

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ТЕКСТ І ОБРАЗ:

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА

TEXT AND IMAGE: ESSENTIAL PROBLEMS IN ART HISTORY

2017, 1(3)

ТЕКСТ І ОБРАЗ: АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА

науковий електронний журнал

2017, випуск 1 (3)

Міжнародний електронний журнал «Текст і образ: актуальні проблеми історії мистецтва» створено з метою налагодження наукової комунікації між дослідниками, які вивчають пам'ятки мистецтва в історичному та культурному контексті їхнього створення. Основну увагу зосереджено на проблемі взаємодії візуального образу та історичного нарративу в будь-яких культурах від найдавніших часів до сьогодення.

Засновник: Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Рік заснування: 2016

Галузь науки: історичні науки

Мови видання: українська, англійська, німецька, польська, російська, французька.

Періодичність: двічі на рік

Редакційна колегія:

Казакевич Геннадій, д-р іст. наук, доцент, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна) – голова редакційної колегії

Котляров Петро, канд. іст. наук, доцент, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна) – заступник голови редакційної колегії

Адамська Ірина, канд. іст. наук, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна) – відповідальний редактор

Войцехівська Ірина, д-р іст. наук, професор, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Дятлов Володимир, д-р іст. наук, професор, Чернігівський національний педагогічний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Іваницька Лілія, канд. іст. наук, доцент, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Ковбасюк Стефанія, канд. іст. наук, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна) – відповідальний редактор

Кругляков Віктор, канд. іст. наук, доцент, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Ластовський Валерій, д-р іст. наук, професор, Київський національний університет культури і мистецтв (Україна)

Машевський Олег, д-р іст. наук, професор, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Пількевич Андрій, канд. іст. наук, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Пучков Андрій, доктор мистецтвознавства, професор, Інститут проблем сучасного мистецтва (Україна)

Слюсаренко Анатолій, д-р іст. наук, професор, академік АПН України, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Фомін Максим, доктор філософії, старший викладач, Університет Ольстера (Сполучене Королівство Великої Британії та Північної Ірландії)

Штроемеєр Арно, доктор філософії, професор, Університет Зальцбурга (Австрія)

Адреса редакційної колегії: 01601, Україна, м. Київ, вул. Володимирська, 60, Київський національний університет імені Тараса Шевченка, історичний факультет, кафедра історії мистецтв; тел. +380442393407; e-mail: arthistory@univ.net.ua

Журнал рекомендовано до друку Вченою радою Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Протокол №17 від 29 червня 2016 р. Журнал включено до переліку наукових фахових видань з історичних наук (Наказ МОН України №374 від 13.03.2017)

ISSN 2519-4801

© Київський національний університет імені Тараса Шевченка

TEXT AND IMAGE: ESSENTIAL PROBLEMS IN ART HISTORY

scientific electronic journal

2017, volume 1 (3)

"Text and Image: Essential Problems in Art History" has been launched as an international electronic journal with the aim of contributing to the development of scientific communication between researchers who study fine art in historical and cultural contexts. Special attention will be paid to the problem of historical narrative and visual imagery correlation, in various cultures, from ancient to recent history.

Founder: Taras Shevchenko National University of Kyiv

Year of foundation: 2016

Field of study: History

Language of publishing: Ukrainian, English, German, Polish, Russian, French.

Frequency: twice a year

Editorial board:

Kazakevych Gennadii, Dr. Of Sc., Associate Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine) – editor-in-chief

Kotliarov Petro, PhD, Associate Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine) – deputy editor-in-chief

Adamska Iryna, PhD, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine) – executive editor

Voytsekhivska Iryna, Dr. Of Sc., Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

Dyatlov Volodymyr, Dr. Of Sc., Professor, Taras Shevchenko National Pedagogical University of Chernihiv (Ukraine)

Ivanytska Lilia, PhD, Associate Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

Kovbasiuk Stephanie, PhD, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine) – executive editor

Krugliakov Viktor, PhD, Associate Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

Lastovskii Valerii, Dr. Of Sc., Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine)

Mashevskiy Oleg, Dr. Of Sc., Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

Pilkevych Andrii, PhD, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

Puchkov Andrii, Dr. Of Sc., Professor, Modern Arts Research Institute (Ukraine)

Slusarenko Anatolii, Dr. Of Sc. Professor, member of National Academy of Educational Sciences of Ukraine, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

Fomin Maxim, PhD, Senior lecturer, University of Ulster (United Kingdom of Great Britain and Northern Ireland)

Strohmeier Arno, PhD, Professor, University of Salzburg (Austria)

Editorial board address: 01601, Ukraine, Kyiv, Str. Volodymyrska, 60, Taras Shevchenko National University of Kyiv, Faculty of History, Art History department; tel. +380442393407; e-mail: arthistory@univ.net.ua

The journal is published by the authority of the Academic Senate of the Taras Shevchenko National University. Decision №17. June, 29, 2016.

The journal is included in the Ukrainian list of specialized scientific publications (Ministry of Education and Science of Ukraine, decision №374. March, 13, 2017)

ЗМІСТ

Бальвас І. (Київ). Модна ілюстрація XVII – XX ст.: генеза, еволюція, функції.....	6
Вежновець І. (Київ). Еволюція жанру музичного портрету в творчості Франсіса Пуленка: наратив та візуалізація.....	14
Вермеєнко Т. (Київ). Малюнки Іконописної майстерні Києво – Печерської лаври у XVIII столітті: взаємодія тексту та зображення	20
Девятайкіна Н. (Саратов). Світ чоловічих розваг у діалогах Петрарки та їх візуальних німецьких тлумаченнях.....	29
Кравченко Я. (Львів). Охрім Кравченко: кризь життя. Вірність традиціям Школи Михайла Бойчука.....	39
Охріменко О. (Київ). «Вказівний палець» в європейських манускриптах пізнього середньовіччя (зі збірки Інституту рукопису НБУ ім. В. Вернадського).....	55
Чепіженко В. (Одеса) Візуалізація влади: символіка «Вілтонського диптиху» та сакралізація образу монарха.....	61
Юзва Л. (Київ) Фотообрази Президентів України через призму Google (контент-аналітика).....	70
Інформація про авторів	88

CONTENTS

Balvas I. (Kyiv). Fashion illustration of the 17 th - 20 th cc.: origin, development, functions.....	6
Vezhnevets I. (Kyiv). Evolution of the musical portraits by Francis Pulenc: narrative and visualisation.....	14
Veremeenko T. (Kyiv). <i>Drawings of the Kiev - Pechersk Lavra icon workshop in the 18 c.: interaction between text and image</i>	20
Deviataikina N. (Saratov). The world of the masculine entertainments in Petrarch's texts and their visual German interpretations (gamblings).....	29
Kravchenko Y. (Lviv). Okhrim Kravchenko: through the life. Loyalty to Michael Boychuk School's traditions.....	39
Okhrimenko O. (Kyiv). «Pointer finger» in the late medieval European manuscripts (from the Institute of Manuscript of Vernadsky National Library of Ukraine collection).....	46
Chepizhenko V. (Odesa) Visualization of authority: the Wilton Diptych symbolism and sacralization of the monarch's image.....	61
Yuzva L. (Kyiv) Presidents of Ukraine's photographic images through the lens of Google (content analyzes).....	70
List of Contributors	89

МОДНА ІЛЮСТРАЦІЯ XVII – XX СТ.: ҐЕНЕЗА, ЕВОЛЮЦІЯ, ФУНКЦІЇ

Іван Бальвас

Fashion illustration of the 16th - 20th cc.: origin, development, functions

Ivan Balvas

The article deals with the history of fashion illustration as a special genre of art - from its origins to the late 20th century. The author focuses his attention on the life and work of fashion illustrators of the 16th-20th centuries: their common features, creativity and their artistic manner. Several research methods are applied, including hermeneutic and semiotic analysis, synergistic and multidisciplinary approach. Both biographical and typological methods were applied as well. Key stages of the fashion illustration development are reviewed in the article. It is shown that the fashion illustration changed significantly if not dramatically in order to match the demands of epoch and fashion. The author argues that the fashion illustration should be considered as a separate branch of fine art. He pays special attention to the contribution of the fashion illustrators and designers in the fashion industry development. The paper may be of interest for historians of fashion, fashion editors, designers, who will be able to find useful information, inspiration and new ideas.

Keywords: fashion illustration, haute couture, illustrator, designer.

Звернення до даної тематики зумовлене зацікавленістю широких академічних та громадських кіл історією моди, і практичною відсутністю досліджень, присвячених цій проблематиці, в українській мистецтвознавчій історіографії. Для даного дослідження було використано описово-біографічний метод аналізу життєвого шляху і особливих рис художників-ілюстраторів, історико-типологічний метод характеристики окремих мистецьких напрямків і аналізу творчості досліджуваних митців. Також у праці використано елементи герменевтичного, семіотичного і синергетичного методів мистецтвознавчого дослідження.

Історіографія даної проблематики має широкий діапазон, на основі якого було сформовано джерельну базу дослідження: довідникові видання присвячені історії костюму, праці присвячені життю і творчості модельєрів, збірники ілюстрацій. Серед довідникових видань найбільший інтерес для дослідження становили праці Р. Захаржевської [5], Л. Кібалової [7], біографічні дослідження істориків моди А. Васильєва [2], Ш. Зелінг [6], Ж. Пікардії [16], А. Латур[8], одні з найкращих збірок модних ілюстрацій створені М. Фог [13], Е. Юінг [12], каталог ілюстрацій Інституту костюму Кіото [15], каталог ілюстрацій видання Vogue [11]. Серед українських дослідників цієї проблематики варто виокремити доробок мистецтвознавця, історика моди Зої Романівни Звиняцьківської, яка у своїх дослідженнях розкриває широке коло проблем пов'язаних з мистецтвом «haute couture» та українською модою в історичному контексті. Дане дослідження орієнтовне насамперед на доведення і утвердження модної ілюстрації як окремого і повноцінного жанру в образотворчому мистецтві.

Для української мистецтвознавчої спільноти все ще залишається дискусійним питання про те чи можна вважати історію моди та мистецтва «haute couture» повноцінною галуззю

історії мистецтв, адже історія «haute couture» є достатньо молодю темою мистецтвознавчих пошуків. Перші потужні інституційні центри вивчення історії моди почали формуватися у 1970-80-х роках. Так, у 1977 році у Парижі було засновано Музей моди і костюму в палаці «Гальєра», у 1981 році -Музей моди і текстилю у Луврі, 1978 рік- Інститут костюму в Кіото (Японія) і надалі інші країни, що належать до західноєвропейського культурного простору, почали засновувати свої центри вивчення моди. Щодо США, то ще 1936 році при музеї Метрополітен у Нью-Йорку було засновано Інститут костюму, але на потужний центр вивчення моди він перетворюється лише у 1980-х роках із приходом туди, у якості куратора, легендарної головної редакторки видання «Vogue» Даяни Врїланд. На підтвердження вагомого значення моди в матеріальній культурі людства можемо навести авторитетні думки відомих громадських та культурних діячів. Так, міністр культури Франції у 1981-1986 роках Жак Ланг зазначав: «Мода -це не бідна родичка мистецтва, а повноцінний його різновид і тому вона має право на визнання у нашій країні і нашій культурі»[17, с. 50], що свідчить про підтримку цієї галузі мистецтва вже на національному рівні. Також хотілося б звернутися до ще однієї не менш авторитетної думки, яку висловила у своїх мемуарах справжня ікона стилю XX ст, легендарна прима-балерина Майя Плісецька. Майя Михайлівна писала: «Як багато значить для людини одяг! Зовнішня оболонка ліпить образ. Лише вона. Саме на ній ми будуємо своє сприйняття особистості. На ній ґрунтується наше судження про людину. Так одяг диктує і поведінку, адже манери не завжди врятовують... І пізніше, коли через Надю Леже я познайомилася з П'єром Карденом, великим, неповторним, невичерпним вигадником П'єром Карденом, і побувала на його вражаючих показах, я змогла нутром відчувати, що мода - це мистецтво. Повне таємниць, недовомовленості, чарівництва – мистецтво» [9, с. 206].

Історія мистецтва «haute couture» є надзвичайно різноманітною та багатогранною. Одним із напрямків історії цього мистецтва є модна ілюстрація. Хоча прийнято вважати, що епоха «haute couture» починається у д.п. XIX ст., але одяг і мода існувала з часів первісного суспільства, що спричинило виникнення перших зображень із відображенням зовнішнього вигляду людини і моди відповідної історичної епохи.

Перші прообрази модних ілюстрацій з'являються у XVI-XVII ст. Це були гравюри та офорти з зображенням дам і кавалерів, у XVI ст. з'явилися перші книги із зображенням одягу та рекомендаціями з питань шиття. Історики моди вважають, що першим виданням присвяченим моді була «Крига вбрань» Маттеуса Шварца. М. Шварц був баварським аристократом, якого прозвали схибленим на одязі, адже він замовив серію власних зображень у різних вбраннях, які він носив у 1519-1560 роках. Так було створено 137 акварельних зображень на пергаменті, роботи художника Нарцисса Реннера та художників із майстерні Христофа Амбергера. Таким чином вийшов збірник зображень із коментарями, які відображали моду початку і середини XVI ст., що став відомим під назвою «Kleidungsbüchlein» чи «Trachtenbuch» (Книга вбрань), який нині зберігається у музеї герцога Антона Ульріха в Брауншвейгу. У цей період можна говорити про перші праобрази модної ілюстрації як жанру образотворчого мистецтва. Особливо у цьому жанрі прославився відомий чеський графік Вацлав Холлар (1607-1677 р.р.). Цей митець був надзвичайно талановитим графіком, знаним у Європі XVII століття. Він працював у Чехії, Австрії, Німеччині, але найбільш відомим став у Великій Британії. В. Холлар працював в техніці офорту. Часто випускав ілюстровані серії. Різноманітність його робіт вражає. Він створив близько 2740 гравюр на різноманітні теми: види міст, портрети, зображення кораблів, пейзажі, натюрморти, твори на релігійні і геральдичні теми та ін. Проте найбільшу славу Вацлаву Холлару принесли серії гравюр із зображенням вбрання жінок-сучасниць художника. Ці зображення надзвичайно виразно ілюструють моду XVII ст. У тому ж XVII ст. виникають перші періодичні видання присвячені світському товариству. Так, у 1679 році у Франції, в Ліоні, починає виходити журнал «Mercure Galant» і

модна гравюра стає дуже популярною і важливою частиною торгівлі тканинами і одягом. Із XVII ст. Франція набуває статусу головного арбітра смаку і диктує моду усій Європі, чому сприяла державна політика і внутрішня ситуація в країні. Через заборону на носіння імпортованих предметів розкоші, французи проявили всю свою винахідливість і винайшли нові види оздоблень, екстравагантні форми одягу, які вражали іноземців, а блиск двору короля Людовика XIV(1638-1715) в новій резиденції (Версалі) викликав заздрість і прагнення наслідувати у всіх європейських правителів. З цього часу все французьке стає синонімом розкошу й елегантності. З Франції в інші країни вивозили шовкові тканини, стрічки, мережива, рукавички та ін., а також нові крої одягу і види оздоблень. Міністр фінансів Ж.-Б. Кольбер зрозумів вигоду розвитку власної промисловості і організував у маєтку Лонре, поблизу Алансона, центр мереживного виробництва [4, с. 8]. Двічі на рік з Парижу в столиці інших держав відправляли двох воскових ляльок, одягнених за останньою модою (з 1642 г.): Велику Пандору, одягнену в парадне плаття, і Малу Пандору, одягнену в неглиже - домашню сукню. Сам Король-Сонце приділяв моді величезну увагу, часто придумував нові фасони, які втілювали в матеріалі його особисті кравці і вишивальники- Жан Буато, Жак Рені та Жан Анрі. Людовик XIV видав спеціальний указ про зміну одягу за сезонами, який став частиною нового придворного етикету, що також сприяло розвитку модної індустрії у Франції. Помітну роль у становленні Франції як законодавиці смаку відіграли і гравери-ілюстратори цієї епохи. Для тогочасної періодики працювали видатні французькі майстри-гравери, серед яких на особливу увагу заслуговує Абрахам Босс (1604-1676 р.р.). А.Босс був сином німецького кравця, що певним чином пояснює його прискіпливу увагу до відображення предметів одягу та аксесуарів. Його перші відомі гравюри датовані 1622 роком. Безумовно, що на художню манеру митця мали вплив твори відомого майстра офорту Жака Калло з Лотарингії, що не входила ще тоді до складу королівської Франції, а була самостійною державою. У першій половині художньої кар'єри Абрахам Босс був зосереджений на побутових сценах, релігійних зображеннях. Майстер створив чимало композицій з елегантними дамами і чоловіками в різних інтер'єрах, що і принесли йому всезагальну славу, а загальна кількість друкованої графіки митця переважала одну тисячу п'ятсот зразків [1].

Поступово з кінця 17-го століття видання з гравюрами, які зображують модний одяг, стали міцно входити в життя людей. А перші справжні журнали про моду виникли в другій половині 18-го століття, викликавши величезний інтерес публіки. Саме тоді почав формуватися ринок моди, народжуватися нові ідеї та імена. Протягом 18-го століття журнали мод з'являються по всій Європі. У Німеччині виходить «Journal des Luxus und der Moden» (журнал про розкіш і моду), в Англії - «The Lady's Magazine» і «Gallery of Fashion». У Парижі починають один за іншим виходити модні журнали - «Galerie des modes et costumes francais» (1778 р.), «Cabinet des modes ou les modes nouvelles» (1785 р.), «Journal des Dames et des Modes» (1797 р.) [10]. Для цих видань працювали найвідоміші гравери свого часу: Антуан-Жан Дюкло, Роман-Антуан Луї, П'єр-Антуан Мартінні та ін.

Проте справжній період розквіту модної ілюстрації припадає на XIX – п.п. XX ст. Цей час подарував світу талановитих ілюстраторів, які значною мірою вплинули на сприйняття моди як мистецтва. Саме XIX ст. стає епохою, коли у модній ілюстрації ключову роль почав відігравати колір. Тому багато видатних художників отримали змогу творити у жанрі модної ілюстрації. Надзвичайно яскравими фігурами у цьому жанрі були італійський живописець Джованні Болдіні та американський графік Чарльз Дана Гібсон.

Джованні Болдіні (1842-1931р.) народився в Феррарі у родині художника. Шість років навчався у флорентійській Академії мистецтв. З 1869 року Болдіні працював в Лондоні, де вперше став широко відомий як портретист. У 1871 р. оселився в Парижі, де став виставляти свої роботи. У вищому паризькому товаристві Джованні Болдіні досяг успіху в створенні витончено-елегантних образів граціозних красунь і світських денді. У пейзажному та жанровому живописі, а пізніше у портреті, Болдіні використовував досвід майстрів



Ілюстрація 1.
Ерте. «Сюїта в чорному»

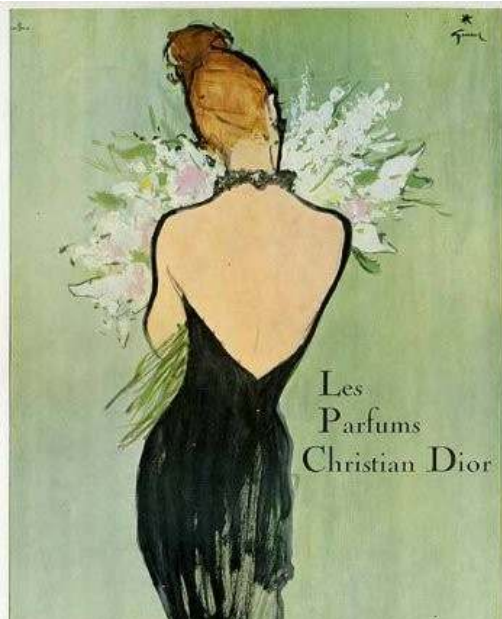
плеренного живопису та імпресіоністів. Роботи художника відрізняються віртуозністю живописної техніки і чудовою гармонією колориту. Жіночі портрети Болдіні динамічні у виборі пози, однак суворо вивірені за композицією і кольоровою гамою. Болдіні писав у вільній, імпровізаційній манері, використовуючи довгі і гострі мазки. Нюанси сірого і білого, майже монохромність колориту виражали невимовний стан душі; до кінця століття ця формула колірного аскетизму стала «мовою для втаємничених» - знаком елегантного, елітарного естетизму. А Джованні, будучи чудовим портретистом кінця 19—початку 20-го століття, в історію залишився, ще й як один із неперевершених ілюстраторів моди.

Модна ілюстрація 19 ст. вражала не лише яскравою колористикою, але й концептуальністю ідей та майстерністю

втілення художнього задуму митця. Саме такими рисами відзначалися ілюстрації американського художника Чарльза Дана Гібсона (1867-1944 р.). У д. п. 19 ст. у США виникає велика кількість видань присвячених суспільному життю і культурі. Початок американським «жіночим виданням» поклав в 1830 р. журнал «Godey's Lady's Book» («Жіноча книжка Годі»), що став особливо популярним серед перших жіночих журналів Америки. Він публікував кольорові ілюстрації мод, вірші та оповідання сентиментально-повчального змісту, покращував смак, визначав правила хорошого тону. Попит на цей журнал був дуже великий[18]. У листопаді 1867 вийшов перший номер Harper's Bazaar - найстаріших серед тих, що дожили до наших днів журналів про моду. Спочатку це був тижневик для дам середнього класу. Видання публікувало зразки французької та німецької моди в газетному форматі. Практично всі тогочасні періодичні видання потребували талановитих ілюстраторів, серед яких найпопулярнішим став Чарльз Гібсон(1867-1944 р.). Він народився в місті Роксбері, штат Массачусетс. Помітивши його пристрасть до малювання, батьки зарахували його в художню школу на Манхеттані. Його перший малюнок був опублікований в 1886 році у журналі «Life» Джона Емеса Мітчелла. Згодом малюнки Гібсона з'являлися на сторінках цього видання протягом 30 років. Гібсон малював ілюстрації практично для всіх великих видань Нью-Йорка: «Harper's Weekly», «Scribners» та «Collier's». В історію моди цей майстер увійшов завдяки поняттю, що отримало назву «Дівчата Гібсона». Героїні його робіт настільки збуджували уяву, що реальні жінки прагнули бути схожими на них, копіюючи їхні зачіски та стиль життя. Стандарти краси і поведінки запропоновані ним були еталонними для кожної американки кінця 19 - п. 20-го ст. Гібсон за допомогою пера та чорнил зображував своїх «дівчат» з високими зачісками (так в історію увійшов іще один термін – «пучок Гібсона»), струнким тілом,

вдягнутими відповідно останніх модних тенденцій. На додаток до вишуканої краси «дівчина Гібсона» була спокійна, впевнена, шукала особистої самореалізації (наприклад, вона могла бути зображена під час навчання в коледжі), а також вони вільно та на рівних поводять себе з чоловіками, що безумовно відрізняло цього митця і зробило його творчість унікальною, увіковічнивши пам'ять про нього.

Перші два десятиліття 20-го ст. стали «золотою ерою» модної ілюстрації. В цей час жанр також починає активно використовуватися у рекламі. Початок 20-го століття відзначився тотальним пануванням стилістики «ар-нуво», що природно відзначилося у модній ілюстрації. Одним із видатних майстрів жанру став француз Поль Іріб (1883—1935 р.). Поль Ірібарнегаре (справжнє прізвище) був архітектором за освітою, проте вирішив спробувати себе у жанрі ілюстрації. У 1906 році Іріб створює свою власну ілюстровану газету «Темпоін» («Свідок»). Доленосним у біографії ілюстратора стало співробітництво з дизайнером одягу Полем Пуаре. У 1908 році зусиллями Поля Пуаре і художника-ілюстратора Поля Іріба в світ виходить модний



Ілюстрація 2.

Р. Грюо. Реклама парфумів
від Діор

каталог під назвою «Сукні Поля Пуаре очима Поля Іріба». Можна сказати, що Іріб виступив в ролі фотографа; тоді як каталог став своєрідною відправною точкою в представленні модних колекцій того часу. До того ж Поль Іріб створив логотип одягу від Пуаре - стилізовану троянду, підписану його ім'ям. Розвиток друкованої технології надали художнику можливість поєднувати графіку і яскраві локальні кольори, що значно вплинуло на формування його власного стилю. Роботи Поля з'являлися на сторінках таких видань як: La Gazette du Bon Ton, Vogue, Femina. Крім того він створював ескізи аксесуарів, предметів інтер'єру та меблів для таких відомих будинків моди як «Шанель», «Дусе», «Ланвен», а велика Габріель Шанель залишалася його музою все життя [17].

20-ті роки XX ст. відзначилися новим стилем у мистецтві. На зміну витончено-елегантному «ар-нуво» прийшла авангардна стилістика «ар-деко». Непересічним явищем стилю «ар-деко» була творчість художника Ерте (1892-1990р.). Справжнє

ім'я Ерте- Роман Тиртов, який народився у Санкт-Петербурзі у дворянській родині. У 1912 році Роман переїжджає до Парижу і бере псевдонім Ерте. З 1913 року він почав працювати в ательє надзвичайно прогресивного кутюр'є того часу Поля Пуаре, створюючи ескізи туалетів, головних уборів і аксесуарів. У 1915 році художник отримав пропозицію про співпрацю від журналів Harper's Bazaar і Vogue. Не в силах зробити вибір, він просто кинув жереб. Випадок вказав на Harper's Bazaar, для якого в наступні роки художник створив сотні обкладинок, тисячі малюнків та ескізів. Власник цього видання Уільям Герст говорив: « Чим би був наш журнал без обкладинок Ерте?»[2, с. 191]. Крім модної ілюстрації Ерте займався створенням костюмів та декорацій для багатьох театральних та кінематографічних проектів. Серед його замовників була трупя Сергія Дягілева, голлівудська компанія Metro-Goldwyn-Mayer та інші. Стиль Ерте - вишуканий, химерний, романтичний, екзотичний, але в той же час детально продуманий, функціональний, ритмічний і повний фантазії, - був квінтесенцією течії ар-деко в 1920-х роках. Після Другої світової війни інтерес до цього напрямку мистецтва, моди і масової культури згас, але знову спалахнув в 1960-х -70-х роках. Ерте виявився чи не єдиним живим і ще активно працюючим художником з того часу, і знову став неймовірно популярним. У 1967 році митець

звершує роботу над своєю знаменитою серією ілюстрацій «Алфавіт» (AlphaErté bet Suite). Цю серію він почав в 1927 році після дуже успішної виставки в галереї Шарпантьє в Парижі і планував завершити за два роки по тому. Однак художник був надто завантажений замовленнями і не встиг цього зробити. В результаті робота розтягнулася на 40 років. Після феноменального успіху цієї виставки Ерте в лондонській галереї Estoricks в 1967 році стало відомо, що нью-йоркський Метрополітен-музей купив практично всі 170 виставлених робіт. Таким чином у 60-70-ті роки його захлиснула нова хвиля популярності та успіху. У 1987 році Ерте створив сценографію для бродвейського мюзиклу «Зоряний пил». Це була остання спроба художника продемонструвати світові свій вільний дух. Через три роки він помер у віці 97 років і був похований на Булонському кладовищі.

Період кінця 1940-х- 50 -х років – це період блискучого завершення панування художньої ілюстрації у моді, яку поступово витісняє фотографія. Саме на цей період припадає розквіт творчості одно з найпопулярніших художників-ілюстраторів XX ст.- Рене Грюо (1909-2004). Його справжнє ім'я Ренато де Дзавальї Річчарделлі Камінате. Він народився в Італії, в Ріміні, у аристократичній родині, і мріяв стати архітектором. Але в 14 років юнак був змушений шукати роботу і показав свої малюнки редактору великого італійського тижневика, який порадив Рене зайнятися графікою моди. У 1924 р. художник приїжджає в Париж і займається ілюстрацією моди, взявши як псевдонім прізвище своєї матері-француженки. Перший ескіз Грюо був опублікований в 1929-у році. Журнал L'Officiel одним з перших надрукував ескізи талановитого юнака, після чого його малюнки регулярно почали публікувати італійські, французькі і німецькі журнали мод. Справжнім успіхом для Рене стало знайомство і співпраця з найвпливовішим кутюр'є 50-х років, винахідником стилю «new look» Крістіаном Діором. Їх



Ілюстрація 3.

Р. Грюо. Реклама помади «Червоний поцілунок» від Діор

співпраця почалася із реклами парфумів «Міс Діор» і відтоді імена Діора і Грюо нерозривно пов'язані в історії «haute couture» [3]. Стиль Грюо складався в жорстких умовах, які висуває художнику рекламна графіка: строгість, простота, образне рішення. Грюо не любив фольклору. Природі немає місця в його композиціях. Можна навіть сказати, що природа разюче і блискуче відсутня в його роботах: жодного дерева, жодного куща, ні навіть струмочка. Квіти є, і навіть у великій кількості, але ці квіти «цвітуть» лише на лацканах, на капелюхах і у вирізі декольте. У роботах Грюо можна виділити низку характерних особливостей: графічна простота, гнучкість лінії, лише певний вибір використовуваних кольорів (білий, червоний, чорний, золотисто-жовтий, іноді зелений), практична відсутність інтер'єру і концентрація на головному-жіночій природі. В роботах митця вражає концептуальність його ідей, втілених дуже лаконічними засобами- в цьому і полягає геній Грюо як художника-ілюстратора. У 1960-і роки Європу охопив рух хіпі, що відкидали елегантність і вишуканість, тому

митець залишає Париж і багато працює в Італії з великим модельєром Валентино. У 1970-1980-і роки стиль Грюо знову на піку слави. Він плідно працював для відомих будинків моди: «Діор», «Б'яджотті», «Тарлацці», ювелірних і парфумерних фірм. В останні роки життя він займається

реставрацією старовинного палацу на острові Сен-Оноре. Найславетніший модний ілюстратор 20-го століття помер 31 березня 2004 року і похований на батьківщині, у Ріміні, але його творча спадщина жива і сьогодні.

Підсумовуючи, можна зазначити, що, по-перше, модна ілюстрація становить окремий повноцінний жанр образотворчого мистецтва, який направлений на художнє втілення творчої ідеї дизайнера художником-ілюстратором, який володіє правом на власну концептуальну інтерпретацію кінцевого результату їх спільної творчості. По-друге, модна ілюстрація як жанр мистецтва формувалася впродовж декількох століть, при цьому виконуючи різні призначення та функції, і була сформована як повноцінний образотворчий жанр на початку 20-го століття із низкою власних жанрових особливостей та спектром засобів виразності. По-третє, модна ілюстрація була одним з найбільш комерційних жанрів образотворчого мистецтва, який використовувався переважно з метою реклами, що породжує низку специфічних умов функціонування цього жанру, одна з яких – обмеження творчої свободи художника-ілюстратора вимогами ринку модної індустрії та «глянцевої періодики», як основних замовників модної ілюстрації, що зрештою і призводить до занепаду популярності художньої ілюстрації у модній журналістиці, адже моду захопила художня фотографія із її реалізмом.

Список джерел та літератури

1. Бенуа А. История живописи всех времён и народов [Електронний ресурс] / А. Бенуа – Режим доступу до ресурсу: <http://benua.su/boss/>
2. Васильев А. Красота в изгнании / А. Васильев. – Москва: Слово, 2008. – 348 с.
3. Диор К. Диор о Dior. Автобиография. / К. Диор. – Москва: Слово, 2010. – 232 с.
4. Ермилова Д. Ю. История домов моды / Д. Ю. Ермилова. – Москва: Academia, 2003. – 288 с.
5. Захаржевская Р. В. История костюма. От античности до современности / Р. В. Захаржевская. – Москва: РИПОЛ классик, 2007. – 288 с.
6. Зеллинг Ш. Век модельеров 1900-1999 / Ш. Зеллинг. – Кольн: Конеман, 1999. – 617 с.
7. Кибалова Л. Иллюстрированная энциклопедия моды / Л. Кибалова, М. Ламарова, О. Гербенова. – Прага: Артия, 1986. – 608 с.
8. Латур А. Волшебники парижской моды / А. Латур. – Москва: Этерна, 2009. – 424 с.
9. Плисецкая М. М. Я, Майя Плисецкая... / М. М. Плисецкая. – Москва: Новости, 2008. – 496 с.
10. Рожнова О. И. История журнального дизайна / О. И. Рожнова. – Москва: Университетская книга, 2008. – 272 с.
11. Angeletti N. In Vogue: The illustrated history of the world's most famous fashion magazine / N. Angeletti, A. Oliva, A. Wintour. – New York: Rizzoli, 2012. – 444 p.
12. Ewing E. History of 20th century fashion / E. Ewing, A. Mackrell. – London: Batsford, 2001. – 352 p.
13. Fogg M. Fashion Illustration, 1930 to 1970 : From Harper's Bazaar / M. Fogg. – London: Batsford, 2011. – 208 p.
14. Fukai A. Kyoto costume institute. fashion: A history from- the 18th to the 20th century / A. Fukai. – Köln: Taschen, 2002. – 735 p.
15. Picardie J. Coco Chanel: The Legend and the Life / J. Picardie. – London: Steidl, 2011. – 400 p.
16. Rocamora A. Fashioning the city: Paris, fashion and the media / A. Rocamora. – London: I.B.Tauris, 2009. – 232 p.
17. White C. Women's magazines, 1693-1968 / C.L. White. – London: Joseph, 1970. – 216 p.

References

1. ANGELETTI, N. (2012) *In Vogue: The illustrated history of the world's most famous fashion magazine*. New York, Rizzoli
2. BENUA, A. (2017) *Istoriya zhivopisi vsekh vremen i narodov* [Online]. Available from: <http://benua.su/boss/> [Accessed on: 23.05.2017]
3. DIOR, K. (2010) *Dior o Dior. Avtobiografiya*. Moskva, Slovo.
4. EWING, E., MACKRELL, A. (2001) *History of 20th century fashion*. London: Batsford, 2001.
5. FOGG, M. (2011) *Fashion Illustration, 1930 to 1970 : From Harper's Bazaar*. London, Batsford.
6. FUKAI, A. (2002) *Kyoto costume institute. fashion: A history from- the 18th to the 20th century*. Köln, Taschen.
7. KIBALOVA, L. (1986) *Illyustrirovannaya entsiklopediya mody*. Praga, Artiya.
8. LATUR, A. (2009) *Volshebnyki parizhskoy mody*. Moskva, Eterna.
9. PICARDIE, J. (2011) *Coco Chanel: The Legend and the Life*. London, Steidl.
10. PLISETSKAYA, M. M. (2008) *Ya, Mayya Plisetskaya...* Moskva, Novosti.
11. ROCAMORA, A. (2009) *Fashioning the city: Paris, fashion and the media*. London, I.B.Tauris.
12. ROZHNOVA, O. I. (2008) *Istoriya zhurnal'nogo dizayna*. Moskva, Universitetskaya kniga.
13. VASILYEV A. (2008) *Krasota v izgnanii*. Moskva, Slovo.
14. WHITE, C. (1970) *Women's magazines, 1693-1968*. London, Joseph.
15. YERMILOVA, D. Yu. (2003) *Istoriya domov mody*. Moskva, Academia.
16. ZAKHARZHEVSKAYA, R. V. (2007) *Istoriya kostyuma. Ot antichnosti do sovremennosti*. Moskva, RIPOL klassik.
17. ZELLING, Sh. (1999) *Vek model'yerov 1900-1999*. Kol'n, Koneman.

