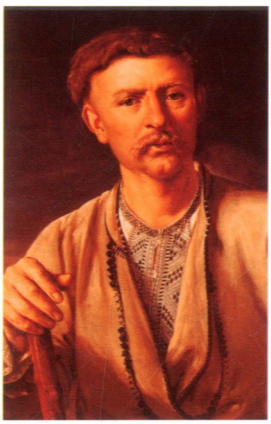




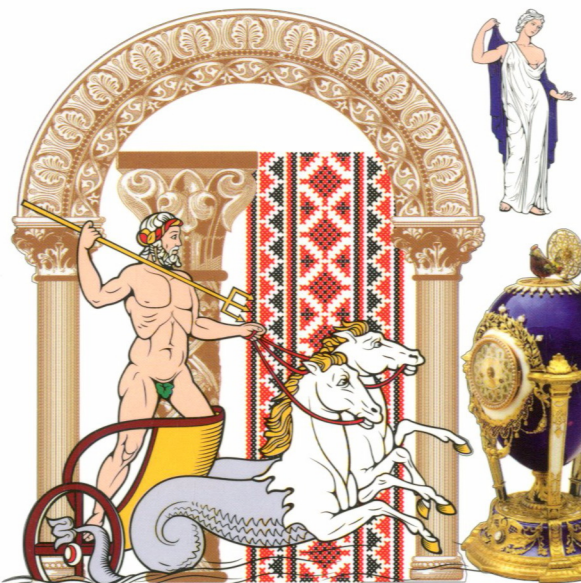
А-Л

Сергій Безклубенко

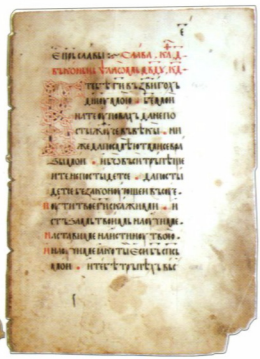
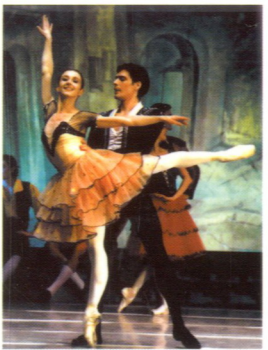
# МИСТЕЦТВО: терміни та поняття







**Поверніть книгу не пізніше зазначеного терміну**

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |


АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ КУЛЬТУРОЛОГІЇ




ЕНЦИКЛОПЕДИЧНЕ ВИДАННЯ
У ДВОХ ТОМАХ

Сергій Безклубенко

# МИСТЕЦТВО:
## терміни та поняття

ТОМ І

НАЦІОНАЛЬНА
ПАРЛАМЕНТСЬКА
БІБЛІОТЕКА
УКРАЇНИ

Інститут культурології
Академії мистецтв України

КИЇВ – 2008

ББК Щ 373 (4УКР)
Б 396
УДК 791.43 (477)

Рекомендовано до друку
Вченою радою Інституту культурології
Академії мистецтв України

Виконано в рамках
фундаментального дослідження
Інституту культурології Академії мистецтв України за темою:
«Формування художньої культури України:
історія, естетика, семіотика, напрямки, перспективи»

*Упорядкування ілюстрацій*

канд. культурології ***Олександра Олійник***
канд. архітектури ***Світлана Оляніна***

Рецензенти:

доктор історичних наук, професор
***Р. М. Єсипенко***
(Державна академія керівних кадрів культури і мистецтва)

доктор мистецтвознавства, професор
***В. Г. Горпенко***
(Інститут екранних мистецтв)

доктор мистецтвознавства, професор,
член-кореспондент АМУ
***Ю. О. Станішевський***

**Безклубенко, Сергій.**

Б 396 Мистецтво: терміни та поняття: Енциклопедичне видання: у 2 т.: Том 1(А—Л)/ Сергій Безклубенко. — К.: Інститут культурології АМУ, 2008. — 240 с. — Іл.

ISBN 978-966-2241-06-8

Зазвичай книги такого змісту та характеру готуються багатьма фахівцями з різних галузей вибраної теми. Унікальна особливість даного видання полягає в тому, що воно підготовлене однією особою — доктором філософських наук С. Д. Безклубенком. Матеріалом для цієї енциклопедії послужили численні попередні наукові публікації автора, у яких висвітлюються кардинальні питання теорії та найважливіші факти і явища історії мистецтв.

Для науковців, студентів вузів культури й мистецтва, які професійно вивчають мистецтво, викладачів, аспірантів гуманітарних навчальних закладів та всіх тих, хто цікавиться культурою.

