

УДК 004.032.6.:004.928

DOI 10.32461/2226-2180.40.2021.250390.

**Цитування:**

Нечасенко Т. В., Лішафай О. О. Музична драматургія в аудіовізуальному просторі. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. Вип. 40. С. 191-195.

Nechaienko T., Lishafai, O. (2021). Musical drama in audiovisual space. *Mystetstvoznachchi zapysky: zb. nauk. prats'*, 40, 191-195 [in Ukrainian].

**Нечасенко Тетяна Василівна**,  
доцент кафедри тележурналістики  
та майстерності актора  
Київського національного університету  
культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0002-5492-5311>  
[nechaienko7639-1@unesp.co.uk](mailto:nechaienko7639-1@unesp.co.uk)

**Лішафай Олександр Олександрович**,  
заслужений діяч мистецтв України,  
старший викладач кафедри кіно-телемистецтва  
Київського національного університету  
культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0003-2117-8767>  
[lishafai@toronto-uni.com](mailto:lishafai@toronto-uni.com)

**МУЗИЧНА ДРАМАТУРГІЯ В АУДІОВІЗУАЛЬНОМУ ПРОСТОРИ**

**Мета дослідження.** Вивчення музичної драматургії як найважливішого елемента аудіовізуального простору і буття, розкриття її ролі та впливу на якість і характер аудіополя у цілому. **Методологія дослідження** базується на використанні методів аналізу, синтезу. **Наукова новизна** полягає у репрезентації спроби створення теоретичної концепції, що стосується значимості, ролі і реалізації в дійсності музичної драматургії, як найважливішої складової аудіовізуального простору. **Висновки.** Як результат вивчення зазначеної вище проблеми – теоретична концепція, що полягає у визначенні природи взаємодії, а також ролі і взаємовпливу музичної драматургії і аудіовізуального простору. Отримані результати дають можливість усвідомити значимість музичної драматургії для аудіовізуального контексту, її вплив на його якісні характеристики і сприйняття аудиторією. Це відкриває перспективи для таких сфер, як: кінематограф, медіа поле, синтетичні арт композиції, що поєднують аудіо- і відеоелементи.

**Ключові слова:** музичне мистецтво, архітектоніка, аудіовізуальний поле, аудіовізуальний контекст, теоретична концепція явища.

*Nechaienko Tetiana, Associate Professor of the Department of Tele-journalism and Actor's Skill, Kyiv National University of Culture and Arts; Lishafai Oleksandr, Honored Artist of Ukraine, Senior Lecturer of the Department of Film and Television Arts, Kyiv National University of Culture and Arts*

**Musical drama in audiovisual space**

**The purpose of the article** is to study musical drama, as an essential element of the audiovisual space and life, to reveal its role and influence on the quality and nature of the audio field as a whole. **The research methodology** is based on the use of analysis, and synthesis. **The scientific novelty** lies in the representation of the attempt to create a theoretical concept concerning the significance, role, and implementation in the reality of musical drama as the most important component of the audiovisual space. **Conclusions.** As a result of studying the above problem, there is a theoretical concept, which consists in determining the nature of the interaction, as well as the role and mutual influence of musical drama and audiovisual space. The results obtained make it possible to realize the importance of musical drama for the audiovisual context, its influence on its qualitative characteristics, and perception by the audience. This opens up prospects for such spheres as cinematography, media field, synthetic art compositions, combining audio and video elements.

**Keywords:** musical art, architectonics, audiovisual field, audiovisual context, the theoretical concept of the phenomenon.

Актуальність теми дослідження.  
Аудіовізуальний простір, як явище, передбачає

присутність музичної складової в його  
контексті. Будучи невід'ємною частиною

аудіовізуального простору, музика має можливість передати своє внутрішнє наповнення, неповторний, притаманний тільки їй сенс і повідомити його тому полю, в рамках якого знаходиться. Вона як мистецтво, що розповсюджується у часі, укладає в собі певний сюжетний стрижень. У його розкритті одну з провідних ролей відіграє драматургія – свого роду архітектурний проект у звуковому втіленні. Дане дослідження є актуальним через необхідність вивчення процесу взаємодії та взаємовпливу одного компоненту на інший у музичній драматургії і аудіовізуальному просторі.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблема музичної драматургії в контексті аудіовізуального простору досліджувалась чи не з її зародження [2, 2888-2889]. Фундаментальні праці, у яких розкривається роль музичної драматургії при формуванні та функціонуванні композиційної форми широко і багатогранно простежується у дослідженнях багатьох учених різних країн зі сфери музикознавства [7]. Фахівці з музичної драматургії прагнуть до розкриття нерозривного зв'язку між розвитком засобів виразності музики із закономірностями людського інтонування [5, 156-157]. Цуккерман подає загальні принципи розвитку і формотворення в музиці, описує процес кристалізації простих форм, які є базисом для створення масштабних жанрів [6, 125-127].

До розгляду теорії аудіовізуального простору, як явища в житті соціуму, належить робота О. Ландяк. Автор розглядає такі його аспекти, як: денотативне поле, синтаксична специфіка, семантика концепції «аудіовізуального простору» в цілому. Ландяк досліджує змістове наповнення цього феномена, виробляє типологізацію його складових, розкриває процес взаємодії таких концептів, як «Digital Art», «visual art», «audiovisual art». Дослідник робить ґрунтовний висновок про природу аудіовізуального мистецтва, говорячи про його трансгресивність, яка виражена через видову і жанрову дифузію в нерозривній єдності зі специфікою digital [1, 215-216]. Практичним досвідом створення творів, де відбувається глибинна взаємодія візуальних і звукових образів, ділиться Джулія Воткінс [9]. Вона публікує власні композиції і надає читачам докладний опис їх задуму. Природу аудіовізуального контексту і параметри, що характеризують її, в цілому, досліджує Патрік Забалбіску [10]. Трактування аудіовізуального простору, його трансляцію і сприйняття в

глобальному контексті розкриває вчений із Університетського Коледжу в Лондоні [11].

Метою цієї публікації є вивчення музичної драматургії, як найважливішого елемента аудіовізуального простору і буття, розкриття її ролі та впливу на якість і характер аудіополя у цілому.