Модна ілюстрація XVII – XX ст.: генеза, еволюція, функції

У статті розглядається історія модної ілюстрації як особливого жанру образотворчого мистецтва від витоків до першої половини 20-го ст. Головний акцент зроблено на висвітленні життя й творчості модних ілюстраторів 16-20-го ст.: спільні ознаки стилю, характерні особливості творчості, художню манеру. У статті розкрито ключові етапи становлення модної ілюстрації, яка впродовж свого існування кардинально змінювала власний вигляд, призначення та функції відповідно до конкретної мистецької епохи і розвитку моди. Значну увагу приділено аргументації на користь утвердження моди як окремого виду мистецтва. У якості дослідницької задачі автором була здійснена спроба оцінити значення модної ілюстрації та її творців в історії модної індустрії. Основні висновки дослідження спрямовані на утвердження модної ілюстрації як окремого жанру образотворчого мистецтва і доведення рівноцінного, вагомого значення для історії моди як модельєра-дизайнера, так і художника-ілюстратора.

Ключові слова: модна ілюстрація, haute couture, художник-ілюстратор, модельєр

Received: 23-01-2017

Advance Access Published: March, 2017

ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРУ МУЗИЧНОГО ПОРТРЕТУ В ТВОРЧОСТІ ФРАНСІСА ПУЛЕНКА: НАРАТИВ ТА ВІЗУАЛІЗАЦІЯ

Ірина Вежневць

Evolution of the musical portraits by Francis Pulenc: narrative and visualisation

Iryna Vezhnevets

The article reveals several aspects of the evolution of the musical portraits in by Francis Pulenc the French composer from the early 20th century. Following the avant-garde movement's development, the works produced in this genre became more intimate and dramatic. This led to the the genre of psychological portraits emergence. In order to explore the genre of musical portrait based on the example of Pulenc's cycle the author applied the narrative, evolutionary and structural methods. For the first time in academic tradition, the author highlights the deep psychologism of the musical portraits created by Francis Pulenc. Additionally, the ties between the Francis Pulenc's music and the verses of Paul Eluard are stressed. It is demonstrated that Pulenc was deeply influenced by the avant-garde paintings, which contributed to his cycle of musical portraits. The author concludes that the synthesis of arts creates the perception of diversity and development of the artistic idea. This enhances greatly the music's emotional impact. Specifically this process confirms the general need in communicative inter-art connections that provide another dimension for the musical portrait genre, and shift the point of view on the art object. The overview of the musical portrait genre in the Pulenc's oeuvre opens up the discussion about the language of music as an important social and cultural force. One can state that the Pulenc's cycle "Le Travail du Peintre" has an interdisciplinary, synthetic character. In addition, the cycle combines features of surrealism and cubism. While working on the musical portraits, F. Pulenc developed his own unique interpretation of the genre. He offers a new philosophy and an insight into one's psychology.

Key words: Francis Pulenc, avant-garde, psychologism, musical portrait, narrative, visuality.

Початок епохи авангарду – це час бурхливого розвитку науки, мистецтва, змінення політичної картини світу. Трансформації естетичних канонів суспільства, змінюють естетичні уподобання людини та її відносини з оточенням. Характерна риса авангардного мистецтва – прагнення до синтезу мистецтв, інтегративним процесам різних художніх напрямків, практик, відображенню швидкоплинності життя, його різноманітності. За рахунок естетичної, стилістичної, тематичної, теоретичної схожості між мистецтвами, через інертекстуальність, музика вбирає в себе риси образотворчих мистецтв, літературних стилів. Ці зв'язки притаманні ХХ століттю та й до сьогодні, знаходять відображення у використанні окремих жанрів образотворчого мистецтва та літератури, в музиці. Жанр, який існував три століття тому, музичний портрет, отримує новий поштовх розвитку і до середини ХХ століття набуває риси *психологізму*. Музичний портрет характеризується зануренням в глибинну сутність людини, її неповторну особистість, індивідуальні психофізичні риси, особливості світогляду, розкриває приналежність до національної культури.

У ХХ столітті, згідно з новими дослідженнями філософії позитивізму О. Конта, естетики І. Тена та Ф. Брюнетьєра, дослідженнями А. Бергсона, психоаналізу З. Фрейда та К. Юнга, інтуїтивізму А. Берсона і Н. Лосського, гуманізму А. Швейцера, значно змінюється пріоритет втілення особливостей психології людини засобами музичного мистецтва. Вагомий вплив теоретиків структуралізму й пост-структуралізму в галузі літературознавства й філософії Р. Барта, А. Ж. Греймаса, Ж. Дерріди, Ж. Лакана, М. Ріффатера, М. Фуко, свідомість людини було ототожнено з писемним текстом, як виявом його фіксації. Увагу дослідників все більше привертають інтегративні процеси у мистецтві, які покликані розкрити весь мистецький потенціал для зображення людської особливості в соціокультурному просторі. Звернення до такого поєднання мистецтва обумовлено тим, що «види мистецтва постають в такому контексті, як різні грані феномена мистецтва» [3, с.10]. Питанням інтегративності в культурно-мистецькому ракурсі присвячені роботи А. Бакушинської, П. Блонської, Ю. Борева, О. Кабакова, Т. Каблової [], О. Лосева, Ю. Лотмана, Б. Лихачова, О. Немкович, С. Раппопорт, В. Реді, Л. Савенкової, М. Севериної, та інших. Але вивчення окремих жанрів, зокрема жанру музичного портрету не отримало достатнього висвітлення в науковій літературі. Провідне значення в розвитку та становленні цього жанру належить французькому композиторові Франсісу Пуленку.

Особливе місце в творчості композитора відведено жанру музичних портретів, які набувають риси психологічних. Сам композитор говорив про особливі симпатії, підкреслював тісний зв'язок своїх робіт з живописом: «Моя музика – мій портрет» [6], а також «Я хотів би малювати через музику» [8, р. 7]. Цей аспект творчості не вивчено детально, тому він представляє особливий інтерес. Крім того, вплив творчості художників, стрімкий розвиток напрямків образотворчого мистецтва на музикальне життя, важко переоцінити. Вони завжди були джерелом натхнення у створенні нової палітри образотворчих засобів в музиці Ф. Пуленка.

Один з членів знаменитої французької «Шістки», що взяла напрямок до «нової простоти», композитор Франсіс Пуленк, великий шанувальник образотворчого мистецтва, написав більш ніж 160 вокальних мініатюр, більша частина яких об'єднана у циклічні композиції на вірші Г. Апполінера, Л. Арагона, Лю де Вільморен, Р. Десноса, П. Елюара, М. Жакоба, М. Карема, Ж. Кокто, Ф. Малерба, П. Ронсара, Ж. Росіна та інших.

Портрети Пуленка, представлені в циклі «Le Travail du Peintre» (фр. – робота художника) спільно з поетом Полем Елюаром, є чудовим прикладом *narrative* (англ. і фр. *narrative* — розповідь, оповідання, від лат. *Narrare* – розповідати), за рахунок якого відбувається візуалізація (от лат. *Visualis* – зоровий) поетичного тексту [9]. Музичний текст містить певну інформацію, яка створює портрети сімох художників, виводить на сцену окремого персонажа — оповідача, який сприймається як голос автора, і, одночасно з оповіданням, малює психологічний портрет композитора.

З галереї чудових портретів художників авангарду ХХ століття, поетичної збірки «*Donne á Voir*» (фр. допомогти побачити) 1939 року Поля Елюара, що ілюстрована картинами цих митців, Пуленк бере сім віршів для своїх *mélodies*: «Пабло Пікассо», «Марк Шагал», «Жорж Брак», «Хуан Гріс», «Пауль Клее», «Жоан Міро», «Жак Війон». Останнім, восьмим, він хотів би бачити «Анрі Матісса», але П. Елюар не встиг його написати. Від цього цикл вважається слабким, незакінченим.

Але портретів у циклі фактично вісім. «Голос за кадром», що оповідає про життя та творчість друзів-митців, сприймається як голос самого Ф. Пуленка, і поступово оформлюється як його власний портрет. «Автор, якого ми чуємо, входить в художній світ твору по-різному. Він вміє приймати різні обличчя: нагадати про себе в ліричному відступі, кинути "репліку від автора", "одягтися в одяг" ліричного героя, перетворитися в оповідача, інтегруватися в

творче, моральне, філософське кредо (лат. *credo* – вірую), трансформуватися в "слід", що залишається після знайомства з твором» [1, с. 258].

Оповідання досягнувши слухача, може абсолютно видозмінитися, або бути інакше трактованим. Для того щоб правильно дешифрувати авторські інтенції (лат. *intentios* – прагнення, наміри), необхідно враховувати присутність персонажів, самого автора, оповідача, які самі по собі є окремими нараторами і нараторами, тобто, вони розповідають і сприймають. Сприйняття ускладнюється тим, що зорові асоціації, які виникають у процесі виконання циклу, малюють не лише знайомі картини художників. З ними виникають психологічні портрети їх авторів, їхній емоційний стан, творчий процес, або осмислення цього процесу. Крім того розгортається головна ідея циклу – присвячена творчому шляху митця. Загальний *intertext* (фр. *intertextuale* – міжтекстовний [5]), що відповідає кубізму або сюрреалізму, представляє знакова система поезії П. Елюара. А кожна з семи *mélodie* Пуленка в циклі, є міжмістовною. В результаті присутності у «Vair» віршів і картин разом, виникає транстекстуальність (взаємодія текстів). Запропонована класифікація типів транстекстуальності Ж. Женетта (Gerard Genette – фр. літературознавець, що вивчав інтертекстуальність та нарротологію) складається з: інтертексту, паратексту, метатексту, гіпертексту та архітексту [10]. В циклі Пуленка на вірші Елюара ми бачимо: відносини між двома текстами – *intertext*, у віршах і назвах картин – *paratext*, в коментарях, що вірш дає картині і навпаки – *metatext*, *hypertext* – де картина перетворюється за посередництвом поезії на інший текст, і *architext* – поезія є інтерпретацією робіт живописців.

Згідно з Л. Д. Фрай, «Ungrammaticalities» (англ. – не відповідність правилам граматики) існує між віршами і їх сусідніми картинами, і герменевтика (др.-грец. *ῥηγευτική* – мистецтво тлумачення) читання цих ungrammaticalities додатково розширює *intertext*, який приводить до того, що вони утворюють правила та граматику» [7].

Текст носить драматургічний характер, з послідовним розвитком сюжетної лінії, що підводить до розуміння ролі митця у всесвіті. Все це має ознаки драми, одного з родів літератури, та демонструє приналежність циклу до традицій оперного мистецтва. По суті це моно-опера, яка містить декілька окремих діючих особистостей: сім художників (їх психологічні портрети), портрет автора, як окремого персонажа, та голос автора, який має функції автора-оповідача.

Для створення цілісних образів музичних портретів у циклі сконцентровані філософія, поезія, інтонації та мелодика французької мови, живопис, який складається шляхом візуалізації, кінематографічні прийоми кадрування, що виводять на перший план об'єкти картин, або персонажів, акторське мистецтво та музика. Ф. Пуленк захоплюється поезією, яка насичена яскравою образністю та відповідає синестезійному (від грецького *συναίσθησις* – σύν – разом, і *αἴσθησις* – відчуття) сприйняттю композитора [2; 3; 4].

Ф. Пуленк, також, надає значущу роль мові і мовним інтонаціям. В них полягає неоднозначність певних лінгвістичних та психологічних конструктивних рішень, за рахунок яких дискурс (фр. *discours* – мова, мовна діяльність) подається як цікава дружня бесіда виконавця та слухача, під час якої постійно змінюється емоційний стан розмови: від пафосно-декламаційного до інтимно-ліричного або філософського. Багаторівневість простору мови і тексту, інтертекстуальність оповідання, дає слухачу можливість спостерігати одночасно картину, її автора та оповідача, співчувати та залишити собі головне – ґрунт для роздумів.

На рівні з класичними жанрами, такими як вальс, скерцо, *perpetuum mobile* (лат. – вічний двигун) [5, с. 96], композитор вводить у цикл суміш популярних французьких жанрів: *poème*, *mélodie*, *chanson* та інші – так він реалізує національну ідею образу світу, як самобутнього явища музичної культури Франції. Пуленк закладає в музичний текст, особливо у партію фортепіано, харизматичні ознаки автора-оповідача, його настроїв, що дає можливість

виконавцю інтерпретації ставлення автора до кожного наступного персонажа. Партія фортепіано та партія соліста – рівноцінні. Партія фортепіано має оркестрову фактуру, імітує прийоми гри інструментів оркестру, готує кожне чергове перевтілення оповідача в персонаж, змінює картину і «декорації» до неї. Інтерпретація виконавців – співака та піаніста, може змінюватися за рахунок удосконалення акторської майстерності або ансамблевої співпраці.

Пройшовши через осмислення актором-співачом, якій вносить в оповідання свої емоційні та психологічні характеристики, і головне, своє світовідчуття, створюється тандем: *наратори* і *наротатори*, виконавці та слухачі. Фактично виникають «всі види сприйняття: власне сприйняття (візуалізація), внутрішнє відчуття (образи, уяви), емоції, інтелект, сомоідентифікація (точка дотику між емоціями і інтелектом), духовна ревербація (ностальгія, спогади) і духовна близькість (єдність морального і художнього образів)» [10]. Психологічний фактор може повністю змінити сенс оповіді, якщо виконання не буде відповідати контексту та головній ідеї циклу.

Гійом Апполінер, видатний поет авангарду XX ст., наслідуючи погляди поетів XIX століття, зробив висновок, що «магістральний шлях розвитку, веде до синтезу мистецтв: музики, живопису, літератури..». Франсіс Пуленк значно розширив цій перелік мистецтв, продемонстрував на практиці, що немає ніяких обмежень єднання різних форм творчості; довів, що стрімкий, незалежний розвиток одного мистецтва, веде до розвитку іншого; єднання різних жанрів дає інший вимір, змінення площини погляду на об'єкт мистецтва. «В поетиці камерно-вокальної лірики простежується шлях від традиції до новаторства» (О. В. Михайлова) [7]. Синтез мистецтв будує багатоплановість сприйняття, розвиток художньої ідеї і значно посилює емоційний вплив. Включення в роботу численних традицій французького мистецтва збагачує зміст та мову.

Жанр музичного портрету завойовує провідні позиції, виходить за рамки класичних форм. На основі аналізу вокального циклу «Le Travail du Peintre» можна стверджувати, що в еволюційному розвитку жанру музичних портретів, Ф. Пуленк йде від наслідування інструментальної програмної музики до власної унікальної трактовки жанру. Вона відрізняється новою філософією, заглибленням у психологію людини, її внутрішній досвід синергійної самоорганізації, пов'язаний з еволюцією людства.

Список джерел та літератури

1. Бонецкая Н. К. «Образ автора» как эстетическая категория / Н. К. Бонецкая. – М. : Наука, 1986. – 268 с.
2. Галеев Б. М. Человек, искусство, техника (проблема синестезии в искусстве) / Б. М. Галеев. – Казань, 1987. – 264 с.
3. Каблова Т.Б. Процеси інтеграції у мистецтві: соціальний аспект / Т.Б. Каблова Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. – К.:Міленіум, 2015. – №4. – С.9-13
4. Корниенко Е. Ю. К вопросу о синестезии во французской камерно-вокальной музыке рубежа XIX–XX веков / Е. Ю. Корниенко // Исследования молодых ученых : Сборник статей по материалам Всероссийской научно-практической конференции аспирантов. – Саратов, 2009. – С. 31-37.
5. Крунтяева Т., Молокова Н., Ступель А. Словарь иностранных музыкальных терминов – Л.: Музыка, 1984. – 142 с.
6. Медведева И. Франсис Пуленк / И. Медведева. – М.: Сов. композитор, 1969. – 240 с.

7. Михайлова О. В. Поетика камерно-вокальної лірики Франсіса Пуленка / дис...канд.мистецтвознав.:17.00.03 / О.В. Михайлова; Харк. держ. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2009. – 257 с.
8. Buckland S. Francis Poulenc: Music, Art, and Literature / S. Buckland. – Farnham: Ashgate, 1999. – 409 p.
9. Fry L. "The Dawn is Behind Your Picture": Musical Cubism and Surrealism in Francis Poulenc's *Le Travail du Peintre* / L. Fry. – 2007. – 355 p. [Online] Available from: https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=ohiou1171910432&disposition=inline. [Accessed: June 26 2016].
10. Genett G. *Palimpsestes: La littérature au second degré* / G. Genett. – Paris: Gallimard, 1982. – 267 p.

References

1. BONETSKAYA, N. K. (1986) "Obraz avtora" kak esteticheskaya kategoriya. Moscow: *Nauka*, pp. 241-269.
2. BUCKLAND, S. (1999) *Francis Poulenc: Music, Art, and Literature*. Farnham, Ashgate.
3. FRY, L. (2007). "The Dawn is Behind Your Picture": Musical Cubism and Surrealism in Francis Poulenc's *Le Travail du Peintre*. [Online] Available from: https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=ohiou1171910432&disposition=inline. [Accessed: 26 June 2016].
4. GALEEV, B.M. (1987) *Chelovek, iskusstvo, tekhnika (problema sinestezii v iskusstve)*. Kazan: Izdatelstvo KGU.
5. GENETT, G. (1982) *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Gallimard.
6. KABLOVA, T.B. (2015) Procesy integracii u mystetstvi: sotsialnyj aspekt. Kyiv: *Visnyk Natsionalnoji Akademiji kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 9-13
7. KORNIENKO, E.Yu. (2009) K voprosu o sinestezii vo francuzskoj kamerno-vokalnoj muzyke rubezha XIX-XX vekov. In: *Sbornik statej po materialam Vserossiyskoj nauchno-prakticheskoj konferentsii aspirantov*, 31-37.
8. KRUNTYAEVA, T. et al (1984) *Slovar inostrannykh muzykalnykh terminov*. Leningrad: Muzyka.
9. MEDVEDEVA, I. (1969) Francis Pulenc. Moscow: Sov. Kompositor.
10. MIKHAILOVA, O.V. (2009) *Poetyka kamerno-vokalnoj liryky Fransisa Pulenka*. Kharkiv: Kharkivskiy derzhavnyj universytet mystetstv im. I. P. Kotlyarevskogo.

Еволюція жанру музичного портрету в творчості Франсіса Пуленка: наратив та візуалізація

У даній статті розглядаються деякі аспекти еволюції жанру музичного портрету в творчості французького композитора ХХ століття Ф. Пуленка. В період розвитку авангардних напрямків мистецтва цей жанр набуває рис психологізму, та приводить до формування нового музичного жанру – психологічного портрету. Завдяки наративному, еволюційному, структурному методам досліджено глибинні психологічні процеси, які відбуваються під час інтерпретації жанру музичного портрета, і ведуть від певної візуалізації образу до реалізації головної ідеї циклу – ролі митця у суспільстві. Наукова новизна полягає в розширенні уявлень про психологізм музичних портретів, який не був достатньою мірою досліджений у науковій літературі. Аналіз текстових особливостей дає можливість підтвердження зв'язків між музикою Ф. Пуленка, віршами П. Елюара,

картинами художників авангарду не тільки поверхнево, але і в їх інтертекстуальному просторі. Синтез мистецтв будує багатоплановість сприйняття, розвиток художньої ідеї і значно посилює емоційний вплив. Саме цей процес засвідчує загальну потребу комунікативних міжмистецьких зв'язків, що надає інший вимір існування жанру психологічного музичного портрету, змінення площини погляду на об'єкт мистецтва. Розгляд еволюції жанру музичного портрету у творчості Ф. Пуленка, дозволяє говорити про досягнення надзавдання будь-якого твору – вплив на розвиток суспільства та музичної мови, як дієвого соціально-культурного чинника. Інтегративний, синтетичний характер циклу «Le Travail du Peintre» Пуленка відноситься до музичного мистецтва з візуальними можливостями, має ознаки сюрреалізму та кубізму, що дає можливість дослідити зв'язок з іншими формами і видами мистецтва авангарду. На основі проведеного аналізу можна стверджувати, що в еволюційному розвитку жанру музичних портретів Ф. Пуленк йде від наслідування інструментальної програмної музики до власної унікальної трактовки жанру. Вона відрізняється новою філософією, заглибленням у психологію людини, її внутрішній досвід синергічної самоорганізації.

Ключові слова: Франсіс Пуленк, авангард, психологізм, музичний портрет, наратив, візуалізація.

Received: 18-02-2017

Advance Access Published: March, 2017

**МАЛЮНКИ ІКОНОПИСНОЇ МАЙСТЕРНІ КИЄВО – ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ У XVIII СТОЛІТТІ :
ВЗАЄМОДІЯ ТЕКСТУ ТА ЗОБРАЖЕННЯ**

Тарас Веремеєнко

***Drawings of the Kiev-Pechersk Lavra icon workshop in the 18 c.:
interaction between text and image***

Taras Veremeenko

The article is devoted to the 18th century drawings from the Kyiv icon workshop situated in the Kiev-Pechersk Lavra. The author accentuates the peculiarities of interaction between text and image in the works of art. He describes the process of apprenticeship within the workshop and underlines the role of its principals and teachers. As it was found out, Alipiy, Roman, Ihnat, Volodymyr and Zakhariy Holubovskyi headed the Lavra workshop during the 18th century. It was discovered that the workshop produced different types of the books called «kuzhbushky» ("the art books" in corrupted German). The author defines the current location of these «kuzhbushky» and their quantity. He comes to conclusion, that Lavra painters took samples from the European collections of prints and pictures published by the foreign Academies of Arts. It is stated that in most cases the drawings treated religious subjects. Nevertheless, several drawings addressed exclusively secular topics and they differ significantly from other drawing studies. The examination of the accompanying text leads author to conclusion that it describes the image in every detail.

Key words: art, icon painting, workshop, Kyiv-Pechersk Lavra, «kuzhbushky».

Наразі актуальності набувають теми, пов'язані зі становленням вітчизняного мистецтва. Поза увагою дослідників не залишаються і ремісничі аспекти діяльності українських художників. Незважаючи на науковий інтерес до цих тем, все ще залишаються лакуни у нашому знанні про художній процес на теренах України. Одна із них – це діяльність іконописної майстерні Києво-Печерської Лаври у XVIII ст., зокрема значення та функції малюнків при виготовленні ікон. При дослідженні цієї теми виникає низка складнощів – частина джерел була втрачена, однак розуміння сутності, змістового навантаження та ролі малюнків у майстерні дозволить глибше зрозуміти механізми художнього процесу в Україні XVIII ст.

Отже, у цій статті ми звернемось до аналізу малюнків іконописної майстерні Києво-Печерської лаври, особливу увагу приділяючи взаємодії тексту та образу у них. Яким був текстовий супровід не тільки релігійних сюжетів, а й світських, які представлені в меншій кількості. Зауважимо, що при відповіді на поставлені питання ми звернемося як до опублікованих малюнків, так і до архівних, які будуть нами введені у науковий обіг.

До аналізу учнівських малюнків вже зверталися такі вчені, як М.П. Істомін [1; 2], П.М. Жолтовський [4], А.Ю. Кондратюк [5; 6]. М.П. Істомін був першим дослідником малюнків



Рис. 1 «Успіння Пресвятої Богородиці». Арк 11

лаврські іконописці зображали Христа суто в західній манері [2, с. 317]. М.П. Істомін в праці – «К истории живописи в Киево-Печерской лавре» так само, як Петров, називає Захарія Голубовського та 8 учнів, які реставрували частину Успенського собору в 1772 – 1777 рр. [3]. На його думку, живопис XVIII ст. зазнав виключно грецького впливу, з чим не погоджується Петров. Автор думає, що іконописну малярню організував архімандрит Зосім Вількевич у 1763



Рис. 2 «Святий Янгол охоронець». Арк 12 зв.

р. [3, с. 72]. До цього, як зазначає автор, навчання та майстерня не мали централізованого характеру. Розвиток живопису ж був пов'язаний з боротьбою проти окатоличення. В цей же час, автор ставить питання щодо розвитку й свого особливого шляху іконописної малярні [3, с. 75]. При дослідженні «кужбушків» Істомін називає багато прізвищ учнів лаврської малярні. Вчений наводить факти навчання у лаврській малярській майстерні вихідців із регіонів Лівобережної України, Волині та Білорусії.

Вагомий вклад у дослідження цієї теми зробив і П.М. Жолтовський в праці «Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні» [4]. Автор простежив розвиток учбового процесу лаврської іконописної малярні XVIII ст. У першому розділі учений дослідив біографії основних майстрів та функціонування Києво-Печерської іконописної майстерні в 1728 – 1760 рр. Вчений вважає, що немає достатніх підстав ділити розвиток цієї художньої школи на два періоди. До 1763 р. лаврські майстри розглядалися як єдине ціле – як «малярня» – і мали свого начальника. Спочатку ним був Феоктист Павловський, а пізніше – Аліпій Галик. Також відкидається особлива роль Веніаміна Фредеріче, якого адміністрація Києво-Печерської лаври запросила з закордонного тоді Бердичева для

Іконописної майстерні [1; 2]. В українській історіографії ці малюнки прийнято називати «кужбушками» (від нім. Kunstbuch — книжка по мистецтву). Цей термін до наукового вжитку ввів саме М.П. Істомін, вперше використавши його у статті, опублікованій в журналі «Искусство и художественная промышленность» [1, с. 292]. Вчений вважав, що найбільший вплив на розвиток живопису мали німецькі гравюри. Це твердження, однак, не стосувалось пейзажного живопису. Порівнюючи зображення Христа в західній традиції та в православній, М.П. Істомін дійшов висновку, що

виконання декоративного розпису в митрополичих покоях. П.М. Жолтовський запропонував поділ ченців-малярів на 2 категорії – молодики та виростки [4, с. 5]. Відзначив він і незначну кількість втеч учнів з малярні. Крім цього, вчений опублікував понад 1400 таких робіт.



Рис. 3. «Зняття з хреста». Арк 22

Іконописній майстерні знаходилися навчальні посібники та учнівські роботи. До 1763 р. Іконописна майстерня була самостійним навчальним підрозділом, яка не входила до складу Києво-Печерської [4, с. 5]. У 1763 р. вона, зрештою, стала одним із структурних підрозділів Лаври. Начальником майстерні спершу був Феоктист Павловський, потім Аліпій Галик, Роман, Ігнат, Володимир, а вже з 1772 р. – Захарій Голубовський, який працював разом з учнями іконописної майстерні під час реставрації Успенського собору в 1772 – 1777 рр. Кожний з них зробив свій внесок у розвиток не тільки іконопису, а й самої майстерні. Зазвичай, зміна керівного складу проходила за станом здоров'я й лавра обирала майбутнього начальника іконописної малярні Києво – Печерської лаври. Під час передавання «влади» майбутньому начальнику, проводився опис майна в малярні [8, арк. 1]. За цим описом, ми можемо сказати, що майна було дуже багато. До нього входили ікони на дошках, полотна, книги для малювання, папір, фарби та різні художні інструменти.

Кожна людина могла навчатися в малярні, для цього вона мала принести свідоцтво про попередню освіту. Так само, малярня давала своє свідоцтво про навчання. Термін навчання був різний, як правило він становив 5 – 7 років. Як вже було відзначено, існував поділ ченців-малярів на 2 категорії – «молодики» та «виростки» [4, с. 5]. За нашими даними, в іконописній малярні були як поодинокі втечі учнів, так й групові. Втечі могли бути пов'язані як з несправедливим ставленням збоку однолітків або вчителів, так і з невдалим професійним вибором. Учні отримували грошове відшкодування, якщо їх вчитель перестав навчати іконописній науці [8, арк. 5]. Кожен іконописець, як й той, хто навчався в малярні, отримував грошове забезпечення, як за навчання, так й за зроблену роботу й про це піклувався керівник

П.М. Жолтовський подав перелік малюнків, вказав їхні розміри й зафіксував написи на них, а коли це відомо – ім'я виконавця й рік створення; проте не всі малюнки та тексти були опубліковані в його праці.

На сьогодні існує й низка інших історіографічних розвідок. Наприклад, А. Ю. Кондратюк опублікувала ряд статей в журналі «Лаврський альманах» [5; 6]. Авторка вважає, що нові тенденції тогочасного європейського мистецтва проникли в український живопис саме через гравюру, при цьому залишивши в основі візантійську традицію. У її роботах представлено різноманітний матеріал європейської ілюстративної гравюри XVIII ст., описано західні джерела, які бралися за приклад для розпису Троїцької церкви та зазначається, де ці зображення знаходяться у храмі та в самих «кужбушках». На думку дослідниці, лаврські художники використовували цілий ряд популярних того часу джерел : лицову Біблію (тобто в ілюстраціях), а також європейські збірники гравюр, перш за все, гравірування малювальних шкіл [7].

Навчання в майстерні проходило зі здобуттям практичних навичок, що сприяло поступовому оволодінню художнім стилем. Для цього в

майстерні. Навіть, начальник іконописної майстерні працював в розписах храмів та виготовлення ікон й між сторонами укладався контракт [9, арк. 2]. Закупівлею фарб займалася

довірена особа від лаври. У більшості випадків причиною придбання фарб була потреба у проведенні ремонтних робіт [10, арк. 2].

Якими ж були навчальні матеріали, зокрема, «кужбушки», що зберігались у майстерні? Часто вони містили західноєвропейські підручники, навчальні посібники по малюванню й учнівські малюнки. Вони зберігались в бібліотеці, або в архіві Києво-Печерської лаври. Майже в усіх західноєвропейських підручниках відсутній титульний аркуш, що ускладнює визначення дати видання. В основному найстаріші малюнки датуються 20-ми рр. XVIII ст., а більш новіші - після 50-их рр. XVIII ст.; найбільша кількість малюнків припадає на середину XVIII ст. Чіткої систематизації малюнків на сьогодні не існує. У кожному альбомі наявна різна тематика, як і формат



Рис. 4. «Благовіщення Пресвятої Богородиці».

Арк 10.

аркушів; інколи можна зустріти цілий альбом малюнків одного автора. Наприклад, М.П.Істомін ділить їх на «дуже прості», «перемальовані з західних малюнків», інші називає «більш складними малюнками», які відповідно набагато якісніші. Останні - це ескізи для ікон, які складають окрему групу матеріалів в начальному процесі.

Нині альбоми малюнків Іконописної майстерні Києво – Печерської лаври зберігаються в Інституті рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, [7; 8; 9; 10; 11; 12; 13; 14; 15; 16], у фонді 229. Крім цього, там також представлені європейські підручники по малюванню.

«Кужбушки» дають нам змогу зрозуміти не тільки якість учнівських малюнків, а й взаємодію західного мистецтва з українським на прикладі різних сюжетів та жанрів, стильові особливості живопису XVIII століття, способи написання мистецьких шедеврів. У «кужбушках» ми можемо знайти невелику кількість малюнків із зазначенням кольорів розписів. За даними П.М. Жолтовського, зберіглося близько 20 іконописних ескізів, де вказується, якими фарбами потрібно розмалювати. Також існують малюнки з текстовим супроводом - інколи текст стосується намальованого зображення, а інколи описує інший сюжет. Звичайно, існують певні труднощі з прочитанням скоропису XVIII століття та перекладу деяких слів, наприклад назв кольорів.

Аналізуючи змістовне наповнення самих малюнків, зокрема зображення «Успіння Пресвятої Богородиці» (рис. 1), ми можемо скласти певне уявлення про оригінал твору, з якого було написано цей сюжет, що знаходиться в Успенському соборі : «Истинное изображение и вера чудотворного образа иже есть на цркви враты в Великой церкви Киево Печерской ... Престыя Бцы» [11, арк. 10 зв.]. В даному зображенні текст несе суто інформаційну функцію. Він свідчить про те, що в Успенському соборі на іконостасі знаходиться така ікона. На нашу думку, малюнок повністю відтворює оригінал.



Рис. 5. «Козак-бандурист». Арк 39

Ще один приклад – малюнок «Святий Янгол охоронець» (рис. 2) [12, арк. 12 зв.]. Дане зображення має духовно-виховну функцію. Малюнок можна умовно поділити на 3 частини. Перша частина – це власне зображення Янгола-охоронця, який тримає меч, позаду нього в правій частині – череп з кістками (смерть), в лівій частині – церква, ротонда (добро). Друга частина – текст, релігійно-виховного спрямування. Автор пише, що потрібно вірити у Христа, молитися Богу та каятися зі сльозами. До людини може прийти янгол з мечем помсти. Автор тексту вважає, що час плінний, якщо людина похилого віку прожила з вірою у Бога, то смерть прославить її добрі вчинки; також потрібно постійно бути з Янголом охоронцем. У третій частині, яка знаходиться унизу зображення, намальовано людину, яка молиться.

Інший релігійний сюжет – «Зняття з хреста», яке підписано «Прозрение царя» (рис. 3). На одязі людей позначено, яким саме кольором слід його фарбувати. Крім одягу, також вказується, які кольори відповідають іншим елементам зображення, зокрема постаменту: нижчий 1 «мумия» (червоно-коричневий колір) «терпение»; другий «зеленя» (зелений) «послушание»; далі «цеглясте» (цегляний, жовто-червоний) «смирение»; наступний «блаки» (блакитний) «любов».

У нижній частині зображення розміщений відповідний текст. Права частина тексту наступна: «О Бже преблагий на кресте распятый, млтя смирено дабуду приятый, млти рукою би с тобою житы, из ребрь своих стих (святых) да даси мне питы, прчтия крове да наз спасении, явлюся в день страшный а не осужденый» [13, арк. 22]. Ці слова лунають з уст особи, яка молиться та звертається до Христа. Середня частина тексту: «Приди человеце при обиму тя, жителя [ибна ?], приди сотворю тя, прийди и напийся не будешь жадати. понеже для тебе изволи страдаты, но непросто прийди но з дели благимы, кроко с любовью и сим подобним» [13, арк. 22]. Тут Христос звертається до людини з проханням прийти до нього з добрими вчинками, адже за неї Христос страждає. Наступна права частина тексту: «О драгий мои сне преклони, кулвку грешну и сим прим, даосел оу бо престанете греши, которому даруи из ребр своих, крове [прутия ?] да и он с тобою, буде царствовать во вечном» [13, арк. 22]. В останній частині тексту напевно Бог звертається до Христа й говорить, що той буде царювати вічно. Ми можемо припустити, що вище названа тематика могла бути взята з релігійних книг, а не являлася фантазією автора.