**ББК Щ 373 (4УКР)**
**УДК 791.43 (477)**

ISBN 978-966-2241-06-8

© Сергій Безклубенко, 2008
© Інститут культурології
Академії мистецтв України, 2008
© О. Олійник, С. Оляніна,
упорядкування ілюстрацій, 2008

# ПЕРЕДМОВА

Уперше в Україні увазі наукової та мистецької громадськості, професорсько-викладацького корпусу навчальних закладів, широкого кола прихильників мистецтва пропонується енциклопедичне видання, присвячене художній культурі, її засадничим принципам — «Мистецтво: терміни та поняття». Працю виконано в рамках фундаментальних досліджень Інституту культурології Академії мистецтв України за темою: «Формування художньої культури України: історія, естетика, семіотика, напрямки, перспективи».

Кілька слів про автора цього дослідження. Провідний науковий співробітник Інституту культурології Академії мистецтв України, професор С. Д. Безклубенко — знаний діяч культури (заслужений працівник культури України, Польщі, Угорщини, почесний громадянин м. Х'юстона (штат Техас, США) та науковець (доктор філософських наук, кандидат мистецтвознавства), автор численних публікацій, зокрема двох десятків монографій («Теорія культури», «Етнокультурологія», «Всезагальна теорія та історія мистецтва», «Українська культура: погляд крізь віки», «Політекономія мистецтва», «Грані творчого методу», «Телевізійне кіно. Нарис теорії», «Кіномистецтво та політика», «Відеологія», «Українське кіно: начерк історії»), які й є основою енциклопедичного викладу матеріалу пропонованій праці.

У неозорому морі літератури про мистецтво книга, про яку йдеться, вирізняється кількома прикметними особливостями. Перша з них — дослідження має узагальнювальний характер. Ця обставина робить видання унікальним: досі Україна не мала і поки що не має своєї, національної енциклопедії мистецтва.

Звісно, в Україні видавалися енциклопедії, в тому числі й україномовні, як загального характеру (наприклад, «УРЕ» (Українська радянська енциклопедія. — К., 1965), так і галузеві (наприклад, кібернетична, чи не найперша у світі). Проте майже не видаються, на жаль, подібні видання з мистецтва, його теорії та історії. Щоправда, на початку 90-х років XX ст було розпочато роботу над таким проектом і навіть вийшов з друку перший том (Мистецтво України. Енциклопедія. Том І. А — В. — К., 1995, 400 с.), проте йому не судилося бути завершеним з огляду на обставини економічного характеру. Крім того, опубліковано цілий ряд книг, які у своєму підзаголовку мають визначення «енциклопедичний» («Універсальний словник-енциклопедія» («УСЕ»), «Український енциклопедичний кінословник»). Усе це більш чи менш повні та вичерпні довідники про людей, причетних до діяльності у певній сфері. Проте ці видання, як і видання «Митці України» (Митці України. Енциклопедичний довідник. За редакцією А. В. Кудрицького. — К. 1992), за всієї їхньої цінності як довідників, насправді не є енциклопедіями.

Енциклопедія є особливим жанром наукової та навчально-довідкової літератури. Специфіка його полягає в тому, що, по-перше, зміст не обмежується персоналіями, основу його становлять відомості про явища та події, розкриття їх змісту та значення через терміни та поняття, якими вони означуються. До того ж відомості за визначеними темами подаються і автономно (конкретно стосовно вміщеного слова — терміна), і системно — у змістовних зв'язках з іншими. Саме так вибудовано зміст книги: матеріал найважливіших статей споряджений відсиланнями до інших рубрик, термінів, понять — для уточнення, поглиблення, розширення знання про той чи той предмет, мистецьке явище.

Другою особливістю пропонованого енциклопедичного видання є те, що воно є авторським.

Зазвичай, починаючи від основоположників даного жанру, французьких філософів XVIII ст., заслужено названих енциклопедистами, подібні книги укладалися із статей, написаних різними авторами, які, на думку упорядників, були найбільш компетентними в тій чи тій галузі знань. Крім очевидних переваг, такий спосіб підготовки енциклопедичного видання, як свідчить досвід, має і свої недоліки. Не кажучи вже про неузгодженість у стилі викладу матеріалу, підготовка статей різними авторами часто-густо зумовлює появу суперечностей в оцінюванні, отже — у ставленні до тих чи тих явищ мистецтва. Відтак завданням упорядників (редакторів) стає «згладжування гострих кутів», віднаходження «консенсусу», і зрештою в тексті залишається тільки те, що здобуває загальне визнання внаслідок «компромісу»: часто-густо воно є або загальновідомим, або, в ліпшому разі, відповідним так званій «парадигмі пізнання», характерній для певної доби. Для поширення й закріплення досягнутого рівня знань такий, «підручниковий», підхід цілком виправданий, але він мало стимулює пошук нових знань.