Виклад основного матеріалу. Поняття «аудіовізуальний простір» дає підстави вважати його музичну складову (в самих різних варіантах: від класичних до новітніх) найважливішою ланкою і вектором його реалізації в часі [8]. Кожна епоха своєю візитівкою репрезентувала індивідуальний за своїми характеристиками і змістом аудіовізуальний простір. У давнину його уособлювали театралізовані вистави за п'єсами видатних грецьких драматургів. Період Відродження подарував світові оперу. Епоха нового часу ознаменована зародженням оперети, музичної драми (Р. Вагнер). ХХ століття принесло в історію світового аудіовізуального простору мюзикл. ХХІ століття відрізняється тенденцією, із одного боку, до відродження традицій минулого (прагнення досягти виконання, близького автентичного), з іншого – до створення абсолютно нових форм аудіовізуального контексту, а також – до об'єднання вищеперерахованих напрямків. Принагідно зазначити, що виходять несподівані і різноманітні результати. Така природа шоу постановок, що виникають заплановано і спонтанно.

На сьогоднішній день дослідниками визначені такі основоположні типи музичного матеріалу (музичної архітекtonіки): повторюваність, контрастність, конфліктне протиставлення, вільний розвиток музичного матеріалу [6, 113-115]. Сучасний склад аудіовізуального поля, передбачає апеляцію його творців до типів розвитку музичного матеріалу, які представлені в Таблиці 1.

Таблиця 1.

Типи музичної архітекtonіки в контексті аудіовізуального простору

Класичний тип архітекtonіки	Повторюваність, контрастність
Тип архітекtonіки нового часу	Конфліктність
Тип сучасності архітекtonіки	Вільний розвиток матеріалу. Неоавтентичність. Синтетичність (мікс)

На сьогоднішній день аудіовізуальний простір відрізняється широким набором варіантів і способів їх втілення в життя соціуму. Можливість практично необмеженого вибору наявних типів музичної архітекtonіки і виникнення нових, надають авторам в цій сфері безпрецедентний простір для їх діяльності, пов'язаної з втіленням найсмівливіших ідей. Стають актуальними і користуються попитом в нових, сучасних умовах класичні варіанти музичної драматургії. Однак вони оновлюються за рахунок новітніх технологій (зокрема – дистанційна системи подачі матеріалу, надійна фіксація на електронних носіях). Їх збагачує і впровадження ідей, продиктованих світоглядом людства ХХІ століття. При цьому найбільш широко використовується формою аудіовізуального поля, а з ним – і музичної драматургії – стає тип синтезування різних видів архітекtonіки, що реалізується в процесі вільного (імпровізаційного, що відображає індивідуальний авторський проект) розвитку матеріалу. Підтвердженням такого висновку є висновок Джулії Воткінс: «Прагнення знайти відповідність між музикою і візуальними ефектами, а також використовувати їх для створення нового способу творчої діяльності – по суті, нового виду мистецтва – має довгу історію. Візуальна музика включає в себе безліч типів продукції: абстрактні картини, мистецтво перформансу, (...) світлові шоу, художні інсталяції фільму і розширене кіно (цифрові медіа). Хоча кількість видів продукції продовжує зростати, що об'єднує імпульсом для візуальної музики як і раніше є ідея синестезії» [7].

Думкою про різні варіанти існуючого на сьогоднішній день аудіовізуального простору поділяють вчені різних країн. Так фахівці демонструють не тільки тексти, а й ілюстрації, присвячені проблемі втілення візуальних образів в музиці у всій її багатогранності. Цьому сприяє розгляд думок музикантів, художників, кураторів, директорів фестивалів та розробників програмного забезпечення. Це дає уявлення про те, що відбувається на сьогоднішній день як в андеграунді, так і в масовій культурі. При цьому фактор присутності класичного, наповненого силою життя, емоційного початку зберігається в якості головного компонента аудіовізуального контексту. Інтеграція пластики, природних жестів і особливо людського голосу в візуальних музичних композиціях стає ключовою метою при створенні роботи, яка не є оповідною, «абстрактною анімацією» [8], але

при цьому наповнена людською присутністю і емоціями [9].

Західні дослідники говорять про «аудіовізуальне мистецтво» і «цифрові технології» як про синонімічні пару, однак це різні явища. «Медіа-арт» уособлює собою синтез компонентів, які раніше вважалися несумісними. Це забезпечує просторе поле діяльності композиторам і режисерам нового покоління, відкриваючи невідомі досі перспективи для мистецтва в цілому. Західною наукою простежується історія еволюції взаємин між звуковою та візуальною сферами. Це – шлях відкриттів, розвитку технологій, сприйняття досліджень і художніх результатів. Увага зосереджена і на художніх розробках, що реалізуються в рамках проекту COSTART (Computer Support for ARTists) як на прикладах зацікавленості художників темою використання цифрових технологій в якості інструменту для створення сучасних робіт. Передавати нові смисли сучасний творець аудіовізуального проекту може за допомогою оцифрування арт-об'єктів [12, 32-33]. Сучасність диктує необхідність досліджувати засоби комп'ютерного забезпечення, здатних створити і підтримувати новітню версію аудіовізуального простору. Широке використання цифрових технологій, в тому числі і в мистецтві, призводить до домінування зорових уявлень про явища природи і буття у сучасної людини. Процес візуалізації музичної драматургії стає одним з ключів до розуміння музичного мистецтва, як минулого, так і теперішнього періоду часу [13, 135-136].

Одним зі шляхів наповнення електронних бібліотечних баз видатними зразками аудіовізуального плану є принцип архівації матеріалу творів [14, 7-9]. Експерименти із реалізацією аудіовізуального поля засобами ультрасучасних технологій призводять до підвищення якості фіксації і показу матеріалів. Слід звернути особливу увагу на глибокий зв'язок таких напрямків як музичне мистецтво, графічний дизайн та інженерна сфера. На початку ХХІ століття виникає такий напрям, як «дизайн комп'ютерних систем». Цей напрям ставить за мету дослідницьку стратегію, яка спрямована на взаємодію, взаємозбагачення та загальний прогрес галузей, пов'язаних із технічними науками і мистецтвом. Такий підхід свідчить про перехід фахівців різних сфер на міждисциплінарний діалог і співробітництво, що сприяє реалізації творчого мислення. Прикладом такої взаємодії є факт використання мультимедіа в педагогічній

діяльності, спрямованої на підготовку майбутніх діячів мистецтва [15, 143-144].

