

УДК 745/749(091):17.023.36

ІСТОРІЯ «РУХУ МИСТЕЦТВА І РЕМЕСЕЛ»: СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ

Ямборко Ольга Ярославівна, кандидат мистецтвознавства,
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет
ім. В. Стефаника», м. Івано-Франківськ
kalyna015@gmail.com

«Рух мистецтва та ремесел» зародився у Великобританії у другій пол. XIX ст. як мистецька реакція на індустріалізацію промисловості та поширився у Європі і Північній Америці. Популярність «Руху» зумовлена різноаспектним соціокультурним розвитком тогочасного суспільства, яке у багатьох регіонах переживало період національного відродження. Стаття присвячена основним аспектам програми «Руху», історії його становлення та розвитку у різних національних школах.

Ключові слова: «Рух мистецтва і ремесел», історія, декоративне мистецтво, дизайн, соціокультурний аспект.

Постановка проблеми. Період формування галузі художньої промисловості на ранньому її етапі (II пол. XIX ст. – поч. XX ст.) потрапив у діапазон вивчення українських мистецтвознавців лише на початку XXI ст. Об'єктивне висвітлення вітчизняних практик того періоду нерозривно пов'язане з процесами, що призвели до такої актуалізації, а саме – з поширенням міжнародного «Руху мистецтва і ремесел».

Останні дослідження та публікації. Світовий досвід «Руху мистецтва і ремесел» у вітчизняних дослідженнях сьогодні мало висвітлений. Діяльності засновників «Руху» присвячені дисертації Р. Силко про розвиток методик прикладного мистецтва Г. Земпера (2010 р.) [6] та Н. Мартиненко – про життя і творчий доробок британця Г. Дірля (2016 р.) [4].

Мета статті: окреслити історію становлення міжнародного «Руху мистецтва і ремесел», з огляду на його соціокультурний зміст.

Виклад матеріалу дослідження. «Рух мистецтва та ремесел» зародився у другій пол. XIX ст. у Великобританії як реакція на полеміку естетського середовища із стрімкою індустріалізацією та її наслідками – появою категорії предметів широкого вжитку, що загрожувало зникненню культури ремісництва, а на думку ідеологів й теоретиків «Руху», і деградацією морального стану суспільства. У Скандинавії та Центральній Європі актуальність «Руху» значною мірою пов'язана з хвилею національного відродження. Тому спільність завдань у формуванні даного явища мала водночас різний результат та вплив на історію національних мистецьких шкіл.

«Рух» постав із діяльності фірми В. Морріса «Морріс, Маршал, Фолкнер і Ко», заснованої у 1861 р. для виготовлення інтер'єрних тканин, гобеленів, меблів та вітражів. Ентузіазм Морріса поділяло широке коло архітекторів, художників, письменників, ремісників, котрі об'єднувались у ремісничі гільдії та спілки. У 1888 р. одна з таких гільдій провела у Лондоні «Виставку Спілки мистецтва та ремесел», яка й дала назву цьому рухові. Натомість дискурс, що передував появі «моррісонівських» гуртків розвинувся в Англії ще у 1850-х рр. поміж художниками-прерафаелітами, з теоретичними обґрунтуваннями Дж. Раскіна, Г. Земпера, О. Пьюджина.

Суттєвим формотворчим чинником, що визначив неоромантичні рефлексії «Руху мистецтва і ремесел» є його *історизм*. В англійському варіанті «Руху», що визрів під впливом прерафаелітів, взірцем ідеальної епохи слугувало пізнє Середньовіччя. Звідси ідеологи «Руху» (теоретик Дж. Раскін, архітектор-адепт неоготики О. П'юджин, письменник і художник В. Морріс) запозичили ключові концепти – від системи ремісничих гільдій, яку намагались відродити, й до функціональної практичності та декоративної виразності предметного середовища. Сама постановка питання виявилась революційною в багатьох сенсах. Передусім, порушуючи канони академічного класицизму з його приматом високого мистецтва (архітектура, образотворче мистецтво, скульптура), вперше від часів Готики декоративному мистецтву було надано рівноцінної ваги у теорії та художній практиці. Як не дивно, опонуючи промисловій індустріалізації, прихильники «Руху» стимулювали і її симбіоз із власною естетикою, внаслідок чого відбулося оформлення в окрему галузь дизайну. Всесвітні промислові виставки (у т.ч. Крайова виставка у Львові, 1894 р.) засвідчили розшарування системи проектування предметного середовища. Тож «тиражування виробів на основі проекту, виконаного згідно художнього начала» [7; 117] відійшло до сфери дизайну, відповідно «одиночні унікальні твори» [7; 117] залишились прерогативою декоративного і декоративно-прикладного мистецтва. Контури процесу чітко означились на початок XX ст.

