

European Journal of Arts

Nº 2 2018

European Journal of Arts

Scientific journal
№ 2 2018

ISSN 2310-5666

Editor-in-chief

Kubiak Antonina, Poland, Doctor of Philosophy in Art History

International editorial board

Izvekova Arina Nikolaevna, Russia, Doctor of Philosophy in Art History

Kaplun Tatiana Mikhailova, Ukraine, Ph.D. of Cultural Studies

Karnitskaya Nadezhda Egorovna, Russia, Doctor of Philosophy in Art History

Malcoci Vitalie, Moldova, Doctor of art sciences

Novaković Margareta, Croatia, Doctor of Philosophy in Art History

Yakonyuk Natalia Pavlovna, Ukraine, Doctor of art sciences

Serebryakova Yulia Vladimirovna Ph.D. of Cultural studies

Proofreading

Kristin Theissen

Cover design

Andreas Vogel

Additional design

Stephan Friedman

Editorial office

Premier Publishing s.r.o.

Praha 8 – Karlín, Lyčkovo nám. 508/7, PSČ 18600

Email:

pub@ppublishing.org

Homepage:

www.ppublishing.org

European Journal of Arts is an international, German/English/Russian language, peer-reviewed journal. It is published bimonthly with circulation of 1000 copies.

The decisive criterion for accepting a manuscript for publication is scientific quality. All research articles published in this journal have undergone a rigorous peer review. Based on initial screening by the editors, each paper is anonymized and reviewed by at least two anonymous referees. Recommending the articles for publishing, the reviewers confirm that in their opinion the submitted article contains important or new scientific results.

Premier Publishing s.r.o. is not responsible for the stylistic content of the article. The responsibility for the stylistic content lies on an author of an article.

Instructions for authors

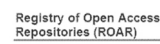
Full instructions for manuscript preparation and submission can be found through the Premier Publishing s.r.o. home page at: <http://www.ppublishing.org>.

Material disclaimer

The opinions expressed in the conference proceedings do not necessarily reflect those of the Premier Publishing s.r.o., the editor, the editorial board, or the organization to which the authors are affiliated.

Premier Publishing s.r.o. is not responsible for the stylistic content of the article. The responsibility for the stylistic content lies on an author of an article.

Included to the open access repositories:



© **Premier Publishing s.r.o.**

All rights reserved; no part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without prior written permission of the Publisher.

Typeset in Berling by Ziegler Buchdruckerei, Linz, Austria.

Printed by Premier Publishing s.r.o., Vienna, Austria on acid-free paper.

Section 1. Museology, preservation and restoration of historic and cultural objects

*Novikova Anna Yuryevna,
Academic degree: post-graduate student
of Kharkov State Academy of Culture, Kharkov city
E-mail: a.n.fk71@gmail.com*

UKRAINIAN PRACTICES IN CREATING LIVING MUSEUM COMPLEXES (ON THE EXAMPLE OF THEME PARKS “KYIVAN RUS PARK”, “MAMAEVA SLOBODA”)

Abstract: The article analyzes the experience of creation of theme parks of cultural orientation in Ukraine. Categorization of theme parks of a cultural orientation as the living museums based on the key feature — the ability to museumificate the cultural environment, is explained.

Keywords: theme park, museumification of environment, living museum, museumification, historical and cultural environment.

In the 70-s of the 20th century, a new era in museology began. It can be defined by the development of the ideas of the “new museology”. In the 21st century, the active spread of those ideas has begun, which is demonstrated by the research and creation of new types of museums that are the opposite of the traditional type of museum. The need to make a departure from the traditional approach to the definition of the term “museum” was reflected in the ICOM Statutes of the 2001 edition, Article 2, where a number of institutions, that differ from traditional museums, fall under definition of “museum” [6]. In the ICOM Statutes of the 2007 edition changed the definition, that ICOM “may recognize other institutions as having some or all of the characteristics of a Museum” [7].

In this regard, the museologists have classified the relevant institutions that are divided into museums and museum-type institutions (institutions that do not have all the characteristics of a traditional museum, but have and perform some museum func-

tions) [5]. Theme parks are also can be classified as the museum-type institutions [5].

In the works of Maria Eliseevna Kaulen theme parks are classified as one of the models of living museums, where the museumification of the environment results from the methods of reconstruction and simulation [8, p. 105, 107].

The Croatian museologist Tomislav Sola highlights a number of “heritage institutions”. In addition to traditional museums, he includes a number of other institutions related to cultural heritage (in particular, theme parks) to this classification [11].

Viewing theme parks under the definition of the museum – “a place where things and related values are preserved...” [3, p. 50] – it is possible to identify certain signs in the theme park, since the absence of mention of material cultural artefacts, with only “things and related values” instead, allows to include here the modern replicas and reconstructions presented in theme parks, which present the cultural values. From the point of view of exhibit creation, modern replica

and reconstructions are means of exhibit creation, which help to convey the information, laid in the foundation of the exhibit [16].

Theme parks fall under the definition: Museums can also be “a specific function which may or may not take on the features of an institution, the objective of which is to ensure, through a sensory experience, the storage and transmission of culture understood as the entire body of acquisitions that make a man out of a being who is genetically human...” (Deloche, 2007) [3, p. 50], given the fact that historical and cultural theme parks are preservers and spreaders of culture to a certain extent, which affects the national identity of a person, its self-determination, education and development, and can even act as examples of cultural authenticity.

In general, a theme park is a special area, which, by recreating an environment, can preserve and actualize the tangible and intangible heritage. Researchers A. Yu. Alexandrova and O.N. Sedinkina, referring to foreign English-language publications, describe two directions for simulating the environment: **fantasy** (among them: fairy tale, fantasy, myths and legends) and **history and culture** (native history and culture, cultural authenticity, cultural heritage, ethnic features of peoples, various historical era, etc.) [1, p. 25–26].

Therefore, modern museologists have proved that a theme park dedicated to culture and based on objects of tangible or intangible heritage preserves cultural memory and can be considered as a “memory space”.

International practices show, that creation of theme parks of cultural natures demonstrates the diversity of ideas on the basis of which the cultural environment is museumified. Examples of this include the theme parks: Nikko Edomura (Japan, Kinugawa) [14], Dinópolis (Terouel, Spain) [13], Moominvalley (Finland, Naantli, Turku Archipelago) [10], “Wizards World of Harry Potter” [15], and others.

Taking international experience of museumification of the historical and cultural environment with-

in the theme parks in consideration, Ukraine started to create such institutions during the first decade of the 21st century. Among the most large-scale theme parks of a cultural orientation in Ukraine, it is possible to pick out a few – Mamaeva Sloboda (2009, site) and Kyivan Rus park (2010) [4]. The concept of the “Mamaeva Sloboda” park is based on the idea of recreating the environment of the Cossack village of the XVIII century using the methods of “living history”. The object of the museum exhibition in the “Mamaeva Sloboda” park is spiritual culture of Ukraine (religious traditions and rituals, folklore, traditional way of life, national cuisine, etc.) [4]. “Mamaeva Sloboda” park is named after Cossack Mamay, because the image of Mamay in Ukrainian houses was considered a protective charm and an amulet [9, p. 33]. Recreation of the Cossack settlement and its environment in the museum is realized by methods of simulation and reconstruction of the environment. An active church on the territory of the park gives “Mamaeva Sloboda” the status of a “living museum”. Therefore, “Mamaeva Sloboda” is an environmental theme park, which recreates the historical and cultural period of the Cossacks.

Kyivan Rus park adds to Ukrainian experience of creating theme parks that museumify another historical period [2]. The concept of “Kyivan Rus Park” is based on the idea of recreating the cultural capital of the East Slavic countries on a scale of 1:1 with the environment and atmosphere of Kievan Rus. The object of the museum exhibition is the environment of Kievan Rus (X–XIII centuries) [2]. The method of museumification of the environment in “Kyivan Rus Park” is reconstruction based on historical data and a modeling method. Intangible heritage is recreated on the basis of the museum in the form of way of life of the period of Kievan Rus, master classes, medieval dances, etc. The highlight of the park is horses that act as “live exhibits” and recreate the entourage of a medieval city. In “Mamaeva Sloboda” and “Kyivan Rus Park” museum specialists act as imitation actors who, while not being the bearers of the culture

of the period of Kievan Rus or Cossack times, help to reproduce it on the basis of scientific data, which allows to create the sense of authenticity of the re-constituted period to museum visitors.

The classification of environmental theme parks as museum-type institutions makes it possible to analyze the principles and methods of recreating the environment. The historical environment, recreated within the theme parks of Mamaeva Sloboda and Kyivan Rus Park, is a specific kind of museum exposition that is built on the principle of universality (which takes into account perception specifications of different museum visitors groups). Since the exposition in the theme parks “Mamaeva Sloboda” and “Kyivan Rus” is environment, there is a need to use a set of methods of exposition construction. First of all, when creating environmental theme parks, a thematic method is used – the main task is to recreate the specific historical environment that underlies the concept. In relation to immovable monuments or their modern replicas, an ensemble method of building an exposition is used to recreate the real environment of ways of life in a specific historical period (for example, recreating the architectural image of a Cossack settlement or a detinets (a city-fort) from the period of Kievan Rus and other buildings that could become part of the ensemble). The main feature of environmental museums is the process of recreating the relationships between different types of heritage: tangible (movable, immovable), intangible and natural. It is viable to highlight the environmental method of building the exposition, as a part of which the attraction and intensity of the use of the intangible heritage, people and animals as elements of the environment, and other processes that can create interrelations between different types of heritage. These methods, under the theme parks “Mamaeva Sloboda” and “Kyivan Rus Park” are used in a complex, which allows achieving the maximum realism of the recreated environment. Despite the fact that in Ukraine the theme parks do not yet legally belong to the category of museums, scientific research is beginning to appear that define Mamaeva Sloboda

and Kyivan Rus Park as such. It signifies the first step towards the active creation of theme parks and living history museums Ukraine [17; 18].