Реалізація аудіовізуального простору, а, отже, і музичної драматургії в його контексті з точки зору сучасного цифрового обладнання знаходить високу гуманітарно-просвітницьку місію. Одна з веб-платформ сучасності Tele-media-art надає можливість людям із інвалідністю опанувати певний вид мистецтва, як приклад – танець. Платформа призначена для асинхронної електронної освіти і дозволяє дистанційно відвідувати уроки танців, театральної майстерності [16, 11-12]. Тема сприйняття аудіовізуального простору дітьми актуальна та вимагає моніторингу [3, 150-151]. Створення комфортної для дитини атмосфери під час сприйняття нею творів аудіовізуального контексту є одним із актуальних завдань сучасного мистецтва [4]. Не менш важливою є проблема використання аудіовізуального поля в рамках арт-терапії. Відомі випадки, коли видатні зразки мистецтва, що поєднують звукові і зорові образи, впливали на хід лікування організму і відновлення його функцій після складних операцій [17, 1-3]. На початку XXI століття стає популярним мультиплікаційний фільм. Історія цього жанру триває понад сімдесят років. Актуальність музикознавчих досліджень у програмуванні анімації для дорослих з кожним роком лише зростає [18, 70-72]. Однак стрижнем музичної драматургії в аудіовізуальному контексті сучасності залишається фактор присутності живої людини, її емоцій, творчого начала. Про це говорять науковці, майстри мистецтв, зокрема композитор і фахівець в сфері створення хорових перекладів (Капела імені Л. Ревуцького) зразків світового класичного, а також сучасної творчості (супроводжуваних елементами театру, хореографії, технічних засобів) – В. Н. Грицишин.

Висновки. Виходячи з природи певного виду аудіовізуального контексту, авторами застосовується найбільш оптимальний, логічно обумовлений тип музичної драматургії. На сьогоднішній день широке практичне застосування отримує синтетичний тип музичної драматургії в контексті аудіовізуального простору. Якщо говорити про архітектоніку музичної драматургії (яка, у свою чергу, дає картину музичної драматургії аудіовізуального простору) то провідні позиції у цій площині належать індивідуальному авторському проекту, під яким розуміємо стихійний, імпровізаційний варіант інтерпретації матеріалу, який на розсуд

авторів, у згоді з їх творчою інтуїцією об'єднується з тими класичними різновидами розвитку матеріалу, які подарувала людству світова історія мистецтв.

Зроблено припущення, що теоретична концепція і систематизація типів музичної драматургії, а також архітектоніки, викладені в у цій статті, стане у нагоді для всіх, хто вивчає історію мистецтв, сучасну практику в галузі медіа-мистецтва, створює твори, які синтезують в собі звукові і зорові образи, а також – для студентів фаху «мистецтвознавство». Широкоаспектність цієї теми передбачає її подальше дослідження, яке може бути репрезентовано у моніторинзі нововиявлених зразків аудіовізуального простору, а також через компаративний аналіз картин минулого і сьогодення, що дає можливість зробити висновки про еволюцію, не тільки технічної сторони творчого процесу при створенні цього поля, а й збагаченні ідейного змісту аудіовізуального простору.

#### Література

1. Ландяк О. «Аудіовізуальне мистецтво» як концепт у сучасному мистецтвознавчому дискурсі. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія Мистецтвознавство. 2017. Вип. 36, № 1. С. 213–223.
2. Левченко О. Зміна парадигми аудіовізуальних мистецтв у ситуації експансії цифрових технологій. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво. 2018. № 2. С. 2888-2893.
3. Nagel L. The SceSam Project – Interactive dramaturgies in performing arts for children. Youth Theatre Journal. 2016. Vol. 30, No. 2. P. 149-170.
4. Patel R. The maker of imaginary worlds: interactive theatre for early years. URL: <https://www.researchgate.net/publication/350431222> (date of access 10.09.2021.)
5. Харенко А. Музична драматургія як творчий метод у джазовому мистецтві: на прикладі фортепіанної творчості Сергія Давидова. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2019. No. 55. P. 155-169.
6. Цуккерман В.А. Анализ музыкальных форм. Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы. Москва: Музыка, 1980. 296 с.
7. Watkins J. An investigation into composing visual music today. URL: <https://www.researchgate.net/publication/330283594> (date of access 10.09.2021.)
8. Watkins J. Animacy, motion, emotion and empathy in visual music: Enhancing appreciation of abstracted animation through wordless song. URL:

<https://www.researchgate.net/publication/330285471>  
(date of access 10.09.2021).

9. Watkins J. Composing visual music: Visual music practice at the intersection of technology, audio-visual rhythms and human traces. URL: <https://www.researchgate.net/publication/324242145> (date of access 10.09.2021).

10. Zabalbeascoa P. The nature of the audiovisual text and its parameters. URL: <https://www.researchgate.net/publication/300848139> (date of access 10.09.2021).

11. Baños R., Diaz-Cintas J. Audiovisual Translation in a Global Context. URL: <https://www.researchgate.net/publication/304984475> (date of access 10.09.2021).

12. Лаврова С. Новая музыка и экспериментальное кино: творчество Бернхарда Ланга в контексте New Media Art. Проблемы синтеза в современной музыкальной культуре. 2019. № 1. С. 32–44.

13. Франтова Т. Визуализация музыкальной формы на экране монитора, на бумаге, на концертной эстраде. Проблемы синтеза в современной музыкальной культуре. 2019. № 1. С. 130–140.

14. Mota M. Creative process and documentation: Digital archiving and music theatre. Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre. 2020. Vol. 10, No. 4. P. 1–24.

15. Тараева Г. Мультимедиа в современной культуре и музыкальном обучении. Проблемы синтеза в современной музыкальной культуре. 2019. № 1. С. 141–152.

16. Dias J., Penha R., Morgado L., Veiga P. Tele-media-art: Feasibility tests of web-based dance education for the blind using kinect and sound synthesis of motion. International Journal of Technology and Human Interaction. 2019. Vol. 15, No. 2. P. 11–28.

17. Gerber N., Bryl K., Potvin N., Blank C. Arts-based research: Approaches to studying mechanisms of change in the creative arts therapies. Frontiers in Psychology. 2018. No. 9. Article number: 2076.

18. Jänisch P. A very short fascicle on music's: Dramaturgy and use in adult animation series. Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung. 2020. No. 15. P. 65–114.