Історизм «Руху» відобразився у формально-стильових підходах, художній тематиці, а подекуди й реанімації віджилих жанрів і видів творчості. Так, В. Морріс привернув увагу сучасників до вітражів і gobelенів та намагався відновити книгодрукування на манер середньовічних ілюмінатів в організованому ним 1890 р. видавництві «Келлмскотт-пресс» (Kelmescott Press). Зусилля Моріса, як і зодчого неоготичної будівлі Парламенту в Лондоні О. П'юджина, через звернення до обраного ними прототипу досягти такої ж чистоти стилю, мало зворотну силу і породило еkleктичні рефлексії у мистецтві.

Оскільки автори «Руху мистецтва і ремесел» у своїй діяльності акцентували на комплексному питанні творення гармонійного середовища, центральним об'єктом для них постало його *предметне наповнення*. Представники «Руху» обстоювали ідеї соціалізму, у т.ч. християнського, вкладаючи їх у побутову річ як носія краси (стилю), рукотворності, що мало на меті плекання моральних якостей особистості. Предметові побуту, таким чином, надавалося естетично-виховного значення. На противагу жанрам «високого мистецтва», ідея апелювати через предмет мала масовий ефект, водночас була зручною для сприйняття різними соціумами. Намір зробити естетизований приватний простір доступним для всіх і підтримка ремісників у протистоянні з індустріальною промисловістю були опорними пунктами соціалістичної програми «Руху». Втім, реалізація таких завдань насправді виявилась утопією, позаяк вироби ручної роботи, виконані згідно індивідуального художнього проекту, за їх собівартістю були недосяжними для пролетаріату та середнього класу. В підсумку, надбаннями творців «Руху» використали їх опоненти – буржуа і промисловці.

У власне мистецькій площині категорія «предмету» поступово розширила своє значення до відповідника «твору» – самостійного об'єкта художнього аналізу, що в кульмінаційній формі продемонстрували футуристи і дадаїсти з числа авангардного руху 1920-х рр.

Виріб у значенні *культурного символу* використовували прихильники «Руху», які підтримували тему національної неоромантики у своїх країнах. Тип виробу, його форма, орнамент та матеріал набували тут іншого змісту, ніж естетично-дидактичне замилювання, на них покладалася роль ідентифікатора певної національної культури. У першу чергу це стосувалося костюма та інтер'єру, що хрестоматійно показав скандинавський досвід. На хвилі національного відродження, яка охопила Норвегію, Ісландію, Фінляндію, Данію та Швецію в середині XIX ст. у тамтешніх суспільствах, серед творчої та аристократичної еліти, бюргерів активізувалось прагнення демонструвати свою національну приналежність носінням народного костюма. Небажання норвезького національного руху на початку XX ст. об'єднуватись зі Швецією, крім історично-політичних наслідків, піднесло тему народницької міфології та атрибутики на новий щабель і сприяло появі таких явищ, як норвезький «бунад» (Bunad), що вважається «національним костюмом» – удосконаленою реплікою регіональних варіантів народного строю (folkedrakt). На нього покладається важлива презентаційна функція рівня основних державних відзнак. «Бунад» є результатом колективної роботи ентузіастів та професіоналів (художників, етнографів тощо) і ця традиція триває від його появи у першій декаді XX ст. і донині, зокрема через посередництво спеціально створеного у 1947 р. інституту (Norsk institutt for bunad og folkedrakt), що займається збиранням і збереженням етнографічного матеріалу, регламентує проектування бунадів, їх виготовлення, розширення асортименту і застосування. Подібно працює програма національного костюма в інших скандинавських країнах.