Analysis of the ideas and functions of theme parks “Mamaeva Sloboda” and “Kyivan Rus Park” allows us to assert that these are environmental living museum complexes. This thesis is confirmed by the way of creation typical for theme parks – the “idea” to recreate a certain historical and cultural period based on available scientific information, elements of the intangible cultural heritage and recreating the objects that are selected for the realization of the idea. Such emergence of environmental museums is possible on the basis of modern replicas (which are considered as additional means of building the exposition) and do not imply the mandatory availability of objects of tangible cultural heritage. The main focus areas of cultural oriented theme parks are:

- research work, results of which are used to recreate or simulate environment;
- exposition work;
- work with museum visitors, the purpose of which is the realization of historical and cultural information, its popularization through museum exhibition [18].

Main focus of theme parks is on the exposition work (recreating the environment) and working with museum visitors, makes it possible to classify “Mamaeva Sloboda” and “Kyivan Rus Park” as theme parks and to state that they can relate to living history museums, because by the means of museumification of the cultural environment, they perform some socio-cultural functions of the museum. The basis is the concept of M. E. Kaulen, according to which theme parks of cultural orientation are considered as one of the models of living history museums, which is able to museumificate the environment, to recreate traditions and intangible cultural heritage. Accordingly, the theme parks are an innovative model of the living history museum. Their existence and development meets the concept of a “new museology” and is closely connected with modern museology.

The Ukrainian practices of creation of environmental living theme parks demonstrates that theme parks in Ukraine are created mainly on the basis of national historical themes, with the purpose of preserving and actualizing Ukrainian culture and forming a national identity. It should be noted that in Ukraine there are no living environmental theme parks that museumificate other historical and cultural periods and are not devoted to a national historical theme. Theme parks in Ukraine are recognized not only as amusement parks, but also as “heritage institutions”

(T. Sola), which are capable of museumification the historical and cultural environment, and can contribute to the creation of new museum forms in Ukrainian museology, research of phenomenon of theme parks in XXI century and development of the classification of various types of theme parks and spread of the ideas of the “new museology”, which do not exclude the creation of a variety of museum forms that preserve the cultural heritage, remain accessible to the public and are able to respond quickly to the needs of society and socio-cultural changes taking place in society.

References:

1. Alexandrova A. Yu. and Sedinkina O. N. Theme parks of the world. Moscow: KNO-RUS. – 2013. [In Russian].
2. Ancient Kyiv. “The Principality of Kievan Rus”. Retrieved from: URL: <http://parkkyivrus.com/ru/> [In Russian].
3. Andre Desvalees, Francois Moiresse. (Eds.). Key concepts of museology, – 2012. – 104. [In Russian].
4. Cossack settlement in the middle of Kiev “Mamaeva Sloboda” Retrieved from: URL: <http://mamajeva-sloboda.ua/> [In Ukrainian].
5. Grebennikova T. G. Institutions of museum type in the Altai Territory: variety of forms and experience of organization. Bulletin of Tomsk State University. Culturology and art history, 2 (18), – 2015. – P. 74–84. [In Russian].
6. ICOM Statutes Retrieved from: URL: <http://icom-russia.com/upload/uf/0a2/0a2d7639e64b4ca55e355c9bf51bdffc.doc> [In Russian].
7. ICOM Statutes Approved in Vienna (Austria) August 24, – 2007. – Retrieved from: URL: http://icom-museum/fileadmin/user_upload/pdf/Statuts/statutes_eng.pdf [In English].
8. Kaulen M. E. Museification of historical and cultural heritage of Russia. – Moscow: Eterna. – 2012. [In Russian].
9. Kurylenko D. V. Kozak Mamay: Thesaurus of the past through the reflection of the future (visual and historical perception), Young scientist, 1(2), – 2016. – P. 31–35. [In Ukrainian].
10. Mummy Troll Park in Naantli. Retrieved from: URL: <http://e-finland.ru/rest/children/park-mumitrolleyi-v-naantali.html> [In Russian].
11. Shelegina O. N. From the actualization of the heritage to development: the formation of a historiographic resource. Bulletin of Tomsk State University. Culturology and art history, 2 (18), – 2015. – P. 7–14. [In Russian].
12. Taranenko S. P., Janchenko V. V. Vegetable landscape of the Dytyntsi of Upper Kyiv in the Old Russian time. Attempt to be reconstructed, Archeology and the ancient history of Ukraine, 5, – 2011. – P. 227–230. [In Ukrainian].
13. Territorio dinopolis. Retrieved from: URL: <http://www.dinopolis.com/> [In Spanish].
14. Theme park “Nikko Edo-mura.” Retrieved from URL: <http://tourjapan.ru/sights/tematicheskij-park-nikko-edo-mura> [In Russian].

15. The Wizarding World of Harry Potter™ Exclusive Vacation Package. Retrieved from URL: <https://www.universalorlando.com/web/en/us/tickets-packages/vacation-packages/the-wizarding-world-of-harry-potter-exclusive/index.html> [In English].
16. Velyka L. P. Museum Exposition Art. Kharkiv: KSAK – 2000. [In Ukrainian].
17. Zelenjuk Gh. A. Contemporary trends in the cultural leisure of the ethnographic parks of Kiev. Bulletin [Kyiv National University of Culture and Arts], 30, – 2014. – P. 38–43. [In Ukrainian].
18. Zhukova O. V. Prospects for the development of the Ukrainian museum landscape in the creation of museums of the environmental type (on the example of the Museum “Park of Kievan Rus”). Eighteenth Sumtsov Readings: Collection of Materials of the Scientific Conference “Museum as a Socio-Cultural Institute in the Information Society” – 2012, (conducted within the framework of the XVIII Sumtsov Readings), Retrieved from: URL: <http://museum.kh.ua/academic/sumtsov-conference/2012/article.html?n=2> [In Ukrainian].

*Fenenko Andrey Olegovich,
postgraduate student,
Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv
E-mail: it@museum.kh.ua*

VIRTUAL MUSEALISATION AS A PHENOMENON OF CULTURE

Abstract: This paper presents the phenomenon of virtual musealisation as an instrument of actualization of cultural heritage in the information society. The author has considered the role of the virtual musealisation in institutional and non-institutional communication musealisation practice and the axiological aspect of virtual objects in the preservation system of cultural heritage.

Keywords: museality, musealias, virtual musealisation, digital heritage.

Actuality of Research. The active development of information and communication technologies has led to the expansion of the space of human activity to the cyberspace (or the space of virtual reality) that was created by computer means. The cyberspace is gradually acquiring a global character in recent decades and covering the main spheres of human activity due to the spread of Internet technologies. Under these conditions and within the UN Millennium Declaration's direction to ensure that the benefits of new technologies, especially information and communication technologies, are available to all [12], becomes possible to manifest the museality (or museum demand) as a specific attitude of a person to the objective side of reality, that manifests in an effort to acquire, preserve and use the true values which is a means of preserving the cultural memory [4, 10] in the cyberspace. This phenomenon can be one of the means for renewed dialogue among cultures and civilizations that is caused by the process of globalization facilitated by the rapid development of the new information and communication technologies that was described by the UNESCO Universal Declaration on Cultural Diversity [11]. Due to the fact that activities in cyberspace provide for the organization of a specific type of interaction between heterogeneous objects that operate at different hierarchical levels: objects of a constant level (objective reality) and derived objects of a virtual level (virtual reality), and the establishment of specific relations (genera-

tion and interactivity) between them [2, 403–404], traditional means of realizing museality acquire a specificity in such conditions. Therefore, research in this area is topical.

Analysis of Researches. The process of musealisation as a means of actualizing the cultural heritage in a globalized world was considered by O. S. Sapanza [3; 4] and A. A. Soshnikov [6], however these scientists did not investigate the virtual aspect of the development of that phenomenon.

The purpose of the paper is to define the role of the phenomenon of virtual musealisation in the system of communicative activity of museum institutions and non-institutional museum activities in the information society.

The statement of basic materials. The museality is realized in the process of musealisation through the actualization, the purpose of which is the preservation of the cultural and natural heritage and its inclusion in the space of modern culture as a result of the activation of the socio-cultural role of its objects and their interpretation [5, 49], in particular the specific interpretation of "musealias" (information carriers that have documentary and other value [4, 11]). It includes the "museum production" (activity in the field of creation of different organizational forms of extragenetic information preservation through the disclosure of the potential value of musealias) and "museum consumption" (the next level of actualization of the revealed value of musealias that includes

activity in the field of perception of these information by the subject) [3, 42]. Due to the spread of information and communication technologies and growth of its role it became necessary to expand the musealisation process to the cyberspace, which provides an additional means of preservation and transmission of the information about material musealias during the implementation of the main stages of the musealisation process (“museum production” and “museum consumption”), and to redefining the definition “musealias” in particularly as a result of the acquisition of a new meaning by the term “cultural heritage” [1]. Traditionally, material objects and intangible objects of cultural heritage, which have a potential or realized museum value and which are the object of a specific (museum) attitude to reality, are classified as musealias [3, 52]. Objects of cyberspace need axiological definition of their inherent value characteristics, in particular museal and, accordingly, the inclusion of virtual objects in the process of musealisation.

The specificity of museality as a person’s relation to the objective side of reality and the way in which the subject (man, society) perceives and gives musealias special properties in the process of musealisation in order to preserve the historical potential and creative reserve of mankind’s experience [3, 41], determines that it is concentrated, above all, in the relevant institutions (museums and institutions of the museum type) which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment [8]. But this activity is not limited only to proper institutional forms, it can also have a non-institutional nature, which is realized in the form of private collectibles and in other activities, one of the results of which is the preservation of cultural memory.

Cyberspace provides a wide range of means for preserving and transmitting information about musealias. It makes available for museum institutions effective means for preserving information

about musealias (databases, multimedia information banks) and the means for transferring information that was synthesized into various virtual objects and realized in virtual expositions and exhibitions (from a simple electronic analogue of a real exposition to a complex interactive system), electronic publications, various electronic communicative practices, the object of which is the musealias, and participants is the museum staff and various categories of museum audience for which can be provided the target adaptation of information (according to age, professional distribution, physical capabilities, etc.). Also, cyberspace provides the means for the development of musealisation in a non-institutional form that is more chaotic and unsystematic.