Звернемось тепер до «Благовіщення Пресвятої Богородиці» (рис. 4). Перед самим малюнком у книзі приклеєний лист з такими словами: «Явил предвозвестник радости небесной предстал тебе, о дево ! во сени телесной. Слове своем принесл свет божественной славы юже твой ложесна (утроба), твой дух вмести правый» [14, арк. 9 зв.]. Отже, текст повністю описує малюнок, що слідує за ним. На 10-му аркуші альбому є зображення «Благовіщення Пресвятої Богородиці», де майстром було детально розписано, у який колір потрібно розфарбувати ту чи іншу частину одягу або оточуючі предмети [15, арк. 10].



Рис. 6. «Знамення над містом Шлензким». Арк 51 зв.

містом Шлензким» (рис. 6) (Вроцлав) : «1736. Сие знамение стояще над градом шлензким целую ноч образом человеческим власы женския на глазу чотири короны церковные с крестами з уст мечи и под корони два меча прибоку [трупяглава ?] оу главы три знамения с копыями назад пушках на колесах при боку меч под мечем месяц и заду десять стрел и за грудей сем шпак [сосци ?] женския корпус конски ноги и птичье» [17, арк. 51 зв.]. Текст із зображенням повністю співпадають.

Супровідний текст іншого малюнка, «Богородиця з немовлям» (рис. 7), розкриває долю його автора. Викладач іконописної майстерні Аліпій пише про свого учня такі слова : «Ивана Лема рисунки; сие все а учился три года и не способный до того дела а его як научено и малева уже бил начал и зачастую его змагаая отослал я алимпий из малярне що не слухает як що ему загадеш усе сварится; но отмагается причитывая себе небу вдень понедельновий пято недель по [пице ?] о [самарянин ?]» [18, арк. 32]. Можливо, текст був написаний з виховною метою, адже, за словами Аліпія, Іван не мав таланту і даремно провчився три роки, при цьому ще й сварився.

Особистісний вимір супровідних текстів розкриває інший малюнок «Богородиці з немовлям» (рис. 8) з альбому № 30, який знаходиться серед багатьох різних західних гравюр. Це зображення схоже на іншу гравюру в цьому ж альбомі [19, арк. 43]. «Сию икону Лукян рисовал того часу. Року 1734 мця деневрия 15 вдень недельний настаю Священно мученика Елевферия [Аред?] [рождество ?] Христовим Два хлопци повадровало Лукян и Супрун Лукяну било доживати двадця недел а Сопрону пол чварта года; Лука впадаюви и Сопрона из

Якщо звертатися до світської тематики, то варто згадати малюнок «Козак-бандурист» (рис. 5), топос української культури. У ньому описані речі, зображені в нижній лівій частині малюнка : «Брага бела», «Путра» (каша), «Табака». Далі, унизу розміщений такий заклик: «Гей козаки запорожце погулямо трохи [васе ?] ляхам потрусимо нераз блохи» [16, арк. 39]. Ймовірно, автор цього малюнку мав козацьке походження або пам'ятав славні часи козаків, що й побудило автора намалювати й написати такий текст. На нашу думку, даний образ, виконаний автором не має високої художньої цінності.

Серед інших малюнків на світську тематику відзначимо мало зрозуміле зображення авторства Грицька Малярєнка, який підписався, як «ГР». Він написав про «Знамення над

малюнки хлопці Дмитро совокупне помадровани едного дня» [19 арк. 101 зв.]. Ймовірно, текст був написаний для близького кола осіб, як і у попередньому випадку. Під художнім образом написано, що цю ікону намальовано Лук'яном. Можливо, цю копію було відтворено з оригіналу, яке міститься в цьому ж альбомі. Далі в тексті зазначається, що Лук'ян та Супрун мали жити деякий час на території Лаври, але втекли.

Підводячи підсумки, зазначимо, що взаємодія тексту й образу у малюнках учнів Іконописної майстерні Києво-Печерської лаври у XVIII столітті була різноплановою, однак текст завжди відповідав у тій чи іншій мірі зображеному. Серед малюнків переважали релігійні сюжети, які потребували текстового підсилення їх духовно-виховної функції: «Святий Янгол охоронець», «Зняття з хреста», «Благовіщення Пресвятій Богородиці». Цікавими малюнками, на наш погляд, є ті, де опис зображення не відповідає тексту, наприклад два художні образи – «Богородиця з немовлям». Якщо звернути увагу на світські сюжети, то кожен малюнок має свої особливості, є по-своєму унікальним. Взаємодія тексту і образу у них дуже різна, як ілюструють проаналізовані вище приклади – «Козак-бандурист», «Знамення над містом Шлензким». Єдиний малюнок, текст якого несе інформаційну функцію – це «Успіння Пресвятої Богородиці». Безперечно, поставлені у цій статті проблеми заслуговують подальшого дослідження із залученням ширшого кола образотворчих джерел.



Рис. 7. «Богородиця з немовлям». Арк 32



Рис. 8. «Богородиця з немовлям». Арк 101а

Список джерел та літератури

1. Истомин М. Обучение живописи в Киево-Печерской лавре в XVIII в. // Искусство и художественная промышленность. – 1901. – № 10 – С. 291-310.
2. Истомин М. Обучение живописи в Киево-Печерской лавре в XVIII в. // Искусство и художественная промышленность. – 1901. – № 11 – С. 311 – 318.

3. Истомин М. К истории живописи в Киево-Печерской лавре // ЧИОНЛ. – 1895. – Кн. 9. – С. 66-75
4. Жолтовський П. М. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні. – К.: Наук. думка, 1982. – 283 с.
5. Кондратюк А. Ю. Стінописи лаврської школи 1-ї третини XVIII століття в контексті європейського мистецтва // Лаврський альманах : зб. наук. пр. - К., 2002. – Вип. 7. – С. 99 – 104.
6. Кондратюк А. Ю. Першовзірці та аналоги композицій стінопису Троїцької церкви Києво-Печерської лаври // Лаврський альманах : зб. наук. пр. – К., 2004. – Вип. 12. – С. 60-71.
7. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (ІР НБУВ), Ф. 229, спр. 24, 283 арк.
8. ІР НБУВ. Ф. 229, спр. 2, 26 арк.
9. ІР НБУВ. Ф. 229, спр. 17, 68 арк.
10. ІР НБУВ. Ф. 229, спр. 17, 68 арк.
11. ІР НБУВ. Ф. 229, спр. 21, 70 арк.
12. ІР НБУВ. Ф. 229, спр. 21, 70 арк.
13. ІР НБУВ. Ф. 229, спр. 9, 45 арк.
14. ІР НБУВ. Ф. 229, спр. 14, 110 арк.
15. ІР НБУВ. Ф. 229, спр. 48, 62 арк.
16. ІР НБУВ. Ф. 229, спр. 30, 96 арк.
17. ІР НБУВ. Ф. 229, спр. 30, 96 арк.
18. Центральний державний історичний архів України, м. Київ (ЦДІАК України), Ф.128, оп. 1 загальночернеч., спр. 1104.
19. ЦДІАК України. Ф.128, оп. 1 заг., спр. 134.
20. ЦДІАК України. Ф.128, оп. 1 малов., спр. 332.

References

1. Instytut rukopysu Natsionalnoi biblioteky Ukrainy imeni V.I. Vernadskogo (IRNBUV), fond 229, sprava 24, 283 arkushy.
2. IRNBUV. fond 229, sprava 14, 110 arkushy.
3. IRNBUV. fond 229, sprava 17, 68 arkushy.
4. IRNBUV. fond 229, sprava 17, 68 arkushy.
5. IRNBUV. fond 229, sprava 2, 26 arkushy.
6. IRNBUV. fond 229, sprava 21, 70 arkushy.
7. IRNBUV. fond 229, sprava 21, 70 arkushy.
8. IRNBUV. fond 229, sprava 30, 96 arkushy.
9. IRNBUV. fond 229, sprava 30, 96 arkushy.
10. IRNBUV. fond 229, sprava 48, 62 arkushy.
11. IRNBUV. fond 229, sprava 9, 45 arkushy.
12. KONDRATIUK, A. Yu. (2002) Stinopysy lavrskoi shkoly 1-yi tretyny XVIII stolittia v konteksti yevropeiskoho mystetstva. *Lavrskiy almanakh. zbirnyk naukovykh prac.* Kyiv (7), 99-104.
13. KONDRATIUK, A. Yu. (2004) Pershovzirtsy ta analohy kompozytsii stinopysu Troitskoi tserkvy Kyievo-Pecherskoi lavry. *Lavrskiy almanakh. zbirnyk naukovykh prac.* Kyiv. (12), 60-71.
14. TsDIAK Ukrayiny. fond 128, opis 1 malov., sprava 332.
15. TsDIAK Ukrayiny. fond 128, opis 1 zah., sprava 134.
16. Tsentralnyi derzavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy, Kyiv (TsDIAK Ukrainy). fond 128, opis 1 zahal"nochernechi. sprava 1104.

17. YSTOMYN, M. (1895) K ystoryy zhyvopysy v Kyevo-Pecherskoy lavre. In: *Chtenye v ystorycheskom obshhestve Nestora letopysca*. (9), 66-75.
18. YSTOMYN, M. (1901) Obuchenye zhyvopysy v Kyevo-Pecherskoj lavre v XVIII v. *Iskusstvo y xudozhestvennaya promyshlennost*. (10), 291-310.
19. YSTOMYN, M. (1901) Obuchenye zhyvopysy v Kyevo-Pecherskoj lavre v XVIII v. *Iskusstvo y xudozhestvennaya promyshlennost*. (11), 311-318.
20. ZHOLTOVSKYI, P. M. (1982) *Maliunky Kyievo-Lavrskoi ikonopysnoi maisterni*. Kyiv. Naukova dumka.

Малюнки Іконописної майстерні Києво-Печерської лаври у XVIII столітті : взаємодія тексту та зображення

У статті досліджено декілька малюнків Іконописної майстерні Києво-Печерської лаври XVIII ст. Увагу акцентовано на аналізі взаємодії тексту та зображення в художніх сюжетах, висвітлено процес навчання у майстерні, показано її керівників та учителів. На прикладі наукових праць М.П.Істоміна, П.М. Жолтовського, А.Ю. Кондратюк з'ясовано наукову розробленість теми в історіографії. В історіографії, ці малюнки прийнято називати – «кужбушки» (від нім. *Kunstbuch*— книжка по мистецтву). Було встановлено, що начальниками іконописної малярні були Аліпій, Роман, Ігнат, Володимир, Захарій Голубовський. Роз'яснено, що існують різні види та типи «кужбушків», визначене їхнє місце знаходження та кількість. Лаврські іконописці брали за взірці європейські збірники гравюр, малюнки рисувальних шкіл. Зазначено, що в більшості випадків представлені малюнки мали релігійну тематику, проте в даній статті, наведені декілька зображень, котрі є світськими й відрізняються з поміж інших представлених малюнків. В результаті аналізу текстового супроводу констатовано, що текст відображає зміст малюнку.

Ключові слова : мистецтво, іконопис, Києво-Печерська лавра, «кужбушки».

Received: 25-04-2017

Advance Access Published: May, 2017

МИР МУЖСКИХ РАЗВЛЕЧЕНИЙ В ДИАЛОГАХ ПЕТРАРКИ И ИХ ВИЗУАЛЬНЫХ НЕМЕЦКИХ ТОЛКОВАНИЯХ (АЗАРТНЫЕ ИГРЫ)

Нина Девятайкина

The world of the masculine entertainments in Petrarch's texts and their visual German interpretations (gamblings)

Nina Devyataykina

The author analyzes dialogues by the Italian humanist Petrarch (1304-1374) "On dicing and stones" and "On successful dicing", woodcuts by «Master of Petrarch» from 1519-1520s that accompany the dialogues, epigraphs written by the German poet-priest Pinitian in 1530s. Thus, the author reveals how three "texts" interact with each other. Dialogues may be regarded as a kind of "photos" of the Italian daily life in the 14th century made by a humanist and an intellectual. Epigraphs and woodcuts, on the contrary, we consider as a reflection of the German daily life during the Age of Reformation. Petrarch's dialogues show that the German reader would approve them even without epigraphs and illustrations. Topical character, relevance of a subject has only grown in 150 years. In lines of epigraphs and woodcuts, it got shades of «The city during the plague» in Germany of the Reformation epoch. We can find more plagues, hostility, cruelty, than bad fun. Pinitian accentuated in his epigraphs Christian and didactic components of dialogues. The secular component of the text and rich humanistic rhetorics of the dialogues pass to a background. Master of Petrarch had pointed social sounding of a subject. Woodcuts show reformatory condemnation of wealth and aimless expenditure; condemn weapon usage as a way of civil and daily conflicts resolution. They also condemn oblivion of humanity and impoverishment of souls.

Key-words: Petrarch, treatise "De remediis", Master of Petrarch, Pinitian, reformation, Renaissance, image and text, gender, gamblings.

Текст и образ вступают в сложный диалог во всех видах искусства. Но сами искусства от эпохи к эпохе меняются ролями. В Германии времен реформации главное место, как известно, занимали живопись и графика. В художественном «соперничестве» они обогащали не только друг друга, но и письменные тексты. Искусство, благодаря книжной ксилографии и типографским способам тиражирования, смогло прийти «под одной обложкой» вместе с художественными, историческими, учеными текстами в культурный быт тогдашнего «среднего класса». Насколько можно судить, ксилографии во многом стали для типографов если не золотой, то серебряной жилой, определявшей популярность изданий, а значит, их тиражи. Достаточно вспомнить 1803 гравюры на 592 страницы текста размером 47х32 см. «Всемирной хроники» (1493) Гартмана Шедела (1440-1514), с тиражом в 1000 экз. Такие факты позволяют понять, что издатели или спонсоры не жалели средств на богато

иллюстрированные книги¹. По данным ученых, за 20-30 лет XVI в. типографы Ульма, Майнца, Страсбурга, Базеля, Нюрнберга, добавив в связи с темой статьи, Аугсбурга, выпустили в свет свыше 200 иллюстрированных изданий [6, с.20]. Мастера первого ряда, среди которых Михаил Вольгелмут, (1434-1519, создатель ксилографий к названной выше хронике, учитель Дюрера), сам Альбрехт Дюрер (1471-1528), Ганс Бургмайер Старший (1473-1531), Лукас Кранах Старший (1472-1553), Ганс Бальдунг (1484-1545), Ганс Гольбейн Младший (1497-1543) и др. вдохновенно работали над рисунками-иллюстрациями, вкладывая в них всю мощь своего таланта и понимания времени. В это ряд давно поставлен и ксилограф под именем «Мастер Петрарки» (годы наивысшей активности- 1519-1521), названный так по его главному художественному труду. Он выполнил 361 рисунок к диалогам трактата «О средствах против превратностей судьбы» знаменитого итальянского поэта и гуманиста Франческо Петрарки (1304-1374). К некоторым из его ксилографий уже был случай обратиться [2], [3], [4], данная статья продолжает их изучение на материале досугово-гендерной тематики.



Иллюстрация 1. Мастер Петрарки. Ксилография к диалогу «Об игре в кости и камешки»

Кратко обрисует эти материалы в контексте времени и истории изучения. Трактат написан в 1354-1366 гг. В нем 254 диалога, которые ведут аллегорические персонажи Разум и Радость (первая книга), Разум и Печаль (вторая книга) на самые разные темы: от разговоров об изысканных угощениях на пирах и увлекательности игры в кости, супружеской изобретательности и сказочных птицах, поднимающих до небес корабли, поразительных историй, связанных с деятелями древности и современности, до высоких этических, политических, социальных, эстетических, естественнонаучных рассуждений. В начале XVI в., возможно, с подачи поэта и гуманиста Себастьяна Бранта (1458-1521) трактатом

¹ Только Российская Национальная библиотека (РНБ, Москва) имеет 6 латинских и 4 немецких экземпляров хроники 1493 г., что косвенно тоже указывает на тираж.

заинтересовались издатели немецкого Аугсбурга [14, S.43]. Этот богатый и культурный город, ставший еще в конце XIII в. независимым, «имперским», тогда насчитывал около 30.000 жителей, среди которых было немало интеллектуалов (Стефан Вигилий, педагог, теолог, писатель, переводчик, учитель гимназии Аугсбурга, время наибольшей активности - 1530-1540 гг.), гуманистов (Конрад Пейтингер, 1465-1547, ученый секретарь городского Совета, глава аугсбургского кружка гуманистов, в который входило около 30 человек), творческих личностей (Адольф, Ганс-Адольф и Ханс Даухеры, скульпторы) и др. Трактат Петрарки переводили на немецкий язык, а параллельно художник, также из Аугсбурга, Мастер Петрарки, за два года создавал к нему рисунки-ксилографии, не пропустив ни одного текста. Издание появилось в 1532 году [9]. Но, очевидно, плохо расходилось. Не исключено, что из-за гуманистически-изысканного языка перевода. Тогда находится еще один переводчик, еще один издатель, дело идет по второму кругу. И в этот момент по инициативе нового переводчика к «проекту» присоединяется поэт по имени Пинитиан (1478-1542), чтобы создать эпиграфы к диалогам. Ему заказывают написать строфы на латинском и ранне-ново-верхне-немецком языках, он это успешно делает. Латинские вирши создает двустопными, немецкие четверостопными, разными по размеру: первые – элегическим дистихом, вторые книттерфельсом. Поясним, книттерфельс или ямбоподобный стих с парной рифмовкой строчек) – распространенный размер немецкой народной поэзии и стихотворной драмы: шванков, шпрухов, фастнахтшпилей [11, с. 64]].



Иллюстрация 2. Мастер Петрарки. Ксилография к диалогу «Об удачной игре в кости»

Добавим, Пинитиан - преподаватель и знаток латинской грамматики, преподает ее в Аугсбурге, с 1531 г., возможно, в гимназии Св. Анны, только что возникшей [13, S.450-451], пишет учебники. Сам Аугсбург бурно переживает реформационные события: там в 1518 г. на рейхстаге Лютер должен был отказаться от своих тезисов против индульгенций (грамот отпущения грехов) перед лицом папского легата, но бежал; в 1530 г. там же на рейхстаге Лютер объявил свое евангелическое вероисповедание. Пинитиан, как и переводчик трактата,

оказались в реформационном лагере, что, как не сложно обнаружить, отражается на эпиграфах и немецком переводе, как выявил молодой исследователь А.А. Бочкарев.

Издание трактата Петрарки с новым переводом, эпиграфами и ксилографиями выходит в 1539 году [5]. Оно-то и обеспечивает стабильный и долгий успех книге, переиздается много раз. К примеру, издание было повторено в 1604 году, по нему мы изучали эпиграфы и ксилографии [12]. Диалоги самого Петрарки анализировались по билингвальному научному изданию 2002 г. [10]. Что касается литературы по теме, то для изучения трактата за последние годы больше всего сделали Кр.Карро [10] и У. Дотти [8], предложив переводы трактата на французский и итальянский языки с обширным комментарием, вескими вступительными разделами и билингвальными публикациями. Главное в них - признание гуманистической новизны диалогов, нового взгляда в них на человека, общество и мир.

Диалоги об азартных играх нельзя отнести к числу ярких *гуманистических (этических)* манифестов трактата. Но они интересны «фотографией» итальянской повседневности XIV столетия, равно как эпиграфы и ксилографии интересны их восприятием немецкой повседневности времен реформации. Обратимся к диалогам. Их названия звучат так: «Об игре в кости и камешки» (l.26, De ludo aleae et calculorum) и «Об удачной игре в кости» (l.27, De ludo taxilorum prospero). Из названий ясно, что одна из тем первого диалога переключается во второй. Такие варианты в трактате встречаются нередко и обозначают, что автору важно сделать акцент. В данном случае - на теме удачи в азартной игре.

Диалог «Об игре в кости и камешки» невелик. Радость произносит там четыре фразы по поводу того, что испытывает удовольствие и наслаждение от игры в кости и камешки². Разум реагирует иронически, сатирически. Он рисует выразительные «картинки» поведения азартного игрока, сравнивая его с поведением обезьяны. Он наставительно советует следовать великим людям, рассказывая об одной из интеллектуальных игр в Афинах, «которой когда-то занимались учёные люди»: каждый предлагал в собрании друзей что-нибудь из учёных сочинений; нечто важное, касающееся добродетели или доброй жизни; потом «эксперты» сравнивали сочинения «соперников» и те, которые, по суждению более сведущих, оказывались побеждёнными, уплачивали небольшие деньги [7, с.85]. Петрарка черпает информацию из «Аттических ночей» Авла Геллия (XVIII, 13, 1-4). Диалог завершается красноречивым свидетельством уважения к учености и образованию: «эти упражнения взбадривали ум и побуждали к научным занятиям, как победителей, так и побеждённых» [7, с.86]. В тексте две, даже три основные темы: азартные игры, краткие истории увлечения ими некоторых знаменитых людей, благородное соперничество древних в ученых экспромтах. Отсылки к античности составляют привычный признак гуманистического текста. «Картинки» живо и ярко рисуют повседневность, обнаруживают социальную «вписанность» гуманиста в контексты городской жизни.

Обратимся к немецкому изданию. Напомним, немцы украсили все диалоги эпиграфами и «картинками». Латинский эпиграф Пинитиана таков:

Aliceus exosus pellit lusorius horas;
ludus habet laudem, si moderatus erit.

Время в игре проводить, значит, тратить его понапрасну;
Можно, конечно, играть, меру при этом блюдя³. [12, S. 23.]

Немецкий эпиграф

² Приведем все его фразы: Мне нравится игра в кости и в камешки; Я наслаждаюсь игрой в кости; Я охотно играю в камешки; Я наслаждаюсь игрой в кости. Фразы цитируются в переводе Л.М. Лукьяновой [7, с.85-86].

³ Латинские эпиграфы цитируются в переводе Л.М. Лукьяновой

Viel kurzweil ich im spielen find
Ja wer das mässig brauchen künd⁴.
Und nit verlür die zeit so ring
Man findt noch wol ein nützer ding.

Я много развлекаюсь играми.
Да и тому, кто умерен, нужно сказать:
Не теряй время так легкомысленно
Найдутся дела и пополезнее⁵. [12, S. 23.]

Немецкий эпиграф написан от первого лица, словно бы от имени Радости, практически повторяет вторую строку латинского текста, а в первой строке перелагает наставления немецких педагогов- реформаторов и гуманистов относительно разумного и полезного использования времени. Об «умном» и исполненном творчества досуге нет ни слова, все богатство гуманистического диалога «втиснуто» в реформационно- бюргерские рамки, сведено к теме меры. Пинитиан более снисходительно относится к играм, чем Петрарка. У него главная идея - мера, как известно, один из важнейших ориентиров немецкого бюргерства. У Петрарки в диалоге «приговор» таков: «Радость. Мне нравится игра в кости и в камешки. Разум. Первая пагубна, вторая бессмысленна» [7, с.86]. Следует отметить, что немецкий эпиграф по тональности ближе к петрарковскому, но остается столь же «узким» по смыслу.

Попытаемся обозначить хотя бы некоторые причины такого явного «расхождения» и даже пере-иначивания смыслов диалогов Петрарки немецким автором. Прежде всего, перед нами в лице Пинитиана не ренессансный гуманист, а учитель гимназии Св. Анны. Он не ставит для себя первой и главной задачей «вытаскивание» текстовых и затекстовых этических смыслов диалогов Петрарки, так или иначе связанных с темой личности и путей ее совершенствования в жизненных практиках. Пинитиану привычны другие практики. Он видит в качестве читателей диалогов прежде всего родителей своих учеников, их самих, сограждан и дидактический пыл обращает в наставления практического порядка. Они словно бы оставляют в тени то, что было главным для создателя диалогов и насыщало их высокой этической энергией. Богатый полемический дискурс переплавляется у Пинитиана в сдержанную идею меры.

Еще одно обстоятельство: Пинитиан актуализирует диалоги в виду достаточно широкого читателя, народившегося вместе с типографским способом тиражирования текстов. Перед его глазами встает усердное и любящее чтение немецкое бюргерство, те же состоятельные и почтенные обитатели Аугсбурга, мужчины и женщины делового круга. Не исключено, что для них петрарковские рекомендации ученых прогулок и бесед как варианта самого благородного отдыха могли казаться отвлеченными, не сходящимися с привычками и повседневными запросами, а вот немного, «в меру», развлечься игрой в воскресный денек после напряженного труда, в их «программу» отдыха укладывалось вполне.

Что же за трактовку предлагает один из первых немецких участников «проекта» - Мастер Петрарки? Он не мог ориентироваться на эпиграфы, их время наступит через десять лет. Он имел перед глазами только первый вариант переводов и знал комментарии знаменитого гуманиста, поэта и ученого- сатирика, Себастьяна Бранта (1458-1521), который, как полагают многие авторы, «задал» художественно-содержательную программу к каждому из диалогов, а также предисловиям и титульным листам трактата. Итак, обращаемся к

⁴ Перевод второй строчки приближителен из-за предположительности идентификации слова «künd».

⁵ Немецкие эпиграфы цитируются в переводе А.А. Бочкарева.

ксилографии. Мастер Петрарки изображает игру, связанную с диалогом о камешках и костях, как очень чинное внешне занятие. Игроки находятся в красивой лоджии, крыша которой опирается на колонну, и за которой открываются чудесные виды - холмы и деревья. На переднем плане увлечена игрой с представительным мужчиной дама в пышном платье. И эти игроки, и другие сидят за очень красивыми столами с гнутыми в стиле рождающегося маньеризма ножками, все богато одеты. А на столах вовсе не камешки. Мастеру Петрарки, очевидно, показалось важным отразить модные увлечения его эпохи: он рисует доски, шахматы [12, S.23]. Однако содержательно картины остро злободневны. Перед нами что-то вроде сухопутного «Корабля дураков». Из шести его «пассажиров»-игроков трое имеют звериное обличье: на переднем плане сидит человек с клыками вроде тех, что бывают у хищников. На заднем плане два человека с лицами-мордами сытых котов. Художник говорит как реформатор, осуждающий богатство, его публичные самодовольные демонстрации, отсутствие меры. Судя по персонажам, богатство добыто несправедливо, по законам хищников, которые сдирают с более слабых три шкуры. Эти самодовольные «коты» глубоко несимпатичны художнику, изображены сатирически. Если окинуть общим взглядом рисунки Мастера Петрарки, то следует согласиться с авторами: в них именно социальная сатира являет себя ярче всего, представляя художника не просто сторонником реформации, но резким критиком знати. [1].

В диалоге «Об удачной игре в кости» (l. 27, *De ludo taxilorum prospero*) тема продолжает развиваться как итальянским автором, так и его немецкими «соавторами». Текст представляет собой энергичный, напористый разговор. Точнее, в нем упорно заявляет о своей любви к игре и о везении в ней Радость, на реплики которого короткими, но емкими и жесткими фразами отвечает Разум. Приведем лишь один афористический обмен репликами: *«Радость. Я сыграл, я победил, я радуюсь. Разум. Игра отвратительна, победа разорительна, радость напрасна»*. [7, с. 87]. Разум и дальше рисует поведение игрока очень выразительными словами. Позволю себе привести довольно длинную цитату: *«Радость. Я наслаждаюсь игрой в кости. Разум. Следует оставить это позорное наслаждение, если не из-за стремления к добродетели, то хотя бы из-за стыда и стремления к доброму имени. Ведь едва ли ты найдёшь это там, где так ясно раскрываются человеческие нравы и пороки. Ты видел, как лихо они вступают в борьбу, с каким трепетом начинают играть и как со слезами молятся об удаче, называя свою цифру. Некоторые, в иное время благородные и спокойные, здесь ради небольших денег и молятся, и раздражаются и, в конце концов, сходят с ума. Как много там совершают за несколько монет отважные мужи такого, чего не сделали бы в другом месте и за огромные сокровища. Ибо там царство всех пороков, но прежде всего – раздражения и алчности»* [7, с. 88]. В этом тексте художественно вылеплен «портрет» игрока, который особенно впечатляет в виду использования приема «диалога в монологе»: «Ты видел», «поверь мне», «знай», «видели мы и таких», «скажи», «смотри», «помнишь», - постоянно адресуется Радость к Разуму. В нем же один за другим вспоминаются перечисляются главные гуманистические (и античные) кардинальные этические понятия: добродетель-доблесть, доброе имя, благородство, умеренность (спокойствие), мужество (отвага) противопоставленные порокам алчности и раздражения. Другие реплики добавляют гуманистического пафоса вместе с рядом идущей иронией и осуждением.

Как же реагирует Пинитиан?

Латинский эпиграф

De ludo taxilorum prospero
Amittit nummos, animi sed damna lucratur,
tempus taxillis, qui terit omne suum.

Деньги теряет, убыток огромный душе причиняет
тот, кто всё время своё в этой проводит игре.[12, S.24]

Немецкий эпиграф

Der laufft auch wol zum Narrenzil
Der all sein freud hat in dem spil.
Er gwinnt die sünd verleurt die zeit
Der stetigs ob dem spilen leit.

Должно быть, стремится к безумию тот,
Кто находит всю радость в игре.
Выигрывает грех и проигрывает время
Тот, кто постоянно ведёт игру[12, S.24]

В данном случае Пинитиан на редкость точно передает не только суть диалога, но и его тональность, прежде всего, в немецком четверостишии. Особенно удачно в нем сформулирована строка о грехе, который не раз упоминается в диалоге как причина, содержание и следствие азартной игры. Эпиграф прямо предваряет начало диалога. *(Радость. Приятно играть в кости. Разум. О, ненасытная огромная бездна! О, внезапно возникшая мрачная пучина, куда проваливаются наследства! О, буря души, туча, затмевающая доброе имя, бич, гонящий к преступлениям, и путь, ведущий к отчаянию!)* [7, с. 87].

Как истолковывает сцену Мастер Петрарки? Он тоже разделяет чувства автора диалога и изображает бурную сцену: участники игры вытащили мечи, озлобленно выясняют отношения друг с другом. При этом на переднем плане некий зверь-животное, похожее на дьявола, продолжает играть с одним из участников сценки, но и тот наготове держит меч. Самый благоразумный пытается ускользнуть из потасовки [12, S.25]. Художник явно отражает реалии жизни богатых людей, что в первом, что во втором случаях. И осуждает игроков, игру, словно бы увещевая не отягощать низкими страстями и разборками, брато-убийствами трудные времена. Данная ксилография представляет Мастера Петрарку очередной раз очень наблюдательным и разделяющим оценки итальянского гуманиста художником.

Даже краткое обращение к тексту диалогов наводит на мысль, что немецкий читатель остался бы доволен ими и без эпиграфов, иллюстраций. Злободневность, актуальность темы только выросла за 150 лет. В строках эпиграфа и ксилографиях она приобрела определенные оттенки «пира во время чумы»; при этом чумы, вражды, не-человечности обнаруживается больше, чем азартного веселья. У Пинитиана, как и в других случаях, усилена христианско-дидактическая сторона диалогов, ориентирующая читателя на традиционные ценности, оттеснено на второй план светское начало текста и его богатая гуманистическая риторика. У Мастера Петрарки заострено социальное звучание темы, в его ксилографиях сплетается реформаторское осуждение богатства и бесцельной его траты, превращения оружия в способ разрешения любых конфликтов, гражданских и повседневных, забвения человечности и оскудения духа.

Список используемых источников

1. Buchner E. Der Petrarcameister als Maler, Miniator und Zeichner / E. Buchner // H. Schmidt (Hrsg.). Festschrift Heinrich Woelfflin. Beiträge zur Kunst- und Geistesgeschichte. – München, 1924. – S. 209-231.

2. Девятайкина Н.И., Социальный протест как тема немецких ксилографий 1520-х гг. («Мастер Петрарки»), История. Электронно-образовательный журнал ИВИ РАН, ИВИ РАН. – 2014. – № 6 (29). <http://history.ies.su/issue.2014.4.11.6-29>
3. Девятайкина Н.И. Тема актера и театра в диалогах Петрарки и эпиграфах Пинитиана к ним / Н.И. Девятайкина // Современные проблемы науки и образования. – 2014. – № 6. URL: <http://www.science-education.ru/120-17004> (дата обращения: 21.01.2015).
4. Девятайкина Н.И. Музыка и пение как тема диалога Петрарки и эпиграфа Пинитиана / Н.И. Девятайкина // Учен. Зап. Казан.ун-та. Сер. Гуманит. Науки. – 2015. – Т.157. – Кн.3. – С.164-171.
5. Das Glückbuch/ beydes des Güt= | ten vnd Bösen/ darinn leere vnd trost/ weiß sich menigklich | hierinn halten soll/ Durch Franciscum Pertarcham vor im latein beschriben/ | vnd yetz grüntlich vertētscht/ mit schönen Figuren/ Concordantzen/ Register/ | durchauß gezieret/ der gestalt vor nie gesehen [...]. – Augsburg, 1539. – S.p.
6. Кислых Г.С. Очерки по истории и технике гравюры. Тетрадь 2. Немецкая гравюра 15 – 16 веков. М.: Изобразительное искусство, 1987. http://germanprints.ru/articles/german_prints_15c/index.php (дата обращения 25.04.16)
7. Петрарка Ф. О средствах против превратностей судьбы / пер.с лат. и примеч. Л.М. Лукьяновой; вступ. ст. Н.И. Девятайкиной. – Саратов: Волга, 2016. – 616 с.
8. Petrarca F. I rimedi per una e l'altra sorte. Vol.1-4 / tradizione e note a cura di U. Dotti. – Torino: Arago, 2013.
9. Petrarca Fr. De remediis utriusque fortunae. [Deutsche Übersetzung durch Petere Stahel und Georg Spalatinus 1531] Von der Artzney bayder Glück / des guten und widerwertigen... gantz lustig vund schön gezyret. – Gegruckt zu Augspurg durch Heynrich Steyner, M.D.XXXII. – S. p.
10. Petrarque Fr. Les remedes aux deux fortune. Vol.1-2. / Texte et trad. par Ch. Carraud. – Paris, 2002. – 1167 p; 803 p.
11. Реутин М. Ю. Народная культура Германии: позднее Средневековье и Возрождение / М.Ю. Реутин. – М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1996. – 217 с.
12. Trostspiegel in Glück vnd Vnglück/ | Francisci Petrarchae/ | Deß Weitberhümten Hoch= | gelehrten furtrefflichen Poeten vnd Oratorn Trostbücher/ | Von Rath/ That/ vnd Artzney in Glück vnd Vnglück/ Nemlich/ wie | sich ein jeder verständiger Mensch halten soll/ In seiner Wolfahrt nicht | vberheben/ Deßgleichen in Vnglück/ Widerwertigkeit/ | Angst und Noth zutrösten wissen [...]. Frankfurt a. M., 1604. – S.p.
13. Worstbrock F.J. Pinicianus (Kening), Johannes. Bd. 2. / F.J. Worstbrock // Deutscher Humanismus 1480-1520. – Berlin, 2013. – S. 445-465.
14. Worstbrock F. J. Petrarca's «De remediis utriusque fortunae». Textstruktur und frühneuzeitliche deutsche Rezeption / F.J. Worstbrock // Francesco Petrarca in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik. – Tübingen: Niemeyer, 2006. – S. 43.