Суспільно значущою виявилась ініціатива «Руху мистецтва і ремесел» щодо налагодження *спеціалізованої інфраструктури в галузі прикладного мистецтва*. Ідею відродження ремісничих гільдій за зразком середньовічних аналогів доповнила модель фахово-просвітницьких закладів у вигляді художньо-промислових шкіл та музеїв. Такий підхід запропонував Г. Земпер як один із кураторів «Всесвітньої виставки виробів промисловості всіх націй» у Лондоні 1851 р.. Саме Земпер є автором методологічних понять і термінів – «художнє ремесло» («das Kunstgewerbe») та «практична естетика» («die praktische Aesthetik») [6; 13], йому також належить думка про модель закладу художньо-промислової освіти у формі музейно-навчального комплексу, коли школа перебувала у структурі відповідного музею [6; 13]. Першим кроком і стимулом тут послужило заснування британського Південно-Кенсінгтонського музею (від 1852 – «Музей мануфактур»; від 1899 – «Музей Вікторії та Альберта») з колекціями, успадкованими після проведення лондонської виставки. Цей досвід із 1860-х рр. активно перейняла континентальна Європа. На державному рівні питанням опікувались в Австро-Угорщині, Німеччині та Російській імперії. Апробація відзначалася регіональною специфікою. Австрійський уряд взяв під власний контроль питання художньо-промислової освіти, отже в 1863 р. імператорським Указом Франца-Йосифа I у Відні відкрили «Австрійський музей мистецтва і промисловості»; 1868 р. до нього приєднали новостворене художньо-промислове училище.

У 1875 р. Державна реміснична школа постала в Зальцбурзі. Угорська королівська художньо-промислова академія виникла на базі Королівської школи рисунку протягом 1880 р. А Празька Вища школа прикладного мистецтва, на момент заснування у 1885 р., виявилась унікальним – єдиним закладом художньої освіти в Чехії. У 1876 р. рішенням наглядової ради Львівського художньо-промислового музею, згідно постанови Міністерства освіти у Відні, створено Львівську художньо-промислову школу (до 1882 – «Школа рисунку і моделювання») [9; 170]. У додаток до інституцій державного рівня, інфраструктуру поповнило чимало приватних закладів та ініціатив – шкіл, майстерень, фірм, творчих об'єднань, увесь обсяг діяльності яких можна було оглянути на міжнародних, загальнодержавних, регіональних та міських промислових виставках. На цій хвилі рівень організації зріс до масштабніших утворень, якими з легкої руки архітектора Й. Хоффмана і художника Д. Мозера у 1903 р. стали «Віденські майстерні».

Аналогічний тип діяльності розвивало утворене на зламі XIX–XX ст. у Галичині Товариство руських ремісників «Зоря» [10; 194].

На протигагу британцям, для яких йшлося про відродження втрачених мануфактур, австрійська система художньо-промислових інституцій передбачала підтримку і розвиток збережених цехових зв'язків в умовах існуючої промислової експансії [3]. Водночас, кон'юнктура німецьких шкіл опонувала романтизмові британців та синтетичній візії на ремесло і промисловість австрійців своїми більш прагматичними позиціями, що спершу продемонстрував німецький Союз художників, ремісників та промисловців «Веркбунд» (утворений 1907 р.), згодом – Баухауз (1919 у Веймарі, у 1925–1933 рр. к Дессау) як ідеологія конструктивного моделювання в умовах нових виробництв. Цим німецька програма задекларувала появу власне дизайн-освіти і стала осередком т. зв. європейського функціоналізму [5; 92], відкриваючи шлях новому баченню естетики предметного середовища. Керуючись твердженням француза А. Лебруста про те, що «форма завжди повинна підпорядковуватись функції» [8; 146], куратори Баухауза поступово відмовились від художньої складової у формотворчому процесі на користь технічної логіки предмета.

У Росії тенденція до організації художньо-промислових інституцій виникла на початку XIX ст., разом із появою першого «Мануфактурного музею» у С.-Петербурзі 1811 р. [1; 56] та заснуванням у 1825 р. Строгановської рисувальної школи в Москві, що від 1843 р. стала державною. У 1870-х рр. процес поживався, коли ініціатива тогочасних європейських практик здобула широкий розголос між російської творчої еліти, яка утворила неформальні середовища в Абрамцево (від 1870-х) і Талашкіно (1893–1914 рр.), де з метою відродження народних ремесел почали працювати спеціалізовані майстерні за участю професійних художників. У наслідку, це дало привід говорити про появу т. зв. неоросійського стилю як місцевого варіанту модерну. У 1876 р. згідно Указу Олександра II у Санкт-Петербурзі з'явилося «Центральне училище технічного рисування». Наявність вищих художньо-промислових шкіл у Російській імперії поза метрополією, замінили провінційні середні та нижчі школи, що діяли у структурі земств, на які, у свою чергу, держава поклала відповідальність за розвиток кустарного промислу, що бачився альтернативою вирішення «гострих проблем аграрного сектору економіки» [2; 659].