In addition, the problem of determining the value of virtual objects is actual. Partially this issue was considered in the UNESCO Memory of the World program, aimed at preserving of the documentary heritage (the documented collective memory of the peoples of the world, which constitutes a significant part of the world’s cultural heritage). “Memory of the World: General Guidelines” [9] defines that a document is everything that captures or registers any information through a purposeful intellectual action. It has two components (the information content and the carrier on which it resides) that are equally important as parts of the memory. UNESCO Memory of the World program refers electronic audiovisual materials and virtual documents to the documents.

That issue was considered also in the Charter on the Preservation of the Digital Heritage, which was adopted at the 32nd General Conference of UNESCO (Paris, France, October 2003) [7]. The Charter defines the Digital Heritage as a new legacy that embraces resources and information that created digitally (resources that exist only in the form of a digital original), or converted into digital form from existing analogue resources. The document states that many of these resources have lasting value and significance, and therefore constitute a heritage that should be protected and preserved for current

and future generations. It may exist in any language, in any part of the world, and in any area of human knowledge or expression and include texts, databases, still and moving images, audio, graphics, software and web pages, among a wide and growing range of formats. Mean of its preservation is the deposition of digital materials in archives, libraries, museums and other public repositories, ensuring the authenticity of the relevant documents. Thus, the relevant documents determine the possibility to attribute various virtual objects to the museal, since they can have documentary and other value and should be preserved in museums. The document provides for the possibility of museumification of individual digital materials according to their significance and lasting cultural, scientific, evidential or other value with priority given to “born digital” materials. Thus, the relevant objects of the virtual space can acquire an independent value within its hierarchical level, and the value that arises from interaction with real-world objects.

The relevant materials are determined by the specificity of the documentary heritage, the attributes of which are its reproducibility and the ability to transfer from one carrier to another. However, according to

the definition of the museum in the ICOM Statute [8], the museum’s focus is on preserving not only the heritage but also the environment, and the continued growth of the role of cyberspace (in particular the various virtual communities) in the life of modern man, universal access to which can be a determining factor in the development of a knowledge-based society, in accordance with the Recommendations UNESCO Recommendation concerning the Promotion and Use of Multilingualism and Universal Access to Cyberspace [10], actualizes the process of museumification of the virtual environment.

Conclusions. The active development of information and communication technologies has led to the expansion of the range of human activity on computer-generated virtual reality space. Communicative properties of the space of virtual reality and facilities offered by cyberspace, create a basis for the formation of virtual musealisation that is a specific form of musealisation process where virtual reality can be seen also as a communication space, and as a specific field of human activity, which may be itself the subject to the musealisation process. Appropriate processes contribute to the definition of the new role of museum institutions in the information society.

References:

1. Курьянова Т. С. Культурное наследие: смысловое поле и практика // Вестник Томского госуд. унив. Культурология и искусствоведение. 2011. – № 2. – С. 12–18.
2. Новая философская энциклопедия. В 4 т. – Т. 1. А-Д. – М.: Мысль, 2010. – 744 с.
3. Сапанжа О. С. Культурологическая теория музейности: автореферат дисс... доктора культурологии. – СПб, 2011. – 59 с.
4. Сапанжа О. С. Культурологическое измерение музея: морфология музейности // Вопросы музеологии. – 2011. – № 2(4). – С. 3–13.
5. Словарь актуальных музейных терминов // Музей. – 2009. – № 5. – С. 47–68.
6. Сошніков А. О. Музеалізація культури як прихований ресурс оновлення духовного виробництва в сучасних соціумах // Суспільне покликання філософії освіти у сучасних соціокультурних контекстах: монографія. – Харків: Щедра садиба плюс, 2014. – С. 210–220.
7. Charter on the Preservation of Digital Heritage. URL: http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=17721&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html
8. ICOM Statutes: approved in Vienna (Austria), August 24, 2007. URL: http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Statuts/statutes_eng.pdf.

9. Memory of the World: General Guidelines (Revised edition – 2002). URL: <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001256/125637e.pdf>
10. Recommendation concerning the Promotion and Use of Multilingualism and Universal Access to Cyberspace. URL: http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=17717&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html
11. UNESCO Universal Declaration on Cultural Diversity. URL: http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13179&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html
12. United Nations Millennium Declaration. URL: <http://www.un.org/millennium/declaration/ares552e.htm>

Section 2. Musical art

*Laptev Ivan Grigorievich,
candidate of Pedagogical Sciences, professor,
Astrakhan State University,
E-mail: vgrigl@mail.ru*

THE FORMATION OF MUSICAL AND AESTHETIC FEELINGS ON THE EXAMPLES OF SPANISH MELOS IN THE WORKS OF RUSSIAN COMPOSERS

Abstract: The article deals with the problem of the formation of musical and aesthetic feelings from the positions of the composer on examples of musical classics, which is very important for the musical and aesthetic education of a wide range of listeners – from junior schoolchildren to the student.

Keywords: aesthetic feelings, emotions, conscious perception of musical works.

*Лаптев Иван Григорьевич,
кандидат педагогических наук, профессор,
Астраханский государственный университет,
E-mail: vgrigl@mail.ru*

СТАНОВЛЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ ЧУВСТВ НА ПРИМЕРАХ ИСПАНСКОГО МЕЛОСА В СОЧИНЕНИЯХ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Аннотация: В статье рассматривается проблема становления музыкально-эстетических чувств с позиций композитора на примерах музыкальной классики, что весьма важно для музыкально-эстетического просвещения широкого круга слушателей – от младших школьников до студенческой аудитории.

Ключевые слова: эстетические чувства, эмоции, осознанное восприятие музыкальных произведений.

Введение

Рассмотрение вопроса о происхождении эстетических чувств и особой роли музыкального искусства в процессе их становления позволяет выяснить их социальную природу, в результате чего

определены некоторые специфические особенности этого вида высших чувств.

Анализ процессов эстетического восприятия и творчества (Н.З. Коротков, Я.В. Ратнер, Л.Б. Шульц) дает представление об их функци-

ональной роли и позволяет отойти от исследования отдельных сторон проблемы к целостному её изучению в основных её аспектах. Весьма показательной в этом отношении является работа С. Х. Раппопорта «Искусство и эмоции», в которой ставится вопрос о генетических истоках и гносеологических возможностях высших социальных чувств и эстетических в частности. Цель данных обобщений состоит в том, чтобы, во-первых, уточнить представление об эстетических чувствах в свете исследований эмоциональной сферы в педагогической психологии, во-вторых, определить их социальную роль и место в структуре эстетического сознания личности, на конкретных музыкальных примерах рассмотреть «особенности музыкально-эстетических чувств» [3, с. 29].

Несомненно, все культурные и эстетические ценности, накопленные человечеством, есть результат эмоционально-волевой, творческой деятельности людей. И то, «насколько продвинется вперед человеческое общество в будущем, – отмечал искусствовед Д. С. Лихачев, – будет определяться уровнем развития эстетических чувств, интеллектуальным и творческим потенциалом подрастающего поколения» [4, с. 17].

Следует обратить особое внимание на характеристику психологической стороны явления, так как именно неточность определения самого понятия «чувство» является источником самых разноречивых мнений в определении природы, содержания и структуры эстетического чувства. Следуя всё шире входящему в научный обиход мнению о различии эмоций и чувств как относительно самостоятельных образований эмоциональной сферы (А. Н. Леонтьев, П. М. Якобсон, А. Г. Ковалев, Г. Х. Шингаров), необходимо их четко разграничивать в нескольких аспектах. Эмоции и чувства различаются в генетическом плане как первичные и вторичные образования. Они представляют собой относительно самостоятельные явления психики: *эмоция* – динамический процесс (А. Д. Столяренко), особая деятельностно-ситуативная

реакция организма (С. Л. Рубинштейн), *чувство* – устойчивое психическое образование (П. М. Якобсон), свойство личности (А. Г. Ковалев), реализующееся через те или иные эмоциональные реакции. Эмоции выполняют отражательно-регулятивную функцию, как на биологическом, так и на социальном уровне. Академик П. К. Анохин высказал идею, согласно которой положительные эмоции являются как источником, способствующим возникновению чувств, так и фактором, подкрепляющим активность положительной деятельности. Чувства – мощные силы регулирования жизнедеятельности личности, прежде всего, в социальном аспекте и характеризуются своеобразием различных переживаний.

Переживание как форма эмоционального отражения действительности детерминировано воздействием внешнего мира и является его своеобразным отражением. Переживание возникает только на уровне актуализации чувства, где содержание отражения эмоций носит предметный характер и опосредовано опытом различных воздействий – посещение концертного зала, открытие занавеса с симфоническим оркестром на сцене, выход дирижера и, основное, состоявшимся опытом осознанного восприятия музыкального искусства, способствующего возникновению музыкально-эстетических чувств. Становится ясна несостоятельность определения эстетического чувства только как особого переживания, своеобразно-аморфного эмоционального состояния, что ещё встречается в психолого-педагогической литературе.

Термин «эстетическая эмоция» желательно употреблять, когда речь идет о конкретных ситуативных эмоциональных реакциях, прежде всего визуального характера – посещение картинной галереи, осмотр храмов и соборов, чтение литературы и т.д. – через которые эстетические чувства активно реализуются. Термин «музыкально-эстетическая эмоция» правомерно употреблять, когда эмоции трансформируются в чувства, отражающие спектр

средств музыкальной выразительности. Отмечается, что «когнитивная оценка может значительно влиять на дифференциацию эмоций и чувств» [1, с. 382]. Постепенно в процессе музыкального восприятия формируется специфическая способность положительного отношения слушателя, как к музыке, так и к личности композитора, отразившему картины реального мира в конкретном музыкальном произведении, к его музыкально-эстетическим переживаниям.

Материал

Следует заметить, эмоция как динамический процесс и чувство как свойство личности композитора, способствуют возникновению определенной деятельности – отражательно-оценочной и мотивационно-регулятивной. Это дает возможность понять, как реальный мир в музыке наполняется музыкально-эстетическим содержанием.