References

1. BUCHNER, E. (1924) Der Petrarcameister als Maler, Miniator und Zeichner. In H. Schmidt (Hrsg.). *Festschrift Heinrich Woelfflin. Beiträge zur Kunst- und Geistesgeschichte*. München, S. 209-231.
2. DEVJATAJKINA, N.I. (2014) Social'nyj protest kak tema nemeckih ksilografij 1520-h gg. («Master Petrarki»). *Istorija. Jelektronno-obrazovatel'nyj zhurnal*. Moscow, IVI RAN. №6, 29. [Online]. Available from: <http://history.ies.su/issue.2014.4.11.6-29> [Accessed: 29 March 2017].
3. DEVJATAJKINA, N.I. (2014) Tema actera I teatra v dialogach Petrarci I epigrafach.Pinitiana k

- nim. *Sovremennye problemi nauki i obrazovaniya*, № 6. [Online]. Available from: <http://www.science-education.ru/120-17004>. [Accessed: 21 January 2015].
4. DEVJATAJKINA, N.I. (2015) *Musica i penie kak nema dialogov Petrarcy I epigrafov Pinitiana. Uchen.zap.Kazan.un-ta. Ser. Gumanit nauki*. T.157. Kn.3, 164-171.
 5. KISLICH, G.S. (1987) *Ocherki po istorii I technike graviuri. Tetrad 2. Nemezkaia graviura 15 – 16 vecov*. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo. [Online]. Available from: http://germanprints.ru/articles/german_prints_15c/index.php [Accessed: 25 April 2016]
 6. PETRARCA, F. (1604) *Trostspiegel in Glück vnd Vnglück/ | Francisci Petrarchae/ | Deß Weitberhümten Hoch= | gelehrten fürtrefflichen Poeten vnd Oratorn Trostbücher/ | Von Rath/ That/ vnd Artzney in Glück vnd Vnglück/ Nemlich/ wie | sich ein jeder verständiger Mensch halten soll/ In seiner Wolfahrt nicht | vberheben/ Deßgleichen in Vnglück/ Widerwertigkeit/ | Angst und Noth zutrösten wissen [...]*. Frankfurt a. M.
 7. PETRARCA, F. (1539) *Das Glückbuch/ beydes des Güt= | ten vnd Bösen/ darinn leere vnd trost/ weiß sich menigklich | hierinn halten soll/ Durch Franciscum Pertarcham vor im latein beschriben/ | vnd yetz grüntlich vertētscht/ mit schönen Figuren/ Concordantzen/ Register/ | durchauß gezieret/ der gestalt vor nie gesehen [...]*. Augsburg. S.p.
 8. PETRARCA, F. (2016) *O sredstach proniv prevratnosnei sudbi*. Saratov, Volga.
 9. PETRARCA, F. (2013) *I rimedi per una e l'altra sorte*. Torino, Arago. Volumes 1-4. 9.
 10. PETRARCA, F. (1532) *De remediis utriusque fortunae* [Deutsche Übersetzung durch Petere Stahel und Georg Spalatinus 1531] *Von der Artznay bayder Glück / des guten und widerwertigen... gantz lustig vund schön gezyret. Gegruckt zu Augspurg durch Heynrich Steyner*. M.D.XXXII.
 11. PETRARQUE, F. (2002) *Les remedes aux deux fortune*. Paris. Vol.1-2.
 12. REUTIN, M.YU. (1996) *Narodnaia cultura Germanii: pozdnee srednevecovie i Vozrozhdenie*. Moscow, Rossijskij gosudarstvennyj humanitarnyj universitet.
 13. WORSTBROCK, F. J. (2006) Petrarcas «De remediis utriusque fortunae». Textstruktur und frühneuzeitliche deutsche Rezeption. In: *Francesco Petrarca in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik*. Tübingen, Nimeyer. S. 43.
 14. WORSTBROCK, F.J. (2013) Pinicianus (Kening), Johannes. In: *Deutscher Humanismus 1480-1520*. Bd. 2. Berlin, De Gruyter. S. 445-465.

Світ чоловічих розваг у діалогах Петрарки та їх візуальних німецьких тлумаченнях

У статті на матеріалі діалогів італійського гуманіста Петрарки (1304-1374) «Про гру в кістки і камені» і «Про вдалу гру в кістки», ксилографій 1519-1520-х рр. до них Майстра Петрарки, а також епіграфів 1530-х рр. німецького поета-священника Пінітіана автор виявляє, як взаємодіють між собою три «тексти». Що цікаво, діалоги є своєрідними «фотографіями» італійської повсякденності XIV в. в її трактуванні гуманістом і інтелектуалом. Епіграфи і ксилографії, у свою чергу, відображають німецьку повсякденність часів Реформації. Діалоги Петрарки показують, що німецький читач схвалив би їх навіть без епіграфів і ілюстрацій. Злободенність, актуальність вибарної гуманістом теми тільки зросла за 150 років. У рядках же епіграфів і ксилографіях вона набула у Німеччині часів Реформації нових відтінків «бенкету під час чуми»; при цьому чуми, ворожнечі, не-людяності виявляється більше, ніж азартних веселощів. У епіграфах Пінітіана акцент падає на християнсько-дидактичну складову діалогів. Світське ж начало тексту, його багата гуманістична риторика відходять на задній план. Майстер Петрарки загострив соціальне звучання теми: ксилографії демонструють реформаторське

засудження багатства, безцільних витрат, а також рішуче засуджують використання зброї як засобу вирішення конфліктів, громадянських і повсякденних. Засуджують вони і забуття людяності.

Ключові слова: Петрарка, Майстер Петрарки, Пінітіан, реформація, Ренесанс, образ і текст, гендер, азартні ігри.

Received: 20-04-2017

Advance Access Published: May, 2017

**ОХРІМ КРАВЧЕНКО: КРИЗЬ ЖИТТЯ.
ВІРНІСТЬ ТРАДИЦІЯМ ШКОЛИ МИХАЙЛА БОЙЧУКА.**

Ярослав Кравченко

Okhrim Kravchenko: through the life. Loyalty to Michael Boychuk School's traditions

Yaroslav Kravchenko

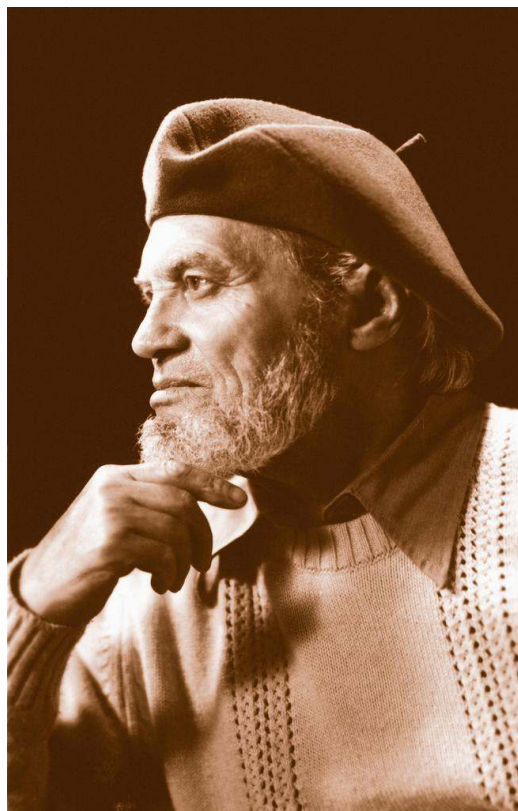
The paper outlines the life and work of Okhrim Kravchenko (1903 – 1985), the artist from Lviv. It is based on the archival documents and memoirs of his son who is the author of the paper. The aim of this writing is to add some important information about Okhrim Kravchenko. The author stresses that the artist was not appreciated until he was gone. Partisans of the «Soviet realistic art» name-called him «boichukist» and «formalist», because of Okhrim Kravchenko's belonging to the artistic school of Mykhailo Boichuk – the famous Ukrainian monumentalist painter who was persecuted by the Stalin's regime. Almost all his years of life, Okhrim Kravchenko had been suffering from the persecutions as well. He had been working just for himself, without any intention to exhibit his works and gain the public acceptance. His artistic heritage consists of 300 paintings, about 200 drawings, watercolors and pastels. It also includes an album of sketches made after works of art by the representatives of Mykhailo Boichuk school who were persecuted by the Soviet regime. The story of Okhrim Kravchenko told by his reveals many important facts of the cultural life in Ukraine during the Soviet period.

Key words: Okhrim Kravchenko, school of Mykhailo Boichuk, persecutions, Soviet regime.

Тридцять років тому, похмурого
вечора 31 жовтня 1985 року
відійшов у вічність один з останніх
художників-бойчукістів Охрім Кравченко.
Пам'яті його життя і творчості
присвячено цю розповідь...

Львівський художник Охрім Кравченко не був «обранцем долі», його не удостоювали почесних звань і нагород. Членом Спілки художників став майже у сорокалітньому віці, більшу частину свого життя носячи карб «бойчукіста» та «формаліста», припечатаний йому «борцями за радянське реалістичне мистецтво» ще в 30-х роках. Але завжди залишався чесним у житті і творчості, працював «для себе, не маючи ніяких намірів пишатись на виставках, змагаючись з «геніями» (з листа Оксани Павленко до Охріма Кравченка від 15.03.1978р.), свято оберігаючи у своїй мистецькій спадщині й продовжуючи розвивати традиції несправедливо зацькованої більшовицькими ідеологами школи Михайла Бойчука.

Створена багаторічною самовідданою працею самобутня «школа українських монументалістів» - явище рівня світової культури – 1937 року перестала існувати. Спочатку жартівлива, але з виразним розумінням значущості явища, аж ніяк не образлива назва художників цієї школи – «бойчукісти», набула зловісного характеру в критичних виступах та публікаціях радянської преси, закріпилася за ними вже як вияв зневаги і образи, як визначення небезпечної належності до формалістів, як тавро, яке перетворило їх «з товаришів по праці на товаришів по нещастю». Їхній мистецький шлях, їхня доля складалася не так, як уявляв собі Учитель, як мріяли вони самі. Кожен випив свою чашу. Професора Михайла Бойчука з групою однодумців розстріляли. Ряд учнів врятували своє життя, вчасно виїхавши з Радянської України. Решту впродовж 30-тих років виловили, засудили, заслали, тихо вдушили, змусивши змінити свій фах. Одні з них, так і не позбувшись страху, навіть і не згадували про своє покликання, другі ж, повернувшись із тюрем і заслання, і далі продовжували творити в затхлому радянському середовищі, довівши до кінця 80-х років принципи і мистецькі настанови свого Учителя.



*Охрім Кравченко.
Фото. Львів. 1984 р.*

Збережена мистецька спадщина Охріма Кравченка нараховує понад 300 малярських творів, близько 200 рисунків, акварелей та пастелей, альбоми ескізів та зарисовок, переважна більшість яких створена у повоєнному Львові. Опираючись на листування художника, рукописний «Життєпис» та спогади Батька, збережені у моїй пам'яті, маю на меті розповісти у цій статті про маловідомі факти з років навчання, творче становлення та життя мистця, пов'язані з Наддніпрянщиною та Галичиною, більш детально описані у альбомі-монографії «Школа Михайла Бойчука. Охрім Кравченко. Художник і час» [13].

Гортаю сторінки життєпису, списані гарним каліграфічним почерком, дбайливо збережені у приватному архіві родини художника. Тепер, з плином часу, зовсім по-іншому сприймаються слова давно знаної розповіді.

Наймолодший в селянській родині Севастьяна Кравченка – Охрім – народився 10 лютого 1903 року в селі Кищенці Київської губернії. Після навчання в сільській церковно-приходській школі та «Высшем начальном училище» пішов у «волосну управу» писарчуком, займався самоосвітою, багато читав. Зразком для наслідування стали старші брати - Кузьма – економ-управитель Фастівської пивоварні та Володимир – георгіївський кавалер, військовик армії УНР.

«Року 1917-го і до нашого села докотилася звістка – нема царя, - читаємо в «Життєписі», - А потім прийшла з рушницею за плечима революція, набубнявіли і застигли перші паростки української волі...»

В дев'ятнадцятім, напровесні – на півнеба
залопотіли прапори, прапори жовто-блакитні,
прапори армій селянських...
В дев'ятнадцятім, напровесні:

- Ану, брате, ходім
із червоних флагів онучі драти!

«...І мене, шістнадцятилітнього обгорнула
військова шинеля». Перший гарматний полк
групи Січових Стрільців регулярної Української
армії, бої з кіннотою Котовського, тиф та шпиталь
в Проскурові, потяг-лазарет під Радзевилівом,
виздоровлення та бої проти з'єднань Щорса,
полон під Тульчином влітку 1920 року, втеча на
вокзалі у Фастові... «І душа, обпалена полум'ям,
засумувала. Бур'янами, задвірками почав
пробиратись додому».

Швидкоплинно закінчилися дні
відродження Української державності, почався
червоний терор – а хлопцеві хотілось жити,
вчитись і малювати. Він влаштовується діловодом
у відділі політосвіти у Білій Церкві, водночас
відвідує «робітничо-селянську художню студію,
де малюнку навчав Едгард Гейне», а потім і
театральну студію, керівником якої був Лесь
Курбас. Закінчивши художню студію, навчається у
Київському художньо-індустріальному технікумі
(1921 – 1924). І восени 1924 року вступає на малярський факультет Київського художнього
інституту.

Виявивши великий інтерес і проявивши певні здібності до монументального малярства
студент Кравченко на четвертому курсі був зарахований в групу професора Михайла Бойчука.



*Охрім Кравченко –
дипломник КХІ. Фото.
Київ. 1930 р.*



*Охрім Кравченко з сестрою
Марійкою. Фото. Фастів. 1914 р.*

І ось які враження з занять в ушавленого професора, про якого
вже на початку століття писали найвидатніші європейські
критики Андре Сальве та Гійом Аполлінер [22, с. 9], виніс
студент Кравченко: «Навчальний процес Михайло Львович
провадив менше через моральні проповіді, а більше через
безпосередню практичну роботу. Маючи перед собою
завдання підготувати «художника-колективіста» (так в ті часи
іменувались майстри монументального малярства – авт.), він
здля здійснення цього всю свою навчальну роботу поділяв на
декілька етапів: спочатку він намагався зорієнтувати студента
у властивостях матеріалу, а далі у способах організації його.
Організованість форм на площині професор Бойчук кладе в
основу всього мистецького педагогічного навчання. Другим
педагогічним гаслом було – не вчити, а направляти,
скеровувати думку учня, а потому показати найпростіші
способи опанування стихією матеріалу. Виходячи
безпосередньо із своєї практики, Михайло Бойчук спочатку
намагався привчити щонаймолодшого художника з олівцем в
руках аналізувати мистецькі твори й шукати в них принципів
побудови, розв'язання проблеми ліній, форм, світла,

залишаючись завжди вірним своєму педагогічному принципу – на вчити, а направляти». [13, с. 30 - 32].



*О. Кравченко – Біля терниці.
1929 р. Полотно, темпера,
Національний музей у Львові.*

його учнями... Бойчукові квартири: на далекій Татарці, пізніше на Підвальній, а останнім часо на Банковій вулиці – були переповнені різноманітними зразками. Одні висіли на стінах, інші, як дорогоцінний скарб, були заховані в численних скринях і валізах, і лише для вивчення в майстерні або для цікавого відвідувача виймалися...» [3, с. 24]. Одночасно з навчанням «відбувались численні диспути й в майстернях, і в навчальних аудиторіях, і в приватних квартирах» [21, с. 254-256].

«На заняттях мені особисто, - читаю в батькових нотатках, - не раз доводилось самому розмовляти з професором і спостерігати його розмови з іншими – завжди, аналізуючи художні твори, об'єктивно підкреслював формально-технічні досягнення, завжди визначав формальну спрямованість твору на різних щонайконкретніших матеріалах єгипетської скульптури, фресках Джотто чи українського іконопису, наголошуючи на фахово-технічних досягненнях і культурі поодиноких художників».

Аналізуючи педагогічну діяльність Михайла Бойчука і його вплив на студентів, московський мистецтвознавець Вікторія Лебедева писала: «Учні Бойчука, в більшості своїй вчорашні селяни, які мали при вступі в майстерню доволі посередню художню освіту і доволі середній загальний культурний рівень, були, по суті, ближчі до народних майстрів, ніж до професіоналів. Даючи їм міцну професійну школу, Бойчук разом з тим використовував і те специфічне «уміння», ту фольклорну основу, яка була притаманна їм початково» [15, с. 361]. Тут одразу ж хочу зауважити, що харківська дослідниця творчості М. Бойчука професор Людмила Соколюк у приватній розмові з автором статті сказала: «Я не погоджуюсь із Лебедевою в тому, що бойчукісти мали «доволі посередню попередню художню освіту», адже падалка, Сідляр, Павленко закінчували Київське художнє училище. Зрештою й Охрім Кравченко теж до вступу в КХІ закінчив художньо-індустріальний технікум.

А ось як описує майстерню Михайла Бойчука того часу Іван Вигнанець (псевдонім професора Івана Розгіна): «В майстерні, як колись у цеху, панував той дух, що свого часу визначав відносини між майстром та



*О. Кравченко – Старий млин.
1930. Дошка, олія.
Приватна збірка.*

Але найкраще свідчать про його способи навчання – робота в майстерні, де стіни були об'єктом праці. З них спочатку здирали старий тиньк, рисували у натуральну величину шкіци, підготовляли свіжий ґрунт для майбутніх фресок. «Тут же виробляли й усі види фарб, аж до темпер, яку в ті часи не можна було ніде здобути» [3, с. 19 - 24].

Не раз бачачи, як батько перед початком малювання розтирає пігменти, а працював художник у старовинній техніці яєчної темпер, не вживаючи у своїй палітрі фарб фабричного виробництва, я готуючи у 1984 році каталог його персональної виставки, попросив більш детально пояснити процес і технологію приготування фарб. І ось як про цю техніку (вивчену в майстерні Михайла Бойчука), а водночас і творчу сторону роботи в процесі створення своїх полотен розповідав сам художник: «Для своєї праці я використовую фарби – сухі мінеральні пігменти, які сам і готую. Пігмент розтирається з водою курантом на мармуровій дошці. Потім до цієї маси додається у певній пропорції емульсія, яка готується з яєчного жовтка безпосередньо перед роботою, ще раз перетирається мастихіном – і необхідна фарба готова. На проґрунтованому клеєним ґрунтом картоні, дошці чи полотні я проробляю рисунок вуглем. По ньому – підмальовок в одному тоні. Для підмальовки використовується сажа та сієна – виходить фарба коричнево-зеленуватого відтінку. Для тіла підмальовок – зелена земля. В підмальовку робиться градація тону на темний, світлий і найсвітліший. Тобто, у підмальовку я уже отримую три основні аспекти: рисунок, форму, тональність. Після завершення роботи у підмальовку кладуться основні кольори – так отримуємо стриману і приглушену кольорову гаму. Використовую охру, сажу, кіновар. Якщо необхідно, беру звичайну цеглу, розтираю в порошок, додаю цинкові або свинцеві білила й отримую необхідну фарбу. Чистий пігмент ніколи не застосовую, а лише у поєднанні з іншими пігментами. І таким чином створюю необхідні мені в даний момент колір і тон... і й це в такій кількості, яка необхідна для одного сеансу малювання» [13, с. 33].

І вже в перших творах художника, які дійшли до нашого часу – станкових роботах “Хата мого дитинства” (1924), “Біля терниці” (1929), “Старий млин” (1930), дипломному розписі на стіні КХІ “Копання картоплі” (чудом зберігся ескіз роботи, датований 1930-м роком) та ряді рисунків вуглем і серії зарисовок 1927-1930-го років відчувається, що саме в монументальному малярстві, зверненому до широкого кола глядачів, бачив Охрім Кравченко основний напрямок розвитку української художньої культури нового типу. Адже в сер. 20-х років вважалося, що “лише у фресці можна послідовно розгорнути сюжет, не один окремо взятий епізод, а подати факти в їх діалектичному розвитку” [25, с. 74]. І до того ж “мова монументального живопису стисла, узагальнююче чітка, як мова вправного оратора” [4, с. 27], - читаємо у мистецтвознавчій літературі того часу.

Критично аналізуючи свою творчість, О. Кравченко у своєму життєписі пише, маючи на увазі коротко тривалість свого навчання у професора Бойчука: «Ті, хто пройшов школу Михайла Бойчука з першого курсу і до останнього, як наприклад Василь Сідляр, Іван Падалка. Оксана Павленко, Антоніна Іванова, Микола Рокицький, Сергій Колос, Кирило Гвоздик, Мануїл Шехтман, Іван Липківський, Кость Єлева та інші були озброєні глибокими знаннями рисунку, композиції, малярської техніки в темпері та фресці – чого за один рік не опануєш» [11, с. 149].



*О. Кравченко – Жебрак.
Розкуркулений. 1932.
Папір, вуглина, крейда.
Приватна збірка.*



О. Кравченко. -
Безпритульні. Шпана. 1932.
папір, акварель.
Національний музей у
Львові.

внутрішній дворик цього закладу), а відтак у місто Котлас, що на Північній Двіні. Це було в травні 1931 року. Тут, у Котласі (де був своєрідний «перевалочний пункт», звідки засуджених та розкуркулених відправляли в глибину лісів по річках Двіні та Вичегді для «освоєння» північного краю), під постійним наглядом ДПУ виконує малярні роботи, пише лозунги та транспаранти, малює портрети «вождя всіх часів і народів», Пізніше, разом з братами Іваном та Володимиром Гриневичами (?), що відбували виселку після концтаборів, займається розписом клубу залізничників.

З того часу збереглось ряд рисунків вуглиною та олівцем, в яких дуже вдало схоплено типаж портретованих – «Жебрак. Розкуркулений», «За пивом», серія малюнків клеєвою фарбою – «Вантажник», «Дівчина» та акварель «Безпритульні. Шпана», яку ще в той час високо оцінив «мистецтвознавець з Москви Павло Юкін, що теж відбував заслання» [14, с. 168]. Підтвердження цих слів знаходимо в монографії російського дослідника Г. Козлова «Покушение на искусство», де на репродукованій архівній світлині «реставраторы и искусствоведы-древнерусники, арестованные НКВД» знаходимо фото Павла Юкіна [7, с. 144].



О. Кравченко – За пивом.
1961. полотно, темпера.
Приватна збірка.

У лютому 1935 року повторний арешт і висилка на Урал – Свердловськ, Казань, Куйбишев. Щойно наприкінці 1938 року художник отримує дозвіл на проживання в «промисловому районі» України – спочатку в Сталіно, а пізніше – у Кривому Розі, де працює художником-оформлювачем в Гірничо-рудному та Педагогічному інститутах. В архіві О. Кравченка збереглась низка акварелей, малюнків олівцем, сангіною, вуглем, крейдою. 1940 року мистець створює свій надзвичайно сильний за психологічним трактуванням «портрет матері», мальований з пам'яті, про який образно можна сказати словами Катерини Білокур: «Людина – це очі, а потім все те, що довкола очей» [13, с. 48 - 49].

«Там же, в Кривому Розі, мене застала війна...», - писав у своїх спогадах О.Кравченко. «Мобілізований в МПВО», він не встиг відступити з регулярними військами, що в паніці покидали місто, яке, до речі, було здано без бою. Й залишається в окупованому німцями Кривому Розі, де в перші вересневі дні 1941 року починається розбудова українських державницьких структур. На міських зборах з приводу проголошення української державності, які проводили члени похідної групи ОУН, бургомістром було обрано інженера Сергія Шерстюка – прекрасного організатора та великого патріота. Він добре налагодив постачання харчів для



О. Кравченко – Косар.
1964. Дошка, темпера.
Приватна збірка.



О. Кравченко – Прання на Тисі. 1961.
Полотно. Темпера.
Приватна збірка.

цивільного населення, утримував порядок у місті, працювали школи, драматичний театр та кінотеатр товариства «Просвіта», редакція газети та міська друкарня. Криворізька група ОУН діяла цілком легально. При міській управі існувало бюро Організації, яким керував Ярослав Потічний, а відділом пропаганди завідував Дмитро Горбачів.

Через знайомих – Ганку Максимець та Дарку Терлецьку – О. Кравченко познайомився з керівниками проводу ОУН – Я. Потічним, М. Мричком та Д. Горбачівим. Й отримує пропозицію «працювати при міській управі як художник, маючи у своєму розпорядженні окрему кімнату». За розпорядженням С.Шерстюка мистець робить великі графічні портрети Тараса Шевченка, Симона Петлюри, Євгена Коновальця, Степана Бандери; оформляє сцену для виступу капели бандуристів під керівництвом О.Назаренка у концертній залі товариства «Просвіта».

Оселився О.Кравченко на другому поверсі житлового крила будинку товариства «Просвіта», навпроти помешкання редактора часопису «Дзвін» - Михайла Пронченка – відомого криворізького поета, що в тридцятих роках теж відбував заслання за національні переконання. Між ними зав'язались дружні та творчі стосунки [20, с. 84]. На замовлення М.Пронченка художник малює ілюстрації до окремих чисел часопису «Дзвін», який пропагував зріст національної

свідомості українців на Наддніпрянщині; оформляє історичний роман Анатолія Кащенко «Під Корсунем» [6], оригінальний примірник якого зберігається у Криворізькому краєзнавчому музеї; ілюструє збірку поезій М.Пронченка «Кобза» та малює психологічно-точний портрет поета [19]. Дивом збережений примірник поетичної збірки у сімейному архіві став основою перевидання книги 1995 року [20].

У листопадовому числі часопису «Дзвін» читаємо: «Криворізька міська управа, як вогнище Української Державности, вирішила відзначити місце Жовтих Вод пам'ятником, що буде доказом могутности української сили».



О. Кравченко. *Слухають думу.*
1967. Полотно, темпера.
Приватна збірка.

І за рекомендацією провідника ОУН групи «Схід» Д.Горбачіва, Охрім Кравченко виконує проект пам'ятника на честь переможної битви козацьких військ під Жовтими Водами – шестиметрову чотиригранну піраміду, з відлитими з чавуну рельєфами зі сценами бою по боках.

Але «задум залишився нездійсненим, хоча все було завезено на місце будови», - читаємо у спогадах художника, бо в січні 1942 року розпочались арешти та розстріли українських патріотів гітлерівськими вояками.

Спочатку заарештували галичанина Теодора Найдича – німецького військового перекладача – за приналежність до ОУН і закатували в тюрмі. За ним забрали в гестапо М. Пронченка. В перших днях лютого взяли С.Шерстюка з дружиною та дітьми і Ганку Максимець, яка жила у них на квартирі. Арештували також Я.Потічного та І.Потапенка. А М.Мричко, Д.Горбачів та Д.Терлецька терміново виїжджають з Кривого Рогу.

11 лютого 1942 року Сергія Шерстюка, Ганну Максимець. Івана Потапенка та Михайла Пронченка фашисти розстріляли й таємно скинули в шурф на шахті імені Валявка. За те, що боролись в ім'я України...

Я любив її в горі страшнім,
її в серці найпершою маю,
І солодкі ті муки мені,
Що за неї від ката приймаю!

- було написано на клаптиках прощальної записки поета М.Пронченка – в ім'я України!
... А округовий криворізький часопис «Дзвін» став пронімецьким двосторінковим аркушем, що на першій сторінці українською мовою подавав офіційні звідомлення з фронту, на другій – накази влади та коли-не-коли передруки слухняних пронімецьких писак.

Тут хочу зауважити, що у відділі україністики бібліотеки АН України ім.. В. Стефаника у Львові вдалось розшукати числа 3, 6, 15, 22 часопису за 1941 рік, редаговані М. Пронченком. А у спецхрані відділу періодики бібліотеки АН України ім.. Вернадського у Києві «збереглись» лише декілька примірників «Дзвону» лише від лютого 1942 року, що вигідно «ілюструє» тезу «українського історика» проросійського спрямування Дмитра Табачника [10, с. 7].

Розуміючи, що арешту можна не уникнути, О. Кравченко знищує частини переданого Горбачівим радіоприймача, який переховували в службовому приміщенні, й з посвідченням Церковного комітету вирішує пішки селами добиратись до Києва, підробляючи малюванням образів по церквах. Таким чином, спочатку намалював намісні образи для церкви в с. Бокова Лозоватського району, потім реставрував ікони в церкві м. Чигирин. Зимуючи тут, створив



О. Кравченко. В обідню пору – Лісоруби. 1970. Картон, темпера. Приватна збірка.

Художнього інституту на Вознесенському узвозі. І звідси затриманих вивозили на роботу до Німеччини.

«На моє щастя, на цей час по сходах згори іде архітектор Петро Костирко і визволяє мене з тої біди...».

Професор Петро Костирко, який, до речі, багатьом допоміг у роки окупації Києва гітлерівцями [24, с.130], і посвідчення художника посприяв виробити, щоби безпечно було ходити містом, і з помешканням підказав, яке О. Кравченко винайняв на Глибочицькій 99 (збереглось олійне полотно із зображенням цього будинку), і роботу знайшов у майстерні монументального розпису церков художньо-виробничих майстерень при КХІ, керівником яких був Д. Жеребюк. Завдяки скульптору Сергієві Жуку, який у той час працював у відділі освіти і мистецтва, роботи художника (серед яких акварель «Кам'яна гора в Чигирині» та графічний «Портрет бандуриста в Чигирині» були експоновані на Другій художній виставці українських художників у Києві в червні 1943 року [17, с. 158 - 168].

Разом з групою київських митців О. Кравченко передав низку творів до Львова, для участі у П'ятій виставці Спілки праці українських образотворчих мистців, яка мала відбутись в грудні 1943 року (1, с. 64 - 65), але зміни на фронтах і евакуація державних і цивільних органів внесли хаос у художнє життя, й тому подальша доля цих робіт невідома.

«В листопаді місяці 1943 року Київ звільнили...».

Унікаючи можливих повоєнних переслідувань і репресій (а в паспортах тоді ставили позначки: «був при окупації», «перебував в полоні», «родичі репресовані»), Охрім Кравченко як методист Центрального Будинку

кілька акварелей - «Руїни в Чигирині», «Хати взимку», «Хата в Чигирині», олійний портрет молодої дівчини та портрет бандуриста, виконаний олівцем.

«Київ, з руїнами Хрещатика, дуже непривітний... Суцільна темрява без електроосвітлення, холод, голод...».

Шукаючи заробітку, влітку 1943 року О. Кравченко, без посвідчення в кишені. Потрапляє до рук поліцаїв і опиняється на біржі праці, яка тоді містилась (О. гримаси долі!) на першому поверсі



О. Кравченко. Мавка. 1970. Полотно, темпера. Приватна збірка.

народної творчості, в руслі політики «ефективного й швидкого впровадження постулатів найпередовішого мистецтва» у 1946 році переїжджає до Львова. Тут був запрошений викладачем стінної поліхромії в училище прикладного та декоративного мистецтва, а згодом і до ЛДІПДМ.

Заслужений діяч мистецтв України, професор ЛНАМ, нині вже покійний, Степан Коропчак у мемуарній праці «Дорога до мистецтва» згадує: «На першому курсі роботу з композиції, яку викладав Р.Сельський, ми виконували в матеріалі під керівництвом художника О.Кравченка. Він був прекрасним знавцем стінної поліхромії, і студенти захоплювались його майстерністю володіння технікою темпері на стіні, коли він її демонстрував. Митець мав стиль малярства, набутий ще в студії М.Бойчука, він дуже багато пережив на каторзі, але залишився людиною твердих переконань, доброзичливою, завжди з гумором» [8, с. 240 - 248]. А художник Степан Костирка, довголітній викладач коледжу декоративно-ужиткового мистецтва ім. Ів.Труша, у своїх спогадах підтверджує, що ми «змогли навчитися, як можна рисунок перевести у монументальний настінний розпис» [9, с. 61].

Але, будучи «людиною твердих переконань», швидко опинився в колі «ненадійних приїжджих». Пропагуючи національні принципи та лаконічні форми монументального



О. Кравченко. Гуцулка
пряде вовну. 1972.
Картон, темпера.
Приватна збірка.



О. Кравченко. Голод на
Україні. Скорбота. 1972.
Полотно, темпера. Приватна
збірка.

малярства, був звинувачений «борцями за реалістичне радянське мистецтво» В.Любчиком та І.Гуторовим у «формалізмі» і як ряд інших художників, звільнений з викладацької роботи [26, с. 453]. Все завмерло в «безликісті соціалістичного псевдореалізму» під тяжкою тоталітарною цензурою. А ще злісні вигадки про «терористичні вчинки» бойчукістів. Як пише дослідник українського мистецтва ХХ століття Б.Лобановський: «Без цієї безглуздої віри, заздрості і зненависті, що клекотіли в грудях, соцреалізм 30- 50-х років був би порожнім місцем» [16, с. 30].

У своїх мистецьких переконаннях Охрім Кравченко, відкидаючи «здобутки» «передвижників та соцреалістів», водночас стояв осторонь художників «львівської школи», не завжди сприймаючи формальні колористичні пошуки Романа Сельського чи Карла Звіринського, шукаючи в галичанах перш за все «свідомого українця». Й доля та ідентичні переконання зводять його з Оленою Кульчицькою, Миколою Федюком, звільненою із заслання ученицею Михайла Бойчука «львівського періоду» Ярославою Музикою, Олексою Шатківським, Володимиром Островським та іншими.