Енциклопедичне видання «Мистецтво: терміни та поняття», на відміну від більшості традиційних, як уже зазначалося, є авторським у тому сенсі, що дослідження здійснене однією особою, і тому тлумачення тих чи тих понять, термінів, явищ є особистісним. Це забезпечує, по-перше, належну стилістичну єдність, змістовну послідовність і концептуальну цілісність викладу матеріалу. Відхід у ряді випадків від звичних, усталених трактувань, по-друге, спонукає читача до роздумів, отже, стимулює рух до оновлення традиційних уявлень, пошук нових знань, нових рішень.

Певна річ, не всі матеріали видання однаковою мірою позначені особистісним баченням автора. Насамперед і переважно це стосується фундаментальних понять теорії та історії мистецтва. У статтях, присвячених трактуванню таких понять, як *Культура, Мистецтво, Бароко, Стиль, Метод, Ідея* та цілого ряду інших, найбільш виразно постає новаторський підхід автора. В цьому аспекті ряд статей, як, наприклад, *Естетизація, Етизація* та *Сакралізація,* відзначаються принципово новим поглядом, що проливає додаткове світло на розуміння як суті мистецтва та культури взагалі, так і його національного характеру. Що ж до найуживаніших мистецтвознавчих термінів, то тут можливо говорити скоріше про дотримання та проведення традиційних поглядів і тлумачень. Останнє аж ніяк не применшує важливості роботи: вже саме собою україномовне узвичаєння широко вживаних у сучасній міжнародній практиці термінів має важливе наукове та практичне значення для нашої культури, зокрема культурології та мистецтвознавства.

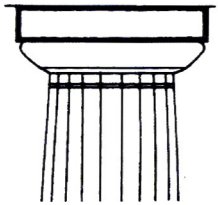
Ще однією особливістю, що вирізняє видання, є ілюстрації, які переконують і сприяють запам'ятовуваності відомостей — передумова, що якнайкраще відповідає вимогам дидактики — другої складової змісту поняття «енциклопедія».

**Ю. БОГУЦЬКИЙ**
*директор Інституту культурології*
*Академії мистецтв України,*
*академік АМУ*

# СПИСОК СКОРОЧЕНЬ І АБРЕВІАТУР

*авіац.* — авіаційний
*авт.* — автор
*амер.* — американський
АМУ — Академія мистецтв України
*англ.* — англійський
*араб.* — арабський
*арг.* — аргентинський
*арх.* — архітектурний, в архітектурі
*букв.* — буквально
*болг.* — болгарський
*брет.* — бретонський
*взг.* — взагалі
*візант.* — візантійський
*грец.* — грецький
*груз.* — грузинський
*гц* — герц
*дан.* — данський
*Див.: Мистецтво; мистецтво* — дивитись статтю «Мистецтво»
*дорійськ.* — дорійський
*досл.* — дослівний
ДРМ — Державний російський музей, Санкт-Петербург, Росія
ДХМ — Дніпропетровський художній музей
*еліпс.* — еліпсичний
*євр.* — єврейський
*єг.* — єгипетський
*заг.* — загальний
*ірл.* — ірландський
*ірон.* — іронічний, в іронічному значенні
*ісп.* — іспанський
*італ.* — італійський
*католл* — католицький
*лат.* — латинський
*лит.* — литовський
*мист.* — мистецтвознавчий, в мистецтві
*мов.* — мовний
*молд.* — молдавський
*муз.* — музичний
НАНУ — Національна академія наук України
*напр.* — наприклад
*нар.* — народний
*нід.* — нідерландський
*нім.* — німецький
НМРМ — Національний музей російського мистецтва
*норв.* — норвезький
НХМУ — Національний художній музей України
*образ. мист.* — образотворче мистецтво
*перен.* — у переносному значенні
*пол.* — польський
*прованс.* — провансальський (провансальський)
*р. н.* — рік народження
*реж.* — режисер
*реліг.* — релігійний
*род. в.* — у родовому відмінку
*розм.* — розмовний
*рос.* — російський
*рум.* — румунський
*санскр.* — санскритський
*св.* — святий
*серб.* — сербський
*скороч.* — скорочення, скорочений
*слов.* — словацький
*словен.* — словенський
*спорт.* — спортивний
*справж.* — справжнє ім'я
*суч.* — сучасний
*т. зв.* — так званий
*теолог.* — теологія
*техн.* — технічний, у техніці
*торг.* — торгівельний, у торгівлі
*тур.* — турецький
*тюрк.* — тюркський
*угор.* — угорський
*укр.* — український
*фіз.* — фізичний
*фізіолог.* — фізіологічний, у фізіології
*філос.* — філософський, у філософії
*фін.* — фінський
*фотогр.* — фотографічний
*фр.* — французький
*хорв.* — хорватський
*хореогр.* — хореографічний
*христ.* — християнський
*худ.* — художник
*Центр Ж. Помпіду* — Національний центр мистецтва і культури імені Жоржа Помпіду
*чес.* — чеський
*чл.-кор.* — член-кореспондент
*швед.* — шведський