### References

1. Landyak, O. (2017). Audiovisual art as a concept in contemporary art discourse. Naukovi zapysky Ternopil'skoho Natsionalnoho Universytetu, 1(36), 213–223 [in Ukrainian].

2. Levchenko, O. (2018). A paradigm of audiovisual arts shifts in the situation of expansion of digital technologies. Visnyk Kyuyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriya: Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo, 2, 2888–2893 [in Ukrainian].

3. Nagel, L. (2016). The SceSam Project – Interactive dramaturgy in performing arts for children. Youth Theatre Journal, 30(2), 149–170.

4. Patel, R. (2020). The maker of imaginary worlds: interactive theatre for early years. URL: <https://www.researchgate.net/publication/350431222>.

5. Kharenko, A. (2019). Musical dramaturgy as a creative method in jazz art: the example of the piano art by Sergey Davydov. Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teoriyi i praktyky osvity, 55, 155–169 [in Ukrainian].

6. Zukkerman, V. A. (1980). Analysis of musical works: General principles of development and formation in music. Moscow: Muzyka [in Russian].

7. Watkins, J. (2017). An investigation into composing visual music today. URL: <https://www.researchgate.net/publication/330283594>.

8. Watkins, J. (2016). Animacy, motion, emotion and empathy in visual music: Enhancing appreciation of abstracted animation through wordless song. URL: <https://www.researchgate.net/publication/330285471>.

9. Watkins, J. (2018). Composing visual music: Visual music practice at the intersection of technology, audio-visual rhythms and human traces. URL: <https://www.researchgate.net/publication/324242145>.

10. Zabalbeascoa, P. (2008). The nature of the audiovisual text and its parameters. URL: <https://www.researchgate.net/publication/300848139>.

11. Baños, R., Diaz-Cintas, J. (2015). Audiovisual translation in a global context. URL: <https://www.researchgate.net/publication/304984475>.

12. Lavrova, S. (2019). New music and experimental cinema: the work of Bernhard Lang in the context of New Media Art. Problemy sinteza v sovremennoy muzykalnoy kulture, 1, 32–44 [in Russian].

13. Frantova, T. (2019). Visualization of a musical form on a monitor screen, on paper, on a concert stage. Problemy sinteza v sovremennoy muzykalnoy kulture, 1, 130–140 [in Russian].

14. Mota, M. (2020). Creative process and documentation: Digital archiving and music theatre. Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, 10(4), 1–24.

15. Taraeva, G. (2019). Multimedia in modern culture and musical education: Synthesis problems in contemporary musical culture. Problemy sinteza v sovremennoy muzykalnoy kulture, 1, 141–152 [in Russian].

16. Dias, J., Penha, R., Morgado, L., Veiga, P. (2019). Tele-media-art: Feasibility tests of web-based dance education for the blind using kinect and sound synthesis of motion. International Journal of Technology and Human Interaction, 15(2), 11–28.

17. Gerber, N., Bryl, K., Potvin, N., Blank, C. (2018). Arts-based research: Approaches to studying mechanisms of change in the creative arts therapies. Frontiers in Psychology, 9, article number 2076.

18. Jänisch, P. (2020). A very short fascicle on music's. dramaturgy and use in adult animation series. Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung, 15, 65–114.

*Стаття надійшла до редакції 22.09.2021  
Отримано після доопрацювання 13.10.2021  
Прийнято до друку 19.10.2021*

УДК 791.83(477)

DOI 10.32461/2226-2180.40.2021.250391.

**Цитування:**

Кашуба В. Г. Гастрольна діяльність «Укрдержцирку» як індикатор «здоров'я» галузі. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. Вип. 40. С. 196-201.

Kashuba V. (2021). Touring activities of Ukrderzhztsirk as a domain's "health" indicator. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats'*, 40, 196-201 [in Ukrainian].

*Кашуба Владислав Геннадійович, аспірант кафедри організації театральної справи ім. І. Д. Безгіна Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*  
<https://orcid.org/0000-0002-4022-3626>  
[vladgrek616@gmail.com](mailto:vladgrek616@gmail.com)

## ГАСТРОЛЬНА ДІЯЛЬНІСТЬ «УКРДЕРЖЦИРКУ» ЯК ІНДИКАТОР «ЗДОРОВ'Я» ГАЛУЗІ

**Мета статті.** Виявити й проаналізувати результативність гастрольної діяльності української державної циркової системи від початку 1990-х рр. **Методологія дослідження.** Дослідження оперує архівними відомостями щодо роботи «Укрдержцирку». Историко-фактографічний метод допомагає зафіксувати результати розвитку гастрольної діяльності. Компаративний метод дозволяє виявити особливості феномену, характерні організаційно-творчі тенденції та дати їм оцінку. **Наукова новизна.** Уперше висвітлено й охарактеризовано основні тенденції гастрольної діяльності державної циркової системи останніх трьох десятиліть. **Висновки.** Результативність гастрольної діяльності характеризується спадними тенденціями, що відповідає загальній динаміці організаційно-творчого процесу після розпаду «Союздержцирку». Імовірно, одним із чинників занепаду стала нездатність «главку» забезпечити належне централізоване управління системою. «Укрдержцирк» має певні досягнення, зокрема, заснування власного бренду, встановлення ділових контактів, здійснення гастролей українських програм за кордоном. Однак експорт державного циркового продукту занепадає, а перспективність імпорту знижується на тлі дорожнечі іноземного продукту. Очевидною є потреба перегляду організаційно-творчих підходів до зовнішньоекономічної діяльності.

**Ключові слова:** український цирк, радянський цирк, гастролі, «Укрдержцирк», «Союзгосцирк», циркове підприємство, цирковий продукт.

*Kashuba Vladyslav, graduate student of the Department of Theatre Business Management, Kyiv National Theatre, Cinema and Television University of I. K. Karpenko-Kary*

### **Touring activities of Ukrderzhztsirk as a domain's "health" indicator**

**The purpose of the article** is to identify and analyze the effectiveness of the Ukrainian state circus arts system's touring activities from the early 1990s. **Methodology.** The study analyses archival information on the Ukrderzhztsirk's work. The historical-factographic method helps to record the results of the circus touring activities development. Comparative analysis allows detecting the specifics of the phenomenon, revealing its organizational and creative trends, and evaluating them. **Scientific novelty.** For the first time, the main trends of the Ukrainian state circus touring activities held since the early 1990s were revealed and characterized. **Conclusions.** The touring activities' effectiveness is characterized by declining trends – something that corresponds to the general dynamics of the "post-Soiuzgostsirk" organizational and creative process. Probably one of the decline factors was that of the head organization's inability to provide the circus system with a properly centralized management. Ukrderzhztsirk has some achievements, in particular, its own brand-name founding, business contacts establishing, organizing of abroad tours for Ukrainian programs. However, the state circus product's export faces its decline, while the sector of import is not prospective as a foreign product is too expensive. Obviously the current organizational and creative approaches to foreign economic activities performing are in need to be revised.

