

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА
TARAS SHEVCHENKO NATIONAL UNIVERSITY OF KYIV

ТЕКСТ І ОБРАЗ

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА

TEXT AND IMAGE: ESSENTIAL PROBLEMS IN ART HISTORY

ISSN: 2519-4801
<http://txim.history.knu.ua>

2019 1(7)

ТЕКСТ І ОБРАЗ: АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА

науковий електронний журнал

2019, випуск 1 (7)

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 наративу 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, професор, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна) – голова редакційної колегії

Котляров Петро, д-р 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

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

Бурдо Наталія, канд. іст. наук, Інститут археології НАН України (Україна)

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)

Жіну Наталі-Сесіль, доктор філософії, старший викладач мистецтва та археології кельтів, Університет Париж IV Сорбонна (Франція)

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

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)

Мойсей Антоній, д-р іст. наук, професор, Буковинський державний медичний університет (Україна)

Павловська Анета, доктор габілітований, професор, Інститут історії мистецтв Лодзького університету (Польща).

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

Прохненко Ігор, канд. іст. наук, ДВНЗ "Ужгородський національний університет" (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

2019, volume 1 (7)

“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., Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine) – editor-in-chief

Kotliarov Petro, Dr. of Sc., 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

Demchuk Stefaniia, PhD, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine) – executive editor

Burdo Natalia, PhD, Institute of Archaeology, National Academy of Sciences in Ukraine (Ukraine)

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

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

Ginoux Nathalie-Cécile, PhD, Maître de conférences en art et archéologie des mondes celtes, Université Paris-Sorbonne (Paris IV) (France)

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

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)

Moysey Antoni, Dr. of Sc., Professor, Bukovinian State Medical University (Ukraine)

Pawłowska Aneta, Dr. Hab., Professor, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego (Polska)

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

Prokhnenko Ihor, PhD, Uzhhorod National University (Ukraine)

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

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

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

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

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)

ISSN 2519-4801

© Taras Shevchenko National University of Kyiv

ЗМІСТ CONTENTS

ANCIENT, MEDIEVAL AND EARLY MODERN ART

Безпалько В., Кузьмінський І. Музичне повсякдення Волині (середина XVI – початок XVII століть).....	5
Bezpalko V., Kuzminskyi I. Musical everyday life of Volhynia in the middle of 16th – early 17th cc.....	5

MODERN AND CONTEMPORARY ART

Gralak Z. Demonic bestiary of Makonde in the perception of Warsaw respondents.....	33
Ґраляк З. Демонічний бестіарій народу маконде в сприйнятті варшавських респондентів.....	33

Levchenko I., Kotliar O., Demchuk S. Idea of common good (el bien general) in the series of etchings “The Disasters of War” (“Los Desastres de la Guerra”) by Francisco Goya (based on the Bohdan and Varvara Khanenko Museum of Art funds).....	50
---	----

Левченко І., Котляр О., Демчук С. Ідея загального блага (el bien general) у серії офортиів “Лихоліття війни” (“Los Desastres de la Guerra”) Франсіско Гойї (за матеріалами фондів Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків).....	50
---	----

Корнеєва Л., Дяченко М. Художні тексти та образи в проектах сучасної земляної архітектури.....	61
---	----

Korneeva L., Diachenko M. Literary texts and artistic images in modern ground architecture.....	61
--	----

Кравченко М. Художні особливості прикрас в Україні початку XXI ст. Концепції формотворення.....	77
--	----

Kravchenko M. Artistic peculiarities of jewellery in Ukraine at the beginning of the 21st century. Concepts of morphogenesis.....	77
--	----

Павловска А. Й. Візуальний текст або “слова на волі”: від футуризму через конкретну поезію до мережевої літератури.....	90
--	----

Pawłowska A. J. Visual text or "words-in-freedom" from Futurism through concrete poetry to electronic literature.....	90
--	----

SURVEYS AND REVIEWS

Калуґер А. Критика мініма: як подолати в собі етичне рецензія на книгу «Штучні пекла. Партиципаторне мистецтво та політика глядацтва» Клер Бішоп.....	105
--	-----

Kaluher A. Criticism minima: how to overcome ethical in yourself. Book review: Claire B. Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship. London: Verso, 2012. (ISBN 9781844676903).....	105
---	-----

МУЗИЧНЕ ПОВСЯКДЕННЯ ВОЛИНИ (СЕРЕДИНА XVI – ПОЧАТОК XVII СТОЛІТЬ)

Владислав Безпалько, Іван Кузьмінський

*Musical everyday life of Volhynia in the middle of 16th – early 17th cc.**Vladyslav Bezpalko, Ivan Kuzminskyi*

The presented article is the first study of this kind, where the musical life of Volhynia of the mid 16th - early 17th century is specially considered. In the study, we almost exclusively focused on the secular segment of musical everyday life. On the basis of the analysis of historical acts, fiscal accounting documents and other sources, three thematic sections were formed. The first section is devoted to the study of musicians in Volhynia. In the fiscal accounting documents, initially the Grand Duchy of Lithuania, and later the Polish–Lithuanian Commonwealth (Lesser Poland Province of the Polish Crown), various terms are used to refer to musicians and related professions: "dudari", "skomorokhy", "skrypali", "trubachi", "medwednyky" "muzyky", "hudky". From these and other documents we learn about the number of musicians in different small settlements. Among the nicknames that were given to musicians, the "dudnyk" and "skrypka" prevail, sometimes there is a "hudka". Separately, in the act documents other music specialties are mentioned: "Jews Cantors", "organist", "pyshchyk", "trubach", "bubnist". Also, in the documents of such kind, one could find some episodes from the everyday life of the musicians. Musical instruments are discussed in the second section of the article: "kobza", "turkish kobza", "lute", "quintar lute", "violin", "italian violin", "cithara", "duda", "smyk", "truba", "bubon". The last section deals with two separate phenomena of Volhynia musical culture - music in dance and Volochebnyy ceremonies. The lack of study of Volhynia musical culture in previous years encouraged the emergence of various myths, in particular, about the poverty of the musical culture of the Volhynia autochthonous population. According to the myth, the pipe organs of the Catholic temples were brought to these territories by the Polish colonists after the Union of Lublin. However, as it is shown in the article, the first mention of the Lutsk organist dates back to the time before the Union of Lublin and the name of organist indicates his Ruthenian origin. Thus, the obtained results allow us not only to fill the gaps in Ukrainian historical musicology of the mid 16th - early 17th century, but also to hope for the appearing of similar studies of other Ukrainian lands.

Key words: Volhynia, everyday life, 16th century, musicians, musical instruments, separate phenomena of musical culture.

Вступ

Представлене дослідження зародилося у співпраці фахового історика та музиколога і є по суті інтердисциплінарним, адже поєднує історичні та музикологічні студії. Ця робота є першою спробою у науковому дискурсі дослідити музичне повсякдення Волині середини XVI – початку XVII століть. Зокрема, у відомих нам узагальнюючих працях цей період і ця тематика абсолютно відсутні (Гордійчук 1989), (Корній 1996), (Смолій 2001). Ми свідомо зосереджувалися майже виключно на світському сегменті музичного повсякдення. Загалом в українському музикологічному науковому обігу використовувалися лише кілька розрізнених

«музичних» сюжетів з Волині кінця XVI століття. Зокрема, у документі 1595 року йдеться про те, що музикант князя Костянтина Василя Острозького, Лаврентій уклав у 1583 році угоду з львівськими міщанами, Лаврентієм Залеським та його дружиною Анною, а у 1595 році, напевно не виконавши зобов'язань, залишився винен подружжю 60 польських злотих (Цалай-Якименко та Ясиновський 1995, с. 76). Також досліджувався документ 1599 року про використання скрипки під час Волочебного обряду (Довбищенко та Кузьмінський 2018, с. 211-212). Немає сумнівів, що фахові історики час від часу віднаходили документи з музичними сюжетами, проте з різних причин вони не потрапляли до спеціальних досліджень. Джерельний масив представленої роботи – різноманітні документи з актових книг, зокрема чисельні скарги, фіскально-облікові документи, полемічна література, а також іконографічні та археологічні джерела. Головна мета дослідження – виявити та розтлумачити явища музичного повсякдення Волині в їх яскравому різноманітті та невпинному русі й розвитку, послідовно наповнюючи хронологічне поле у вузько визначених межах, не підмінюючи фактів аналогіями з пізніших епох.

Музиканти

Фіскальні та фіскально-облікові документи несподівано для музиколога, але цілком очікувано та закономірно для історика виявилися багатим на інформацію джерелом для дослідження музичного повсякдення Волині ранньомодерної доби. Соціальна стратифікація суспільства, що виринає з, на перший погляд, банальних переліків платників податків, дає нам уявлення про професійних музикантів цього часу очима сучасників. Документ про поголовний податок створений у великокнязівській канцелярії та містить термінологію властиву для традицій Великого князівства Литовського, тоді як поборовий податок – це термінологічна традиція більш притаманна Польській Короні. З цих документів та полемічного твору Івана Вишенського ми дізнаємося про назви, які застосовували для означення музичних та суміжних професій. Окрім цього, з фіскально-облікових документів стає відомим про загальну кількість музикантів в різних невеликих населених пунктах. З актових документів дізнаємося про конкретних музикантів, а також про окремі епізоди з їхнього життя.

Музиканти та поголовний податок. Наприкінці 1565 року у столиці Великого князівства Литовського був зібраний сейм для вирішення низки важливих питань. Ухвалені рішення відклалися в документації, що мала вигляд поданих від шляхти до великого князя прохань («прозьб») та відповідей монарха. Цей документ датований 21 грудня 1565 року. Зокрема, у відповіді на прохання за № 17 йдеться про «поголовний податок», тобто з усього населення, з метою поповнення скарбниці для ведення війни з Московською державою. Серед платників податку згадано різних музикантів та осіб суміжних професій: *«люди люзные, которые службы не имеют, и тежъ медведники, дудъники, скрипъки, трубачи и иншие въ местехъ будучие музыки, и хто колвек не маючи певное службы, абы каждый далъ отъ головы своее и белыхъ головъ и детей по осми грошей»* (Литовская... 1914, с. 359). Дудники, скрипники та трубачі – поширені назви музикантів, про які детальніше йтиметься далі, а от про медведників з інших документів цього часу майже нічого не відомо. Проте на 70 років раніше, у 1495 році, в угорському документі згадано про «руських йокуляторів» при дворі короля Угорщини Владислава II Ягеллончика, які розважали глядачів виставами з ведмедями. Очевидно, мова йде про медведників: *«E. d. Rutenis Jocularibus, qui deferunt & faciunt ludere ursum, ex Mandato Regio dati funt 2»* (Русинські йокулятори, які привели ведмедів та робили з ними ігри, за дорученням короля їм дали 2 фунти) (Engel 1797, s. 114). З огляду на те, що у відповіді Сигізмунда II Августа медведники згадані поруч з різними категоріями музикантів, то цілком логічно припустити, що у гуртах медведників були присутніми і музиканти. Про медведників згадано і у джерелі дещо пізнішого часу, який датований 6 жовтня 1596 року. У

короткій полемічній розповіді невідомого автора про підступну поведінку учасників Берестейського унійного собору зазначено, що ведмедів водили з музикою: «яко медведі музикою скоморошською» (Гринів та ін. 1988, 124).

Прикметно, що один зі списків «відповіді» литовського господаря про поголовний податок, датований 3 січня 1566 року, розісланий листами у всі повіти, та за зразок якого у книги Литовської Метрики був вписаний лист до Київського повіту, вже дає дещо іншу варіативність назв музикантів: «а з людей волочащихъ, которые безъ службы мешкають, и тежъ з медведниковъ и скрипковъ и зъ-съ каждого гудка и иныхъ, въ мѣсте мешкающихъ, хто службы певное не имеетъ, з головы и белыхъ головъ и детей ихъ по осми грошей» (Литовская... 1914, с. 844). Бачимо, що в цьому документі в переліку відсутні дудники, а замість «трубачі» вжито «гудки». Така заміна дозволяє припустити, що «гудки» – це також гравці на аерофонах.

У іншому списку документу про поголовний податок, адресованого старості Житомирського повіту князю Роману Федоровичу Санґушку, з тією ж датою, що і попередній документ, також згадується про музикантів, проте з незначною різницею: «а з людей волочащих, которые безъ службы мешкають, и тежъ з медведниковъ, дудниковъ, скрипковъ и ис каждого гудка и иныхъ, въ мѣсте мешкающихъ, хто службы певное не имеетъ, з головы самого и белыхъ головъ и детей ихъ по осми грошей» (Archiwum... 1910, с. 88-89). Порівняно з «київським» документом тут додано дудників.

Загалом листи з ухвалами цього сейму були розіслані по всіх куточках Великого князівства Литовського, включно із «українськими» воєводствами – Волинським, Київським та Брацлавським (Литовская... 1914, с. 835-838). Звідси, цілком доречно допустити, що музиканти замешкували і оподатковувалися на усіх інших українських теренах у складі Великого князівства Литовського.

Музиканти та поборовий податок. Ще один документ XVI століття фіскального характеру, в якому йдеться про оподаткування музикантів, зокрема й Волині – поборовий універсал Стефана Баторія, виданий у Варшаві 4 січня 1580 року та вже 29 лютого перекладений «руською» мовою та вписаний у Луцькі ґродські книги. У ньому застосовано дві назви для музикантів, а також сума податку з кожної особи: «также дудары, скоморохи, каждыи от себе по грошеи двадцети и чотырох дати повинъни» (Безпалько та ін. 2014, с. 314). Дударі у значенні музикантів зустрічаються ще раз у тексті документу, коли йдеться про різні категорії оподаткованих осіб: «податки от перекупнев и перекупок, гултыевъ, ремесников, дударовъ» (Безпалько та ін. 2014, с. 315).

Зрештою, у 1583 році приписи поборового універсалу Стефана Баторія втілилися у вибиранні цього податку з населених пунктів Волинського воєводства. Результати цього оподаткування були укладені в об'ємний реєстр. В ньому були присутні і згадки про музикантів у всіх трьох повітах – Луцькому, Володимирському та Кременецькому¹. У Володимирському повіті оподаткували 6 музикантів: трьох скрипалів у Володимирі, двох дударів у Турійську та одного дударя у Несухойжах (Jabłonowski 1889, s. 126, 112, 113). У Луцькому повіті оподаткували 15 музикантів: п'ять скрипалів з Луцька заплатили по 1 злотому, четверо дударів – по 24 грошів у Олиці, троє скоморохів – по 30 грошів у Клевані, двоє дударів – по 24 грошів у містечку Сокол та один дудар у селі Дорогосин (Jabłonowski 1889, s. 111, 108, 88, 94-95, 93). У Кременецькому повіті оподаткували найбільшу кількість музикантів – 22. Четверо скоморохів сплатили податок у Новому Збаражі, троє дударів – у Костянтинові, по двоє дударів – у Острополі та Янушполі, двоє скоморохів – у Волочиську та один скоморох – у Черняхіві, а

¹ Назви населених пунктів ми подаємо за реєстром волинських поселень О. Барановича, тобто за їх формами у першій половині XVII століття (Баранович 1930).

також по одному дударю – у містечках Кременець, Лабунь, Полонне, Красилів, Черняхів та селах Святець, Кордишів, Лепесівка, Довгалівка (Jabłonowski 1889, s. 127, 128, 130, 131, 140, 146, 147, 149). Перше, що вражає з цієї інформації – податки платили не лише міські, а й сільські музиканти. Через це навіть виникає враження, що податок заплатили далеко не всі музиканти, адже в інших селах про них не згадано взагалі. Інша особливість цього документу полягає у використанні трьох різних термінів для означення музикантів – дударі, скоморохи, скрипалі. Найчастіше зустрічається визначення дударі – 25 музикантів, рідше скоморохи – 10 музикантів та скрипалі – 8 музикантів (Таблиця 1).

Зауважимо, що назва «скоморохи» відсутня у фіскально-обліковій документації етнічно польських воєводств, наприклад, у Краківському (Pawłowski 1886). Це цілком природно, бо так називали музикантів ще у часи Київської Русі. На яких музичних інструментах могли грати ці скоморохи достеменно не відомо. Музичні інструменти скрипалів також не описані, однак можна припустити, що це були ще середньовічні скрипки (фіделі), а, можливо, й якісь інші хордофони. З дударями ситуація також не видається однозначною. «Дуда» – це інша назва волинки, проте так могли називати і дудку, тобто поздовжню флейту. Цілком допустимо, що дударі та скрипалі відрізнялися тим, що грали на різних типах музичних інструментів, аерофонах та хордофонах відповідно, а для скоморохів музика була лише допоміжною та додатковою діяльністю. Однак, через те, що у документах немає сепарації на різні типи музикантів у межах одного населеного пункту, виникає думка, що цими трьома термінами означували музикантів та акторів загалом¹.

Музиканти у творах Івана Вишенського. У полемічних творах Івана Вишенського, які щедрі на інформацію про різні виміри повсякдення, містяться переліки назв музикантів, поширених на Волині та Поділлі, тобто на теренах, де автор замешкував у третій чверті XVI століття та добре знав, як живе місцева людність. У них знаходимо назви, які не зустрічаються у фіскально-облікових документах. Також зазначимо, що всі «музичні» терміни вжиті з тонким розумінням та реалізмом, що дає підставу ставитися до цього джерела з відповідною довірою. Зокрема, у творах *«Книжка...»* (бл. 1600) та у *«Посланні до Домінікії»* (1605) зазначено: *«от дудки и скрипки и фрюярника»* та *«от трубача, сурмача, пицалника, шамайника, органисты, реггалисты, инструментисты и бубенисты»*, *«игрцы, скоморохи албо машкарники»* (Українська... 1988, с. 325, 371).

У першому фрагменті використані два вже знайомі та звичні терміни – «дудка» та «скрипка», а от третій є не відомим для волинських актових джерел цього часу. «Фуяра» (fuja) – назва, поширена для означення дудок, тобто поздовжніх флейт, у різних східноєвропейських мовах, зокрема у польській та словацькій. Подібна назва використовується й у румунській мові – «флер» (fluer), яка в свою чергу походить від латинського слова «flare», що означає «дути». Слова «трубач» і «сурмач» у документах ранньомодерної доби використовуються у якості синонімів. Назва «шамайник» напевно походить від назви одного з найгучнішого середньовічного аерофону – шалмею. Ця назва походить від латинського слова «salamus», тобто тростина, комиш. Цей «пращур» гобоя відомий у письмових джерелах Європи ще з XII століття, куди він потрапив зі сходу. Цей музичний інструмент походить від східних «зурни» та «дудука». «Органіст» та «регаліст» – це також синоніми, які мають певні відмінності. У нашому випадку «регал» ужито у значенні невеликого портативного (переносного) органу, на відміну від стаціонарного. Очевидно, що тут мова про «регал» XVI століття, із відповідними конструктивними особливостями. «Інструментисти» – очевидно те саме, що і інструменталісти, тобто музиканти, які грають на

¹ З цього постає проблема різнорівневого смислового навантаження назв – загального та конкретного, можливе вирішення якої, однак, ми виносимо за межі даної роботи.

будь-яких музичних інструментах. «Пищальник» – загальна назва для музикантів, які грають на аерофонах, тобто на духових інструментах. «Бубнистів» слід розуміти у значенні барабанщика, або, по-іншому, тимпаніста. При чому це слово не є вказівкою на сучасний інструмент «бубон». У нашому випадку – це узагальнююча назва для гравця на мембранофонах.

Слова «ігриці», «скоморохи» та «машкарники» також вживані як синоніми. «Ігриці» – це ті хто грають, при чому в нашому контексті мова передовсім про певну виставу, а не гру на музичних інструментах. Слово «скоморох» походить ще з часів і теренів Київської Русі. А от слово «машкарник» використовувалося для позначення людини у масці. Підкреслимо, що, напевно, даремно в фіскально-облікових документах синонімом до слова «скоморохи» вживаються слова суто музичної сфери, тому доречним буде припустити, що ці актори використовували у своїх виставах музичне мистецтво.

Носії музичних прізвиськ. У академічних філологічних працях для означення «прізвиськ» з писемних пам'яток XV-XVII століть використовується термін – «назви осіб» (Кровицька 2002, с. 7). Проте, для зручності, у нашому дослідженні використовується термін «прізвиська». Прізвиська чоловічого роду, за семантикою, поділяються на п'ять основних лексико-семантичних груп, а найчисельнішою з них є група прізвиськ за родом діяльності та професією (Кровицька 2002, с. 9). Серед прізвиськ за професіями є цілий ряд пов'язаних із музичною діяльністю.

Найстарше свідчення про «музичні» прізвиська на Волині у XVI столітті виявлене нами в описі міста Кременця, що датується 1 жовтня 1548 року. «На вулиці від Марцина Глибокого» мешкав Іван Дутка: «*Iwan Dutka*» (Атаманенко 2007 (а), с. 30). На другому боці цієї ж вулиці мешкав «шут»: «*Szut*». Можливо, мався на увазі блазень (скоморох), проте для такого твердження у нас бракує впевненості, адже подібне прізвисько трапилося у доступних нам джерелах лише один раз (Атаманенко 2007 (а), с. 31). Окрім цього, у Кременці на єврейській вулиці замешкував чоловік, прізвисько якого також можна прочитати як Дудка: «*Dydka*» (Атаманенко 2007 (а), с. 31).

Наступні десятиліття досліджуваного нами часового відтинку виявилися насичені згадками осіб з різними «музичними» прізвиськами, виявленими у документальному матеріалі, який містять актові книги судових установ Волинського воєводства. Це джерело масового характеру вже з 60-х років XVI століття дає не лише щільну хронологію, але й широку представленість різних частин регіону.

Наведемо ряд прикладів у хронологічній послідовності. У виписі з кременецьких замкових книг за 1 грудня 1556 року фігурує слуга кременецького старости Петра Михайловича Семашка на ім'я «Федор Скрыпар» (Поліщук 2007, с. 55).

31 липня 1561 року датується згадка у Луцькій замковій книзі про Яцка Скрипку з родиною, які мешкали в містечку Киселин: «*Яцка Скрипка з жоною, з детми*» (Мойсієнко та Поліщук 2013, с. 378).

За жовтень 1561 року є згадка про підданного Івана Борзобагатовича Красенського з села Біскупичі, Юска Дудку, який через нічний наїзд слуг Михайла Козинського втратив декілька голів худоби: «у Юска Дудки – волів два» (Мойсієнко та Поліщук 2013, с. 445).

Згідно з люстрацією міста Кременець у 1563 році, Іван на прізвисько Дудка володів двома будинками на Верхній вулиці: «*Ulica Gurna... Pierwsza strona tey ulicy... Iwan Dudka 1½... Druga strona tey ulicy... Iwan Dudka 1½*», а також кількома городами за містом (Архивъ... 1890, с. 43, 62). На Воскресенській вулиці мешкав Павло Скрипка: «*Ulica Woskresienska... Pawel Skrzyпка 1*» (Архивъ... 1890, с. 46).

У реєстрі вибирання грошей на підводну повинність з жителів міста Луцьк за 1566 рік записано імена чотирьох скрипалів, які сплачували переважно з «ремесла», розуміємо, що

саме з музичного. Це впливає з аналогічних прикладів з іншими платниками цього реєстру, що мали різні «ремесничі» прізвиська: «Янко Скрипок – з ремесла, диму», «Федор Скрипица – з краму, меду, пива, півдому», «Мацко Скрипок – з ремесла, пива меду, диму», «Миско Скрипок – з ремесла, перепечайства» (Атаманенко 2007 (b), с. 51, 52, 53).

Згадку про жителя міста Кременець на прізвисько Скрипка виявлено у скарзі кременецької міщанки Зофії про зраду свого чоловіка Миколая від 24 серпня 1567 року: «*Короватника, прозываемое Скрипки*» (Безпалько та ін. 2014, с. 132).

А у реєстрі вибирання грошей на підводну повинність з жителів міста Володимир за 1570 рік згадується Лучка Скрипка: «*Лучка Скрипка от дому 2 гр. дал*» (Атаманенко 2015, с. 98).

У скарзі заславського намісника Василя Коптя на берездівського урядника Прокопа Мервицького, який разом із Томасом Подоським та іншими слугами київського воєводи князя Василя-Костянтина Острозького 27 липня 1575 року пограбував підданих у маєтностях князів Заславських, двічі згадано мешканця села Бачманівка, який мав прізвисько Дудка: «*Аньдрѣй Дудка*» (Безпалько та ін. 2014, с. 197, 203).

У первинному поборовому реєстрі стягнення податку 1576 року з містечка Литовиж згадується дехто Дудчич: «*Дудчич – 2 гр. дал*» (Атаманенко 2010, с. 76).

У реєстрі підданих маєтку Новий Став (складено 11 вересня 1580 року), який було заставлено князю Янушу Чорторийському у зв'язку з ув'язненням Адама Боговита, згадується Томило Гудко: «*Томило Гудко – полволоки*» (Атаманенко 2010, с. 76).

У двох документах за 9 січня та 7 лютого 1582 року фігурує жителька міста Луцьк, названа за ім'ям чоловіка «*Федорова Скрипичина*». В обох випадках мова йде про борги подружжя та цієї жінки різним кредиторам – пані Лагодовській та луцькому єврею Шимону Новаховичу. Очевидно, після смерті чоловіка Федора Скрипиці, про якого є згадка ще в 60-х роках XVI століття, його вдова опинилася у скрутному фінансовому становищі (ЦДІАК, ф. 25, оп. 1, спр. 26, арк. 24-24 зв., 126 зв.).

19 березня 1582 року у селі Деречин за дорученням опікунів дітей та майна волинського підстоля Габріеля Прусиновського було складено інвентар різних маєтків: Біле Поле, Деречин, Завидів, Конюхи, Кути і Млинів, з реєстром підданих та їх повинностей. Серед мешканців села Деречин згадано «*Мартина Дудку огородника*» (Безпалько та ін. 2014, с. 367).

У скарзі луцьких міщан на неправомірні дії вікарія головного луцького костелу ксьондза Грегора, який, начебто, у стані алкогольного сп'яніння із озброєними людьми 7 квітня 1586 року напав на міський ринок, побив та поранив торговців і пограбував товари, а однією з постраждалих та свідком події виступила вже згадувана вдова Федора Скрипника: «*Федоровина Скрипичина поведила...*» (Архивъ... 1859, с. 218).

За 27 жовтня 1588 року є свідчення, що у маєтку Лисин, на південь від Луцька, мешкав селянин, прізвисько якого також утворено від назви музичного інструменту, дудки: «*Сеньчик Дудка*» (Безпалько та ін. 2014, с. 479).

11 листопада 1592 року було складено інвентар міста Ямпіль та прилеглих до нього сіл із реєстром підданих. Тут згадано ще трьох осіб, прізвиська яких вказують на музичні професії. Двоє з них були міщанами Ямпіля: «*Войтко Скрипка*» та «*Гаврыло Дудик*» (Безпалько та ін. 2014, с. 494). Ще один музикант мешкав у селі Вязовець: «*Федор Дудка*» (Безпалько та ін. 2014, с. 495).

Важливе уточнення міститься у документі, в якому описуються події, що відбулися 12 жовтня 1595 року. Запис містить скаргу Міхала Мишки-Варковського на віленського тивуна, кам'янецького старосту Яна Паца, що останній пограбував його слуг та підданих з села Варковичі, які їхали на ярмарок до Княгинина. Зрештою, серед постраждалих значиться особа з «музичним» прізвиськом і що важливо, у нього забрали музичний інструмент, від якого і походить його прізвисько – «*Рядко Дудка*»: «*у Рядника Дудки взяли и пограбили ярмак*»

сермяжъный, кошовал сорок грошей литовских, дуду, которая стала копы грошей литовської» (ЦДІАК, ф. 25, оп. 1, спр. 48, арк. 699 зв., 700 зв.). Таким чином цей приклад підкреслює, що «музичні» прізвиська давалися, так би мовити, практикуючим музикантам.

11 березня 1604 року волинським возним Геліяшем Данчевським було складено інвентар Сатіївського маєтку з реєстром підданих у прилеглих до нього поселеннях, при взятті в опіку дітей та маєтності покійного волинського воєводи князя Олександра Острозького його братом краківським каштеляном, князем Янушем Острозьким (ЦДІАК, ф. 25, оп. 1, спр. 70, арк. 177-180). В переліках голів господарств зафіксовано ще ряд прізвиськ, пов'язаних із музичною справою. Серед «тяглих» підданих села Сатіїв указані «*Стецко Дудчич*» та «*Пархом Дудчич*», а серед «підсусідкових» – «*Андрея Дукала Дудку*». У селі Дядьковичі мешкав «*Гришко Дудчене*». У містечку Жорнів замешкували «*Гарасим Дудченя*», «*Гаврило Гудофал*» та «*Петрь Дудка*».

Тоді ж, волинським возним Геліяшем Данчевським, було укладено інвентар маєтку Княгинин, покійного князя Олександра Острозького (ЦДІАК, ф. 25, оп. 1, спр. 70, арк. 180-182 зв.). Згідно документу у цьому селі замешкував «*Миско Дудка*».

7 червня 1604 року у Луцькій ґродській книзі було вписано визнання Адама Олшамовського та його дружини Федори з Воютина про надання волі підданому села Волиця Рогозинська, Андрію Гудці та його сім'ї: «*Андрея Гудка*» (ЦДІАК, ф. 25, оп. 1, спр. 72, арк. 203–203 зв.).

Як видно з корпусу досліджених актових документів, існувало три слова, які були формоутворюючими для всіх «музичних» прізвиськ – «дудка», «скрипка» та зрідка «гудка».

Луцькі кантори-юдеї. Про кантора у луцькій юдейській громаді, але без указання імені, маємо згадку у скарзі єврея Айзака Мошієвича на золотаря Білицького від 31 липня 1592 року. Займаючись лихварством, він, за дорученням кредитора, разом «*з жидом, канѣторомъ нашим жидовскимъ*» ходив до вказаного ремісника вимагати повернення позики (Безпалько та ін. 2014, с. 477).

А 1 січня 1599 року вже уся громада луцьких євреїв-рабанітів вносить скаргу до луцьких ґродських книг на слугу луцького і берестейського біскупа Берната Мациєвського, Бусахарця Дзюлія, який з помічниками вчинив погром синагоги і єврейських будинків у місті Луцьку. Тут у визнанні луцького возного Матиса Славогурського про огляд заподіяних шкод та ран потерпілих двічі згадано кантора – «*Мошка Мелиховича, кантора, в чоло ранили*», «*Мошка Мелеховича, кантора жидовского*» (Безпалько та ін. 2014, с. 614, 615).

Нагадаємо, що один з обов'язків кантора (хаззана) – це спів релігійних піснеспівів.

Луцькі органісти. Наразі найдавніша виявлена нами згадка про органіста у Луцьку походить з документів ревізії Луцького замку, що датується 12 липнем 1552 року. У переліку жителів міста, під юрисдикцією луцького католицького біскупа, значився органіст на ім'я Кузьма: «*orhanista Kuzma*» (Архивъ... 1886, с. 176). Цей фрагмент важливий з огляду на те, що ім'я органіста видає в ньому русина. Таким чином руйнується міф про те, що органи поширилися на Волинь лише в кінці XVI століття і що цей процес був напяму пов'язаний із укладанням Люблінської унії.

Запис зі скаргою луцького міщанина Яцька Богушевича на писаря луцької митної комори Томаша оповідає про конфлікт 23 серпня 1582 року в домі луцького органіста. Він, хоча і не вказує імені музиканта, однак конкретизує його приналежність до служби у луцькому кафедральному костелі: «*будучи, дей, мне с паномъ Мисевскимъ и з ыншими учтивыми людьми в дому орѣганисты костела луцког Светое Тройцы*» (ЦДІАК, ф. 25, оп. 1, спр. 26, арк. 1054 зв.-1056). За характером перебігу подій можемо розуміти, що в цьому будинку розміщувалася корчма.

23 березня 1602 року у Луцьку було ухвалено декрет луцького ґродського суду про звільнення будинку луцького органіста Яна від сплати чопового податку, з огляду на привілей короля Зигмунда II Августа: *«Волность от побору дому органистиного»* (ЦДІАК, ф. 25, оп. 1, спр. 64, арк. 305 зв.-306). Претензії про несплату податку були висунуті міщанину Яну, *«на тот час в дому органисты костела луцкого мушкаючого»*. Оподаткувати будинок органіста намагалися на підставі ухвали Варшавського сейму 1601 року, щодо продажу пива, меду та горілки: *«иж чопового водле уфалы сеиму Варшавского близко в року тисеча шестсот первом пьрошлого од шинькованя пива, меду и горелку, всего сумою тридцат копъ грошеи литовских, за рокъ прошлыи тисеча шестсот першии не заплатиль, яко тотъ позов о том ширеи сведчи»*. Проте, на суді виступив сам органіст, надавши привілей великого князя литовського Сигізмунда II Августа від 1546 року, який своїм рішенням звільнив будинок органіста від усіх податків та повинностей: *«од короля его милости светое памети Жикгмонта Августа в року тисеча пятсот чотыридесят шостом домовы тому наданым, которым его королевская млст дом тот, яко костелныи, од вшелякихъ податков и капсчизны и инших повинностеи волным вечными чсы учинит рачил»*. Спираючись на такий вагомий аргумент, суд визнав правоту відповідачів: *«позваного Яна, который тот дом за нанятем од органисты трымает, также и самого органисту од позову и речи, в немъ описаное, волного учинилисмы»*. З огляду на це свідчення, виникають підстави припустити, що стаціонарний орган міг бути встановлений у щойно побудованому мурованому кафедральному костелі Святої Трійці близько 1545 року, а звільнення від податків локації у місті, що перебувала у церковній власності, було ініційовано для подальшого фінансового забезпечення музиканта-органіста.

Той самий Ян згадується як луцький органіст і у 1603 році. З документу від 7 вересня дізнаємося, що музикант мав ще одне джерело прибутку, в його будинку винаймав житло Мигаль Угрин: *«... который мешкал наймомъ в дому Яна Органисты...»* (ЦДІАК, ф. 25, оп. 1, спр. 67, арк. 906 зв.-907).

Пищики, сурмачі, трубачі. Всі ці назви музикантів вже зустрічалися у документах про оподаткування населення та полемічних роботах Івана Вишенського. Проте відзначимо, що контекст згадок цих осіб засвідчує, що вони були або військовими, або служили виключно представникам шляхти.

Найдавніша з таких згадок датується 20 лютого 1571 року. По смерті князя Лева Санґушка Коширського було складено перелік слуг із зазначенням їх винагород. Серед них була група «пищиків», тобто гравців на аерофонах, у кількості чотирьох осіб: *«Пишъчкомъ: Янушу трубачу труба, злот. полских 7 дано, Кзикгорови злот. полских 11 дано, Яну злот. полс. 10 дано, Юрку злот. полских 4 дано»* (ANK AS, Rękopisy, № 24, 1). Прикметно, що принаймні один з пищиків був трубачем, ба більше, поруч з його ім'ям згадано трубу.

Із записів Заславської замкової книги отримуємо ряд згадок про місцевих трубачів. 26 лютого 1573 року Еста (Юста) Трубач постає в якості відповідача у справі розшуку краденого одягу: *«у Есты Трубача»* (ANK AS, Rękopisy, № 27, s. 185). Того ж дня Іван Сурмач (*«Иван Сурмач»*) виступає свідком угоди з обміну нерухомістю (ANK AS, Rękopisy, № 27, s. 185). А 10 березня 1573 року пушкар Заславського замку Олексій Яковлевич засвідчив, що Миско Зубцевич трубач заповів йому свій дім: *«ему в духовницы Миско Зубцевич трубач отказал»* (ANK AS, Rękopisy, № 27, s. 186). Згодом, 26 липня 1573 року той самий пушкар Олексій вносить до замкової книги текст заповіту Михайла Филиповича Москвитина, в якому одним із свідків вписаний *«пан Миско Зубцевич, трубач их млсти кнжат Жославских»* (ANK AS, Rękopisy, № 27, s. 279). Заповіт складено 22 вересня 1572 року.

Про кількох трубачів згадано у скарзі Костянтина Колпитовського та його дружини Ганни Костюшкович Хоболтовської від 18 липня 1579 року. В документі йдеться про напад Станіслава

Хмелевського, Андрія Зеленського, Петра Костюковича Хоболтовського, Прокопа Волчка на чолі кількасотенного загону на поля маєтку Хмілів Болоховичі. Чисельних добре озброєних нападників супроводжували не лише легка артилерія, але й трубачі: *«коньно збройно о колкосотъ человека зъ гаковницами, з ручницами, з луки, з рогатинами, с косами и з иными бронями, войне надлежащими, з трубачми...»* (ЦДІАК, ф. 28, оп. 1, спр. 12, арк. 260 зв.).

Про військового сурмача йдеться й у скарзі земського кременецького підсудка та королівського ротмістра Гаврила Головинського. У ній зазначено, що 23 квітня 1601 року один жовнір із його роти на ім'я Дем'ян Трушевич з товаришами та помічниками умисно вбив з вогнепальної зброї Трохима, сурмача ротмістра: *«постреливши с полгаку, сурмача моего Трохима зранил и, замордовавши, в став Колодезский утопили...»* (ЦДІАК, ф. 25, оп. 1, спр. 62, арк. 343 зв.-344).

Також 13 травня 1602 року у Луцьку, під час угоди про купівлю коня луцьким євреєм Юдкою Шимоновичем у шляхтича Войтеха Цибульського, у якості свідка угоди згадано трубача на ім'я Адам, який служив одному з представників шляхетського роду Ходкевичів: *«Адамъ, трубач его мл. пна Ходкевича»* (ЦДІАК, ф. 25, оп. 1, спр. 62, арк. 378).

А волинський возний Ян Ярмошевський на луцькому ґродському уряді подав для вписання в книги запис своїх свідчень, що він 24 липня 1602 року в маєтку Божів (який належав Маруші Боговитинівні, дружині Матвія Малинського) бачив трубача Софії Головчинської, вдови князя Григорія Сангушка: *«видалом немало людей конных з ручницами слуг дворных велможное ее млсти кнежны Зофии з Головчина, малжонки позосталое небожчика кнжати Григоря Сангушка Коширского каштеляна браславского, з ручницами и при них трубача»* (ЦДІАК, ф. 25, оп. 1, спр. 62, арк. 611).

Музичні інструменти



Іл. 1. Зображення невеликої лютні (Quintern), 1511 рік. Музично-теоретичний трактат «Musica getutscht und außgezogen durch...» 1511 року Себастьяна Вірдунга (Virdung 1511, s. B II).

У цьому розділі досліджуються назви музичних інструментів, які були віднайдені в актових книгах Волині XVI – початку XVII століть. Важливо відзначити, що корпус назв музичних інструментів досить різноманітний. Серед них є й такі, які виразно вказують на іноземне походження. Істотно конкретизується розуміння про побутування кобзи у ранньомодерний період, адже у суспільній свідомості існує глибоко вкорінене уявлення про кобзу, як суто український традиційний народний музичний інструмент.

Кобзи та лютні. Чи не найдавніша документальна згадка про кобзи на Волині у ранньомодерний час датується 3 серпня 1562 року й міститься у скарзі Януша Прокоповича Угриновського на Адама Несвіцького, який зі слугами та помічниками 1 серпня напав на будинок скаржника у селі Несвіч та пограбував майно. Окрім одягу та зброї серед пограбованих речей згадуються два

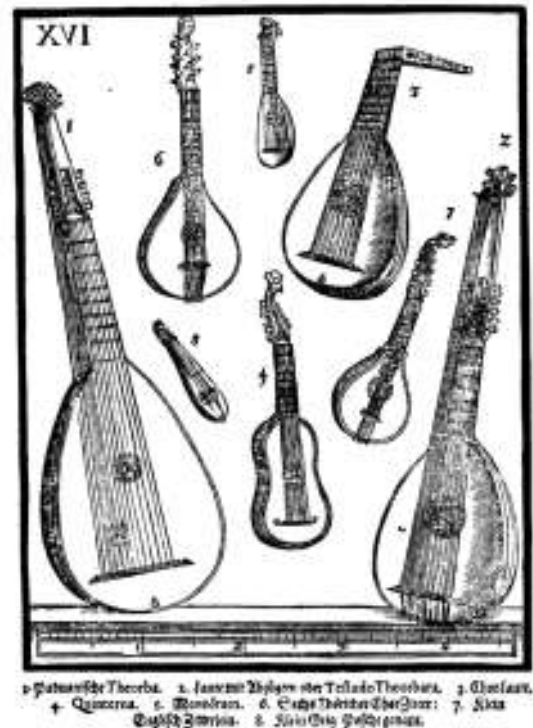
музичні інструменти: «квинтарну и кобзу турецкую» (ЦДІАК, ф. 25, оп. 1, спр. 4, арк. 160). За цим описом можна приблизно скласти уявлення, якими були ці музичні інструменти.

Прикметно, що музично-теоретичні трактати початку та середини XVI століття вказують на те, що словом «квінтарна» (Quintern) найчастіше означали лютню невеликого розміру. Зокрема, цей висновок випливає з трактату «*Musica getutscht und außgezogen durch...*» 1511 року Себастьяна Вірдунга (Іл. 1) (Virdung 1511, s. B II).

Це саме зображення «квінтарної» лютні з трактату Себастьяна Вірдунга, але у дзеркальному положенні, вміщено у трактаті Мартіна Агріколи «*Musica instrume[n]talis deutsch...*» 1542 року (Іл. 2) (Agricola 1542, s. E I).



Іл. 2. Зображення невеликої лютні (Quintern), 1542 рік. Музично-теоретичний трактат Мартіна Агріколи «*Musica instrume[n]talis deutsch...*» 1542 року (Agricola 1542, s. E I).