# А



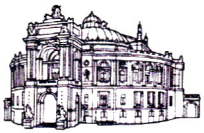
*Абак*

**А** — перша літера ***алфавіту музичного***, буквенне позначення звука, який в іншій (складовій) системі позначень має назву ***ля***.

**АБАК** (від *грец.* αβαξ (абакс) — *рахівниця* (дошка зі смугами, якою пересували камінчики або кістки, дошка для креслення) — горішня плита в капітелі колони, напівколони чи пілястри в ***архітектурних ордерах***: прямокутна (у дорійському та іонійському) або із увігнутими кутами (в коринфському). *Іл.*

**АБРИС** — 1) контур архітектурної форми, контурний малюнок; 2) в Україні XV— XVII ст. — архітектурний проект. *Іл.*

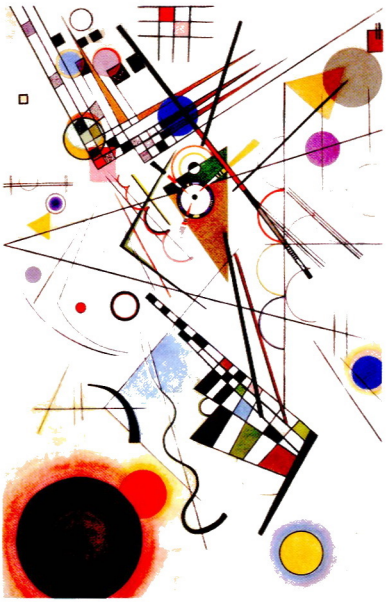
**АБСТРАКЦІОНІЗМ** (АБСТРАКТИВІЗМ) (від *лат.* abstractio — *віддалення*) — мистецький напрям, своєрідність якого є у принциповому відході від зображення конкретних реальних предметів; те саме, що й безпредметне мистецтво. *Іл.*



***Абрис.***
*Одеський національний академічний театр опери і балету*



***Авлос.***
*Так званий «Трон Людовізи». Ліва частина втілення «вільного кохання». Рельєф. Мармур. 460 р. до н. е. Національний музей, м. Рим.*



***Абстракціонізм.***
*В. Кандинський. Композиція 8, № 260. 1923 р. Музей Соломона Р. Гуггенхайма, м. Нью-Йорк*

Див: *Супрематизм, Концептуалізм.*

**АБСУРДИЗМ** (від *лат.* absurdus — *нісенітниця, недоладність, безглуздість*) — у драматургії західноєвропейського театрального мистецтва другої половини XX ст. (драматурги С. Беккет, Е. Іонеско, А. Адамов) демонстрування беззмістовності буття; хаотичне нагромадження подій, позбавлених будь-якої логіки та сенсу.

**АВАНГАРДИЗМ** (від *фр.* avant-gardisme — *напередництво*) — рух у художній культурі першої половини XX ст., представники якого протиставляли свою творчість мистецькій традиції як передову — застарілій. *Іл.*



***Авангардизм.***
*Д. Бурлюк. Час. 1910-і рр. ДХМ, м. Дніпропетровськ*

Див.: *Модернізм, Кубізм, Експресіонізм, Сюрреалізм, Дадаїзм.*

**АВАНСЦЕНА** (від *фр.* avant — *перед* + сцена) — передня частина сцени (від завіси до рампи).

**АВЛОС** (від *грец.* αυλος) — давньогрецький духовий музичний інструмент, двоствольна сопілка, подібний до ***флейти***. *Іл.*

Див.: *Музичні інструменти.*

**АВТЕНТИЧНІ ЛАДИ.**

Див.: *Церковні лади.*

**АВТОР** (від *грец.* αύτουργός (автоургос) — той, хто робить сам, власними руками, творець: autourgikox tecnh (автоургікос техне) — мистецтво виготовляти справжні речі (а не їх зображення) — творець; той, хто виготовив предмет мистецтва (автор фільму) чи певну його частину, що має самостійне значення (автор діалогів [dialogue writer, dialoguiste, Bearbeiter], автор сценарію [author of the script, auteur de scenario, Drehbuchautor]).