Щодо освітньо-виробничої системи в США, провідники «Руху мистецтва і ремесел» Г. Стіклі та Е. Хаббарт дотримувались первинної – британської ідеї ремісничих гільдій, втілюючи її навіть у форматі свого роду субкультур. Це підкреслює локальна назва презентованого ними напряму в США – «стиль месії». Г. Стіклі виступив засновником та керівником гільдії «Об'єднані ремесла (1898–1915 рр.)», а Е. Хаббарт організував у штаті Нью-Йорк ремісничу комуну «Ройкрофт» (1893–1938 рр.), за назвою якої в США виник однойменний «рух», що помітно вплинув на архітектуру і дизайн Америки початку XX ст. В осередках Стіклі і Хаббарта виготовляли предмети побуту з металу, шкіри, текстилю за спільною стилістикою, в якій акцентувались простота форм та лаконічність ліній. Обидві мануфактури орієнтувались на споживачів середнього достатку. Загалом, американські гільдії повторили долю британських, хоча проіснували значно довше. Їх занепад пов'язаний із втратою споживача через здорожчання продукції та зміну смаків (моди) у суспільстві.

Висновки. Огляд історії розвитку «Руху мистецтва і ремесел» з урахуванням передумов його появи та впливу на художній процес, орієнтовно займає континуум у майже 8 десятиліть – від першої Всесвітньої виставки 1851 р. до закриття школи Баухаузу (1933 р.) та американської мануфактури «Ройкрофт» 1938 р. Рух виник як реакція на індустріалізацію, позначився на мистецькій палітрі свого часу, сприяв відокремленню дизайну в окрему галузь, його концептуальні засади та формальна стилістика мали очевидний відгук у соціальній сфері, у т.ч. – політичній, як вияв національного неоромантизму. Основною ознакою поширення ідей руху у Великобританії, Європі, США можна вважати розвиток спеціалізованої інфраструктури художніх промислів у бік структурного та типологічного розмаїття, а також вплив на мистецький процес у вигляді нових стилістичних напрямів.

Список використаної літератури

1. *Власов В.* Основы теории и истории декоративно-прикладного искусства: Учебно-методическое пособие / В. Власов. – СПб., 2012. – 156 с.
2. *Зозуля О.* Земские инициативы в контексте политики государства по повышению эффективности функционирования кустарной промышленности (на примере Московской и Нижегородской губерний) / О. Зозуля // Известия ПГПУ им. В.Белинского. – № 27. – 2012. – С. 658–663.
3. *Кичеджи В.* Идеи организации высших художественно-промышленных школ в Европе второй половины XIX – начала XX в. / В. Кичеджи // Вестник СпбГУКИ. – № 4 (29). – 2016. – С. 89–93.
4. *Мартиненко Н.* Життєвий шлях і творча діяльність Джона Генрі Дерла в контексті руху «Мистецтва і ремесла»: друга половина XIX – перша третина XX ст. : автореф. дис... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.05 – «Образотворче мистецтво» / Н. Мартиненко. – Київ : НАОМА, 2016. – 16 с.
5. *Розенталь Н.* История прикладного искусства Нового времени / Н. Розенталь, Х. Рацка. – М. : Искусство, 1971.
6. *Силко Р.* Розвиток методики прикладного мистецтва Готфрідом Земпером у художньо-промислових школах Західної Європи: Друга половина XIX століття: автореф. дис...канд. пед. наук: спец. 13.00.02 – «Теорія та методика трудового навчання» / Р. Силко. – Чернігів, 2010. – 21 с.
7. *Станкевич М.* Протодизайн, концепції і морфологія дизайну / М. Станкевич // Теорія рами : Вибрані праці з історії і теорії мистецтва. – Львів, 2015. – С. 117–141.
8. *Станкевич М.* Проблеми ідентифікації дизайну / М. Станкевич // Теорія рами: Вибрані праці з історії і теорії мистецтва. – Львів, 2015. – С. 143–154.
9. *Шмагало Р.* Історичний шлях художньо-промислової школи у Львові (1876–1939; 1939–1944) / Р. Шмагало // Бюлетень Львів. філії Нац. наук.-дослідного реставраційного центру України. – Львів, 2006. – № 2 (8). – С. 170–175.
10. *Шмагало Р.* Художній метал / Р. Шмагало // Історія декоративного мистецтва України: У 5 т. Т. 5 / [голов. ред. Г. Скрипник] НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – Київ, 2016. – 546 с. + 266 іл. – С. 194–205.