Іл. 3. Зображення невеликої гітари (4. Quinterna), 1619 рік. Музично-теоретичний трактат «*Aller musikalischen alten und neuen...*» 1619 року Міхаеля Преторіуса (Praetorii 1619, s. BIIIr)

Інше тлумачення «квінтарної» лютні подано у багатотомній праці *Syntagma musicum* німецького теоретика музики Міхаеля Преторіуса. Зокрема, у першій книзі *Aller musikalischen alten und neuen...* другого тому *De organographia*, виданої у Вольфенбюттелі у 1619 році, детально описується не тільки форма музичного інструменту, але й соціально-культурне середовище його використання: «*Quinterna oder Chiterna, ist ein Instrument mit vier Choren welche gleich wie die allerelteste Lauten (deren Num. 24. gedacht worden) gestimmt werden: Hat aber seinen runden Bauch kaum zween oder dreh Finger hoch. Dere Abriß in Sciagraph. Col. XVI zu finden. Etliche haben 5. Chorsaitten und brauchens in Italia die Ziarlatini und Salt'in banco (das sind beyn uns fast wie die Comoedianten unnd Possenreisser) nur zum schrumpen; Darein sie Villanellen und andere narrische Lumpenlieder singen*» (Квінтерна, або цитерна – це інструмент з чотирма хорами струн, налаштованих подібно до дуже ранніх лютень (розглянутих у розділі XXIV). Вони не мають опуклої деки, але як пандори дуже плоскі і навряд чи [мають] два, чи три пальці у глибину. Її зображення знаходиться на таблиці XVI.5. В Італії

шарлатани та блазні використовують [їх] для простих награвань, супроводжуючи свої вілланели та інші вульгарні, клоунські пісні) (Praetorii 1619, s. 53). З цього трактату випливає, що «квінтарна» – це невелика італійська гітара, яка була популярна у середовищі «шарлатанів та блазнів» (Іл. 3) (Praetorii 1619, s. VIIIr).

Отже, маючи такі варіанти опису «квінтарної», важко впевнено пристати до якогось одного, адже власне українські джерела вкрай малослівні у цьому питанні. Проте у двох відмінних тлумаченнях є дещо спільне – йдеться про невеликий лютнеподібний музичний інструмент.

Другий інструмент – кобза, очевидно, мала турецьке походження, на що вказує текст актового документу. Прикметно, що про турецькі кобзи того часу збереглися автентичні вербальні та іконографічні джерела. Дослідник М. Емін Сойдаш зазначає: «Джерела, які включають первинну інформацію для реалізації реконструкції релікту [кобзи], в основному відносяться до XVI-XVII століть; і відповідно до них половина грушоподібної звукової коробки кобзи була покрита шкірою, а друга половина деревом. Вона мала відносно довгий гриф без ладів і три подвійні жильні струни (плюс можливо [четверта] коротка струна)» (Soydaş 2017, p. 158). Проте, у документі немає точної вказівки, що назва інструменту відповідає назві музичного інструменту з турецьких теренів, тобто копузу (kopuz). Можна припустити, що у актовому документі справді йдеться про хордофон, адже його згадано у зв'язці із іншим хордофоном, квінтерною. Ми й нижче спостерігатимемо, що слово «кобза» часто використовувалося без прикметникового означення «турецька», тобто вже як місцева, усім зрозуміла і поширена назва.

Зауважимо, що турецькі іконографічні джерела цього часу навіть подають певні варіанти у зображенні відповідних копузів (kopuz) (Іл. 4) (BEYAZIT 2014, s. 105).



Іл. 4. Зображення турецьких лютнеподібних хордофонів, 1582 рік. Альбом «Surname-i Hümayun» 1582 року (BEYAZIT 2014, s. 105).

Про кобзу без додаткових характеристик згадано і в скарзі київського зем'янина Богдана Степановича Дублянського щодо його побиття та пограбування Криштофом Кобилкою, яка була внесена у Луцьку ґродську книгу 13 березня 1570 року. Подія відбулася під час конфлікту в одному з шинків Луцька, й у результаті нападник відібрав «... лук... саблю, кордъ, шапку и кобзу...» (ЦДІАК, ф. 25, оп. 1, спр. 12, арк. 150-150 зв.).

Ще одну турецьку кобзу та лютню згадано у документі від 16 лютого 1580 року. Мова про освідчення возним пограбування маєтку Підбереззя, який Данилей Костюшкович тримав у заставі від Філіпа та Федора Бокіїв. Саме останній і здійснив пограбування. Серед відібраних речей вказано «лютню, коштует таляров старых шест, кобза турецкая, коштует копу литовскую» (ЦДІАК, ф. 25, оп. 1, спр. 21, арк. 157 зв.).

У записі скарги, датованому 16 вересня 1582 року, про пограбування того ж року маєностей полоцького воеводи Миколая Монвида Дорогостайського жовнірами королівських рот, які йшли з Литви на Поділля, також згадується кобза. Вояки тривалий час перебували в околицях Луцька та вчиняли наїзди й грабунки підданих у його маєтках. Зокрема, у селі Романів серед переліку пограбованого майна місцевого коваля є згадка про недорогу кобзу: *«кобъзу за грошей дванадцать»* (ЦДІАК, ф. 25, оп. 1, спр. 26, арк. 1044).

Служебник Григорія Колмовського, Григорій Внук, у скарзі на князя Юрія Чорторийського та його помічників засвідчив, що уночі 11 лютого 1593 року останні напали на його помешкання у місті Луцьк і викрали гроші, одяг, зброю та недорогий музичний інструмент: *«копзу, которая ме коштowała золотый чирвоный»* (ЦДІАК, ф. 25, оп. 1, спр. 43, арк. 157 зв.).

У містечку Сураж 18 вересня 1597 року під час ярмарку стався конфлікт між приїжджими шляхтичами та місцевими мешканцями, в результаті якого міщанина *«...Ивана Гончара при пограбленю кобзы збили и зранили и оную кобзу до себе взяли, которая, деи, кобза талер коштowała»* (Безпалько та ін. 2014, с. 587). Примітно, що власником кобзи вказаний ремісник, який очевидно був професійним гончарем, тобто кобза, швидше за все, використовувалася ним для музичних розваг, а не для заробітку.

Коштовно оздоблена кобза згадується у документі, вписаному у Володимирські ґродські книги, який містить скаргу єврея Бера з містечка Свинюхи на священника Іоана. 7 вересня 1598 року останній з помічниками, начебто, перестрів скаржника на дорозі зі Свинюх до Володимира, побив його й пограбував гроші та майно, зокрема й музичний інструмент. У документі міститься важливе уточнення, що позолочена кобза призначалася для розваг дитини шляхтича¹: *«кобъзу позлотистую, которую-м вез дѣяти панскому»* (Безпалько та ін. 2014, с. 613).

Про іншу недорогу кобзу йдеться у скарзі Адама Сопотка на Івана Єловича Букоємського та його синів Миколая, Івана та Василя, а саме, що вони з помічниками 14 березня 1600 року напали на його дім у селі Букойма та захопили двір, де пограбували майно господаря та його слуг. Зокрема, у Войтеха Вишомирського, окрім одягу та інших речей, була відібрана *«кобза, куплена за грошей двадцет чотыри»* (ЦДІАК, ф. 25, оп. 1, спр. 56, арк. 492).

Знаходимо згадку про подібний інструмент і в скарзі Остафія Єловича Малинського на Станіслава Менкинського та його помічника Марцяна Тарновського, які в час перебування скаржника у Луцьку, перед світанком 19 лютого 1605 року, начебто, викрали його доньку, а також приховали із собою деякі речі. Серед них була і коштовна турецька кобза, оздоблена перламутровими мушлями: *«кобъзу, перловою матицею озасажоноя турецька, за золотых дванадцать»* (ЦДІАК, ф. 25, оп. 1, спр. 73, арк. 115). Відзначимо, що це вже третя згадка про турецьку кобзу.

Цитара. У записі скарги, який датується 23 серпня 1597 року, Лева Бережецького на пана Францишека Халецького, мовиться, що останній з помічниками 9 серпня 1597 року вночі наїхав на дім його брата Вавринця Бережецького в селі Почапки, де жорстоко вбив господаря, а майно пограбував. У переліку пограбованого, серед іншого, згадується цитара у футлярі: *«цытара нова з пугъздрум»* (ЦДІАК, ф. 25, оп. 1, спр. 50, арк. 634). Але який інструмент мався на увазі у цьому записі? Згідно словника Памви Беринди *«Лексіконъ славенорѡсскій...»*, виданого у Києві у 1627 році, словом «цитара» позначали будь-який хордофон, тобто струнний музичний інструмент. Синонімом до цього слова подано назви музичних інструментів «гусла» та «арфа» (Німчук 1961, с. 28). Проте у вже згаданому трактаті Міхаеля Преторіуса *Aller musikalischen alten und neuen...* 1619 року є згадки і зображення трьох різних лютнеподібних

¹ Зазначимо, що мався на увазі люблінський воевода, луцький староста Марко Собеський, якого Бер назвав своїм паном.

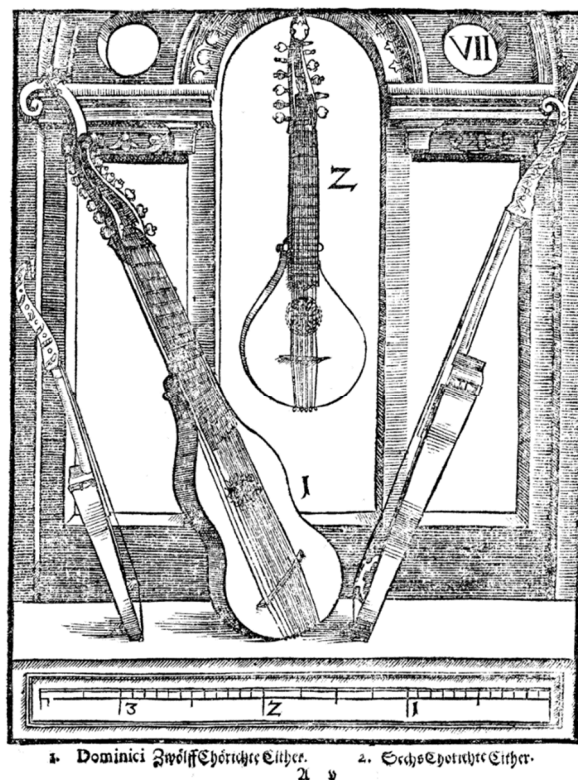
цитар, таким чином термін цитара закріплений за цілком конкретним музичним інструментом (Іл. 5) (Praetorii 1619, s. 54-55).

Скрипки. Зазначимо, що на Волині у досліджуваний період музичний інструмент означали словом «скрипиця», тоді як слово «скрипка» стосується лише для означення музиканта.

Один з найцікавіших, на наш погляд, музичних інструментів на Волині цього часу – італійська скрипка, яка згадується у документі, складеному 12 серпня 1593 року. У скарзі Яна Гурка Омеляницького на Миколу Яловицького зазначено, що останній, 3 серпня вчинив напад на його дім у селі Омеляни, де з комори пограбував майно, зокрема дорогу італійську скрипку, що коштувала чотири червоних золотих: *«скрипицу влоскую, которая мене коштowała чотыри чиръвоныхъ золотыхъ, и инъшихъ речей немало...»* (ЦДІАК, ф. 25, оп. 1, спр. 44, арк. 198-198 зв.). Поки що це єдина відома нам конкретизована згадка про скрипку італійського походження на Волині не лише у документах XVI, але й XVII століття. Згадка про італійське походження скрипки дуже важлива в контексті загальноєвропейської історії музики, адже скрипки сучасного типу з'явилися в Італії в середині XVI століття і не виключено, що саме цей музичний інструмент мається на увазі у представленому документі. Проте для впевненого ствердження цієї тези бракує доказів, адже нам не відомо як співвідноситься назва «скрипиця» XVI століття із сучасним розумінням цього слова. Наприклад, можна припустити, що цим словом позначали будь-які хордофони, на яких можна «скрипіти», зокрема і середньовічну скрипку (фідель).

Про якусь скрипку згадано у документі, що був поданий до Луцького ґродського суду 16 травня 1599 року від імені слуги князя Костянтина Острозького, намісника крупського маєтку Стефана Брезинського (ЦДІАК, ф. 25, оп. 1, спр. 55, арк. 435-437)¹. У ґурті лядькарів, які виступали у сусідньому селі, після Великодня, перебував Омелько Щесник, який грав на «скрипиці».

Дуда. У відомій скарзі луцького та острозького православного єпископа Кирила Терлецького на луцького старосту Олександра Семашка від 24 квітня 1591 року йдеться про те, що останній, на Великдень, перешкоджав відправляти богослужіння в соборній церкві Івана Богослова. Він сів в компанії слуг у церкві і «завів» музику та танці. Біля одних дверей розмістились староста зі своїми слугами, а біля інших – музиканти з дудами та іншими музичними інструментами: *«а другие рекфалы, дудами и иными музыками заступають»* (Архивъ... 1859, с. 295).



Іл. 5. Зображення лютнеподібних цитар (Cither), 1619 рік. Музично-теоретичний трактат «Aller musikalischen alten und neuen...» 1619 року Міхаеля Преторіуса (Praetorii 1619, s. A 5)

¹ Детальніше про цей документ йтиметься в останньому розділі.

У вже згадуваному документі зі скаргою Міхала Мишки-Варковського на віленського тивуна, кам'янецького старосту Яна Паца про напад 12 жовтня 1595 року останнього зі своїми слугами на підданих скаржника, під час поїздки на ярмарок, серед інших речей музиканта-дударя пограбовано «*дуду, которая стала копы грошей литовьскою*» (ЦДІАК, ф. 25, оп. 1, спр. 48, арк. 700 зв.).

Найпевніше, у цих згадках під словом «дуда» мається на увазі волинка.

Труби та смик. У ряді документів з теренів Волині згадуються й інші гравці на аерофонах. Найстарша така згадка, про яку вже йшлося вище, датується 20 лютого 1571 року. По смерті князя Лева Сангушка Коширського було складено перелік слуг, серед яких зазначено трубача Януша із трубою: «*Янушу трубачу труба*» (ANK AS, Rękopisy, № 24, 1).

11 жовтня 1600 року було записано свідчення возного про огляд тілесних ушкоджень служебника Войтеха Витвинського Станіслава Бобовського, якого напередодні, 16 вересня, побили і пограбували скриголовські піддані Миколая Ясеницького. Згідно цього свідчення, у постраждалого були відібрані гроші та речі, серед яких згадуються два музичних інструменти: «*смык за гршей дванадцать, трубу мысливскую за таляр, оборвали*» (ЦДІАК, ф. 25, оп. 1, спр. 61, арк. 70 зв.). Перший інструмент очевидно хордофон, але, за браком додаткових відомостей, складно однозначно стверджувати, який саме це інструмент. Можливо, тут мається на увазі наявність смичка, або ж струни за яку можна смикати. Єдине, що можна з впевненістю стверджувати – цей інструмент був дешевим і невибагливим. А от другий – це мисливська труба, або навіть ріг, який був значно дорожчим за смик і коштував таляр.

7 лютого 1605 року у Луцькій ґродській книзі було вписано тестамент (заповіт) пана Міхала Ґабрияловича Свяцького, слуги київського воєводи князя Василя-Костянтина Острозького, де в розпорядженнях небіжчика про майно, серед іншого, згадується «*труба рокговая оправная*» (ЦДІАК, ф. 25, оп. 1, спр. 72, арк. 367).

Бубон (барабан). 29 травня 1601 року у Луцькій ґродській книзі було внесено визнання волинського возного Криштофа Щуки зі звинуваченням Каспара (ромської народності) в тому, що він викрав свого сина Криштофа зі служби київського каштеляна Івана Чаплича Шпановського та втік до містечка Райгород. У документі йдеться, що в домі київського каштеляна хлопця навчили читати, писати і грати на бубнах: «*его научно читати и писати и до справ рыцерских был добре научоный, а меновите, же умел добре читати и писати и на бубнах бити*» (ЦДІАК, ф. 25, оп. 1, спр. 62, арк. 408 зв.-409). Який саме мембранофон ховається за словом «бубни» не відомо, адже тут міг бути як власне бубен у сучасному розумінні слова, так і будь-який інший інструмент із мембранофонів, як то барабан, литаври тощо.

Дримба (варган). До нашого дослідження вдалося залучити й археологічні джерела. Так, на околиці сучасного села Дорогобуж Ґощанського району Рівненської області під час розкопок житла, з явними ознаками слідів пожежі, була знайдена дримба (варган) (Іл. 6) (Войтюк 2018, с. 112). Предмет виготовлений із ромбовидного у перетині стрижня, кінці якого плавно звужуються. У місці згину помітні залишки пластинки, з якої був виготовлений язичок. Дослідники датували знахідку за супутніми матеріалами. Поруч із дримбою були знайдені два дводенарії Сигізмунда II Августа 1566 року емісії. Особливість цих монет – їх добра збереженість, що могло б свідчити про нетривале перебування в обігу. Гіпотетично можна визначити приблизний час цієї пожежі, адже збереглися писемні свідчення, що протягом 1577 та 1578 років татарськими нападами було спустошено ряд населених пунктів у володіння князів Острозьких, серед яких був і Дорогобуж. Таким чином, існують підстави вважати, що дримбу було виготовлено щонайпізніше у 1570-х роках.

Музика в танцях та волочебному обряді

Ще два явища культури Волині, частиною яких була музика, винесені нами в окремий розділ. Мова про танці та волочебний обряд. Кожне з явищ представлене у свідченнях з кількох актових документів, а також фрагментами з полемічних творів Івана Вишенського.

Танці. Найдавнішу згадку про танці на Волині отримуємо із судової справи житомирського старости князя Романа Федоровича Сангушковича з Михайлом Мишкою Варковським про відмову останнім видати на суд Валента Желеха, якого звинуватили у вбивстві князя Ярослава Сангушковича. Документ датується 24 листопада 1564 року та розкриває подробиці перебігу трагічних подій. В будинку княгині, дружини Матвія Васильовича Четвертинського, у Яровицькому передмісті міста Луцьк, на «бесіді», тобто на світській зустрічі, відбувалися танці, під час яких танцював і князь Ярослав, і Валента Желех: *«князь Ярославъ танцьовал, а гаркабуз при себе за поесомъ маючи... Тамъ жо, дей, в таньцу Желехови, кгда онъ танцьоваль, велель князь Ярославъ выростьку своему по трикротъ ногу заставовать»* (Мянжынські 2006, с. 119). Саме щодо останнього князь задумав неприємність і намовив свого слугу підлітка підставити йому ногу, аби той упав. Зрештою, ображений Желех підстеріг та вбив князя Ярослава.



Іл. 6. Дримба (варган) з розкопок у Дорогобужі, приблизно 1570-ті роки. Фото надане Олексієм Войтюком.

Про танці на Волині, при чому в негативному сенсі, дізнаємося з духовного заповіту Василя Загорівського, брацлавського каштеляна та володимирського городничого, який був складений 14 липня 1577 року та вписаний до актових книг Володимирського гродського уряду 10 серпня 1579 року. Тут танці фігурували в одному ряду з такими осудними християнською мораллю діяннями, як чародійство, ворожіння, ігри: *«танцами, играми, прохожками пустошными, чародейства, ворожками и иными, Богу противныни»* (Архивъ... 1859, с. 76).

У вже згадуваній скарзі від 24 квітня 1591 року луцького та острозького єпископа Кирила Терлецького стверджується, що луцький староста Олександр Семашко «заводив» у церковних притворах музику та танці і наказав гайдукам стріляти в соборній церкві: *«въ притворехъ церковныхъ седѣль, танци и иниише игри, собе ку воли, мѣль»* (Архивъ... 1859, с. 292).

Цінну інформацію про танці знаходимо у скарзі урядника владики Гедеона Балабана Юрія Гладкого на дії князя Станіслава Станіславовича Воронецького. Так, останній з помічниками та слугами 18 травня 1594 року у селі Боголюбє, начебто, вломилися в дім місцевого орендаря Федора, і, не знайшовши господаря, вчинили погром. Зокрема, нападники познущалися з челядниці Ганни: князь *«казал ее бити, гайдука скакати и пивом очи заливати»* (ЦДІАК, ф. 25, оп. 1, спр. 45, арк. 586). Отже, ця згадка дає не лише назву й зараз відомого народного танцю, але й скупі розкриває характер рухів для його виконання.

Ще одне свідчення про танці пов'язане з корчмою. Зокрема, у *«Посланні до Домінікії»* (1605) Івана Вишенського в одному смисловому ряді згадані «корчмар» та «танцоводець»: *«днесь корчмар и танцоводец, а заутра богослов и народоводец...»* (Українська... 1988, с. 372).

Волочечний обряд. Дослідники наполягають, що волочечний обряд був властивий виключно білорусам, хоча великодня обрядовість була притаманна усім східним слов'янам (Соколова с. 123-124). Проте з актових джерел та літературних творів Івана Вишенського стає зрозумілим, що волочечний обряд у XVI столітті був поширений і на Волині. Характерними атрибутами обряду, згідно із актовими документами, були лялькові вистави, які влаштовувалися простими мешканцями і супроводжувалися грою, щонайменше, на одному музичному інструменті.

Так, згідно скарги серницького урядника Яна Яребинського, у середу, 30 березня 1562 року (очевидно після Великодня) 10 селян з села Серники, піддані князя Миколая Збараського, прийшли з ляльками до маєтку дружини Івана Чаплича Шпановського у село Миловші: *«люди серницький ходили с куклами»* (ЦДІАК, ф. 25, оп. 1, спр. 4, арк. 60). Однак, в результаті конфлікту місцеві жителі на чолі з урядником Халецьким поранили та пограбували кількох учасників гурту, чиї імена задокументовано: *«Панаса Макаровича, Андрейца Кочана, Конаша Виноградника и Климка а Миша Германовича»* (ЦДІАК, ф. 25, оп. 1, спр. 4, арк. 60). Підкреслимо, що лялькарями були пересічні селяни, які мандрували у сусіднє село.

Про «кукольників» йдеться й у скарзі дубенського урядника Гнівоша Вороновича, що була внесена у Луцьку замкову книгу 23 квітня 1563 року. За його свідченням 14 підданих князя Василя Костянтина Острозького з села Іванне 16 квітня у п'ятницю на великоденному тижні ходили з ляльками до міста Муравиця: *«куколников людей князя его млсти иванчицких чотырнадцати чоловеков»* (ЦДІАК, ф. 25, оп. 1, спр. 5, арк. 61 зв.). З невідомих нам причин на міській вулиці на них напали дорогостайські піддані Миколая Кухмистровича, і в результаті бійки «кукольники» сильно постраждали: *«с которого, дей, збитя оден человек на мя Исая Максимович того ж дня у пятницу сконал, а шест на смертелной постеле лежат, который дей не могут бытии живы...»*. Подаються й імена пораних: *«Грицко, зять Мартина, Ленарт, Юско Стецевич, Антон, Грицко Пашкович та Сенец Войтович»* (ЦДІАК, ф. 25, оп. 1, спр. 5, арк. 62).

У третьому джерелі зазначено, що «кукольників» супроводжував щонайменше один музикант (ЦДІАК, ф. 25, оп. 1, спр. 55, арк. 434зв. - 437). Цей документ був поданий до Луцького гродського суду 16 травня 1599 року від імені Стефана Брезинського – намісника крупського маєтку, слуги князя Костянтина Острозького. У скарзі зазначалося, що у Світлий Понеділок, який припадав на 19 квітня 1599 року, піддані князя Костянтина Острозького із села П'яне, згідно із давнім звичаєм ходили з ляльками: *«водле звичаю своего стародавнего»* (ЦДІАК, ф. 25, оп. 1, спр. 55, арк. 435). Перебуваючи того дня у селі Свищів, вони були в домі місцевого шляхтича Тимофія Свищовського, який *«перед собою имъ кграти казавши и с тое кгры ихъ утешившися»* (ЦДІАК, ф. 25, оп. 1, спр. 55, арк. 435). Утім, шляхтич раптово розгнівався на запрошених лялькарів. У результаті він разом зі слугами та підданими жорстоко побили та пограбували гостей. Загалом лялькарів було 15 чоловік, зокрема Петро, швець за фахом, якого обрали старшим у товаристві. Він, до речі, на відміну від інших акторів, був мешканцем Свищова. Окремої уваги вартий Омелько Щесник, «скрипник» – ймовірно єдиний зі згаданого гурту, який грав на музичному інструменті. Його названо власником скрипки, яка була відібрана Тимофієм Свищовським. Цікаво, що йому також належали захоплені під час інциденту ляльки. Вони коштували за тодішніми цінами досить дорого – 20 злотих. Про інших учасників гурту відомо лише імена, кількість та вартість відібраного у них майна – Кондрат Будинич, Кузьма Іванович, Грицко Полумацкович, Івашко Шимкович, Карп Євхимович, Грицко Івашкович, Ігнат Кондратович, Миц, Тимош Михайлевич, Федір Проценя, Хведко Лойко, Гуц Жданович та Макон Тарасович. Опис пограбованих речей засвідчує, що актори не були жебраками. Вони мали добрий одяг – тут згадуються жупани, саф'янове взуття, шапка підшита лисячим хутром тощо. Дехто з лялькарів мав при собі гроші – від одної до п'яти кіп литовських

грошів (2,5-12,5 злотих). У акторів-аматорів було відібрано лише готівкових коштів на суму 24 кіп литовських грошів (60 злотих). Цікаво, що лялькарі були добре озброєними. Всього під час конфлікту у Свищові в акторів було відібрано п'ять шабель, два пулгаки, коротку рушницю, сагайдак з луком і стрілами, два чекани і один корд. Зрештою, масив актового матеріалу свідчить, що одяг з імпортних тканин та зброя були поширеними та звичними елементами селянського повсякдення (Безпалько 2015, с. 11-13).

Про обряд волочіння з негативною конотацією також коротко згадував Іван Вишенський у творі «Книжка...» (близько 1600 року). Це дійство порівнюється з «диявольським сміхом та наругою» і, очевидно, протиставляється правильному, з релігійної точки зору, образу життя: *«Волочѣльное по воскресении з мѣст и з сѣл выволокиши, утопѣте; не хочет бо Христос при своем воскресении славном того смѣху и руганя диявольского имѣти»* (Українська... 1988, с. 332). Також, зі слів автора можна зробити висновок, що волочіння було масово поширеним явищем і у містах, і у селах.

Висновки

На противагу усталеним міфам, масив зібраних джерел переконливо свідчить, що на Волині у середині XVI – на початку XVII століть музичне життя вирувало повною мірою. Хоча наявні документи не здатні відтворити цілої картини, проте вони відкривають типові та специфічні сюжети з музичного повсякдення. Зокрема, стає відомо про існування в містах, містечках і селищах десятків професійних музикантів, які мусили сплачувати податки центральній владі. Проте професійні музиканти не були організовані у спеціальні музичні цехи, чи братства, як це відбувалося у XVII-XVIII століттях. Про десятки музикантів стає відомо з прізвищ, які надавалися за професійною ознакою їхніх власників. Окрім професійних міських та сільських музикантів з історичних документів стає відомо про військових музикантів, католицьких органістів та канторів-юдеїв. Ще одним результатом дослідження стало виокремлення різних назв для позначення професійних музикантів, а також суміжних професій (Таблиця 2). Окремим пластом у дослідженні музичного повсякдення виступають музичні інструменти, які належали непрофесійним музикантам. Їхніми власниками чи користувачами були селяни та міщани, шляхтичі, пани та слуги й служебники, дорослі й діти (дитина шляхтича). Інколи в однієї особи згадується два різних інструменти (Таблиця 3). Серед згадок цих інструментів найчастіше фігурує кобза, при чому часто зазначалося її турецьке походження. Кілька разів зустрічаються згадки про лютні. До рідкісних випадків слід зарахувати наявність дорогої італійської скрипки. У випадках із трубами та дудами маємо справу виключно із професійними музикантами та слугами. По одному разу маємо справу зі згадкою бубна (барабана) та археологічною знахідкою дримби (варгана). Невід'ємною частиною музичного повсякдення були танці, про що збереглося кілька свідчень. Цілковито несподіваним результатом дослідження стало виявлення ряду документів, що засвідчують практикування на Волині волоченого обряду, який відбувався одразу після Великодня, хоча раніше укорінилася думка, що він був властивий виключно білорусам. Характерними атрибутами обряду були лялькові вистави, які влаштовувалися пересічними мешканцями і виконувалися під акомпанемент музичного інструменту.

Головними здобутками у роботі з корпусом історичних джерел стало логічне сепарування документів з музичною тематикою, їхнє структурування та професійне вписування у музикологічний контекст. Залучений багатий джерельний матеріал та широке коло піднятих тем дають усі можливості цій роботі претендувати не лише на статус новаторської, а й стати зразковою для подальших досліджень у царині музичного повсякдення інших українських теренів ранньомодерного часу.

Таблиця 1. Музиканти на Волині за реєстром вибирання поборового податку 1583 року.

№ п.п.	Населений пункт	Музиканти		Цитування мовою документи
		Спеціалізація	К-сть	
	Луцький повіт			
1	Клевань, м-ко	Скоморох	3	Od skomrochow 3 po gr. 30
2	Дорогосин, село	Дудар	1	1 dudarz
3	Сокол, м-ко	Дудар	2	Z dudarzow 2 po gr. 24
4	Олика, місто	Дудар	4	Z dudarzow 4 po gr. 24
5	Луцьк, місто	Скрипка	5	Od skrzypkow 5 po fl. 1
	Володимирський повіт			
6	Турийськ, м-ко	Дудар	2	Z duarzow 2
7	Несухойжі, м-ко	Дудар	1	Z dudarza 1
8	Володимир, місто	Скрипка	3	Skrzypkow 3
	Кременецький повіт			
9	Новий Збараж, м-ко	Скоморох	4	Skomorochow 4
10	Янушполь (Ямпіль?), м-ко	Дудар	1	Z dudarza 2
11	Святець, село	Дудар	1	Dudarz 1
12	Волочиське, м-ко	Скоморох	2	Skomorochow 2
13	Костянтинів, м-ко	Дудар	3	Z dudarzow 3
14	Черняхів, м-ко	Скоморох	1	Z skomrocha 1
15	Красилів, м-ко	Дудар	1	Z dudarza 1
16	Полонне, м-ко	Дудар	1	Z dudarza 1
17	Кордишів, село	Дудар	1	1 dudarz
18	Лепесівка, село	Дудар	1	1 dudarz
19	Довгалівка, село	Дудар	1	1 dudarz
20	Остропіль, м-ко	Дудар	2	Z duarzow 2
21	Лабунь, м-ко	Дудар	1	1 dudarz
22	Кременець, місто	Дудар	1	Dudarz 1

Таблиця 2. Назви музикантів та пов'язаних із музикою професій.

Рік згадки	Назви музикантів	Місце побутування
1552, 1582, 1602-03	Органісти	м. Луцьк
1550-70	Дудки, скрипки, фуярники, трубачі, сурмачі, пищальники, шамайники, органісти, регалісти, інструментисти, бубнисти, ігриці, скоморохи, машкарники	Волинь, Поділля
1563	Кукольники	с. Іванне, м. Муравиця
1565	Медведники, дудники, скрипки, трубачі, музики	ВКЛ
1566	Медведники, скрипки, гудки	Київський повіт
1566	Медведники, дудники, скрипки, гудки	Житомирський повіт
1571	Пищики, трубач	-

1572-73	Трубач, сурмач	м. Заслав
1579	Трубачі	с. Хмільв Болоховичі
1580	Дударі, скоморохи	м. Луцьк
1583	Скрипки, дударі, скоморохи	Волинське воєводство
1592, 1599	Кантори	м. Луцьк
1601	Сурмач	-
1602	Трубач	м. Луцьк
1602	Трубач	с. Божів

Таблиця 3. Музичні інструменти.

Рік згадки	Назви інструментів	Місце побутування	Вартість	Соціальне становище власника (користувача)
	Хордофони			
1562	Кобза турецька	с. Несвіч	-	шляхтич
	Квінтарна (лютня)	с. Несвіч	-	шляхтич
1570	Кобза	Київщина, м. Луцьк	-	шляхтич
1580	Лютня	с. Підбереззя	6 старих талярів	шляхтич
	Кобза турецька	с. Підбереззя	1 литовська копа	шляхтич
1582	Кобза	с. Романів	12 грошів	селянин-коваль
1593	Кобза	м. Луцьк	1 червоний золотий	слуга
1593	Скрипица влоська	с. Омеляна	4 червоних золотих	шляхтич
1597	Кобза	м. Кременець	1 таляр	міщанин-гончар
1597	Цитара (лютня)	с. Почапки	-	шляхтич
1598	Кобза «позолотиста»	м. Свинюхи, м. Володимир	-	міщанин, дитина шляхтича
1599	Скрипица	с. П'яне	-	селянин
1600	Смик	-	12 грошів	шляхтич-слуга
1600	Кобза	с. Букойма	24 гроші	шляхтич
1605	Кобза турецька, «перловою матицею озасажона»	м. Луцьк	12 золотих	шляхтич
	Аерофони			
1571	Труба	-	-	слуга-трубач
1591	Дуда	м. Луцьк	-	музикант
1595	Дуда	с. Варковичі	1 копа литовських грошів	селянин- музикант
1600	Труба мисливська	-	1 таляр	шляхтич-слуга
1605	Труба «рогова»	м. Луцьк	-	шляхтич-слуга
	Ідіофони			
1601	Бубон (барабан)	-	-	учень-слуга

Список джерел та літератури

- AGRICOLA, M., 1542, *Musica instrume[n]talis deudsch jnn welcher begriffen ist: wie man nach dem gesange auff mancherley Pfeiffen lernen sol, Auch wie auff die Orgel, Harffen, Lauten, Geigen, vnd allerley Instrumenten vnd Seitenspiel, nach der rechtgegründten Tabelthur sey abzusetzen*. Wittemberg.
- Archiwum Narodowe w Krakowie. Oddział na Wawelu. Archiwum Sanguszków (ANK AS). Rękopisy, № 24.
- Archiwum Narodowe w Krakowie. Oddział na Wawelu. Archiwum Sanguszków (ANK AS). Rękopisy, № 27, s. 184-185.
- Archiwum Narodowe w Krakowie. Oddział na Wawelu. Archiwum Sanguszków (ANK AS). Rękopisy, № 27, s. 185-186.
- Archiwum Narodowe w Krakowie. Oddział na Wawelu. Archiwum Sanguszków (ANK AS). Rękopisy, № 27, s. 186.
- Archiwum Narodowe w Krakowie. Oddział na Wawelu. Archiwum Sanguszków (ANK AS). Rękopisy, № 27, s. 277-280.
- BEYAZIT, M., 2014, Aizanoi Antik Kentinde Bulunan Graffitilerde Kopuz ve Asiklar, *Sanat Tarihi Dergisi (Journal of Art History)*, XXIII, 1, 83-119.
- ENGEL, J. C., 1797, *Geschichte des ungarischen Reichs und seiner Nebenländer*. Halle.
- JABŁONOWSKI, A. (Ed.), 1889, *Zróżdła dziejowe. T. XIX. Polska XVI wieku pod względem geograficzno-statystycznym. T. VIII. Ziemia ruskie. Wołyń i Podole*. Warszawa.
- PAWIŃSKI, A. (Ed.), 1886, *Zróżdła dziejowe. T. XIV. Polska XVI wieku pod względem geograficzno-statystycznym. T. III. Małopolska*. Warszawa.
- PRAETORII, M., 1619, *Syntagmatis musici. Tomus Secundus de Organographia. Darinen Aller Musicalischen Alten und Newen... Instrumenten Nomenklatur...*, Wolfenbüttel.
- SOYDAŞ, M. E., 2017, Evaluating Different Sources for the Reconstruction of an Extinct Instrument: The Turkish kopuz. *Historical Sources of Ethnomusicology in Contemporary Debate*, 156-169.
- VIRDUNG, S., 1511, *Musica getutscht und außgezogen durch Sebastianus Virdung, Priester von Amberg verdruckt, um alles Gesang aus den Noten in die Tabulaturen dieser benannten dreye Instrumente der orgeln, der Lauten und der Flöten transferieren zu lernen kürzlich gemacht*. Basel.
- 1910, *Archiwum XX. Sanguszków w Sławucie (Dyplomatariusz gałęzi niesuchojeżskiej T. II). T. VII: 1554-1572*. Lwów.
- АТАМАНЕНКО, В., 2007 (a), Інвентар Кременецького староства 1548 року, *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія «Історичні науки», 8, 8-36.
- АТАМАНЕНКО, В., 2007 (b), Свідчення описово-статистичних джерел про населення Луцька в другій половині XVI – першій половині XVII ст., *Минуле і сучасне Волині та Полісся. Луцька міська громада: історія, традиції, люди*. 26, 48-54.
- АТАМАНЕНКО, В., 2010, Описи волинських маєтків князів Чорторийських XVI ст., *Минуле і сучасне Волині і Полісся: Луцьк в історії Волині та України. Науковий збірник*. 35, 71-82.
- АТАМАНЕНКО, В., 2015, Описово-статистичні джерела до історії населення Володимира другої половини XVI – першої половини XVII ст., *Минуле і сучасне Волині та Полісся. Місто*

Володимир-Волинський та Побужжя у світовій та українській історії. Успенський собор в історії міста Володимира-Волинського та України. Науковий збірник. 55, 95-106.

БАРАНОВИЧ, О., 1930, *Залюднення України перед Хмельниччиною. І. Волинське воєводство. Залюднення Волинського воєводства в першій половині XVII ст.* Київ.

БЕЗПАЛЬКО, В. та ін. (Упоряд.), 2014, *Українське повсякдення ранньомодерної доби: збірник документів. Вип. 1: Волинь XVI ст.*, Київ: "Фенікс".

БЕЗПАЛЬКО, В., 2015, Деякі факти про матеріальний вимір селянського повсякдення (за документами Волині кінця XVI – початку XVII ст.), *Пам'ятки*, 15–16, 11–21.

ВОЙТЮК, О., 2018, Дослідження монастирського села XVI ст. біля Успенської церкви у с. Дорогобуж на Рівненщині, *Наукові записки Рівненського обласного краєзнавчого музею*. XVI, 109-113.

ГОРДІЙЧУК, М. (Голова ред. колегії), 1989, *Історія української музики. В шести томах. Том 1. Від найдавніших часів до середини XIX ст.*, К.: Наукова думка.

ГРИНІВ, Є. та ін. (Упоряд.), 1988, *Боротьба Південно-Західної Русі і України проти експансії Ватикану та унії (X – початок XVII ст.): Зб. док. і матеріалів*. Київ: Наукова думка.

ДОВБИЩЕНКО, М. та КУЗЬМІНСЬКИЙ, І., 2018, Нові документи з історії театрального та музичного мистецтва Волині (кінець XVI - початок XVII століть), *Мистецтвознавчі записки*, 33, 209-215.

КОРНІЙ, Л., 1996, *Історія української музики: у 3 частинах. Ч. 1.* Київ, Харків, Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць.

КРОВИЦЬКА, О., 2002, *Назви осіб в українській мовній традиції XVI-XVIII ст. Семантика і словотвір*. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України.

МОЙСІЄНКО, В. та ПОЛІЩУК, В., 2013, *Луцька замкова книга 1560-1561 рр.* Луцьк.

МЯНЖЫНСКІ, В. (Падрыхтаваў), 2006, *Метрыка Вялікага Княства Літоўскага. Кніга 46. 1562-1565. Кніга запісаў 46 (копія канца XVI ст.)*, Мінск: БелЭн.

НІМЧУК, В. (Упоряд.), 1961, *Лексикон словенороський Памви Беринди*, Київ.

ПОЛІЩУК, В., 2007, *Князі Масальські на Волині у XVI ст. за документами Державного історичного архіву Литви (руська титулована знать у просторі Великого Князівства Литовського)*. Київ.

СМОЛІЙ, В. (Ред.), 2001, *Історія української культури: у п'яти томах. Т. 2. Українська культура XIII - першої половини XVII століття*. К.: Наукова думка.

ЦАЛАЙ-ЯКИМЕНКО, О. та ЯСИНОВСЬКИЙ, Ю., 1995, *Музичне мистецтво давнього Острога, Острозька давнина*, 1, 74-89.

1859, *Архивъ Юго-Западной Россіи, издаваемый временною комиссією для разбора древнихъ актовъ, высочайше учрежденною при Кіевскомъ Военномъ, Подольскомъ и Волинскомъ Генераль-Губернаторѣ. Акты, относящіеся къ исторіи православной церкви въ Югозападной Россіи. Часть первая. Томъ первый*. Кіевъ.

1886, *Архивъ Юго-Западной Россіи, издаваемый комиссією для разбора древнихъ актовъ, состоящей при Кіевскомъ, Подольскомъ, Волинскомъ Генераль-Губернаторѣ. Акты о заселеніи Юго-Западной Россіи. Часть VII. Том I*. Кіевъ.

1890, *Архивъ Юго-Западной Россіи, издаваемый временною комиссіею для разбора древнихъ актовъ, состоящей при Кіевскомъ, Подольскомъ и Волынскомъ Генераль-Губернаторѣ. Акты о заселеніи юго-западной Россіи. Часть седьмая. Томъ II.* Кіевъ.

1914, *Литовская Метрика. Отдѣлы первый-второй. Часть третья: Книги Публичныхъ дѣлъ. Томъ первый.* Юрьевъ.

1988, *Українська література XIV-XVI ст.* Київ: Наукова думка.

Центральний державний історичний архів України у Києві (ЦДІАК України), ф. 25, оп. 1, спр. 4, арк. 159–161.

Центральний державний історичний архів України у Києві (ЦДІАК України), ф. 25, оп. 1, спр. 5, арк. 61 зв.–62.

Центральний державний історичний архів України у Києві (ЦДІАК України), ф. 25, оп. 1, спр. 12, арк. 150–150 зв.

Центральний державний історичний архів України у Києві (ЦДІАК України), ф. 25, оп. 1, спр. 21, арк. 156 зв.–159.

Центральний державний історичний архів України у Києві (ЦДІАК України), ф. 25, оп. 1, спр. 26, арк. 24–24 зв.