**АВТОРИЗОВАНИЙ ПЕРЕКЛАД** — переклад, здійснений із відома та за згодою автора.

**АВТОРСЬКА УГОДА** — договір між автором (або його спадкоємцями) та видавництвом (кіностудією, театром, телестудією) про використання наукового чи мистецького твору (роману, повісті, сценарію, п'єси).

**АВТОРСЬКЕ КІНО** — теоретико-творча концепція, що набула поширення в 1960-х рр., згідно з якою фільм є (чи повинен бути) автентичним самовиявом унікальної творчої особистості його автора, котрим вважався виключно режисер-постановник з його непересічним поглядом на світ і неповторним індивідуальним стилем. Завдання «авторської» критики та теорії кіно вбачалося у виокремленні складових авторського стилю й умоглядному реконструюванні унікального персонального мікрокосму, створеного кіномитцем.

Першим імпульсом для виникнення теорії **А. к.** вважається ідея нічим не обмеженого самовияву засобами кіно, що її висунув французький режисер і теоретик О. Астрюк у статті «Народження нового авангарду: камера-стило» (1948). Підставою для формування такої позиції була певна стереотипізація способів у тогочасному французькому кіно, що переважно орієнтувалося на театральні оповідні традиції. Іншим чинником було домінування у прокаті стандартної голлівудської кінопродукції. Група молодих ентузіастів, які поділяли погляди А. Базена на природу екранного мистецтва, об'єдналися на початку 50-х рр. XX ст. довкола журналу «Кайє дю сінема». Тут було остаточно сформульовано концепцію **А. к.**: єдиним змістом кінотвору виголошувалася особистість автора-режисера. Будь-які інші змістовні рівні вважалися факультативними. Сам А. Базен пізніше іронічно визначав крайнощі **А. к.** як «культ особи автора». Адепти **А. к.** (Ж. Доніоль-Валькроз, Ж. Л. Годар, Ф. Трюффо, Е. Ромер) починали як кінокритики, які справедливо вирізняли й високо оцінювали справді авторську хвилю в європейському кіно, а згодом долучилися до авторської кінорежисури. Тоді ж було зроблено кілька спроб створити спеціальну *«авторську»* методологію аналізу екранного твору, що повинна була слугувати інструментом «виокремлення» особистості автора з його творчості.

Найдовершеніший варіант теорії «авторської кінокритики» належить американському дослідникові Е. Саррісу. Свою концепцію він виклав у статті «Нотатки з авторської теорії» (1962). Засадничими тезами цієї доктрини були такі: 1) справжній автор завжди «дорівнює» собі, він не зазнає «старечої деградації» та творчих поразок, бо його успіх полягає у відтворенні автентично власного художнього світу і більше ні в чому; 2) **А. к.** не залежить від історичних, соціальних та економічних чинників і обставин, бо за будь-яких умов має змогу виявити неповторність свого бачення світу у стильових особливостях твору, тому аналізовані в авторській парадигмі твори повинні бути вилучені з усіх інших, нехудожніх контекстів, якими послуговується неавторська, «ідеологічна критика»; 3) суто «авторське» начало в кіно виявляє себе як серія стильових констант, властивих серії творчих робіт кожного постановника; 4) оскільки головним критерієм **А. к.** є самототожність автора, то не має значення суб'єктивно-оцінювальна позиція кінокритика стосовно творів (гарні фільми — це не обов'язково ті, що подобаються), через це аналізовані картини мають розглядатися також поза критеріями смакової «імпресіоністичної критики». Уважалося, що «авторська критика» дає змогу встановити рівень режисури незалежно від зовнішньої привабливості чи непривабливості кінотворів. До того ж Е. Сарріс пропонував методику аналізу авторського доробку окремого режисера за такою триетапною схемою. Перше «коло» аналізу: оцінювання технічної спроможності автора («великий режисер має бути принаймні гарним, професійним режисером», натомість «безрежисурний фільм не має жодного значення для критики»). Друге «коло»: встановлення розпізнаної особистості режисера як «творця цінності» через фіксацію в ряді його робіт повторюваних характеристик стилю, що певною мірою відображає манеру режисера мислити і відчувати через візуальну обробку матеріалу. («Радість авторського»