Композитор Николая Андреевича Римского-Корсакова в сознании огромных масс слушателей и любителей музыки широко популярен, его имя связано с представлением о нем как авторе пятнадцати выдающихся оперных произведений, вошедших в «золотой фонд» русского классического наследия. И симфоническому творчеству Римский-Корсаков уделял немало внимания – свою композиторскую деятельность он начал с сочинения симфонии, явившейся Первой русской симфонией.

В концертном репертуаре исполнителей имеется определенное количество его симфонических композиций, но нас интересует «Испанское каприччио», как возникновение его мотивационно-регулятивной деятельности. Ведь в основу, по словам композитора, положены наброски предполагавшейся виртуозной скрипичной фантазии на испанские темы, положившей начало сочинения «Испанского каприччио», которое было впервые исполнено в 1888 году в одном из популярных циклов «Русские симфонические концерты».

Эмоциональное восприятие этого произведения или эмоциональный интеллект, как проявление чрезвычайно сложных чувств, таких как

сопереживание, описывал в своей книге «Летопись моей музыкальной жизни» сам композитор: «На первой репетиции, только что была сыграна первая часть, как весь оркестр стал мне аплодировать... В самом концерте оно было сыграно с таким же совершенством и увлечением» [7, с. 147].

То есть эмоции, как самостоятельные явления психики, трансформировались в музыкально-эстетическое чувство сопереживания исполняемой оркестрантами музыке. «Испанское каприччио» – блестящее сочинение для оркестра, где слышна смена различных тембров, удачный выбор мелодических рисунков и ритмических узоров, соответствующих каждому роду инструментов, также небольшие виртуозные каденции для инструментов solo, а колоритный испанский ритм ударных инструментов вызывает эмоциональный восторг у слушателей.

Теперь несколько слов об эмоции как деятельностно-ситуативной реакции. Речь пойдет о русском композиторе М. И. Глинке, который в 1845–47 годах посетил Испанию. С присущей ему любознательностью он изучал культуру, жизнь, быт простого народа, записывал испанские мелодии от мастеровых, погонщиков мулов, которые слышал на широких просторах красочной, жизнерадостной, солнечной страны. Он был не только восхищен народной музыкой, народными танцами, но и поздним вечером при свете луны записывал исполняемые народные мелодии. Эмоциональная деятельностно-ситуативная реакция великого русского композитора позволила возникнуть в сознании и воплотить в жизнь идею сочинения оркестровой пьесы «Арагонская хота».

Призывные торжественные фанфары в начале музыкального произведения как бы приглашают к исполнению, а скорее к слушанию хоты – народному танцу с кастаньетами. Изящная трехдольная мелодия передает красочный мир народной Испании, южной природы и быта. Кастаньеты в оркестре, которые обычно не входят в классический состав, блестяще передают огненную пылкость,

стремительность испанского танца с широкой палитрой динамических оттенков. Основная мелодия не просто повторяется несколько раз в вариативном развитии. Она словно передает разные настроения – и танцевальные, и боевые, и торжественно-свадебные, и даже таинственные, ведь хотя связана с культом Пиларской Божьей Матери – святой покровительнице Арагона.

Нельзя не вспомнить и великолепное в своем искрометном полимелодическом звучании произведение «Ночь в Мадриде», ибо оно подтверждает деятельностно-ситуативную направленность восприятия испанских мелодий композитором. «По приезде в Мадрид, – писал М. Глинка, – я принялся за «Хоту». Потом, окончив ее, внимательно изучал испанскую музыку, а именно напевы простолоудинов. Хаживал ко мне один *zagal* (погонщик мулов при дилижансе) и пел народные песни, которые я старался уловить и положить на ноты. Две *Seguedillas manchegas* мне особенно понравились и впоследствии послужили мне для второй Испанской увертюры» [2, с. 122].

М. И. Глинка внимательно прислушался к мнению русского писателя и мыслителя эпохи романтизма, одного из основоположников русского музыкознания В. Ф. Одоевского, по совету которого оба произведения получили название «испанских увертюр». Сам В. Ф. Одоевский, присутствуя на первом исполнении «Арагонской хоты» 15 марта 1850 года, отмечал: «Чудодей невольно переносит нас в тёплую южную ночь, окружает нас всеми её призраками, вы слышите бряцание гитары,

веселый стук кастаньетов, перед вашими глазами пляшет чернобровая красавица, и характерная мелодия то теряется в отдалении, то снова является во всём своем разгаре» [5, с. 241].

Результаты

Основой осознанного восприятия вышеназванных музыкальных произведений современным слушателем, с позиций его отражательно-оценочных чувств, может быть предварительное знакомство с историей создания, прослушивание главных тем сочинений [8, 9] и, несомненно, посещение концертного зала или консерватории, что позволит понять глубину музыкального таланта и интеллекта авторов музыки.

Выводы

В этом случае мы можем говорить не столько о каких-либо аудиомоторных эмоциональных реакциях слушателя, сколько о возникновении музыкально-эстетических чувств, отражающих личностное отношение слушателей к конкретному музыкальному произведению и о широкой общественной значимости высокохудожественных музыкальных произведений.

«О высокой музыкально-эстетической культуре слушателя музыки – пишет профессор В. И. Петрушин, – можно говорить не тогда, когда он эмоционально откликается на понравившуюся ему музыку, а тогда, когда в его переживаниях, музыкально-эстетических чувствах присутствует общественно значимый смысл, который говорит о связи слушателя с музыкой, с другими людьми и со всем обществом в целом» [6, с. 347].

Список литературы:

1. Аткинсон Р. Л., Аткинсон Р. С., Смит Э. Е., Бем Д., Нолен-Хоэксема С. Введение в психологию. 14-е изд. / Под ред. В. П. Зинченко. – С.-П.б., – 2003.
2. Глинка М. И. Записки. – М.: «Музыка», – 1988.
3. Лаптев И. Г. Музыка как фактор воспитания духовно-нравственных чувств. – Международный научно-исследовательский журнал: Сборник статей по результатам XXXVII заочной научной конференции International Research Journal. – № 3 (34). Часть 4. Екатеринбург – 2015.
4. Лихачев Д. С. Письма о добром и прекрасном. – М.: Издательство «Альпина Паблишер», – 2017.
5. Одоевский В. Статьи о Глинке. В кн.: Музыкально-литературное наследие. – М., – 1956.

6. Петрушин В. И. Музыкальная психология. – М., – 2006.
7. Римский-Корсаков Н. А. Летописи моей музыкальной жизни. – М., – 2004.
8. Hart Adam. The Tablet as a Classroom Musical Instrument- Athens Journal of Education. – Vol. X. – No. Y. – 2017. – P. 1–26.
9. Hallam S., Creech A., & McQueen H. Can the adoption of informal approaches to learning music in school music lessons promote musical progression? – British Journal of Music Education. – 2017. – P. 1–25.

*Leontiev Sergei Anatolievitch,
postgraduate student, Music Theory Department
Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine
E-mail: sergei.leontyev@gmail.com*

CLASSICAL MUSIC IN DIRECTOR'S DECISION FOR THE SCENES IN HOLLYWOOD FILMS

Abstract: The research focused on the relationship of using classical music in the context of screenplay, as well as on the degree of unity between the musical and the visual components. The publication highlights the solution, associated with the selection of classical music movements by the film composer and the director for a particular scene.

Keywords: film music, classical music, Hollywood films.

*Леонтьев Сергей Анатольевич,
аспирант кафедры теории музыки
Национальная музыкальная академия имени П.И. Чайковского
E-mail: sergei.leontyev@gmail.com*

КЛАССИЧЕСКАЯ МУЗЫКА В РЕЖИССЕРСКОМ РЕШЕНИИ СЦЕН ГОЛЛИВУДСКОГО КИНЕМАТОГРАФА

Аннотация: Рассмотрен вопрос использования классической музыки в художественном решении сцен, которым пользуются режиссеры современного голливудского кинематографа. Публикация освещает решение практической творческой задачи, связанной с выбором кинокомпозитором и режиссером того или иного музыкального фрагмента классической музыки для определенной сцены.

Ключевые слова: киномузыка, классическая музыка, голливудский кинематограф.

Как известно, появление в начале XX века кинематографа как нового синтетического вида искусства, сочетающего в себе эстетические свойства театра, литературы, изобразительного искусства и музыки на основе присущих только ему выразительных средств, главными из которых являются фотографическая природа киноизображения и монтаж, – стало важной вехой в становлении современной художественной культуры. Весьма значимым элементом в данном синтезе выступает музыка, которая, по мнению известного голливудского композитора Бернарда Херрманна, является в кино «жизненной необходимостью и живой силой» [10, 122]. Киномузыка уже давно

переросла из второстепенного и вспомогательного фактора в отдельное явление, аккумулировавшее в себе достижения музыкальной культуры. Именно от музыкального ряда в значительной степени зависят художественные качества готовой продукции – фильма. В современном кинематографе, среди других средств, музыка является равноправным участником художественной драматургии и часто становится ключом к раскрытию общего замысла кинематографического произведения.

В данной статье мы рассмотрим случай использования музыки, изначально не предназначенной для фильмов. Одним из приёмов, которым

активно пользуются режиссеры в кино, является использование классической музыки в качестве полноценного атрибута сцены или отдельного, не зависящего от кадра, саундтрека. Как будет показано, этот приём позволяет эффективно решать ряд актуальных творческих задач.

Цель: данной публикации – попытка проследить закономерность использования произведений классической музыки, как одного из художественных приемов, в контексте кинокартины, а также проанализировать степень единства музыки и визуального ряда на примере современного игрового кинематографа.

В ходе работы был изучен **материал** в форме видеозаписей кинолент, в которых использовалась классическая музыка, а также ряд исследований, посвященных классической музыке в кино. Среди них, особого внимания заслуживает статья К. Рычкова «Классическая музыка в голливудском кино» [1], а также работа С. Уварова «Музыка в фильмах Стэнли Кубрика» [2], в которых представлен весьма детальный обзор классических произведений, использованных в тех или иных голливудских фильмах. Однако, **актуальность** данного исследования заключается не столько в описании предметного поля, которое за более чем сто лет существования кинематографа стало достаточно широким, сколько в освещении *практического вопроса* использования классической музыки в современном игровом кинематографе. Публикация также освещает решение определенной творческой задачи, связанной с выбором кинокомпозитора и режиссером того или иного музыкального фрагмента классической музыки для определенной сцены.