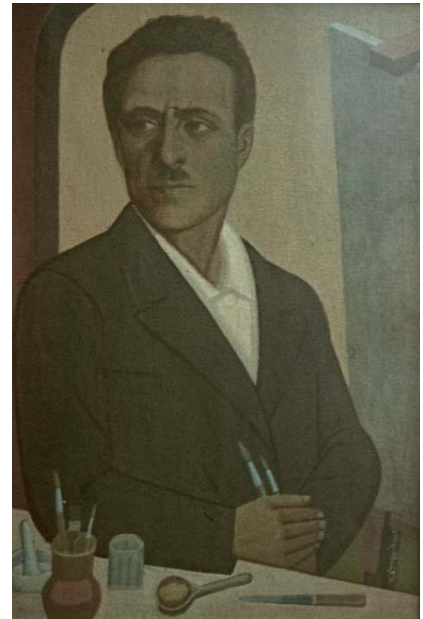
О. Кравченко. Горбун в їдальні. 1973. Полотно, темпера. Приватна збірка.

Як зазначає у своїй праці “Між свободою і тоталітаризмом” мистецтвознавець Орест Голубець: “Надзвичайно вагомою була позиція тих небагатьох, хто не бажав йти на будь-які компроміси і відверто заперечував антимистецькі постулати “найпередовішого” творчого методу. Усвідомлення надвичайно важливої ролі “вигнанців” радянського мистецтва, художників-конформістів, відбувалося поступово. Саме вони стали натхненниками і кумирами покоління молодих митців /тоді ще студентів/, яких нині називаємо “шістдесятниками” [5, с. 79]. До таких людей в повній мірі можна віднести і Охріма Кравченка. Він весь час підтримує зв’язки з уцілілими одностудентами, яких залишалося ой як мало – зустрічається в Києві з колишнім професором КХІ Сергієм Колосом, архітектором Петром Костирком, літератором Борисом Антоненком-Давидовичем, товаришами з інститутської лави Оніфрієм Бізюковим, Кирилом Гвоздиком, Григорієм Довженком, листується із старшими колегами Антоніною Івановою, Оксаною Павленко, Ганною Налепінською-Печарковською. До робітні художника, яка тоді займала кут у двокімнатному помешканні по вул.

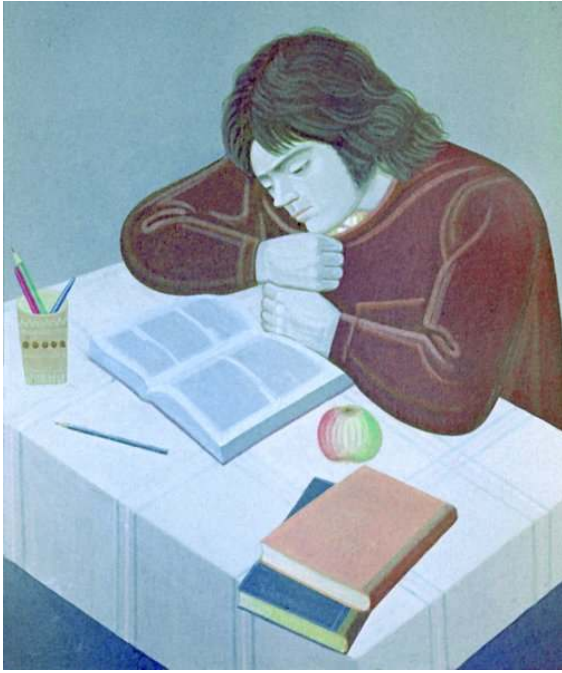
Лисенка, 26 (2008 року

на стіні будинку було встановлено меморіальну дошку, автором якої став львівський скульптор Володимир Ропецький), заходили Іван Дзюба та Микола Холодний, Лесь Танюк та Микола Світличний, Алла Горська та Галина Севрук, Люба Панченко та Людмила Семикіна (в архіві художника дбайливо збережені, переписані від руки “антирадянські” тексти та вірші, привезені в ті часи киянами).

В часи “хрущовської відлиги” Львів стає осередком національних творчих пошуків, залишивши далеко позаду Київ “з його сірістю офіційного соцреалізму”. Стимульований процесом “національного відродження”, Охрім Кравченко зайняв у художньому житті Львова власне місце, переконливо і послідовно стверджуючи на своїх полотнах принципи монументалізму. Саме в них вбачав художник вияв великої національної художньої традиції, засвоївши у свого Вчителя потяг до національної тематики, “вічних тем” народного буття, виражених у “цільній лаконічній формі монументального, ніби понадчасового образу – символу”. (Виконувати великі монументальні розписи на об’єктах йому „з естетичних міркувань” не доручали, як і перешкоджали зі вступом до Спілки



О. Кравченко. Портрет Учителя – Михайла Бойчука. 1973. Полотно, темпера. Львівська галерея мистецтв.



О. Кравченко. Портрет сина. 1974.
Полотно, темпера. Приватна
збірка.

Художників. Лише за сприяння тодішнього Голови Еммануїла Миська майже семидесятилітній „бойчукіст” отримує квиток члена СХУ) [18, с. 1].

Твори художника своєрідні: лаконічні і чіткі композиції трактовані в манері умовного площинного зображення, вміле поєднання об’ємно-просторових елементів з декоративними акцентами, стримана колірна гама, для якої характерні вміла гармонізація барв і відтінків, тонкість контрастних співставлень, делікатність градації основного тону. І до того ж художник працював у старовинній техніці яєчної темпері, не вживаючи у своїй палітрі фарб фабричного виробництва (як це було і в майстерні Бойчука), завдяки чому живописна фактура його полотен нагадує древні фрески. (Цю особливість творів О.Кравченка відмітив на персональній виставці художника 1967 року у Київському Будинку Літератора поет Павло Тичина) [12, с. 202].

Майже у всіх своїх роботах(будь то станкове полотно чи вкладена в дерев’яну пачку фреска) художник кладе в

основу композиції якусь певну дію: чи пасе вівчар вівці – “Вівчар” (1960), чи грають у міському сквері в доміно вдало вихоплені із життя “типи” – “Гра в “козла” (1964), чи зосередились у задумі бувалі козаки – “Слухають думу” (1967), чи грають троїсті музики веселу коломийку – “Весільні музики” (1970), чи чистять жінки-колгоспниці буряки під “уважним керівництвом” бригадира та парторга – “Очистка буряків” (1971), чи поснули на лаві у поїзді стомлені пасажери – “В дорозі” (1970), чи копають картоплю на колгоспному полі “1930-ий рік” (1971). Цей прийом дає художнику можливість показати людей в характерних позах, підкреслити певний жест, вираз обличчя. При цьому митець вибирає саме той момент дії, коли вона охоплює всіх її учасників, організовує їх взаємовідносини. Завдяки цьому він добивається завжди природньої композиції, яка при манері умовного площинного трактування зображення має вирішальне значення, бо створює ту психологічну напруженість, ту атмосферу життєрадості, без якої нема справжнього твору малярства!

1972 року коли ми “впевненою ходою йшли до комунізму” доганяючи і майже переганяючи Америку, а про голод 33-го говорилось напівголос та й то при зачинених дверях - Охрім Кравченко творив на полотні історію свідком якої був сам...

...“Восени 1933-го року повернувся я з заслання додому. У Києві проживати відмовили то й попрямував у рідні Кишенці. Коли зійшов із хвастівського шляху – аж остовпів...



О. Кравченко. Мати. Сум.
1978. Картон, темпера.
Приватна збірка.

Село заросло бур'янами, коло хат ніякої огорожі, нема ні стаєнь, ні клунь, ні хлівів - усе попалили взимку. Аж моторошно стало. По вулиці ні живої душі - собак поїли, котів поїли...



О. Кравченко. Мати з дитям.
1982. Полотно, темпера.
Приватна збірка.

Батька не застав, помер з голоду... Зайшов до брата Володимира (а він здоровий, стрункий, георгіївський кавалер - так сама згорблена тінь лишилась), а його жінка сушить в печі напівзогнілі шкоринки з гарбуза та якесь лушпиння - а це каже потовчеться в ступі та й спечу хліба. Жах, який важко уявити і про який навряд чи будуть знати твої діти, бо в історії про це ні півслова, мовби не загинули мільйони людей від штучно створеного голоду" - так розповідав мені батько, сидючи за мольбертом й працюючи над полотном "Скорбота. Голод на Україні" [13, с. 43].

Центральна постать композиції - скорботна жінка-Україна в чорній сорочці жалоби, підперезана білим вишиваним рушником - виростає на двометрову висоту полотна. На другому плані, в клеймах, як у давній іконі - виснажені голодом кістляві люди із запалими обличчями займаються "буденною справою" - копають могили, оплакують смерть голодних, із розпухлими животами дітей, роздумують, не маючи сили вкоротити віку таким же висохлим з голоду тваринам, щоб на мить продовжити своє існування. Червона заграва на небокраї ледь висвітлює площину тла. Воістину - "Житіє святих"!!!

Скупа палітра темперного малярства: зелена земля, білило, сажа і крапленьня охристо-цеглястого тону орнаменту на біл ому та чорному полі одягу -

підкреслюють трагедійність образу.

Звичайно, щоб показати це полотно на виставці в ті часи, не могло бути й мови. Лише близькі до автора люди мали нагоду побачити роботу в майстерні, а у звичний час картина була завішана від недоброзичливих очей рядниною.

Вперше полотно "Скорбота. Голод на Україні" експонувалась через двадцять років після його створення, уже по смерті художника. Не сподівався Охрім Кравченко, що вийде вона поза стіни його майстерні на люди, що буде сказано правду про жахливі події голодомору в Україні.

Полотна Охріма Кравченка - «Гуцулка пряде вовну» (1972), «Горбун в їдальні» (1973), «Портрет сина» (1974), «Мадонна з песиком» (1978), «Подруги» (1980), «Мати з дитям», «У неділю рано зілля копала...» (1982), «Дівчина з яблуком» (1985) - легко бачаться перенесеними на площину стіни - вони були б органічні на ній - ці статичні замкнуті композиції, сповнені внутрішнього життя, ці неяскраві приглушені кольорові співвідношення - мистець у всій своїй творчості залишався вірним принципам художника-монументаліста. «Як жаль, що львівські громадські інтер'єри не є прикрашені Вашими фресками. Ми всі будемо учитися у Вас скромності, працьовитості і сили духу!», - записала у книзі відгуків персональної виставки художника 1985 року львівська художниця Леся Крип'якевич [14, с. 173].

Водночас, як висловився мистецтвознавець Борис Лобановський: “Тільки в особливій атмосфері Львова стало можливим створення суворого портрету Михайла Бойчука, виконаного в традиціях погромленої школи Охрімом Кравченком, старим учнем майстра, що пізнав гіркий смак репресій” [16, с. 75].

До останніх років свого життя Охрім Кравченко свято дотримувався принципів та настанов Михайла Бойчука, передаючи свої знання тим, хто хотів “познайомитися з монументальним малярством в техніці яєчної темпері”. Художники Микола Кристопчук та Іван Остафійчук, Вадим Черкес та Володимир Федько, Леся Крип’якевич та Стефанія Шабатура, Володимир Уріщенко та Володимир Моргун, Іван Крислач та Богдан Романець були частими гостями мистця, бо “зацікавлення інтерпретацією ідей школи, якою довгий час нехтували, поступово позначається на живописі семидесятників”. Вдячними учнями-слухачами, яким “не чужою була доля українського малярства”, стали львівські мистецтвознавці Богдан Горинь та Василь Глинчак, Олег Сидор та Любов Волошин, що зафіксували свої враження від цих розмов в літературно-мистецьких публікаціях.

«Наш український народ щедрий на таланти, лише ми не завжди вміємо цінувати обдарування, та й не всі здатні виявити себе повністю, розкритися на глибину своєї творчості. А жаль...», - з гіркотою сказав вісімдесятидвохлітній художник на відкритті персональної виставки 1985 року [13, с. 106]. Сказав, не боячись «ще нині здравствующих творців соцреалізму», плекаючи, мов кроно Бойчукової яблуні, віру в те, що принципи монументального мистецтва бойчукістів врешті-решт займуть належне місце у творчій практиці українських художників, повторюючи слова Вчителя-романтика: «Коли кінчається зима і напровесні з’являються квіти, їх небагато, але ми знаємо, що прийде весна і квітів буде тисячі...» [23, с. 444 - 445].

З порога ХХІ століття зі щемом у серці оглядаємось у минуле – у вік «страчених і втрачених поколінь». І не мовчимо...

Список джерел та літератури

1. Бадяк В. У лещатах сталінщини. Нарис з історії Львівської організації Спілки художників України 1939 – 1953 / В. Бадяк. – Львів: СКІМ. – 2003. – 203 с
2. Білокінь С. Ім’я – Михайло Бойчук / С. Білокінь // Культура і життя. – К. – 1987. - № 16. – С. 3.
3. Вигнанець І. Михайло Бойчук / І. Вигнанець // Арка. – Мюнхен. – 1947. – Ч. 4. – С. 19-24.
4. Гапоненко Т. Монументальная живопись / Т. Гапоненко. – М.-Л.: Огиз-Изогиз, 1931. – 110 с.
5. Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ ст.. – Львів: «Академічний експрес», 2001. – 175 с.
6. Кащенко А. Під Корсунем / А. Кащенко. – Зальцбург: «Нові дні», 1946. – 192 с.
7. Козлов Г. Покушение на искусство / Г. Козлов. – М.: Слово, 2007. – 558 с.
8. Коропчак С. Дорога до мистецтва / С. Коропчак // Вісник Львівської академії мистецтв. – 1998. – Вип. 9. – С. 240 - 248.
9. Костирка С. «Вони для нас незабутні» / С. Костирка // Карби. Додаток до журналу «Образотворче мистецтво». Науково-мистецький вісник: Львівський державний коледж декоративного та ужиткового мистецтва ім. І. Труша. – 2002. – № 1. – С. 61.
10. Кравченко Я. «В окупованому німцями Кривому Розі батько малював портрети Коновальця, Бандери, Шевченка» / Я. Кравченко // Свобода. – Львів. – 2008. – № 26. – С. 7.
11. Кравченко Я. Дерево життя / Я. Кравченко // Дзвін. – 1990. – № 1. – С. 146 - 153

12. Кравченко Я. Мистецькі постаті. Охрім Кравченко (1903 – 1985) / Я. Кравченко // Вісник Львівської академії мистецтв.– 1996. – Вип. 9. – С. 195-205.
13. Кравченко Я. Школа Михайла Бойчука. Охрім Кравченко. Художник і час / Я. Кравченко. – Львів – Київ: Оранта, 2005. – 311 с.
14. Кравченко Я. Школа Михайла Бойчука. Тридцять сім імен / Я. Кравченко. – К.: Майстерня книги-Оранта, 2010. – 399 с.
15. Лебедева В. Школа фресковой живописи на Украине в первое десятилетие советской власти / Л. Лебедева // Вопросы советского изобразительного искусства и архитектуры. – 1973. – С. 356 – 388
16. Лобановський Б. Український живопис в лабетах перебудов (від джерел соцреалізму до 1980-х років) / Б. Лобановський // Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живописі радянського часу. –К.: "LK. Maker", 1998. – С. 11 – 89.
17. Малаков Д. Художнє життя Києва у 1942 – 1943 рр. / Д. Малаков // Українська академія мистецтва. Вип. 8. – 2001. – С. 158 – 168.
18. Поповнення Спілки художників УРСР // Культура і життя.– 1972. – 30 березня. – С. 1.
19. Пронченко М. Кобза / М. Пронченко. – Кривий Ріг, 1941.
20. Пронченко М. Кобза. Вибрані твори і спогади сучасників / Упорядники М. Чабан, А. Пронченко / М. Чабан, А. Пронченко. – Дніпропетровськ: ВПОП "Дніпро", 1995. – 158 с.
21. Рубан В. Забытые имена. Рассказы об украинских художниках XIX – начала XX века. – К.: Наукова думка, 1990. – 288 с.
22. Сліпко-Москальців О. Михайло Бойчук / О. Сліпко-Москальців. – Харків: РУХ, 1930. – 52 с.
23. Уроки Майстра. З лекцій Михайла Бойчука в Київському художньому інституті // Наука і культура. Україна. Вип. 22. – 1988. – С. 444 – 451.
24. Фомин И. Александр Иванович Фомин. Художник и время / И. Фомин. – К.: Кий, 2002. – 192 с.
25. Холостенко Є. Перший досвід. З приводу розпису та скульптурного оформлення всеукраїнського селянського санаторія / Є. Холостенко // Критика. – 1929. – № 1. – С. 74-87.
26. Яців Р. Українське образотворче мистецтво: імена, життєписи, твори (XI – XXI) / Р. Яців, Я. Кравченко, Н. Козак, І. Голод, О. Михайлюк . – Харків: Факт, 2012. – 720 с

References

1. BADIAK, V. (2003) *U leshchatah stalinshchyny. Narys z istorii Spilky chudoznukiv Ukrainy 1939 – 1953*, Lviv, SKIM.
2. BILOKIN, S. (1987) Imja – Myshajlo Bojchuk. *Kultura i zytтя*. 16, 3.
3. VYHNANETS, I. (1947) Myhajlo Bojchuk. *Arka*. 4, 19-24
4. HAPONENKO, T. (1931) *Monumentalnyj zyvopys*. M.-L, Ogiz-Izogiz.
5. HOLUBETS, O. (2001) *Miz svobodou i totalitaryzmoz. Mystecke seredovychcze Lvova druhoi polovyny XX st.* Lviv, Akademichnyi ekspres.
6. KACHCZENKO, A. (1941) *Pid Korsunem*. Kryvyj Rig.
7. KOZLOV, H. (2007) *Pokushenie na iskusstvo*. M.: Slovo.
8. KOROPCZAK, S. (1998) Doroha do mystectva. *Visnyk Lvivskoi akademii mystectv*. 9, 240 – 248.
9. KOSTYRKA, S. (2002). Vony dla nas nezabutni. *Karby, nauково-mysteckyj visnyk*. Lviv, 1, 61.
10. KRAVCHENKO, Ya. (2008) V okupovanomu nimciamy Kryvomu Rozi batko maluvav portrety Konovalcia, Bandery, Shevczenka. *Svoboda*. 26, 7.
11. KRAVCHENKO, Ya. (1990). Derevo zytтя. *Dzvin*. 1, 146-153.

12. KRAVCHENKO, Ya. (1996). Mystecki postati. Ochrim Kravchenko (1903 – 1985). *Visnyk Lvivskoi akademii mystectv*. 9, 146-153.
13. KRAVCHENKO, Ya. (2005). Shkola Mychajla Bojchuka. Ochrim Kravchenko. *Chudoznyk i czas*. Lviv-Kyiv: Oranta.
14. KRAVCHENKO, Ya. (2010). *Shkola Mychajla Bojchuka. Trydciat sim imen*. Kyiv, Majsternia knyhy-Oranta.
15. LEBIEDIEVA, V. (1973). Shkola freskovej zyvopisi na Ukrainie v pervoe desiatiletie sovetskoj vlasti. *Voprosy sovetskoho izobrazitel'nogo iskusstva i architektury*, 356-358.
16. LOBANOVSKYJ B. (1998) *Ukrainskyj zyvopys v labetach perebudov (vid dzerel socrealizmu do 1980-ch rokiv)*. Kyiv, LK-Maker. P. 11 – 89.
17. MALAKOV, D. (2001). Chudoznie zytтя Kyjeva u 1942-1943 rr. *Ukrainska academia mystectva*. 8, 158 – 168.
18. Popovnennia Spilky chudoznykiv URSR. (1972). *Kultura i zytтя*. No. 1.
19. PRONCHENKO, M. (1941) *Kobza*. Kryvyj Rig.
20. PRONCHENKO, M. (1995) *Kobza. Vybrani tvory i spohady sučasnykiv*. Dnipropetrovsk, VPOP Dnipro.
21. RUBAN, V. (1990) *Zabytye imena. Rasskazy ob ukrainskikh chudoznikach XIX – nachala XX veka*. Kyiv, Naukova dumka.
22. SLIPKO-MOSKALCIV, O. (1930). *Mychajlo Bojchuk*. Kharkiv, RUCH.
23. Uroky majstra. Z lekcij Mychajla Bojchuka v Kyjvskomu chudoznomu instytuti (1988). *Nauka i kultura*. 22, 444 – 451.
24. FOMIN, I. (2002). *Aleksandr Ivanovicz Fomin. Chudoznik i vremia*. Kyiv, Kyi.
25. CHOLOSTENKO, Ye. (1929). Perchyj dosvid. Z pryvodu rozpysu ta skulpturnoho oformlennia vseukrainskoho selianskoho sanatoria. *Krytyka*. No. 1, 74 – 87.
26. JACIV, R. et al. (2012) *Ukrainskie obrazotvorczе mystectvo: imena, zytтiepysy, tvory (XI – XXI)*. Kharkiv: Fakt.

Охрім Кравченко: крізь життя. Вірність традиціям Школи Михайла Бойчука.

Про творчість львівського художника Охріма Кравченка (1903 – 1985) в останні роки опубліковано низку мистецтвознавчих статей. Він не був «обранцем долі», його не удостоювали почесних звань і нагород. Членом Спілки художників став майже у сепидесятилітньому віці, більшу частину свого життя носячи карб «бойчукіста» та «формаліста», причеплений йому «борцями за реалістичне мистецтво» ще в 30-х роках нашого століття. Але завжди залишався чесним в житті і творчості, працюючи «для себе» й «не маючи ніяких намірів пишатиь на виставках, змагаючись з «геніями»». Мистецька спадщина, в якій художник свято оберігав й продовжував традиції несправедливо зацькованої радянським часом Школи Михайла Бойчука, нараховує понад 300 малярських творів, близько 200 рисунків, акварелей та пастелей, альбоми ескізів та зарисовок, переважна більшість яких створена у повоєнному Львові. Тому, опираючись на рукописний життєпис та спогади батька, збережені у моїй пам'яті, маю на меті розповісти про маловідомі факти з років навчання, творче становлення та життя митця, пов'язані з Наддніпрянщиною та Галичиною впродовж XX століття.

Ключові слова: Охрім Кравченко, школа Михайла Бойчука, переслідування, радянський режим.

Received: 10-04-2017

Advance Access Published: May, 2017

**«ВКАЗІВНИЙ ПАЛЕЦЬ» В ЄВРОПЕЙСЬКИХ МАНУСКРИПТАХ ПІЗНЬОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ
(ЗІ ЗБІРКИ ІНСТИТУТУ РУКОПISУ НБУ ІМ. В. ВЕРНАДСЬКОГО)**

Олександр Охріменко

«Pointer finger» in the late medieval European manuscripts (from the Institute of Manuscript of Vernadsky National Library of Ukraine collection)

Oleksandr Okhrimenko

The article deals with the role of marginal sign of manicule in the late Western European manuscripts. It based on the analyses of the manuscripts «Sententiae of the Church Fathers» by Peter Solard (F I, No. 5944) and «The collection of works by Roman authors» (F I, No. 5893) from the collection of the Institute of Manuscripts of the Vernadsky National Library of Ukraine. It focuses on the change of functions of the manicules on the text margins of parchment and paper manuscripts. The author reveals four types of interaction between text and manicule and identifies. It is stressed that each manicule consisted of three units: «pointer finger», «wrist», «collar of clothes». The author points out that the main function of the marginal mark was to indicate a part of the text. This function disappeared in course of time as paper replaced the parchment. Additionally, the article touches upon a question of the «Sententiae of the Church Fathers» authorship. It is stated that Peter Lombard should be considered as a real author of the book. As it is shown in the article, further research on the marginalia of «The collection of works by Roman authors» will contribute to the attribution of this particular manuscript.

Keywords: manicule, manuscript, margins studies, paleography, Middle Ages.

Дослідження маргінальних записів рукописної книги середньовіччя залишається проблемною сферою кодикології, палеографії та іконографії, зрештою окремої спеціальної історичної дисципліни – маргіналістики. Ускладнює вивчення й недостатня розробка окремих аспектів проблеми, зокрема функціонування манікул в західноєвропейських манускриптах середніх віків.

Однією із ключових історіографічних праць з проблеми використання манікул в рукописній та друкованій книзі, її історії є стаття британського вченого, голови відділу досліджень Музею Вікторії та Альберта, професора ренесансних студій Університету Йорка Вільяма Шермана, що була опублікована за результатами наукової конференції 2004 року «Споживачі книготоргівлі» [9]. Дослідження констатує, що спеціальних праць, присвячених манікулам, які б ґрунтовно пояснили їхнє функціонування, немає, незважаючи на те, що це один з найбільш поширених маргінальних знаків в книгах [9, р. 19]. Здебільшого, палеографи та кодикологи констатували наявність цього знаку в рукописі, не вдаючись до аналізу. З того часу, потрібно відзначити, з'явилося не так багато праць [8, р.75]. Серед яких дослідження

російського медієвіста Юлії Крилової «Читач та манікули (про маргіналії рукопису 1693 з Національної бібліотеки Франції)» [3]. В цій статті розглядаються місця тексту рукопису, де читач домалював знак «вказівного пальця», таким чином, виділивши його найбільш вагому частину. На 123 аркушах рукопису читач XV ст. залишив 34 такі позначки, що допомогли дослідниці розкрити «творчо активного читача» [3, с. 101]. Серед українських вчених найбільш помітними є праці Світлани Абросимової, яка дослідила маргіналії книгозбірні Дніпропетровського історичного музею і стосуються нового часу [1], та Миколи Ількова-Свидницького, який вивчає середньовічні рукописи Наукової бібліотеки Львівського національного університету імені Івана Франка [2].

Разом з тим зібрання рукописів західноєвропейського походження часу середньовіччя Інституту рукопису Національного бібліотеки України ім. В. Вернадського залишилося поза увагою дослідників. Лише одна стаття з цієї проблематики Євгена Чернухіна, опублікована у 1994 році [7], де писано 25 рукописів цієї установи, не спонукала до подальших розробок. Варто відзначити, що частина латинських рукописів залишається навіть незаінвентаризованою і взагалі закрыта для досліджень [7, с. 175].

Метою нашого дослідження є встановлення функціонування манікул в рукописах пізнього середньовіччя на прикладі збірки Інститут рукопису НБУ ім. В. Вернадського.

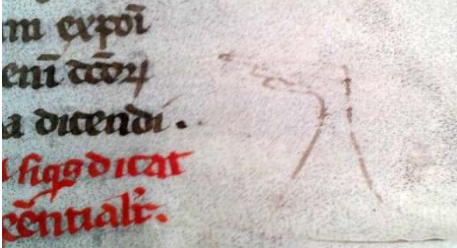
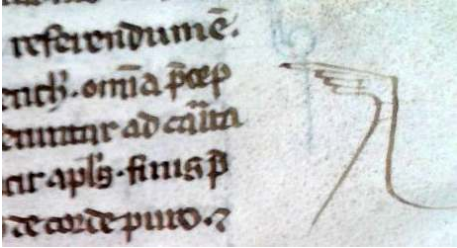
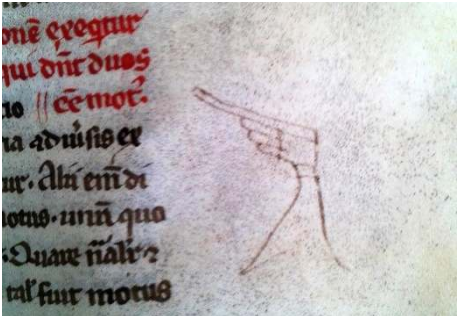
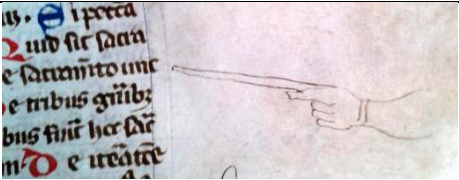
Для виконання дослідження було обрано два манускрипти: «Сентенції святих отців» Петра Соларда (Ф I, № 5944) [5] та «Збірка творів римських авторів» (Ф I, № 5893) [4]. Ці два джерела датуються пізнім середньовіччям, однак перше з них – записане на пергаменті, а інше – на папері. Це дає можливість простежити певну зміну функціонування манікули на берегах рукописної книги.

«Сентенції святих отців» Петра Соларда датується періодом XIV-XV ст. і надійшов з бібліотеки Університету Святого Володимира. Рукописна книга на пергаменті 260 та 193 мм має 275 аркушів. Авторство встановлено за написом на звороті верхньої кришки. Варто відзначити, наше дослідження показало, що палеограф XIX ст. невірно вніс данні про автора до каталогу, потім ця «помилка» стала частиною картотеки НБУ ім. Вернадського. Текст книги належить Петру Ломбардському, а не «Соларду», що показало зіставлення тексту рукопису із вже опублікованими текстами відомого автора XII ст. Подальші дослідження допоможуть встановити походження рукопису та більш точно датувати.

Читач «Сентенцій» Петра Ломбардського залишив 18 манікул на полях книги. Їхнє зіставлення показало, що цих «активних творчих» читачів було щонайменше двоє. Першу групу складають записи на фоліо 146r, 149r, 151r, 152r, 155r, 157v, 159r, другу – 207v, 208r, 208v, 209r, 218v, 256v. Для першої групи характерна «простота» лінії манікули, «плоскість», автор же другої групи намагається передати «об'ємність», натуральність всього зап'ястя, включаючи комірець одягу (див. таблицю 1).

Взаємодія манікули із текстом рукопису є очевидною для сучасника, для людини, яка її використовує. Натомість наразі чітко визначити частину тексту, на яку цей знак вказує, – проблематично: можна говорити про цілий рядок або декілька рядків тексту, значний відрізок, а не конкретні слова (див. таблицю 1). Така взаємодія характерна для манікул типу А (повністю відповідають першій групі та частково другій за поділом, зробленим вище). Тип Б – автор маргінального знаку видовжує вказівний палець, щоб ясніше показати, на які саме рядки слід звернути увагу, тип В – видовжений палець чітко вказує на рядок або слово, інколи біля нього виписане слово із тексту, а у типі Г – від пальця відходить хвиляста лінія, що підкреслює текст.

Таблиця 1. Манікули рукопису Ф I, № 5944.

Група 1	Група 2	
 f. 146r	 f. 218v	Туп А
 f. 149r	 f. 208v	Туп Б
 f. 152r	 f. 208r	Туп В
	 f. 208r	Туп Г

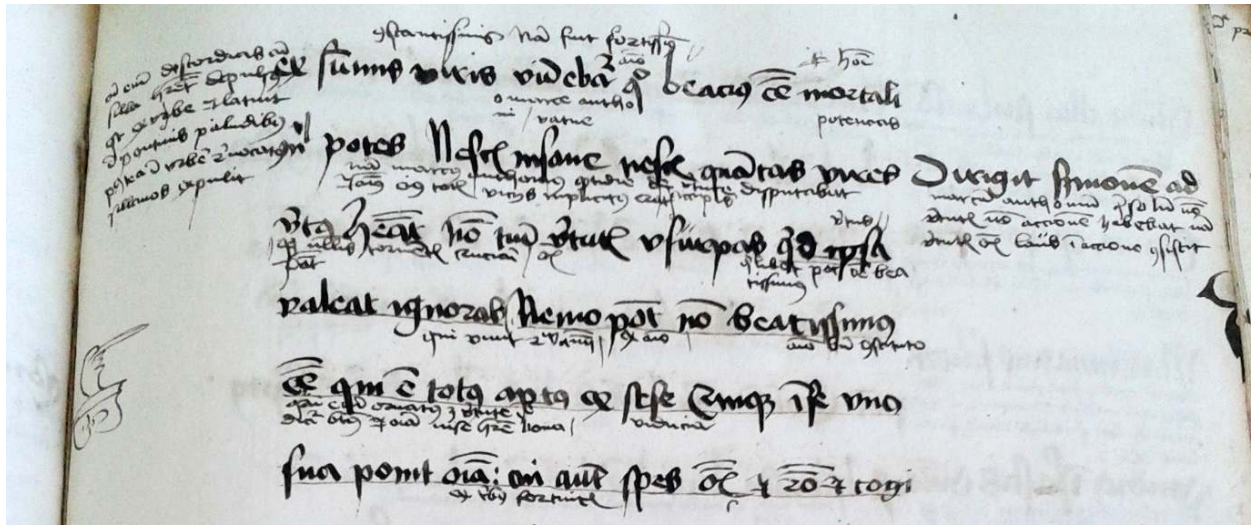
Таким чином, ми помічаємо, що манікула включає в себе три частини: (1) вказівний палець, (2) зап'ястя, (3) «комірець одягу». Перший елемент є центральним. Тобто, головна функція цього маргінального знаку – вказувати, відзначати частину тексту.

Другий манускрипт, до якого ми звернулися, є рукописною збіркою римських авторів – Кріспа Салюстія, Вергілія, Цицерона, Горації та інших. Датування встановлено за зворотом арк. 66, де зазначено 1492 рік. Це підтверджує зіставлення філіграні – «голови бика». Формат книги подібний із першим рукописом – 310 на 205 мм. До збірки Інституту рукопису манускрипт потрапив, як і попередній, з бібліотеки Університету Святого Володимира.

Дослідження рукопису показує, що манускрипт написаний однією людиною й манікули створені ним же. Один з аркушів показує нам ймовірне використання рукопису: тут автор «вправляється» в каліграфії, виводячи літери абетки по кілька разів по-різному. Ці «вправи» в оформленні тексту простежують в усьому рукописі. Автор ніби намагається оформити новий розділ книги в іншому стилі, можливо, копіюючи раніші оригінали різного часу. Він додає лінії розлінійовування, як в середньовічному пергаментному рукописі, намагається стилізувати ініціали тощо. Серед іншого – писар копіює й манікули. Для нього – цей знак є «природньою» частиною тексту оригіналу.

Взаємодія із текстом – неявна, автор не розуміє призначення знаку. Для нього – це прикраса. Писар радше акцентує нашу увагу на «рукаві», «комірці», ніж на вказівному пальці.

Подальше дослідження цих маргіналій допоможе встановити місце копіювання тексту, а також час створення. Писарю був доступний цей текст із саме такими манікулами у відповідних місцях, як вони були перенесені у паперову збірку римських авторів.



Ф I, № 5893, f. 34r

Таким чином, дослідження манікул на прикладі манускриптів зі збірки Інституту Рукопису НБУ ім. В. Вернадського дали змогу встановити можливі варіанти взаємодії цього маргінального елементу й тексту. Для пергаментних рукописів середньовіччя цей «малюнок» є важливим елементом, який має тісний взаємозв'язок із написаним, тоді як паперових – це частина традиції. Ця своєрідна «ілюстрація» на берегах книги – це позначка, яку зробив читач, ставши «активним співтворцем». Разом з тим, манікула – це складний знак, який важко або неможливо повторити однакого кілька разів. Це – унікальний малюнок, особлива закладка, маркер читача на полях рукопису.