***Авторське кіно.***
*«Арсенал».*
*Реж. О. Довженко. 1928 р.*



***Авторське кіно.***
*«Сталкер».*
*Реж. А. Тарковський. 1979 р.*



***Авторське кіно.***
*«Фотозбільшення (Blow up)».*
*Реж. М. Антоніоні. 1966 р.*



***Авторське кіно.***
*«Тіні забутих предків».*
*Реж. С. Параджанов. 1964 р.*



***Авторське кіно.***
*«Жертвоприношення».*
*Реж. А. Тарковський. 1986 р.*



***Авторське кіно.***
*«Ангел-винищувач».*
*Реж. Л. Бунюель. 1962 р.*



***Авторське кіно.***
*Федеріко Фелліні та Марчелло Мастроянні. Зйомки фільму «Солодке життя». Фото. 1960 р.*

критика становить виявлення у фільмах режисера повторень самого себе, схожість на самого себе»). Третє «коло» аналізу **А. к.**: характеристика «елану» — напруження між індивідуальністю автора та його матеріалом — те, що Е. Сарріс називав «температурою режисури». Історія **А. к.**, за Е. Саррісом, має поставати як динамічний, змінюваний, рейтинговий перелік — «пантеон» авторів, поділених на режисерські групи за подібністю. Свою систему аналізу Е. Сарріс вважав методом «об'єктивного оцінювання кіномистецтва». З жорсткою критикою цієї методики виступила П. Кейл («Хрестики-нулики», 1963). Більш поміркована, проміжна позицію в цій дискусії зайняв англійський теоретик П. Уоллен. Зокрема, він запропонував доповнити схему Е. Сарріса «системою розрізнень й опозицій», яка б з'ясувала моменти несхожості авторів та елементи унікальності їхнього доробку («Знаки й значення у кіно», 1969). Теорія **А. к.** набула поширення в колах авангардного кіно (особливо у США) і, попри очевидні крайнощі та внутрішні суперечності, вплинула на концептуальну базу і практику певних розділів кінознавства й критики. *Іл.*



***Авторське кіно.***
*«Тіні забутих предків».*
*Реж. С. Параджанов. 1964 р.*

**АВТОРСЬКИЙ ДОГОВІР.**
Див.: *Авторська угода.*

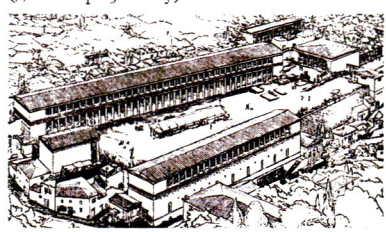
**АВТОРСЬКЕ ПРАВО** — розділ цивільного права, який регулює стосунки, пов'язані із створенням та використанням (видання, виконання, екранізація, постановка) твору літератури, мистецтва чи науки. Регламентується національним правом та міжнародними конвенціями з охорони авторських та суміжних прав.

**АВТОРСЬКЕ СВІДОЦТВО** — документ, яким засвідчується право на винахід, відкриття. Закріплює за автором права на авторство та пов'язані з цим стосунки.

**«АГНУС ДЕЇ»** (*лат.* agnus dei — *«ягня Боже»* = алегорія Ісуса Христа) — католицький піснеспів, заключна частина меси. Його повний текст: «Agnus Dei qui tollis peccata mundi, miserere nobis» («Ягнятко Боже, ти, що гріх світу на себе взяв, помилуй нас»). Після цього йдуть зазвичай слова: «Dona nodis pacaem!» («Даруй нам мир!»). **«А. д.»** входить і до заупокійної меси — реквієму; виконують його хор із солістами або сольний голос.

**АГОГІКА** (від *грец.* ἀγωγή — *відведення, віднесення*) — невеличке відхилення від темпу (уповільнення чи прискорення), не зазначеного в нотах, для більшої виразності музичного виконання. Початок «відхилення» означується «агогічним акцентом» — ^, що ставиться над нотою. Окремим різновидом **А.** є tempo rubato (темпо рубато).

**АГОРА** (від *грец.* αγορα — 1) *збори*, особливо: народні збори; 2) те, що відбувається на зборах (нарада, промова); 3) місце зборів (площа, ринок, майдан); 4) те, що продається на ринку, площі (їжа, одяг, тканини) — площа в античному (давньогрецькому) місті. *Іл.*



***Агора.***
*Загальний вигляд агори. Період еллінізму. Ассос, Греція. Реконструкція Кларка*

**АДАЖІО** (від *італ.* adagio — *тихо, спокійно, поволі*) — *муз.* термін для визначення темпу виконання музичного твору: повільніший за анданте, але жвавіший за ***ларго, ленто, граве***. 1) Спочатку термін **А.** означав вказівку на емоційний налад (афект) твору — «з ніжністю», в XVII ст. його застосовували для позначення уповільнення початкового темпу, з XIX ст. — у сучасному значенні;

2) назва твору або частини циклічної форми, написаних в характері **А.**, іноді — вступ до класичної симфонії; 3) повільний сольний або дуетний танець у класичному балеті (своєрідний «відповідник» арії чи дуету в опері); 4) частина уроку класичного танцю, що містить повільні вправи, призначені для набуття стійкості.