**Keywords:** Ukrainian circus arts, Soviet circus, touring, Ukrderzhztsirk, Soiuzgostsirk, circus arts enterprise, circus arts product.

Актуальність теми дослідження. Маючи вікові традиції та, імовірно, тисячолітній літопис, український цирк лічить свою новітню історію від початку 1990-х років,

відколи вперше отримав змогу оформитися як цілковито автономна національна виробничо-творча система. Як уже розглядалося в попередніх публікаціях [11; 10; 20], останні

три десятиріччя характеризувалися низкою трансформацій, що докорінно змінили організаційно-творчий профіль вітчизняної циркової системи. Їхній аналіз має бути доповнений оцінкою тенденцій гастрольної діяльності, результативність якої не без підстав вважається одним із маркерів здоров'я галузі.

Пропоноване дослідження присвячене гастрольній активності українського циркового «главку» – «Укрдержцирку», відомого також як Державна циркова компанія України (далі в тексті – ДЦКУ). Створювана як керівний орган централізованої державної циркової системи, компанія, хоч і позбулася згодом повноважень «центру», утім донині контролює левову частку державного циркового продукту (як окремих номерів, так і цілісних програм/вистав). Необхідним убачається аналіз організаційно-творчих аспектів гастрольної діяльності. Комплексний розгляд основних тенденцій посприяє оптимізації й розвитку гастрольної діяльності державного цирку.

Аналіз досліджень і публікацій. Гастрольна діяльність вітчизняного цирку розглядалася в літературі здебільшого стосовно радянського періоду, зокрема багаторічним очільником «Союздержцирку» Ф. Бардіаном [2; 3]. Про тріумфальні успіхи радянських циркових гастролерів свідчать знані митці й циркознавці [19; 16; 4 та ін.]. Разом із тим, малодослідженими є результативність гастролей українського державного цирку та відповідні організаційно-творчі проблеми – питання, розгляд яких суттєво впливає на поліпшення перспектив циркового мистецтва в Україні.

Мета дослідження – виявити й проаналізувати результативність гастрольної діяльності української державної циркової системи від початку 1990-х рр.

Виклад основного матеріалу. Експорт циркового продукту був одним із головних завдань радянського цирку, а його обсяги – показовим мірилом організаційно-творчої ефективності галузі. Справді, кореляція між результативністю гастрольної роботи й рівнем розвитку циркового мистецтва є очевидною й навряд чи потребує доведення.

За свідченням Ф. Бардіана, уперше радянський цирк виїхав із повною програмою на гастролі до Монголії 1934 року, що дозволило тамтешнім колегам перейняти досвід і створити власний цирк уже за кілька років. Загалом, цирку в соціалістичних країнах багато в чому завдячували готовності

радянських колег ділитися досвідом і їхньою допомогою щодо організаційно-творчих питань. З 1955 р. з низкою країн практикувався взаємний обмін цирковими програмами на регулярній основі, а також укладалися збірні міжнародні вистави [3].

Першими країнами Заходу, що прийняли радянську програму у 1956 р., стали Бельгія, Франція та Англія. Відтак пропозицій від західних імпресаріо ніколи не бракувало. Їх надходило стільки, що можна було б гастролювати водночас у тридцяти країнах, але за браком програм, антрепренери «шикувалися в чергу» на роки вперед. Гастролю за кордоном починалися з 2-3 програм на рік у кінці 1950-х, сягнувши 15 програм щороку в 1960-1970-тих, при задіяному контингенті в 900 осіб, що за рік об'їздили 30 країн [3]. Згодом, за свідченням російського циркового діяча М. Сквірського, за кордон виїжджали до 30 повноцінних програм на рік [16].

Наприкінці 1960-х І. Черненко писав: «За останні 13 років артисти радянського цирку побували на всіх континентах. Всюди одностайне визнання, всюди тріумф» [19]. Кількома роками пізніше Ф. Бардіан звітує: «За 20 років наш цирк подивилися понад 20 мільйонів людей, і гастролю тривають. Радянський цирк гастролював у 70 країнах, і щороку географія наших гастролей розширюється» [3]. Таким чином, починаючи з 1950-х і до 1990-х вітчизняний цирк мав приголомшливий успіх у світі [4]. Партнерами за кордоном виступали тільки імпресаріо, бо директори західних цирків воліли наймати окремі номери до власних програм; «Союздержцирк» натомість пропонував тільки повні програми [3].

В «Укрдержцирку» одразу після його створення в 1993 р. гастрольна діяльність теж була в числі пріоритетів, і ставка робилася саме на повноформатні програми. У структурі «главку» з'явився міжнародний відділ, що опікувався організацією гастрольного обміну. Фахівці відділу шукали потенційних партнерів, звертаючись до іноземних посольств в Україні та до закордонних організацій, контакти яких удавалося знайти з різних джерел. Пропозиції щодо співробітництва, що їх розсилав потенційним партнерам «главк», містили опис програми й перелік номерів та виконавців; велася робота щодо створення фотокаталогу й відеотеки продукту, що мало полегшити його просування (див., напр., [13; 14; 15; 17, арк. 35]). Утім реальний попит на програми був

невисоким. З іншого боку, Україні нічим було повноцінно заповнити навіть власні майданчики. Водночас важливо було зберегти творчі й ділові стосунки з Росією. Виробництво циркового продукту вимагає років, конвеєр же потребував термінових рішень. Оскільки власного продукту було конче мало для покриття потреб української мережі стаціонарів, союз із Росією був вимушено неминучим.

Уже з перших років після розпаду «Союздержцирку» в українській державній цирковій системі спостерігалися такі особливості й тенденції експортно-імпоротної політики.