Анализ значительного количества современных художественных фильмов показывает, что использование классической музыки является, скорее, особым художественным приемом, нежели каким-либо закономерным явлением. Вместе с тем, поскольку многие классические произведения укоренились в сознании нескольких поко-

лений слушателей, а соответственно, и зрителей, это позволяет режиссерам использовать данный приём для решения ряда творческих задач, таких, как углубление образа героя, отражение психологической атмосферы фильма, обобщение исторической эпохи, на фоне которой разворачиваются события. В современной библиографии по киномузыке имеются обзорные работы по этой теме. Например, достаточно обширный список музыкальных произведений, которые звучат в кино, можно найти в книге редактора радио Classic FM Дарена Хенли «The Classic FM: Handy Guide to Everything You Ever Wanted to Know About Classical Music» [8, 253]. Среди известных кинолент, которые значатся в этом списке, следует отметить наиболее показательные фильмы, такие, как «Апокалипсис сегодня», в котором звучит «Повет валькирий» Рихарда Вагнера во время атаки американской воздушной кавалерии вьетнамских деревень; «Заводной апельсин» с музыкой Симфонии № 9 Людвига ван Бетховена – любимой музыкой главного героя; «Побег из Шоушенка», где в одной из сцен главный герой находит в тюрьме пластинку с записью оперы «Женитьба Фигаро» Вольфганга Амадея Моцарта и включает её через ретранслятор; «Одиннадцать друзей Оушена», в котором под оркестрованный вариант музыки «Лунный свет» Клода Дебюсси происходит развязка фильма, или «Фрэнки и Джонни», где в финальной сцене тот же фрагмент звучит из динамиков нью-йоркского радио для двух главных героев.

Следует отметить и культовый научно-фантастический фильм «2001: Космическая Одиссея» Стэнли Кубрика, в котором режиссер также использовал классическую музыку, скрупулёзно подойдя к цитированию классических произведений. В фильме повествуется альтернативная версия происхождения человечества, его связь с инопланетной жизнью, и связанных с ней серии космических экспедиций. В кинокартине звучат фрагменты симфонической поэмы Рихарда Штра-

уса «Так говорил Заратустра», вальсов Иоганна Штрауса, а также балета «Гаянэ» Арама Хачатуряна. Кроме этого, режиссер в фильме использовал музыку известного венгерского композитора Дьёрдя Лигети, с которым впоследствии произошел конфликт в связи с авторскими правами.

Фильм «Молчание ягнят» Джонатана Демми является, бесспорно, одним из шедевров жанра «триллер». Кинолента повествует о убийце-каннибале Ганнибале Лектере, помогающем ФБР раскрыть загадочные убийства. Оригинальный саундтрек к фильму написал известный голливудский композитор Говард Шор, однако в одной из кульминационных сцен из колонок магнитофона, находящегося в изоляторе Ганнибала Лектера звучат «Гольдберг-вариации» Иоганна Себастьяна Баха, открывающиеся изящной французской Арией, которая представляет собой сарабанду менуэтного типа.

С точки зрения драматургии, использование данного произведения в контексте фильма – это весьма выразительный приём, поскольку музыка в такой сцене выполняет двойственную функцию. С одной стороны, в начале сцены спокойная, изысканная, интеллектуальная музыка не предвещает драматического поворота событий. С другой – служит средством аудиовизуального контрапункта далее, когда злодей-протагонист, освободившись от наручников, жестоко расправляется с полицейскими. На фоне разворачивающейся кровавой расправы продолжает звучать Ария из цикла вариаций И. С. Баха, которая явно контрастирует с событиями на экране, усиливая эмоциональное напряжение сцены. В момент, когда подкрепление обнаруживает изуродованные тела полицейских, безмятежная музыка Баха сменяется драматичной оркестровой музыкой Говарда Шора, возвращая зрителя в атмосферу триллера. В приведенном примере классическая музыка служит контрапунктом видеоряда в развитии и усилении драмы, а также приемом для детализации образа героя (в дан-

ном случае добавления эстетских черт к образу убийцы-психопата).

Сцена из фильма «Залечь на дно в Брюгге» (“In Bruges”) известного режиссера, драматурга и сценариста Мартина Макдонаха демонстрирует скрытую смысловую связь между классическим произведением и драматической ситуацией в кадре. Фильм повествует историю о двух киллерах (один из которых во время задания случайно убил мальчика), прячущихся в бельгийском городе Брюгге. Тяжелые мысли и трагические переживания главного героя – Рэя, подкрепляет песня австрийского композитора Франца Шуберта «Шарманщик» из цикла «Зимний путь».

Песня «Шарманщик» завершает вокальный цикл Шуберта, по сути, являясь кульминационной точкой наивысшей степени эмоциональной интенсивности, выражая душевную усталость и равнодушие человека к собственной судьбе. В фильме песня усиливает ощущение отчаяния главного героя в связи с невозможностью вернуть жизнь мальчика, которого он случайно убил, и его дальнейшее решение покончить жизнь самоубийством. Простые, лаконичные средства – бурдонный бас в аккомпанементе, напоминающий игру шарманки и повторяющаяся попевка, основанная на концентрических опеваниях, заложенных в мелодической линии, производят сильнейший художественный эффект песни как самостоятельного жанра, так и в контексте киноткани данного фильма. Следует отдельно отметить органичность использования данной песни в рамках саундтрека в целом. Композитор Картер Беруэлл применяет подобный лаконизм музыкального повествования, используя камерный состав для сопровождения фильма: флейта, кларнет, фагот, ударная установка, перкуссия, гитара, арфа, фортепиано, альт, виолончель и контрабас.

В жанре исторических фильмов стоит отметить отдельную группу, которую составляют биографические фильмы, посвященные композиторам или музыкантам. Среди них «Амадей»

(1984), «Бессмертная возлюбленная» (1994), «Паганини: скрипач дьявола» (2013), «Переписывая Бетховена» (2006), «Король танцует» (2000) и другие. В подобных кинолентах музыка часто используется как внутрикадровая, когда главный герой или оркестр исполняют музыку в определенной сцене, хотя бывают и исключения. Так, в фильме «Бессмертная возлюбленная» преобладает внутрикадровая музыка, но в некоторых сценах режиссер Б. Роуз использует несколько иной подход, прибегая к использованию музыки Бетховена как закадровой. В одной из драматичных сцен фильма, где происходит захват Вены армией Наполеона режиссер использует музыку из Героической симфонии Бетховена, которую композитор сначала посвятил Наполеону Бонапарту, но вскоре разочаровавшись, зачеркнул посвящение. Сцена фильма описывает бегство горожан из Вены, наступление войск и бесчинства солдат. Напряженная закадровая музыка здесь выступает средством драматургического обобщения, подчеркивая общее настроение всей сцены

в целом, и эмоциональное потрясение венского общества в частности. Фактически, музыка Бетховена в этих сценах выполняет роль киномузыки в классическом её понимании, углубляя содержание видеоряда.

Приведенный анализ позволяет заключить, что классическая музыка в современном кинематографе – это особый художественный прием, который может успешно выполнять различные выразительные функции, начиная с дополнения образа главного героя и заканчивая обобщением глобальных событий. Классическая музыка способна значительно усилить художественный эффект всего фильма, добавив определенные, скрытые смыслы. При этом, роль композитора, который работает над таким фильмом, не преуменьшается, а скорее наоборот: владея глубокими знаниями о музыкальном наследии прошлого, кинокомпозитор имеет возможность повлиять на выбор режиссером такого музыкального фрагмента классической музыки, который обогатит фильм как в образно-эмоциональном, так и в историческом наполнении.

References:

1. Ryichkov K. Classical music in Hollywood cinema. – 2012. Nauchnyiy vestnik Moskovskoy konservatorii, Retrieved from URL:<http://nv.mosconsv.ru/wp-content/media/rychkov.pdf>
2. Uvarov S. Classical music in Stanley Kubrick's films. Musiqi Dunyasi, – 2012. Retrieved from URL: http://www.musiqi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=1453
3. Altman R. Silent film sound. – New York: Columbia University Press.– 2007. – 528 p.
4. Becce G. Kinothek. Neue Filmmusik. Berlin-Lichterfelde / Leipzig: Schlesinger'sche Buch- und Musikalienhandlung Robert Lienau. – 1929.
5. Davis R. Complete Guide to Film Scoring.– Boston: Berklee Press.– 2010. – 410 p.
6. Henley D. The Classic FM: Handy guide to everything you ever wanted to know about classical music. London: Elliott & Thompson Limited.– 2015. – 304 p.
7. Johnson E. Bernard Herrmann – Hollywood's Music-Dramatist – Rickmansworth, UK: Triad Press – Bibliographical Series – No. 6. – 1977.– 59 p.
8. Smith S. C. A heart at fires center: the life and music of Bernard Herrmann. Berkeley: University of California Press.– 2002. – 458 p.

Section 3. Theory and History of Art

*Aliyeva Surayo Sharipovna,
PhD., of Arts, Senior Researcher of the Department
of Fine and Decorative Applied Arts
Institute of Fine of Art Academy of Sciences
of the Republic of Uzbekistan,
E-mail: 8099@rambler.ru*

FEATURES OF THE ARTISTIC STYLE OF GLAZE CERAMICS OF UZBEKISTAN IN THE CONTEXT OF THE FORMATION OF ISLAMIC AESTHETICS: THE SEMANTICS OF ORNAMENTAL IMAGES

Abstract: The article is devoted to one of the leading types of arts and crafts of Central Asia – art ceramics of Uzbekistan. The analysis of semantics of ornamental images of glaze ceramics of IX – the beginning of XIII centuries is given.

Keywords: ceramics, glaze, school, master, motif, pattern, plot, tradition.