Центральний державний історичний архів України у Києві (ЦДІАК України), ф. 25, оп. 1, спр. 26, арк. 126 зв.

Центральний державний історичний архів України у Києві (ЦДІАК України), ф. 25, оп. 1, спр. 26, арк. 1041 зв.–1047.

Центральний державний історичний архів України у Києві (ЦДІАК України), ф. 25, оп. 1, спр. 26, арк. 1054 зв.–1056

Центральний державний історичний архів України у Києві (ЦДІАК України), ф. 25, оп. 1, спр. 43, арк. 112 зв.

Центральний державний історичний архів України у Києві (ЦДІАК України), ф. 25, оп. 1, спр. 44, арк. 198–198 зв.

Центральний державний історичний архів України у Києві (ЦДІАК України), ф. 25, оп. 1, спр. 45, арк. 585 зв.–588.

Центральний державний історичний архів України у Києві (ЦДІАК України), ф. 25, оп. 1, спр. 48, арк. 699 зв.–701.

Центральний державний історичний архів України у Києві (ЦДІАК України), ф. 25, оп. 1, спр. 50, арк. 628 зв.–635.

Центральний державний історичний архів України у Києві (ЦДІАК України), ф. 25, оп. 1, спр. 55, арк. 435–437.

Центральний державний історичний архів України у Києві (ЦДІАК України), ф. 25, оп. 1, спр. 56, арк. 488–492.

Центральний державний історичний архів України у Києві (ЦДІАК України), ф. 25, оп. 1, спр. 61, арк. 70–71.

Центральний державний історичний архів України у Києві (ЦДІАК України), ф. 25, оп. 1, спр. 62, арк. 343 зв.–344.

Центральний державний історичний архів України у Києві (ЦДІАК України), ф. 25, оп. 1, спр. 62, арк. 378.

- Центральний державний історичний архів України у Києві (ЦДІАК України), ф. 25, оп. 1, спр. 62, арк. 408 зв.–409.
- Центральний державний історичний архів України у Києві (ЦДІАК України), ф. 25, оп. 1, спр. 62, арк. 610–611 зв.
- Центральний державний історичний архів України у Києві (ЦДІАК України), ф. 25, оп. 1, спр. 65, арк. 305 зв.–306.
- Центральний державний історичний архів України у Києві (ЦДІАК України), ф. 25, оп. 1, спр. 67, арк. 906 зв.–907.
- Центральний державний історичний архів України у Києві (ЦДІАК України), ф. 25, оп. 1, спр. 70, арк. 177–180.
- Центральний державний історичний архів України у Києві (ЦДІАК України), ф. 25, оп. 1, спр. 70, арк. 180–182 зв.
- Центральний державний історичний архів України у Києві (ЦДІАК України), ф. 25, оп. 1, спр. 72, арк. 203–203 зв.
- Центральний державний історичний архів України у Києві (ЦДІАК України), ф. 25, оп. 1, спр. 72, арк. 367.
- Центральний державний історичний архів України у Києві (ЦДІАК України), ф. 25, оп. 1, спр. 73, арк. 113 зв.–115.
- Центральний державний історичний архів України у Києві (ЦДІАК України), ф. 28, оп. 1, спр. 12, арк. 260–261.

References

- AGRICOLA, M., 1542, *Musica instrume[n]talis deudsch jnn welcher begriffen ist: wie man nach dem gesange auff mancherley Pfeiffen lernen sol, Auch wie auff die Orgel, Harffen, Lauten, Geigen, vnd allerley Instrumenten vnd Seitenspiel, nach der rechtgegründten Tabelthur sey abzusetzen*. Wittemberg.
- Archiwum Narodowe w Krakowie. Oddział na Wawelu. Archiwum Sanguszków (ANK AS). Rękopisy, № 24.
- Archiwum Narodowe w Krakowie. Oddział na Wawelu. Archiwum Sanguszków (ANK AS). Rękopisy, № 27, s. 184–185.
- Archiwum Narodowe w Krakowie. Oddział na Wawelu. Archiwum Sanguszków (ANK AS). Rękopisy, № 27, s. 185–186.
- Archiwum Narodowe w Krakowie. Oddział na Wawelu. Archiwum Sanguszków (ANK AS). Rękopisy, № 27, s. 186.
- Archiwum Narodowe w Krakowie. Oddział na Wawelu. Archiwum Sanguszków (ANK AS). Rękopisy, № 27, s. 277–280.
- BEYAZIT, M., 2014, Aizanoi Antik Kentinde Bulunan Graffitilerde Kopuz ve Asiklar, *Sanat Tarihi Dergisi (Journal of Art History)*, XXIII, 1, 83–119.
- ENGEL, J. C., 1797, *Geschichte des ungarischen Reichs und seiner Nebenländer*. Halle.
- JABŁONOWSKI, A. (Ed.), 1889, *Zróżdła dziejowe. T. XIX. Polska XVI wieku pod względem geograficzno-statystycznym. T. VIII. Ziemia ruskie. Wołyń i Podole*. Warszawa.

- PAWIŃSKI, A. (Ed.), 1886, *Zróżdła dziejowe. T. XIV. Polska XVI wieku pod względem geograficzno-statystycznym. T. III. Małopolska*. Warszawa.
- PRAETORII, M., 1619, *Syntagmatis musici. Tomus Secundus de Organographia. Darinen Aller Musicalischen Alten und Newen... Instrumenten Nomenklatur...*, Wolfenbüttel.
- SOYDAŞ, M. E., 2017, Evaluating Different Sources for the Reconstruction of an Extinct Instrument: The Turkish kopuz. *Historical Sources of Ethnomusicology in Contemporary Debate*, 156-169.
- VIRDUNG, S., 1511, *Musica getutscht und außgezogen durch Sebastianus Virdung, Priester von Amberg verdruckt, um alles Gesang aus den Noten in die Tabulaturen dieser benannten dreye Instrumente der orgeln, der Lauten und der Flöten transferieren zu lernen kürzlich gemacht*. Basel.
- ATAMANENKO, V., 2007 (a), Inventar Kremenetskoho starostva 1548 roku [Inventory of Kremenets Starostwo 1548], *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu «Ostrozka akademiia». Seriia «Istorychni nauky»*, 8, 8-36.
- ATAMANENKO, V., 2007 (b), Svidchennia opysovo-statystychnykh dzherel pro naselennia Lutska v druhii polovyni XVI – pershii polovyni XVII st. [Testimony of descriptive-statistical sources about the population of Lutsk in the second half of the 16th - the first half of the 17th century], *Mynule i suchasne Volyni ta Polissia. Lutska miska hromada: istoriia, tradytsii, liudy*, 26, 48-54.
- ATAMANENKO, V., 2010, Opysy volynskykh maietkiv kniaziv Chortoryyskykh XVI st. [Descriptions of the Volhynia estates of the princes of the Czartoryski 16th centuries], *Mynule i suchasne Volyni i Polissia: Lutsk v istorii Volyni ta Ukrainy. Naukovyi zbirnyk*, 35, 71-82.
- ATAMANENKO, V., 2015, Opysovo-statystychni dzherela do istorii naselennia Volodymyra druhoi polovyny XVI – pershoi polovyny XVII st. [Descriptive and statistical sources to the history of Volodymyr's population of the second half of the 16th - the first half of the 17th century], *Mynule i suchasne Volyni ta Polissia. Misto Volodymyr-Volynskyi ta Pobuzhzhia u svitovii ta ukrainskii istorii. Uspenskyi sobor v istorii mista Volodymyra-Volynskoho ta Ukrainy. Naukovyi zbirnyk*, 55, 95-106.
- BARANOVYCH, O., 1930, *Zaliudnennia Ukrainy pered Khmelnychchynoiu. I. Volynske voievodstvo. Zaliudnennia Volynskoho voievodstva v pershii polovyni XVII st.* [Ukraine's settlement before Khmelnytsky Uprising. I. Volhynian Voivodeship. Settlement of the Volhynian Voivodeship in the first half of the 17th century]. Kyiv.
- BEZPALKO, V. et al. (Ed.), 2014, *Ukrainske povsiakdennia rannomodernoi doby: zbirnyk dokumentiv. Vyp. 1: Volyn XVI st.* [Ukrainian everyday life of the early modern period: a collection of documents. Issue 1: Volhynia 16th century]. Kyiv: "Feniks".
- BEZPALKO, V., 2015, Deiaki fakty pro materialnyi vymir selianskoho povsiakdennia (za dokumentamy Volyni kintsia XVI – pochatku XVII st.) [Some facts about the material dimension of the peasant's everyday life (according to Volhynia documents of the end of the 16th - early 17th centuries)], *Pamiatky*, 15–16, 11–21.
- HORDIICHUK, M. (Ed.), 1989, *Istoriia ukrainskoi muzyky. V shesty tomakh. Tom 1. Vid naidavnishykh chasiv do seredyny XIX st.* [History of Ukrainian music. In six volumes. Volume 1. From ancient times to the middle of the 19th century], K.: Naukova dumka.
- HRYNIV, Ye. et al. (Ed.), 1988, *Borotba Pivdenno-Zakhidnoi Rusi i Ukrainy proty ekspansii Vatikynu ta unii (X – pochatok XVII st.): Zb. dok. i materialiv* [Fighting Southwest Rus' and Ukraine against the expansion of Vatican and the Union (10 - the beginning of the 17th century): Collection of documents and materials]. Kyiv: Naukova dumka.

- DOVBYSHCENKO, M. et KUZMINSKYI, I., 2018, Novi dokumenty z istorii teatralnoho ta muzychnoho mystetstva Volyni (kinets XVI - pochatok XVII stolit) [New documents to the history of theatrical and musical art of Volhynia (end of the 16th - the beginning of the 17th centuries)], *Mystetstvoznavchi zapysky*, 33, 209-215.
- KORNII, L., 1996, *Istoriia ukrainskoi muzyky: u 3 chastynakh. Ch. 1* [History of Ukrainian music: in 3 parts. Part 1]. Kyiv, Kharkiv, New-York: Vydavnytstvo M. P. Kots.
- KROVYTSKA, O., 2002, *Nazvy osib v ukrainskii movnii tradytsiy XVI-XVIII st. Semantyka i slovotvir* [Names of persons in the Ukrainian linguistic tradition of the 16th-18th centuries. Semantics and word formation]. Lviv: Instytut ukrainoznavstva im. I. Krypiakevycha NAN Ukrainy.
- MOISIENKO, V. et POLISHCHUK, V., 2013, *Lutska zamkova knyha 1560-1561 rr.* [Lutsk Castle Book 1560-1561 years]. Lutsk.
- MJANZHYNski, V. (Ed), 2006, *Mjetryka VJalikaga KnJastva Litovskaga. Kniga 46. 1562-1565. Kniga zapisaw 46 (kopiJa kanca XVI st.)* [The metric of the Grand Duchy of Lithuania. Book 46. 1562-1565. Book entries 46 (a copy of the end of the 16th century)], Minsk: BjelEn.
- NIMCHUK, V. (Ed.), 1961, *Leksykon slovenoroskyi Pamvy Beryndy* [Lexicon of Slavenorussian of Pamwo Berynda]. Kyiv.
- POLISHCHUK, V., 2007, *Kniazzi Masalski na Volyni u XVI st. za dokumentamy Derzhavnoho istorychnoho arkhivu Lytvy (ruska tytulovana znat u prostori Velykoho Kniazivstva Lytovskoho)* [Princes Massalski in Volhynia in the 16th century on the documents of the State Historical Archives of Lithuania (Ruthenian titled knight in the space of the Grand Duchy of Lithuania)]. Kyiv.
- SMOLII, V. (Ed.), 2001, *Istoriia ukrainskoi kultury: u piaty tomakh. T. 2. Ukrainska kultura XIII - pershoi polovyny XVII stolittia* [History of Ukrainian culture: in five volumes. V. 2. Ukrainian culture of the 13th - the first half of the 17th century]. K.: Naukova dumka.
- TSALAI-YAKYMENKO, O. et YASYNOVSKYI, Yu., 1995, *Muzychne mystetstvo davnoho Ostroha* [Musical art of the ancient Ostroh], *Ostrozka davnyna*, 1, 74-89.
- VOITIUK, O., 2018, *Doslidzhennia monastyrskoho sela XVI st. bilia Uspenskoj tserkvy u s. Dorohobuzh na Rivnenshchyni* [Research of the monastery village of the 16th century near the Assumption Church in the village Dorogobuzh in the Rivne Oblast], *Naukovi zapysky Rivnenskoho oblasnoho kraieznavchoho muzeiu*, XVI, 109-113.
- 1859, *Arkhiv Yugozapadnoy Rossii, izdavayemyy vremennoy kommissieyu dlya razbora drevnikh aktov, vysochayshe uchrezhdennoy pri Kievskom Voyennom, Podolskom i Volynskom General-Gubernatore. Akty, otnosyashchiesya k istorii pravoslavnoy tserkvi v Yugozapadnoy Rossii. Chast pervaya. Tom pervyy* [The archive of South-Western Russia, published by the temporary commission for the analysis of ancient acts, established in the Kiev Military, Podolia and Volhynia Governor-General. Acts relating to the history of the Orthodox Church in South-Western Russia. Part 1. Volume 1]. Kiev.
- 1886, *Arkhiv Yugo-Zapadnoy Rossii izdavayemyy komissieyu dlya razbora drevnikh aktov sostoyashchey pri Kievskom, Podolskom, Volynskom General-Gubernatore. Akty o zaselenii Yugo-Zapadnoy Rossii. Chast VII. Tom I* [The archive of South-Western Russia, published by the temporary commission for the analysis of ancient acts, established in the Kiev, Podolia and Volhynia Governor-General. Acts on the settlement of south-western Russia. Part 7. Volume 1]. Kiev.

- 1890, *Arkhiv Yugo-Zapadnoy Rossii, izdavayemyy vremennoyu kommissieyu dlya razbora drevnikh aktov, sostoyashchey pri Kievskom, Podolskom i Volynskom General-Gubernatore. Akty o zaselenii Yugo-Zapadnoy Rossii. Chast sedmaya. Tom II* [The archive of South-Western Russia, published by the temporary commission for the analysis of ancient acts, established in the Kiev, Podolia and Volhynia Governor-General. Acts on the settlement of south-western Russia. Part 1. Volume 2]. Kiev. 1910, *Archiwum XX. Sanguszków w Sławucie (Dyplomatariusz gałęzi niesuchojeńskiej T. II). T. VII: 1554-1572*. Lwów.
- 1914, *Litovskaya Metrika. Otdely pervyy-vtoroy. Chast tretaya: Knigi Publichnyh del. Tom pervyy* [Lithuanian Metric. Departments first and second. Part Three: Books of Public Affairs. Volume one]. Yur'ev.
- 1988, *Ukrainska literatura XIV-XVI st.* [Ukrainian literature of 14th-16th centuries]. Kyiv: Naukova dumka.
- Tsentrалnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy u Kyievi (TSDIAK Ukrainy) [Central State Historical Archive of Ukraine in Kyiv], fond 25, opys 1, sprava 4, arkushi 159–161.
- Tsentrалnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy u Kyievi (TSDIAK Ukrainy) [Central State Historical Archive of Ukraine in Kyiv], fond 25, opys 1, sprava 5, arkushi 61 zv.–62.
- Tsentrалnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy u Kyievi (TSDIAK Ukrainy) [Central State Historical Archive of Ukraine in Kyiv], fond 25, opys 1, sprava 12, arkushi 150–150 zv.
- Tsentrалnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy u Kyievi (TSDIAK Ukrainy) [Central State Historical Archive of Ukraine in Kyiv], fond 25, opys 1, sprava 21, arkushi 156 zv.–159.
- Tsentrалnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy u Kyievi (TSDIAK Ukrainy) [Central State Historical Archive of Ukraine in Kyiv], fond 25, opys 1, sprava 26, arkushi 24–24 zv.
- Tsentrалnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy u Kyievi (TSDIAK Ukrainy) [Central State Historical Archive of Ukraine in Kyiv], fond 25, opys 1, sprava 26, arkush 126 zv.
- Tsentrалnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy u Kyievi (TSDIAK Ukrainy) [Central State Historical Archive of Ukraine in Kyiv], fond 25, opys 1, sprava 26, arkushi 1041 zv.–1047.
- Tsentrалnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy u Kyievi (TSDIAK Ukrainy) [Central State Historical Archive of Ukraine in Kyiv], fond 25, opys 1, sprava 26, arkushi 1054 zv.–1056
- Tsentrалnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy u Kyievi (TSDIAK Ukrainy) [Central State Historical Archive of Ukraine in Kyiv], fond 25, opys 1, sprava 43, arkush 112 zv.
- Tsentrалnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy u Kyievi (TSDIAK Ukrainy) [Central State Historical Archive of Ukraine in Kyiv], fond 25, opys 1, sprava 44, arkushi 198–198 zv.
- Tsentrалnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy u Kyievi (TSDIAK Ukrainy) [Central State Historical Archive of Ukraine in Kyiv], fond 25, opys 1, sprava 45, arkushi 585 zv.–588.
- Tsentrалnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy u Kyievi (TSDIAK Ukrainy) [Central State Historical Archive of Ukraine in Kyiv], fond 25, opys 1, sprava 48, arkushi 699 zv.–701.
- Tsentrалnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy u Kyievi (TSDIAK Ukrainy) [Central State Historical Archive of Ukraine in Kyiv], fond 25, opys 1, sprava 50, arkushi 628–zv. 635.
- Tsentrалnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy u Kyievi (TSDIAK Ukrainy) [Central State Historical Archive of Ukraine in Kyiv], fond 25, opys 1, sprava 55, arkushi 435–437.
- Tsentrалnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy u Kyievi (TSDIAK Ukrainy) [Central State Historical Archive of Ukraine in Kyiv], fond 25, opys 1, sprava 56, arkushi 488–492.

Tsentralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy u Kyievi (TSDIAK Ukrainy) [Central State Historical Archive of Ukraine in Kyiv], fond 25, opys 1, sprava 61, arkushi 70–71.

Tsentralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy u Kyievi (TSDIAK Ukrainy) [Central State Historical Archive of Ukraine in Kyiv], fond 25, opys 1, sprava 62, arkushi 343 zv.–344.

Tsentralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy u Kyievi (TSDIAK Ukrainy) [Central State Historical Archive of Ukraine in Kyiv], fond 25, opys 1, sprava 62, arkush 378.

Tsentralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy u Kyievi (TSDIAK Ukrainy) [Central State Historical Archive of Ukraine in Kyiv], fond 25, opys 1, sprava 62, arkushi 408 zv.–409.

Tsentralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy u Kyievi (TSDIAK Ukrainy) [Central State Historical Archive of Ukraine in Kyiv], fond 25, opys 1, sprava 62, arkushi 610–611 zv.

Tsentralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy u Kyievi (TSDIAK Ukrainy) [Central State Historical Archive of Ukraine in Kyiv], fond 25, opys 1, sprava 65, arkushi 305 zv.–306.

Tsentralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy u Kyievi (TSDIAK Ukrainy) [Central State Historical Archive of Ukraine in Kyiv], fond 25, opys 1, sprava 67, arkushi 906 zv.–907.

Tsentralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy u Kyievi (TSDIAK Ukrainy) [Central State Historical Archive of Ukraine in Kyiv], fond 25, opys 1, sprava 70, arkushi 177–180.

Tsentralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy u Kyievi (TSDIAK Ukrainy) [Central State Historical Archive of Ukraine in Kyiv], fond 25, opys 1, sprava 70, arkushi 180–182 zv.

Tsentralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy u Kyievi (TSDIAK Ukrainy) [Central State Historical Archive of Ukraine in Kyiv], fond 25, opys 1, sprava 72, arkushi 203–203 zv.

Tsentralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy u Kyievi (TSDIAK Ukrainy) [Central State Historical Archive of Ukraine in Kyiv], fond 25, opys 1, sprava 72, arkush 367.

Tsentralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy u Kyievi (TSDIAK Ukrainy) [Central State Historical Archive of Ukraine in Kyiv], fond 25, opys 1, sprava 73, arkushi 113 zv.–115.

Tsentralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy u Kyievi (TSDIAK Ukrainy) [Central State Historical Archive of Ukraine in Kyiv], fond 28, opys 1, sprava 12, arkushi 260–261.

Музичне повсякдення Волині (середина XVI – початок XVII століть)

Представлена стаття є першим дослідженням такого роду, в якому спеціально розглядається музичне повсякдення Волині середини XVI – початку XVII століть. У цій роботі ми зосередилися майже виключно на світському сегменті музичного повсякдення. На основі аналізу актових книг, фіскально-облікових документів та інших джерел були сформовані три тематичні розділи. Перший розділ присвячений дослідженню музикантів Волині. У фіскально-облікових документах Великого князівства Литовського, а згодом Речі Посполитої (Малопольська провінція), використовувались різноманітні терміни для позначення музикантів та суміжних професій: «дударі», «скоморохи», «скрипалі», «трубачі», «медведники», «музики», «гудки». З цих та інших документів ми дізнаємося про кількість музикантів в різних, зокрема й невеликих населених пунктах. Серед прізвиськ, які були в музикантів, превалюють «дудник» та «скрипка», іноді зустрічається «гудка». Також в актових джерелах згадуються й інші музичні спеціальності: «кантори»-юдеї, «органісти», «пищики», «сурмачі», «трубачі», «бубнист». Також з цих документів ми дізнаємося про окремі епізоди з життя музикантів. У другому розділі спеціально

досліджуються музичні інструменти: «кобзи», «турецькі кобзи», «лютня», «квінтарна лютня», «скрипки», «влоська скрипка», «цитара», «дуда», «смик», «труби», «бубон». В останньому розділі йдеться про два окремі явища музичної культури Волині – музику в танцях та волочебному обряді. Відсутність подібного дослідження давало підстави для появи різних міфів, зокрема про бідність музичної культури автохтонного населення Волині. Популярним був міф про те, що органи у католицькі храми були принесені на ці терени польськими колонізаторами після Люблінської унії. А, як ми бачимо з документів, перше повідомлення про луцького органіста походить ще з середини XVI століття. В свою чергу ім'я органіста вказує його руське походження. Таким чином, отримані результати дозволяють не лише заповнити прогалини в українській історичній музикології щодо XVI століття, але й сподіватися на появу аналогічних досліджень як щодо інших українських земель, так й інших хронологічних відтинків.

Ключові слова: Волинь, повсякдення, XVI століття, музиканти, музичні інструменти, окремі явища музичної культури.

Владислав Безпалько, науковий співробітник, Національний музей історії України (Україна)
Vladyslav Bezpalko, Research Fellow, National Museum of Ukrainian History (Ukraine)

Іван Кузьмінський, кандидат мистецтвознавства, викладач, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського (Україна)
Ivan Kuzminskyi, PhD., Faculty Member, Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Ukraine)

Received: 14-03-2019

Advance Access Published: May, 2019

DEMONIC BESTIARY OF MAKONDE IN THE PERCEPTION OF WARSAW RESPONDENTS

Zofia Gralak

Демонічний бестіарій народу маконде в сприйнятті варшавських респондентів

Зофія Ґраляк

Метою дослідження є вивчення особливостей сприйняття сучасними мешканцями Варшави скульптур народу маконде. Дослідження здійснене завдяки підтримці PTAfr та гостинності Варшавської публічної бібліотеки 16-19 та 24 січня 2018 р. під час виставки «Między sztuką a orętdaniem. Hebanowe bestiarium ludu Makonde. Fotografie Piotra Sadurskiego» [Між мистецтвом та володінням. Ебеновий бестіарій народу маконде Between Art and Possession. Ebony bestiary of Makonde people. Piotr Sadurski Photography]. Під час експозиції скульптури з колекції Еви та Євгеніуша Ржевуських були включені у художній діалог з фотографіями Піотра Садурського. Усі експоновані роботи були виконані переважно у стилі шетані, який пов'язаний із зображеннями демонів. Скульптури маконде становлять приклад сучасного мистецтва Східної Африки. Їхнє коріння сягає місцевих традицій та вірувань. Скульптори маконде походять з Мозамбіку, але через складну соціальну ситуацію у цій країні багато хто з них мусив залишити батьківщину. Вони знайшли безпеку у Танзанії, де проживає значна частина народу маконде й до сьогодні творять у місцевості Дар Ес Салаам. Виставка включала скульптури найвидатніших представників цієї традиції. В межах дослідження респонденти, які відвідували експозицію, отримували дві фотографії, створених у різних стилях: кьяроскуро в одному випадку та формальному – в іншому. Головною метою було простежити шляхи сприйняття скульптур маконде, суттєво відмінних у культурному відношенні, відвідувачами виставки у Варшаві.

Ключові слова: сприйняття, Східна Африка, маконде, сучасне мистецтво Танзанії.

In 1955, Erwin Panofsky divided all man-made objects into two classes: works of art perceived through the prism of aesthetics and practical objects, which do not have to be perceived in this way. The latter was, in turn, divided into two types: means of communication and tools and instruments. All man-made objects have some specific intention, and therefore they are created for a purpose. However, according to Panofsky works of art evoke aesthetic experiences. The boundary separating practical objects from works of art is the intention originating from purposefulness of intentions and actions undertaken by the creator (Panofsky 1955, pp. 11-12).

If, according to Douglas Fraser, we assume that the purpose of the creator of "primitive art" is solely to satisfy the needs of the community in the symbolic sphere, not to awaken aesthetic experience, we consequently need to agree that objects created by a primitive man are not works of art, but, at best, functional items.

Contemporary theoreticians of post-structuralism and postmodernism, such as Michel Foucault, Rosalind Krauss, Hal Foster, Craig Owens, and Pierre Bourdieu, pay attention to the fact that the use of such concepts as art or civilization is a product of culture itself. Thus, the attempt to define them automatically becomes a form of using knowledge as a tool of power and domination (D'Alleva 2008, p. 158). Looking at the history of collecting, considered through the prism of

collections of primitive art, we can notice that the criterion for evaluation of such art is very often dictated by collector's aesthetic taste. Structuralists and poststructuralists also argued that the concept of authorship combined with the idea of individual genius and expression determining creation of a work of art can be defined as a cultural creation that has been given to the society in a peculiar heritage, starting from the preferences of Renaissance collectors (D'Alleva, 2008, p. 158).

Cultural differences versus aesthetic experience

Moving on the ground of aesthetic experience, we should look at the phenomenon of aesthetics. According to Władysław Tatarkiewicz: "Aesthetics used to be defined as a beauty theory, but in conviction that the notion of beauty is indeterminate and vague and therefore cannot be taught, aestheticians followed the path of art, define aesthetics as an art theory. And others want to deal with both beauty and art; they separate the two branches and practise both of them." (Tatarkiewicz 2004, p. 29).

A term "aesthetics" has a very complex meaning. It can be understood, among others, as a philosophy of aesthetic phenomena, such as values, quality or experience. It can be also understood as a philosophy of art. In this context, it will concern a work of art, its creator, recipient and also a reception method. While the concept of metacritics is philosophy referring to broadly understood artistic critique. Aesthetics may also be understood as a phenomenon that combines all the features listed here (Dziemidok 2002, p. 17). The aesthetics understood in this way constitute the broadest spectrum of interpretations for this concept.

In analyses of aesthetic experiences, more and more attention is paid to reception of culturally different objects. So the question arises whether recipients who are different in terms of location on the cultural map can demonstrate appropriate threshold of sensitivity to the art of "the others". To do this, it would be the most appropriate to put European, African, Oriental or Japanese art on the same plane. Here the art would be understood in the same way: as a collection of creations that arouse aesthetic experience. There is still an open debate on this issue. Some researchers are in favour of equal treatment of all forms of art, others state that such an approach is absurd. The debate of 1993 on aesthetics as an intercultural category seems to be interesting in light of the above-mentioned issue. It was participated by such eminent individuals as Howard Morphy, Joanna Overing, Jeremy Cote or Peter Gow (Wilkożewska 2004, pp. 8-9). According to the Australian aesthetician, Morphy, aesthetics is an intercultural category, which takes place within qualitative effects, i.e. it directly affects the problem of stimuli to which human senses react. Naturally, experiences can and should be different in every culture, which results even from a different cultural code, a level of development, upbringing or socialization of a given community. Regardless of the aforementioned aspects, it is hard to deny similarities which all citizens of the world demonstrate in the field of aesthetic experiences to neurophysiological stimuli. However, it should be borne in mind that what some people find pleasant, others may find revolting (Ingold 1996, p. 258). It is worth noting that aesthetics as a theory refers to a wide spectrum of issues regarding experiences, their perception and their impact on human life. "Aesthetics give access to the experience of spiritual strength, to the feeling of being in the presence of authority or, more pleasurably, makes it possible to understand why some people buy a special kind of soap." (Ingold 1996, p. 259). It can be assumed that human existence, from the day of birth to the moment of death, is constantly accompanied by various stimuli, whose transformation into aesthetic quality may lead to an aesthetic experience.

It is no coincidence that in Africa we find the first rock paintings, ornamental utility vessels or figurines depicting people and animals. In the African tradition, unity of man and nature is deeply rooted, which undeniably makes it possible to create optimal conditions for contemplation of

beauty. Presumably, when studying African art, we refer to the beginnings of humanity seen through the eyes of anthropologists (Theile 1974, p. 9). Therefore, it can be assumed that African aesthetics refers to the artistic thoughts of man, which constituted the need to show his own expression, as well as the way of understanding and interpreting the world around him. Although aesthetics as a science has been developing in Europe since the eighteenth century (Kozak 2013), research on art and creative thought of the Black Continent began, in fact, only at the beginning of the twentieth century. So what influenced this significant time discrepancy of research conducted in this field in relation to Europe? Certainly, a “non-classical” nature of African art is of great importance here. A great role was also played by diversity of concepts associated under its common name. As a continent, Africa is three times as big as Europe. The above-mentioned complexity resulting from i.a. its vast surface determines diversity. It is also associated with many ways of interpreting the surrounding reality, which we can observe on the example of diverse African culture. However, presumably the first reflection on African art from the European point of view can be found among the colonizers who penetrated these areas, having contact with regional art at the courts of black rulers. Probably it was thanks to the travellers and colonizers that the first masks or sculptures reached Europe, thus becoming a milestone in further development of research on African aesthetics. This phenomenon, along with development of the market and collecting resulted in displays of exhibits in many museums in the world available for the public (Kelly 1998, p. 38). Reflecting on African art and aesthetics, we must mention the colonial perspective, which for obvious reasons was devoid of objectivity. African art considered in this way was stigmatized as primitive, understood rather as curiosity: an interesting object which should be searched in a museum of curiosities - Wunderkammer, rather than in a museum of art (Pawłowska 2008, p. 204).

The Makonde people

Despite its indigenous values, activity of artists from the Makonde tribe is expression of the contemporary art of Tanzania. Makonde sculpture has evolved under the influence of European visitors, thanks to which it combines both commercial and artistic values. Undeniably, nowadays the works of many sculptors of this trend are works of art that can satisfy the needs of recipients of contemporary art with the most refined taste. This sculpture is an extremely broad concept, within which many different styles and tendencies have developed.

The Makonde people are among those only recently met by the white man. For a long time, they lived in complete isolation. That is why they were affected by all external influences that could somehow change the perspective of created works relatively late. As a result of many social unrest at the beginning of the 19th century, Makonde were forced to emigrate from Western Mozambique. Many Makonde people found a safe haven in Tanzania, where they have lived and created to this day.

For Makonde, like for all tribes in the Bantu group, the most important rite is circumcision¹. This is an annual event introducing young members of the tribe into adult life. The most important element of the whole ritual is initiation called *Unyago*, when a young Makonde becomes a child of the whole tribe. Small sculptures play a very important role in this whole process. They constitute a specific visual instruction depicting the roles that young adepts will perform when they enter adulthood (Kirkneas & Korn, 1999). The highlight of the ritual is a dance called *mapiko*. A dancer usually hides the body under a long robe and his face is covered by a helmet mask. Very often the dance is performed on stilts (Mohl 1974, p. 8). The ritual is intended to scare demons out of the village. For women, this is the only way to see a *mapiko* mask, which would not be available to them

¹ Both boys and girls are circumcised.

in normal circumstances. For example, even finding a *mpolo* (a special tent in which they were stored) could end up in death for women, who could only see masks during rituals. Not only the final appearance of masks, but also the whole process of their creation constitutes a secret. A sculptor who made the mask was a person, distinguished against the rest of the society and endowed with privileges. Indigenous Makonde very often evoked fear. They were described as a community eating rats, snakes and people. Even their appearance caused anxiety. Characteristic elements decorating the body of this tribe include, among others, a convex skin tattoo or so-called scarification, most often covering the face and belly, or sharply sawed teeth and padlocks called *ndonya*, characteristic of women (Wisniewska 2013, p. 15).

Belief in interdependence of the mundane and extraterrestrial world is characteristic of almost the whole Africa. Today, in the 21st century, a significant part of Africans are Muslims or Christians, but indigenous values are still intertwined with faith in religious dogma. Also today, Makonde believe that the dead can affect their lives and maintaining good relationships with ancestor spirits can positively affect their lives. In turn, sculptures played a paramount role in the process of maintaining correctness of the said relations, because they symbolically constituted personification of the ancestors to which the tribe members directly addressed. Makonde believe that spirits can penetrate into inanimate things, giving them special power, turning an ordinary object into an intermediary between the world of the living and the dead (Wisniewska 2013, p. 15). The function that the sculpture has is best described by the role it plays in the legend of the first Makonde, according to which the first human being in the world was a hunter. Unable to endure loneliness, he carved a wooden woman, who came to live and fell in love with her creator, which resulted in birth of the first Makonde. The Foremother is still worshiped and is one of the most important sculptural motifs of this tribe.

The sculpture of Makonde artists

The term “Makonde sculpture” refers to a wide range of artists, creating in many different styles, whose common feature is usually a high artistic level of produced works. This type of works is often made only as a product of the tourist market, therefore this term may refer both to very high-class sculptures and small-value works representing the so-called *airport art*.

Due to broadness of styles and trends in which Makonde sculptors create their works, for objective reasons this paper will mention of only two of them, recognition of which is important for better understanding of interpretive and cognitive ways presented by Warsaw society later in this text.

The first to be mentioned is the *shetani* style, whose world is very ambiguous and mysterious. Makonde believe that the world is divided into three parallel realities:

- *Kunnunge*, or Heaven, inhabited by the God.
- *Pachilambo*, or the Earth, inhabited by human beings
- *Kumahoka*, or the zone inhabited by extraterrestrial beings, the world of ghosts (Kirkneas & Korn, 1999, s. 40).

The latter world is the most mysterious and filled with fear. There are a whole pantheon of deities, demons and spirits, living near human homes. These creatures may have a diverse attitude towards people. Sometimes they are friendly, in other times they spread plague or cause defeat. In Makonde beliefs, there are a number of old stories told from generation to generation, in which *shetani*¹ play a huge role. These creatures are semi-humans, semi-animals or have extraterrestrial features; they often constitute a mixture of diverse beings. Their significance for Makonde is

¹ A word *shetani* means „a being”.

enormous, since very often stories about them have a moralizing overtone. According to Makonde, all aspects of their lives are influenced by good and evil spirits that can shape their lives. Of course, in opposition to good energies, there are also bad ones, whose most important representative is *Nandenga*. This is the most powerful demon in the pantheon of the Makonde deities. Makonde believe that it can bring madness, death or plague. It is referred to by adults to threaten their children. Allegedly it can suddenly appear like the wind, and its arrival is always accompanied by unexpected circumstances. Some *shetani* are spirits responsible for particular areas, for example there are beings that make life difficult for only women or children. A daemon called *Mbegua* brings misfortune to everyone it meets, while *Ngenge* kidnaps small children but never harms adults. Due to awareness of continuous coexistence with these dark powers, Makonde have many moralistic stories aimed at sensitizing tribal members to the principles inherent in these peculiar relationships. Oral histories indicate, for example, where you can and where you should not go at certain times, how to avoid *shetani's* anger or how to warn children against them. Telling legends or making sculptures is an effective way for Makonde to remove fear against *shetani* (Kirkneas & Korn, 1999, p. 40).

The first Makonde who made this type of sculptures was Samaki Likankow, coming from Mozambique, who came to Tanzania in 1930. Stylistics of his sculpture deviated from all commonly known realizations. It was very dynamic and full of expression.

Since then, *shetani* sculptures have quickly gained recognition and popularity, especially among foreign buyers. Initially they had small dimensions – about 20-30 cm in height. This trend has features previously not observed in Makonde works: grotesqueness, deformation, asymmetry and a deviation from proportions. The sculptures sometimes corresponded to oral histories about a given creature or were an expression of the artist's imagination. Works from the 1950s and 1960s most often depicted individual creatures with large heads and deformed bodies. They were often characterized by accidental distribution of face parts. The figures were supposed to be frightening. Sometimes they had some attributes characteristic for particular creatures, for example a cane.

Thanks to the *shetani* style, Makonde could for the first time demonstrate an individual artistic approach, which undoubtedly proved their sculptural skills, thus raising their work to the status of works of art.

The *ujamaa* style is another one to be mentioned here. It originated in the mid-1960s in Dar es Salaam, not long after the Makonde sculptors began to sculpt in the *shetani* style. The first sculpture of this type was created by Roberto Yakobo. Originally, these sculptures were called *dimongo*, which in the Makonde language means strength. Development of this style enabled artists to move towards a completely different convention. Its characteristic feature is totemic representation of figures, stacked one on another in such a way that the whole composition resembles a human tower. The very word *ujamaa* in Swahili means community, in the sense of a commune. Its direct translation corresponds to the Polish word “together” (Wisniewska 2013, p. 50). Character of the style refers to the memory of the ancestors, it is a kind of family tree. Works of this type most often refer to indigenous values and also emphasize tribal traditions.

Purpose, research group, research methods and its course

The main purpose of this paper is to try to outline a variety of interpretative paths presented by Warsaw respondents when entering a lively dialogue with the sculptures of Makonde artists. An important issue was also to try to demonstrate aesthetic experiences or lack of them.

Figure No. 1. Table presenting the basic data of the respondents taking part in the research

Ordinal number	sex	age	profession	education	Ordinal number	sex	age	profession	education
1	F	24	seamstress	secondary	11	M	40	engineer	higher
2	M	28	artist	higher	12	M	35	hairstresser	secondary
3	M	55	office employee	higher	13	F	76	landscape architect	higher
4	M	40	library employee	higher	14	F	30	makeup artist	secondary
5	M	29	call-center employee	secondary					
6	F	18	schoolgirl	secondary					
7	M	44	teacher	higher					
8	F	30	writer	higher					
9	F	20	student	secondary					
10	33	33	engineer	higher					

Research group

Individuals participating in the research were selected among visitors of the exhibition *“Między sztuką a opętaniem. Hebanowe bestiarium ludu Makonde. Fotografie Piotra Sadurskiego”* [Between Art and Possession. Ebony bestiary of Makonde people. Piotr Sadurski Photography], which was held in the Public Library of the Capital City of Warsaw, at Koszykowa 26/28. (St. Kierbedziow building). The research covered both respondents deliberately visiting the exhibition and those who came to the library by accident.¹

The researched population consisted of people between 18 and 76 years of age. The respondents had a different level of education. Whereby the majority had a university degree, one of the respondents was an anthropology doctor. The research covered both women and men.

Adopted methodology

From the methodological perspective, the project was inspired by various techniques, which by definition are not typical for conducting art research. Methodological diversity of adopted techniques contributing to creation of this research is of great significance. The methodological basis for the research was the procedure according to the humanistic coefficient, i.e. the so-called Florian Znaniecki's rule. It assumes that the cultural world should be treated as a world of values, not objects. Therefore, empirical facts should be determined in the way in which they are perceived by individuals. This methodological attitude allows for recognition of the recipient's attitude towards the research subject: in this case, Makonde sculptures. An important aspect of the idea of the humanistic coefficient is relationship between the research subject – the respondent and the researcher. In other words, the researcher in their analyses should take into account what given works may mean to the respondents. They should also attempt to understand presented interpretations, taking into account empirical facts having direct impact on them. In this context, the humanistic coefficient means a feature common for all human and social products, including

¹ Some respondents who did not know what event was taking place there noticed the exhibition, noticed the exhibition and, being interested in its topic, decided to watch it and take part in the research.

works of art. These objects, for various reasons, can be considered valuable enough to subject them to a broader interpretation or analysis. According to Florian Znaniecki, “a picture is chaos of colourful patches on canvas,” and it is given the meaning by the humanistic coefficient.

Qualitative information was important for the obtained results. As it is commonly known, this type of research is aimed at collecting material that has not been artificially created. Its main purpose is to organize the surrounding world, thanks to which we can observe to a greater extent how people live and what world they create around them (Steinar 2010, p. 11).

It is very important to take into account the context of human behaviour, emotions or feelings. An important deciding factor, sometimes deciding about validity of qualitative research, is an attempt to interpret the phenomena seen through the prism of interaction, based of which the research hypotheses are confirmed or denied.

The conducted research used the technique of a directed interview by Steinar Kvale. Such an interview is conducted with an emphasis on full understanding of specific goals, which are reflected in the research questions. Another important factor is formulation of sentences in a manner understandable to all participating respondents. Naturally, taking into account the fact that a language can and even should be modified depending on the level of the interlocutor. During the interview, the researchers remained sensitive to the words of the respondents, remembering the given facts, thanks to which it became possible to report them “live” and analyse them with the cognitive distance appropriate for the conducted research. According to these assumptions, the researcher conducts preliminary analysis of individual statements as early as during the interview.

The analysis also referred to the techniques of David Silverman or Anna Matuchniak-Krasuska. The methodology of the research is also based on experimental aesthetics – Gustav Theodor Fechner (Fechner 1876), as well as experimental psychology – Daniel Ellis Berlyne (Berlyne 1976, pp. 43-55).

The concepts mentioned here, as well as many others, contributed to creation of a project being the subject of this paper and provided the language necessary to describe it.