1. Різне зниження обсягів експорту продукту. Гастролі пострадянського цирку, зокрема українського й російського, у країнах далекого зарубіжжя швидко пішли на спад і на початку 2000-х були майже припинена навіть краще пристосованою до зовнішньоекономічної діяльності Росією [9]. Ідеться про закордонний прокат повноформатних програм, організованих у межах державних циркових систем їхніми «головними організаціями», тобто «Укрдержцирком» чи «Росцирком».

2. Превалювання партнерства пострадянських країн. Серед перших партнерів «Укрдержцирку» були цирку колишніх союзних республік, зокрема держав Закавказзя, Середньої Азії, Білорусі, Молдови та ін. [див., напр., 7]. Щодо країн далекого зарубіжжя, співпраця почала будуватися з Китаєм, Німеччиною, Польщею, Чехією, Туреччиною, країнами Арабського світу, Угорщиною, Болгарією, Північною Кореєю та ін. [див., напр., [15, арк. 10; 7; 13; 6]. Переважно ж гастролі зорієнтувалися на колишні радянські республіки. Очевидно, це було наслідком інерції зв'язків, утворених всесоюзним цирковим конвеєром, і прагненням мінімізувати втрати від їхнього розриву. Звуження географії гастролей обмежувало потенціал їхньої прибутковості, з огляду на майже однаково кризові умови в пострадянських країнах. Крім того, зосередження на партнерстві в межах СНД відтермінувало вихід на ринки країн далекого зарубіжжя.

3. Домінування Росії на пострадянському ринку. Від розпаду «Союздержцирку» Росія отримала численні переваги, оскільки контролювала майже весь цирковий продукт. Це призвело до диспропорції в гастрольному обміні й дозволило «Росциркові» диктувати умови.

Восени 1993 р. було укладено рамочний договір із «Росгосцирком», що український «главк» вважав окремим досягненням. Складена нібито на паритетних умовах, угода насправді обслуговувала російські інтереси, оскільки більшість експлуатаційно-господарських функцій з прокату гастрольної програми здійснювалася коштом і силами цирку, що її приймав. При цьому абсолютна більшість випадків «співпраці» стосувалася гастролей російських програм в Україні, а не навпаки. Дія договору мала дворічний термін [7]. Попередні договори між окремими цирками та «Росцирком» утратили чинність [8, арк. 9-10]. Таким чином, Україна, як і решта колишніх союзних республік, стала майданчиком для виступів російських програм, головним чином приймаючи їх у себе, а не постачаючи до Росії свої.

4. Конкурентні переваги Росії на ринку «далекого» закордону. Контроль над цирковим продуктом експортного призначення, створеного в СРСР, успадкувала Росія. Як і валютні кошти, зароблені спільними зусиллями, і решту майна, а також напрацьовані «мережу збуту» й організаційно-творчі підходи.

5. Брак налагоджених партнерських зв'язків. Україні довелося будувати зарубіжну партнерську мережу практично з нуля. Будучи інтегрованими в централізовану структуру «Союздержцирку», українські циркові діячі не брали участі в безпосередній організації зарубіжних гастролей і не мали відповідного досвіду та ділових контактів із імпресаріо й цирками інших країн.

6. Невідомість українського цирку як бренду. Задля створення імені й завоювання іміджу на міжнародному рівні «Укрдержцирком» було здійснено певні кроки: реєстрація фірмового знаку й імені; зобов'язання включати їх в афіші спільних програм; участь у міжнародних фестивалях тощо [8, арк. 18-20]. Утім ця діяльність не відзначалася послідовністю та ефективністю. Крім того, на створення імені об'єктивно потрібні або роки стабільної роботи на гідному рівні, або миттєві яскраві успіхи, чого в активі України не було.

7. Укладення довгострокових угод. Окрім уже згаданого договору з «Росцирком», було здійснено кроки щодо врегулювання принципів спільної діяльності новостворених циркових систем країн колишнього СРСР і закріплення їх у довгострокових угодах про співробітництво



між цирковими «главками» та з окремими цирками «далекого» закордону.

8. Установка на гастрольний обмін. Приймаючи програму з певної країни, «Укрдержцирк» прагнув обміняти її на свою виставу на паритетних умовах. Проте, у стосунках із «Росцирком» про паритет не йшлося, у першу чергу, через низький попит із боку Росії, а також через брак вітчизняного продукту.

9. Низька прибутковість гастролей, як у частині експорту, так і імпорту. Оскільки нагальним було налагодження зв'язків і завоювання нових ринків, гастролі розглядалися як прибуткові в перспективі. Український продукт експортної якості нерідко був задорогим у експлуатації. Так, успішна в творчому сенсі програма «Цирк на льоду» з атракціоном «Північне сяйво», створена в середині 1990-х років, користувалася попитом за кордоном, проте навряд чи могла розраховувати на комерційну окупність: громізка як у сенсі колективу (біля 80 осіб), так і багажу та тварин (близько 40 т ваги), вона була дорогою в утриманні, а надто ж – у транспортуванні. Так, доставка її в Саудівську Аравію оцінювалася в 50-60 тис. дол. в один кінець [12, арк. 45-46]. Практикований «главком» обмін програмами нерідко був нерівноцінним: партнерам надавали кращі умови, ніж отримували в обмін. Загалом, умови контрактів часто були не вигідними в комерційному плані. Разом із тим, навіть і вони далеко не завжди виконувалися зарубіжними партнерами, особливо в частині повної і вчасної оплати. Перспектива виходу на прибутковість гастролей постійно відтерміновувалася в часі, паралельно з аналогічною метою на внутрішньому ринку. Таким чином, у багатьох випадках продукт експлуатувався за умов, коли не покривався навіть амортизаційний знос, що ставило під загрозу здатність системи до самовідтворення. Утім, попри низьку окупність закордонних гастролей, вони приносили «главкові» часом більше зиску, ніж внутрішній конвеєр. Так, у 1999 р. у структурі доходів ДЦКУ річна сума відрахувань за прокат державного циркового продукту за межами системи (у приватних та закордонних гастролях) більш як учетверо перевищувала суму за прокат у внутрішньому конвеєрі (496,3 тис. грн проти 123,8 тис. грн відповідно [18]).

10. «Роздрібний» експорт. До закордонного прокату були допущені окремі атракціони та номери, а не обов'язково повні вистави. Формувалися також збірні програми

за участю виконавців із інших пострадянських республік, причому здебільшого організатором гастролей виступала не Україна. У таких випадках, нерідко наші артисти оплачувалися гірше, ніж решта учасників програми, навіть коли забезпечували її найвидовищнішу частину.