Список джерел та літератури

1. Абросимова С. З історії книжної культури Катеринославщини кінця XVIII–XIX ст. (за матеріалами маргіналій книгозбірні Дніпропетровського історичного музею) / Світлана Абросимова // Південна Україна. – 1996. – Т. 1. – С. 95-102.
2. Ільків-Свидницький М. «Найдавніший» латинський рукопис Наукової бібліотеки Львівського національного університету імені Івана Франка – палеографія і кодикологія / Микола Ільків-Свидницький // Вісник Львівського університету. Серія: Книгознавство, бібліотечознавство та інформаційні технології. – 2011. – Вип. 6. – С. 3-18.
3. Крылова Ю. Читатель и маникулы (О маргиналиях рукописи 1693 из Национальной библиотеки Франции) / Юлия Крылова // Пространство рукописи. От формы внешней к форме внутренней. – 2010. – С. 91-104.
4. Національна бібліотека України ім. В. Вернадського. – Інститут рукопису. – Ф. I. – № 5893. – Збірка творів римських авторів.
5. Національна бібліотека України ім. В. Вернадського. – Інститут рукопису. – Ф. I. – № 5944. – Сентенції святих отців Петра Соларда.
6. Сидоров А. И. Маргиналии на полях рукописей с трудами по истории: Культура текст и практики чтения в Западной Европе IX-XIII вв. / Александр Иванович Сидоров // Средние века. – 2014. – № 75. – Вып. 3-4. – С. 214-244.

7. Чернухін Є.К. Рукописна латинська книга в фондах Інституту рукопису / Євген Костянтинович Чернухін // Рукописна та книжкова спадщина України. – Вип. 2. Археографічні дослідження унікальних архівних та бібліотечних фондів. – 1994. – С. 174-188.
8. Petreikis T. Marginalia as a Source of Book History: Historiographical Aspect / Tomas Petreikis // Knygotyra. – 2011. – № 57. – P. 67-85.
9. Sherman W. H. Toward a History of the Manicule / William H. Sherman // Owners, Annotators and the Signs of Reading. – London, 2005. – P. 19-49.

References

1. ABROSIMOVA, S. (1996), Z istorii knizhnoi kulturi Katerinoslavshchini kintsya XVIII–XIX st. (za materialami marginaliy knigobirni Dnipropetrovskogo istorichnogo muzeyu). In *Pivdenna Ukraina*, v. 1, 95–102.
2. ILKIV-SVIDNITSKY, M. (2011), «Naydavnishy» latynsky rukopis Naukovoї biblioteki Lvivskogo natsionalnogo universitetu imeni Ivana Franka – paleografiya i kodykologiya. In *Visnik Lvivskogo universitetu. Seriya: Knigoznavstvo, bibliotekoznavstvo ta informatsiyni tekhnologii*, is. 6, 3-18.
3. KRYLOVA, Y. (2010), Chitatel i manikuly (O marginaliyakh rukopisi 1693 iz Natsionalnoy biblioteki Frantsii). In *Prostranstvo rukopisi. Ot formy vneshney k forme vnutrenney*, 91-104.
4. *Zbirka tvoriv rimskikh avtoriv*, Natsionalna biblioteka Ukrainy im. V. Vernadskogo. Institut rukopysu, f. I., № 5893.
5. *Sententsii svyatykh ottsiv Petra Solarda*, Natsionalna biblioteka Ukrainy im. V. Vernadskogo. Institut rukopysu, f. I., № 5944.
6. SIDOROV, A. (2014), Marginalii na polyakh rukopisey s trudami po istorii: Kultura tekst i praktiki chteniya v Zapadnoy Yevrope IX-XIII vv. In *Sredniye veka*, no. 75, is. 3-4, 214-244.
7. CHERNUKHIN, Y. (1994), Rukopisna latynska kniga v fondakh Institutu rukopysu. In *Rukopysna ta knyzhkova spadshchyna Ukrainy*. Is. 2. Arkheografichni doslidzhennya unikalnykh arkhivnykh ta biblioteknykh fondiv, 174-188.
8. PETREIKIS, T. (2011), Marginalia as a Source of Book History: Historiographical Aspect. In *Knygotyra*, no. 57, 67-85.
9. SHERMAN, W. H. (2005), Toward a History of the Manicule. In *Owners, Annotators and the Signs of Reading*. London, 19-49.

«Вказівний палець» в європейських манускриптах пізнього середньовіччя (зі збірки інституту рукопису НБУ ім. В. Вернадського)

У статті досліджується роль манікули в манускриптах Західної Європи пізнього середньовіччя на прикладі «Сентенції святих отців» Петра «Соларда» (Ф I, № 5944) та «Збірка творів римських авторів» (Ф I, № 5893) зі збірки Інституту рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського.

Простежено зміну функціонування цього маргінального знаку на берегах рукописної книги, що створена на пергаменті та папері. Встановлено чотири типи взаємодії між текстом та манікулою: вказується відразу на певну значну частину тексту; «палець» видовжується, щоб вказати більш точно; вказується на конкретний рядок або словосполучення; від маргіналії відходить лінія, що підкреслює текст. Виділено три частини самої позначки: «вказівний палець», «зап'ястя», «комірець одягу». Стверджується, що головною функцією цього маргінального знаку – вказувати, відзначати частину тексту. Ця функція втрачається з часом та ширшим використанням паперу на заміну пергаменту.

На основі аналізу тексту ідентифіковано автора «Сентенцій святих отців» Петра Ломбардського (а не Солард). Показано перспективу дослідження «Збірки творів римських авторів» на основі вивчення маргінальних знаків для встановлення місця копіювання та датування рукопису.

Ключові слова: манікула, рукопис, маргіналістика, палеографія, середньовіччя.

Received: 23-03-2017

Advance Access Published: April, 2017

ВІЗУАЛІЗАЦІЯ ВЛАДИ: СИМВОЛІКА «ВІЛТОНСЬКОГО ДИПТИХУ» ТА САКРАЛІЗАЦІЯ ОБРАЗУ МОНАРХА

Вадим Чепіженко

Visualization of authority: the Wilton Diptych symbolism and sacralization of the monarch's image

Vadym Chepizhenko

The Wilton Diptych is the best painting in the International Gothic style in England. This work of art is the earliest preserved lifetime image of the British monarch. The article touches upon the visualization of Richard II's power. The author studies how the monarch's sacred image emerged. Special attention is paid to the Wilton Diptych's symbols. The author focuses on the ideological usage of visual symbols by the English king. He analyses the characters of the Saints who are accompanying the King: Edward the Confessor, Edmund the Martyr and St. John the Baptist. The Biblical symbolism in the Diptych is highly important as far as the image of Richard may be compared with the one of Christ the Savior. The ideological aspects of the picture were revealed, including the image of Richard as a King-Peacemaker and Crusader King, the mystical marriage between him and his kingdom etc. The author puts forward an idea that Richard used the Diptych to position himself as a God's chosen king. Having transferred his kingdom to the Virgin Mary, he received a divine mandate to rule.

Key words: Richard II, Wilton Diptych, visualization, symbolism, sacralization, image

«Вілтонський диптих» – це найкраща в Англії робота серед тих, що створені в стилі інтернаціональної готики і, напевно, одне з найбільш досліджених середньовічних полотен. Характерним також є те, що диптих – найдавніше прижиттєве зображення англійського монарха, що дійшло до нашого часу.

Диптих складається з двох панелей, виготовлених з балтійського дубу та посаджених на шарніри, так щоб він міг закриватися. Виконаний в стилі темперного живопису. Розмір диптиху 53×37 см, інвентарний номер NG4451, виставлений він в кімнаті № 53 Лондонської національної галереї [19].

Доля диптиху від моменту створення і до середини XVII ст. невідома. В 1639 р. він згадується в інвентарному описі майна англійського короля Карла I, а вже в наступному столітті знаходиться у власності графів Пембрук та зберігається в їх маєтку Вілтон Хаус, звідки й походить назва самого диптиху. В 1929 р. диптих було придбано Національною галереєю [7, р. 7 – 8].

Не дивлячись не те, що диптих є одним з найбільш вивчених мистецтвознавцями середньовічних полотен, досі немає чіткої відповіді на важливі питання: коли? ким? та з якою ціллю було створено диптих?



The Wilton Diptych, about 1395 – 1399, English or French (?), NG4451, front

На ці запитання історики та мистецтвознавці намагаються відповісти вже досить давно. Вперше диптих було описано в 1882 р. Джорджем Шафом, який вважав, що диптих створено до коронації монарха, що мала місце 21 червня 1377 року. Проте вже він висловлював певні міркування, що іншим приводом до створення полотна міг послугувати хрестовий похід 1382 р. [17].

В 1929 – 1931 рр. розгорнулася палка дискусія щодо дати та приводу створення картини, а також національності митця [9]. Серед дат, що називалися, були 1377, 1381, 1382, 1389, 1396 рр. та взагалі 1417 р. Версію посмертного

написання диптиху за правління Генріха V висунув Френсіс Вормалд. Проте після досліджень, проведених Мод Кларк (1931 р.) та Джоном Харві (1961 р.), більшість дослідників схиляється до версії, що диптих було створено між 1395 та 1399 рр. на замовлення самого Річарда II. На це вказують певні символи, що є на самому диптисі.

У визначенні автора роботи частіше переважали ідеологічні мотиви, ніж наукові. Диптих ідентифікували то як роботу французького митця, то приписували її представнику італійської художньої школи. Цілком імовірно, що митець був англійцем за походженням або належав до богемського почету дружини Річарда Анни. На користь останнього свідчить близьке за часом полотно богемської школи, що зображає імператора Карла IV та короля Вацлава, батька і брата Анни, які стоять, прихиливши коліна перед Богородицею.

Щодо приводу створення полотна, наразі превалює думка, що воно було замовлене самим Річардом та слугувало йому в особистій ораторії для богослужіння.

В 1992 році було проведено масштабний симпозіум, присвячений диптиху, результатом якого став вихід в світ збірки наукових есе – «Королівський образ Річарда II та Вілтонський диптих».

Ми поставили перед собою завдання проаналізувати символіку «Вілтонського диптиху» в контексті візуалізації влади та сакралізації образу англійського монарха Річарда II.

Син Чорного принца та Прекрасної Діви Кенту, одинадцятирічний Річард успадкував від свого діда, Едварда III, англійське королівство та претензії на французький трон. В 1381 р. юний монарх зіштовхнувся з масштабним селянським повстанням, в 1386 – 1388 рр. – з потужною баронською опозицією, відомою як угруповання лордів-апелянтів. Ще на початку XX ст. одеський історик В.Е. Крусман відзначав, що не дивлячись на наявність численних джерел, «перед нами одна із найскладніших особистостей, що коли-небудь сходила на авансцену всесвітньої історії» [2, с. 423].

В період відносного політичного спокою, в 1389 – 1397 рр., Річард, зокрема, зосередився й на ідеологічних та церемоніальних аспектах королівської влади. Найбільш рельєфно образ сакральної величі монарха було відображено саме у «Вілтонському диптисі».

Монарх в пурпуровій мантиї зображений на лівій панелі, він став на коліна перед Богородицею з немовлям, що зображені на правій панелі в оточенні янголів.

На зворотному боці диптиху білий олень з короною та ланцюгом на лузі з розмарину – це особистий бейдж, що використовувався королем з 1390 року. Розмарин до того ж був символом Анни Богемської, першої дружини Річарда.

Герб на іншій панелі був прийнятий Річардом в 1395 році. Тло королівського гербу Англії було розділено навпіл. Друга половина в свою чергу поділялася на чверті: 1-а та 4-а – з французькими ліліями, 2-а та 3-я – з англійськими леопардами. На першій ж половині був зображений герб Едварда Сповідника.



*The Wilton Diptych, about 1395 – 1399, English or French
(?), NG4451, reverse*

Якщо ми повернемося до лицевої сторони диптиху, то побачимо, що Едвард Сповідник – один з трьох святих, у супроводі яких постає монарх. Два інших – Едмунд Мученик та Іоанн Хреститель. Всі троє представлені з характерними для них символами. Едмунд тримає стрілу, якою його вбили; в руках Едварда перстень, що він передав бідному паломнику, яким виявився сам Іоанн Богослов; Іоанн Хреститель вдягнений в звичну для нього верблюжу накидку, босонігий, без сандалів, та тримає ягня (агнца) як символ Христа. Присутність саме цих трьох святих як осіб, що

супроводжують Річарда та представляють його Богородиці, на диптисі не є випадковою.

Відомо, що затвердившись на англійському троні, Річард II цілеспрямовано відновлює культ Едварда Сповідника. Саме культ цього святого найкраще відображав сакральну концепцію монарха, згідно з якою «повага до королівської влади – це одна з християнських чеснот» [4, р. 187]. Крім того, культ Едварда Сповідника відповідав образу Річарда II як короля-мироотворця. Прийняття герба Едварда, як частини власного гербу також несе символічне наповнення. Поділ гербу навпіл – жест, характерний для подружжя. Можливо, саме цим Річард хотів проілюструвати укладання певного містичного шлюбу між собою та своїм королівством.

Іоанн Хреститель був традиційним королівським святим. Річарда пов'язували з ним дві дати – народження (6 січня) та коронація (21 червня). В 1391 р. монарх організував богослужіння на честь свого улюбленого святого, а згодом придбав дві мощі Предтечі Христа.

Святий Едмунд менше за інших святих пов'язаний з Річардом. Імовірно, важливою в даному випадку є конотація, що Едмунд – король-мученик, який віддав своє життя за віру. Річард відвідав Бері-Сент-Едмунд в 1383 р., щоб вклонитися мощам святого короля, а в 1390 р. в Вестмінстері на власний день народження влаштував месу на честь мученика.

Між трьома святими існував і певний зв'язок в земному світі – всім їм було влаштовано часовні в Вестмінстері.

В 1948 р. Джон Еванс висунув гіпотезу, що в образі святих та Діви Марії з немовлям втілені близькі родичі Річарда: Чорний Принц, Едвард III, Джон Гонт, Джоанна Прекрасна Діва Кенту та Едвард Ангулемський. Едвард, старший брат Річарда, народився в 1365 р. в Ангулемі

та помер в 1370 р. в Бордо, де й був похований. Вже за правління брата, в 1388/1389 рр. він був перепохований в королівській усипальниці в Ленглі в Англії. Саме з цією подією Еванс асоціює створення диптиху та трактує його як символічне втілення передачі Едвардом англійського королівства (представленого в образі стягу св. Георгія) у спадок Річарду [10].

Присутність саме трьох святих, на нашу думку, - це відсилка до 6 січня, Богоявлення та дня народження самого Річарда. В цей день три королі, три волхви з'явилися до немовляти-Христа. Хрещеними Річарда за легендою також стали три королі, що перебували на момент його народження в Бордо. За однією з версій це були Педро I Жорстокий, король Кастилії, Шарль II Злий, король Наварри та Педру I Справедливий, король Португалії; за іншою – згаданий вище король Кастилії, Хайме IV, король Майорки та Річард, король Вірменії (?) [12, р. 129]. Іоанн Хреститель, крім іншого, може символізувати одночасно й пастуха, що прийшов за зорею до нового царя Ізраїльського. В «тексті» диптиху ми знайдемо ще не одну біблійну паралель.

Але поглянемо спочатку на самого монарха. Перед нами юний король, який ніби молиться, проте на вустах його грає ледь помітна посмішка. Портрет Річарда ідеалізований. Після 30 років, тобто в момент створення полотна, король носив вуса та борідку, що добре видно по створеному в той самий час надгробку в Вестмінстерському абатстві та мініатюрам з «Метричної історії» Жана Кретона [6]. Одяг Річарда розшитий білим оленем та дроком. Перше – бідж монарха, друге – символ династії Плантагенетів, але і символ другої дружини Річарда – Ізабелли Валуа.

На правій панелі – Богородиця з немовлям та янголами. Права панель досить відмінна від лівої. Якщо король та святі знаходяться в світі земному, посеред лісу, то Діва з немовлям та янголами – в квітучому райському саду на небі. Персонажі правої панелі зображені в динаміці. Крила янголів неймовірно натуралістичні. Жести та активність янголів, ніби свідчать про те, що вони говорять з Богородицею, рекомендують їй англійського монарха. Немовля Христос тягнеться до богообраного монарха. Янголи ж носять на собі дві геральдичні емблеми донатора: білого оленя та дрок. І самі емблеми доволі красномовні. Білий олень символізував собою чистоту, святість, добродієність та самого Христа; дрок був символом лицарської звитяги, королівського статусу та смиренності.



В поєднанні вони уособлювали цноту та богообраність. По смерті першої дружини Анни Богемської в 1394 р., король оголосив їх сумісне життя непорочним (дітей в них не було). Укладання в 1396 р. нового шлюбу з французькою принцесою (семирічною дитиною) можна розцінювати як державну необхідність та ідеологічну акцію: король вже одружений з власною державою.

Янголи юні та гарні, як і сам Річард, якого хроніст Адам Аск порівнював з Авесаломом [8, р. 42], вродливим сином біблійного царя Давида. Волосся янголів червонувато-світле – це колір волосся Плантагенетів. Вони слуги монарха, його васали. Згадуються рядки з Шекспіра [3, с. 309]:

За каждого из тех, кто поднял сталь,
Поддавшись наущеньям Болингброка,
Противу нашей золотой короны,
Бог Ричарду даст ангела с мечом.
За правду бьется ангельская рать,
Злодеям перед ней не устоять! (Акт III, сцена II).



Heures de Boucicaut, f. 26 ; Le maréchal Boucicaut et sa femme en prière. Maître de Boucicaut (15^e siècle). Paris, musée Jacquemart-André.

Носіння беджів та ліврей викликали певні суперечки в правління Річарда. Палата громад неодноразово забороняла носіння ліврей. Проте сам Річард мав особисту гвардію чеширських лучників, які носили кольори монарха та його бедж.

Янголи зображувалися як помічники донатора й на інших полотнах. Найбільш близька за часом мініатюра з часослова маршала Бусіко (1410 – 1415 pp.) [13]. Проте якщо там янголи «зброєносці» маршала, то на диптісі вони саме вірні васали, найближче оточення монарха.

Й тут звертає на себе увагу те, що янголів на диптісі одинадцять. Число «11» мало доволі негативний відтінок в Святому Письмі і взагалі згадується дуже рідко. Янголів зазвичай зображали вдвох, чи то одного, трьох, семеро, десятеро, дванадцять, але ніколи не зображали одинадцять янголів. Дослідники припускали, що 11 янголів мали символізувати вік короля, який саме в одинадцять років вступив на престол.

Цікаву гіпотезу висунув в статті «Одинадцять янголів Вілтонського диптиху та середньовічний символізм чисел» Мартін Герм [11]. На його думку, існує зв'язок між кількістю янголів та другим сном старозавітного Йосифа. В «Книзі Буття» читаємо: «І снівсья йому ще сон інший, і він оповів його братам

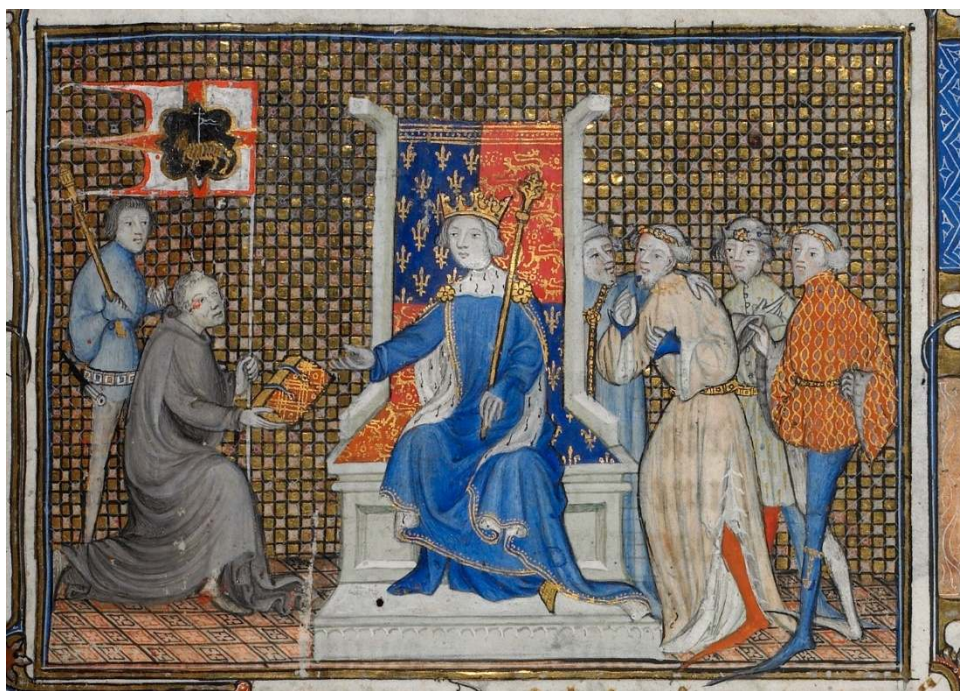
своїм, та й сказав: Оце снівсья мені ще сон, і ось сонце [Христос] та місяць [Марія] та одинадцять зір [янголи] вклонилися мені» (XXXVII, 9). Зірок, себто братів, було одинадцять. Йосиф був дванадцятим. Так і Річард – дванадцятим серед янголів. Він безперечно буде прийнятий до царства небесного за свої земні звитяги, як король-миротворець (Едвард Сповідник) та захисник віри (Едмунд Мученик).

Доволі символічним є ще один жест, що є присутнім на полотні. Діва Марія тримає немовля за ніжку, ніби говорить Річарду, що він має піти по стопам Христа. В правління Річарда дійсно відбулося одне дійство, в якому монарх позиціонував себе як Христа. Мається на увазі акламаційний в'їзд короля до Лондону в 1392 році.

Конфлікт між монархом та Лондоном відбувся на початку того ж року та призвів до перенесення двору, королівської адміністрації та судів до Йорку [18, р. 286-288]. Ця ж процесія стала повторною акламацією, новим визнанням з боку лондонців та встановленням нових зв'язків монарха з жителями столиці. Саме тому процесія 1392 р. мала перевершити коронаційну і носила особливий характер. Основне джерело, яке описує подію, – латинська поема Річарда з Мейдстона, можливого очевидця, вже своєю назвою – «Про згоду між королем Річардом II та громадянами Лондону» – підкреслює її мотиви [16].

Єдина ідея цього дійства – оновлення й очищення міста та водночас позиціонування Річарда II як божественного монарха. Лондон втілює в собі Новий Єрусалим, а Річард – Христа, Спасителя. В четвертій сцені, яка розігралася перед монаршим кортежем, ніби сам Іоанн Хреститель промовляє «Се Агнець та Господь!». В цій сцені Річард отримує епіфанію, стає Христом Євангелії, добрим та всепрощаючим Вчителем, а не грізним Судією [1, с. 303-304].

Лишилося ще два нерозглянутих символи.



Philippe de Mézières' Epistre au roi Richart. British Library, Royal 20 B.
VI. f. 2.

Мезьєра до Річарда II. Цей шедевр епістолярного жанру містить заклик до подолання церковної Схизми, до скорішого укладання миру з Францією, який слід скріпити династичним шлюбом, та, найголовніше для автора, - до спільного з французьким монархом хрестового походу в Святу Землю [14, р. 608 – 612]. Ідеаліст за своєю натурою, Філіп де Мезьєр панацею від всіх лих свого часу вбачав у створенні нового рицарського ордену – Ордену Страстей Господніх. На одній з мініатюр, що ілюструють Epistre au roi Richart, автор вручає свій твір королю, а в іншій руці він тримає стяг нового ордену [5]. Щоправда, стяг з «Вілтонського диптиху» позбавлений одного важливого елементу: на ньому немає агнця.

Все ж стяг символізує собою Англію. Підтвердження цьому було знайдено в 1992 році, коли після реставраційних робіт був виявлений стилізований острів на набалдашнику баннера [3, с. 262]:

... царственный сей остров,
Страна величия, обитель Марса,
Трон королевский, сей второй Эдем,
Противу зол и ужасов войны
Самой природой сложенная крепость,
Счастливейшего племени отчизна,
Сей мир особый, дивный сей алмаз
В серебряной оправе океана
Который, словно замковой стеной
Иль рвом защитным ограждает остров
От зависти не столь счастливых стран;
Англия, священная земля... (Акт II, сцена 1)

Зі стягом святого Георгія ніби все зрозуміло: це стяг Англії. Разом з тим червоний хрест на білому фоні це символом воскресіння Христового. В німбі ж немовляти сховані символи Страстей Господніх – терновий вінець та цвяхи. Мод Кларк та Моріс Кін вгледіли в цьому конотацію хрестоносного руху. Дійсно, Річарда займала хрестоносна ідея. Травнем 1395 р. дослідники датують послання Філіпа де

Король вручив своє царство Богородиці у вигляді баннера. Янгол вказує перстом на короля, Христос благословляє його, і Річард отримує острів назад. Відтепер він буде правити під покровительством Богородиці, з якою монарх уклав містичний шлюб. Він отримав божественну санкцію на правління.



Orb on Banner

Використання візуальної символіки стало однією з найважливіших складових політичної пропаганди монарха.

Найбільш повне втілення сакральної величі монарха, образу короля-миротворця і в той же час короля-хрестоносця, короля, що уклав містичний шлюб з власною країною та отримав Господню санкцію на своє правління, імператора на Землі, якому відкрито шлях до Царства Небесного, на нашу

думку, було віднайдено саме в Вілтонському диптисі, який став головним та найважливішим проявом візуалізації влади монарха.

Список джерел та літератури

1. Ковалев В. А. Истина мифа власти: континуитет и дисконтинуитет в аккламационных процессиях английских монархов конца XIV – начала XVII века / В. А. Ковалев // Королевский двор в Англии XV – XVII веков / Труды исторического факультета СПбГУ. – Т.7. – СПб., 2011. – С. 295 – 365.
2. Крусман В. Э. На заре английского гуманизма. Английские корреспонденты первых итальянских гуманистов в ближайшей своей обстановке/ В. Э. Крусман. – Одесса, 1915. – 710 с.
3. Шекспир У. Ричард II / Пер. С англ. Н. Рыковой // Полное собрание сочинений: В 14 т. Т. 1. – М.: ТЕРРА, 1992. – С. 215 – 404.
4. Blick S. King and Cleric: Richard II and the iconography of St Thomas Becket and St Edward the Confessor at Our Lady of Undercroft, Canterbury Cathedral / Sarah Blick // Beyond Pilgrim Souvenirs and Secular Badges. Essays in Honour of Brian Spencer / Edited by Sarah Blick. – Oxford: Oxbow Books, 2007. – P. 182 – 200.
5. British Library Royal 20 B. VI. (Philippe de Mézières' Epistre au roi Richart). – Режим доступу: <http://www.bl.uk/> - Дата звернення: 21.09.2016
6. British Library Harley MS 1319 (Jean Creton, Histoire rimée de Richard II (La Prinse et mort du roy Richart). – Режим доступу: http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Harley_MS_1319 – Дата звернення: 23.09.2016.
7. Chadelat J.-M. L'île et le cerf: la symbolique chrétienne du diptyque de Wilton / Jean-Marc Chadelat [Електронний ресурс]. – 2010. – 39 p. – Режим доступу: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00678011> - Назва з екрану. – Дата звернення: 20.09.2016.
8. Chronicon Adae de Usk (1377 – 1404)/ Edited with a translation and notes by E.M. Thompson. – London, 1876. – 244 p.
9. Constable W. G. The Date and Nationality of the Wilton Diptych / W. G. Constable // The Burlington Magazine for Connoisseurs. – Vol. 55. – No. 316 (Jul., 1929). – p. 36 – 37 + 40 – 45.
10. Galway M. The Wilton Diptych: A Postscript / Margaret Galway // The Archeological Journal. – 1950. – Vol. 107. – p. 9 – 14.

11. Germ M. Les onze anges du Diptyque Wilton et le symbolisme médiéval des nombres / Martin Germ // *Revue de L'Art*, n° 140. – 2003. – p. 13 – 17.
12. Hughes J. The Rise of Alchemy in Fourteenth-Century England. Plantagenet Kings and the Search for the Philosopher's Stone / Jonathan Hughes. – New York, 2012. – 280 p.
13. Maître de Boucicaut (15^e siècle). Heures de Boucicaut, f. 26; Le maréchal Boucicaut et sa femme en prière. – Режим доступу: <http://www.photo.rmn.fr/archive/12-518675-2C6NU0Z5SNUB.html> - Дата звернення: 20.09.2016.
14. Marchandisse A. Philippe de Mézières et son Epistre au roi Richart/ Alain Marchandisse // *Le Moyen Âge*. – t. 116. – fasc. 3-4. – 2010. – pp. 605 – 623.
15. Monnas L. The furnishing of royal closets and the use of small devotional images in the reign of Richard II: the setting of the Wilton Diptych reconsidered / Lisa Monnas // *Fourteenth century England*. Vol. III / Ed. by W.M. Ormrod. – Woodbridg: The Boydell Press, 2004. – p. 185 – 206.
16. Richardi Maydiston de Concordia inter regem Richardi II et civitatem London // *Political poems and songs relating to English History, composed during the Period from the Accession of Edward III to that of Richard III* / Ed. by T. Wright: In 2 vols. – London: Longman, 1859. – Vol. 1. – p. 282 – 300.
17. Scharf G. Description of the Wilton House Diptych, containing a contemporary portrait of king Richard the Second / George Scharf. – London, 1882. – 100 p.
18. The Chronica Maiora of Thomas Walsingham, 1376 – 1422 / translated by D. Preest; with annotations and an introduction by J. G. Clark. – London: The Boydell Press, 2005. – 472 p.
19. The Wilton Diptych, about 1395 – 1399, English or French (?). NG4451. – Режим доступу: <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/english-or-french-the-wilton-diptych> - Дата звернення: 21.09.2016.

References

1. BLICK, S. (2007), King and Cleric: Richard II and the iconography of St Thomas Becket and St Edward the Confessor at Our Lady of Undercroft, Canterbury Cathedral. *Beyond Pilgrim Souvenirs and Secular Badges. Essays in Honour of Brian Spencer*. Oxford: Oxbow Books.
2. British Library Royal 20 B. VI. (Philippe de Mézières' Epistre au roi Richart) [Online] Available from: <http://www.bl.uk/> [Accessed: 21rd September 2016]
3. British Library Harley MS 1319 (Jean Creton, Histoire rimée de Richard II (La Prinse et mort du roy Richart). [Online] Available from: http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Harley_MS_1319 [Accessed: 20rd September 2016]
4. CHADELAT, J.-M. (2010), L'Île et le cerf: la symbolique chrétienne du diptyque de Wilton / Jean-Marc Chadelat [Online] Available from: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00678011> [Accessed: 20rd September 2016]
5. *Chronicon Adae de Usk (1377 – 1404)* (1876) / Edited with a translation and notes by E.M. Thompson. London.
6. CONSTABLE, W.G. (1929), The Date and Nationality of the Wilton Diptych. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*. Vol. 55. No. 316.
7. GALWAY, M. (1950), The Wilton Diptych: A Postscript. *The Archeological Journal*. Vol. 107.
8. GERM, M. (2003), Les onze anges du Diptyque Wilton et le symbolisme médiéval des nombres. *Revue de L'Art*, n° 140.
9. HUGHES, J. (2012), *The Rise of Alchemy in Fourteenth-Century England. Plantagenet Kings and the Search for the Philosopher's Stone*. New York.

10. KOVALEV, V.A. (2011), *Istina mifa vlasti: kontinuitet i diskontinuitet v akklamatsionnyih protsessiyah angliyskikh monarhov kontsa XIV – nachala XVII veka. Korolevskiy dvor v Anglii XV – XVII vekov*. SPb.: SPbGU.
11. KRUSMAN, V.E. (1915), *Na zare angliyskogo gumanizma. Angliyskiye korrespondenty pervykh italyanskikh gumanistov v blizhayshey svoiey obstanovke*. Odessa.
12. Maître de Boucicaut (15^e siècle). Heures de Boucicaut, f. 26; Le maréchal Boucicaut et sa femme en prière. [Online] Available from: <http://www.photo.rmn.fr/archive/12-518675-2C6NU0Z5SNUB.html> [Accessed: 20rd September 2016]
13. MARCHANDISSE, A. (2010), Philippe de Mézières et son Epistre au roi Richart/ Alain Marchandise. *Le Moyen Âge*, t. 116, fasc. 3-4.
14. MONNAS, L. (2004), The furnishing of royal closets and the use of small devotional images in the reign of Richard II: the setting of the Wilton Diptych reconsidered. *Fourteenth century England*. Vol. III. Woodbridg: The Boydell Press.
15. Richardi Maydiston de Concordia inter regem Richardi II et civitatem London (1859), *Political poems and songs relating to English History, composed during the Period from the Accession of Edward III to that of Richard III* / Ed. by T. Wright: In 2 vols. London: Longman.
16. SCHARF, G. (1882). *Description of the Wilton House Diptych, containing a contemporary portrait of king Richard the Second*. London.
17. *The Chronica Maiora of Thomas Walsingham, 1376 – 1422* (2005) / translated by D. Preest; with annotations and an introduction by J. G. Clark. London: The Boydell Press.
18. The Wilton Diptych, about 1395 – 1399, English or French (?). NG4451. [Online] Available from: <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/english-or-french-the-wilton-diptych> [Accessed: 21rd September 2016].
19. SHAKESPEARE, W. (1992) Richard II. In: *Polnoe sobranie sochineniy: V 14 t.* T. 1. M.: TERRA.

Візуалізація влади: символіка «Вілтонського диптиху» та сакралізація образу монарха

Статтю присвячено питанню візуалізації влади англійського короля Річарда II. На прикладі символіки шедевр у інтернаціональній готичній «Вілтонський диптих» автор простежує становлення сакрального образу монарха. В центрі уваги використання англійським королем візуальної символіки з метою ідеологічної пропаганди. На думку автора, саме в «Вілтонському диптиху» знайшла своє найповніше втілення ідея сакральної величі монарха, який позиціонував себе в образі короля-миротворця, короля-хрестоносця, імператора на Землі, якому відкрито шлях до Царства Небесного.

Ключові слова: Річард II, Вілтонський диптих, сакралізація, візуалізація, символізм, образ.