The essential element for understanding the meaning of the project is to outline subjective determinants such as “who saw what, in what conditions?”. And the most important problem is to describe and systematize particular interpretations of sculptures, taking into consideration social and cultural code different for Warsaw respondents and works of art in East Africa. The issues raised during the research also concerned the perceived values, aesthetic preferences, taste and aesthetic disposition.¹

A manner of perceiving sculptures of Makonde artists imposes a question about the attitude of recipients towards African art, as well as the functions of this art towards the recipients.

Respondents visiting the library after seeing the exhibition, where they could interact with real objects, were presented photographs. The presented photographs showed sculptures in two different styles: an artistic one in the *chiaroscuro* convention (in this case, black sculpture against a black background²) by Piotr Sadurski, and more formal – a black sculpture against a white background. The respondents were also presented photographs showing selected details of

¹ The aesthetic disposition is readiness to aesthetic experience, resulting from the recipient's sensitivity to art. During perception of works of art, it is characterized by aesthetic and not merely practical dependence. This attitude will be visible in some of the respondents taking part in the research. One of the respondents, a man of about 35 years of age, a hairdresser, claimed that “watching this type of art gives me pleasure comparable to being in nature.” Linking artistic competence with aesthetic disposition of the recipient in situ can also be an interesting issue.

² *Chiaroscuro* - (from Italian *Chirao* means - light, and *scuro* - dark) the term is used when stylistics of a given work emphasizes clear differences in the intensity of light and shadow, resulting in a clearer impression of three-dimensionality. During the Warsaw research in photographs by Piotr Sadurski, *chiaroscuro* was used in the convention of a black sculpture against a black background.

individual sculptures. All the photographs used the research were assigned numbers. The research had the character of a directed interview in which, during seemingly casual conversation, specific questions were asked. In such a situation, the issues raised during the interview, as well as its entire course, depended on spontaneous development of the conversation. Each time during the research some framework questions were asked:

1. What do you think about this work?
2. What kind of emotions (if any) accompany reception of this work?
3. What do you think the author wanted to express through this sculpture?
4. Do you have any memories that revive during contact with the presented work?
5. Would you like to have such art at home?
6. How do you understand a devil, an imp, a demon for you?
7. Why did you want to visit the exhibition?
8. Do the works of Makonde artists correspond with your ideas about African sculpture?

Additionally, if a fragment of the photograph was particularly interested, it could be marked with a marker on the foil applied to the photograph in question. This method enabled the most precise determination of interesting threads in individual works, as well as location of sculptures in the widest possible context.

Despite many interwoven methodological threads, the research was characterized by minimalism and simplicity. It was a nice way to spend time. In addition, all respondents unanimously claimed that participation in the research arranged experiences and thoughts stemming from perception of works presented in cabinets.

Since the research had the character of a free-form interview, as already indicated, the conversation could each time be shaped in a different way, depending on the circumstances. It was possible to terminate it at any time, without detriment to the qualitative end results.

Research course

The interviews revealed facts confirming existence of aesthetic experience. The experiences created as a result of perception had a real dimension here. Watching the works evoked keen interest in individuals. Some people clearly contemplated sculptures, devoting a lot of time to their analysis.

In total, 14 directed interviews were conducted. An additional element arranging interpretation of particular fragments of the sculptures was the empirical method - consisting in marking on the photos the most powerful elements affecting the recipient, and then analysis of feelings by the respondents. The time span of interviews varied significantly. The shortest took 38 minutes and the longest – 2 hours and 50 minutes.

It should be noted that Makonde artists do not give titles to their works. The titles that were presented at the exhibition were given by the collectors - Ewa and Eugeniusz Rzewuski.¹ During the research, the respondents were presented photographs devoid of any explanation or signature. These photographs were only assigned a number given by the author of this paper.

¹ It was clearly marked on one of the boards with appropriate annotations, thanks to which the visitors to the exhibition could broaden their knowledge with an additional context. In connection with the above, titles of the sculptures were given more on the basis of interesting collector's insights. It should be noted that titles of the sculptures during the exhibition were not presented in an imposing or suggestive manner.



Figure No. 2. Photos used in the research (from No. 1 to No. 5)

Analysis of the selected works:

Sculpture No. 1. Unknown author, *shetani*, Tanzania, 1999, *Child stealer*, formal convention (own photograph)

The interpretation of this sculpture took two directions. Some research participants had positive and some negative feelings. Most often, however, reception of the sculpture made the respondents smile and triggered a number of positive associations and memories. Sometimes perception of the work can be described as a kind of *Biblia pauperum*, since, according to the

participants, it has a moralizing nature. A good example is a 45-year-old woman: "I think this little devil caught a child who had been disobedient and now drags him into his den to give him the punishment he deserves." Another opinion referred to the message, which, according to a 35-year-old respondent, is carried by the above-mentioned sculpture No. 1. The respondent stated: "I think that this work may have a second bottom. There is something very disturbing in the eyes of this creature. Its seemingly friendly, honest eyes show signs of paranoia or even possession. I am afraid to think what it will do to this child when they are alone. It may even eat him. Perhaps such a figure serves the cult and summoning some dark powers, such as devils or demons, in order to make a pact with them in exchange for the soul." Naturally, the statement was a kind of joke, because the interviewer started to laugh after saying it. Another controversial opinion about the work was made by a man aged around 55, who thought that "it looks as if this creature was about to initiate sexual intercourse with the creature being held by the neck". Of course, apart from the specific receptions presented above, a large number of respondents stated that this work only raised positive connotations. There were opinions, such as the one of an 18-year-old woman: "what a nice devil" or a man aged 40: "it arouses positive emotions in me". It is also worth mentioning that a group of respondents defined their attitude to this work as neutral and devoid of any emotions.

Sculpture No. 2. Atanasio Fokasi, *shetani*, Mozambique, 1983, *Yoga*, formal convention (own photographs)

This work aroused a number of ambiguous observations. A large part of the respondents saw scary beasts in this sculpture. Some of the respondents divided the sculpture into individual fragments, suggesting that the creature consists of several entities connected together in one body. Most often, however, this division was limited to indicating an image of a monster, animal or family. As an example, we can recall a statement of a 33-year-old woman who, in the aforementioned photograph outlined three human figures, which, in her opinion, depicted a father who formed the basis of the family (below) and a mother holding a child above. Depending on the selected reception method, there were different interpretations of this work, which, interestingly, sometimes appeared in perception of the same respondent. It can be said that the longer a person looked at the work, the more cognitive layers they found in themselves. We can see this on the example of very different ways of interpretation manifested by a woman aged 76. At first, in the sculpture she saw a woman, probably a mum, but after re-establishing the relationship with the real exhibit displayed in the cabinet, the woman said that the piece of this work seemed to be "a malignant and

clever animal” or a rat. Then the same person pointed out that the upper part of the sculpture reminded her of a bundle or a basket, which was associated with African women who carried heavy objects in a similar way. Another noteworthy observation of a man aged 44 was connection of the fragment discussed above with the crown, which was associated with the crown of Upper Egypt once worn by the pharaohs. The sculpture No. 2 also brought many associations referring to gymnastics and acrobatics, as well as yoga. One woman about 30 years old, said: “I associate this sculpture with yoga and meditation, as well as an astral trip, during which you can meet such creatures.” It should be noted that this woman has been practicing yoga for a long time as an expression of spiritual activity. Another respondent aged about 30, said: “I associate this work with sexuality and femininity.” Another opinion was expressed in the statement of a 29-year-old man who would like to have this sculpture at home. As he claimed, “this work arouses such a strong erotic feeling in me that I would like to lick it.”



Figure No. 3. A set of drawings on the film placed on photographs taken by the respondents during the research

Sculptures No. 3 and 4. Author unknown, *shetani*, Tanzania, 1998, *Medusa*, *chiaroscuro* convention (photo by Piotr Sadurski) + formal convention (own photograph)

The analysis of this sculpture oscillated within three main associations: a man/child, a cross and scream. One respondent aged 33 saw in it a reference to the Christ's cross, which she could even precisely mark. Another respondent aged 35 was particularly interested in a delicate scratch (barely visible during real contact with work) probably resulting from the wood grain system. According to the respondent, it looked like a cross, which “is a symbol of suffering.” In turn, a 76-year-old woman saw in this work “a child climbing up on his toes, probably trying to reach something.” The feelings of fear and horror were common among the respondents. What is particularly interesting, a much larger number of respondents associated a sculpture photographed in a formal convention with scream. It should be noted, however, that in case of photographs of the same sculpture in different conventions, such as, inter alia, works no. 3 and 4, there was a group of people who experienced the *chiaroscuro* convention stronger. For some individuals this change in the style of sculpture presentation was insignificant. Work no. 4, apart from frequent association with a screaming face, was associated by one respondent aged about 35 with “a spiky, horned demon who, attacking its victim, drives her to madness”, expression of which was scream. A 33-year-old female respondent saw in the sculpture a human figure, depicted during escape from the grotto, or a rock crevice. Perception of sculpture no. 4 caused many associations related to typical utility objects. Some respondents saw a ring, the others – a ship rudder, and a man aged 35 said: “A form of the presented sculpture brings in mind a kind of amulet that should provide its owner with vital forces, as indicated by highlighting body parts responsible for senses, such as nose-smelling, eye-sight, mouth-taste or speech, and leg-movement.”

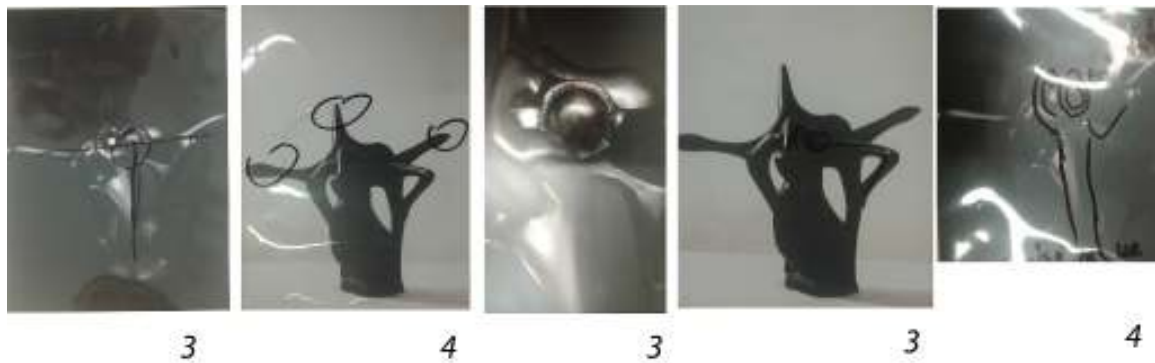


Figure No. 4. A set of drawings on the film placed on photographs taken by the respondents during the research

Sculpture No. 5. Constantino Mpakulo, *ujamaa*, Mozambique, 1997, *Foremother*, *chiaroscuro* convention (photo by Piotr Sadurski)

This work, like most works used in the research, evoked both positive and negative associations. Among the multiplicity of interpretations, we can identify those relating to phenomena, such as dualism, totem, commune or domination. These observations can be regarded as very close to the real values and message conveyed by the *ujamaa* style in the Makonde sculpture. As interesting opinion was expressed by a 40-year-old man, who believed that “a caring spirit in the company of a tribal chief¹ influences human fates.” Another opinion was expressed by a respondent aged 33, according to whom in this photograph “a demon has taken over the soul of a chief, who, exploiting his subjects, treats them like marionettes. That’s why they are sad, uncertain, absent-minded, not knowing what tomorrow will bring.” According to one of a respondent aged 30, this figure reminds her of the image of Satan, evoking considerable fear.

Sculpture No. 6. Mathias Mbangwende, *shetani*, Tanzania, 1997, *Eye of Providence*, *chiaroscuro* convention (photo by Piotr Sadurski)



This work brought a lot of controversial opinions. As many as 9 out of 14 respondents associated it with deformities, injuries, disability or illness. Most respondents stated that the author of the work may have wanted to warn against bad behaviour, which may result in a severe punishment. One of respondent, a man aged about 40, said that the sculpture can be described in two words “traffic accident.” In turn, a 20-year-old woman who took part in the research described the sculpture as

Figure No. 5. A set of photographs used in the research (from No. 6 to No. 10)

“an obvious example of impairment or mental illness, visible even in expressions of an underdeveloped face.” Another common associations were sexual ones, equating the opening of

¹ It should be remembered that the figure shown here is a woman, which is suggested by a mouth padlock, which is a decoration characteristic of women in the Makonde tradition.

the mouth to the anus, or the finger below the said opening – to the penis. In turn, 4 out of 14 respondents described the sculpture as an eye of divine providence, which constantly observes, rewarding good deeds, and punishing bad ones. According to a man aged 55, “it is so disgusting and dreary, primitive and nasty that it makes me sick when I look at it.” Another respondent, a 29-year-old man, said: “it is a beautiful sculpture with such interesting forms that I could look at it for hours.” He claimed that he would love to have it at home and thought that contemplation of this work would take a significant amount of time in his life. He believed that “this work is so interesting that over time, as a result of reception, I could always admire another fragment, reinterpreting it.” As it clearly results from the above set of statements, opinions of Warsaw respondents greatly diversified. What is particularly interesting, this work, regardless of presented emotional “gradation”, each time aroused very strong experiences, accompanied by intense emotions.

No. 7. Constantino Mpakulo, *ujamaa*, Mozambique, 1997, Foremother – detail, formal convention (own photograph)



Figure No. 6. A set of drawings on the film made on photographs taken by the respondents during the examination

The most important association evoked during contact with the work was reference its values to protection of the family. Among the opinions of respondents was, among others, a sentence of a 30-year-old woman: “The photo depicts a man and a woman who care for each other.” There was also very interesting interpretation of this element as a “family being a foundation” – a sentence of a respondent aged 33; or another of a 40-year-old man:

“a couple may constitute the crown of the tree of existence.” There was also an opinion referring to great importance that the presented figures attach to supporting each other in the heavy oppression in which they are. A small number of the respondents perceived the presented people as a family threatened by an ape-like figure “hanging over them.” This figure is visible on the right side of the photo.

Sculpture No. 8. Hossein Ananganola, *shetani*, Tanzania, 1998, *Popobawa* – detail, formal convention (photo by dr Eugeniusz Rzewuski)

Interpretations of this photograph can be considered very unusual. Apart from obvious references, such as association of the presented creature with a bird, phoenix or bat¹, there were also quite innovative opinions. Two respondents, women aged 76 and 33, saw a deer. Both thought that this was a scene showing the hunt, deer and head of the hunter, who was presented, according to the 33-year-old woman, as the one who “is supposed to get food”. These opinions were interesting, because the respondents did not change their minds even when they returned to the

¹ The presented creature is a bat made in the style of *shetani*. In Eastern Africa, the society believes in a demon called *Popobawa*, who appears in African homes in the form of a bat, initiating sexual contacts with men. A common case until this day is the statement that a politician was visited by *Popobawa* during the election. Then his support largely decreases. A bat and a chameleon are creatures characteristic of the sculptures of the grandmaster Hossein Ananganol.

cabinet. It should be noted that at the time of perception of the sculptures and photographs, the respondents were fully aware that the works shown to them belong to the East African art, the more interesting is interpretation of a fragment of this sculpture as an animal biologically and geographically belonging to another continent. The above-mentioned women opened themselves to the real message brought by the work only when another interpretation (concerning *Popobawa*, portrayed as a bat) was approximated to them. Then the women began to agree to a different analysis. The respondents were not in any way related to each other, nor could they hear the other person's statements, since each of them visited the exhibition on a different day. Another observation was the opinion of a 40-year-old man, seeing under the left wing (seen from the perspective of the recipient) the head of a man in a helmet, who, in his opinion, "looked like a knight". The man thought, however, that it must be a kind of illusion that his mind was playing, because he did not suppose that the figure of a knight could be expressed in an African sculpture.

Sculpture No. 9. Simuni Dastani, *shetani*, Tanzania, 1998, *Woman with gourd* + detail, *chiaroscuro* convention (photo by Piotr Sadurski)

This work recalled a number of different associations, among which references to motherhood or hard work performed by African women were obvious. One of the respondents, a woman aged 20, believed that: "this work has clear references to contemporary art." Another interesting opinion came from a man aged 28, who compared the presented figure to the works of Zdzisław Beksiński. A very interesting statement was expressed by a 55-year-old man: "The presented figure in connection with the emphasized hole in the place where the face should be, contrasting with the face in the disappearing smoke, brings to mind a situation in which a woman wants to shout something and cannot." According to the respondent, since she cannot speak, she would be the perfect wife. One of the men aged 40 believed that the aforementioned lack of face is an expression of "nostalgia for a previous life, from the pre-motherhood period, associated with carefree life. As evidenced by the woman hanging at her feet - the former her, who reminds her that she was shackled."

Sculpture No. 10. Constantino Mpakulo, *ujamaa*, Mozambique, 1997, *Foremother*, formal convention (own photograph)

The scale of interpretation of this work is much broader than one would suppose. Most of the respondents described a fragment of this sculpture as full of sadness, nostalgia, expectation and reverie. An important emotion that was taken into account here was fear. One of the women, aged about 20, emphasized: "In my opinion, the figures depicted here look as if frozen, frozen in anticipation of the evil that is supposed to reach them." Another respondent aged 45 described this work as "an expression of family protection, with particular emphasis on the role of the mother to whom the infant is huddled." According to another woman aged 33, the work resembled a "collective grave." During his contact with work, a 40-year-old man stated: "I see a ritual orgy here, let's say, on the occasion of the equinox."

Results

As has been repeatedly mentioned, during the research the respondents were presented with both Makonde sculptures and comprehensive and fragmentary photos made in two different conventions. Deliberately one of the sculptures, titled *Foremother*¹, was shown in one of the photographs in all its glory, and then in two photographs in fragments. During the research, these three photographs were placed at a certain distance from one another. It was interesting whether there would be a person among the respondents who would notice that they depict the same work.

¹ Tytuł nadany przez kolekcjonerów.

It was also interesting whether perception of these three works had a common interpretative denominator. However, only one respondent, a doctor of anthropology, noted the aforementioned dependence of the three works. Two other respondents connected only two photographs, completely rejecting the third one.

Drawn conclusions were based on the question asked to all the respondents at the end of the research: do they think that some of the photographs could have depicted the same sculpture? 11 out of 14 respondents rejected such a possibility.

In a systemic perspective, the whole is more than just the sum of individual parts. This sentence suggests that in a given context, fragments remain what they are, but at the same time they are connected by mystic commonality, which makes them different. Placing a subject in an adequate or inappropriate context has a significant impact on its perception. What has particular importance here is a cultural code. By adopting the correct code, consistent with the proper origin of the perceived artefact, we increase the chance to properly understand the proper values contained in the work of art. In the path of conscious perception, it is very important to be able to perceive a work in a holistic way, thanks to which it is much easier to embed it in the right interpretative and cognitive field. It is much easier then not only to understand the message of a given work, but also to correctly evaluate all fragments of the sculpture. In connection with the above, it is assumed that probability of recognition of individual details and linking them to the proper sculpture is not possible, or is doubtful if the proper cultural code is not known. Appearance of each element individually influences, albeit subconsciously, perception of the whole structure and gives meaning to individual elements. When we see a sculpture, a part of which has been chipped off, as recipients, we will most likely experience some kind of dissatisfaction or emptiness associated with this gap. Following Rudolf Arnheim, "no element of a work of art will ever be independent." (Arnheim 2004, p. 91). Therefore, none of the elements should be treated in a completely autonomous manner. Already Aristotle considered similarity as one of the properties of things, evoking associations in mind, requiring memories to connect the past with the present.

Attempts to analyse the whole and fragmentary photography, presenting a specific work of a Makonde artist were a kind of play with some sort of optical illusions. The individual respondents were entangled in an ambiguous game or a puzzle that could be solved but not necessarily. At the same time, it is impossible to clearly determine which solution, considering the situation from a cognitive perspective, is more interpretatively attractive. We only know which one was real. Most likely, the fact that the fragments were correctly placed on the overall map of the sculpture *Foremother* presented from various perspectives could not have a significant impact on perception of the sculpture. It should also be taken into account that this relationship could have been noticed by a larger number of respondents, however, being uncertain, they decided not to express it. Frequently, after the first look, we are able to determine the subject with which we are dealing. Naturally, this does not mean that the sense of sight neglects details. Even children notice minor changes in familiar objects. However, it should be assumed that a viewer may not be able to determine a reason for a given change was born, which he obviously notices. This is because signs of change are an element of a coherent layout which is well-known to the viewer (Arnheim 2004, p. 58).

The research made it possible to select 4 main types of reception characterizing the respondents.

1. A group of people who were much more excited by reception of photographs in the *chiaroscuro* convention.
2. A group of people who were much more excited by reception of photographs in the formal convention.
3. A group of people for whom the change of style did not matter.

4. A group of people for whom the change of style was so important that they were not able to recognize that they are dealing with the work shown in a different convention just now.

As can be seen from the above list, interpretative and cognitive paths presented by the group of respondents selected from the Warsaw society are very diverse. There are some noticeable common features of particular groups. So we can observe that some methods of human perception and reception are similar. It is, however, very difficult to clearly state what features determine reception of works of art. It is also difficult to talk about correct or incorrect reception. Certainly sculptures seen by Warsaw citizens evoked considerable emotions. According to Michel Kirby, there is no one method to interpret a given work of art (Kirby 1987, p. 166). The concept of art should be considered by each individual, because everyone perceives it in a different way. At the same time, it does not matter if a given work is universally recognized as good or bad. What matters is only emotional connotation related directly to our experience when dealing with a given work. For example, if we felt fear or anxiety when viewing the exhibition as a result of contact with art, according to Kirby, the experience itself already defines the sculptures depicted in the exhibition as works of art. This is because the essence is not positive, idyllic feelings associated with our internal experience related to the exhibition. The essence is the very experience that we had in relation to what affected our senses. Therefore, our opinion about a given work, or the emotions accompanying its perception are irrelevant. What is relevant is the fact that there are any emotions associated with perception of a given phenomenon. It is through experience, in the relation between the object and the recipient, that the work from mere creation becomes a work of art. It is a bit as if our emotions gave it that sense. Whereby the more a work falls into the recipient's psyche, the more important it seems to us (Kirby 1987, p. 166).



Figure No. 7. All pictures showing the sculpture of Foremother (photo 1 by Piotr Sadurski, photo 2 and 3 – own photos)

Since the beginning of mankind, there has been social, cultural and moral diversity. There has also existed aesthetic diversity, as well as diversity related to satisfying aesthetic needs, which is the basic demand resulting from the human nature. Importance of aesthetics is evidenced by the fact that despite many attempts to downplay its role in human life, its problems still remain valid, while the questions it poses and answers given through its prism continue to lead us through a lively scientific discussion. No matter how we approach the subject of works of art, perception will always be a stop on the road leading to full reception, as a result of which an aesthetic experience may appear. The factor causing an aesthetic experience remains irrelevant. A discussion on aesthetic significance of culturally different works of art is still open. What is certain here is the fact that there are many (often intriguing) misunderstandings at the time when Europeans come into contact with African artists. Probably an African not familiar with the European point of view, tradition and history of collecting will not see the difference (even if financial) between works of art from the Louvre and the sculptures of Makonde artists sold on the Mwengwe market in Dar Es Saalam. What is the value of these objects and who should decide about it? As we can deduct from the respondents' statements, even during good presentation of works from Africa,

there can always be some dissatisfaction resulting from a different cultural code in which their meaning was written down. As a result, a recipient may find it really difficult to understand the viewed works and embed them in the proper context.

In any case perception of *demonic bestiary of Makonde* resulted in the whole range of emotions, associations and even sensations. Therefore, it can be assumed that during reception of Makonde sculptures aesthetic experience took place. The emotions appearing most often as a result of reception were anxiety and joy. The most common associations of the recipients referred to demons and other creatures and extraterrestrial beings, religion, family, death and sex. A very small number of people participating in the research presented a pejorative attitude towards the works presented during the exhibition. Most respondents considered the research as a nice time, arranging experience derived from reception of the sculptures.

Obtained results may become an important basis for extracting qualitative results. It is worth paying attention to the interest which the respondents gave to the research, which can be confirmed by a very long time spent on conducting interviews.¹ It would also be interesting to compare Warsaw results to wider research conducted in Poland or worldwide, but for objective reasons it is impossible. Therefore, this topic should be left behind as a basis for further discourse, which in the future can be used for subsequent analyses.

The assumptions were not fully reflected in the research results. One of them was i.a. the conviction that in case of most respondents the *chiaroscuro* convention would intensify the impression of horror or fear during reception of the works. However, according to the interviews, this result was reflected only partially.

References

- ARNHEIM, R., 2004, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria.
- BERLYNE, D.E., 1976, Similarity and preference judgments of Indian and Canadian subjects exposed to Western paintings, *International Journal of Psychology*, 11(1), 43-55, <https://doi.org/10.1080/00207597608247346>
- COOTE, J., 2006, "Marvels of Everyday Vision": The Anthropology of Aesthetics and the Cattle-keeping Nilotes. W: M.Perkins, H.Morphy, ed. *The Anthropology of Art: A Reader*. Oxford: Blackwell Publishing, 281-302.
- D'ALLEVA, A., 2008, *Metody i teorie historii sztuki*, Kraków: Universitas.
- DZIEMIDOK, B., 2002, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- KELLY, M., ed., 1998, *Encyclopedia of Aesthetic*. Vol. 1. New York: Oxford University Press.
- FECHNER, G.T., 1876, *Vorschule der Aesthetik*. Leipzig: Verlag von Breitkopf & Härtel.
- GAŁOSZEWSKA, M., 1973, *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- INGOLD, T., ed., 1996, *Key Debates in Anthropology*, London: Routledge, <https://doi.org/10.4324/9780203450956>
- KIRBY, M., 1987, Czas jako tworzywo sztuki: estetyka awangardy. W: S. Morawski, ed., *Zmierzch Estetyki – rzekomy czy autentyczny?* T.2. Antologia. Warszawa: Czytelnik.
- KIRKNEAS, J. & KORN, J., 1999, *Makonde*. Copenhagen: Rhodos.

¹ Czas wywiadu kierowanego podczas badania wahał się od 30 min do 2 godz. 50 min.

- KOZAK P., 2013, *Wychować Boga. Estetyka antropologiczna Alexandra Gottlieba Baumgartena na tle myśli niemieckiej pierwszej połowy XVIII wieku*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- MOHL, M., 1974, *Masterpieces of the Makonde*. Vol. I. *An East African documentation*. Heidelberg: Museum in der Au.
- PANOFSKY, E., 1955, *Meaning in the Visual Arts*, Chicago: The University of Chicago Press.
- PAWŁOWSKA, A., 2008, Some reflections on African Art and Aesthetics, *Africana Bulletin*, 56, 204-217.
- KVALE S., 2010, *Prowadzenie wywiadów*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- TATARKIEWICZ, W., 2004, *Wybór pism estetycznych*. Kraków: Universitas.
- THEILE, A., 1974, *Sztuka Afryki*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- WILKOSZEWSKA, K., 2004, Ku estetyce transkulturowej. Wprowadzenie. W: K. Wilkoszewska, ed. *Estetyka transkulturowa*. Kraków: Universitas.
- WISNIEWSKA, A.K., 2003, *Styl shetani. Nowoczesna rzeźba ludu Makonde w Tanzanii*. Warszawa: Wydawnictwo Neriton.

Demonic bestiary of Makonde in the perception of Warsaw respondents

Perception is a particularly interesting and quite diverse phenomenon. It mainly depends on different interpretations presented by recipients. This work aims at constituting a cross-sectional list of analyses of attitudes presented by Warsaw society during contact with sculptures of Makonde artists. Thanks to the support of PTAfr and the courtesy of the Library in Koszykowa Street, on 16-19 January, and on 24 January 2018, research was carried out in reference to the exhibition titled: «Między sztuką a opętaniem. Hebanowe bestiarium ludu Makonde. Fotografie Piotra Sadurskiego» [Between Art and Possession. Ebony bestiary of Makonde people. Piotr Sadurski Photography]. During the exhibition, sculptures from the collection of Ewa and Eugeniusz Rzewuski entered into the artistic dialogue with photographs by Piotr Sadurski. All the exhibited works were mainly in the style of shetani, referring to demonic presentations. Makonde sculptures are an example of contemporary art of East Africa. Their roots should be sought in indigenous traditions and beliefs. Makonde artists come from Mozambique, but as a result of social unrest many of them were forced to leave their homeland. They found themselves safe in Tanzania, where a large part of Makonde people live and create in the Dar Es Salaam area until today. The exhibition featured sculptures of the most outstanding representatives of this trend. Within the research, the respondents attending the exhibition were presented with photographs made in two distinct stylistic conventions: chiaroscuro one and formal one. The primary objective of this is to show some ways of perception of Makonde artists' sculptures, distant in terms of culture, by respondents participating in the Warsaw research.

Keywords: perception, East Africa, Makonde, contemporary art of Tanzania.

Zofia Gralak, PhD student, Humanity Studies, Faculty of Philosophy and History, University of Łódź (Poland)

Зофія Граляк, аспірантка, гуманітарні студії, філософсько-історичний факультет, Лодзький університет (Польща)

Received: 29-03-2019

Advance Access Published: May, 2019

IDEA OF COMMON GOOD (EL BIEN GENERAL) IN THE SERIES OF ETCHINGS “THE DISASTERS OF WAR” (“LOS DESASTRES DE LA GUERRA”) BY FRANCISCO GOYA (BASED ON THE BOHDAN AND VARVARA KHANENKO MUSEUM OF ART FUNDS)

Illia Levchenko, Oleksandra Kotliar, Stefaniia Demchuk

Ідея загального блага (el bien general) у серії офортів “Лихоліття війни” (“Los desastres de la guerra”) Франсіско Гойї (за матеріалами фондів Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків)

Ілля Левченко, Олександра Котляр, Стефанія Демчук

Ідеї Просвітництва (передовсім французького з найвідомішими його представниками - Ж.-Ж. Руссо, Ш.-Л. Монтеск'є та М. Ф. А. Вольтером) не лише запліднили політичну сферу тогочасного світу але й знайшли своє відображення та взаємодію в мистецтві. Франсіско Хосе де Гойя-і-Лусьєнтес (1746-1828 рр.) був безпосередньо перечулений цими ідеями: він брав пасивну участь у наполеонівських війнах і безпосередньо перебував у колі спілкування з видатними представниками іспанського Просвітництва. Метою дослідження є аналіз взаємодії тексту й образу в серії офортів Ф. Гойї “Лихоліття війни” та з’ясувати рецепцію ідеї “загального блага” в офорті 71 “Проти загального блага”. Теоретико-методологічний інструментарій, необхідний для дослідження цієї теми, пов’язаний як із специфікою роботи з наративним родом писемного типу джерел, так і зображальним (візуальним) типом джерел. Комплексний підхід зумовлений використанням Ф. Гойєю як позавербальних, так і вербальних (подвійні номери офортів та артионіми, екфразиси) засобів. Методологічну основу дослідження складають принципи комплексності, історизму та науковості. Основними методами стали: іконографічний та іконологічний; емпіричний; просопографічний; метод синтетичної та аналітичної джерелознавчої критики; порівняльно-історичний. Вірогідно, Франсіско Гойя, який так само критикував тогочасний обскурантизм в Іспанії (що особливо віддзеркалюється в серії офортів «Капрічос»), звертався до ідей французького просвітництва, що породило, можливо, й несвідомі ремінісценції та алюзії в його роботах. Таким чином, питання обізнаності Франсіско Гойї з ідеями Ж.-Ж. Руссо не відіграє ключової ролі в даній проблемі (хоча й є вкрай цікавою темою для дослідження), адже найціннішим аспектом для нас залишається не прямі запозичення в автора, а саме експлікація просвітницьких ідей (у нашому випадку – в мистецтві), що контекстуально свідчить про їх стрімке поширення в Європі та активне впровадження в різноманітні сфери людської діяльності.

Ключові слова: Гойя, Жозеф Бонапарт, Фердинанд VII, спільне благо, артионіми, “Лихоліття війни”, Просвітництво.

The ideas of the Enlightenment, in particular the French one, not only influenced the political sphere of the contemporary world as the ideological basis of the French Revolution or the basis of the outlook of the generation of the founding fathers of the United States or else, but also found a peculiar embodiment in art. Francisco José de Goya-i-Lucientes (1746-1828) was inspired by these

ideas: he took a passive part in the Napoleonic wars¹ and was close to the prominent representatives of the Spanish Enlightenment. It is logical to assume that F. Goya was also aware of the doctrine of J.-J. Rousseau (1712-1778), one of the first to put forward the idea of “the common good” (“le bien général”) in his treatise “On the social contract” (“Du contrat social ou Principes du droit politique”). Gaspar-Melchior Jovellanos (1744-1811), a close friend of F. Goya’s, translated it into Spanish.

We have no goal to prove or deny Goya’s familiarity with the doctrines of the French or Spanish Enlightenment, because the reception of the “common good” idea could take place at the level of “out-of-source knowledge”². Realization of the set goal is inseparable from the interpretation of the concept by the enlighteners themselves (in particular, Voltaire and Rousseau). The first cycle of the F. Goya’s etchings “The Disasters of War” (“Los desastres de la Guerra”) (1810-1820’s) and the Jean-Jacques Rousseau’s treatise “On the social contract” (1762) were chosen for analysis as the primary sources. The series of F. Goya’s etchings is completely focused on man (Bouvier 2011, p. 1108). Comparing the notion of “the common good”, which popped out in the titles of engravings with their plot enable us to follow the artist’s attitude to specific historical circumstances. In this way we can explore his attitude towards the struggle for power between Charles IV, Ferdinand, Mary Louise and Manuel Godoy, the invasion of the French troops in Spain in 1808, attempts to enthrone of Joseph Bonaparte, favored by the Spanish intellectuals (and Goya as well); desolation and famine in Spain (Bouvier 2011, p. 1108) etc.

Iconological analysis and interpretation are impossible without taking into account that some etchings (in particular 71) were made of sanguine and preserved poorly. In the drawing in letter 71 (Prado, № 160) the face of the central hero in the image of the devil is not so evil, deprived of clear lines. The same fact in the etching adds to the figure of the inquisitor certain cruelty. In the etching, Goya enhanced the image: sharpened the chin, changed eyes, and increased the amount of wrinkles. In the drawing to the right of the monster, next to the book, there are two men, and on the etching they are absent. At the same time, the figure of the inquisitor is visibly much clearer towards the light background (Levin 1958, p. 42).

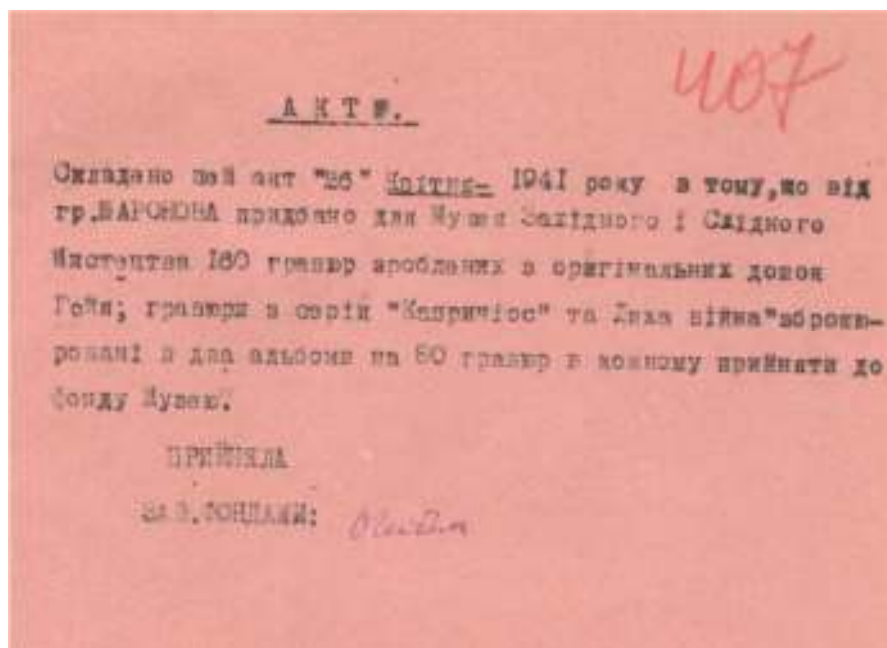
The theoretical and methodological tools, necessary for the study of this topic, are related both to the specifics of working with the narrative genus of the written type of sources, and the visual type of sources. This demanded an interdisciplinary approach. Comprehensive approach was essential as Goya’s graphic is both visual and narrative. Firstly, the author provided each engraving with the number. Some works have two rows of numbers (see Fig. 1): the first (lower) numbers correspond to their creation time; the second (upper) number corresponds to the series’ storyline, outlined by Goya. The second numbering, apparently, was created after series was finished, and hence, the analytical criticism of the individual graphical image will be limited. Secondly, Goya signed each painting: it was a fundamentally important element in the creation of an image (Pluzhnikova 2007, p. 102). Artios, that is signatures of fine arts as a unit of the verbal series, and eckfrasis, which not only verbally mark the image, but also make a receptive installation on the reproductive external imagination (Barnatskaya 2014, p. 39), determine the specifics of works by Francisco Goya. In this

¹ Francisco Goya observed as the terror of 1791 – 1793 began with the slogan of progressive ideas of the Enlightenment, and the Inquisition was restored. The series of engravings “Caprichos” became the result of these experiences (mysterious disease, social crisis, the crisis of educational ideas and disappointment in the ideals of youth). “The Disasters of War” reflect the immediate events in the native country and native town of F. Goya (Shostak, 2008, pp. 7-18). In the 60’s, F. Goya endured a discontinuity between liberal and educational attitudes and inhumanity, horrific cruelties (Bouvier 2011, p. 1110)

² Under the notion of “out-of-source knowledge” we mean “aggregate of factors of pressure on consciousness” of the author (Yakovenko 2007, p. 259). In such a case the idea, the subject is being acquainted with by means of autopsy, is not so important as its articulation in society. Participants of the peasant war of 1524-1525 did not necessarily have to get acquainted with the “Prague Manifesto” by T. Müntzer, although he calls for active actions there “all, who see this writing” (Müntzer 1989, pp. 334-335).

case, we have a direct interaction between text and image, due to the author's wish to nominate and verbalize the artistic image. The etchings are made in the technique of aquatintes. F. Goya's creative method was that he first found a concise and clear disclosure of the theme at the stage of sketches, and then "translated" them into the "language" of etchings and aquatinter (Babkin and Avanesian 2015, p. 33).

Francisco Goya created the series of 82 engravings between 1810 and 1820 as an allegorical protest against the war. The series of 82 engravings, created by Francisco Goya between 1810 and 1820, became an allegorical protest against the war as encroaching on the essence of a person, whose nature is the primary source of the phenomenon of social existence and of its sophistic organization. He portrays war that blurs the line between "Spanish heroes" and "barbaric supporters of the Old Order" (Smith 2014, p. 154). Goya returns to allegories and summarizes plots without documentary accuracy, which was not inherent to the contemporary images of military conflicts. The war in Spain was held under the slogans "for God, the homeland and the king"; the artist provided etchings with, first of all, universal character. The etchings numbers 65-82, completed presumably between 1813 and 1820, constitute a separate series with the original title of "emphatic fantasies" ("caprichos enfáticos") and depict the result of the restoration of the Bourbon dynasty in the country, that, despite the hope, did not provide peace and stability, having launched a reactionary policy (Warren 2015, p. 139).



Register 1, file 44. Acts of acceptance, issue and transfer of exhibits of the museum. Lists of exhibits of the museum, 1925 – 1941, 425 sheets

The Museum of Western and Oriental Art (nowadays "The Bogdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts") acquired the series "The Disasters of War" (Fig. 2) in the spring of 1941 "from the citizen Sharonov", as it is mentioned in the act which was signed by O. Gaybel (presumably, an employee of the museum). Information about the one, who transmitted 160 F. Goya's works from two famous series ("Los Caprichos" and "Disaster of War"), arranged in two albums, is few. We assume that it was Mikhail Andreevich Sharonov (1881-

1957) – a famous graphic artist, a teacher and a member of the museum's artistic council. It is still unclear how museum obtained the etchings: the word "purchased" means that a certain price had been set, but it was not specified in the act.

It should be noted that the "Disaster of the War", due to censorship, was published only in 1863 in Madrid. All numbers and inscriptions on the etchings were copied from the original sheets and transferred to the copper plates. The iteration of the fourth edition of 1906 is now kept in the funds of the Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts.

Historians of art evaluate Goya's reception of the ideas of Enlightenment mainly through aquatints of the Capriccios series (Los Caprichos) (Eisenman, St. & Crow, T. 2011, pp. 78-80). Eisenman and his co-authors divide "The Disasters of War" into three thematic blocs: 1) the victims and the horrors of war (sheets 2-47); 2) the hunger, the death, the dead (48-64); 3) "caprichos enfáticos" ("emphatic fantasies") (65-80). The third block Goya presumably created during the monarchical reaction (Eisenman, St. & Crow, T. 2011, p. 96). At the same time, the Soviet scholar I. Levin stated that the series of etchings can be divided into two parts: 1) the heroic struggle of the Spanish people against Napoleon and 2) the difficult years of the reaction of Ferdinand VII (Levin 1958, p. 198). Unfortunately, the research, although it was extensive, was carried out with a precise ideological bias of the time. Therefore, the scholar explained the whole cycle as a unity dedicated to the struggle of "the broad revolutionary masses against the French invasion" (Levin 1958, p. 198). Even Paul Bouwierre in his studio, where he analyzes etchings of the cycle "The Disasters of War" most extensively, ignores the etching "Against the common good" which, in our opinion, requires a profound analysis.