*Алиева Сурайё Шариповна,
кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела
«Изобразительного и декоративно-прикладного искусства»
Институт Искусствознания Академии Наук Республики Узбекистан,
E-mail: 8099@rambler.ru*

ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТИЛЯ ПОЛИВНОЙ КЕРАМИКИ УЗБЕКИСТАНА В КОНТЕКСТЕ ФОРМИРОВАНИЯ ИСЛАМСКОЙ ЭСТЕТИКИ: СЕМАНТИКА ОРНАМЕНТАЛЬНЫХ ОБРАЗОВ

Аннотация: Статья посвящена одному из ведущих видов декоративно-прикладного искусства Средней Азии – художественной керамики Узбекистана. Дается анализ семантики орнаментальных образов поливной керамики IX – начала XIII вв.

Ключевые слова: керамика, глазурь, школа, мастер, мотив, узор, сюжет, традиция.

Интенсивное развитие феодализма, связанное с объединением ряда государств в систему общехалифатского института управления, и соответствующим повышением производительности труда, коммуникабельности растущих феодаль-

но-торговых городов, привело к расцвету и росту значения художественных ремесел [2, С. 90]. Это, в свою очередь, породило не только технологические нововведения и огромное количество разнообразных по форме и назначению предметов быта,

но и поставило перед средневековыми мастерами задачи эстетического освоения этих вещей в иных исторических условиях. Произведения мастеров-ремесленников были не только предметом международной торговли, но и своеобразной формой духовных контактов и взаимообогащения культур мусульманских народов. Ведущая роль принадлежала поливной керамике. С конца VIII – начала IX вв. в Средней Азии появляется и получает распространение поливная керамика, достигшая на протяжении IX – начала XIII вв. высокого художественного и технического качества [1, С. 234]. Этот период ознаменован также возникновением нового орнаментального стиля, инспирированного исламом, технологической революцией в керамике, вызванной появлением поливы. Технология поливы, имевшая заимствованный характер, дала необычайно богатые плоды в культуре и искусстве Узбекистана. Несмотря на постепенное утверждение в искусстве исламских эстетических приоритетов, керамика первых веков ислама еще сохраняла в своем декоре доисламские художественные черты [3, С. 143]. В основном это растительный или геометрический орнамент, стилизованные изображения птиц, животных и людей, языком символов отражающих местные фольклорные представления. Это связано с тем, что искусство Средней Азии IX – X вв. было последней вспышкой раннесредневековых культур – согдийской, тохаристанской, хорасанской, хорезмийской, ферганской. Характерный для всего региона декор керамики – стилизованные изображения птиц и животных на поливной керамической посуде – сохраняет связь с формами живой природы, рисунок достаточно пластичен, передает реальные черты, но постепенно преобладает чрезвычайная стилизация, узнаваемые формы становятся условным узором.

Совершенно новым явлением в среднеазиатской керамике, как и всех мусульманских стран, стал эпиграфический орнамент на основе принятой во всех этих странах арабской письменности. Эпиграфика стала самым ярким проявлением

утверждения исламской эстетики в оформлении посуды. Особенного совершенства достигает керамическая эпиграфика на сосудах X–XII вв., изготовлявшихся в Самарканде (Афрасиаб), а также других керамических центрах региона: Бухара, Шаш, Фергана, Чаганиан, Мерв, Хорезм и др. Ферганская, шашская и чаганианская керамика при всем своем своеобразии сохраняют черты стилевого единства с афрасиабской. Что касается поливной керамики юго-западных районов (Мерв, Хорезм), то она была больше связана с традициями хорасанской керамики (Нишапур), что отражалось как в технологии (появление люстровидной керамики), так и в большем разнообразии ее орнаментики. При изучении керамики Мавераннахра периода Саманидов установлено, что эпиграфическая роспись на глазурованной керамике Бинкета, Хужанда и Чаганруда схожа с Нишапурской, а в конце IX – начале X веков на всей территории государства Саманидов был развит единый стиль эпиграфического орнамента.

Особую роль в достижении художественного эффекта изделий поливной керамики сыграла технология глазури.

В более поздней по времени изготовлении афрасиабской керамике (XII – начало XIII вв.) эпиграфика постепенно уступает первенство геометрическим мотивам, что исследователи связывают с изменениями этнического фона. Геометрические фигуры из второстепенных элементов декора превращаются в один из главных, и становятся орнаментальным узлом. Геометрический орнамент имеет аналогии с мотивами древней расписной керамики, но тот вариант, который распространяется в данный период, возникает не без влияния активного развития математических наук и включения орнамента в архитектурный декор. Происходит также десемантизация «старых» смыслов, тем и образов. Известно, что круг, ромб и крест – наиболее распространенные символы солнца в искусстве многих народов мира. В Средней Азии эти символы были известны с давних времен, и в большин-

стве случаев использовались с другими солярными и астральными знаками. Различные идеограммы, знаки и символы, даже после распространения в Средней Азии ислама и превращения их в простые знаки, использовались в народном творчестве, служили своего рода поэтическими метафорами. Даже в наши дни солярные знаки используются как средство сохранения от сглаза. Природа выражалась с помощью мира животных, жизнь – древа. На протяжении IX – XII веков эволюционирует и растительный орнамент, обогащаясь новыми формами и мотивами. Он перерабатывается, согласно новым, исламским художественно-эстетическим принципам. Многие виды растительных узоров были унаследованы из предшествующего времени – это акант, пальметты, спиралевидные побеги, стилизованное изображение гранат и тюльпанов. Теперь они находят свое новое воплощение. В пальметтах и спиралевидных растительных композициях IX – XII веков связь с античной основой полностью разорвана, на первый план выходит геометрическая идея. В то же время в растительных узорах отражалась поэтизация сил природы, переданных в образах фольклорной символики. Каждый из мотивов также имел определенный смысл, связанный подчас с обрядовой практикой. Со временем содержание изображений терялось, и эстетическая сторона приобретала главенствующее значение над содержательной. Один из древнейших и популярных местных образов, известных и по керамическому материалу, – мотив древа жизни. Плоды на древе с огромным количеством листьев и ветвей символизировали жизнь и долголетие. Вплоть до наших дней этот древний символ несет идею добра в сознании народа. Среди фруктов самым популярным считался гранат, который символизировал плодородие, доброту, изобилие, благополучие. Тема граната используется не только в глазурованной, но и в неглазурованной керамике, а также в других видах прикладного искусства. Гранат иногда изображался в надтреснутом виде; вид множества гранатовых зерен символизировал пло-

дородие. Наряду с этим фруктом также часто использовались миндаль и перец. Изображение миндаля обозначало счастье, богатство, плодородие. Подобные знаки-символы отражают архаические слои искусства, они неразрывно связаны с древними космогоническими понятиями и автохтонными традициями. На изделиях IX – XII веков эти символические знаки и эмблемы превращаются в составную часть орнаментально-декоративного комплекса. При всем многообразии растительных форм ведущее место занимает узор ислими. Понятие «ислими» подразумевает как само изображение вьющегося листа, имеющего множество вариаций, так и стиль растительного рисунка, выполненного плавными линиями. Они формируются на основе нескольких простых узоров. Эти узоры отражают геометризацию растительных мотивов.

В поливной керамике Мавераннахра IX – XII вв. прослеживается возрождение зооморфных и орнитоморфных мотивов, т.е. тема животного и птичьего мира, весьма популярная в предшествующие периоды. В искусстве античной Средней Азии такого рода мотивы, особенно изображения животных, пользовались большой популярностью. В это время еще не утерял своего значения и «звериный стиль», лучшие образцы которого относятся к сако-скифскому времени. Изображение животных, прежде всего, подчиняется стилю линейных узоров. Именно в этом свойстве и находится резкий контраст эстетического строения между орнаментами античного периода и средних веков.

Во второй половине XI – начале XIII веков в общем стиле поливной керамике господствуют орнаментальность. Стилиевые процессы, протекавшие в поливной керамике IX – XIII вв., во многом определили развитие системы узоростроения в керамике последующих столетий.

В эволюции мотивов и стилей керамического искусства IX – XII веков лежит сложный динамичный процесс. Но выделяют два основных его периода: 1) начало IX – XI веков; 2) середина

XI – начало XIII веков. Процесс эволюции характеризуется изменением художественного стиля в декоре керамических изделий. В целом IX – нач. XIII вв. были эпохой собственных ценностей и в то же время периодом, представляющим некий «мост времени» – из искусства VII – VIII вв. с его богатым изобразительно-фигуративным содержанием в художественную культуру мусульманского мира XIV – XVI вв., построенную на принципах иной эстетики, на стиле всепоглощающего орнаментально-декоративного искусства.

В поливной керамике Средней Азии IX – начала XIII вв. наблюдается процесс десемантизации конкретных мотивов и их эстетизация, превращение в самоценный узор, хотя отдельные мотивы еще сохраняют прежнее магическое или культовое значение. Развиваясь под непосредственным воздействием ислама, средневековая орнаментальная система значительно расширила круг сюжетов и образов. Происходило обогащение мусульманской орнаментики также за счет местных традиций народов, принявших ислам.

Список литературы:

1. Ташходжаев Ш. С. Художественная поливная керамика Самарканда IX – начала XIII веков. – Ташкент, – 1967.
2. Хакимов А. А. Изобразительно-орнаментальные образы и мотивы прикладного искусства. – Сб.ст. Художественная культура Средней Азии IX – XIII веков. – Ташкент, – 1983.
3. Ремпель Л. И. Цеп времен. Вековые образы и бродячие сюжеты в традиционном искусстве Средней Азии. – Ташкент, – 1987.

Popova Raisa Nikolaevna,
 assistant of Department of actual cultural practices
 Ekaterinburg Academy of Contemporary Art,
 E-mail: raisa.niko.popova@gmail.com

ILLUSION AND REALITY IN THE ARTWORKS OF GREGORIO SCILTIAN

Abstract: The article examines the artworks of artist Gregorio Sciltian, one of the represents of magic realism. An Armenian, who was born in Russia, he migrated across several countries before he settled in Italy where his artistic gift got a wide recognition. Gregorio Sciltian was influenced by many cultures and styles, but managed to take the best from them to finally develop his own unique manner, remaining faithful to his own artistic vision and philosophy of art.