References

1. *Vlasov V.* Osnovu teorii i istorii dekorativno-prikladnogo isskustva: Uchebno-metodicheskoe posobie / V. Vlasov. – SPb., 2012. – 156 s.
2. *Zozulya O.* Zemskie iniciativy v kontexte politiki gosudarstva po povysheniu effektivnosti funkcionirovaniya kustarnoi promyshlennosti (na primere Moskovskoi i Nizhegorodskoi gubernij) / O. Zozulya // Izvestiya PGPU imeni V. G. Belinskogo. – № 27. – 2012. – S. 658–663.
3. *Kichedgi V.* Idei organizacii vysshyh hudozhestvenno-promyshlennyh shkol v Evrope vtoroi poloviny XIX – nachala XX v. / V. Kichedgi // Vestnik SpbGUKI – 2016. – № 4 (29). – S. 89–93.
4. *Martynenko N.* Zhyttevyi shlyakh i tvorcha diyalnist Johna Henry Derla u contexti rukhu «Mystectva i remesla»: Druha pol. XIX st. – persha tretyna XX st.: aref. dys. Na zdobuttia nauk. stupenya kand. myst.: spec. 17.00.05 – obrazotvorche mystectvo / N. Martynenko. – Kyiv, NAOMA, 2016. – 16 s.
5. *Rozental N.* Istoriya prikladnogo isskustva Novogo vremeni / N. Rozental, H. Ratcka. – M. : Isskustvo, 1971.
6. *Sylko R.* Rozvytok metodyky prykladnogo mystectva Gotfridom Zemperom u khudozhno-promyslovykh shkolah Zahidnoi Evropy: Druha pol. XIX st.: aref. dys. na zdobuttia nauk. stupenya kand. ped. nauk: spec. 13.00.02 – teoriya ta metodyka trudovoho navchannya / R. Sylco. – Chernihiv, 2010. – 21 s.
7. *Stankevych M.* Protodyzain, koncepciya i morfologiya dyzainu / M. Stankevych // Teoriya ramy: Vybrani praci z istorii i teorii mustectva. – L'viv, 2015. – S. 117–141.
8. *Stankevych M.* Problemy identyfikacii dyzainu / M. Stankevych // Teoriya ramy: Vybrani praci z istorii i teorii mustectva. – L'viv, 2015. – S. 143–154.
9. *Shmahalo R.* Istorychnyj shlyakh khudozhno-promyslovoi shkoly u L'vovi (1876 0 1939; 1939–1944) / R. Shmahalo // Buleten L'vivskoho filialu Nacionalnogo naukovo-doslidnogo restavracijnogo centru Ukrainy. – L'viv, 2006. – № 2 (8). – S. 170–175.
10. *Shmahalo R.* Hudozhnij metal / R. Shmahalo // Istoriya decoratyvnogo mystectva Ukrainy: U 5 t. T. 5 / [holov. Red. H. Skrypnyk] NAN Ukrainy, IMFE im. M. T. Rylskoho. – Kyiv, 2016. – 546 s. + 266 il. – S. 194–205.

THE HISTORY OF «ARTS AND CRAFTS MOVEMENT» AND ITS SOCIAL ASPECT

Yamborko Olha, Candidate of Art Criticism V. Stefanyk
Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk

The «Arts and Craft Movement» was started at the second half of XIX-th century in Great Britain and spread in entire Europe and North America. It was aesthetic reaction against machinery and industrialization. The worldwide popularity of the Movement was based on different social activities, such as national renaissances all over the Europe. The paper throws the lights on how this movement was reflected in the different national schools overall.