Received: 18-03-2017

Advance Access Published: April, 2017

ФОТООБРАЗИ ПРЕЗИДЕНТІВ УКРАЇНИ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ GOOGLE (КОНТЕНТ-АНАЛІТИКА)

Людмила Юзвa

Photographic images of the Presidents of Ukraine through the lens of Google (content analyzes)

Liudmyla Yuzva

Modern society is characterized by rapid computerization which is accompanied by strong filling spaces of all types of visual elements. At the same time, modern society perceives images lightheartedly. Today, when Ukraine already had (has) five presidents and will soon be involved in a new election campaign, it seemed important to explore not just the media content that is mostly saturated and pole structure, and refer to the visual material. This study aims to identify and analyze the components of the images of presidents of Ukraine and to compare them. In order to achieve the abovementioned goal we have to accomplishing the following tasks: 1) to list the components of the image of the President tangent visual image of Google; 2) analyze the dominant category for each of the images; 3) compare the proportion of other components of the image; 4) undertake a comprehensive comparative analysis of images. We examined the data gathered by using the Google search engine applying the method of content analysis for each of the 40 president's pictures from the first page of Google results. The study resulted in several statements. Firstly, we can speak about a standardization of the President of Ukraine image. Nevertheless, we can highlight some significant changes in the President's image in case of certain personalities. The technique has allowed not only fixing the visual components of the image, but also, though partly, verbal. In addition, research has allowed distinguishing a certain dynamic sequence. In particular, it concerns such elements as the national flag.

Keywords: president, content analysis, image design, comparative analysis.

Сучасне суспільство характеризується мегастрімкою інформатизацією, яка до того ж супроводжується потужним наповненням просторів усіх типів візуальними елементами. Водночас, й тим, хто живе сьогодні в соціумі притаманна легкість сприйняття саме візуальних образів. У побутових та наукових колах з'явилися поняття «візуал» та «візуальне мислення» [1]. Фахівцями різноманітних напрямів дана специфіка враховується й використовується у подальшому, зокрема, при веденні передвиборчих кампаній, при імплементації бізнесу, в рекламі найрізноманітнішого ґатунку та в ін. Людина, як споживач навколишнього простору, сьогодні не бажає мати сірість навкруги. Радянська інфраструктура міст сьогодні асоціюється з депресивністю. Як реакція – наповнення її мурами (на прикладі столиці). Візуалізація яскраво проявляється й функціонує і у політичній царині. Сьогодні середньостатистичний виборець з легкістю голосує за «гарного дядька», «респектабельного чоловіка», себто – за картинку, не вдаючись у деталі політичного курсу кандидата...

Вищезначені тези підтверджуються рядом візуалізованих статистичних даних, запропонованих Д.Ештоном [4]. По-перше, це дані щодо стрімкого зростання кількості зображень у різних документальних джерелах, каналах (див. Рис. 1).

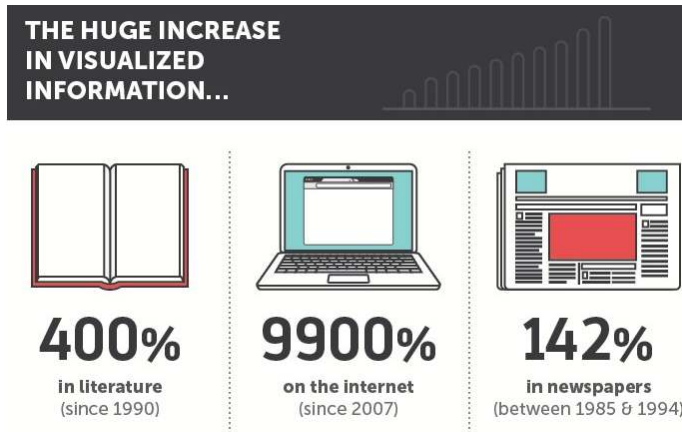


Рис. 1. Приріст візуальної інформації у різних джерелах

Такий приріст візуального контенту дозволяє обґрунтовано визначати сучасне суспільство як *visual society*. А його мешканців, відповідно, *візуалами*, що підтверджується наступною порцією статистики Д.Ештона. В ній ілюструється, що люди, які живуть в соціумі, що стрімко наповнюється все більше зображеннями, з легкістю сприймають їх (див. Рис. 2) й, що більш, вагомо, - з такою ж легкістю лишають подібну інформацію у своїй пам'яті (див. Рис. 3).

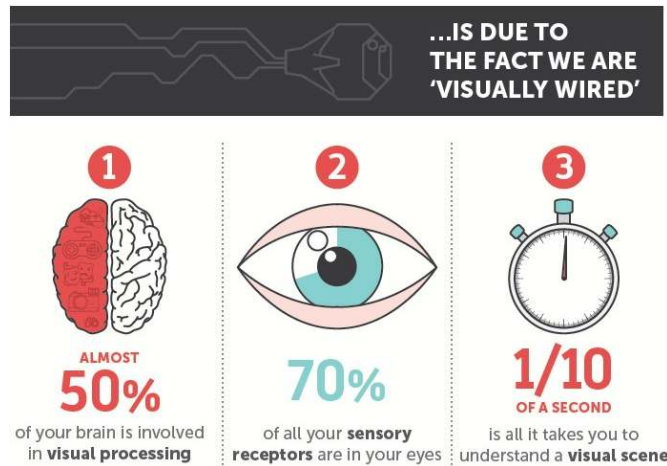


Рис. 2. Специфіка сприйняття візуальної інформації

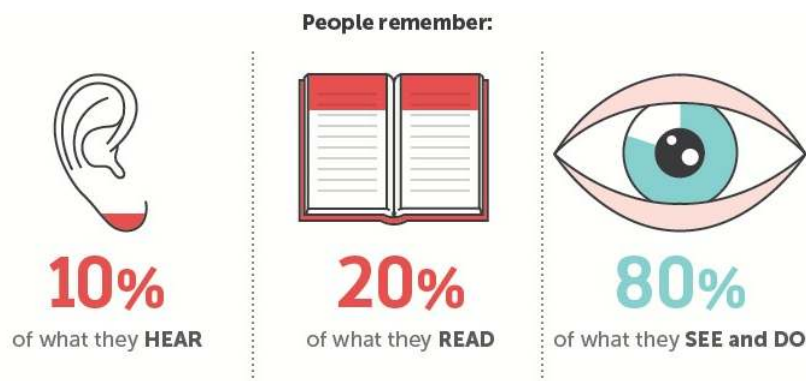


Рис. 3. Особливості запам'ятовування візуальної інформації

У заполітизованому українському соціумі дослідницьку увагу привернули образи президентів та особливості їхньої медіа подачі (через Інтернет). Саме через такий канал як Інтернет у зв'язку з його стрімкою популяризацією та розвитком, що яскраво ілюструють статистичні дані Дежардена [5]. Він прогнозує подальше «відмирання» традиційних та розвиток новітніх медіа (див. Рис. 4).

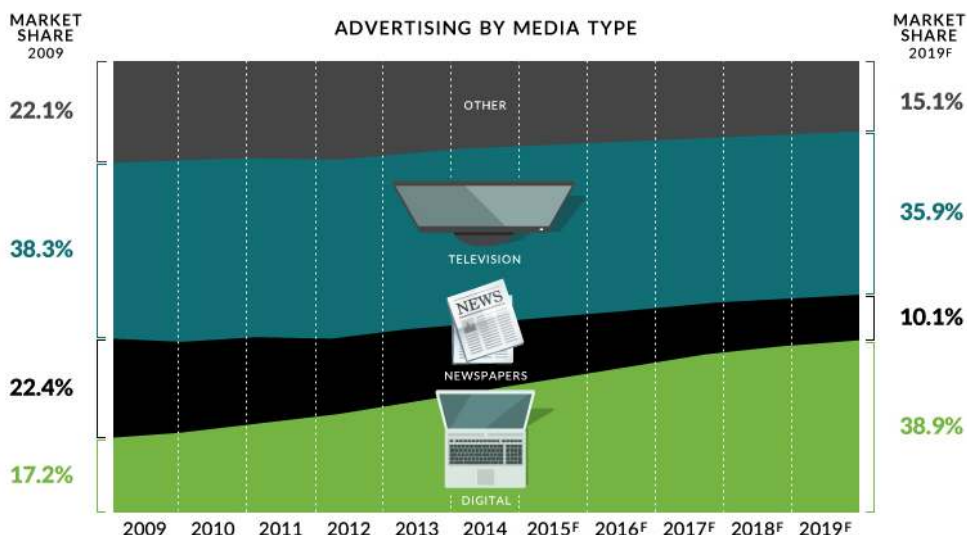


Рис. 4. динаміка розвитку/занепаду різних видів медіа

У свою чергу, в самій мережі Інтернет існують мегаінструменти. Себто, інструменти, якими користуються мільярди людей, інструменти, до яких звертаються щосекунди, інструменти, яким довіряють... Одними із таких інструментів є пошукові сервіси. Найпопулярнішим серед них на сьогодні є Google⁶ (Рейтинг 2017) [3] (див. Рис. 5). Тож, вочевидь, саме Google має й одну з лідируючих позицій у царині конструювання образів.

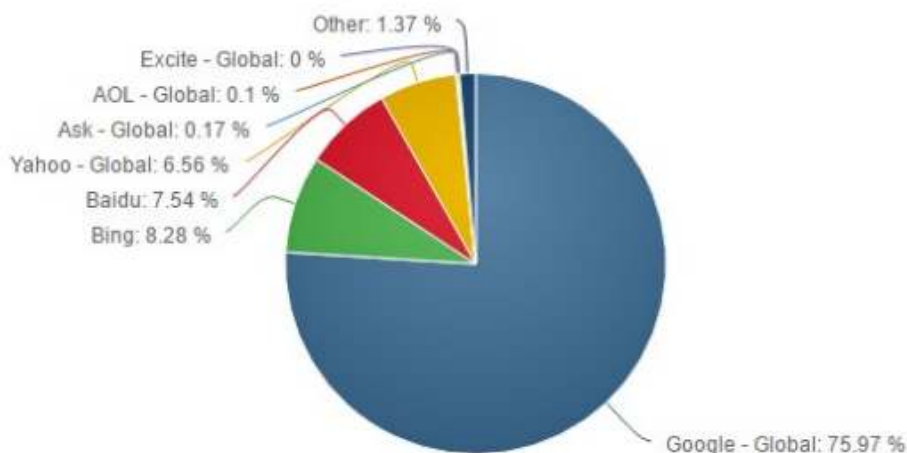


Рис. 5. Найпопулярніші пошуковики (% від загальної кількості запитів користувачів ПК, які вони обробляють)

Власне, враховуючи усі вищенаведені дані, видалось вагомим сьогодні, коли Україна вже мала (має) п'ять президентів і скоро буде залучена до нового виборчого процесу, дослідити не лише медіа контент, який здебільшого перенасичений і має полюсну структуру, а звернутись до візуального матеріалу. Тож, об'єктом дослідження виступили образи президентів України, що візуально представлені на просторах Інтернету через Google. Предметом – особливості представлення складових образів президентів через фотозображення, які інтернет-користувач отримує через пошуковик Google. Тож, основу вибіркової сукупності у емпіричному соціологічному пілотажному дослідженні склали візуальні зображення у кількості 200 од. Для кожного з президентів аналізувались 40 фотозображень першого аркушу результатів пошуку в Google. Логіка

⁶ За даними дослідницької компанії NetMarketShare станом на травень 2016 року.

звернення саме до такого типу документальної інформації та конструювання вибірки на їхній основі ґрунтувалась на міркуваннях щодо: 1) специфіки сучасного сприйняття інформації, 2) масштабів наповнення інформаційного простору візуальними документами.

Метою дослідження було виявити та проаналізувати складові образів президентів України й порівняти їх. Завданнями, які необхідно було реалізувати для досягнення мети, виступили: 1) скласти перелік складових образу Президента дотичний візуальним зображенням, що пропонуються Google; 2) проаналізувати домінуючі категорії для кожного з образів; 3) порівняти частки складових образу з іншими; 4) здійснити загальний порівняльний аналіз образів. Базовим методом дослідження було обрано контент-аналіз, на основі застосування якого було зроблено аналітичне порівняння.

Емоції. Однією з перших складових образу президента, яка аналізувалась, були емоції. В дослідженні було виділено 8 типів емоцій. Оскільки застосовувався пошуковий шлях виділення категорій та субкатегорій дослідження, то, відповідно, це вся наявна палітра емоцій, яка була доступна на фотозображеннях вибірки. Як продемонстрували результати дослідження, найпоширенішими емоціями на фотозображеннях президентів України були зосередженість (30%) та нейтральний вираз (29%). А також один з частотних проявів належить такій реакції як усмішка (20%) (див. Рис. 6).

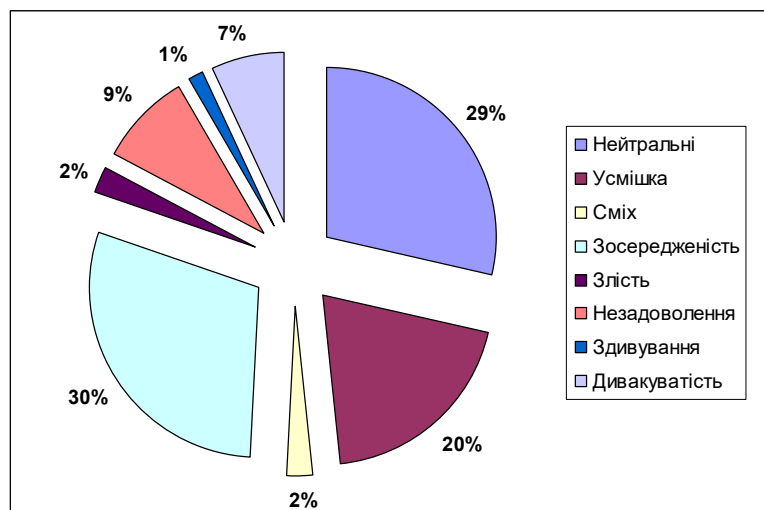


Рис. 6. Розподіл емоційних реакцій президентів

Якщо ж звернутись до образів кожного з президентів окремо, то результати по окремих особам різняться (див. Рис. 7). Перш за все, варто відмітити, що вся виділена у дослідженні палітра емоцій присутня лише у В.Януковича. Найбіднішою ж є емоційна палітра Л.Кравчука.

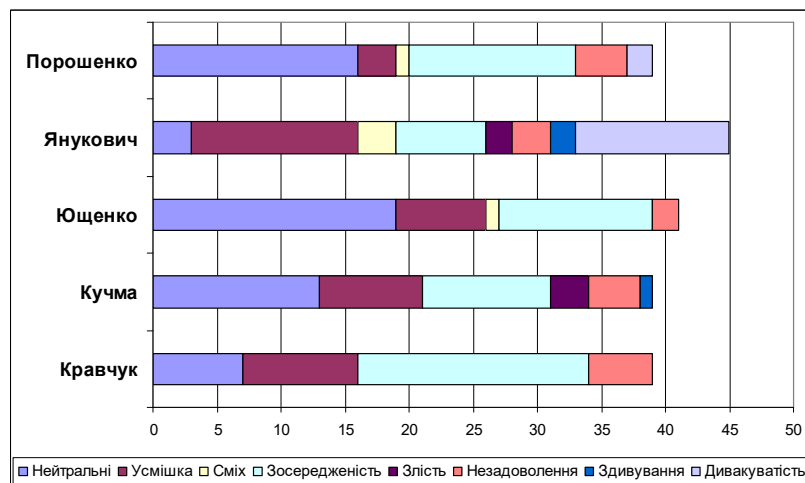


Рис. 7. Розподіл емоційних реакцій по окремих президентам

Загалом, якщо взяти максимуми по кожному президенту, то Л.Кравчук постає як найбільш зосереджений, В.Янукович – усміхнений, а В.Ющенко – такий, що не демонструє емоцій (нейтральний). У інших не спостерігається різючих максимальних значень по емоціям. Ще одним вагомим результатом є значна частка «дивакуватості», яка з'являється у В.Януковича, а також у незначній кількості наявна у наступного президента – П.Порошенка. Цікаво, що до В.Януковича дана субкатегорія не зустрічається в масивах фотозображень президентів. Даний факт можна пояснити суспільними подіями, зокрема, відповідним ставленням до президента Януковича під час Революції Гідності. Однак, як можна бачити насмішки, саркастичне ставлення, які демонструються через фотографію певного типу не залишилися прив'язаними до конкретної особи. Вони трансформувалися, вочевидь, й розповсюдились на загальне ставлення до Президента як такого. Зникли певні межі субординації тощо.

Вбрання. Статус Президента прив'язаний до певного стилю вбрання. Особливо це стосується пострадянського простору. І не тому не є несподіваним результат, який демонструє, що у 93% випадків президенти одягнені на фотозображеннях у діловому стилі (див. Рис. 8). Такий значний відсоток вказує на те, що особливих відмінностей по окремих постатям спостерігати не вдасться.

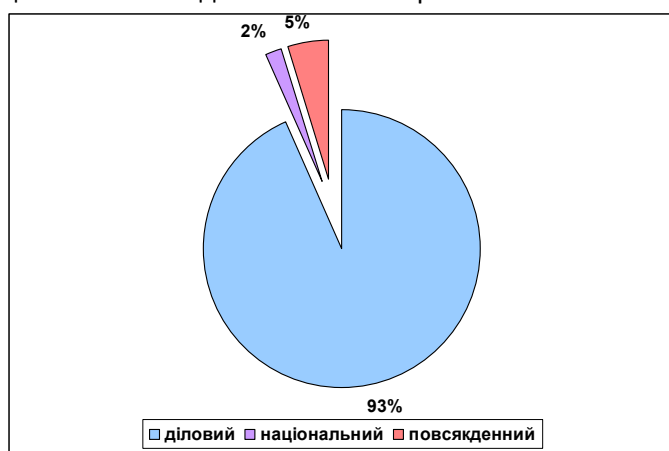


Рис. 8. Розподіл стилів вбрання президентів

Проте, єдиним специфічним моментом є те, що національне вбрання з'являється на фотозображеннях лише двох з п'яти президентів – Л.Кравчука та П.Порошенка (див. Рис. 9). Такий стан справ дещо руйнує, наприклад, стерео типізацію щодо образу В.Ющенка, який довго сприймався як такий, що ніс українськість в маси... Зокрема й через українську символіку найрізноманітнішого ґатунку.

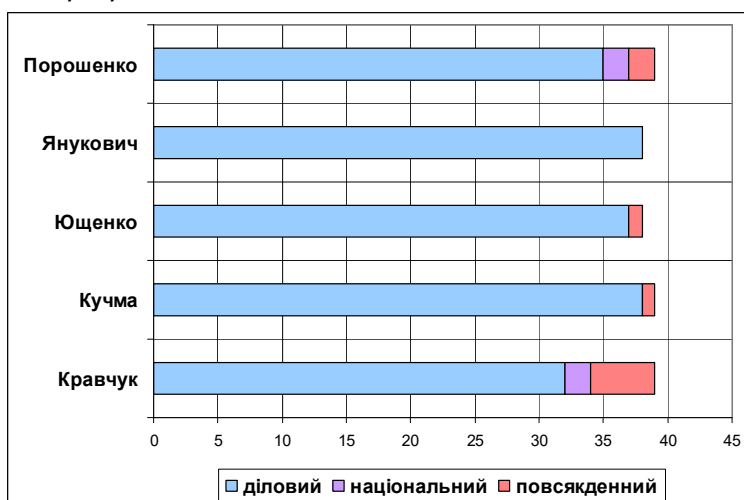


Рис. 9. Розподіл стилів вбрання по окремих президентам

В даному випадку єдиним Президентом, який демонструється на фотозображеннях лише в одному стилі одягу – діловому – є В.Янукович.

Оскільки ситуація з одягом є досить стандартизованою, то в дослідженні додатково було заковано статусні символи зовнішнього вигляду президентів. Найпоширенішим, знову ж виявився досить стандартний елемент – краватка (див. Рис. 10).

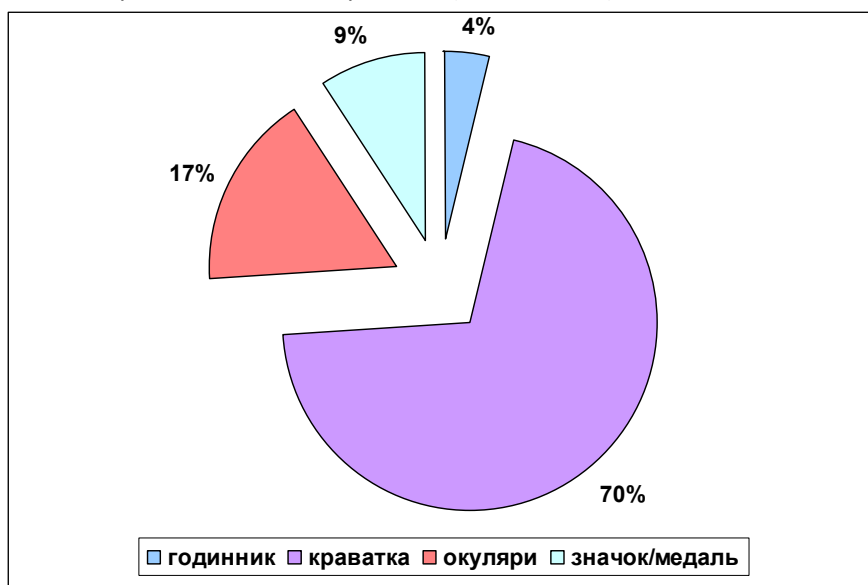


Рис. 10. Розподіл статусних елементів президентів

З чотирьох, виділених в дослідженні статусних елементів, найменше – лише два – було у В.Ющенка (див. Рис. 11).

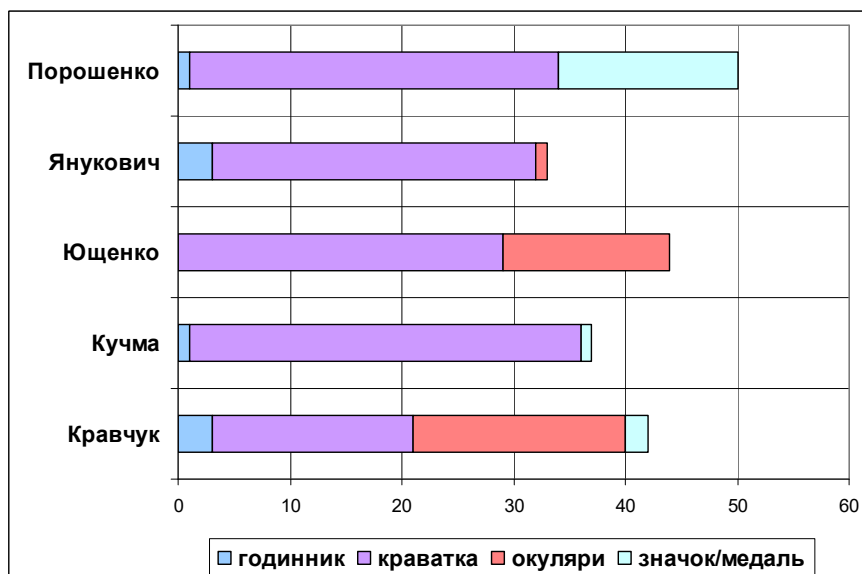


Рис. 11. Розподіл статусних елементів по окремих президентам

П.Порошенко ж відзначився найбільшою часткою наявності на фотозображеннях такого елемента, як значок. Це пов'язано з тим, що на значній кількості його фото на лацкані його піджака прикріплено значок тризуба. Краватка ж, як найчастіший елемент найрідше зустрічалась у Л.Кравчука, а найчастіше – у Л.Кучми.

Локація. Президент – особа неймовірно мобільна. Він перебуває у значній кількості місць. Однак на фотозображеннях локації, де перебувають президенти представлені досить обмежено.

Виявилось можливим закодувати лише знаходження Президента в приміщенні або ж – на вулиці (див. Рис. 12).

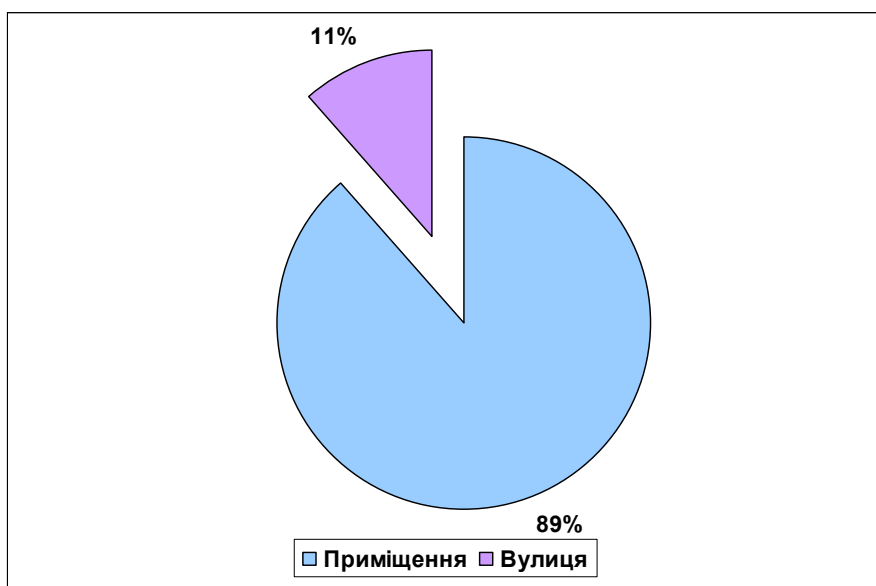


Рис. 12. Розподіл локацій місцезнаходження президентів

І, власне, як і у ситуації зі стилем вбрання, в даному випадку простежується певна «одноманітність». Адже у 89% випадків Президент знаходиться у приміщенні. Окремо по персоналіям можна відзначити, що особливих відмінностей не простежується. Лише В.Янукович вирізняється з поміж інших тим, що він єдиний представлений на фотозображеннях суто у приміщеннях (див. Рис. 13).

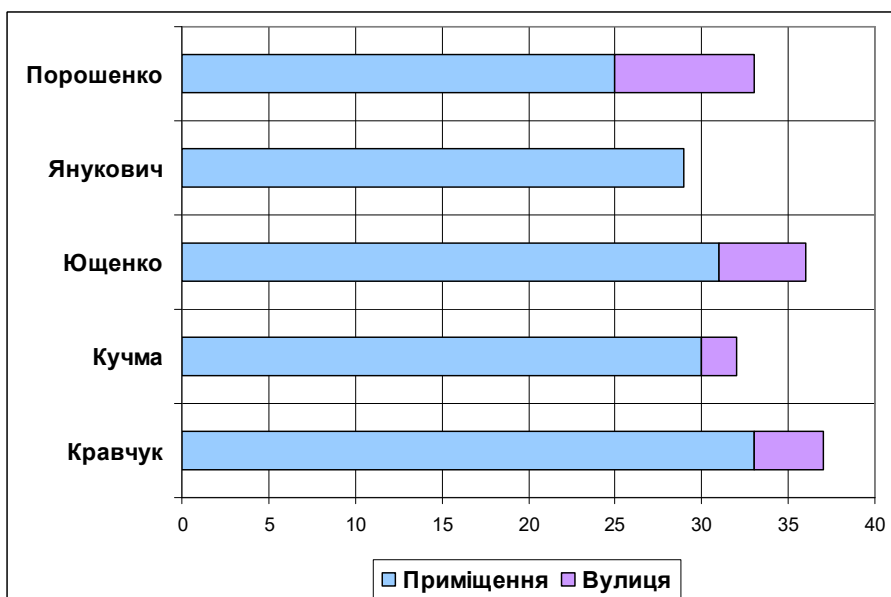


Рис. 13. Розподіл локацій місцезнаходження по окремих президентам

Президентом же, який найчастіше представлений на відкритому просторі є П.Порошенко. Таким чином утворились певні діади:

- Президенти-«кабінетники» - Л.Кучма та В.Янукович;
- Президенти-«вуличники» - В.Ющенко та П.Порошенко.

Незважаючи на те чи простір, у якому перебуває Президент є вуличним, чи це приміщення, у ньому, зазвичай, присутні певні символічні елементи. Якщо їх типологізувати (див. Табл. 1), то найбільша частка на фотозображеннях належатиме державним символам – 60% (див. Рис. 14).

Таблиця 1

Типологізація символічних елементів простору

Тип	Індикатор	Субіндикатор
державні	прапор	
	герб	
	мапа України	
	знак ЕС	
кабінетні	статуетки	Сова
		Кінь
	картина	
	фото	
	книги	
символи способу життя	алкоголь	
	цигарки	
	свічі церковні	
	гаджет	
	квіти	

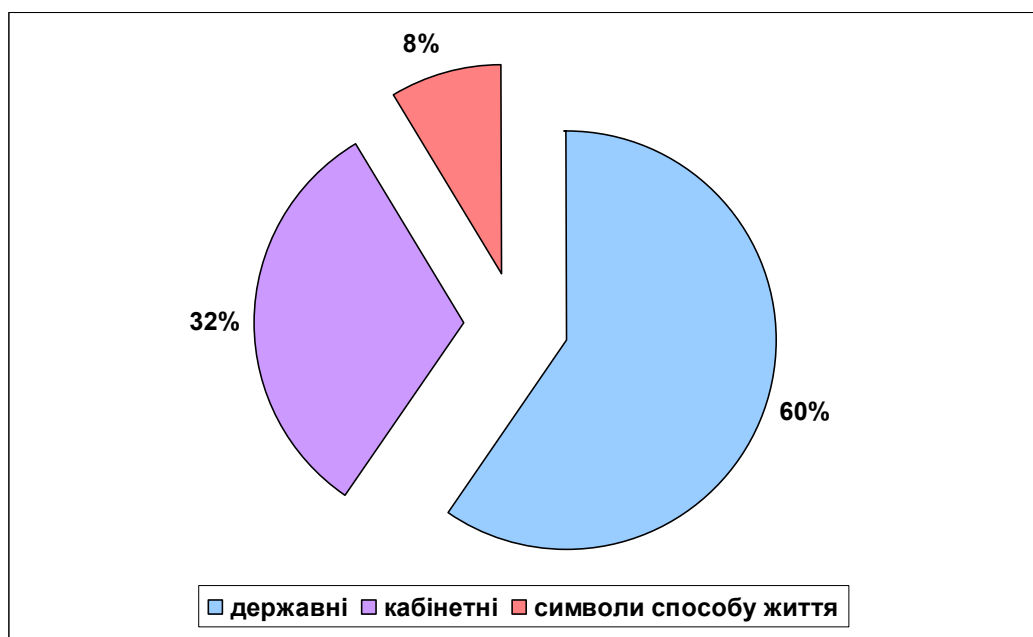


Рис. 14. Розподіл типів символічних елементів простору

Якщо загальний розподіл типів символічних елементів простору відображає традиційно-статусний набір з відповідним частотним розподілом, характерний для образу досліджуваних персоналій, то в межах окремих постатей знову наявні відмінності. До того ж відстежується тенденція до зменшення кількості символічних елементів простору від першого Президента до останнього (з відхиленням по Л.Кучмі) (див. Рис. 15).

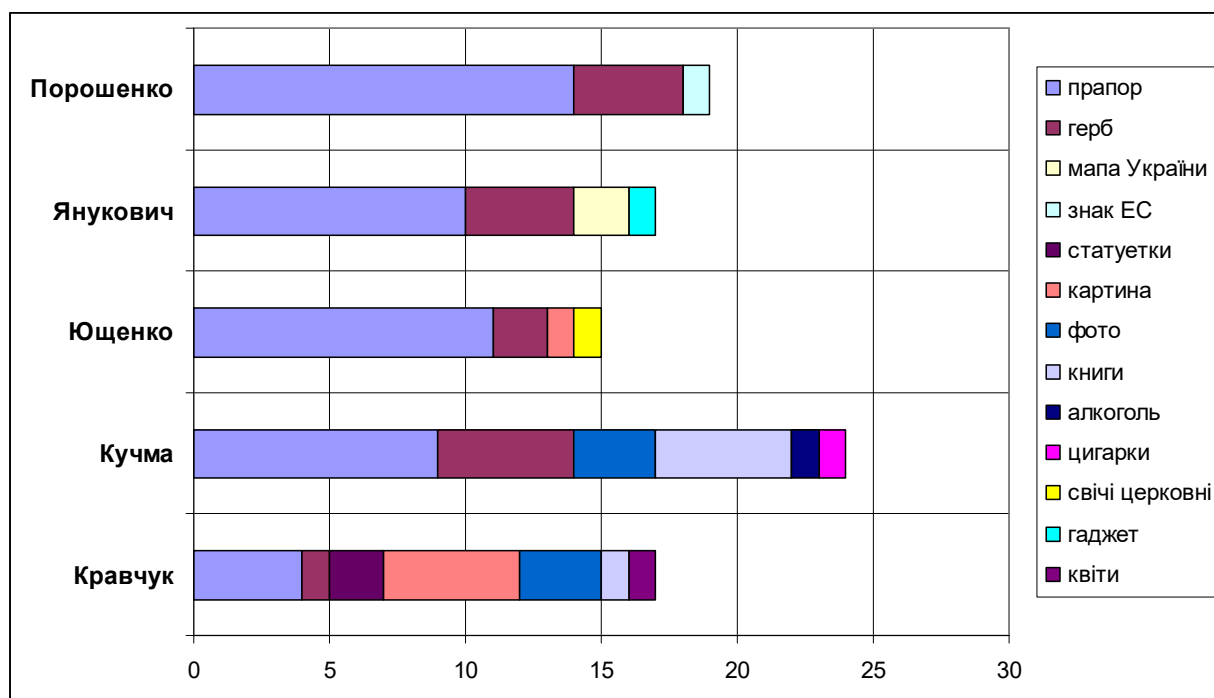


Рис. 15. Розподіл символічних елементів простору по окремим президентам

Так, можемо бачити, що найбільша кількість та найбільше розмаїття були представлені на фотозображеннях Л.Кучми. Схожою є й ситуація у Л.Кравчука. Вочевидь, такий стан речей можна пояснити слабким відривом від радянського часу, для якого характерним був чи не надмірний символізм. І на фотозображеннях Л.Кравчука та Л.Кучми, відповідно, відтворено ці радянські традиції. Крім «класичного» набору символів простору, які наявні у кожного з президентів, можна відзначити «специфічні» - такі, що присутні суто у окремих персоналіях. Зокрема, лише на фотозображеннях з Л.Кравчуком можна побачити статуетки та квіти. Ці елементи, вочевидь, є демонстрацією певного рівня життя та пошани. Л.Кучма ж єдиний, хто зображується з алкоголем та цигарками. Це є ілюстрацією побутового образу Президента Л.Кучми, якому приписували зловживання даними речовинами. В.Ющенко єдиний, на фотозображеннях якого з'являються релігійні символи, а саме – церковні свічі. Такий факт не дисонує з образом даного Президента, оскільки він значну частку часу присвячував питанням культури, й зокрема релігійним аспектам. У Президента В.Януковича зустрічаємо мапу України та гаджет. Своєрідна демонстрація українськості та «просунутості», себто підсилення слабких сторін даного Президента. У П.Порошенка ж – символічно – з'являється знак ЄС... Символ фігурує на фотозображеннях, як декларація ідеї, з якою П.Порошенко отримав пост президента.