**АЙВАН** (в *англ.* прочитанні айван (ivan) — від *перс.* іван, ліван) — 1) зал під склепінням, відкритий у бік внутрішнього двору: приймальні зали в палацах Парфії та Сасанідського Ірану, поширені у мечетях та палацах середньовічних країн Середньої Азії, Ірану, Афганістану та ін.; 2) у *суч.* середньо-азійських житлах — тераси з пласким перекриттям на колонах чи стовпах.

**АКАДЕМІЗМ** (*фр.* académisme, від *лат.* academia) — 1) неухильне додержання засадничих принципів академії; 2) назва творчого напряму, що склався у мистецьких академіях Європи XVIII—XIX ст. Представники його сповідували абстрактні норми краси і наслідували зовнішні форми класичного мистецтва Античності та епохи Відродження, надавали перевагу далеким від реального життя людей сюжетам, здебільшого релігійно-міфологічного характеру. Відтак слово *академізм* наприкінці XIX ст. набуло негативного відтінку і стало використовуватися на означення теоретичного напряму в науці та освіті, традиціоналізму, відірваності науки, мистецтва, освіти від життя. Частина художників того часу протестували проти академізму в цьому сенсі слова, організовували власні виставки, засновували різні гуртки та товариства (наприклад, Товариство передвижників у Росії). *Іл.*

**АКАДЕМІЯ** — назва наукових організацій (Національна академія наук України, Академія педагогічних наук, Академія медичних наук, Американська кіноакадемія) та освітніх закладів (Національна музична академія ім. П. І. Чайковського, Київська академія архітектури та будівництва, Харківська академія культури). Наукові академії — як державні, так і громадські — мають своїм призначенням згуртування найбільш кваліфікованих фахівців для зосередження колективних зусиль на розв'язанні найважливіших актуальних наукових, технічних, народногосподарських та інших проблем. Освітні заклади набувають статусу **А.**, якщо вони спроможні забезпечити належний (третій з чотирьох) кваліфікаційний рівень надання освітніх послуг (четвертий рівень — університетський).

**АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ** — найвища науково-творча установа в галузі художньої культури української держави. Створена у грудні 1996 р. До складу АМУ входять шість відділень — образотворчого мистецтва, музичного мистецтва, театрального і кіномистецтва, теорії та історії мистецтва, відділення синтезу пластичних мистецтв, Інститут культурології та Інститут проблем сучасного мистецтва, які об'єднують понад сто дійсних членів та членів-кореспондентів Академії. *Іл.*



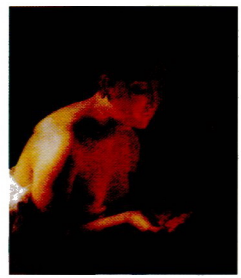
***Академія мистецтв України.***
*С. Луковська. Будинок академії мистецтв. Київ, 2007*

**АКАНТ, АКАНФ** (від *грец.* ακανθα — *колючка, колюча рослина, єгипетська акація* (mimosa nilotica), *хребетний стовп у риб*) — назва архітектурного декоративного мотиву в капітелі коринфського ордера, що є стилізованим зображенням листя цієї рослини. *Іл.*

**АКАПЕЛА** (*італ.* a cappella, від alla capella — для *капели*, тобто церкви; (порівн. *укр.* каплиця) — багатоголосний спів без інструментального супроводу. Термін почав уживатися з кінця XVII ст. і первісно означав стиль хорової музики, для якого характерним було акцентувати увагу не так на чіткому донесенні тексту, як на співучості голосів, гармонійності загального звучання. До вокального співу могли долучатися інструменти. (Звідси іменування капельмейстерами керівників музичних інструментальних ансамблів.) Визнаний основним стилем культової музики, досяг найвищого розвитку в добу Відродження у творчості видатних



***Академізм.***
*Т. Шевченко. Портрет Маєвської. 1843 р. Національний музей Тараса Шевченка, м. Київ*



***Академізм.***
*К. Брюллов. Італійський ранок. 1823 р. Кунстхалле, м. Кіль, Німеччина*



***Акант***



***Акант***



***Акварель.***
*О. Шовкуненко.*
*Портрет скульптора*
*Б. Яковлева.*
*Папір, акварель.*
*НМРМ, м. Київ*



***Акварель.***
*А. Фонвізін.*
*Портрет актриси*
*Д. В. Зеркалової у п'єсі*
*«Остання жертва». 1939 р.*



***Акватинта.***
*С. Якутович.*
*Знімається кіно.*
*Офорт, акватинта. 1981 р.*

поліфоністів нідерландської (Жоскен Депре, Орландо Лассо) та римської (Палестрина) шкіл. У XIX ст., коли інструменти перестали використовувати для супроводу хору й у світському музикуванні, термін набув свого теперішнього значення.