11. Приватні контракти. Окремі виконавці почали працювати за кордоном приватно, а не як представники «Укрдержцирку». «Главк» зберігав за гастролерами робочі місця й отримував відсотки з їхніх гонорарів. Артист укладав два договори: один – із іноземним роботодавцем чи агентом, а інший – із «Укрдержцирком». Це практикувалося й у разі роботи на вітчизняних приватних прокатників – як у цирках-шапіто, так і в програмах для стаціонарних цирків. Так утворилася парадоксальна схема: «Укрдержцирк» фактично прокатує свій номер на своєму майданчику, але через приватного посередника. Те ж саме, до речі, відбувалося й у разі включення українських артистів у програми «Росцирку» – тоді посередником, відповідно, виступав російський «главк».

12. Утрата «главком» контролю над власним ринком, у т.ч. у частині зовнішньоекономічної діяльності. Рік від року Україною гастролювали дедалі більше цирків-шапіто, у т.ч. іноземних, не погоджуючи свою діяльність із «Укрдержцирком» і становлячи конкуренцію стаціонарам та «Циркові на сцені». При цьому якість вистав у шапіто була досить низькою. Так, за свідченням О. Житницького, уже на початку 2009-х в Україні працювало біля 35 шапіто, лише 5-6 із яких мали гідний рівень [1]. Це негативно позначилося на популярності цирку та його затребуваності в глядачів.

13. Утрата контролю над українським продуктом, його відтік за кордон. В умовах ринкової економіки та відкритих кордонів «Укрдержцирк» не мав суттєвих важелів, щоб зупинити прагнення виконавців заробити самостійно. Попри формальну належність майнових та авторських прав на продукт «главкові», артисти нерідко вивозили з собою за кордон не тільки власне номер, а й майно, потрібне для його виконання. Мабуть, найпоказовішим був випадок вивезення до Росії цілого атракціону «Північне сяйво» «Цирку на льоду» його керівником О. Денисенком на початку 2000-х. Виїхавши до Москви за гастрольною угодою ДЦКУ, колектив залишився разом із майном у Росії під приводом арешту задіяних у атракціоні білих ведмедів, нібито незаконно

привласнених Україною під час розподілу майна колишнього «Союздержцирку». Аргументи про те, що Україною було вкладено величезні кошти на постановку, яка тривала 2 роки, про належність їй дороговартісного майна (комплекс «Цирк на льоду» для створення льодової арени, клітки для тварин та інше обладнання) тощо, жодним чином не вплинули. Натомість «Росцирк» запропонував сплатити Україні якісь копійки за майно, як нібито майже цілковито амортизоване, аби поставити його собі на баланс. Позиція, зайнята О. Денисенком, не залишила сумнівів, що все планувалося заздалегідь, а гастрольний контракт був лише приводом вивезти майно з України.

Наведені вище тенденції, вочевидь, певною мірою завдячують хаотичності й раптовості процесів розпаду всесоюзного циркового конвеєру, що на тлі несприятливих соціально-економічних умов поставили новоутворену національну циркову систему України на межу виживання. Водночас, низька результативність гастрольної діяльності є наслідком помилковості обраних організаційно-творчих підходів та свідчити про потребу їхнього перегляду.

Наукова новизна. Уперше виявлено й проаналізовано основні тенденції гастрольної діяльності українського державного цирку, проваджуваної від початку 1990-х років «Укрдержцирком».

Висновки. Таким чином, перебіг змін у гастрольній діяльності характеризується низкою негативних, у масі своїй, тенденцій та явищ, що відповідають загальній картині погіршення ефективності організаційно-творчого процесу після розпаду союзного циркового конвеєру. Утрата «главком» координаційної здатності та послаблення його ефективності у виконанні основних організаційно-творчих функцій безпосередньо позначилися на результативності зовнішньоекономічної діяльності. Безперечно позитивним є прагнення розвивати закордонну гастрольну діяльність, що реалізується «главком» через низку цілеспрямованих заходів: заснування власного бренду, встановлення ділових контактів, здійснення гастролей українських програм за кордоном. Однак тривожні тенденції переважають: експорт державного циркового продукту занепадає, а перспективність імпорту знижується на тлі дорожнечі іноземного продукту. Очевидною є потреба в перегляді сформованих організаційно-творчих підходів щодо гастрольної політики. Отримані

результати є відправним пунктом і спонукою до подальших досліджень щодо оптимізації гастрольної конкурентоспроможності державного цирку, налагодження збалансованого експорту й імпорту циркового продукту.

### Література

1. Алексей Житницкий: «Я могу с гордостью сказать, что Харьковский цирк - ведущее цирковое предприятие в Украине». Status Quo. 21.10.2003. URL: [https://www.sq.com.ua/rus/news/lichnost/21.10.2003/al\\_eksej\\_zhitnickij\\_ya\\_mogu\\_s\\_gordostyu\\_skazat\\_chto\\_harkovskij\\_cirk\\_vedushee\\_cirkovoe\\_predpriyatie\\_v\\_ukraine/](https://www.sq.com.ua/rus/news/lichnost/21.10.2003/al_eksej_zhitnickij_ya_mogu_s_gordostyu_skazat_chto_harkovskij_cirk_vedushee_cirkovoe_predpriyatie_v_ukraine/).
2. Бардиан Ф. Г. Организация и планирование циркового производства. URL: <http://www.ruscircus.ru/science/orgcirc.shtml>.
3. Бардиан Ф. Г. Советский цирк на пяти континентах. URL: <http://istoriya-cirka.ru/books/item/f00/s00/z0000006/index.shtml>.
4. Баринов В. А. Феномен цирка в современной культуре. Общественные науки и современность. № 3. М.: РАН, Издательство «Наука», 2012. С. 168 – 176.
5. Договори від 18 листопада 1993 р. <...>. ЦДАМЛМ України (Центр. держ. архів-музей літер. і мист. України). Ф. 1393. Оп. 1. Спр. 7.
6. Договори, угоди <...>. 30.01 – 12.12.1996. (Там само). Спр. 35.
7. Договори, угоди <...>. 16.03 – 11.10.1995. (Там само). Спр. 22.
8. Документи наради <...>. 29-30.11.1993. (Там само). Спр. 4.
9. Калмыков А. Состояние и перспективы развития современного циркового искусства России. Эхо Москвы. 19.07.2012. URL: <https://echo.msk.ru/programs/razvorot/910384-echo/>.
10. Кашуба В. Г. Організаційно-творчі трансформації українського цирку: від централізації до реформ (1993 р. – донині). Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2020. Вип. 36. С. 189 – 195. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpm.vi36.431>.
11. Кашуба В. Г. Періоди розвитку українського цирку на сучасному етапі (кінець ХХ — початок ХХІ століття). Художня культура. Актуальні проблеми. 2020. Вип. 16. Ч. 1. С. 171-181. DOI: <https://doi.org/10.31500/1992-5514.16.2020.205255>.
12. Листування з Міністерством економіки України, Міністерством культури <...>. 04.01 – 14.12.1999 р. ЦДАМЛМ України. Ф. 1393. Оп. 1 Спр. 63.
13. Листування з МКУ <...>. 22.01 – 30.12.1996 р. (Там само). Спр. 34.
14. Листування з МКУ <...>. 11.06 – 22.10.1993 р. (Там само). Спр. 6.
15. Листування з Президентом України <...>. 10.01-11.10.1994. (Там само). Спр. 15.