Keywords: painting, XX century, magic realism, art of Italy.

The paintings of Gregorio Sciltian bring quite complex, sometimes really mystical impressions. It seems reasonable to place his works into the strict scope of realism, but the perfection of the artistic manner, the special emphasis on the composition and the accuracy of performance making the impression of theatricality, unique colors and choice of the themes and scenes in Sciltian's paintings – all this requires special research embracing the trends prevailing in the beginning of the 20th century, which were more in favour of abstract art, not realism. It is important to understand how such opposite trends coexist in modernism, like those that distort or completely lose the reality, and at the same time movements that glorify the reality in its absolute meaning.

During his artistic career Gregorio Sciltian gained considerable popularity in Italy, the country that adopted him after the Russian Revolution. However, unfortunately, the Russians know very little about the artist. Gregorio Sciltian is an artist who is not widely known in the Russian academia – art history and art critique. Publications in the Russian language about the painter are quite scanty, and this applies both to monographs and research articles, with the exception of several small articles and the Internet commentaries. Regardless of his personal exhibition at the Moscow Pushkin Museum in 1983 and few of his works

that are stored in this museum, for example, *Still Life with a Red Drapery* (painted in 1965), Sciltian is an artist who is more known in Italy and Europe than in Russia. Moreover, Sciltian's writings, such as his autobiography *My Adventures* (Milan, 1963) and *The Painting of Reality* (Rome, 1963), have not been translated and published in Russia.

Quite a detailed biography can be found on the authoritative website which describes art and architecture of the Russian émigré [5] or on the site *Russians in Italy* [4]. But in any case, these publications provide the artist's biographical data only, lacking description of his artistic manner and style.

Italy has always been a country that attracted Russian artists and writers. Being a true homeland of art, Italy is still considered to be a "promised land" for creative people and the custodian for the treasures of art and historical works of various types and styles. In the 18th and 19th centuries, many outstanding Russian artists lived and worked there, mainly in Rome. The Russian Imperial Academy of Arts sent artists to "improve their skills" [5]. It is this special Italian phenomenon that inspired many artworks of the Russian painters including the most famous examples of the Russian historical painting, like Karl Bryullov's *The Last Day of Pompeii*, Alexander Ivanov's *The Appearance of Christ before the People*.

At the beginning of the 20th century, many Russian artists and writers moved to Europe (generally France and Germany) and America following the wave of the Russian emigration. Among them, Sergei Diaghilev and his entourage, Wassily Kandinsky, Alexei Yavlensky, Natalia Goncharova and Mikhail Larionov, Igor Stravinsky, and many others. Gregorio Sciltian also leaved Russia and went to Italy following his heart.

Gregorio Sciltian was born in Rostov-on-Don in 1900, in the family of Armenian industrialists. At quite an early age Gregorio took a great interest in art and painting, with an initial focus on cubism. At the age of 15 he participated in the art exhibitions, and in 1917 attended the Academy of Arts in Petrograd (St. Petersburg) for several months.

Gregorio Sciltian, like many others, left Russia in 1917 due to the Russian Revolution and for some time he lived in Georgia, and then finally moved to Europe.

This period is marked by the constant instability in the painter's life. Elena Sciltian (born Boberman) in her memoirs described huge difficulties during the constant relocations across Europe, "Elena Abramovna talks about the difficulties connected not only with material situation, but also with moral [...] Everyday's unsettledness, confusion, needs, inability to find themselves in a foreign environment, accidental jobs, and homesickness – almost every Russian emigrant passed through this" [2].

At first, Gregorio Sciltian moved to Berlin and then to Rome. From 1927 to 1932, Sciltian and his wife made an attempt to settle in Paris, but then finally returned to Italy, where he began to work successfully, actively exhibited his works, particularly in Italy, and received many awards and recognition.

For the time being, an important problem is how to preserve information about Gregorio Sciltian, realizing that the records in Russian are so few and some rare materials can be lost. Besides, the materials in Russian can not correspond to the information in the Italian language. It is especially important to examine the artworks of Gregorio Sciltian in the context of the

mutual influence of two cultures, which invariably impacted his style, as it happened with many modern artists who emigrated from Russia.

Since Sciltian became famous in Italy, his works are stored in many prominent museums of the country: the Uffizi Gallery, the Modern Art Gallery in Rome, Milan and Bergamo, Roberto Longhi and Ugo Ojetti. Also, various art collectors paid attention to his paintings.

Sciltian is notable for the combination of cultures and styles. In his painting one can feel the influence of the classical school of the Russian realism, the canons of which were set by the St. Petersburg Academy of Arts. But this is far from the pure Russian academism. We also see the connection with Italian realists and metaphysical painting. Again this is not a metaphysical painting in its pure form.

In her memoirs the artist's widow Elena Sciltian (born Boberman) told how important for Sciltian were his connections with Russia and the Russian culture, "My husband was very fascinated by the Russian painting. Not only he loved the works of such brilliant masters like Levitsky, Ivanov, and Bryullov, but he also passionately popularized their art abroad. He led the persistent struggle against inertia, defending his views on realistic art" [2]. For example, Sciltian worked on the publication of Leo Tolstoy's novel *Anna Karenina* and made 117 illustrations. Elena explained that Gregorio took up this with "great enthusiasm" [2].

However, Gregorio Sciltian's works are influenced not only by the Russian academic school of realism, but, above all, by Italian art, which he absolutely belonged to. In many of his paintings, the influence of Michelangelo Merisi da Caravaggio can be traced [1]. Sciltian is close to Caravaggio and his compositional solutions (for example, the painting *Bacco in Osteria*, 1936), as well as the theatrical drama, colour and particular grotesque of the artistic language.

It is rather difficult to speak about the stylistic features of Gregorio Sciltian's art, since the Russian

sources are scarce. However, it's possible to define several important points.

First of all, it's necessary to note that on the background of the all-embracing movement of modernism in the beginning of the twentieth century and the emergence of the abstract art, Sciltian, nevertheless, adhered to the realistic tradition. His artworks demonstrate the connection of magic realism, metaphysical art, and the influence of surrealism.

His friendship with Giorgio de Chirico provides evidence of this. Some conceptual ideas of de Chirico can be found in Sciltian's works. Their art is close enough. Once de Chirico characterized the works of Sciltian, 'In the house of the artist Nino Bertolotti [Sciltian] meets Giorgio De Chirico, with whom he makes friends immediately. De Chirico wrote about him, 'Gregorio Sciltian is plastic par excellence. He is plastic when he paints, he is plastic when he talks, he is plastic when he gesticulates; De Chirico always defined him as "an eastern puppet master" and "a creator of the painted performance" (G. De Chirico, "Lo Stile nella casa e nell'arredamento", 1941, n. 4.) [4].

Another important observation on Sciltian's style was made by the artist Filippo De Pisis, 'In 1924, at his exhibition in the National Theatre in Rome, [Sciltian] met Filippo De Pisis and said the following words, 'Your painting, that in a certain sense can be called "Caravaggesca", could not be interpreted more authoritative and brilliantly' (F. De Pisis, "Bollettino della Galleria del Milione", 1-15 aprile 1941, n. 72.) [4].

This evaluation is a tribute to both the peculiarities of Sciltian's style, and his connectedness with the circle of the Italian artists of the time called "Pittori Moderni della Realtà".

Describing the artistic style of Sciltian, it is worth mentioning that a number of sources refer Sciltian's works to the art of magic realism. For example, we find such definition in one of the articles in *The Russian Thought* of the 1950's dedicated to Sciltian's 50th birthday [3].

The term "magic realism" appeared in 1925 thanks to Franz Roh, who first used it in his book *Nach Expressionismus: Magischer Realismus* (After Expressionism: Magic Realism). Magic realism, with the exception of visual arts, is widely applied to literary criticism and describes a style that represents the reality which aspires to the Absolute, engulfed in barely credible oddities. It is a subtle game on the brink of the real and magical, truth and fiction. Gregorio Sciltian was much interested in illusion. He worked a lot on the particular still life paintings – un trompe-l'œil. That theme was greatly developed in his artworks and formed his personal art manner. Based on two fundamental categories – "illusion" and "realism" – Sciltian united these two contrasting concepts to realize his vision of art.

In addition, the composition of Gregorio Sciltian is especially worth mentioning. He aimed at perfect composition, skillfully constructed it, with every single object in his still lifes. Elena Sciltian told, "In his studio, where after the death of her husband everything is still as it was during his life, you can recall a kind of theatre. Curtains, drapes, a board with absolutely unexpected objects – these are some ropes, buttons, and keys. That is all he used in his work. In the studio you will hardly notice any dirty brushes" [2]. Every detail takes its place and plays its role in "the theatre" of Gregorio Sciltian, and every piece makes the composition of the painting absolutely ideal.

References:

1. Mario Ursino, *L'effetto metafisico: – 1918–1968* Gangemi Editore, – Roma, – 2010.
2. Scheglova N. Save for posterity, "Soviet Russia" – Moscow, – 1988.
3. Seeler V. Sciltian (on the 50th anniversary of birth) // article Russian thought. – 1950. – 15 Sept.
4. URL: <http://www.russinitalia.it>
5. URL: <http://www.arttrz.ru/>

*Pryshchenko Svitlana,
PhD in Technical Aesthetics,
Prof. Dr. hab. in Design,
Head of Department Graphic Design.
National Academy of Managerial staff of Culture and Arts
E-mail: akademiki@ukr.net*

VISUAL EVOLUTION OF THE STYLISTICS IN ADVERTISING DESIGN

Abstract: The article presents the results of stylistics studies in Advertising Design on base the chronological stages definition of the development of Advertising Graphics, its art-aesthetic problems and visual content. For this purpose, the most promising are multimodal and trans-system approaches, that integrate system-structural, socio-cultural, axiological, art-historical, comparative, synergetic, semiotic methods also.

Keywords: advertising graphics, advertising design, stylistics, aesthetics.