Let us note what was discussed in the discourse of the philosophers of the Enlightenment for the "common good". Though the concept roots reach in the ancient philosophy¹, Seventeenth and Eighteenth century philosophers heavily revised it and elaborated on it in terms of the social contract (B. Spinoza, T. Hobbes, J. Locke, J.-J. Rousseau, D. Hume). For J.-J. Rousseau's "common good" is one of the most important advantages of the state and the conclusion of the agreement, for the sake of which each individual sacrifices part of his own natural sovereignty:

"When, at a certain moment, we are convinced, that among the motives that push people towards mutual unity through the formation of voluntary bonds, there is nothing that corresponds to the essence of the union, then we will understand that the good of one, far from seeking common welfare, from which everyone would receive his own, turns into evil for another; when we finally see that, instead of joining together in the common pursuit of the common good (underlined by the author. – I. L.), people are getting closer to each other, only because they are all taken away from this good – then we must also understand, that even with the ability of this state to maintain its existence, it will be only a source of crime and poverty for people, each of which sees only its own interest, and is guided only by its own predispositions and hears only his own passions" (Rousseau 2001, pp. 167-168).

By the concept of J.-J. Russo, only "common will" can govern the state according to the main goal of its formation – to common good. The phenomenon of the "common good" does not deny the interests of individuals. On the contrary: it recognizes their presence, because the consistency of these interests made society possible to be established and to function.

The essence of this concept is reduced to the two components: the will and equality, since "any particular affiliation will mean that the state is deprived of power, which is equal to this dependence" (Rousseau 2001, p. 62), while freedom itself can not exist without equality. The connection between people shapes common interests, but "everyone, giving himself up to the power of all, does not give himself under any particular power" (Rousseau 2001, p. 20). J.-J. Rousseau concludes that "society should be governed only on the basis of this common interest" (Rousseau

¹ See at Democritus ("Little Diakosmos"), Plato ("Laws"), Aristotle ("Politics").

2001, p. 31). However, one of the key questions is, whether people are able to identify themselves, what this “common good” should be.

In the treatise, one can find many contradictions, since J.-J. Rousseau argues that the “common will” can not be mistaken in determining the collective interest and at the same time proves the inability of people by their nature, even in the body of the sovereign, to make such choice. Society doubtless needs a “Legislator”, who will have the highest legislative power, which has nothing to do with the power of human beings. J.-J. Rousseau recognizes existence of the universal justice, but this justice also needs sanctions to “return justice its object” (Rousseau 2001, 44).

The figure of the Legislator (one of the most important in Rousseau’s concept) reveals his understanding of the notions of “freedom”, “justice”, “good” as the basis of a democratic state. These notions also play a major role in Goya’s etching “Against the common good”, where he depicts the devil, who creates unfair (according to the above-mentioned notions) laws against to the people’s good.

Francisco Goya depicts figures in a gloomy, grotesque atmosphere; inscriptions to paintings are stingy, sardonic and ambiguous. Significant role is played by the ironic verbal game of original titles of etchings, that demonstrates the moral uncertainty of the time: the author uses Spanish proverbs, which do not have an unambiguous translation, and it creates an additional allegory. A special grotesque atmosphere is an important element of the series “The Disasters of War”: in the works by Goya two worlds were interwoven – the old, “black” Spain and the ideas of the Enlightenment, which quickly spread in Spanish society. Claiming his certain liberal attitudes will undoubtedly be an exaggeration. In the saved Goya’s letters, we do not find any information on his political attitudes (Simmons 2004). Nevertheless, he managed to depict vividly this struggle between “the traditional”, “black” and “the brand new” Spain of Enlightenment. Goya’s sensibility to the political and social issues guaranteed popularity to his engravings.

One of the brightest and meaningful etching, in our opinion, is the previously mentioned number 71 (Fig. 2), which the author named “Against the common good” (“Contra el bien general”). The artist portrayed a creature with a devilish appearance, which sits on a hill with an open book on his knees. Lifting up a long finger with a crippled curved claw, the creature illegally leads a pen with ink on the empty pages of the book. Hairless, with pterygoid ears and hunched back, he writes attentively, leaning forward and stretching his lips as if spelling the lines written. Behind the hill, the thin dim shadows depict the vague figures of people: one man seems to be lifting his arms upward powerless (the faces are depicted schematically, but the expressive lines are good for transmitting the emotion); other figures, tilting their heads, fall to the ground before the creature on the hill that slowly displays the letters.

In our opinion, the interpretation of the engraving lies within the context of those breakthrough events, which determined the artist’s experiences and his long internal crisis. After the enthroning of Ferdinand VII, the king issued a number of orders that restored the Inquisition, abolished the Cortes, as well as the Cadiz Constitution of 1812, based on the principles of popular sovereignty and the division of power – seems to be the only progressive consequence of the Napoleonic wars (Benson 1966, p 80). F. Goya does not fail to bind the image with expressive and ambiguous titles: the etchings were created in a logical sequence; in the signature under the engraving the author put forward the thesis, which the image organically illustrates. People on the hill, where the devil sits, are forced to accept an unjust law, created by the one, who have lost his human face.

Francisco Goya seems to complete the previous plot with the etching 72 (Fig. 1): a paralyzed man lays on the ground, being pecked by the bird-like creatures with wings of a bat. Again, we are

not the first to encounter these wings (similar elements appear in the series of engravings “Los Caprichos”, in the 43rd etching entitled “The Sleep of Reason Produces Monsters”: bat-like creatures dominate according to Goya, when the human mind is sleeping¹).

Fantasy in “The Disasters of War” is an organic part of etchings, not just their outer masking. According to Sarah Simmons’ “Goya. Life in letters”, artist since the end of the nineteenth century began to turn to fantastic elements in the creativity, and in the series “Disasters of War”, the demonic images flooded F. Goya’s paintings, acquired more definite forms, however, most likely, in the subconscious of the artist (Simmons 2004, p. 206).

Known art critic and explorer of “the black paintings” of Francisco Goya, professor Nigel Glendinning (1929 – 2013) in the work “Goya and his critics” (1977) notes, that the source of the allegorical language of F. Goya could be the book of the Italian poet Giovanni Battista Casti, published in 1802 and translated into Spanish in 1813, “Talking Animals” (“Gli Animali parlanti”), in which the author strongly criticizes the authorities, which put an end to civil liberties (Matilla, 2008, p. 341-343). In the satirical poems of J. Castie, officials, crown advisers, lawyers are professional intriguers, which, having turned into animals (having lost in human likeness), decide the fate of ordinary people (Casti 1840). We can see a similar plot in the aforementioned engraving of F. Goya “Against the common good.” There are some extrapolations also in the etching number 74 “It is the worst!” (“Esto es lo peor!”) (Fig. 3), at which the wolf, with the monk sitting next to on his knees, on the background of exhausted people, forced to obey, writes down another order on the scrolls.

The series of prints “The Disasters of War” were highly biased. This evident political bias caused the postponement in publishing – they were published only posthumously. The scenes of war, whose victim and hostage is always a defenceless human being; the hunger, cruelty, poverty and death – all this barely combined with patriotic exaltation. Thus, it was inevitably perceived as a statement against the government, which referred to the “common good” and justified its own policy based on the principles of the Old Order (“l’Ancien Régime”). The key is that in the very title of the etching (“Contra el bien general”) there is the notion of “common good”, formulated as the integral concept by J.-J. Rousseau in the political treatise “On the Social Contract”. Having based on the idea of S. Eisenmann and T. Krov, that the sheets 65-80 were created after 1814, one can assume that the depicted devil embodies the image of the ruler Ferdinand VII. At the origins of the Constitution of 1812 people there were close to F. Goya people: enlightener and political activist Jovellanos and Sean Bermudez (Juan Agustin Cean Bermudez, 1749-1829) – he was the first, Goya presented the album “The Disaster of the War” to. The abolition of the Cadis Constitution meant, firstly, betraying the ideals of the artist himself and of his immediate surroundings. Secondly, it finally confirmed the futility of the victims, of the blood and the struggle itself in Spain (1808-1814), and the newly established regime meant the abandonment of the common good, under which F. Goya understood, presumably, as J.-J. Rousseau, equality and freedom.

The events of the French Revolution, which could not fail to find a response to the Pyrenees, shaped significantly Goya’s views. By that time he built a successful career in Madrid as a court

¹ The image of a bat appears in F. Goya’s series “Caprichos”. Wing-shaped outgrowths of the figure on the etching 71 are set at the same place as auricles of an ordinary person are, and they are similar to bat wings. I. Lewin says that they are the wings of a bat (Lewin, 1958), but they are not in fact. Comparing to the wings of representatives of Chiroptera (Abelentsev & Popov 1956, p. 230) (and, also, to all normal limbs of other mammals), F. Goya’s bat-like wings have one thumb more, moreover, when the first thumb takes the usual position – at the top of the wrist, then the second one, as we can see, is in the area of the elbow, which is curved into the other side, in comparison to reality. We can assume, that F. Goya did not aim to achieve the greatest similarity to nature, not because of ignorance, but, more likely, deliberately, because he could, of course, not to observe the bat’s wing closely, but at least had to know what direction the elbow joints of mammals were bending to.

painter of Bourbons. Despite his work at the royal court, Francisco Goya fell under the influence of the French Revolution ideals of freedom and tried to move away from the court ceremony, pomp, academic canons in art. However, it is difficult to investigate from the methodological point of view whether Francisco Goya was acquainted with the philosophy of J.-J. Rousseau, since there are no direct calls for Rousseau's ideas in the sources. But we have to take in account, that the artist was close to Gaspar de Jovellanos (1744-1811), a Spanish writer, lawyer and economist, who also took part in Napoleonic wars. He translated "The Social Contract" into Spanish and supported necessary qualitative transformations of the state. Probably, Francisco Goya, who also criticized the contemporary obscurantism in Spain (which is especially reflected in the series of etchings *Los Caprichos*), turned to the ideas of French enlightenment, which gave rise to, perhaps, unconscious allusions in his work.

Thus, the question of Goya's awareness of the J.-J. Rousseau's ideas does not play a key role in this problem (although it is an extremely interesting topic for research). The most valuable aspect for us is not direct borrowing from the author, but the explication of educational ideas (in our case, in art), which contextually testifies about their rapid expansion in Europe and active introduction into various spheres of human activity. The series of etchings "The Disasters of War" confirms vividly the statement of the English poet Alexander Pope (1688-1744) – "The proper study of mankind is man". Therefore, both Enlightenment and historical context pushed Francisco Goya towards

invention of his specific artistic language, which focused on the nature and essence of humankind. Therefore, all the foregoing caused F. Goya's artistic innovation and his special artistic language, which placed the nature and essence of human with its complex organization, to the center of attention, having opened the pure breath of a new era in the "black" engravings.



Fig. 1. Francisco José de Goya y Lucientes, *Against the common good* (Sheet 71. *The Disastres of War*), 1813 - 1820. Etching and burnishing on ivory wove paper with gilt edges, 179 x 220 mm (plate). Museo del Prado.

We are grateful to Oleksiy Koshel (Taras Shevchenko National University of Kyiv) for the

help with translations from the Spanish language; to Petro Buzunko, chiropterologist (T. G. Shevchenko National University "Chernihiv Colegium") for consultations; to Olena Shostak (the Bogdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts) for her kind assistance; and to Taras Pshenychnyy, Candidate of Technical Sciences (Taras Shevchenko National University of Kyiv).



Fig. 2. Francisco José de Goya y Lucientes, Results (Sheet 72. The Disastres of War), 1813 - 1820. Etching and burnishing on ivory wove paper with gilt edges, 179 x 220 mm (plate). Museo del Prado.



Fig. 3. Francisco José de Goya y Lucientes, This is the worst of it! (Sheet 72. The Disastres of War), 1813 - 1820. Etching and burnishing on ivory wove paper with gilt edges, 179 x 220 mm (plate). Museo del Prado.

Список джерел та літератури

- АБЕЛЕНЦЕВ, В. & ПОПОВ, Б. 1956. *Ряд рукокрилі, або кажани – Chiroptera*, Т. 1., 1. (що позначають одиниці?) Київ: АН УРСР.
- АЛЕКСЕЕВА, Т. 1996. *Законодательство испанской революции 1808-1814*. СПб: Издательство Санкт-Петербургского университета.
- БАБКИН, Ф. & АВАНЕСЬЯН, О. 2015. *История и техника гравюры на металле*. Учебное пособие. Москва: МГУП имени Ивана Федорова.
- ВАРНАЦЬКА, Г. 2014. Між літературою і живописом: трансформація екфразису. *Молодь і ринок*, 3, с. 38-41.
- КОЛПИНСКИЙ, Ю. & ЯВОРСКАЯ, Н. 1964. *Всеобщая история искусств*. Том 5. Искусство 19 века. Москва
- ЛЕВИНА, И. 1953. *Гойя и испанские революции начала 19 века*. Ленинград
- ЛЕВИНА, И. 1958. *Гойя*. Ленинград.
- МЮНЦЕР, Т. 1989. *Пражское воззвание. Письма*. Перевод с немецкого М. М. Смирин и В. М. Володарского. Москва: Наука.
- НА НММБВХ, ф. 407, оп.1, спр. 444.
- ПЛУЖНИКОВА, Т. 2007. Вербальное сопровождение офортів Гойи "Капричос". *Культура народів Причорномор'я*, 110, с. 102-104.
- РУССО, Ж.-Ж. 2001. *Про суспільну угоду, або Принципи політичного права*. Переклад із французької мови О. Хоми. Київ: Port-Royal.
- ШОСТАК, О. 2008. *Франсіско Гойя. Графіка*. Київ: Родовід.
- ЯКОВЕНКО, Н. 2007. *Вступ до історії*. Київ: Часопис "Критика".
- ARGANDONA A. 2011. *The common good*. University of Navarra
- BENSON, N. 1966. Mexico and the Spanish Cortes, 1810–1822. *Eight Essays: Latin American Studies by Texas U.P*
- BOUVIER, P. 2011. 'Yo lo vi'. Goya witnessing the disasters of war: an appeal to the sentiment of humanity. *International Review of the Red Cross*, 884. Vol. 93, pp. 1107-1133.
- CASTI, G. B. 1840. *Gli animali parlanti*. Tomo I. Avignone
- CHARTERS, E. & ROSENHAFT, E. & SMITH, H. 2014. *Civilians and War in Europe 1618–1815*. Liverpool University Press
- Constitucion politica de la monarquia Española [Електронний ресурс] Режим доступу: <https://www.wdl.org/ru/item/15287/view> [Дата звернення: 30.04.2018]
- EISENMAN, St. & CROW, T. 2011. *Nineteenth century art: a critical history*. London: Thames & Hudson.
- GLENDINNING, N. 1977. *Goya and His Critics*. Yale University Press
- GOYA. Desastres de la guerra [Електронний ресурс] Режим доступу: http://www.gasl.org/refbib/Goya__Guerra.pdf [Дата звернення: 28.04.2018]
- GUDIOL, J. 1985. *Goya*. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers.
- MATILLA, J. 2008. Contra el bien general, in: *Goya en tiempos de Guerra*, Madrid. Museo Nacional del Prado.
- POPE, A. 2007. *An essay on man: In epistles to a friend*. University of Michigan Library
- ROBERTS, W. 2015. *Rossini and Post-Napoleonic Europe*. University of Rochester Press: Boydell & Brewer
- SHAW, P. 2003. *Abjection Sustained: Goya, the Chapman brothers and the Disasters of War*. University of Leicester
- SIMMONS, S. 2014. *Goya. A Life in Letters*. London: Pimlico
- VALLENTIN, A. 1951. *Goya*. Paris.

Оп. 1, спр. 44 Акти прийому, видачі та передачі експонатів музею. Списки експонатів музею, 1925–1941 рр., 425 арк.

References

- ABELIENTSEV, V. & POPOV, B. 1956. *Riad rukokryli, abo kazhany – Chiroptera* [Order cheiroptera, or Bats - Chiroptera], T. 1., 1. Kyiv: AN URSSR.
- ALEKSEEVA, T. 1996. *Zakonodatelstvo yspanskoi revoliutsyy 1808-1814* [Legislation of the Spanish Revolution 1808-1814]. SPb: Yzdatelstvo Sankt-Peterburzkoho unyversyteta.
- ARGANDONA A. 2011. *The common good*. University of Navarra
- BABKYN, F. & AVANESIAN, O. 2015. *Ystoryia y tekhnika hraviury na metalle* [History and techniques of engraving on metal]. Uchebnoe posobyie. Moskva: MHUP ymeny Yvana Fedorova.
- BENSON, N. 1966. *Mexico and the Spanish Cortes, 1810–1822*. Eight Essays: Latin American Studies by Texas U.P
- BOUVIER, P. 2011. 'Yo lo vi'. Goya witnessing the disasters of war: an appeal to the sentiment of humanity. *International Review of the Red Cross*, 884. Vol. 93, pp. 1107-1133.
- CASTI, G. B. 1840. *Gli animali parlanti. Tomo I*. Avignone
- CHARTERS, E. & ROSENHAFT E. & SMITH H. 2014. *Civilians and War in Europe 1618–1815*. Liverpool University Press
- Constitucion politica de la monarquia Española [Online] Available form: <https://www.wdl.org/ru/item/15287/view> [Accessed: 30.04.2018]
- EISENMAN, St. & CROW, T. 2011. *Nineteenth century art: a critical history*. London: Thames and Hudson.
- GLENDINNING, N. 1977. *Goya and His Critics*. Yale University Press
- GOYA. Desastres de la guerra [Online] Available form: http://www.gasl.org/refbib/Goya__Guerra.pdf [Accessed: 28.04.2018].
- GUDIOL, J. 1985. *Goya*. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers.
- KOLPINSKIY Y., YAVORSKAYA N. 1964. *Vseobshaya istoriya iskusstv. Tom V. Iskusstvo XIX veka*. Moskva
- LEVYNA, Y. 1958. *Goya* [Goya]. Lenynhrad.
- LEVYNA, Y. 1953. *Goya y yspanskie revoliutsyy nachala XIX veka*. Lenynhrad.
- MATILLA, J. 2008. *Contra el bien general, in: Goya en tiempos de Guerra, Madrid*. Museo Nacional del Prado.
- MIUNTSER, T. 1989. Prazhskoe vozzvanye. Pysma [The Prague appeal. Letters]. Perevod s nemetskoho M. M. Smyryna y V. M. Volodarskoho. Moskva: Nauka.
- NA NMMBVH, f. 407, op. 1, spr. 444.
- Op. 1, spr. 44 Akty pryiomu, vydachi ta peredachi eksponativ muzeiu. Spysky eksponativ muzeiu, 1925–1941 rr., 425 ark.
- POPE, A. 2007. *An essay on man: In epistles to a friend*. University of Michigan Library
- PLUZHNYKOVA, T. 2007. Verbalnoe soprovozhdenye ofortov Goiy "Kaprychos" [Verbal accompaniment of the etchings of Goya "Caprichos"]. *Kultura narodov Prychernomoria*, 110, s. 102-104.
- ROBERTS, W. 2015. *Rossini and Post-Napoleonic Europe*. University of Rochester Press: Boydell & Brewer
- RUSO, Zh.-Zh. 2001. Pro suspilnu uhodu, abo Pryntsypy politychnoho prava [The Social Contract, or Principles of Political Right]. Pereklad iz frantsuzkoi movy O. Khomy. Kyiv: Port-Royal.
- SHAW, P. 2003. *Abjection Sustained: Goya, the Chapman brothers and the Disasters of War*. University of Leicester
- SHOSTAK, O. 2008. *Fransisko Goya. Hrafika* [Francisco Goya. Graphic arts]. Kyiv: Rodovid.

SIMMONS, S. 2014. *Goya. A Life in Letters*. London: Pimlico

VALLENTIN, A. 1951. *Goya*. Paris.

VARNATSKA, H. 2014. Mizh literaturoiu i zhyvopysom: transformatsiia ekfrazysu [Between literature and painting: transformation of exfrase]. *Molod i rynok*, 3, s. 38-41.

YAKOVENKO, N. 2007. *Vstup do istorii* [Introduction to history]. Kyiv: Chasopys "Krytyka".

Idea of common good (el bien general) in the series of etchings "The Disasters of War" ("Los Desastres de la Guerra") by Francisco Goya (based on the Bohdan and Varvara Khanenko Museum of Art funds)

The ideas of the Enlightenment (first of all the French, with the most famous of its representatives – Jean-Jacques Rousseau, Charles-Louis de Secondat, Baron de La Brède et de Montesquieu and François-Marie Arouet Voltaire) not only influenced the political sphere of the Eighteenth century but also art. Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828) was directly convinced by these ideas: he took a passive part in the Napoleonic wars and was a friend of the prominent representatives of the Spanish Enlightenment. The study aims at analyzing interactions between text and image in the series of etchings of F. Goya "The Disasters of War" and the reception of the idea of «common good» in the etching 71 "Against the common good". We have chosen several theoretical and methodological tools to deal with narrative and visual sources. Hermeneutics and semiotics belong to the specific methods used in the process of analysis of engravings. Comprehensive approach is determined by the usage of F. Goya both extraverbial and verbal (double numbers of etchings and artionims, ekfrazis) means. The methodological basis of the study is made up with the principles of complexity, historicism and scientific character. The main methods were iconographic and iconological; empirical, prosopographical, method of synthetic and analytical source criticism; comparative-historical analysis. Probably, Francisco Goya, who also criticized the contemporary obscurantism in Spain (which is especially reflected in the series of etchings "Los Caprichos"), turned to the ideas of the French enlightenment, which gave rise to possibly unconscious reminiscences and allusions in his work. Thus, we are interested mainly how Goya indirectly or even unconsciously borrowed ideas from the Enlightenment movement, which spread rapidly all over Europe. In this case studying direct borrowings from J.-J. Rousseau's ideas played only minor role.

Key words: Goya, Joseph Bonaparte, Ferdinand VII (Fernando VII), the Enlightenment, common good, articons, "The Disasters of War" (Los Desastres de la Guerra).

Illia Levchenko, student, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

Ілля Левченко, студент, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Oleksandra Kotliar, student, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

Олександра Котляр, студентка, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Stefaniia Demchuk, Ph. D, Assistant Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

Стефанія Демчук, кандидат історичних наук, асистент, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Received: 30-12-2018

Advance Access Published: May, 2019

ХУДОЖНІ ТЕКСТИ ТА ОБРАЗИ В ПРОЕКТАХ СУЧАСНОЇ ЗЕМЛЯНОЇ АРХІТЕКТУРИ

Людмила Корнеєва, Марина Дяченко

Literary texts and artistic images in modern ground architecture

Lyudmila Korneeva, Maryna Diachenko

The article focuses on the image of ground that had various meanings in the human culture from ancient times. On the one hand, it was a place of living that provided people with all means necessary for their physical survival and had an exclusively material value. On the other hand the ground was a part of myth; it was a subject of philosophical (or would-be philosophical) reflections. Step by step, humanity learned to perceive ground from artistic and aesthetic perspectives: as a place that sometimes could be beautiful by itself and sometimes needed to be decorated by people. In the modernity, the ground is more often viewed not only as a surface or a place for artistic work but as an environment or even a material for the latter. Inhabitants tend to decorate not only its aboveground but also its underground surroundings. This tendency has resulted in introduction of the modern high-tech underground buildings and the phenomenon of ecological ground architecture formation. In field of the visual design, the new approach to ground as a material for artistic activity emerged. The article presents a hypothesis that historical traditions contributed to the modern land architecture to a lesser degree. In the past the ground architecture was often awkward, pragmatic, and artistically inconsistent. It was a result of some specific materials, technological and climate conditions which people faced. At the same time, in folklore and fiction literature the aboveground and underground environments, including houses, were often depicted as artistically attractive. Therefore, for modern artists, the popular verbal and visual images of underground buildings serve as a rich source for inspiration in their work on the real-life projects in the field of ground architecture. The names and design features of some projects attest this idea. For instance, the modular "Hobbit House" created by the Green Magic Homes company makes an appeal to the literary works by J. R. R. Tolkien. The links between the modern ground architecture, literary texts and artistic images demonstrate that in the modern world not only the real life influences art, but virtual imaginative worlds begin to form the space of the reality itself.

Key words: earthen architecture, underground construction, dugout, lend-art, ecological building, interconnections between types of arts

Земля від самого початку культурогенезу сприймалась і усвідомлювалась людством у максимально широкій амплітуді значень. З одного боку, вона була місцем проживання, яке надавало людині необхідні для фізичного виживання засоби та виступало суто матеріальною цінністю. З іншого – земля вже в найдавніші часи ставала складовою міфу, осмислювалась як одна зі стихій буття та елемент структури всесвіту, піддавалась філософській (або квазіфілософській) рефлексії.

Поступово людство вчилось сприймати землю й у художньо-естетичному ракурсі: як місце, яке іноді є прекрасним само по собі, а іноді може бути прикрашене людиною. Ближче



Іл. 1. Г. К. Андерсен "Дюймовочка". Художник-ілюстратор Б. Діодоров. Джерело: <http://knigiskartinkami.ru/hudozhniki/boris-diodorov/>

до сьогодення земля все частіше починає сприйматись не тільки як поверхня і місце для творчості, але і як середовище та навіть матеріал для цієї творчості. Сучасна людина художньо оформлює вже не тільки своє наземне перебування, але й підземне. Результатом цієї тенденції стали дизайн сучасного високотехнологічного підземного будівництва й феномен екологічної земляної архітектури. В галузі візуального мистецтва наслідком нового підходу до землі як до матеріалу для творчості став ленд-арт.

Передісторія сучасних земляних будівель іноді пов'язується з використанням людиною ще у прадавні часи природного підземного й наземного простору, тобто печер, гротів та інших особливостей рельєфу (у тому числі для побудови найпримітивніших жител-землянок, підземних споруд в середині схилу, пагорбу або скелі, які іноді називаються "норами"). Втім, такі прадавні зразки житла як печери, гроти й навіть штучні "нори" не мали та й не передбачали якогось художнього, мистецького задуму чи підходу при своєму облаштуванні. Підземні й земляні об'єкти того часу не можуть претендувати на

статус архітектури як з причини своєї природності, так і з причини відсутності сформованої художньо-естетично свідомості у синкретичній культурі. Тож можна вести мову лише про більш чи менш значне втручання у природний ландшафт з метою пристосування його для своїх потреб.

Дещо пізніше доволі поширеними виявились землянки та напівземлянки обладнані з використанням деяких інших матеріалів, крім землі: дерева, каміння, кістки тощо. Науковцями доволі широко висвітлені різнобічні питання історії й сьогодення підземного будівництва та земляної архітектури. І. А. Готун у статті "Слов'яно-руське сільське житло та питання його відтворення" детально зупиняється на історії графічних реконструкцій землянкового й напівземлянкового типу та, наводячи дуже широку бібліографію й ілюстративний матеріал, узагальнює раніше опубліковані дані з теми. Найбільш дискутованими, на думку цього автора, видаються не технічні, а соціальні питання щодо заглиблених земляних конструкцій і земляного насипу на покрівлі. Земляна споруда апіорі сприймається як більш примітивна у порівнянні з наземною, й І. А. Готун розділяє думку деяких дослідників "про помилковість шляху штучної архаїзації і примітивізації моделі життя за часів Київської Русі" (Готун 2013, с. 22). Власне, йдеться про те, що земляні споруди на той час були тільки одним із варіантів житла. Крім того, "заглиблена в землю частина споруд – єдине, що дійшло до нас у більш-менш автентичному вигляді, решту доводиться реконструювати на підставі побіжних даних чи без будь-яких даних взагалі, що призводить до цілком довільних бачень" (Готун 2013, с. 30). Хоча будівництво примітивних землянок практикувалось й упродовж усієї подальшої історії, проте очевидно, що чим ближче до нашого часу, тим у більшій мірі будівництво примітивного земляного житла обумовлювалась виключно якимись особливо важкими соціально-

економічними та історичними обставинами, а саме житло такого типу не передбачало жодного художнього аспекту.

До нашого часу подекуди також збереглися зразки і значних підземних споруд та навіть підземних міст. На відміну від примітивних землянок, такі артефакти іноді можуть мати як історичне, так і мистецьке значення. Серед прикладів – підземні храми на честь Шиви й Еллори в Індії, підземні міста Деринкую й Каймакли у турецькій провінції Каппадокія, туніське місто Матмата, розташовані у Криму міста-фортеці Чуфут-Кале й Мангуп-Кале та ін. Крім відомих реальних артефактів такого типу існує значна кількість

поки-що не підтверджених реальними фактами легенд та сказань про підземні міста, замки тощо. Саме такі легенди часто використовують у своїх текстах письменники, поети й різного роду езотерики. Недостатність чіткої доведеної інформації про унікальні підземні споруди разом з наявністю свого роду фонового знання щодо їх можливого існування сприяє міфізації й фантастичній та фентезійній інтерпретації подібних образів в художніх текстах.

В даній публікації ми висуваємо гіпотезу, згідно з якою художньо-естетичні аспекти сучасної земляної архітектури походять не від реальних історичних форм земляного будівництва, але у значній мірі опосередковані й обумовлені літературними та візуальними художніми образами й мотивами. У контексті теми даної публікації необхідно звернути увагу, що поширеність примітивного земляного будівництва майже до сучасності, а, головне, негативні соціально-економічні й інші причини її історичної актуальності, мали б сформувати переважно негативні асоціації зі спорудами подібного типу. Тому навряд чи саме образ реальної примітивної землянки міг виступати безпосереднім зразком або прообразом для комфортної та високоестетичної сучасної земляної архітектури. Натомість художньо інтерпретовані ілюстраторами земляні житла героїв казок, або детально описані земляні поселення з літератури фентезі, що відомі всім нашим сучасникам на рівні фонової інформації



Іл. 3. Земляний будинок “Лисяча нора” від архітектурної студії Christian Muller Architects. Джерело: <https://novamett.ru/dom/dom-v-peshchere>



Іл. 2. В. Біанкі “Лис та Мишеня”. Художник-ілюстратор Ю. Васнецов. Джерело: <http://audioskazki.net/archives/7720>

(або, за термінологією Террі Претчетта, *white knowledge* — тобто “сукупності ідей, образів, фактів, джерело яких не завжди можна виявити” (Канчур 2011b, с. 91)) дійсно можуть впливати на стилістику й художньо-естетичні аспекти деяких реальних сучасних архітектурних проектів.

На нашу думку, з’ясування особливостей взаємозв’язку літературних та візуальних художніх образів зі специфічною архітектурою, про яку йдеться у нашій публікації, потребує розмежування таких понять як земляна архітектура та підземна архітектура. Чітке й принципове відокремлення земляних споруд від підземних у дослідженнях, як

правило, не простежується. Втім, у ряді публікацій висловлюються положення, які дають підстави для такого розмежування. Так Р. Я. Берест у статті “Житлові споруди середньовічного чернецтва на землях українського Прикарпаття” зазначає: “Гористий рельєф Прикарпаття сприяв появі та паралельному функціонуванню в добу середньовіччя двох основних типів чернечих жител: 1. Печерних порожнин, вирубаних у кам’яній основі. 2. Штучних заглиблених або наземних будівель, споруджених на відкритій місцевості з будівельного матеріалу” (Берест 2009, с. 154). Хоча у даному разі автор взагалі не вживає термінів “підземні” та “земляні” по відношенню до типів чернечих жител, але не важко помітити, що мова все ж таки йде про саме таке розмежування.

Пропонуючи розрізнення сучасної професійної земляної й підземної архітектури, маємо вказати на наступні їх відмінності.

1. Підземні споруди у більшості мають громадське, соціальне, масове призначення, – як от транспортне, промислове, релігійне, військове тощо. Тоді як у прикладах земляної архітектури переважають приватні й індивідуальні споруди.
2. Підземні споруди створюються з метою вирішення важливих і масштабних завдань містобудівництва або проектів громадського, державного рівня. Натомість земляна архітектура є свого роду камерним жанром і здебільшого стосується приватного житлового будівництва.
3. Підземні споруди є більш масштабними за своїми розмірами та більш технологічно оснащеними, ніж земляні.
4. Підземні споруди переважно повністю скриті під землею й не мають екстер’єрного виміру окрім входу. Земляні ж споруди мають як заглиблену частину, так і частину, яка вивищується над рівнем землі та може бути вирішена не тільки технологічно, а й естетично.

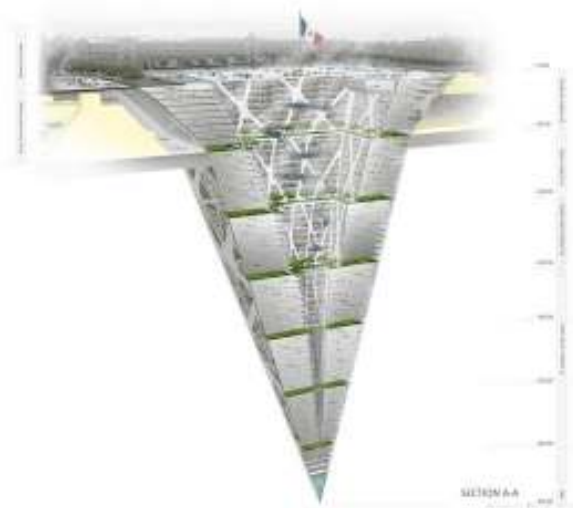
Як і у більшості інших жанрових розмежувань далеко не завжди відмінності між підземною й земляною архітектурою є абсолютно чіткими, а всі запропоновані розмежувальні ознаки не присутні завжди й одночасно. Наприклад, підземні споруди, як зазначалось, не мають екстер’єрного виміру. Проте, це стосується розрізнення саме сучасних земляних та підземних архітектурних споруд. В минулому ж траплялись виключення, – насамперед у тих випадках, коли йдеться про вирубані штучні печери у скелях, пагорбах з крейди, туфу тощо.

Такі печери, як правило, не спускаються вниз, а піднімаються вгору. Наприклад, С. Б. Хведченя, ведучи мову про такий об’єкт релігійного призначення, як печери, витесані у крейдових скелях, що розташовані на території Святогірського Успенського монастиря (Святогірської лаври), пише: “Потрапити безпосередньо до печерних келій можна через підземний хід довжиною 360 м. Він піднімається з висоти 65 м над рівнем моря до висоти 125 м. Трохи незвично, коли печерний хід веде не вглиб землі, як завжди повелося, а нагору. Це пов’язано з тим, що святогірські печери розташовані достатньо високо над рівнем річки Сіверський Донець, у крейдовій скелі.” (Хведченя 2009, с. 42.) Тобто, тут маємо справу з підземною архітектурою

(релігійне (масове) призначення, масштабність архітектурного комплексу, до якого крім келій входив і храм). Втім, даний артефакт має й екстер’єрний вимір, що дозволяє створення його пейзажних зображень. С. Б. Хведченя повідомляє: “Найпершим і найвідомішим зображенням



Іл. 4. “The New Charing Cross”. Лондонське метро на рекламному плакаті. Джерело: <https://en.wikipedia.org/>



Іл. 5. Проект “підземного хмарочоса” від компанії BNKR Architectur. Джерело: <http://www.bunkerarquitectura.com/the-earthscraper>

Святогірського монастиря є малюнок 1679 р., створений ченцями цієї обителі” (Хведченя 2009, с. 41). Далі дослідник уточнює: “На малюнку зображено річку Сіверський Донець і місто Цареборисів. Малюнок густо вкритий пояснювальним текстом. Центром композиційного рішення являється крейдяна скеля-бескид, зображення якої й було головним завданням невідомого нам автора цього малюнка. Верхня частина скелі має численні вікна-отвори, які одночасно освітлюють і вентилюють печерні коридори. Вхід до печери розташований достатньо високо від земної поверхні і до нього ведуть круті сходи. Важливо відмітити, що нижня ділянка «сходів на небеса» густо вкрита великими уламками скель, що зайвий раз свідчить про їх руйнування упродовж віків” (Хведченя 2009, с. 43).

У крейдяних пагорбах також вирубані житла корінних мешканців (представників одного з берберських племен) туніського міста Матмати. У долині річки Луари у Франції також трапляються поселення, вирубані у скелях з м'якого каменю. Зустрічаються подібні поселення в Ефіопії, Малі, Ту реччині. У всіх цих прикладах йдеться не про сучасні артефакти. Проте, навіть у таких історичних прикладах екстер'єр підземних споруд хоч і наявний, але є скоріше природним, а не штучним, як у зразках сучасної земляної архітектури.

Наявність штучного екстер'єру в об'єктах сучасної земляної архітектури створює умови для їх більш широкого художньо-естетичного аналізу в зіставленні зі зразками земляної архітектури, у яких художньо-естетичні якості можуть бути оцінені тільки у контексті інтер'єру. Більший художньо-естетичний вимір передбачає, у свою чергу, ширші зв'язки з іншими художньо-естетичними явищами. Отже, в контексті обраної для даної статті теми нам видаються цікавими деякі паралелі між образністю земляної архітектури та пов'язаними із землею літературними й візуальними мотивами та образами.



Іл. 6. М. Лін. Інсталяція Штормове поле. Джерело: <https://craftcouncil.org/magazine/article/horizon#&gid=1&pid=4>

Наголошуючи на демаркації земляної та підземної архітектури слід зазначити, що існує окремий ряд літературних творів, у яких йдеться про легендарні, міфічні саме підземні міста й споруди. До таких належить, наприклад, роман французького письменника, мандрівника та етнологі Л. Жаколіо “Сини Бога” (1873), у якому згадується про міфічну підземну країну Агарту (Агартху), подібну до так само міфічної Шамбали. Додав популярності Агарті також Дж.-

А. Сент-Ів д'Альвейдр, згадавши її у своїй книзі “Місія Індії У Європі” (1886), а пізніше – Ф. Оссендовський своєю роботою “І звіри, і люди, і боги” (1922). Читачі цих популярних на той час авторів були цілком підготовані до сприйняття ідеї підземного будівництва.

Втім, у подібних випадках література скоріше експлуатує *міфічну* ідею підземних цивілізацій, тоді як реальна сучасна підземна архітектура мотивована й обумовлена сучасною високотехнологічною *урбаністичною* цивілізацією. Крім того, для сучасної підземної архітектури вирішальними є надскладні технології будівництва, а не художньо-естетична виразність. Сучасна ж земляна архітектура є суттєво іншим явищем, ніж високотехнологічна підземна архітектура. У ній як раз значне місце займають художньо-естетичні якості. Саме тому, на нашу думку, земляна архітектура у більшій мірі може бути пов'язаною з вербальними та візуальними художніми текстами з подібними ж мотивами.

Однією з версій художньо-естетичної інтерпретації мотиву земляного житла є фольклорні та авторські твори для дітей. Художнім прообразом земляних будинків є житла тварин у казках і оповіданнях. Варто звернути увагу, що у вербальних текстах відсутня, як правило, деталізація такого житла. А от ілюстрації до дитячих казок, які особливо масово з'являються починаючи з ХХ ст., часто зображують земляне житло або нору як естетично привабливе й затишне помешкання. Своє бачення житла миші – однієї з героїнь казки Г. К. Андерсена “Дюймовочка”, – показує художник-ілюстратор Б. А. Діодоров (Іл. 1). Гриб, який росте на даху, та коріння, що виглядає з-під засніженої покрівлі, підказують, що житло мишки – це саме нора-землянка. Цікаві й художньо виразні зображення нори мишеняти знаходимо серед ілюстрацій художника Ю. А. Васнецова до казки В. В. Біанки “Лис та Мишеня” (Іл. 2). Художник підходить до свого завдання дуже нетрадиційно й зображує нору “у розрізі”, деталізуючи її інтер'єр та передаючи відчуття затишку й комфорту у такому земляному помешканні.

Вочевидь, саме подібні тексти й художні візуальні образи, з якими сучасна людина починає знайомитись з дитинства, допомагають на підсвідомому рівні формувати асоціації між земляним житлом (норами) та привабливістю, безпекою, затишком і комфортом. Тож не дивно, що навіть в деяких назвах проектів земляної архітектури ми знаходимо слово “нора”. Зразком такого архітектурного рішення є, наприклад, земляна вілла у швейцарському селищі Вальс (Vals), збудована у 2010 р. за проектом голландської архітектурної студії Christian Muller Architects (Іл. 3).

Втім, ще раз наголосимо на необхідності демаркації понять земляної та підземної архітектури і звернемо увагу на те, що використання у назві проекту слова “нора” не завжди свідчить про його належність до жанру саме земляної архітектури. Наприклад, на перший погляд інтерпретацією



Іл. 7. Е. Роджерс. Інсталяція з проекту “Ритми життя”. Джерело: <http://www.gardener.ru/library/translation/page3470.php?&print=1>



Іл. 8. Геогліф Уффінгтонський білий кінь. Джерело:
<https://en.wikipedia.org/>

ідеї нори може бути й пропозиція відомої компанії Taisei Corporation побудувати у Токіо підземне місто “Alice Cities”, дизайн якого переплітатиметься з мотивом кролячої нори, відомою усім за світовим бестселером Льюїса Керолла “Пригоди Аліси у Країні див”. Однак, за своєю конструкцією цей проект являє собою заглиблений у землю циліндр з надскладною системою комунікацій, вентиляції тощо. Акцент у даному випадку зроблений більш на технологічності, ніж на художності чи екологічності. Такі проекти, як ми вже зазначали, правильніше буде називати підземною, а не земляною архітектурою.

Високотехнологічні проекти мають, як

правило, дещо іншу прагматику й мотивацію та навіть іншим чином вибудовують свої традиції, які, вочевидь, слід виводити насамперед від фортифікаційних, захисних та оборонних споруд, а не від житлового будівництва чи простору мистецтва, – як у випадку з земляною архітектурою. Більш того, якраз масштабні сучасні підземні споруди нерідко самі виступають у якості важливого мотиву чи сюжетного тла у деяких творах сучасних авторів.

Значне підвищення уваги до підземного будівництва відбулось з початком проектування у різних містах світу метро. Закономірно, що цей суто технологічний процес знаходив відгук у текстах та візуальних образах культури. Характерними є створені у першій чверті ХХ ст. Чарльзом Шарландом (Charles Sharland) рекламні плакати Лондонського метро, у яких суто естетична виразність поєднується з раціональністю й логічністю схеми. Саме таке поєднання бачимо на плакатах “The New Charing Cross” (Іл. 4) та ряду інших зі збірки плакатів Лондонського транспортного музею. Верхню частину листів займає міський пейзаж, а нижня є уявним зображенням станції метро у розрізі.