16. Проблемы развития циркового искусства обсудили в Общественной палате. ФКП «Росгосцирк». 03.12.2015. URL: <http://www.circus.ru/press-service/reports-and-speeches/10874/>.

17. Протоколи №№ 1-52 оперативних нарад у президента творчого об'єднання. 13.01-29.12.1997. ЦДАМЛМ України Ф. 1393. Оп. 1. Спр. 42.

18. Річний баланс за 1999 р. (Там само). Спр. 66.

19. Черненко И. М. Еще раз от автора // И. М. Черненко. Здравствуй, цирк! М., 1968. URL: <http://istoriya-cirka.ru/books/item/f00/s00/z0000008/st016.shtml>.

20. Kashuba V. Current Organisational and Creative Transformations of Ukrainian Circus Arts. Popular Entertainment Studies. University of Newcastle, Australia, 2021. Vol. 11. Issue 1-2. Pp. 25-45.

### References

1. Aleksei Zhytnitskiy: «I can proudly say that the Circus of Kharkiv is the leading circus enterprise of Ukraine». Status Quo. October 21, 2003. URL:

[https://www.sq.com.ua/rus/news/lichnost/21.10.2003/aleksej\\_zhitnickij\\_ya\\_mogu\\_s\\_gordostyu\\_skazat\\_chno\\_harkovskij\\_cirk\\_veduschee\\_cirkovoe\\_predpriyatye\\_v\\_ukraine/](https://www.sq.com.ua/rus/news/lichnost/21.10.2003/aleksej_zhitnickij_ya_mogu_s_gordostyu_skazat_chno_harkovskij_cirk_veduschee_cirkovoe_predpriyatye_v_ukraine/). [In Russian].

2. Bardian, F. G. (1981). Organization and planning of circus industry. URL: <http://www.ruscircus.ru/science/orgcirc.shtml>. [In Russian].

3. Bardian, F. G. (1977). Soviet circus on the five continents. URL: <http://istoriya-cirka.ru/books/item/f00/s00/z0000006/index.shtml>. [In Russian].

4. Barinov, V. A. (2012). Circus phenomenon in the modern culture. Social sciences and modernity. Vol. 3. Moscow: RAN, Nauka. Pp. 168 – 176.

5. Agreements from November 18, 1993, <...>. Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine. Fund 1393. Description 1. File 7. [In Ukrainian].

6. Agreements. (January 30 – December 12, 1996). (Ibidem). File 35. [In Ukrainian].

7. Agreements. (March 16 – November 11, 1995). (Ibidem). File 22. [In Ukrainian].

8. Documents of the meeting. (October 29-30, 1993). (Ibidem). File 4. [In Ukrainian].

9. Kalmykov, A. (July 19, 2012). The state and development prospects of modern circus art in Russia. Echo of Moscow. URL: <https://echo.msk.ru/programs/razvorot/910384-echo/>.

10. Kashuba, V. (2020). Organizational and Creative Transformations of Ukrainian Circus: from Centralization to Reforms (1993 – present). Ukrainian Culture: the Past, Modern, Ways of Development. 36, 189 – 195. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpm.vi36.431>. [in Ukrainian].

11. Kashuba, V (2020). Periods of Development of Ukrainian Circus during the Contemporary Era (late 20th through the early 21st century). Artistic Culture. Topical issues. 16 (1), 171-181. DOI: <https://doi.org/10.31500/1992-5514.16.2020.205255>. [in Ukrainian].

12. Correspondence with the Ministry of Economy of Ukraine, Ministry of Culture. (January 04 – December 14, 1993). Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine. Fund 1393. Description 1. File 63. [In Ukrainian].

13. Correspondence with the Ministry of Culture. (January 22 – December 30, 1996). (Ibidem). File 34. [In Ukrainian].

14. Correspondence with the Ministry of Culture. (June 11 – October 29, 1993). (Ibidem). File 6. [In Ukrainian].

15. Correspondence with the President of Ukraine. (January 10 – October 11, 1994). (Ibidem). File 15. [In Ukrainian].

16. Problems of Circus Arts development were discussed in the Public Chamber. FKP «Rosgostsirk». (December 03, 2015). URL: <http://www.circus.ru/press-service/reports-and-speeches/10874/>. [In Russian].

17. Minutes No. 1-52 of the current meetings with the President of the Creative Association. (January 13 – December 29, 1997). Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine. Fund 1393. Description 1. File 42. [In Ukrainian].

18. Annual Balance sheet for 1999. Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine. Fund 1393. Description 1. File 66. [In Ukrainian].

19. Chernenko, I. M. (1968). One more from the author. In: I.M.Chernenko. Hello, Circus! Moscow. URL: <http://istoriya-cirka.ru/books/item/f00/s00/z0000008/st016.shtml>. [In Russian].

20. Kashuba, V. (2020). Current Organisational and Creative Transformations of Ukrainian Circus Arts. Popular Entertainment Studies. 11 (1-2), 25-45. URL: <https://novoajs.newcastle.edu.au/ojs/index.php/pes/article/view/241>

*Стаття надійшла до редакції 10.09.2021  
Отримано після доопрацювання 01.10.2021  
Прийнято до друку 08.10.2021*