Key words: «Arts and Crafts Movement», decorative art, design, social and cultural aspects.

UDC 745/749(091):17.023.36

THE HISTORY OF «ARTS AND CRAFTS MOVEMENT» AND ITS SOCIAL ASPECT

Yamborko Olha, Candidate of Art Criticism. V. Stefanyk,
Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk

The aim of this paper is to explore the history of the «Arts and Crafts Movement» through its social and cultural meanings.

Research methodology. The major practices (represented by «Arts and Crafts» societies in Great Britain, Scandinavia, Austro-Hungary, Germany, Russia and North America) were reviewed. Mainly attention is paid to the ideas and social motivation of the Movement.

Results. As it was discovered the «Arts and Crafts Movement» was a social/artistic movement of modern art, which began in Britain in the second half of XIX-th century and continued in XX-th, spreading to continental Europe and the USA. Its derivation can be seen at London Expo in 1851 and its finishing point began at 1930-s when Roycroft community (USA) and Bauhaus school (Germany) were closed. Its adherents – artists, architects, designers, writers and craftsmen – were united by a common set of aesthetics that sought to reassert the importance of design and craftsmanship in all the arts in the face of increasing industrialization, which sacrificed quality in the pursuit of quantity, as they thought.

The Movement involved arts and crafts into a wide range of practices based on neo medieval aesthetic ideas of A. W. N. Pugin, J. Ruskin, W. Morris in Great Britain and national revival movement all over the Europe. «Arts and Crafts» principles were used as an expression of national identity in Scandinavia, Central and Eastern Europe.

The practical significance. The article can be useful for Ukrainian scholars in terms of developing comparative analysis of Ukrainian heritage of «Arts and Crafts Movement» in the world context.

Key words: «Arts and Crafts Movement», decorative art, design, social and cultural aspects.

Надійшла до редакції 4.09.2017 р.

УДК 008+791

КУЛЬТУРОГЕНЕЗ ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВА

Пожарська Олена Юрївна, аспірантка, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ
elena.artkiiev@gmail.com

Звернено увагу на необхідність комплексного вивчення цирку як феномена культури, його культурологічної специфіки, обумовленість його розвитку соціально-економічними, історичними, політичними, естетичними чинниками. Розкрито зміст карнавалу як джерела форм видовищної культури, в т. ч., і циркової. Наголошено, що саме карнавальна культура поклала початок таким феноменам, як скоморошество і жонглерство, які уособлюють приклад візуально-слухового синтезу і відповідності в епоху середньовіччя уявленням народу про свободу творчого духу, радість чуттєвого сприйняття світу. Наведено спільні й відмінні риси скоморошества і жонглерства. Відзначено, що культургенетична природа циркового мистецтва виявляє зв'язок цирку з різними формами видовищної культури: народним ляльковим театром, ілюзіоном, лубком, тобто «балаганною традицією».

Ключові слова: цирк, циркові жанри, карнавал, скоморошество, жонглерство, балаган, мистецтво, культура.

Постановка проблеми. Сьогодні цирк, після часу виразного літературоцентризму, що не припускає включення цирку в один ряд із «класичними» видами мистецтва, знову повертає собі статус однієї з найбільш популярних і улюблених форм народної розваги та дозвілля. Однак вивчення цього феномена культури залишає бажати кращого, оскільки комплексно і багатоаспектне він до цього часу не вивчений, у т.ч. не виявлена культурологічна специфіка циркового мистецтва, його обумовленість соціально-економічними, історичними, політичними, естетичними чинниками його розвитку. Вивчення вітчизняного цирку в культурологічному ракурсі допоможе поглибити уявлення про соціокультурну значущість цирку як одного з популярних видовищних видів художньої творчості.

Останні публікації і дослідження. Цирк має давню історію, однак «тривалий час завдяки неординарній специфіці художнього процесу зі сталою відсутністю письмової системи фіксації, яка стримує дослідницьку ініціативу критичної думки і виокремлення предметної сфери, цирк не поставав як затребуваний предмет аналізу, формування наукових уявлень і проблем мистецтва манежу розроблялися вкрай фрагментарно» [6; 16]. Перші праці теоретичного характеру відносяться до XIX ст. – періоду, для якого характерним є надзвичайно стрімкий розвиток та