У сучасній світовій архітектурі періодично з’являються надзвичайно масштабні й оригінальні проекти підземного будівництва. Заслужують на увагу творчі ідеї мексиканської компанії BNKR Arquitectura, яка займається розробкою проекту 65-поверхового “підземного хмарочоса” конусоподібної форми під назвою “Earthscraper” (“Землечос”) (Іл. 5). Загальна глибина конусоподібної споруди становитиме 300 м. Порожниста конусоподібної форми конструкція завдяки скляному даху буде легко впускати природне сонячне світло, а велика кількість дзеркал по периметру буде передавати його до найнижчих поверхів. Перші десять поверхів “землечосу” займатиме історичний музей Ацтеків, наступні десять міститимуть магазини та квартири, а решту поверхів займуть офісні приміщення. Такий варіант будівництва зумовлений значною сейсмічною активністю ґрунту на території Мексики, у результаті чого у її столиці Мехіко заборонено законодавством будівництво більш ніж восьмиповерхових споруд. Саме тому архітектори та проектувальники змушені шукати альтернативні варіанти, одним з яких і є “Землечос”: “The Earthscraper is the Skyscrapers antagonist in a historic urban landscape where the latter is condemned and the preservation of the built environment is the paramount ambition” (THE EARTHSCRAPER. [Online] 11).

У багатьох країнах створюються й реалізуються інші грандіозні й унікальні проекти підземного будівництва. У Нью-Йорку за проектом архітектора Джеймса Рамсі (James Ramsey) з архітектурної студії Raad Studio будується перший в історії світової архітектури повноцінний

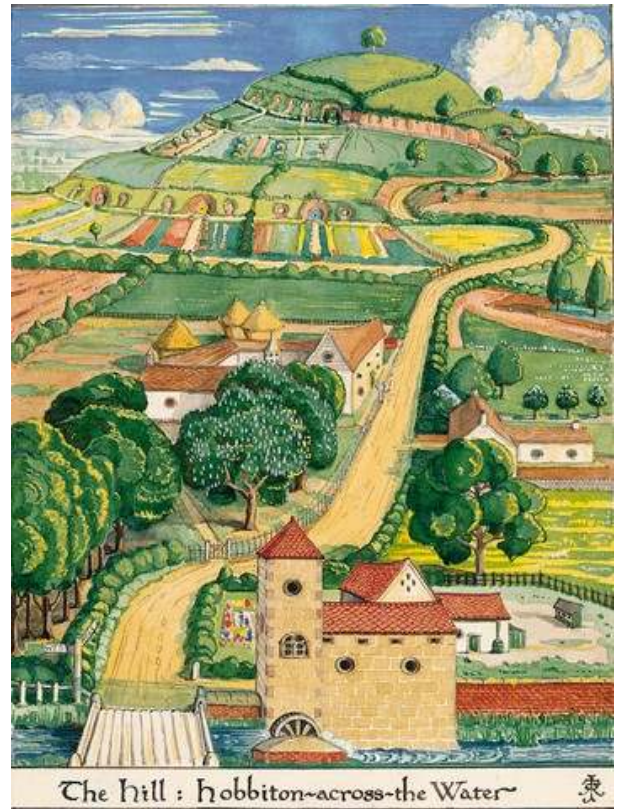
підземний парк. Передбачено, що “Lowline park”, відкриття якого заплановано на 2021 р, буде освітлюватись природним світлом, що передаватиметься перископічною системою дзеркал. Через нестачу місця дуже активно реалізуються підземні проекти у Сінгапурі. Цікаві проекти підземного міста створюють нідерландські архітектори компанії Zwarts & Jansma.

Однак ще раз звернемо увагу: якщо масштабна підземна архітектура стає джерелом тем, мотивів й образів для вербальної і візуальної художньої творчості, то камерна за характером земляна архітектура, навпаки, часто має певні вже відомі художні образи у якості джерела натхнення для митців-архітекторів. Крім того, на відміну від підземної архітектури, земляна архітектура цілком може мати спільні художньо-естетичні аспекти і з таким явищем як ленд-арт.

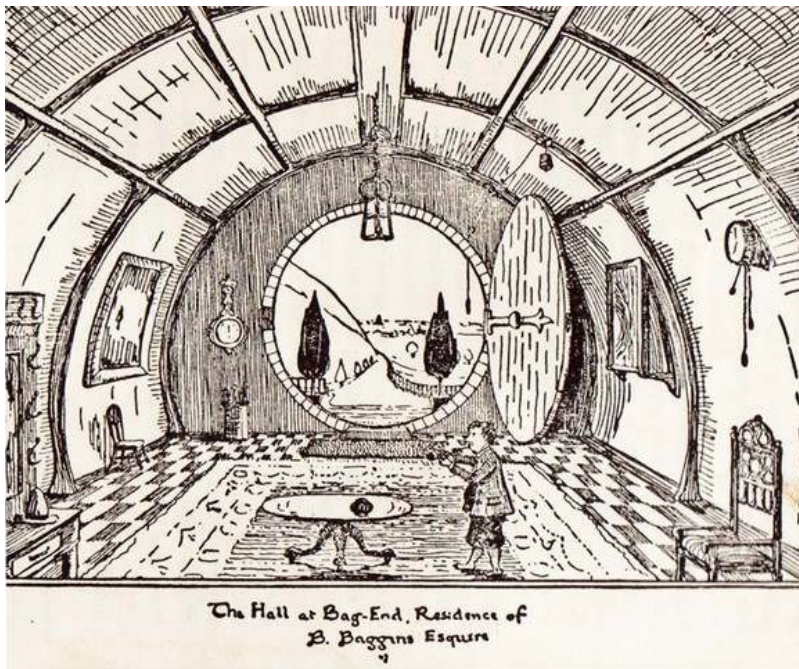
Land art, або земляне мистецтво (іноді також ландшафтне мистецтво) з'являється у ті ж самі 60-ті рр. ХХ ст., коли починає поширюватись і новий погляд на земляну архітектуру. Цей новий підхід у архітектурі, що, ймовірно, попередньо міг бути зумовленим художньою літературою, почав бачити у земляному будівництві не вимушену бідність і обмеженість, а новий естетичний підхід та творчі можливості. Художньо-естетичні аспекти такого житла у новому творчому ракурсі були не менш вагомими, ніж його функціональність. Що ж до екологічної проблематики, то у прагненні використовувати природні матеріали і навіть створювати за допомогою архітектури свого роду штучний “природний ландшафт” земляне будівництво однозначно перегукується з ідеями ленд-арту.

Дуже важливо в контексті нашої теми відзначити, що та ж сама екологічна проблематика не є байдужою і для авторів літературного фентезі. Наприклад, екологічні мотиви підкреслені (аж до відвертої заміни Чуми на Забруднення у четверці Вершників Апокаліпсису) у романі Ніла Геймена та Террі Пратчетта “Добрі знамення”. Є. О. Канчура, аналізуючи пов'язані із землею мотиви роману Т. Пратчетта “Пани та пані” зазначає: “Цікавим зіставленням звучать спроби Веренса владнати справи королівства через впровадження трипільної системи рільництва чи збагачення землі добривами. Він розуміє що, “все йде від землі (тут: soil), зроби землю правильною, і далі вже все буде”, але спрямовує на землю суто теоретичні, механічні зусилля, не забезпечені реальністю землі королівства, на відміну від відьми, яка слухає землю і відчуває її потреби” (Канчура 2011а).

Ленд-арт дуже тісно пов'язаний з природним ландшафтом, і працює фактично з тими ж матеріалами, що і земляна архітектура. У ленд-арті для вираження творчих ідей митцям слугували ті ж самі “земля, пространство ландшафта, камінь, вода, воздух, візуально організовані в определенні середовісї ситуації” (Кохан 2007, с. 128). Значні ландшафтні простори естетично оформлюються у роботах такої представниці ленд-арту як Майя Лін. Зокрема, у її інсталяції “Штормове поле” хвилі трави здіймаються на висоту до 5 метрів (Іл. 6).



Іл. 9. “Гобіт, або Туди і Звідти”. Художник-ілюстратор Дж. Толкін. Джерело: <https://lotr.fandom.com/pl/wiki/Hobbiton?file=Hobbitontolkien.jpg>



Іл. 10. "Гобіт, або Туди і Звідти". Художник-ілюстратор Дж. Толкін.
Джерело:
<https://www.liveinternet.ru/community/2281209/post107431672/>

іноді певного спільного простору засобів образності та алюзій між деякими реальними історичними артефактами, сучасною земляною архітектурою, літературою фентезі та ленд-артом. Наприклад, такий відомий реальний історичний геогліф, як Уффінгтонський білий кінь (Іл. 8) за формальними ознаками цілком може бути інтерпретований в контексті своєрідного прото-ленд-арту. Він же став прообразом Білого коня з крейдяних пагорбів у циклі творів Террі Пратчетта про юну відьму Тіффані. А недалеко від Білого коня у цьому фентезійному світі виростають у землю (стають земляними) будинки, в яких мешкають герої творів Пратчетта.

Мабуть, саме жанр фентезі може запропонувати найбільшу кількість паралелей та ідейних і образних відповідностей до земляної архітектури. Адже в ньому в сучасній художній формі часто реінтерпретується міфологічна по суті свідомість, для якої мотив землі та єднання людини із землею був одним з визначальних. У певному сенсі земляні споруди є практичним просторовим упредметненням такої ідеї єднання, або, якщо навести вираз Є. Канчури щодо розвитку сюжету у романі Т. Пратчетта "Віщі сестри", - "реалізацією шаблонних висловів, пов'язаних з землею, у їхньому прямому, не метафоричному, значенні" (Канчура 2011а). Крім того, образність фентезі пов'язана з певними стилістичними посиланнями до давнього та середньовічного минулого. Земляна ж архітектура також веде свою передісторію саме від тих часів. Разом з тим, і фентезі, і сучасна земляна архітектура у своїй жанровій своєрідності є явищами зафіксованими не раніше XX ст.

Е. О. Канчура пише про особливий "мотив єднання людини й землі", який реалізуються і у творах постмодерністської модифікації жанру фентезі (Канчура 2011b, с. 84). Описані у романах Т. Претчетта архітектурні споруди, які спочатку зводяться як наземні, але потім ніби виростають у землю і стають земляними, також є одним із засобів такого єднання: "Претчетт неодноразово звертається до головного міста Діску – Анк-Морпорку, котре, за його словами, побудовано саме на собі: старі вулиці і поверхи домів заливали повені, вони занурювалися в землю, а на їх дахах зводилися нові будівлі. Так горища ставали підвалами, формуючи нове ціле з прадавніх прошарків" (Канчура 2011b, с. 90).

Можна згадати також проект Ендрю Роджерса "Ритми життя", у якому представлені 46 масивних кам'яних інсталяцій (Іл. 7). Масштабні композиції, які формують значний ландшафтний простір створюють також Роберт Смітсон, Річард Лонг, Джеймс Таррел, Джим Деневан та інші представники ленд-арту.

Поступово ландшафтна земляна архітектура все більше зближується з ленд-артом. Земляний будинок розглядається як частина природи, фасад будинку практично зливаються з навколишнім середовищем. З іншої сторони, такі створені архітекторами ландшафти самі по собі стають повноцінними художніми проектами. Варто також звернути увагу на наявність



Іл. 11. "Володар перснів. Братерство персня".
Художник-ілюстратор А. Лі. Джерело:
https://tolkienists.ru/photo/risunki/risunki_alana_li_john_alan_lee/alan_li/21-0-255

Втім, вочевидь, найпопулярнішими земляними будинками літературного походження стали гобітські будиночки, створені яскравою фантазією Дж. Толкіна. Гобіти, – герої ряду його творів, таких як "Гобіт, або Туди і Звідти", "Володар перснів" та ін., – мешкали в земляних будинках, що прилягали до пагорбів і своїм зовнішнім виглядом нагадували нори. Ось як Дж. Толкін описує ці помешкання: "У норі попід землею жив собі гобіт. Ні, не в бридкій брудній вологій норі, де звідусіль стирчать хвости хробаків і смердить тванню, але й не в сухій і порожній піщаній норі, де ні на що присісти й нічого з'їсти: то була гобітська нора, а отже, – з усіма вигодами.

Вона мала довершено круглі двері, схожі на вікно в каюті вітрильника, – пофарбовані в зелений колір, із блискучою кулястою ручкою з жовтої міді рівно посередині. Двері провадили до трубоподібного передпокою, схожого на залізничний тунель, – дуже зручний незадимлений тунель, із панелями та кахляною підлогою, встеленою килимами, з полірованими стільцями вздовж стін і силою-силенною гачків для капелюхів і пальт, – гобіт любив гостей. Тунель зміївся далі й далі, заглиблюючись простісінько

(але не навпростець) у схил пагорба – Пригірка, як його називали всі, хто жив на багато миль довкола, – й у тунель виходило безліч маленьких круглих дверцят, то з одного боку, то з другого. Підійматися сходами – це було не для гобіта: спальні, ванні кімнати, льохи, комори (їх було чимало), гардеробні (він мав цілі кімнати, призначені для одягу), кухні, їдальні – всі вони розташовувалися на тому самому поверсі й навіть у тому самому коридорі. Найкращі кімнати бул и по ліву руку (якщо йти досередини), бо тільки вони мали вікна, глибоко посаджені круглі вікна, що виходили в садок і на прилеглі луки, які спускалися до річки" (Толкін 2011, с. 9).

До книг Дж. Толкіна створено чимало ілюстрацій. Неодноразово ілюстрував свої книги сам автор. Створені ним гравюри й акварелі водночас є унікальними художніми творами та документами, що засвідчують авторське бачення вигаданого фентезійного світу. Перше американське видання "Гобіт, або Туди і Звідти" з авторськими ілюстраціями було опубліковано 1937 р. видавництвом "Allen & Unwin". На одній з перших сторінок було розміщено пейзаж з поселенням гобітів. Вдалині пейзажу на схилах пагорбів помітні земляні будиночки. Трошки пізніше (1938 р.) було видано книгу з кольоровими акварельними ілюстраціями автора (Іл. 9). Обидва варіанти мали підписи: "The hill Hobbiton across the Water". На сторінках книги 1937 р. можна було побачити гравюру будинку гобіта з середини із авторським підписом "The Hall of Bag-End, Residence of B. Baggins Esquire" (Іл. 10).

Ряд професійних художників-ілюстраторів також виконували роботи до творів Толкіна. Відомим ілюстратором творів Дж. Толкіна є А. Лі. Українське видавництво “Астролябія” у 2011 р. видало книгу “Гобіт, або Туди і Звідти” обкладинку якої прикрашає зображення земляного житла гобіта. Подібна ж акварельна ілюстрація земляного житла гобіта авторства А. Лі розміщена в 1-му томі трилогії “Володар перснів: Братерство персня” опублікованого видавництвом “АСТ” у 2015 р. (Іл. 11).

Багато років працював над створенням ілюстрацій до творів Дж. Толкіна художник-ілюстратор Дж. Хоу, котрий згодом разом із Б. Сайблі уклав серію з двох книг “The Maps of Tolkien's Middle-Earth” (“Карти Середзем’я Толкіна”). Книга вийшла окремим виданням 2003 р. у видавництві “Houghton Mifflin”. А видавництво “Harper Collins Publishers” у 2013 р. видало книгу “The Art of the Hobbit за редакцією подружжя В. Хамонда та К. Скелл. Це арт-книга, у якій зібрано понад 100 зразків живописних та графічних робіт створених Дж. Толкіном за його власними літературними творами.

У 2003 р. російською мовою у видавництві “АТС” вийшла книга Грега Хільдебрандта-молодшого “Грег и Тим Хильдебрандты. Годы с Толкином”. Син одного з братів-близнюків, Грега Хільдебрандта, створив унікальне видання, яке вміщувало відомі роботи ілюстраторів 1970-х рр. до творів Дж. Толкіна. Земляний будиночок бачимо на ілюстрації, яка зображує відвідання Гендальфом гобіта Більбо (Іл. 12).

Візуальна версія світу Дж. Толкіна створена й кінематографом. Для зйомок фільмів за мотивами романів Дж. Толкіна режисер П. Джексон запросив згаданих раніше художників-ілюстраторів А. Лі та Дж. Хоу. Образи героїв, фантастичних істот, пейзажі, які постають в нашій уяві під час читання, були перенесені на екран. Нині групи туристів, прибічників екологічного руху та фанів творів Дж. Толкіна відвідують побудоване для зйомок у Новій Зеландії “селище гобітів”, яке згодом отримало назву “Hobbiton”.

Загалом, аудиторія прихильників творчості Дж. Толкіна настільки велика, що у молодіжній культурі 90-х рр. з’явився навіть так званий толкіністський рух та виникла



Іл. 12. “Грег и Тим Хильдебрандты. Годы с Толкином”.
Художники-ілюстратори Грег та Тім Хільдебрандти.
<https://agniyainteralia.blogspot.com/2012/12/2012.html>



Іл. 13. Модульний “Дім гобіта” від американської компанії Green Magic Homes. Джерело:
<http://abcnews.com.ua/ru/education/maghichieskiie-doma>

толкіністська субкультура, яка активно продовжує розвиватись і у XXI ст. Фендом толкіністів займається різними видами власної творчості: фан-фікшн, фан-відео, фан-арт. Проводяться рольові ігри, фестивалі, конкурси косплею.

Природно, що у сучасній земляній архітектурі також можна побачити вплив художнього світу Дж. Толкіна. Іноді архітектори вказують на це абсолютно відверто назвою. Як от у випадку з модульним “Домом гобіта” американської компанії Green Magic Homes (Іл. 13). Втім часто і без такої конкретизації назви можна

побачити у споруді алюзії до художнього світу Дж. Толкіна. Такими є, наприклад, проекти архітектурної фірми від Петера Ветша (Peter Vetsch). Споруди цього відомого швейцарського архітектора демонструють, що земляний будинок третього тисячоліття здатен бути частиною ландшафту і при тому бути зовсім не схожим на примітивні земляні житла (Іл. 14). Його планування та рівень комфорту цілком задовольняють найвибагливішого мешканця: “The residential settlement consists of nine houses, three 3 bedroom, a 4 bedroom, a 5 bedroom, three 6 bedroom and a 7 bedroom house. The daytime areas are situated towards the south, the nighttime area towards the north. In the middle, you find the bathrooms and the connecting stairs to the basement” (EARTH HOUSE ESTATE LÄTTENSTRASSE. [Online] 10) варіанти освітлення застосовуються відповідні. Як зазначає А. Тетіор, підземні будинки проектується з різними видами освітлення: з боковим, природним через вікна з приямками; з верхнім зенітним освітленням через отвори чи ліхтарі на даху; з комбінуванням природного освітлення та світлопроводниками чи світлорозсіювачами; з повністю штучним освітленням (Tetior & Loginov 1989, с. 42).

У своєму проекті житлового комплексу П. Ветш використовує широкі скляні фасади, за допомогою яких освітлюються усі основні приміщення, окрім ванних кімнат, які освітлюються також природним світлом, але крізь вікна на даху. Композиція з будинків розгортається довкола невеликого штучного озера з декоративним ландшафтом. Цікаво, що будинки цього архітектурного комплексу насправді мають більш значні розміри, ніж це здається на перший погляд. Загальна площа комплексу складає 4000 кв. м. Споруда здається меншою через те, що будинки майже повністю вкриті землею та



Іл. 14. Житловий комплекс “Earth House Estate Lättenstrasse”.

Джерело: <https://en.wikipedia.org/>



Іл. 15. Земляний будинок за проектом П. Ветша. Джерело:

<https://lanight.livejournal.com/12549.html>

травною. Шар ґрунту над будинком виконує функцію “ковдри” та ізолює будинок від негативних зовнішніх чинників, — опадів, вітру, занадто низької або високої температур і навіть виступає звукоізолятором. Характерною особливістю проектів П. Ветша є декоративність, яка виявляється у відсутності прямих кутів та ліній. Гнучкі, органічні форми фасаду комплексу плавно перетікають у навколишній ландшафт (Іл. 15). На сьогодні у Швейцарії та Німеччині вже збудовано близько півсотні підземних будинків.

Ще одним прикладом поєднання дизайну та сучасної функціональності слугує проект будинку, який був розроблений архітекторами компанії Make Architects для відомого футболіста Г. Невілла (Іл. 16). Композиція розміщеного на пагорбі будинку нагадує квітку з декількома окремими пелюстками. Одним із завдань для архітекторів було створення екологічного та максимально енергетично незалежного будинку. З цією метою у проекті передбачені тепловий насос, фотомодулі та вітрогенератори. Форма споруди дозволяє інтер'єрам отримувати достатньо природного світла. Власне, крім естетики земляної архітектури у цьому проекті втілені ще й принципи зведення так званого “пасивного дому”. Облицьований камінням фасад будинку нагадує інсталяції Е. Роджерса, які ми згадували вище (Іл. 7). Завдяки такому проектуванню будинок від компанії Make Architects цілком гармонійно вписується у ландшафт Пеонінських пагорбів.

Говорячи про зв'язок сучасної земляної архітектури з літературними та кінематографічними образами ми не маємо на увазі свого роду ілюстрування чи упредметнення цих художніх образів засобами архітектури (навіть попри деякі окремі прямі відсилки, — як от із вищезгаданий “Дім гобіта” від компанії Green Magic Homes). Скоріше справа у свого роду “білому знанні”, про яке Є. О. Канчура, аналізуючи вплив творчості Дж. Толкіна на Т. Пратчетта, пише: “Созданный Пратчеттом мир основан на «белом знании» (white knowledge), что в известной мере, вышло из Толкиновского термина “Cauldron of Story”. То есть, истории его опираются на хорошо знакомые современному читателю факты и теории, которые, совмещаясь и перемешиваясь в “котле”, вызывают определенные ассоциации и в тоже время освежают взгляд читателя на мир. Отдельные составляющие белого знания приобретают новое значение, новую силу. Фантазийные элементы романов Пратчетта разработаны в ироническом, пародийном ключе. Успешность пародийного приема основана на том, что обязательные черты фэнтези, которым дал жизнь Толкин, стали элементами “белого знания”, то есть, заняли прочную позицию в сознании современного читателя” (Канчура 2005, с. 11).

Сучасні архітектори також є читачами й глядачами. Зокрема, важко уявити, щоб людина, яка має щонайменше відношення до творчої професії, не була б обізнана із “Зоряними війнами” Дж. Лукаса або “Володарем перснів” Дж. Толкіна. Тож можна припустити, що проектуючи об'єкти сучасної земляної архітектури митці враховують і своє “біле знання” (white knowledge) таких елементів загального культурного тла сучасності, як-от: літературні, кінематографічні та візуальні (ілюстративні) образи земляних жител.

Таким чином, можна констатувати, що у сучасному архітектурному просторі існують два різні підходи до роботи з земляним середовищем: високотехнологічна і масштабна підземна архітектура та екологічна й естетизована земляна архітектура.

Якщо підземна архітектура має традиції насамперед у оборонно-фортифікаційних, значних транспортних та промислових об'єктах, то земляна архітектура на рівні “білого знання” пов'язана насамперед із загальним культурним простором художньої творчості, літературними образами та ленд-артом.

Якщо підземна архітектура стимулює появу пов'язаних з такими високотехнологічними спорудами й проектами літературних і візуальних сюжетів, мотивів, образів, то земляна архітектура, навпаки, часто образно апелює до вже існуючих художніх текстів.

Сучасна екологічна земляна архітектура має суттєво інші мотивації, причини і навіть статус, ніж земляне будівництво попередніх історичних епох. Традиційне земляне будівництво було наслідком складних матеріальних, технологічних, кліматичних та інших подібних обставин. Натомість сучасна земляна архітектура, навпаки, пропонує здебільше доволі престижні й статусні проекти, які можуть забезпечити іноді навіть вищий, ніж звичайне житло, рівень комфорту. Крім того, причини її популярності знаходяться навіть не у матеріально-економічних або фізико-кліматичних обставинах як таких. Рушійною силою формування інтересу до такого роду житла у сучасності в значній мірі виступають гуманітарні аспекти, а саме:



Іл. 16. Земляний будинок від компанії Make Architects. Джерело: <https://archello.com/project/bolton-eco-house>

естетичні потреби, соціальна відповідальність, екологічна свідомість. Іншими словами, якщо давнє земляне будівництво було, як правило, результатом відсутності іншої (кращої) суто матеріальної та/або технічної можливості, результатом відсутності вибору, то сучасна земляна архітектура, навпаки, з'являється якраз в результаті вільного, естетично та екологічно аргументованого вибору (а не обмеженості можливостей).

Оскільки така архітектура має за свою причину не обмеженість можливостей, а якраз реалізацію аргументованого (в тому числі естетично) вибору, то ж не дивно, що свої прообрази вона може знаходити у так само не прагматичному й вільному світі художніх текстів та візуальних образів, де певна традиція естетизованого зображення земляного житла виникла раніше. Поширені в культурі вербальні та візуальні художні образи земляного житла, засвоєні на рівні “білого знання”, цілком можуть надихати сучасних митців-архітекторів на створення реальних проектів земляної архітектури.

Зв'язок сучасної земляної архітектури з художніми текстами та образами є одним з прикладів того, що у сучасності не тільки реальне життя впливає на мистецтво, але і віртуальні художні світи починають все активніше формувати простір реальності.

Список джерел та літератури

- БЕРЕСТ, Р. Я., 2009, Житлові споруди середньовічного чернецтва на землях українського Прикарпаття, *Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині*, 13, 154-161.
- ГОТУН, І. А., 2013, Слов'яно-руське сільське житло та питання його відтворення, *Археологія і давня історія України*, 10, 20-47. [Електронний ресурс] Режим доступу: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/89436/04-Gotun.pdf?sequence=1>
- КАНЧУРА, Е. О., 2005, Особенности отображения влияния “Властелина колец” Дж. Толкина на мировоззрение (на примере творчества Терри Пратчетта), *Журнал Толкиновского общества Санкт-Петербурга “Палантур”*, 45, 11. [Електронний ресурс] Режим доступу: <http://www.tolkien.spb.ru/Pal-45.pdf>
- КАНЧУРА Е. О. Мотив єднання з землею в постмодерній фентезі (на матеріалі романів Террі Претчетта) // Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови. Збірник наукових праць. –

- Львів: Львівський Національний Університет ім. І. Франка, 2011. – Вип. 18. – С. 120–128. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vlnu_in_mov_2011_18_17.
- КАНЧУРА Е.О. Роль образу моря в реалізації мотиву землі. (роман “Вільні хлопці” Террі Претчетта) / Е.О. Канчура // Актуальні проблеми слов’янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство: Міжвуз. зб. наук. ст. — 2011. — Вип. XXIV, ч. 1. — С. 84-93.
- КОХАН, Н. М., 2007, Ленд-арт в Могрице - 9 лет. Особенности его прирведения // *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтва. Мистецтвознавство. Архитектура*, 4, 128-139.
- ТОЛКІН, ДЖ. Р. Р., 2011, *Гобіт, або Туди і Звідти*. Львів: Астролябія.
- ХВЕДЧЕНЯ, С. Б., 2009, Картографічний та краєзнавчий аспекти вивчення деяких підземних релігійних пам’яток України, *Історико-географічні дослідження в Україні*, 11, 36-51. [Електронний ресурс] Режим доступу: <http://history.org.ua/JournALL/geo/11/4.pdf>
- TETIOR, A. & LOGINOV V., 1990, *Design and construction of underground buildings and structures*. Kiev: Builder.
- EARTH HOUSE ESTATE LÄTTENSTRASSE. [Online] Available from: <https://architizer.com/projects/earth-house-estate-laettenstrasse/>
- THE EARTHSCRAPER. [Online] Available from: <http://www.bunkerarquitectura.com/the-earthscraper/dwf15qsirrpfpsncykqtnjdbf4hb50>

References

- BEREST, R. YA., 2009, Zhytlovi sporudy serednovichnoho chernetstva na zemliakh ukrainskoho Prykarpattia [Residential buildings of medieval monasticism on the lands of the Ukrainian Carpathian region]. *Materialy i doslidzhennia z arkheolohii Prykarpattia i Volyni*. 13, 154-161.
- EARTH HOUSE ESTATE LÄTTENSTRASSE. [Online] Available from: <https://architizer.com/projects/earth-house-estate-laettenstrasse/>
- HOTUN, I. A., 2013, Sloviano-ruske silske zhytlo ta pytannia yoho vidtvorennia [Slavic-Russian rural housing and questions about its reproduction]. *Arkheolohiia i davnia istoriia Ukrainy*. 10, 20-47. [Online] Available from: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/89436/04-Gotun.pdf?sequence=1>
- KANCHURA, E. O., 2005, Osobennosti otobrazheniya vliyaniya “Vlastelyna kolets” Dzh. Tolkyna na myrovozzrenye (na prymere tvorchestva Terry Pratchetta) [Features of displaying the influence of “Lord of the Rings” by J. Tolkien on worldview (on the example of Terry Pratchett's creativity)]. *Zhurnal Tolkynovskoho obshchestva Sankt-Peterburha “Palantyr”*. 45, 11. [Online] Available from: <http://www.tolkien.spb.ru/Pal-45.pdf>
4. KANCHURA E. O. Motiv Ednannya z zemleyu v postmodernly fentezi (na materiall romaniv Terri Pretchetta) // *Vіsник Lvlvskogo unіversitetu. Seriya Inozemni movi. Zbіrnik naukovih prats.* – Lvlv: Lvlvskiy Natsionalniy Unіversitet Im. I. Franka, 2011. – Vip. 18. – S. 120–128. – Rezhim dostupu: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vlnu_in_mov_2011_18_17.
- KANCHURA E.O. Rol obrazu morya v realizatsiyi motivu zemli. (roman “Vilni hloptsi” Terri Pretchetta) / E.O. Kanchura // *Aktualni problemi slov'yanskoYi filologiyi*. Seriya: Lingvistika i literaturoznnavstvo: Mizhvuz. zb. nauk. st. — 2011. — Vip. XXIV, ch. 1. — S. 84-93.
- KHVEDCHENIA, S. B., 2009, Kartohrafichni ta kraieznachyi aspekty vyvchennia deiakykh pidzemnykh relihiynykh pam'iatok Ukrainy [Cartographic and ethnographic aspects of the study of some underground religious monuments of Ukraine]. *Istoryko-heohrafichni doslidzhennia v Ukraini*. 11, 36-51. [Online] Available from: <http://history.org.ua/JournALL/geo/11/4.pdf>

KOKHAN, N. M., 2007, Lend-art v Mohrytse - 9 let. Osobennosti eho proizvedenyi [Land art in Mogritsa - 9 years. Especially of its products]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv. Mystetstvoznavstvo. Arkhytektura*. 4, 128-139.

TETIOR, A. & LOGINOV V., 1990, *Design and construction of underground buildings and structures*. Kiev: Builder.

THE EARTHSCRAPER. [Online] Available from: <http://www.bunkerarquitectura.com/the-earthscraper/dwf15qsirrpfpsncykqtnjdbf4hb50>

TOLKIN, DZH. R. R., 2011, *Hobit, abo Tudy i Zvidty* [The Hobbit: or There and Back Again]. Lviv: Astroliabiia.

Художні тексти та образи в проектах сучасної земляної архітектури

Земляне будівництво попередніх епох було переважно вимушеним і невиразним в художньо-естетичному плані. Натомість в художніх текстах та пов'язаних з ними візуальних образах підземне/земляне середовище, у тому числі житло, часто зображувалось високохудожнім і привабливим. Саме вербальні та візуальні художні образи підземних споруджень цілком можуть надихати сучасних митців на створення реальних проектів земляної архітектури. Про це свідчать і назви, і зовнішні особливості деяких проектів. Віртуальні художні світи починають все активніше формувати простір реальності.

Ключові слова: земляна архітектура, підземне будівництво, землянка, ленд-арт, екологічне будівництво, взаємозв'язки між видами мистецтв.

Людмила Корнєєва, кандидат філософських наук, доцент, Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя (Україна).

Liudmyla Kornieieva, PhD., Docent, Nizhyn Mykola Gogol State University (Ukraine)

Марина Дяченко, магістрант, Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя (Україна).

Maryna Diachenko, MA student, Nizhyn Mykola Gogol State University (Ukraine)

Received: 20-11-2018

Advance Access Published: May, 2019

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ПРИКРАС В УКРАЇНІ ПОЧАТКУ ХХІ СТ. КОНЦЕПЦІЇ ФОРМОТВОРЕННЯ

Марта Кравченко

Artistic peculiarities of jewellery in Ukraine at the beginning of the 21st century. Concepts of morphogenesis

Marta Kravchenko

The article reveals the tendencies in development of contemporary art jewelry in Ukraine in 2000-2015. The feature of jewelry art of the last third of XX - beginning of XXI century in Ukraine is a parallel activity of three generations of artists, which apply to different materials, imaginative solutions in decorations. During 2000-2015, modern Ukrainian decorative applied art reached a new level, there was a galaxy of young artists who interpret a new jewelry and possess strong position in the European artistic space. Alternative or avant-garde thinking was closer to the young generation of jewelry artists 2000-2015 years, in their works away from the trend of creating independent objects and materials for jewelry. On the example of creativity of young leading artists (O. Ivasuta, O. Buyvidt, M. Kotelnyska, O. Savchuk, A. Bolukh and other) here is an analysis of the main conceptual foundations, common and distinctive features in the work of masters. In the article is given the conditions for the formation of art jewelry in Ukraine with the obligatory focus on the concepts of classic jewelry and new art jewelry with using of alternative materials. New generation of artists is working with alterantive material in jewellery. Experiments in jewellery bring new forms and view in this art. The peculiarities of formation environments emergence jewelry not precious alternative materials and their relationship with fine and decorative art. The attention in the article is focused on the properties of alternative materials in modern jewelry in the works of leading artists.

Key words: art jewelry, jewelry, alternative materials, European context, forming, plastic, style, concept, implementation of technological features, blacksmith jewelry, ceramic, leading artists, work, personalities, creative method.

Прикраси в Україні останньої третини ХХ — початку ХХІ ст. пройшли динамічний шлях радикальних змін від класичного ювелірного мистецтва до новаторських творів з альтернативних матеріалів. Актуальним є висвітлення особливостей цього процесу через призму творчих методів провідних художників прикрас, де основну увагу слід сконцентрувати на діяльності сучасних авторів, які працюють у альтернативних матеріалах.

Концепції формотворення є своєрідним почерком художника, його творчим методом, який ми будемо розглядати з позицій вираження індивідуальної манери художника та його ролі в українському сучасному мистецтві. Концепції формотворення ми розглядаємо в художньо-естетичних і техніко-технологічних аспектах, сконцетрувавши увагу на особливостях застосування матеріалів у прикрасах як основи художнього вираження. Вважаємо, що необхідним у дослідженні є аналіз застосування матеріалів, особливостей обробки поверхні, фактури, об'єму, колористичної системи, способів побудови композиції та опрацювання форми.



Іл. 1. О. Івасюта. Перстень-магніт.
Срібло, магніт, мемалеві опилки.
Львів. 2003. Фото Р. Шишака.

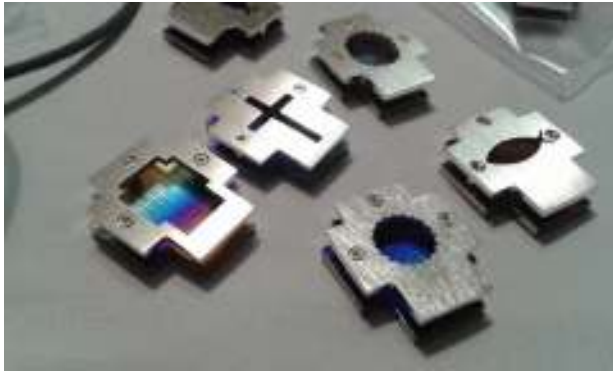
Виявляючи концепції формотворення, ми акцентуємо увагу на творчості молодих сучасних митців 1990-2010 років, які сьогодні практично не введені в мистецтвознавчий дискурс. Наше дослідження стало спробою самостійно зібрати, систематизувати та проаналізувати матеріал. Творчість митців-ювелірів 1970 — початку 1990-х років вже висвітлена та проаналізована в дослідженнях українських мистецтвознавців: львівських ювелірів — у публікаціях Р. Шмагала (Шмагало 2015) б Р. Шафран (Шафран 2008) Л. Шпирало-Запоточної (Шпирало-Запоточна 2008), Н. Космолінської (Космолінська 2001), чернівецьких — О. Росинської (Росинська 2009), київських, одеських, митців Криму — З. Чегусової (Чегусова 2002), О. Федорука (Федорук 1985), Л. Пасічник (Пасічник 2013; Пасічник 2014), та інших. Методи творчості молодого покоління митців ще не висвітлювалася повною мірою (за винятком окремих відомостей у каталогах виставок і буклетів), тому особливу увагу в нашій роботі присвячено авторським концепціям альтернативного мистецтва прикрас.

У дослідженні прикрас початку ХХІ ст. було використано методику анкетування сучасних авторів, завдяки якій було з'ясовано: місце проживання та праці; освіта; основні матеріали та форми прикрас; творче кредо; твори (серії); джерела творчих інспірацій, концепції. У дослідженні еволюції форм і матеріалу ми визначили основні групи матеріалів прикрас — традиційні та альтернативні. Доцільним і логічним буде хронологічне дослідження творчих методів провідних художників за особливістю застосування матеріалів.

Серед художників, які виготовляють прикраси від кінця 1990-х років до сьогодні важливе місце мають митці львівського творчого середовища, випускники ЛНАМ, які успішно працюють у сфері виготовлення прикрас — Орест Івасюта, Віталій Крохмалюк, Олександр Буйвідт і Майя Котельницька.

Творчість Ореста Івасюти заслуговує окремої уваги. Художник разом із Сергієм Микитою, Дмитром Ледницьким, Романом Велігурським належить до покоління випускників, які активно декларували себе в сучасних прикрасах від середини 1990-х років (Виставка ювелірних прикрас 1994, с.2). Проте він єдиний продовжує цю справу і займає в одне з чільних місць в Україні в мистецтві прикраси, автор численних робіт, які отримали високе визнання на міжнародних конкурсах і виставках у Чехії, Польщі, Австрії, Нідерландах, Німеччині, США.

У ранніх роботах О. Івасюта звертався до інтерпретації історичних тем і символів, що виражалося у формі прикрас і особливостях технологічного виконання, наприклад, як у серії прикрас на давньоруську тематику. У його творах 1995-2000 років помітними були ремінісценції давньоруського мистецтва, автор використовував мідь як основний конструювальний матеріал і емалі як декоративну оздобу. Його творчість від початку характеризувалася неординарним переосмисленням тем і концепцій. Перші ювелірні твори О. Івасюти виконані ще в студентські часи, були виготовлені з міді чи латуні та посріблені. Як зазначає сам автор, у студентські роки економічно важко було працювати з коштовними металами, тому художники зверталися до недорогих, надаючи своїм творам оригінальних форм і естетичних якостей (Інтерв'ю І.О. 2007, 2). Художник одним з перших почав використовувати нетрадиційні матеріали в прикрасах, такі як гафній, магніт, волосся, гума,



Іл. 2. О. Буйвідт. Хрести. Срібло, титан. Львів. 2015.
Фото О. Буйвідта.

скло, монети та інші. Його твори цікаві передусім оригінальністю задуму, скрупульозністю та художньо-естетичними якостями (Кравченко 2006, 84).

У контексті вибору форми прикраси художник звертається до самостійних творів-об'єктів, серед яких домінує образ прикраси-амулета, виражений переважно в перснях. Один із цих перснів став номінантом на виставці ювелірних прикрас «International Competition of Goldsmietry AMULETS» (1999), у м. Лєґніце (Польща). Перстень характеризується дещо провокативною концепцією,

при одяганні прикраса, за рахунок ґумок поступово натягується на палець, напружується і штовпнішає. У стержні персня автор використав волосся «коханої» людини. До цього типу належить і перстень-обручка з відбитками зубів «коханої» людини. Ці персні — це концептуальні метафори-нагадування про існування другої пари до персня. Новаторською прикрасою став перстень-магніт, на магнітну поверхню якого насипана металева стружка, що рухається змінюючи фактуру та рисунок (іл. 1). Цей перстень експонувався 2003 року в міжнародній виставці країн ОБСЄ «Valuable Links» (Софія-Амстердам-Відень) (Schwarzinger 2002, 17). Слід зауважити, що важливе значення у творах О. Івасюти відіграє філософія матеріалу та концептуальне навантаження об'єкта. Творчий метод автора ґрунтується на вираженні авторської концепції завдяки фаховій роботі з матеріалом, його пластичним відчуттям і лаконічними формами прикрас.

Однією з важливих концепцій творчості художника є звернення до матеріалів, які були у вжитку — старі монети, колючий дріт, скляні пляшки. Таким чином автор звертає увагу на красу «старих» речей, їхніх деталей. Цей матеріал він по-своєму трансформує, інтерпретує та застосовує у прикрасах, наприклад срібні персні, композиція яких складається з вертикально встановлених на площині персня фрагментів срібних монет. У цій роботі простежується потяг автора до експериментів з фактурою твору. Тут обрізані канти монет ритмічно повторюються, є самі фактурними чи з написами й чергуванням створюють новий орнамент, фактуру матеріалу. Творчий метод О. Івасюти можна охарактеризувати як сміливий експеримент концептуального образу поряд з професійним володінням матеріалом і знанням його властивостей. За характером художнього вираження його твори володіють чіткою структурою, скрупульозно обдумані, де кожна деталь відповідає за іншу, якщо не технологічно, то задумом. Велику увагу художник також приділяє ергономіці прикрас, які, незважаючи на свої аванґардні форми є надзвичайно органічними на тілі.