Design research in Advertising has the aim to systematize visual means of information and make a complex definition of their functional specifics in communication area of modern society, which is much wider than twenty years ago. At the beginning of the XXI cent. big changes in the concepts of Design, Advertising and Digital Media have taken place, in view of the processes of Globalization and simultaneous ethno-cultural identification, hyper consumerism and parallel lowering of general cultural level of society. There were also significant social changes, as the development of technologies led to the emergence of ideas of humanistic universal design – “goods for all people and everyone”, and Advertising plays a significant role in promoting products in the mass market.

We propose a new understanding the visual language of Advertising with multimodal and trans-system approaches of Advertising Graphics in the structure of Advertising Design. The author defined the seven methods for the theoretical and empirical study of Ads visual content and art-aesthetics problems: system-structural, socio-cultural, axiological, art-historical, comparative, synergetic and semiotic. Advertising communications are very

relevant in commerce, politics, public and socio-cultural activities.

Visualizing had the great transformations – modern appearance of advertising appeals differs much from advertising of XIX cent. by graphic means and methods of psychological influence on consumers. Our generalization and classification of empirical advertising materials from XVIII – XXI cent. allows coming to conclusion that Advertising Graphics, and, after it, Advertising Design borrows style features of graphic art and crafts world art. Advertising evolved from illustrative accompanying of commercial information to appearance of new styles (or pseudo-styles) in frames of mass culture from II part of XX – the beginning of XXI cent. In this context a lot of mistakes in Advertising Graphics were exposed: prevalence of stereotypes, primitivism, vulgarity and the absence of national imagery; Pop-art, Kitsch, Eclecticism leading in Ads. In spite of main task of Advertising – attracting attention of potential clients to one of many products, as a rule, similar products and create its positive image for long term memorizing, means of visualization mostly have low aesthetic level.

Based on the comparative analysis advertising images of different times, we have identified the chronological stages in the choice of visual means:

- I phase, the most prolonged (XVIII–XIX cent.) – purely **figurative**, advertising then did not differ much from the works of Fine Art;
- II phase (beginning of the XX – the I half of the XX cent.) – **formal** one founded on the use of means of Avant-garde art, mainly Constructivism and Suprematism;
- III phase (II half – the end of XX cent.) – **synthetic**, which combined various depictive means of previous stages, Postmodernism captures all spheres of creativity;
- IV phase (early XXI cent.) – **imagery-associative**, in which the artistic image, emotionality and originality of the chosen image means are put forward, a lot of computer special effects are added. The contemporary world of Post-postmodern appears as a definite image through creative technologies: metaphor, hyperbole, association (or allusion), metonymy and allegory.

Post-modernism has its own typological features: the use of any ready forms from art to utility, widespread of photography and computer special effects, deliberate violation of commensurable quantities of visual elements, borrowing the ideas from other types of art, remake, interpretation, combination, fragmentation, epatage, installation, collage and replicability of the projects [1].

Post-postmodernism – the conventional name of the cultural space from the beginning XXI cent., another name Meta-modernism, which characterized by Post-globalization (de-globalization), the search of national identity, the revival of regional cultures, the monoculture of some countries, cultural exchange is complicated by the tense geopolitical situation.

The Digital era has come, there have been video advertising, WEB advertising, ambient advertising, 3D printing technology [3]. The transition from conceptual perception and fundamental knowledge

to the emotional images level (clap perception and thinking) is rapidly moving. In the spheres of Arts, Design and Advertising, conceptual searches for new styles, multivector, integrative knowledge, continuous movement between aesthetic categories, construction and deconstruction, reality and virtue intensified, Eclecticism acquires the status of aesthetic compilation. Visual semantics prevails, colour becomes a significant visual channel of communication, design-objects tend to simplicity, minimalism, uniform colours and shapes without decor.

Recently, the searches for creative advertising ideas are actively continuing because of the monotony and primitivism of images, so-called visual standards overload huge advertising in Media. The metaphor becomes the main characteristic of contemporary Visual Culture, an integration tool of abstract and concrete, an interpretation of complex ideas and the combination of images with emotions, the means of creating and emphasizing new senses, which is so important in Advertising. In our opinion, the main problem of contemporary Advertising is the conflict between commercial and aesthetic factors. Advertising philosophy is aimed at making profits, which is the most important component of the advertising process. However, art-cultural, ideological and moral-psychological components are no less important. This is “platform” for visualizing the advertising idea [5].

Video and Banner Advertising in virtual space we are considered as Visual art, Visual culture and Visual communication. In spite of its main commercial function, Advertising was recognized as cultural phenomenon due to visual aids of Advertising communication that become logical reflection of socio-cultural state of society in definite periods. Unfortunately, in most cases modern means of ad information don't contribute to forming outlook, art thinking development, aesthetic perception of reality etc. On the base of analysis of modern adverts we can clearly separate two main tendencies of visualization: first –

ideological orientation of middle class consumers to «life in luxury style», second – orientation towards mass consumer, catching attention, exclusive brightness and diversity of colours in advertisements. Consumerism became an ideology of Post-modernism and Post-postmodernism, and Media popularize hedonistic life style and consuming type of personality.

Successful global campaigns revolve around universal emotions. These campaigns focus on common human motivations found across cultures – love, happiness, health, safety, education, the desire to succeed, etc. Campaigns like Coca-Cola's Happiness and Nike's Find Your Greatness speak to core elements of the human experience [2]. But as alternative to Globalization processes with their aspiration to standardization and assimilation of cultural peculiarities; processes of self-identification of nations are actualized in Design and Advertising. One of the directions of design research is examining the influence of ethno-art and, especially coloristic traditions on modern project culture. Glocalization as an orientation of production to regional consumers' groups, significant change of market policy presupposed cardinal change in tasks and character of Advertising: socio-psychological, cultural and aesthetical indices become actual. Definition of artistic imagery as specific means of creativity from the point of view of definite aesthetic ideal is a key to understanding the process of projecting advertising image in Digital Media.

Now the frames of Post-postmodernism are enlarged: forming of new stylistic trends in Architecture, Art, Design and Advertising is made by deliberate synthetic approach in the use of variable elements, wide spread of irony and giving new context to old forms, complexity of the sense of harmony, increasing the variety of genres, reinterpretation of artistic traditions, accepting the coexistence of different cultures and dialogue of cultures.

Visual content of advertisements should be submitted in the unity of emotional and

rational components, in determined cultural and communicative contexts, in associative relations also. Scientific originality is to study the possible synergistic solutions in Advertising communications – to wit finding means in the arsenal of artistic images and using the creative technologies, such as, hyperbole, metaphor, allegory, association and metonymy, by which complex influence of many factors involved gives the overall effect is much greater than the sum of each. «The short-term costs and risks associated with the knock-on effects that these sorts of changes would have on advertising creative work practices appear to be more than many parts of the industry are presently willing to bear. Nevertheless, in a Media environment where interactivity users exercise control over instant, global conversation, advertisers face serious and unanticipated consequences for failures of communication with consumers. Advertising has a demonstrable, sophisticated, creative conversational capacity [4, 62]».

Compared to verbal language, visual elements are perceived more faster, more easier, more precisely. Advertising requires interesting images, non-standard, emotional, humorous, satire, therefore, the use of creative technologies in creating the advertisement as a visual-verbal model becomes increasingly relevant.

In summary, we have been characterized the art-aesthetic problems of Advertising Design, such as: prevalence of stereotype, primitiveness and vulgarity in visualization, Pop-art, Kitsch, Eclecticism, depersonalization of national image also. Visual evolution in the Advertising graphics depended on prevailing stylistic tendencies in the Arts of certain periods, according to which the styles of Advertising were transformed. The results of research suggest WEB Advertising as new mass media which using combination the colour-graphic forms, sound, animation and computer visual effects. That with advanced digital technologies and economic efficiency factors *will be* one of the most promising means of the Advertising communications in Future.

References:

1. Byars M. Design Encyclopedia. – New York: J.Willey and Sons. – 1994. – 612 p.
2. Glocal Advertising: Global Campaign, Local Implementation. – 2013. URL: <https://www.acclaro.com/blog/glocal-advertising>
3. Heller S. Graphic Style: From Victorian to Digital. – New York: Harry N.Abrams. – 2001. – 263 p.
4. Meggs P. History of Graphic Design. 5 ed. – New York. – 2006. – 511 p.
5. Pryshchenko S. Art-image system of Advertising Graphics: monograph. – Kyiv: National Academy of Managerial staff of Culture and Arts. – 2018. – 512 p.

Contents

Section 1. Museology, preservation and restoration of historic and cultural objects	3
<i>Novikova Anna Yuryevna</i> UKRAINIAN PRACTICES IN CREATING LIVING MUSEUM COMPLEXES (ON THE EXAMPLE OF THEME PARKS “KYIVAN RUS PARK”, “MAMAIEVA SLOBODA”).....	3
<i>Fenenko Andrey Olegovich</i> VIRTUAL MUSEALISATION AS A PHENOMENON OF CULTURE	8
Section 2. Musical art.....	12
<i>Laptev Ivan Grigorievich</i> THE FORMATION OF MUSICAL AND AESTHETIC FEELINGS ON THE EXAMPLES OF SPANISH MELOS IN THE WORKS OF RUSSIAN COMPOSERS	12
<i>Leontiev Sergei Anatolievitch</i> CLASSICAL MUSIC IN DIRECTOR’S DECISION FOR THE SCENES IN HOLLYWOOD FILMS.....	17
Section 3. Theory and History of Art.....	21
<i>Aliyeva Surayo Sharipovna</i> FEATURES OF THE ARTISTIC STYLE OF GLAZE CERAMICS OF UZBEKISTAN IN THE CONTEXT OF THE FORMATION OF ISLAMIC AESTHETICS: THE SEMANTICS OF ORNAMENTAL IMAGES	21
<i>Popova Raisa Nikolaevna</i> ILLUSION AND REALITY IN THE ARTWORKS OF GREGORIO SCILTIAN	25
<i>Pryshchenko Svitlana</i> VISUAL EVOLUTION OF THE STYLISTICS IN ADVERTISING DESIGN	28