Крім унікальних символів, є символ, присутній на фотозображеннях кожного з президентів – це прапор України. Щодо нього можна відстежити також тенденцію до постійного зростання кількості фотозображень Президента з прапором (з невеликим відхиленням по В.Януковичу) (див. Рис. 16).

Ймовірно, даються взнаки роки незалежності, відбувається становлення державності та тривають інші подібні цим процеси, що і відображається через частку ілюстрування одного з основних державних символів.

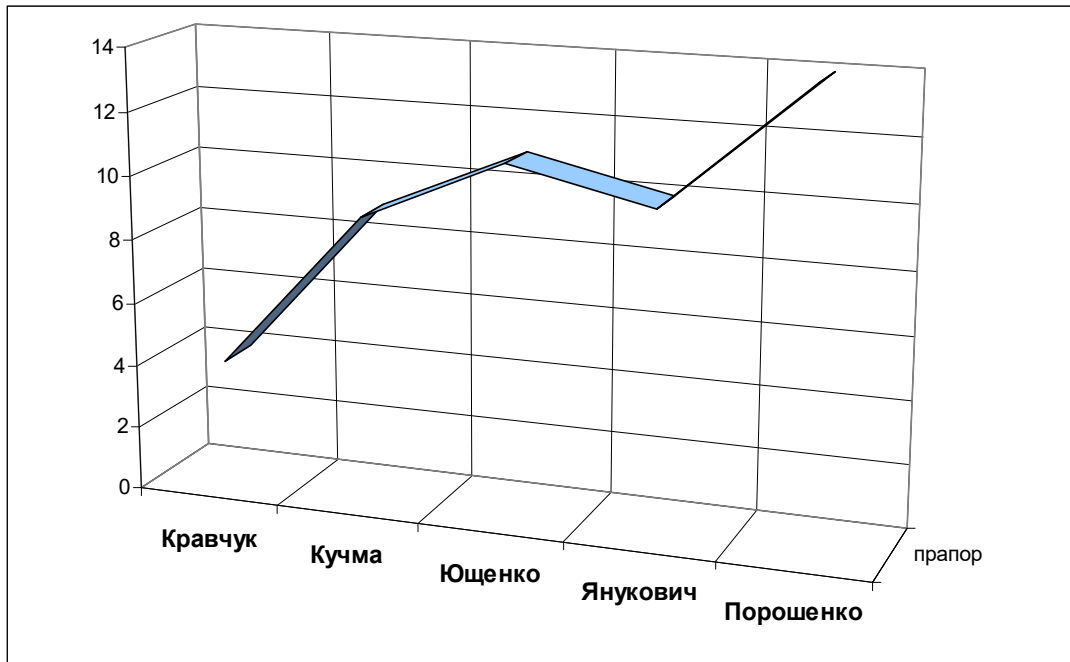


Рис. 16. Динаміка частки фотозображень з прапором по окремим президентам

Комунікативні складові. Крім суто візуальних елементів, поряд з емоціями на фотозображеннях виявляється можливим закодувати певні вербальні процеси. Зокрема те, чи спілкується (промовляє) Президент чи мовчить. Загальний розподіл свідчить про дещо більшу частку фотозображень, на яких президенти мовчать - 59% (див. Рис. 17).

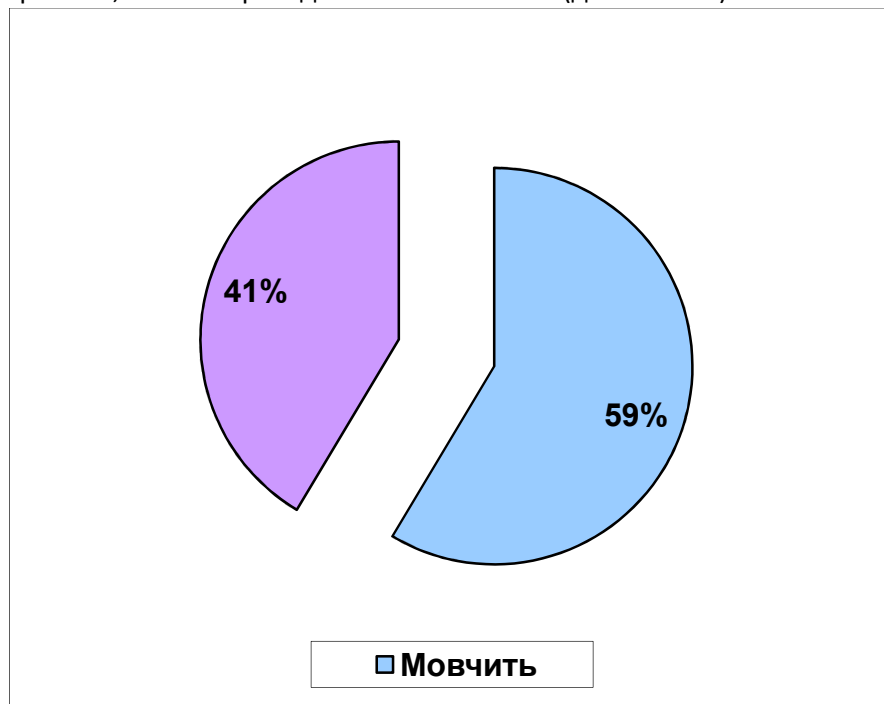


Рис. 17. Розподіл типів комунікативної дії

Такий розподіл обумовлений значною часткою портретних та подібних до них типів фотозображень у вибірці. З іншого боку, як і з багатьма іншими категоріями, досить стерео типізована, «зрозуміла», очікувана ситуація у загальному розподілі супроводжується відмінностями, і почасти – значними, у розподілі по окремим персоналіям. Так, серед п'яти

президентів можна визначити найбільш мовчазного – ним є Л.Кучма та найбільш говіркого – це Л.Кравчук (див. Рис. 18).

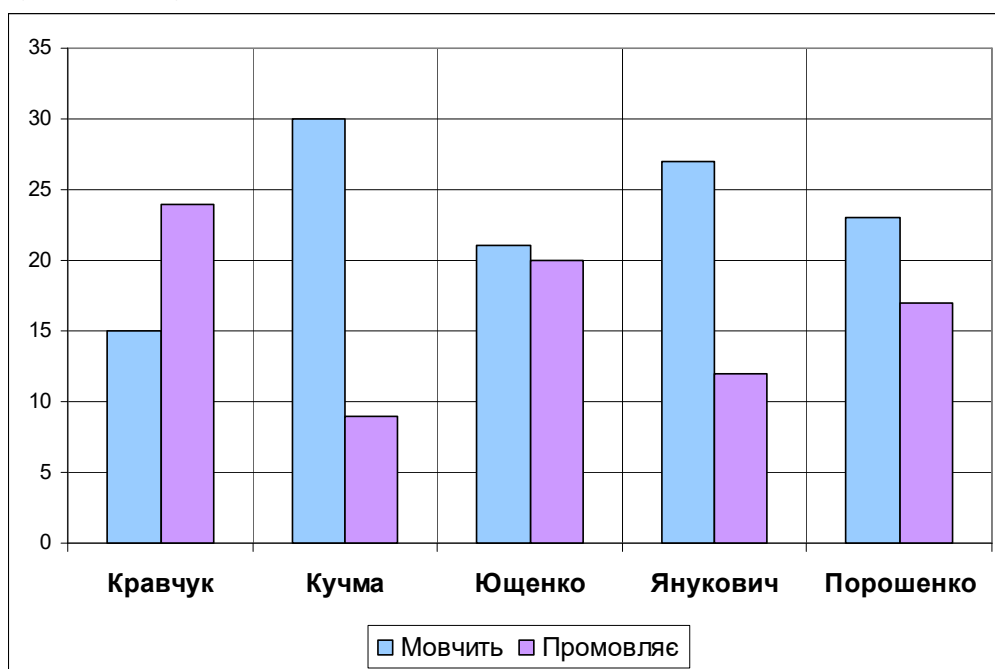


Рис. 18. Розподіл типів комунікативної дії по окремим президентам

В цілому, окрім Л.Кравчука, більше фотозображень з президентом, що мовчить є тенденційним. Найбільші розриви між частками фотозображень, де Президент мовчить і де говорить у Л.Кучми та В.Януковича. В.Ющенко має фактично рівні частки комунікативної дії.

Комунікація – це не лише вербальне висловлювання, дуже часто вона супроводжується жестикуляцією. У 2012 році Акустичне товариство Америки (Acoustical Society of America) провело дослідження, в якому виявило, що при розмові люди різного віку і культур використовують жести, але у деяких людей це помітно більшою мірою, ніж у інших. Жести фактично можуть бути фундаментальною (головною) частиною спілкування, оскільки допомагають людям краще розуміти один одного. Інше дослідження, яке не так давно провели британські вчені, показало, що жести, зроблені в ході інтерв'ю, можуть впливати на глядачів і навіть дезінформувати їх. Крім того, як вважають автори цього дослідження, глядачі навряд чи можуть пригадати, які жести оратора вплинули на них найбільшою мірою. Вчені з Університету Хартфордшир (University of Hertfordshire) опитали 90 чоловік про зміст інтерв'ю, яке демонструвалося на відео. Під час інтерв'ю дослідники навмисно виконували жести руками, що вводять глядачів в оману, щоб інформацію про деталі розмови, записану на відео, було перекручено. Виявилося, що дезінформуючі жести дуже сильно вплинули на сприйняття того, що учасники чули насправді, і багато хто з них був введений в оману, навіть не усвідомлюючи цього. Вчені вважають, що жести, які ми застосовуємо під час розмови, впливають на співрозмовника, і цей ефект можуть використовувати в своїй роботі поліцейські, соціальні працівники і навіть політики [2].

Незважаючи на «потужні» можливості жестикуляції, масив фотозображень, що аналізувались в дослідженні ілюструє більшу частку ситуацій, де президенти не жестикулюють – 70% (див. Рис. 19).

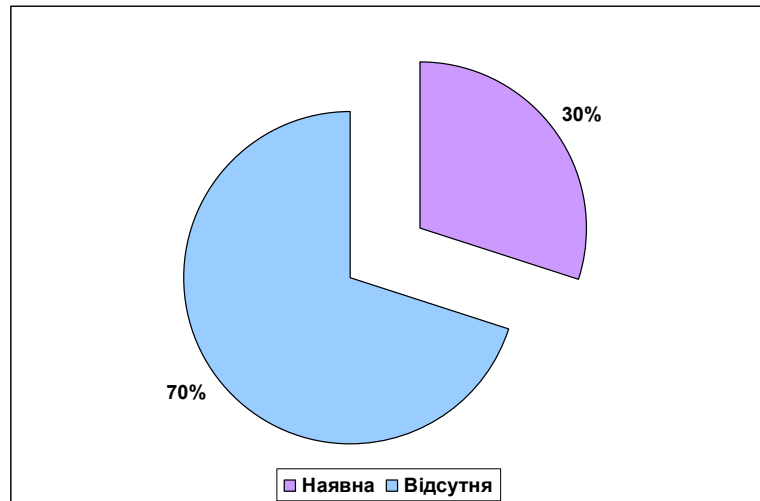


Рис. 19. Розподіл наявності/ відсутності жестикуляції

У розподілі по президентам традиційно є певні відмінності, які прямо корелюють з попереднім розподілом по комунікативній дії. Так, Л.Кравчук, який є найбільш говірким Президентом, також є і таким, що жестикулює найчастіше (див. Рис. 20). А Л.Кучма – найменше говорить і, відповідно, найрідше жестикулює. Президентом, який у порівнянні з іншими, більше використовує жести є також В.Ющенко.

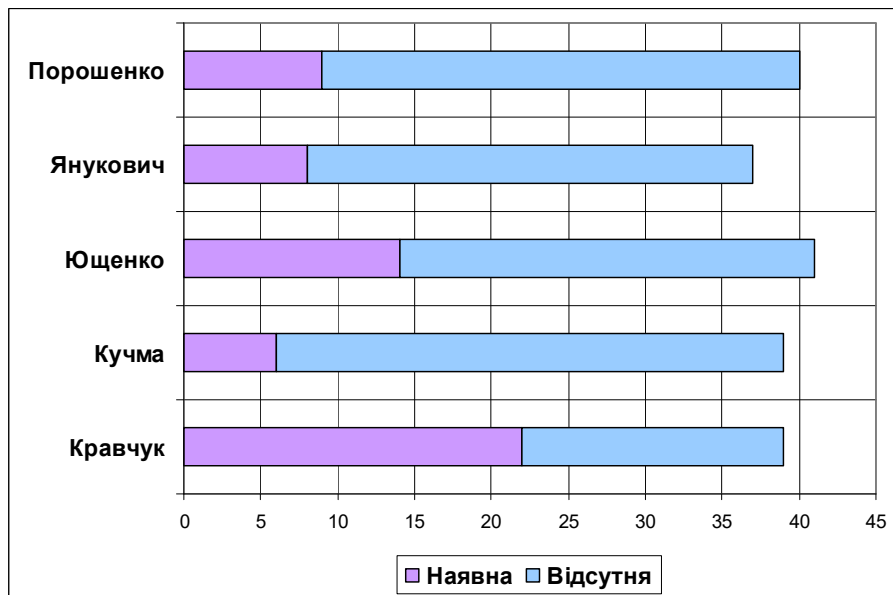


Рис. 20. Розподіл наявності/ відсутності жестикуляції по окремим президентам

На жестикуляцію впливають як темперамент, національність, так і суспільне становище та правила етикету. Тож, робити достовірні висновки не видається можливим. З іншого боку, людина, що жестикулює традиційно сприймається в нашому суспільстві, як більш відкрита...

Цікавим є те, що з різким «провалом» по Л.Кучмі, жестикуляція від першого до сьогоденного президента має динаміку на спад (див. Рис. 21

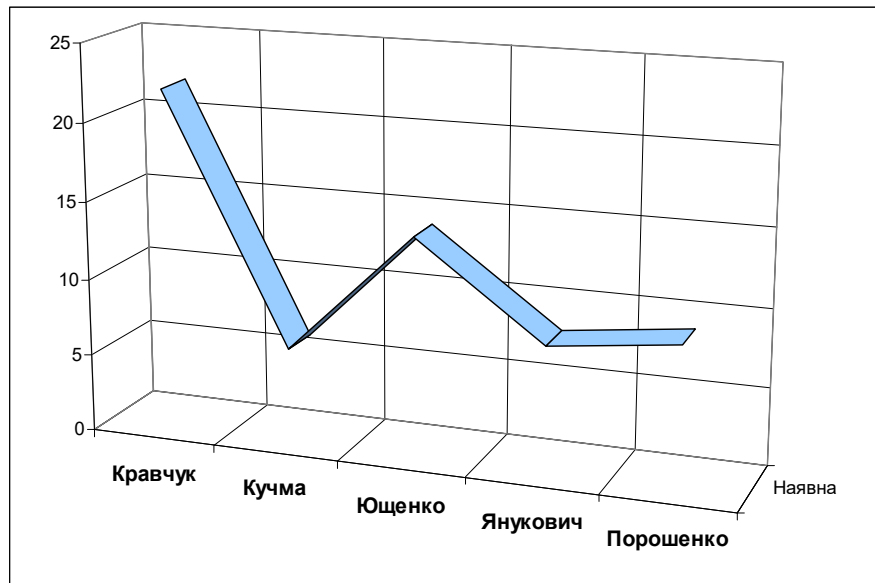


Рис. 21. Динаміка наявності/ відсутності жестикуляції по окремим президентам

Оточення. Президент – особа публічна. Чи не з однією з найбільших мереж навколо себе. Однак масив фотозображень, які пропонує Google, найчастіше зображує Президента на самоті – 85% (див. Рис. 22).

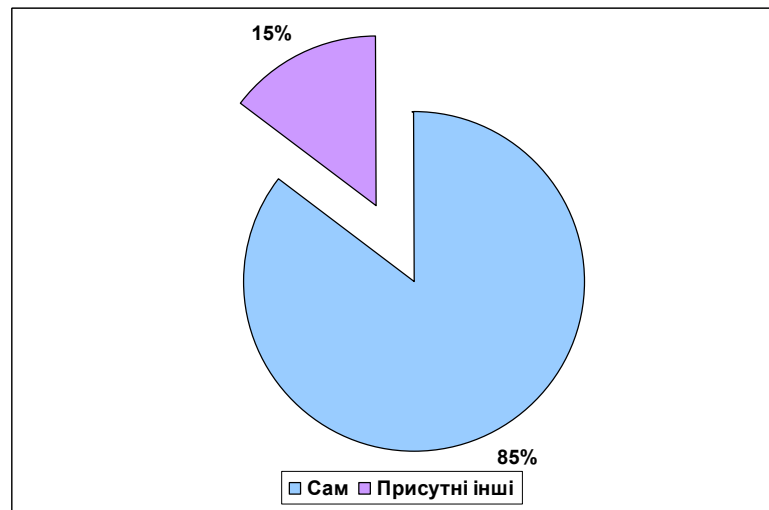


Рис. 22. Розподіл типів оточення

Досить нелогічним видається результат щодо динаміки фотозображень, на яких зображено Президента на самоті (див. Рис. 23). Оскільки в Україні декларуються процеси демократизації, відкритого суспільства, а характер фотозображень ілюструє схильність до візуалізації єдиного лідера.

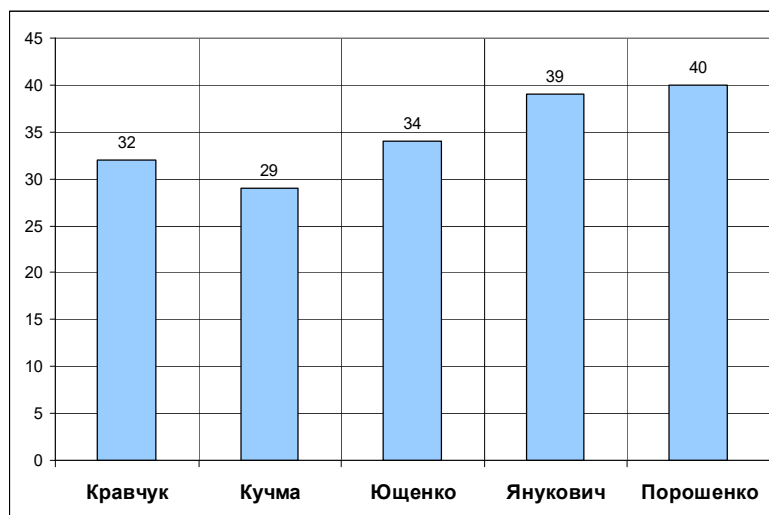


Рис. 23. Розподіл частки фотозображень з Президентом на самоті

Ще більш цікавим видається розподіл, що ілюструє частки фотозображень, на яких президенти перебувають в оточенні інших людей (див. Рис. 24).

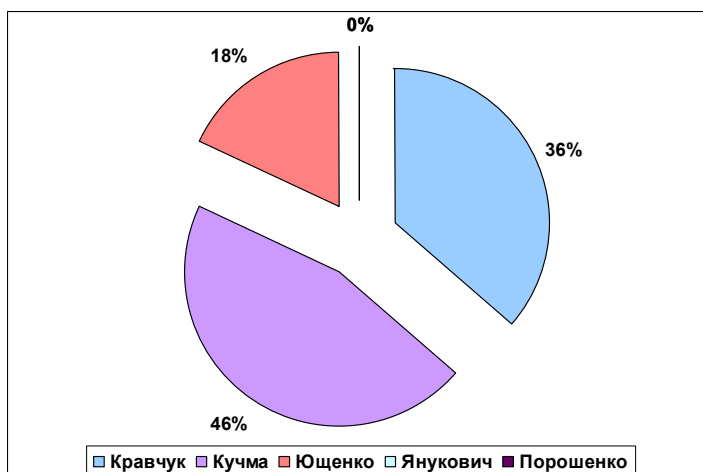


Рис. 24. Розподіл частки фотозображень, де Президент з оточенням

Виявляється, що лише трьох з п'яти президентів можна побачити на фотозображеннях у оточенні інших осіб: Л.Кравчука, Л.Кучму та В.Ющенка. Масиви двох останніх президентів України не містять нікого, крім них самих.

Крім того, що на частині фотозображень Президент може знаходитись серед інших, інша ж частина – зображує Президента з конкретними особами, які часто є високо посадовцями чи впливовими членами суспільства. Всього в масиві зустрічається одинадцять таких осіб (див. Рис. 25). Найчастіше серед них інші президенти.

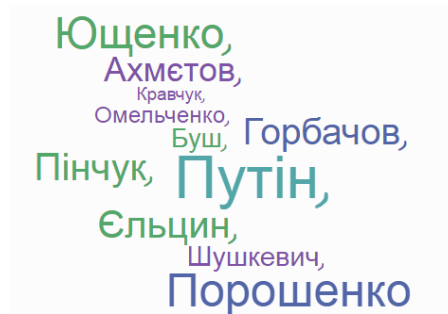


Рис. 25. Wordcloud осіб, що присутні на фото з Президентом

Найбільше фотозображень з іншими у Л.Кучми (див. Рис. 26). Особи, які потрапляють в масив до кожного з президентів є досить «символічними». Так, наприклад, Л.Кравчука можна бачити з останнім керівником СРСР та першим президентом Росії, що пояснюється історичним періодом, коли він обіймав посаду Президента. Також його, як і Л.Кучму можемо бачити з тими, кого сьогодні прийнято називати одними з найвпливовіших олігархів – Ахметовим (Кучму – з Пінчуком).

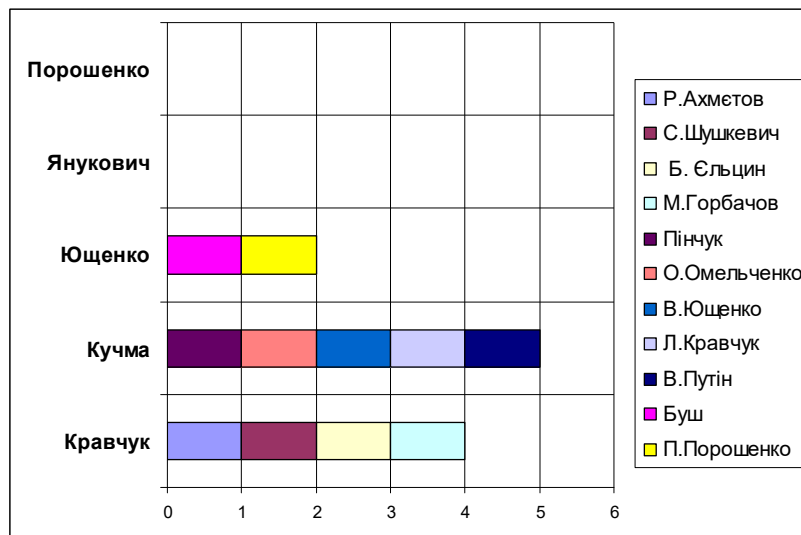


Рис. 26. Розподіл осіб, що оточують президентів

Цікаво, що Л.Кучму та В.Ющенка зображують з їхніми наступниками. Щодо зображення ж з президентами інших держав, то символічно, що в масиві проілюстровано Л.Кучму з Путіним, а В.Ющенка – з Бушем. Своєрідна візуалізація політичних векторів.

Період. Традиційно, фотомасив містить зображення президентів від часу їхнього президентства. Таких фотографій у масиві 88% (див. Рис. 27).

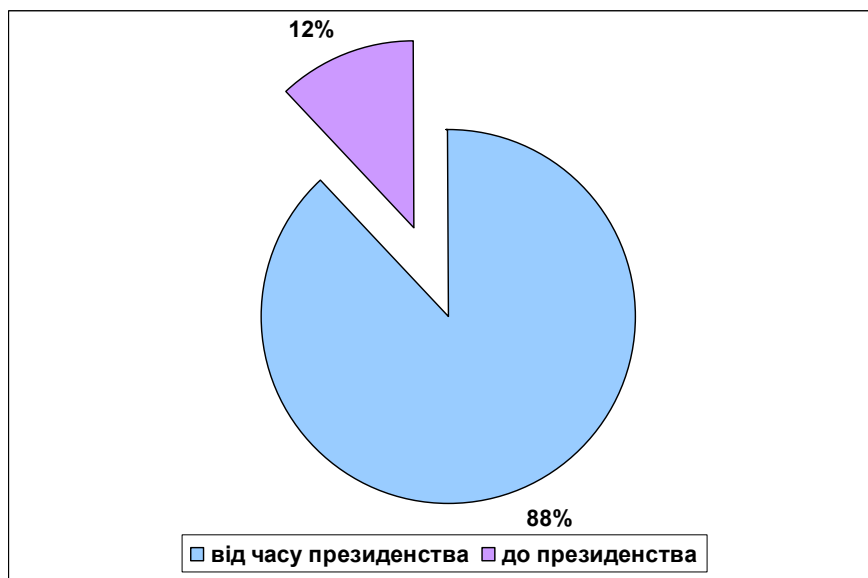


Рис. 27. Розподіл періодів зображення президентів

Однак, по президентам все ж є відмінність, почасти суттєва. Так, наприклад, В.Янукович та П.Порошенко мають мінімальну кількість фотозображень до часу свого президентства, тоді як у В.Ющенка їх досить чимало (див. Рис. 28).

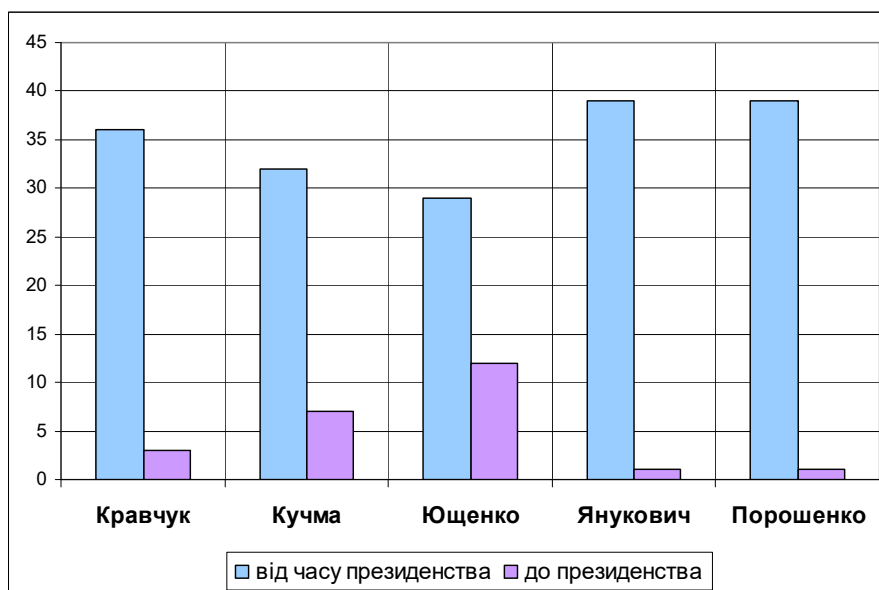


Рис. 28. Розподіл періодів до часу та від часу президентства

Найбільша частка таких фотозображень саме у президента В.Ющенка пов'язана з тим, що через фото контент ілюструють ситуацію з його отруєнням. Таким чином, фотографії до періоду президентства дають змогу порівняти його зовнішність до отруєння й після. Загалом, фотозображень з наявними (яскраво вираженими) ознаками хвороби на обличчі – 23% (див. Рис. 29).



Рис. 29. Розподіл фотозображень В.Ющенка з/ без ознак (-ами) хвороби

Як можемо бачити, результати дослідження продемонстрували певну стандартність, чи то стандартизованість, чи то стереотипізованість, або ж – усе сукупно, узагальненого образу Президента України. Але по персоналіям можна було спостерігати значні відмінності в елементах образу. Також дослідження дало змогу прослідкувати певні динамічні послідовності. Зокрема, це стосувалось такого елемента як національний прапор, частота появи якого збільшувалась від першого до теперішнього президентів. А зворотна динаміка стосується жестикуляції президентів.

Щодо методології дослідження, то варто відмітити певні слабкі сторони та переваги контент-аналітичної методики застосованої до таких одиниць аналізу, як фотозображення. Адже аналізу є доступним досить *незначний* набір елементів образу. З іншого боку, аналогічний аналіз текстових документів неспроможний проілюструвати більшість з елементів образу, що доступні лише на фотозображеннях. Ще однією слабкістю методики виявляється певна *складність кодування*

частини елементів. Наприклад таких, як емоції. Водночас, інші елементи, навпаки, мають дуже однозначний зміст та форму й не передбачають жодних помилок кодування.

Власне, для повноти образу президента незалежної України та окремих образів, звісно, варто провести додатковий аналіз супровідних текстових джерел. Такий комплексний підхід дозволив би продемонструвати не лише значну кількість елементів образу, а й багато інших аспектів, що стосуються постаті Президента.

Список використаних джерел

1. Визуальное мышление: взаимодействие в картинках [Електронний ресурс] / Визуальное мышление: взаимодействие в картинках// Zillion. – 2013. – Режим доступу до ресурсу: <http://zillion.net/ru/blog/81/vizual-noie-myshleniie-vzaimodieistviie-v-kartinkakh.-> Назва з екрану.- Дата звернення: 24.03.2017.
2. Жестикуляция во время разговора [Електронний ресурс] Жестикуляция во время разговора // NeBolet (по материалам ScienceDaily). – 2017. – Режим доступу до ресурсу: <https://nebolet.com/mednews/zhestikuljacija-vo-vremja-razgovora-jeto-ne-prosto-privychka-994.html.-> Назва з екрану.- Дата звернення: 10.04.2017.
3. Рейтинг топ 5 самых лучших отечественных и мировых поисковых систем [Електронний ресурс] / Рейтинг топ 5 самых лучших отечественных и мировых поисковых систем// Seoblog.- Режим доступу: <http://www.bestseoblog.ru/reiting-poiskovykh-sistem/-> Назва з екрану.- Дата звернення: 01.04.2017.
4. Ashton D. 10 Reasons Why You Should Care About Visual Content Marketing [Електронний ресурс] / Ashton D. // NeoMam Studios.- Режим доступу: <http://neomam.com/blog/13reasons.-> Назва з екрану.- Дата звернення: 29.03.2017.
5. Desjardins J. The Slow Death of Traditional Media [Електронний ресурс] / Desjardins J.// Visual capitalist. – Режим доступу: http://www.visualcapitalist.com/chart-slow-death-traditional-media/?utm_source=facebook&utm_medium=social&utm_campaign=SocialWarfare.- Назва з екрану. – Дата звернення: 01.04.2017.

References

1. ASHTON, D. (2012) *10 Reasons Why You Should Care About Visual Content*. [Online]. Available from: <http://neomam.com/blog/13reasons>. [Accessed: 29 March 2017].
2. DESJARDINS, J. (2016) *The Slow Death of Traditional Media*. [Online]. Available from: http://www.visualcapitalist.com/chart-slow-death-traditional-media/?utm_source=facebook&utm_medium=social&utm_campaign=SocialWarfare. [Accessed: 01 April 2017].
3. REYTING TOP 5 SAMYKH LUCHSHIKH OTECHESTVENNYKH I MIROVYKH POISKOVYKH SISTEM (2012). [Online]. Available from: <http://www.bestseoblog.ru/reiting-poiskovykh-sistem>. [Accessed: 01 April 2017].
4. VIZUAL"NOE MYSHLENIE: VZAIMODEYSTVIE V KARTINKAKh (2013). [Online]. Available from: <http://zillion.net/ru/blog/81/vizual-noie-myshleniie-vzaimodieistviie-v-kartinkakh>. [Accessed: 24 March 2017].
5. ZHESTIKULYATSIYA VO VREMYA RAZGOVORA (2012). [Online]. Available from: <https://nebolet.com/mednews/zhestikuljacija-vo-vremja-razgovora-jeto-ne-prosto-privychka-994.html>. [Accessed: 10 April 2017].

**Фотообрази Президентів України через призму Google
(контент-аналітика)**

Сьогодні, коли Україна вже мала (має) п'ять президентів і невдовзі буде залучена до нового виборчого процесу, видалось важливим дослідити не лише медіа контент, який здебільшого перенасичений і має полюсну структуру, але й звернутись до візуального матеріалу. Метою дослідження є виявлення та порівняльний аналіз складових образів президентів України. До сконструйованої за допомогою Google-пошуковика вибірки було застосовано метод контент-аналізу. Результати дослідження продемонстрували певну стандартність сукупного образу Президента України. Але залежно від персоналій можна почасти відмічати значні відмінності в елементах образу.

Ключові слова: президент, контент-аналіз, конструювання образу, порівняльний аналіз.

Received: 5-05-2017

Advance Access Published: May, 2017

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АВТОРІВ

Іван Бальвас, студент магістратури Київського національного університету імені Тараса Шевченка (Україна).

Ірина Вежневель, викладач факультету «Музичне мистецтво» Київського інституту музики ім. Р. М. Глиєра (Україна).

Тарас Веремеєнко, магістр історії, незалежний дослідник (Україна).

Ніна Дев'ятайкіна, д-р іст. наук, професор, Саратовський державний технічний університет імені Ю. О. Гагаріна (Російська Федерація).

Ярослав Кравченко, канд. мистецтвознавства, професор кафедри історії і теорії мистецтва Львівської національної академії мистецтв (Україна)

Олександр Охріменко, канд. іст. наук, методист відділу науково-аналітичної роботи, Національний центр «Мала академія наук України» (Україна)

Вадим Чепіженко, викладач та аспірант кафедри історії стародавнього світу та середніх віків, Одеський національний університет імені І.І. Мечникова (Україна)

Людмила Юзва, канд. соц. наук, асистент кафедри методології та методів соціологічних досліджень Київського національного університету імені Тараса Шевченка (Україна)

LIST OF CONTRIBUTORS

Ivan Balvas, Master student, Department of Modern and Contemporary history of foreign countries, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

Iryna Vezhnevets, lecturer, R. Glier Kyiv Institute of Music (Ukraine)

Taras Veremeenko, MA, independent researcher (Ukraine)

Nina Devyataykina, Dr. Hab. in history, professor, Department of Russian history and culture, Yuri Gagarin State Technical University of Saratov (Russian Federation)

Yaroslav Kravchenko, PhD in art, professor, Department of Art History and Theory, Lviv National Academy of Arts (Ukraine)

Oleksandr Okhrimenko, PhD in history, specialist in educational methods at the department of research and analytics, Minor academy of sciences of Ukraine (Ukraine)

Vadym Chepizhenko, lecturer, PhD student, Department of Ancient and Medieval History, Odessa I.I. Mechnikov National University

Liudmyla Yuzva, PhD in sociology, Department of Methodology and Methods of Sociological research Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)