На початку 2000-х років в українському мистецтві прикрас починають працювати молодні автори, випускники ЛАМ Віталій Крохмалюк і Олександр Буйвідт. Творчість В. Крохмалюка



Іл. 3. Ш. Пержан. Прикраса «Окуляри +/-». Срібло, емаль, напівкоштовне каміння. Чернівці. Поч. 2000-х років. Фото з сайту: www.artmetal.org.ua



Іл. 4 . К. Кравчук. Брошка «Око всесвіту».
Срібло, опал, синтетичні нитки. Чернівці. 1997.
Фото К. Кравчука.

вірізняється авторським підходом у роботі з матеріалом і експериментом форм і кольору. Прикраси В. Крохмалюка масивних форм, виконані в кубістичній стилістиці з елементами мінімалізму, велику увагу приділяє ретельній обробці поверхні металу та кольоровим акцентам — нешліфованому напівкоштовному камінню. Художник у творах надзвичайно точний, досягнув високої технічної рафінованості та естетичних якостей.

У прикрасах В. Крохмалюка основним формотворчим матеріалом є срібло та золото, а також працює з титаном, застосовує кольорове коштовне та напівкоштовне каміння, завдяки

такому поєднанню, його твори набувають поліхромного звучання. Автор сміливо вводить у композицію перснів великі об'ємні камені, поєднуючи їх з тонкою обробкою матеріалу та поверхні металу. В цьому контексті виділяються його твори 2005 — 2015-х років — срібні персні з масивними каменями — нефриту, коралу. Так, у одному з них поєднано срібну й титанову обручки, на яких розташована прямокутна основа — кабошон, у якій встановлено камінь — тигровий нефрит, прорізаний горизонтальними зубцями. Ключову роль в художньому вирішенні цих прикрас відіграє колір каменю, зазвичай навмисне необробленого, таким чином художник звертає увагу на його внутрішню красу, природні вкраплення, нерівності і т. д.

Олександр Буйвідт, також випускник Львівської академії мистецтв розпочав свою творчу діяльність на початку 2000-х років. Аналізуючи його роботи, слід зауважити, що автор переважно працює зі сріблом, рідше золотом та іншими металами. У творах присутній пошук і постійні експерименти з формами та вираженням задуманого образу. Серед ранніх робіт художника цікавою у своєму задумі є його дипломна робота «Форми насторою» (2003), яка безпосередньо пов'язана із символічним і функціональним характером таких ювелірних прикрас, як персні, виконаних зі срібла в поєднанні із силіконом. Автор засвідчив спробу показати ще один аспект прикраси, персня, — не лише утилітарний, як аксесуар, а як твір виставкового характеру. Стилiстика твору більше схильна до мінімалізму з невимушеними рослинними елементами, які нагадують трави, що хиляться від вітру й змінюють свою форму, як і настрій автора.

У художніх прикрасах О. Буйвідта присутній постійний ритм ліній і площин, які повторюються в циклах перснів, браслетів, сережок, нашійних прикрасах, виконаних у 2003-2008 роках. Прикраси О. Буйвідта неодноразово премійовані на різних спеціалізованих конкурсах та виставках у Чехії та Польщі. Серед останніх робіт художника особливе місце займає серія нашійних хрестів (2014 — 2015 рр.) кубістичних форм (іл. 2). Зовнішня частина хреста виконана зі срібла, а внутрішня частина — з титану. Завдяки поєднанню різних металів видимим стає контраст кольорів — холодного срібла та теплого синьо-червоного титану. Це поєднання автор трактує як християнський символ — зовнішня оболонка стримана та гладка, а внутрішня різнобарвна та багата. Олександр Буйвідт має безліч ідей, які інспірують його творчість через різні соціокультурні та особисті події, враження, символи (Інтерв'ю Б.О. 2015, 11).

Чернівецькі митці — Костянтин Кравчук і Стефан Пержан є знаними в ювелірній справі, вірізняються авангардними розробками, звертаються до образів концептуального мистецтва та застосовують альтернативні матеріали поряд з коштовними. Твори Стефана Пержана

новаторські за своїм творчим задумом, бо на думку майстра — «без революції немає мистецтва» (Росинська 2009, 101). Він створює композиції, у яких поряд зі сріблом, коштовним камінням широко застосовує мамонтову кістку, шкіру ската. Наприклад, перстень «Гламур» (2004-2007) завдяки необробленій кістці мамонта, вставленій у срібну рамку, виділяється поєднанням складних геометричних форм із вкрапленням декоративних елементів коштовного каміння, що властиве для стилістики ф'южн. Брошка «Політ у Всесвіті» створює площинно-просторову ілюзію, зокрема, завдяки застосуванню шкіри ската у композиції прикраси. Наділений специфічною фактурою, цей матеріал живописно грає з блиском срібла



Іл. 5. Р. Гарматюк. Браслет. Кольорові метали, мокуме гане. Косів. 2012. Фото Р. Гарматюка.

та цирконами, володіє футуристичними формами. Навіть кісточка персика знайшла місце в його ювелірних роботах. Стилiстика футуризму домінує у творчих роботах художника, прикрасам притаманні гострі конструкції з шліфованого металу, вставки відкритого кольору, комбінація фактур і асиметрія (іл. 3) (Росинська 2009, 101).

Випусник Вишньцького училища прикладного мистецтва Костянтин Кравчук від початку 2000-х років є учасником і призером численних міжнародних конкурсів прикрас. Художник не визнає мистецтва без експерименту, новаторства та

революційних ідей і зазначає, що мистецтво має постійно оновлюватись (Росинська 2009, 102). У творах автор застосовує традиційні матеріали — срібло, золото, напівкоштовне каміння в поєднанні з несподіваними сучасними матеріалами широкого вжитку — нейлоновими нитками, мо нетами, мікросхемами, компакт-дисками. Митець велику увагу приділяє формам, кольору, фактурі, використовує напівкоштовне каміння. Характерна риса його творчості — створювати не одну прикрасу, а тематичні колекції-ансамблі. Наприклад, кольє і сережки комплексу «Писанкове», наповнені пластичними візерунками черленого срібла, підкреслюють досконалість овалів пейзажних розрізаних агатів. Філософія буття закладена в брошці «Око всесвіту» — твір у футуристичній стилістиці, закомпонований у формі правильного трикутника з опалом посередині (іл. 4). У цій роботі поряд зі сріблом і золотом майстер застосував нейлонові нитки.

Творчим роботам К. Кравчука притаманні стилістика футуризму з елементами абстракціонізму та кубістичні елементи. Футуристичні тенденції чітко простежуються в браслеті й брошці «Sim-Sim», виконаних із сім-карт, монет і срібла. Застосовуючи різноманітні техніки та несумісні, на перший погляд, матеріали, він досягає максимального футуристичного образу. Творчим кредо, як зазначає майстер, є те, «що мистецтво має відтворювати сьогодишнє, прогнозувати майбутнє, віддаючи данину минулому» (Інтерв'ю К.К. 2014, 10).

Художник Олег Гаркус, викладач Косівського інституту декоративного і прикладного мистецтва ім. В. Касіяна, у дусі новаторських тенденцій продовжує багатовікові традиції мосяжництва гуцульських майстрів. Навчався художник у народного майстра Романа Стринадюка, який відродив майже втрачену багатовікову традицію мосяжництва та гуцульських прикрас. У мистецькому плані Р. Стринадюка важко назвати новатором, оскільки майстер виконував копії давніх гуцульських прикрас-згард, у деякі з них вносячи власні авторські інтерпретації. Олег Гаркус звертається до форм народного мистецтва, однак у

творенні прикрас він використовує поєднання різних матеріалів — латунь, бронза, нейзильбер, срібло, корали, бісер, коштовне й напівкоштовне каміння, доповнює вироби шкірою. У гарнітурах «Подих шелестів» (2004) і «Сонячна феєрія» (2004) автор наділяє лаконічними геометричними формами нагрудні прикраси, сережки, персні, браслети, та застосовує поряд з традиційною для мосяжництва латунню, срібло, напівкоштовне каміння. У стилістиці О. Гаркус тяжіє до етніки — народних мотивів мистецтва Гуцульщини, що простежується у формах прикрас і декорі, де за основу формотворення автор використовує етнічні елементи, мосяжні елементи-модулі — хрести, чепраги, шелести.

У м. Косові живе й працює ще один художник, який виготовляє прикраси, — викладач кафедри художнього металу КІПДМ ім. В. Касіяна, випускник ЛАМ Руслан Гарматюк. До виготовлення прикрас художник прийшов з ковальства, що чітко простежується у його творах, де використовує техніку ковальства, поєднує залізо, срібло, золото, наприклад, як у серії каблучок і сережок (2009), де форми творів нагадують химерні окуття чи фрагменти решіток, близькі технократичній стилістиці, їм властиві геометризovanі форми та введення елементів конструкції в прикрасу. Окрім технократичної стилістики, автору близька етніка, звертаючись до гуцульського мистецтва, давніх слов'янських мотивів, автор лаконічно інтерпретує їх у прикрасах. Від 2010-х років Р. Гарматюк у творчості зацікавився технікою дамаської сталі та мокуме гане (іл. 5). Ці техніки передбачають лаконічні та органічні форми прикрас (Інтерв'ю Г.Р. 2016, 4). Експериментуючи в цих техніках, художник, наслідуючи мінімалістичні форми, виконує серію перснів-обручок з доповненнями з коштовного каміння.



Іл. 6. М. Котельницька. Кольє. Латунь, кольорове скло, порцеляна. Львів. 2013. Фото М. Котельницької.

Особливістю творення прикрас у 2000 — 2015 роках є створення колекцій і серій прикрас, на відміну від попереднього періоду, якому було притаманне створення поодиноких прикрас-об'єктів. Появу такого явища можна пояснити впливом західноєвропейських тенденцій, а також співпрацею з модельєрами та участю українських художників у показах мод в Україні та за кордоном. У рамках проведення тижнів моди у Львові та Києві (2010 — 2015) відбуваються покази ювелірних колекцій Олени Хомякової, Майї Котельницької, Юрія Царенка (Львів) і прикрас із альтернативних матеріалів Катерини Кароль (Львів), Олесі Теліженко, Тетяни Чорної, Люби Малікової (Київ), Хаїма Хаїмовича (Київ — Тель-Авів). У процесі еволюції форми та матеріалу прикрас початку XXI ст. окреме місце займають твори із застосуванням альтернативних матеріалів. Для нового покоління авторів прикрас — Майї Котельницької, Юрія Царенка, Михайла Ткача, Мирослави Козар (Львів), Олени Савчук (Кам'янець-Подільський) — притаманне зацікавлення альтернативними матеріалами поряд зі сріблом і золотом.

У середині 2000-х років, у ситуації суспільного підйому, у сучасне українське мистецтво прийшло нове покоління, що актуалізує нові засоби творчого вираження, позбавлені естетичних, технічних і матеріальних обмежень.

У 2005 — 2015 роках у мистецькому середовищі Львова з'являються нові художники прикрас. Молода львівська мисткиня, випускниця кафедри художнього металу ЛНАМ Майя

Котельницька за основу для своїх робіт обирає латунь, рідше — срібло, а декоративним наповненням їй слугує кольорове скло, порцеляна, дерево, яке майстриня обрамляє в метал, як коштовність (іл. 6). Сама ж авторка зізнається, що її приваблюють масивні форми, опуклі зовні, а всередині ж пустотілі, легкі (Інтерв'ю К.М. 2015, 6). Майя сміливо працює зі складними ідеями, уважно стежить за тим, як виріб “працює” на тілі, а плавні лінії металу — наче прагнення вловити, підкреслити гармонійний рух лінії тіла людини. У своїх роботах вона експериментує з камінням і металами, залучає нестандартні матеріали — деревину, скло, порцеляну, фрагменти антикварних речей, які об'єднує в тендітні конструкції. Потужною інспірацією творчості художниця вважає естетику арт-нуво та образи й мотиви мистецтва 20-30-х років XX ст., які вона по-новому трактує та стилізує в прикрасах. Серія нашійних прикрас, вперше представлена на персональній виставці «Зв'язок» у галереї «MelankaArt» у Львові (квітень, 2015) вирізняється все більшою сміливістю поєднання некоштовних матеріалів, таких як дерево, скло, шишки, лляні мотузки в прикрасах поряд з латунню, сріблом, перлами та напівкоштовним камінням, поєднує раніше немислимі в прикрасах елементи, що характерне для стилю ф'южн.



Іл. 7. М. Козар. Персні. Латунь, срібло, бетон. Львів. 2015. Фото М. Козар.

Серед цілком нових та перспективних художниць слід віднести Мирославу Козар (Львів — Мукачево) та Олену Савчук (Кам'янець-Подільський). Мирослава Козар — випускниця кафедри художнього металу ЛНАМ, яка вже кілька років упевнено експериментує у мистецтві прикрас. Творчим кредо художниці є «створення чогось унікального і водночас простого. Головні особливості моїх прикрас — лаконічність, мінімалізм і прагнення до простоти» (Інтерв'ю К.М. 2015, 3). У прикрасах художниця застосовує срібло та ювелірні техніки, основні типи прикрас — персні на кінчики пальців,

сережки, нашійні прикраси лаконічних форм, тонкі та делікатні, без декору. Художньої виразності прикраси набувають завдяки мінімалізму форм, ліній і площин, лінія, яка оперізує палець чи прикрашає вухо, стає художнім засобом прикраси. З 2015 року художниця сміливо експериментує з новим для неї матеріалом — бетоном. З якого творить персні та перснеподібні підвіски. Новаторський характер мають геометричні та масивні форми прикрас з бетону (іл. 7). Це масивні зарозмірами персні, виконані з кольорового бетону білого, червоного, чорного та сірого кольорів.

Олена Савчук — молода художниця прикрас, ювелір, випускниця кафедри художньої обробки металу КІДПМ ім. В. Касіяна. Авторка звертається до ювелірних технік і некоштовних металів (латунь, мідь, нікель), рідше — срібла. Форми прикрас художниці лаконічні, геометричні площини та півсфери втілені в перснях, сережках і нашійних прикрасах. У творах О. Савчук експериментує з поверхнею металу та контрасту фактур. У одному творі часто спостерігаємо поєднання окислені, забарвлені у властивий окисленню зелено-блакитний колір і відполірованих блискучих елементів, як, наприклад у серії сережок та перснів серій «Біля моря», «Невагомість» та інші (іл. 8). Художній образ прикрас художниці вирізняється лаконічною мовою та м'якими приглушеними тонами поверхні творів. Окрім окислення, художниця звертається до емалі, якою заповнює геометричні площини прикрас.

Львівський художник Юрій Царенко відомий як скульптор і ювелір. У творчості експериментує зі сплавами різних металів, цікавиться гальванопластикою. Митець —

скульптор за освітою і, відповідно властивості цього виду мистецтва простежуються в прикрасах, де він основну увагу приділяє формі, фактурі, художньому образу, а вже потім матеріалу, обираючи такий, який відповідає пластичному задуму автора. Твори художника нагадують скульптури для тіла, вони самодостатні як виставковий об'єкт, але також підкреслюють індивідуальність носія. Поверхні його робіт вирізняються довершеною обробкою поверхні. У серії перснів зі срібла (2011) по всій їх поверхні художник імітує фактуру кори дерева, створюючи таким чином ілюзію матеріалу. Форми прикрас повторюють природну фактуру та характер деревини й каменю. Поряд з металом, для декоративного наповнення автор застосовує натуральні матеріали — дерево, галька чи кістка, які органічно komponує у вироби —серію перснів (2013) (іл. 9).

Від початку 2000-х років та до сьогодні в Україні сформувалася когорта молодих художників, які працюють у ковальських техніках і виконують прикраси з кованого металу, титану, дамаської сталі, мокуме гане.

Прикраси в техніці дамаської сталі та мокуме-гане є провідними у творчості Андрія Дячука (Тернопіль), Руслана Гарматюка (Косів). У художньому контексті ковані прикраси є більш масивними, велика увага зосереджена на фактурі металу, ковальських техніках та з'єднаннях. Асортимент і форма прикрас зумовлені матеріалом — це здебільшого нашійні прикраси (кулони), браслети, персні, натільні прикраси доволі об'ємних форм. Серед художників, які працюють з кованим металом у прикрасах слід назвати Емілію Сидор, Ігоря Слободяна, Андрія Болюха (Львів), Андрія Дячука (Тернопіль).

У техніці мокуме-гане творить прикраси молодий тернопільський художник Андрій Дячук, який звертається до різних видів прикрас: перстень, наперсток, сережки та плаги. Персні художника характеризуються фаховою роботою в цій трудомісткій техніці поряд з об'ємними формами виробів. Поверхня прикрас нагадує візерункові поверхні кілець деревини й володіє багатоманітною кольоровою гамою відтінків. Серед робіт художника 2010 — 2015 років слід відзначити серію прикрас «climbing jewelry» («альпіністські прикраси»), інспіровану захопленням А. Дячука — скелелазінням. Це серія кулонів, де обов'язковим елементом виступає фрагмент кріплення карабіна, до якого прикріплені різноманітні деталі — форми фантастичних голів, стилізованих черевиків і т. д. Слід зазначити, що в Україні небагато художників прикрас звертаються до техніки мокуме гане.

На початку XXI століття в українських кованих прикрасах починають застосовувати титан. Металу властиві наступні художні та технічні особливості — легкий, тепла обробка дозволяє відкрити палітру багатьох кольорів поверхні від гарячого червоного до темно-синього. Титан є менш пластичним матеріалом, прикраси з нього мають об'ємні та водночас лаконічні форми, без додаткового декору. Як самостійний матеріал у прикрасах, титан застосовують Андрій Болюх (Львів), у синтезі зі сріблом і золотом - Віталій Крохмалюк (Львів), Андрій Кулигін (Київ) та інші.

Львівський художник Андрій Болюх більше відомий у мистецьких колах як коваль, проте особливу сферу його творчих зацікавлень є прикраси. Свої творчі ідеї він виражає у таких



Іл. 8. О. Савчук. Персні із серії «Біля моря». Латунь, окислення. Кам'янець-Подільський. 2015. Фото А. Савчук.



Іл. 9. Ю. Царенко. Перстень «Дерево». Срібло, дерево. Львів. 2011. Фото Ю. Царенко.

матеріалах як титан, сталь, нержавіюча сталь, дамаська сталь. У прикрасах автор намагається робити твори не лише утилітарного характеру, а й міні-скульптури в металі. Цю тенденцію спостерігаємо в серіях прикрас на тему «Іхтіандрія» (2010-2014), «Артикуляція» (2010-2014), «Скіфська баба» (2010-2014), виконані з титану та кованого заліза. Серія прикрас «Іхтіандрія» — це серія скелетів фантастичних риб. У цих роботах автор зацікавився архітектонікою вигаданого скелета, який повторюється в прикрасах, але в кожній роботі автора він інакший. Серія прикрас «Іхтіандрія», яка складається з 15-ти кулонів, була представлена на виставці «Орнаментальне ковальство» 2010 року в Івано-Франківську. Як зазначає автор, кожна з цих серій продовжується, постійно створюючи нові тематичні роботи. Кулони нагадують кінетичну скульптуру, оскільки складаються з багатьох частин, з'єднаних прошивками та кільцями, при русі тіла прикраса змінює форму, стає пластичною. Автор надає перевагу великим об'ємним формам, тому основним матеріалом обирає титан, складний у обробці, але легкий і пластичний, який при нагріванні змінює колір поверхні, додає декоративних ефектів (іл.10). В цьому матеріалі

художник працює з різними формами прикрас, - браслетами, перснями, сережками, нашійними прикрасами. Загальною рисою творів Андрія Болюха, як зазначає автор, «є стилістика «антигламуру». (Інтерв'ю Б.А. 2015, 2)

Львівський коваль Ігор Слободян теж звертається до мистецтва прикрас. Свої творчі пошуки автор виразив у серії кованих нашійних прикрас і перснів (2012). Серія виконана в єдиному естетичному ключі, де домінує квадратна форма модуля в нашійних прикрасах і перснях. Квадратна форма модуля, яка є образотворчим елементом формотворення серії прикрас, відполірована до блиску, середина затемнена патиною, або позолочена (іл. 11). Ці прикраси були презентовані на виставці прикрас у Австрії 2013 року.

Доволі нетрадиційний для прикрас матеріал — алюміній — використовує у творчих роботах київський художник Хаїм Хаїмович. Алюміній рідко застосовується у прикрасах, але за рахунок фізичних властивостей він дозволяє створювати м'які пластичні образи. Хаїм Хаїмович створює з алюмінію композиційно-комплексні нашійних і нагрудних прикрас і сережок. Прикраси автора характеризуються доволі великими розмірами площин, плавними лініями та гармонійними формами, виконані в стилістиці мінімалізму з елементами стилю органік. Лаконічні, вигнуті за формами прикраси складаються з окремих сегментів, моделюючи складні кінетичні об'єкти. Також автор поєднує алюміній з мідними елементами, які доповнюють прикраси кольоровими акцентами. Його твори завдяки



Іл. 10. А. Болюх. Перстень із серії «Артикуляція». Титан. Львів. 2015. Приватна колекція робіт А. Болюха. Фото А. Болюха.



Іл. 11. І. Слободян. Нашийні прикраси. Коване залізо, латунь. Львів. 2010. Фото І. Слободяна.

легкості в носінні та мінімалістичним вирішенням форм, отримали визнання в шоу-румах на показах мод у Києві та Тель-Авіві. Зараз художник працює в Україні та Ізраїлі.

У дослідженні формування образотворчих концепцій та творчих методів художників прикрас ми опиралися на аналіз особливостей застосування матеріалу, оскільки він диктує образ, форму, тектоніку, ритм і колір. Ознайомившись із основними тенденціями еволюції матеріалів і форм у прикрасах, їхнього впливу на формотворення образу, можна стверджувати, що в процесі творчих пошуків художники, шляхом

розширення діапазону матеріалів, який дозволив застосування більш об'ємних і складних форм, перейшли межу ужитковості в напрямку образотворчості. Завдяки синтезу матеріалів і синтезу мистецтв відбувся поступальний процес вираження художнього образу у відповідних формах прикрас. Ми простежили еволюцію форм прикрас — від комплектів і гарнітурів, поодиноких прикрас до створення колекцій і серій прикрас із застосуванням альтернативних матеріалів у 2000-2015-х роках. Таким чином, розглядаючи тенденції формування образу за рахунок матеріалів у прикрасах початку XXI століття, ми спостерігаємо різноманітні художньо-образні та композиційні вирішення, що відображають особливості творчої діяльності митців різних поколінь і різних напрямів.

Список джерел і літератури

- Виставка ювелірних прикрас. 1994, У: Голубець О., ред., *Каталог.*, Львів: Національний музей у Львові, 14.
- Інтерв'ю з Болюх А., записане у 2014 — 2015 рр. у м. Львів. Приватний архів М. Кравченко. 3 арк.
- Інтерв'ю з Буйвідт О., записане у 2005 — 2015 рр. у м. Львів. Приватний архів М. Кравченко. 12 арк.
- Інтерв'ю з Гарматюк Р., записане у 2015 — 2017 р. у м. Івано-Франківськ і м. Косів. Приватний архів М. Кравченко. 6 арк.
- Інтерв'ю з Івасютою О., записане у 2007 — 2014 рр. у м. Львів. Приватний архів М. Кравченко., 9 арк.
- Інтерв'ю з Козар М., записане у 2013 — 2016 рр. у м. Львів. Приватний архів М. Кравченко. 4 арк.
- Інтерв'ю з Котельницькою М., записане у 2013 — 2016 рр. у м. Львів. Приватний архів М. Кравченко. — 7 арк.
- Інтерв'ю з Кравчук К., записане у 2007 — 2016 рр. у м. Чернівці, Львів. Приватний архів М. Кравченко. 12 арк.
- КОСМОЛІНСЬКА, Н., 2001, Ювелірний виріб: від оберега до ідентифікаційного коду., *Поступ.* № 70, 9.

- КРАВЧЕНКО, М., 2006, Львівська ювелірна школа — магнетизм творчості, *Образотворче мистецтво*. № 3., 83—86.
- ПАСІЧНИК, Л., 2013, Сучасне ювелірне мистецтво України: творчі пошуки та знахідки провідних митців Криму., *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. Том 1. Вип. 19.*, 145—149.
- ПАСІЧНИК, Л., 2014, Художня спрямованість діяльності кафедр художнього металу Львівської національної академії мистецтв і Косівського інституту декоративного та прикладного мистецтва в контексті підготовки художників-ювелірів., *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. Зб. наук. праць. Вип. 14.*, 212—220.
- РОСИНСЬКА, О., 2009, Сучасне ювелірне мистецтво Буковини., *Образотворче мистецтво*. №3(71). 101—102.
- ФЕДУРАК, О., 1985, Сучасне українське ювелірство: здобутки і перспективи. НТЕ. № 5., 11—17.
- ЧЕГУСОВА, З., 2002, *Декоративне мистецтво України кінця ХХ сторіччя. 200 імен*. Київ: Атлант ЮемСі., 511.
- ШАФРАН, Р., 2008, Особливості професійного ювелірного мистецтва Львова кінця ХХ ст., *Вісник ЛНАМ. Спецвипуск, V*, 82—102.
- ШМАГАЛО, Р., 2015, *Світовий та український художній метал. Класифікація, термінологія, стилістика, експертиза*. У: Шмагало Р., ред., *Енциклопедія художнього металу. Т. 1*. Львів: Априорі, 420.
- ШМАГАЛО, Р., 2015, *Художній метал України ХХ — ХХІ ст.* У: Шмагало Р., ред., *Енциклопедія художнього металу. Т. 2*. Львів: Априорі, 275.
- ШПИРАЛО-ЗАПОТОЧНА, Л., 2008, Тенденції та напрями розвитку ювелірного мистецтва Львова 1950—1980-х років., *Вісник ЛНАМ.*, Вип. 19, 88—100.
- SCHWARZINGER, V., 2002, *Valuable Links. Ausstellung Schmuck*. Wien- Amsterdam-Sofia: Bruder Verlag, 392.

References

- Interview Bolukh A. 2014-2015. Lviv. Private archive M. Kravchenko. 3 arkushy.
- Interview Buyvidt O. 2005-2015. Lviv. Private archive M. Kravchenko. 12 arkushy.
- Interview Garmatyuk R. 2015-2017. Ivano-Frankivsk-Kosiv. Private archive M. Kravchenko. 6 arkushy.
- Interview Ivasuta O. 2007-2014. Lviv. Private archive M. Kravchenko. 9 arkushy.
- Interview Kotelnitska M. 2015-2017. Lviv. Private archive M. Kravchenko. 7 arkushy.
- Interview Kozar M. 2013-2016. Lviv. Private archive M. Kravchenko. 4 arkushy.
- Interview Kravchuk K. 2007-2016. Chernivtsi-Lviv. Private archive M. Kravchenko. 12 arkushy.
- KOSMOLINSKA, N., 2001, Juwelirnyj vyrib: vid oberega do indentyfikacijnoho kodu [Jewellery object: from guard until identification code]. *Postup*. №70, 9.
- KRAVCHENKO, M. 2006, Lvivska juwelirna shkola – magnetyzm tworchosti [Lviv jewellery school – magnetism of creativity]. *Obrazotwotche mystectwo*. № 3., 83-86.
- PASITCHNYK, L. Suchasne juwelirne mystectwo Ukrainy: tworchy poshuky ta znakhidky providnykh mytciw Krymu.[Modern Ukrainian jewellery art: creative research and discovery of the leading artists in Crimea],*Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shlahky rozwytku. Naukowi zapysky Riwnenskoho derzhavnoho humanitarnoho unversytetu. Tom 1. Vypusk 19.*, 145-149.
- PASICHNYK, L., 2014, Khudozhnua spryamovanist diyalnosti kafedr khudozhnyoho metalu Lvivskoi natsionalnoi akademii mystectv I Kosivskoho instytutu dekoratyvnoho ta prykladnoho mystectwa v konteksti pidhotovky khudozhnykiv juveliriv [The artistic orientation of activity at the Departaments of Art Metal in the context of training and learning jewelry artists at the Lviv National Academy of

- Arts and Institut for decorative and applied arts in Kosiv], *Ukrainske mystectvoznavstvo: materialy, doslidzhennya, recenzii. Zbirnyk naukovykh pracj. Vypusk 14.* 212-220.
- ROSYNSKA, O., 2009, Suchasne juwelirne mystectwo Bukowyny [Contemporary jewellery art in Bukovina]., *Obrazotvorche mystectwo. №3 (71).* 101-102.
- TCHEGUSOVA, Z., 2002, Dekorativne mystectwo Ukrainy kincja XX storichya. 200 imen. [Ukrainian decorative art. 200 names]., Kyiv: Atlant Umc., 511.
- FEDORUK, O., 1985, Suchasne ukrainske juwelirstwo: zdobutky ta perspektyvy. [Contemporary Ukrainian jewellery: results and prospects]., *NTE № 5.*, 11—17.
- SCHWARZINGER, V., 2002, *Valuable Links. Ausstellung Schmuck.* Wien- Amsterdam-Sofia: Bruder Verlag, 392
- SHAFRAN, R., 2008, Osoblyvosti profesijnogo juwelirnogo mystectwa Lvova kincja XX st. [Properties of the professional jewellery art in Lviv of the end of XX century]. *Visnyk Lvivskoi Natsionalnoi akademii mystectw. Specvypusk, V,* 82-102.
- SHMAGALO, R., 2015, *Svitovyi ta ukrainskyj khudozhnij metal. Klasyfikacija, terminologia, stylistyka, ekspertyza [Worldwide and Ukrainian metal art. Classification, terminology, stylistics, expertise].* In: Shmagalo R. ed., *Entsyklopedia khudozhnjogo metalu. Tom 1.* Lviv: Apriori, 420.
- SHMAGALO, R., 2015, *Khudozhnij metal Ukrainy XX-XXI st. [Ukrainian metal art XX-XXI centuries].* In: Shmagalo R. ed., *Entsyklopedia khudozhnjogo metalu. Tom 2.* Lviv: Apriori, 275.
- SHPYRALO-ZAPOTOCHNA, L., 2008, *Tendentsii ta napryamy rozvytku juwelirnogo mystetswa Lvova 1950-1980 rokiv. [Trends and directions of development of Lviv's jewelry art from 1950-1960].*, *Visnyk Lviv National Academy of Arts, Vypusk 19,* 88-100.
- Vystavka juwelirnykh prykras [Art jewellery exhibition]. 1994. In: Holubets O. ed., *Katalog. Lviv: Natsionalnyy muzej u Lvovi [Lviv National Museum],* 14.

Художні особливості прикрас в Україні початку XXI століття. Концепції формотворення

У статті виявлено тенденції розвитку мистецтва художніх прикрас в Україні 2000–2015-х років. На прикладі творчості провідних художників простежено основні концептуальні засади, спільні та відмінні риси сучасного мистецтва прикрас. Розглянуто, у 2000-х роках, у ситуації суспільного підйому, активного зв'язку із зарубіжним мистецьким середовищем, у сучасне українське мистецтво прийшло нове покоління, що актуалізувало нові засоби творчого вираження, позбавлені естетичних, технічних і матеріальних обмежень. Прикраси, виконані в ювелірних техніках та матеріалах, зі спробами застосування нетрадиційних матеріалів проаналізовано на прикладі творчості сучасних українських митців: О. Івасюти, О. Буйвідта, В. Крохмалюка, С. Пержана, К. Кравчука, О. Савчук, М. Козар, М. Котельницької, Ю. Царенка та інших. Висвітлено особливості формування середовища виникнення прикрас із застосуванням некоштовних альтернативних матеріалів – кованого заліза, титану, нержавіючої сталі, алюмінію, бронзи, мідного і сталевих дроту, фактурних порід деревини, кістки, скла, кераміки, пластику, акрилу, силікону, тканин та матеріалів, які були у вжитку. Простежено зв'язок застосування нетрадиційних для ювелірного матеріалів з образотворчим і декоративно-ужитковим мистецтвом. На прикладі творчості майстрів 2000-2015 років виявлено еволюцію форм прикрас – від комплектів, поодиноких прикрас до створення колекцій і серій. Проаналізовано авторські експерименти з техніками, матеріалами, формою та кольором. Висвітлено тенденції формування образу та новаторських композиційних рішень у прикрасах. Зібрано та проаналізовано творчі методи і авторські концепції представників нового покоління митців початку XXI століття.

Ключові слова: мистецтво прикрас, ювелірне мистецтво, некоштовні, альтернативні матеріали, європейський контекст, пластика, формотворення, ковані прикраси, кераміка, стилістика, концепція, технологічні особливості виконання, персоналії, творчий метод.

Марта Кравченко, викладач кафедри історії і теорії мистецтва Львівської національної академії мистецтв (Україна)

Marta Kravchenko, lecturer at Faculty of History and Theory of Arts of Lviv National Academy of Arts (Ukraine)

Received: 14-01-2019

Advance Access Published: May, 2019

ВІЗУАЛЬНИЙ ТЕКСТ АБО “СЛОВА НА ВОЛІ”: ВІД ФУТУРИЗМУ ЧЕРЕЗ КОНКРЕТНУ ПОЕЗІЮ ДО МЕРЕЖЕВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Анета Йоанна Павловска

Visual text or "words-in-freedom" from Futurism through concrete poetry to electronic literature.

Aneta Joanna Pawłowska

The aim of the article is to present the changes which the literary text with visual values is subjected to. As the starting point of our intellectual considerations we chose the turning-point between 19th and 20th century, when as a result of artistic actions of such avant-garde artists as Guillaume Apollinaire, Stéphane Mallarmé, dramatic changes in the perception of the semantic meaning of poetry occurred, which brought about the situation in which the visual structure of the text became quite essential. In the beginning of the 20th century the need for the necessary changes within the scope of literature and visual arts, were noticed by such diverse artists connected with Futurism, as Filippo Tommaso Marinetti, who advocated in his „one-day” publications and manifestoes the slogans which were spelled out in various different languages parole in libertà – with „words-in- freedom”. In Poland a similar role was played by such artists as Brunon Jasieński (1901-1938), Stanisław Młodożeniec (1895-1959), Alexander Watt (1900-1967), Anatol Stern (1899-1968) and Tytus Czyżewski (1880-1945), who presented a multi-sensual reality, in the poetry with „mechanical instinct”.

A vivid interest concerning the modern typography in the period which took place immediately after the end of the First World War and during the interwar period of the Great Avant-Garde, was shown by various artists who were closely related to Dadaism and the Polish art group called „a.r”. Here a special mention is deserved by the pioneer accomplishments in the range of lettering craft and the so-called „functional printing” of the famous artist Władysław Strzemiński (1893-1952).

The next essential moment in the development of the new approach to the synesthesia of the printed text and fine arts is the period of the 1960s of the 20th century and the period of „concrete poetry” (Eugen Gomringer, brothers Augusto and Haroldo de Campos from Brazil, Öyvind Fahlström). In Poland, the undisputed leader of this movement was the artist Stanisław Dróżdż (1939-2009), the originator of the so-called „conceptual-shapes”.

In the 21st century, the emanation of actions which endeavour to join and link closely poetry with visual arts is the electronic literature, referred to as digital or html. Artists associated with this formation, usually produce their works only by means of a laptop or personal computer and with the intention that the computer the main carrier / medium of their work. Among the creators of such works of art, it is possible to mention such authors of the young generation as Robert Szczerbiowski, Radosław Nowakowski, Sławomir Shuty.

Key words: avant-garde, futurism, visual arts, concrete poetry, electronic literature

“Мистецтво тоне в паводку слів”
Рудольф Айнхейм

Вступ

Мета цієї статті — з'ясувати зміни, які відбулися за останні сто років у взаєминах між літературою та її супутником візуальним мистецтвом. Адже візуальна література — це дуже широкий термін, який охоплює значну кількість текстів, авторів, мотивацій, цілей та естетичних програм. Приклади такої літератури зустрічаються вже в античному світі і давній літературі; від середньовічних ілюстрованих манускриптів до течії “*beautiful book*” у XIX ст. У XX столітті типографічне оформлення стало не менш важливим, ніж значення слів, ритм і ритму у традиційній поезії. Сьогодні візуальна література асоціюється також із найновішими письменницькими практиками, такими як лібература і гіпермедійна література.

Дослідження взаємодії тексту й образотворчого мистецтва розпочали музейники, зокрема Яся Рейнхардт — організаторка відомої виставки “*Between Poetry and Painting*” (“Між Поезією і Малярством”), проведеної в Інституті Сучасного Мистецтва в Лондоні у 1965 році (Reichardt 1965). Лише в 70-ті роки XX ст. з'явилися праці, присвячені конкретній поезії, авторами яких були вчені зі сфери семіотики та естетики, такі як Макс Бензе “*Das Universum der Zeichen: Essays über die Expansionen der Semiotik*” (“Всесвіт ознак: нариси про розширення семіотики”) (Bens 1983) чи Євген Гомрінгер (Gomringer 1978). У Польщі дослідження мистецьких явищ, які функціонують на межі літератури і малярства, з'явилися в 80-ті роки XX ст. Треба відзначити у цій сфері праці Яніни Верцінської “*Sztuka i książka*” (“Мистецтво і Книга”) (Wiercińska 1986), а також Пьотра Рипсона “*Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*” (“Образ слова. Історія візуальної поезії”) (Rypson 1989). У XXI столітті заслуговують на увагу праці дослідників мережевої літератури, яка залучає до свого образного світу графічні знаки. Ці проблеми представлені на порталі е-літератури (<http://eliterature.org/people/>), а також існує багато інтернет сторінок, пов'язаних із Корпорацією Ha! Art! (<http://ha.art.pl/>) і журналом “*Techteksty*”, де розміщені серед багатьох інших оригінальні твори, пов'язані із конкретною поезією, та переклади праць видатних теоретиків візуальної літератури html (Hayles 2011).

Футуристи, модерністи та їх поезія

Початком епатажних експериментів зі словом був футуризм, однак історія вживання слів не тільки як будівельного матеріалу літературних творів, але й експериментування з ними у візуальному просторі (а часто і на рівні звуку) сягає кінця XIX ст. Піонерами таких експериментів можна вважати Льюїса Керрола (1832-1898), Стефана Малларме (1842-1898) та Гільйома Аполлінера (1880-1918). Останній із митців найповніше втілював новаторство своєї концепції у збірці “*Каліграми*” (*Calligrammes*, 1918) в надзвичайно вишуканих графічних структурах¹, в яких текст віддзеркалюється в просторовому упорядкуванні рядків, доповненому новітнім неримованим вільним віршем. Творчості усіх вище названих митців притаманна перехідна конструкція віршової форми, яка руйнує скостенілу історичну структуру мови, достосовуючи її до назріваючих суспільно-культурних змін. Промислова революція і наростання капіталізму зумовили наступ однорідності й масовості, а також сформувавши на початку XX ст. особливе специфічне представлення цієї реальності.

¹ У творі “Дош” (“*Il Pleut*”) Аполлінера показано процес спливання/спадання літер як крапель води по шибі. Дуже цікава сучасна анімація цього вірша розміщена на сторінці http://www.eratiopostmodernpoetry.com/editor_Il_Pleut.html [Режим доступу 20 грудня 2018]

Найяскравіше, найвиразніше необхідність змін у царині літератури і образотворчого мистецтва підкреслювали митці, пов'язані з футуризмом. Вони були чутливими до енергії, міста, машин, декларували створення нової мови, яка відкидала традиційні взірці та норми.



Guillaume Apollinaire, *Calligrammes*, wiersz *Cheval*, 1918 (Гільом Аполлінер, *Каліграми*, вірш *Кінь*, 1918)

“безпроводової уяви”. Какофонія звуків, енгармонія літер, складів і словосполучень — це головні засоби футуристичної фантазії, яка відкидала логічні схеми, алфавіти, часові та просторові зв'язки, причинно-наслідкові зв'язки, а також імітацію реальних явищ (Miczka 1994, s. 78). Як писав один із ентузіастів такої художньої формули з міжвоєнної доби: „<<Слова на волі>> передають кольори, запахи, галас, звуки, геометричні та аритмічні форми, рик звірів, гуркіт моторів, мовні архаїзми, варваризми, екзотизми і неологізми! Словом все! Мистецька перемога <<слів на волі>> поділила історію на дві епохи: епоху Гомера та епоху футуризму” (Boyé 1926, s. 1).

До найпоказовіших прикладів втілення цієї ідеї належить том поезії самого Марінетті „Zang Tumb Tumb” (1914), в якому визволену з усіляких обмежень (за винятком традиційної будови книжки) типографію можна вважати повноправним засобом виразу, а саму книгу одним із видатних проявів художньої творчості тих років, яка розширювала рамки суспільних обмежень і встановленого порядку. Заперечення традиційного синтаксису, запровадження нової типографії, в якій особливу роль відігравала ономаітопея чи паронімазія, мали стати літературним і художнім відповідником буденності - „Художники-футуристи застосовували спотворені склади як елементи, які передавали враження від звучання доби” (Rypson 1989, s. 257). Незабаром експерименти з елементами мови художнього твору та їх значеннями із Італії поширилися до Росії, де їх активно застосовували такі митці, як Казимир Малевич (1879-1935), Велемир Хлебніков (1885-1922) і Корній Чуковський (1882-1969). Найбільш спектакулярним

Мова їх творів була налаштована на поетику звуку, а не значення. Нова стилістика зосереджувалася передусім на відмові від прикметників, прислівників, розділових знаків, запереченні традиційного порядку слів у реченні та запровадженні нової типографії. Особливе місце надавалося ономаітопеї, звуковій інструментовці паронімазії або анномінації, котрі ставали літературними відповідниками образотворчих засобів. Вже в 1909 році італійський поет, який писав також і французькою мовою, Філіппо Томмазо Марінетті (1876-1944) і його численні послідовники задекларували в одноднівках і маніфестах гасла різними мовами “*parole in libertà*” — „слова на волі”. Таку назву мав маніфест Марінетті з 1913 р., який проголошував вище згадані визволення літератури з обмежень структури мови та існуючої друкарської форми (Марінетті 1913). Того ж року Марінетті ввів до літературного канону математичні знаки і синопітичні таблиці “слів на волі”: букви і вислови були розмальовані на сторінці різними розмірами і геометричними формами. Можна стверджувати, що футуристи, пов'язані зі “словами на волі”, гарантували низьку синтаксичну і семантичну передбачуваність, тому відкрили шлях до

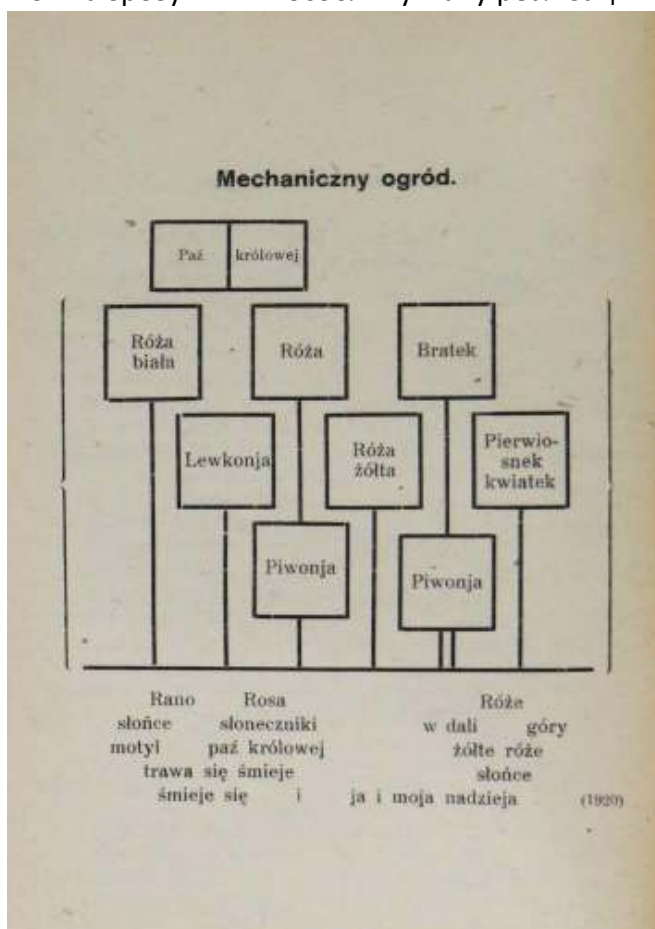
прикладом співпраці поета з художником того періоду можна вважати твір французького поета швейцарського походження Блеза Сандрара (1887-1961) під назвою „Проза про Транссибірський експрес і маленьку французьку Жанну” (*La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*). Перше видання поеми було проілюстроване французькою маляркою українсько-єврейського походження Сонею Делоне (1885-1979) і вийшло в 1913 р. накладом 150 примірників, ставши правдивою сенсацією (Cendrars 2006, s. 299). Книга мала форму гармонійки, яка складалася з двадцяти двох сегментів, була поділена на дві колонки однакової ширини. З правого боку двохметрового аркуша розміщувався вірш, надрукований дванадцятьма видами шрифтів, а з лівого боку — кольорові малюнки. Іntenція творців полягала на тому, щоб читання обидвох частин створеної книги — тексту й образу — відбувалося симультанічно. Поезія, малюнки і будова книжки повинні були взаємно доповнювати одне одного, формуючи нову мистецьку якість. На жаль, пізніші видання поеми були вже більш традиційними за формою, тому важко у цьому випадку говорити про тривалий зв'язок між текстом і графічними елементами чи конструкцією тому.

Через кілька років, із запізненням футуристичні ідеї добралися до Польщі, виявляючи себе провокаційними маніфестами і бунтівними скандальними збірками поезії, цілеспрямовано дратуючи міщанського споживача нищенням правил орфографії та граматики, а також незвичним застосуванням графічних елементів чи барвистої кольористики палітурок. У Польщі першими захоплення новою типографією проголосили Бруно Ясенський (1901-1938), Станіслав Млодоженец (1895-1959), Александер Ват (1900-1967), Анатоль Стерн (1899-1968). У футуристичних одноднівках з'явилося перетворення орфографії на фонетичні записи („Ніж у животі. 2 одноднівка футуристів. Видання надзвичайне”), акцентували на ролі ритму і рим тексту. Із цього періоду варто навести маніфестаційні коментарі Титуса Чижевського (1880–1945) з 1921 р., які відобразилися в його поезії, що малювала світ архітектонічно, інтермедіально; візуально-слівно представляла багатозначну реальність, а також в поезії про “механічний інстинкт”, в якій поєднані процеси зі сфери біології та автоматики. Він писав: „Сучасна поезія має створити нову особливу форму, податливу для сучасних людей, які жадають нервових, синтетичних зворушень (...) Митці будуть якнайменше вживати тематики, і якнайбільше конструювати” (Pawlicka & Podgórní 2012) або „І це сучасна поезія, синтетичне мистецтво людини XX і XXI

Blaise Cendrars, Sonia Delaunay, *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, 1913 (Блез Сандрар, Соня Делоне, *Проза про Транссибірський експрес і маленьку французьку Жанну*, 1913)



століття” (Pawlicka & Podgórní 2012). Чижевський, не знаючи про технологічні революції, які мали настати на десять років пізніше, згадує про людину ХХІ ст., провіщаючи дійсність повністю здоміновану електронними приладами (із цим маємо справу в літературі HTML, про яку йтиметься далі). Його вірші про специфічний ритм заохочують сучасних митців до цифрових форм. Багаточуттєвість та випадковість з'являється в численних творах, які написані в 1917-1922 роках („Очі тигра”), математичність в „Поємі чисел”, повторюваність в „Музиці з вікна”, симультанізм „В госпіталі божевільних”, просторовість в „Гімні до машини мого тіла” та багатоплощинність у творі „Ніч – день” (Sobieraj 2007, s. 179-180). Варто додати, що все це можна зрозуміти як особливу мапу реалізації нової цифрової версії тих самих поєм.



Tytus Czyżewski, *Nie-dzień. Mechaniczny instynkt elektryczny*, wiersz *Mechaniczny ogród*, 1922 (Титус Чижевський, *Не-день. Механічний електричний інстинкт*, вірш *Механічний сад*, 1922)

Винахідливістю у komponуванні фантазійних типографічних систем і винайденню нових форм експресії співцям новітності дорівнювалися іронічні співці хаосу — дадаїсти, які скла дали не менш міжнародну спільноту. Представники цього руху виявили себе як в індивідуальній творчості, так і в колективній, головним чином на сторінках цюрихського часопису „Дада” („Dada”), редактором якого був румунський поет Трістан Тцара (1896-1963), а також „391”, що видавався у Барселоні, а пізніше в Цюриху і Парижі іспанським художником Франсісом Пікабіа (обидва часописи виходили з 1917 року) (Richter 1983, s. 46-48; 116-120). Не менш інтригували формою запису, а при цьому були надзвичай веселими в музичному виконанні запрезентовані вперше в 1916 р. у відомому Кабаре Вольтер симультанічні поеми спільного авторства Тцари, Марселя Янко і Ріхарда Хюльзенбека (Richter 1983, s. 42-46). Простір діяльності футуристів і дадаїстів охопив усю міжвоєнну Європу (зокрема Румунію, Югославію, Голландію). У міжвоєнний період Великого Авангарду на особливу увагу заслуговують піонерські пошуки в написанні літер і так званому „функціональному друці” Владисла ва

Стшемінського (1893-1952)¹. Цей митець був лідером польського авангардового угруповання „а.г.”, в якому новий образ і нова поезія були взаємодоповнюючими частинами одного мистецького явища, стаючи джерелом натхнення до нових сучасних типографічних пошуків. Створення книжки, в якій були б використані засоби візуального впливу, нової системи декламування, створеної поглядом (зором), було важливим завданням для Стшемінського. Він хотів протиставити нову концепцію типографічної системи традиційним виданням

¹ Інші митці, які займалися питаннями функціонального друку в міжвоєнному двадцятилітті, це Густав Клуціс, Енріко Прамполіні, Александер Родченко, Ксанті Схавінські, Юуст Шмідт, Курт Схвіттерс, Генрик Стажевські, Владислав Стшемінські, Ладислав Сутнар, Мечислав Щука, Карел Тейге, Ян Тсхіхольд (Kurs-Maj 2014).

поетичних творів, які обмежували роль художника до створення декоративних орнаментів. Для цього намагався в чергових листах приготувати і переконати поета, який із ним співпрацював, Юліана Пшибося, до застосування новаторських рішень, що базувалися на “зоровому мисленні” (Turowski 1973, s. 227). Так були скомпоновані вірші, які ввійшли до збірки поезії Пшибося “З Понад” (*Z Ponad*). Стшемінський запропонував поетові сконструювати всі твори “за єдиним масштабом” (взірцем), підпорядкованим системі вертикальних і горизонтальних ліній “однієї товщини 3 мм” (Turowski 1973, s. 227). Вставляв відповідно до динаміки слів типографічні знаки, візуальні сигнали, єдиний компонент тексту, крім гострих виступів скомпонованих шрифтів - строфи вірша - були розкладені згідно вміщених у них думок на ряд окремих груп, позначених лініями, які контрастували різними видами письма і величиною літер. Конденсація форми мала підсилити вміщений у них зміст (Zagrodzki 2014, s. 32-49). Проте детальний аналіз концепції художника виходить за тематичні межі, означені у назві нашої статті.

Конкретна поезія

Надбання епохи модернізму напередодні Другої світової війни створило важливий фундамент для подальшого аналізу функції слова, який охоче був використаний у другій половині XX ст. у новому мистецькому жанрі - конкретній поезії. Цей термін з'явився в 1955 р., коли двоє митців - швейцарець Ойген Гомрінгер і бразилець Деціо Пігнатарі зустрілися в Ульмі і назвали терміном „конкретна поезія” свої спільні проекти. Варто відзначити, що термін „конкретний” походить від голландського художника Тео ван Дусбурга (1883-1931), котрий в „Маніфесті конкретного мистецтва” (*“Manifesto of Concrete Art”*, 1930) відніс її до методики малярства, яка полягала на представленні предмета винятково лише за допомогою геометричних форм, елементів абстрактного мистецтва і конструктивізму.

Від 50-х років XX ст. так називають діяльність, спрямовану на визволення слова від зовнішніх чинників і позбавлення його індивідуальних конотацій. Найважливішими представниками “конкретистичного” руху вважаються (крім вище названих Гомрінгера і Пігнатарі) швед Оувід Фахльстром („Маніфест конкретної поезії”, 1953), а також об'єднані в групі Ноігандрес брати Августо і Гар ольдо де Кампос з Бразилії („Plano-piloto para poesia concreta”, 1958). Всі вони акцентували на тих самих головних елементах: літера (окремий (один) знак) і слово, в їх фізичному вимірі, звільненому не тільки від правил синтактики і семантики, але й будь-якої референційності. Подекуди з'являлися ізольовані звучання, як у випадку фонічної поезії, яку називали “конкретною музикою” (Głowiński 1998, s. 403). Спираючись у своїх маніфестах на Франсуа Рабле, Керрола, Малларме, Камінгса, Езру Паунда, Джеймса Джойса, конкретисти послуговувалися поняттям „констеляції слів” (Gomringer 1978, p. 67), підкреслюючи важливість



Augusto de Campos, *Olho por olho*, 1964 (Августо де Кампос, *Око за око*, 1964)

часопросторової організації тексту, який твориться за допомогою „слів-предметів” (de Campos 1964). Посилаючись на німецького семіотика, письменника, теоретика конкретизму Макса Бенса (Бензе), який писав: „Йдеться про створення груп слів, котрі становлять цілісний вербальний, вокальний і візуальний простір оповіді, тривимірне тіло мови, яке є носієм власного особливого конкретного „естетичного переказу (послання)” (Bense 1980, s. 164).

Наступні десятиліття — це час справжнього тріумфу конкретної поезії, яка стала рухом міжнародного масштабу (тут можна назвати творчість хоча б американки Марі Елен Солт, шотландця Яна Гамільтона Фінлея, членів Віденської групи, чехів Йіржи Коларжа і Едуарда Овчачка). Варто згадати вислів Станіслава Дружджа (1939-2009) — польського засновника цього руху¹, котрий вдало охарактеризував його прерогативи: „(...) конкретна поезія заснована на ізоляції, автономізації слова. Виізолювання слова з мовного контексту, також його виізолювання з контексту позамовної реальності, щоб слово ніби саме у собі і для себе мало значення. В конкретній поезії форма детермінується змістом, а зміст формою. Традиційна поезія описує образ. Конкретна поезія пише образом” (Drózd 2009, s. 23). У такому значенні конкретна поезія — це „творчість [яка знаходиться - А.П.] між поезією і малярством” — як стверджували в 1965 р. назвою виставки її організатори в лондонському Інституті Сучасного Мистецтва (Giżycki 2002, s.121). Головним будівельним матеріалом творів цього руху стають мовні знаки, простір і колір (фарби). Письмо, яке виконує найпростішу функцію фіксації та передачі різного виду текстів, набуває у цьому значенні нової функції: з інструменту стає



Stanisław Drózd, *Między*, 1977/2004, MOCAK, Kraków (Станіслав Друждж, *Між*, 1977/2004, МОЦАК, Краків)

художньою сировиною, семантичним і візуальним матеріалом (Havel 1995, s. 4; Majewicz 2004, s. 2). До видатних художників цього руху можна віднести Тео ван Дусбурга, Макса Білла або італійців, пов'язаних із рухом *Movimento per l'arte concreta* (MAC) — Атанасіо Солдаті, Гілло Дорфлес, Бруно Мунарі, Гіанні Монне (Caramel 1987).

Як вже зазначалося, Друждж належав до течії, названої конкретна поезія². Оскільки мав філологічну освіту, математичний розум і відчуття графіка-проектувальника, то

саме його твори досконало демонструють перехід-межу “між поезією і малярством”. Художник, оперуючи чорними літерами, цифрами, розділовими знаками; але також цілими дієсловами, прислівниками перетворював їх в самостійні явища (*byty*), та навіть у тривимірні форми, створюючи просторові інсталяції в приміщеннях галереї, чудовим прикладом такого аранжування служить конструкція “*Між*” (*M iędzy*) (1977/2004, MOCAK, Kraków). Інсталяцію

¹ Серед інших митців можна назвати Мар'яна Боцяна і Лешка Шаругу.

² З польських митців варто також назвати таких, як Збігнев Макаревич, Барбара Козловська, Мажена Косінська, Ванда Голковська, Наталія ЛЛ, а також діяльність митців, пов'язаних зі Студією Емоційної Композиції (*Studium Kompozycji Emocjonalnej*) (Dawidek-Grylicka 2013).

створює пусте замкнуте приміщення розмірами 3 на 5 на 4,5 метри з входом, розміщеним з лівого боку на одній зі стін. Всі площини: стіни, підлога, стеля — білі і вкриті чорними літерами, котрі різко відтіняються від підсвіченого яскравими білими лампами денного світла тла. Літери розміщено в горизонтальні та вертикальні ряди таким чином, що на всіх поверхнях утворюється рівномірна сітка. Значна їх частина повернута під прямим кутом до вертикальної або горизонтальної осі. Сам підбір ось може спочатку видаватися випадковим, однак вибрані тільки ті літери латинського алфавіту, котрі входять до складу слова “між”. Як стверджує мистецтвознавець Моніка Малковська: “В результаті утворилася коробочка, в якій глядач втрачав почуття масштабу, напрямків, віддалі. Усім своїм єством він пізнавав сенс слова “між”” (Małkowska 2010).

Траплялося так, що твори Дружджа набували четвертого виміру, тотбо часу. Прикладом може стати композиція, названа „Клепсидра”. Це типографічна поема, у якій структура та розмір шрифтів несе зміст. У цьому випадку Форма пісочного годинника була складена зі слів буде, є, було. Центральне слово найменше; минулий час і майбутній розростаються до протилежних країв, як циліндри в клепсидрі. На таких же засадах повставали інші візуалізації слів. Завжди ригоричні, витримані в чорно-білому кольорі, спроектовані до міліметра. Митець надав їм власну назву “проектоформи” (Dróżdż 1968, s. 74).

Зовсім нові можливості або мережева література

Найновішою еманациєю дій, спрямованих на тісне поєднання поезії з візуальним мистецтвом, є мережева література (електронна література - *electronic literature*) (Hayles 2011), яку ще називають цифровою (*digital literature*) або html (Pawłowska & Wendorff 2017, s. 273-289). І хоч у Польщі мережева література є відносно новим явищем, то початками цифрової поезії у світі вважається 1959 рік, коли Макс Бенс (Бензе) доручив своєму студентові Тео Лутзові запрограмування першого генератора для випадкового створення електронних об'єктів. У Польщі рух розпочався з мистецької групи Перфокарта, котра зустрілася на консерваторіум з кібернетики в Інституті Філософії Університету імені Адама Міцкевича в Познані в 2005 р. (Pawłowska & Wendorff 2017). В мережі існують різні варіації того виду літератури: гіпертекстуальний роман, мережевий роман, „interactive fiction”, локаційні нарації, кодові твори (ang. *codework*), генеративне мистецтво (ang. *generative art*) і флешова поезія (ang. *flash poetry*), які жодним чином не вичерпують усіх багатих жанрових можливостей мережевої літератури, проте вказують на різноманітність існуючих форм, на складність зв'язків, які постають між друком та цифровою літературою, а також на широкий спектр естетичних стратегій, які можна застосувати на цьому ґрунті. Це вид у певному сенсі зовсім нових творів літератури цифрового походження (ang. *born-digital*), створених за допомогою комп'ютера і в ньому ж (найчастіше) прочитаних. А при цьому твори „з яскравими літературними рисами, а також з використанням можливостей і контекстів, які надає стаціонарний чи під'єднаний до мережі комп'ютер” (Hayles 2011). Творці цього виду літератури переплітають елементи романні з елементами гри, інтерактивну фікцію поширюють за допомогою притаманного літературі репертуару, доповненого низкою технічних прийомів графіки та анімації, в зручний спосіб переформовуючи традиційні оповідні техніки. В цих часто надзвичайно різноманітних з точки зору образів творах нерідко елементи композиції залишаються лише на рівні синтаксичних конструкцій, а значно збагачуються тоді, коли споживач (глядач або читач) захоче їх поєднати і інтерпретувати. Заснована в Чикаго у 1999 р. організація Electronic Literature Organization (ELO) промує і підтримує митців, пов'язаних із цим рухом, таких як Серж Бушардон, Хелен Буржесс, Жан Хаммінг, Леонардо

Флорес, Джейсон Нельсон, Анастасія Салтер (наводимо лише кілька), які формують в різних куточках земної кулі е-літературу.



Katarzyna Bazarnik i Zenon Fajfer, *Oka-leczenie*, 2010 (Катажина Базарнік і Зенон Файфер, *Ока-лікування*, 2010)

У польській цифровій літературі XXI ст. з'явилися такі терміни, як „літернет” Єжи Аблевича та „е-лібература” Маріуша Пісарського. Літернет - це злиття слів література та інтернет, охоплює також „літературу в мережі”, тобто дигіталізовану літературу, як і також „літературу мережі”, тобто цифрову літературу. Натомість *Е-література* — це термін, який витікає із концепції літератури, пропагованої Катажиною Базарнік і Зеноном Файфером. До лібератури (від латинського *liber* – ‘книжка’, ‘вільний’) відносимо твори, в яких оповідь не обмежується лише вербальною сферою, твори, в яких автор говорить усією книжкою: її формою, будовою, способом запису тексту, напр. *Oka-leczenie* Базарник і Файфера (<https://www.youtube.com/watch?v=gsDdj4oFBFc&feature=youtu.be>). *Е-лібература* — це література, яка функціонує в інтернеті, тобто така, для якої віртуальний простір, де вона сформована, стає конститутивним елементом, напр. *Koniec świata według Emeryka* Радослава Новаковського (2004) (Bromboszcz 2011, s. 64).

З інших літературних форм заслуговує на увагу *collaborative fiction/writing* - популярна на інтернет-форумах гра зі словом, суть якої полягає у дописуванні чергових слів/речень до тексту, створеного попередниками. Напр. „Коротка історія Івони Трамп” Кристини Кофти (2000/2001) або „Рік без семи хвилин” (2001) Єжи Пільха. Проекти передбачали активну співучасть інтернет-користувачів у появі наступних частин твору, розвитку окремих сюжетів чи формуванню постатей головних героїв (Pawłowska & Wendorff 2017, s. 281-282). З'являються також численні гіпертексти (термін, заснований Тедом Нельсоном в 1965 р.), про текст, розділений на фрагменти, котрі різними способами поєднані між собою різноманітними посиланнями. Їх алегорична, нелінійна і несеквенційна організація даних дозволяє споживачеві створювати власні і завжди нові інтерпретації, втілюючи концепцію відкритого твору Еко (іт. *opera aperta*). Поряд із класиками жанру такими, як Міхаель Джойс, Марк Амеріка,

Стюарт Мултроп, чи Шеллі Джексон, можна назвати цікавих польських митців: Роберт Щербьовський, Радослав Новаковський, Славомір Схути (Orzeł 2011).

Висновки

Підсумовуючи роздуми над еволюцією зв'язків між словом і візуальним образом упродовж останніх ста років, спостерігаємо, що тенденція до їх поєднання тільки зростає. Світова література пройшла довгий шлях, котрий на зламі XIX і XX століть сягнув кульмінації в спробі визволення із семантичної конвенції слів і пошуку нових поетичних і візуальних рішень. Вирази перестали розглядатися лише як елемент речення, а почали сприйматися, як самостійні явища, які ставали образами. Були відкриті шляхи до проб та експериментів з рядками, словами і типографією. У 1950-60 роках ці тенденції сприяли появі спонтанічних експериментів із візуальною і конкретною поезією, які розпочалися майже в усьому світі. Наступним кроком була мережева література, яка застосувала у своїй діяльності мову HTML, середовище World Wide Web, інтернет браузер, а далі завдяки появі інструментів пошуку інформації з'явилися системи Web 2.0, соціальні портали і соціальні мережі, аж до найновіших концепцій інформаційних хмар. Митці створили безпосередній контекст для різноманітної творчої діяльності з використанням цифрових технологій, в якому нелінійна і несеквенційна організація даних дозволяє кожному читачеві співтворити образи, занурені в літературу. Візуальне трактування тексту призводить до того, що мовні елементи щоразу частіше супроводжують графічні елементи, як статичні, так і динамічні, це зумовлює те, що в суспільному просторі щоразу важче знайти такі повідомлення, які обмежувалися б лише письмовими знаками. Неможливо заперечити, що межа між тим, що є мова, і тим, що є образ, стає все більш розмитою, а в деяких випадках навіть зникає.

References

- BARANOWICZ, Z., 1975, *Polska awangarda artystyczna 1918-1939*. Warszawa: PWFia.
- BENSE, M., 1980, *Świat przez pryzmat znaku*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- BENSE, M., 1983, *Das Universum der Zeichen: Essays über die Expansionen der Semiotik*. Baden-Baden: Agis-Verlag.
- BOYÉ, E., 1926, „Dom pod pijanemi gwiazdami” Futuryzm i F. T. Marinetti, *Wiadomości Literackie*, 41 (145) 10 października, 1.
- BROMBOSZCZ, R., 2011, Poezja cybernetyczna, hipertekst, liberatura, poezja neolingwistyczna. Geneza i struktura nowych zjawisk w literaturze polskiej. W: E. Wilk & M. Górka-Olesińska, red. *Od liberatury do e-literatury*. Opole: Wydawnictwo UO.
- CENDRARS, M., 2006. *Blaise Cendrars, la Vie, le Verbe, l'Écriture*. Paris: éditions Denoël.
- CHWISTEK, L., 1921, O poezji, *Nuż w brzuchu: 2 jednodniówka futurystów: wydanie nadzwyczajne*. Kraków - Warszawa.
- DAWIDEK GRYGLICKA, M., 2013, *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*. Kraków: Korporacja Ha!art.
- DAWIDEK GRYGLICKA, M., 2010, Międzysłowia. O twórczości Stanisława Dróżdża. Interpretacje, *DYSKURS Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu*, 10, 218-258.
- DRÓŻDŻ, S., 1968, Pojęciokształty, *Odra*, 12, 74.
- DRÓŻDŻ, S., 2009, *Początek koniec. Pojęciokształty. Poezja konkretna. Prace z lat 1967-2007*, red. E. Łubowicz. Wrocław-Warszawa: Muzeum Narodowe we Wrocławiu. CSW Zamek Ujazdowski.
- GŁOWIŃSKI, M., et al., 1998, *Słownik terminów literackich*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

- GOMRINGER, E., 1978, *From Line to Constellation*. Trans. Mike Weaver. In: M. E. Solt, ed. *Concrete Poetry: A World View*. Bloomington: Indiana University Press.
- HAYLES, K. N., 2011 *Literatura elektroniczna: czym jest ? Część 1*. Tłum. S. Fizek, M. Pisarski, *Techsty [Online]*, 7 (1). Available from: http://www.techsty.art.pl/magazyn/magazyn7/literatura_elektroniczna_czym_jest_1.html. [Accessed: 09.12.2018].
- KURC-MAJ, P., 2014, *Zmiana pola widzenia*. Łódź: Muzeum Sztuki Maggio: Edizioni Futuriste di Poesia.
- MAŁKOWSKA, M., 2010, *Pojęciokształty Stanisława Dróżdża, czyli gra z tajemnicą losu, Rzeczpospolita*, 25 stycznia, 48.
- MARINETTI, F.T., 1913, *Distruzione della sintassi - Immaginazione senza fili - Parole in libertà, I manifesti del futurismo*.
- MICZKA, T., 1994, *Czas przyszły niedokonany. O włoskiej sztuce futurystycznej*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- ORZEŁ, P., 2012. *Hiperteksty literackie. Literatura i Nowe Media [Online]*. Available from: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/2936-hiperteksty-literackie-literatura-i-nowe-media.html>. [Accessed: 20.12. 2018].
- PAWLICKA, U. & PODGÓRNI, Ł., 2012. *Cyfrowe Zielone Oko. Adaptacja poezji formistycznej Tytusa Czyżewskiego [Online]*. Available from: <http://www.ha.art.pl/wydawnictwo/katalog-ksiazek/2526-cyfrowe-zielone-ok-adaptacja-poezji-formistycznej-tytusa-czyzewskiego.html>. [Accessed: 09.12.2018].
- PAWLICKA, U., 2012, *(Polska) poezja cybernetyczna. Konteksty i charakterystyka*. Kraków: Korporacja Ha!art.
- PAWŁOWSKA, A. & WENDORFF, A., 2017, From sign to word in contemporary Polish "HTML literature". Post-avant-garde heirs of modernist typography, *Art Inquiry. Recherches sur les arts*, 19, 273-289. DOI: 10.26485/AI/2017/19/20
- REICHARDT, J., 1965, *Between Poetry and Painting*. London: Institute of Contemporary Arts.
- RYPSON, P., 1989, *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*. Warszawa: Akademia Ruchu.
- SOBIERAJ, S., 2017, Wokół formizmu poetyckiego Tytusa Czyżewskiego, *Teksty Drugie*, 3, 172-184.
- TUROWSKI, A., 1973. Listy Władysława Strzemińskiego. Listy Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosa z lat 1929-1933, *Rocznik Historii Sztuki*, IX, 223-293.
- WIERCIŃSKA, J. 1986, *Szuka i książka*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- ZAGRODZKI, J., 2014, *Obrazy typograficzne Władysława Strzemińskiego*. W: P. Kurc-Maj, red. *Zmiana pola widzenia Druk nowoczesny i awangarda*. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi.
- FAJFER, Z., 2010, *Literature Or Total Literature. Collected Essays 1999-2009*, red. K. Bazarnik. Kraków: Korporacja Ha!art.

Візуальний текст або “слова на волі”: від футуризму через конкретну поезію до мережевої літератури

Мета статті — показати зміни, які відбуваються в літературному тексті під впливом візуального мистецтва. Початком аналізу взято пограниччя XIX і XX ст., коли під впливом авангардних митців Гільйома Аполлінера і Стефана Малларме відбулися зміни у сприйнятті семантичного значення поезії, що призвело до зростання ролі візуальної структури тексту. На початку XX ст. необхідність змін у сфері літератури і образотворчого мистецтва відзначали митці, пов'язані з футуризмом, такі як Філіппо Томмазо Марінетті, який проголосив у „одноднівках” і маніфестах різними мовами гасло parole in libertà – “слова на волі”. У Польщі таку роль відіграли Бруно Ясенський (1901-1938),

Станіслав Млодоженець (1895-1959), Александер Ват (1900-1967), Анатоль Стерн (1899-1968) та Титус Чижевський (1880–1945), який представив багатозначну реальність в поезії про „механічний інстинкт”.

Зацікавлення новітньою типографією виявляли після Першої світової війни і в міжвоєнний період Великого Авангарду митці, пов'язані з дадаїзмом і польською групою „а.р”. Тут на особливу увагу заслуговують піонерські пошуки в сфері використанні шрифтів і „функціонального друку” Владислава Стшемінського (1893-1952).

Наступним важливим етапом у розвитку нового підходу до синестезії тексту і образу були 60-ті роки ХХ ст. і „конкретна поезія” (Євген Гомрінгер, брати Августо і Гарольдо де Кампос з Бразилії, Оувід Фахльстром). У Польщі безперечним лідером цього руху є Станіслав Друждж (1939-2009), який створив так звані „проектоформи”. У ХХІ ст. еманация тісного поєднання поезії з образотворчим мистецтвом — це мережева література або *electronic literature*, названа також цифровою, чи *html*. Митці цієї генерації пишуть твори із застосуванням комп'ютера і з призначенням ком'ютера головним носієм/медіумом їх творів. Серед авторів можна назвати письменників молодого покоління Роберта Щербьовського, Радослава Новаковського, Славоміра Схути.

Ключові слова: авангард, футуризм, візуальне мистецтво, конкретна поезія, мережева література

Анета Йоанна Павловска, доктор габілітований, професор, Інститут історії мистецтв Лодзького університету (Польща)

Aneta Joanna Pawłowska, Dr. Hab., Professor, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego (Poland)

Received: 14-01-2019

Advance Access Published: March, 2019

**КРИТИКА MINIMA: ЯК ПОДОЛАТИ В СОБІ ЕТИЧНЕ
РЕЦЕНЗІЯ НА КНИГУ «ШТУЧНІ ПЕКЛА. ПАРТИЦИПАТОРНЕ МИСТЕЦТВО ТА ПОЛІТИКА
ГЛЯДАЦТВА» КЛЕР БІШОП**

Анна Калугер

Criticism minima: how to overcome ethical in yourself

**Book review: Claire Bishop. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*.
London: Verso, 2012. (ISBN 9781844676903)**

Anna Kaluher

This review is an attempt of a critical generalization of the first monograph devoted to the phenomenon of Participatory Art – «Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship» by Claire Bishop. Author focuses on the problems of the binary of active and passive viewing, art after a «Social turn», the concept of ethics and the phenomenon of theatricalization in contemporary art.

«Штучні пекла. Партиципаторне мистецтво та політика глядацтва» Клер Бішоп – своєрідна книга прикладів мистецтва ХХ століття після соціального повороту. Це виявляє себе вже на рівні нововведеного терміну «партиципаторне мистецтво», яке розуміється авторкою як втілення феномену «залученості» глядача до створення мистецької дії, який в межах сучасного мистецтва набув цілком нового і неочікуваного значення – словника соціальної організації та моделей демократії.

Відповідно, перед нами виникає дослідження, яке апіорі позбавлене навіть натяку на «методологічну цнотливість», так як поєднує (з погляду української гуманітаристики) непоєднуване: політичну філософію, позитивістську соціологію, історію театру, теорію перформансу, культурну політику та урбаністику. Однак в монографії Бішоп все це організовується в єдину логічну наративну лінію «соціального повороту», що насправді являє собою одну з головних складностей, з якими можуть зіштовхнутися історики мистецтва і арт-критики, оскільки завдяки цьому вони опиняються у значно більш розширеному полі мистецтва. Адже партиципаторність – не стільки про дії суто соціального характеру, однак і символічного також. Зрештою, позитивістська соціологія так само корисна для аналізу мистецтва як і абстрактні судження зі сфери політичної філософії. Та й з дисциплінарної точки зору аналіз такого мистецтва вимушений використовувати поняття, які більш активно застосовуються в науках про суспільство, ніж в науках про людину як таку, наприклад: «суспільність», «суспільство», «агентність», «соціальна залученість».

Саме цей момент ми маємо враховувати, говорячи про соціальний переворот, так як на цьому методологічному рівні йдеться про театралізацію саме соціальної складової мистецтва, що реалізовується і на термінологічному рівні також.

Клер Бішоп пропонує до уваги читачів розрізнені групи мистецьких проєктів, які найбільш повно можуть свідчити про цю зміну, тому саме розрізненість – головне слово, позаяк книга більш нагадує збірник есеїстики, набір імпульсів, які протягом мистецького ХХ

століття мали місце в історії. Але основний імпульс – у пропозиції розглядати історію мистецтва ХХ століття через призму театру, а не живопису і реді-мейду (як, наприклад, у книгах Краус, Буа, Бухло і ще однієї нещодавно опублікованої книги Фостера «Мистецтво з 1900 року»). Адже і те, і інше – процесуальний досвід інституційних стосунків всередині арт-ринку, який опирається на інтерсуб'єктивну взаємодію, і багато в чому – зливається в єдиний процес з театром і перформансом.

Одним з найбільших досягнень цієї книги в тому, що вона пропонує розширений аналіз руху ком'юніті-арт, яке презентувалося перш всього на рівні опису діяльності Artist Placement Group та партіципаторних акцій Groupe de Recherche d'Art Visuel та анархічно-еротизованих хепенінгів Жан-Жака Лебеля. Бішоп робить основну ставку саме на провокативне поєднання того, що історики мистецтва зазвичай оминали, списуючи ці феномени до рівня популістських політичних жестів. Такими, наприклад, є масові вистави Євреїнова «Гімн звільненої праці», «Блокада Росії» та «Взяття зимового палацу» 1920-1921 років, в яких хоч і документально, однак з належним пафосом та драматургічним акцентуванням, відтворювали нещодавні історичні події, зміст яких зрозуміло вже з самих назв вистав. Цікаво, що подібні вистави були розраховані на ефект «постійно триваючого ідеологічного спектаклю», імерсивного, змушуючого підкорюватися своїй волі. Театр мав стати прототипом історичної політики і не на довгий час йому це дійсно вдалося зробити.

Адже партіципаторне мистецтво уможливлюється саме тоді, коли «театр виходить на вулицю», коли відбуваються глобальні оновлення історії, злами часу: зміни політичних режимів, повстання та революції. Саме тому авторка фокусується в першу чергу на 1917, 1968, 1989 роках. У кожному з них партіципаторне мистецтво ніби наново себе перевинаходило, співвідносячись з логікою політичного моменту. Такі історичні події ставали причиною появи нової глядацької культури: направленої проти пасивності мас, паралізованих спектаклем сучасного життя. Інакше кажучи, тоді, коли театр виходить за межі стін свого безпосереднього виробництва, театралізується абсолютно все: як позиція глядача, так і саме поняття мистецької події. Завдяки цьому утворюється колективний простір соціальної залученості.

Підтвердженням цьому є ключові театральні концепти, такі як «колективність і колаборація», які на рівні з «утопією» та «революцією» вже кілька десятиліть належать до постійних передових сюжетів сучасних виставок. Адже що являє собою сьогоднішній авангард: художники випрацьовують «соціальні ситуації» як частину дематеріалізованого, антиринкового, політично ангажованого проекту, який чим далі, тим все інтенсивніше демонструє новий вимір «моди на авангард», а саме реалізації устремління зробити мистецтво невід'ємною частиною побутового життя.

І в цій системі етика вже не має жодного значення, а саме мистецтво розуміється як практика, яка постійно ставить під сумнів системи цінностей – в тому числі і моральні системи, тому це скоріше направлення на винайдення нових мов репрезентації і критики соціальних протиріч. Поза тим це і підтримка реформування суспільних інститутів: партіципаторне мистецтво не є привілейованим політичним інструментом, так само як і не є готовим рішенням для «суспільства спектаклю». Воно нестабільне у своєму визначенні, власне, як і сама демократія, адже і те, і інше не легітимізується авансом, а потребує в постійному перевтіленні і перевірці у кожному новоявленому контексті. Тут дуже вдалою є думка Пітера Осборна: «З точки зору Бішоп, мистецтво може стати легітимно «політичним», якщо воно здатне виявляти межі і протиріччя самого політичного дискурсу, однак з відстороненої позиції художника». Це виявлення і наполягання на принциповій неправильності оточуючих соціальних, економічних та політичних умов являє собою реальну і в той же час трагічну владу мистецтва, адже вона обмежується спробами критики конвенційних форм репрезентації та ідентичності. Скептична дистанція, а не дія, дестабілізація, але не революція, критика

інституцій, але ніколи не остаточна відмова від них. Мистецтво, таким чином, становить специфічну матрицю, яка продукує авторефлексивний критичний аналіз по відношенню до кожної без винятку системи означення. Це такий собі індикатор соціальних зламів та перетворень, в якому вже немає місця позиції «месіанства», яку проголошував класичний авангард, претендуючи на глобальне перетворення світу і створення «нової людини», «нової епохи» і.т.д.

Головне призначення такого мистецтва – протистояти світу, в якому «ми були зведені до атомізованого псевдосупільства споживачів, емоційний досвід яких заданий суспільством спектаклю і репетицій» (Grant 2004, p. 34). У цьому протистоянні народжується, за визначенням Ніколя Бурріо, новий маркер «сучасності» мистецтва, а саме «естетика взаємодії». І якщо в 1970-і та 1980-і цей соціальний поворот виявляв себе епізодично (передовсім у Йозеф Бойса, Ліджії Кларк, Стефана Уїллатса, "Group Material"), то вже з початку 1990-х ряд художників випрацьовують цілком безпрецедентний підхід до мистецтва, який мав на меті створення «мікроутопій» або ж «мікроспільнот» з людської взаємодії. Ці проекти включали в себе зібрання, зустрічі, дискусії, словом, всі можливі вияви комунікабельності, які мали на меті подолати надмірну матеріальність соціальних стосунків. Навіть сама художня практика мала переорієнтуватись з технічної виучки на виробництво і множення об'єктів на фіксування процесуальності, такого собі інтерсуб'єктивного обміну. Така логіка дій принципово відмовляється від категоріальної постійності, цим самим утворюючи мистецтво тотальної відкритості.

Ще одна тема, яка лейтмотивом переходить з розділу до розділу є критика бінарностей: «індивідуального» і «колективного», «активного» і «пасивного», «художнього і соціального». Почнімо з першої пари, а саме проблеми авторства. Загалом, одне з ключових завдань монографії таким чином є створення більш точного і чесного критичного словника для розмови про феномен спільного авторства і глядацтва, таким чином авторка випрацьовує для себе ціль зробити все, щоб цей словник не закривався в банальній бінарній опозиції «активного» і «пасивного», правильного чи неправильного колективного авторства – саме ці бінарності і критикуються. Індивідуальне авторство в такій бінарності розглядається в якості створення культу з автора та потреби самоствердження, в той час як групове – у відмові від етичної відповідальності. Бішоп нівелює цю суперечність, аргументуючи свою позицію за допомогою Барта, а саме його тезою про те, що авторства будь-якого толку ніколи не одиничні, це завжди множинність, оскільки ти, як автор, завжди у боргу перед кимось. Все написане тобою дивиться на тебе очима тієї традиції, до якої ти належиш, а список твоєї літератури – це в першу чергу спроба розділити провину з тими, хто відзначився цією ж слабкістю.

Протиставлення соціального і художнього виявляє себе передовсім у виголошенні «списку претензій» кожної зі сторін. Соціальний дискурс звинувачує художній в аморальності та неефективності, оскільки останній здатний лише оголювати нерв часу, візуалізовувати соціальні проблеми, наполягати на їх принциповій важливості, але ніколи нічого не вирішувати. В свою чергу, художній дискурс звинувачує соціальний в тому, що він надто сфокусований на ієрархічній прив'язаності і мікрополітичних жестах – що виключає почуттєву безпосередність. Клер Бішоп намагається вирішити цю сеперечку абсолютним її визнанням: мистецтво і соціальне не потрібно мирити між собою – найбільш продуктивним є саме стан їхньої суперечки.

Єдиного ідеального рецепту «ідеального мистецтва» або «ідеального автора» не існує. Жоден з наведених прикладів у книзі «Штучні пекла» не претендує на винайдення нових універсальних етичних, і тим більше естетичних критеріїв. Ця «штучність» виявляється вже на рівні доволі ретроспективного характеру книги: адже кожен з описаних авторкою мистецьких

виявів орієнтується на втрачене соціальне єдинство, якого насправді ніколи не існувало. Сьогоднішнє суспільство не є більш чи менш фрагментованим, ніж колись, а послаблення соціальних зв'язків – «всього лиш наслідок життя у світі без Бога чи інших трансцендентних гарантів сенсу» (Бішоп 2012, с. 73). Тому позиція мінімальної критики – в тому, щоб максимально обережно і навіть з недовірою ставитись до кожної апеляції соціального ангажованого мистецтва до етичного.

Етичне не є універсальним інструментом легітимізації, воно мінливе так само як і політичний контекст, етичне не є стабільним критерієм – оскільки постійно займається самозаміщенням, етичне ніколи не є кінцем критики, а тим більше – її вироком.

Список джерел і літератури

BISHOP, C., 2012. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. NY: Verso.
GRANT, K., 2004, *Conversation Pieces: Communication and Community in Modern Art*. California: University of California Press, Berkeley.

References

BISHOP, C., 2012. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. NY: Verso.
GRANT, K., 2004, *Conversation Pieces: Communication and Community in Modern Art*. California: University of California Press, Berkeley.

Анна Калугер, магістр історії мистецтв, випусковий редактор журналу «Антиквар» (Україна)

Anna Kaluher, MA in Art History, Managing editor in «Antikvar» journal (Ukraine)

Received: 14-05-2019

Advance Access Published: May, 2018