**АКАФІСТ** (*грец.* ακαθίζτος, від α — заперечна частина (= *не*) + καθίζω — *сідати*) — цикл хвалебних пісень у православній і грекокатолицькій церквах на честь Ісуса Христа і святих, що закінчуються оспівуванням слова *алілуя*.

**АКВАРЕЛЬ** (*фр.* aquarelle, від *лат.* aqua — вода) — 1) фарби (зазвичай з клеєм), що розчиняються у воді та легко змиваються нею. Основна особливість акварельного живопису — прозорість фарб, крізь які просвічує тон та фактура основи (найчастіше папір чистого кольору); 2) означення твору, виконаного аквареллю. *Іл.*



***Акварель.***
*Г. Остроумова-Лебедева.*
*Амстердам.*
*Папір, акварель. 1913 р. НМРМ, м. Київ*

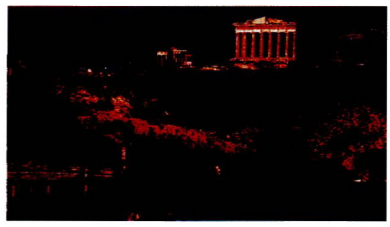
**АКВАТИНТА** (*італ.* acquatinta, від acquaforte — *забарвлений, тонований*) — метод гравіювання, оснований на травленні кислотою металевої поверхні пластини з наплавленим асфальтним або каніфольним пилом та із зображенням, нанесеним кислотостійким лаком за допомогою пензля. *Іл.*

**АКМЕЇЗМ** (від *грец.* ἀκμή (*акме*) — *вершина* (розвитку), *квіт, квітуча пора*) — течія у російській поезії на початку XX ст. (А. Ахматова, М. Гумільов, О. Мандельштам, М. Кузмін, С. Городецький), послідовники якої виступали проти засилля символізму, багатозначності та розпливчастості образів, ускладненої метафоричності, за поверненням до початковості та несимволічності змісту слова, водночас виявляли схильність до надмірної естетизації почуттів первісної людини, камерності та естетизму.

**АКОМПАНЕМЕНТ** (від *фр.* accompagnement — *супровід*) — 1) партія інструмента чи ансамблю інструментів (або голосів), що допомагає солісту супроводом у виконанні твору; 2) все у музичному творі, що служить гармонійною та ритмічною опорою основного мелодійного голосу.

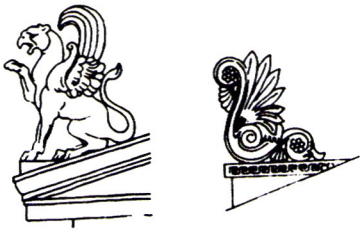
**АКОРД** (від *лат.* accordo — *узгодженість*) — музичне сполучення трьох і більше різних тонів, що за висотою знаходяться на терцію один від одного. Таке розуміння **А.** поширилося лише з другої половини XVII ст.; до цього **А.** вважався будь-який інтервал та поєднання тонів в одночасному звучанні. Залежно від кількості різнойменних звуків, які входять до **А.**, розрізняють тризвук, септакорд (4 звуки), нонакорд (5), ундецимакорд (6). Останній, як і семизвуковий акорд, зустрічається рідко. Нижній (за висотним звучанням розташований внизу акорду і є його основою) звук називають основним тоном, решту — за інтервалом, що утворює звук із основним тоном: терція, квінта, септима, нона, ундецима. Будь-який звук **А.** можна перенести в іншу октаву (подвоєний чи потроєний в октавах), водночас **А.** не змінює свою назву. Якщо ж перенесеним виявляється основний тон, **А.** набуває додаткового значення — обернений. У сучасній музиці широко використовують ускладнені **А.** терцієвої будови, що надає музиці (завдяки вторгненню дисонансів) експресивного звучання.

**АКРОПОЛЬ** (від *грец.* — *верхнє місто*) — 1) укріплена частина давньогрецького міста, що розташована на височині; 2) фортеця, яка слугує сховищем для громадян під час війни. *Іл.*



***Акрополь.***
*Акрополь. V ст. до н. е. Афіни, Греція*

**АКРОТЕРІЙ** (*грец.* ακροτεριον) — *скульптурна прикраса* (статуя, пальмета), що розміщується над кутами фронтону архітектурної споруди. *Іл.*



***Акротерій***

**АКТ** (від *лат.* actus — *дія*, actum — *документ*) — 1) *вчинок, дія* (акція); 2) документ особливого державного, громадського значення (закон, указ, постанова, декларація); 3) закінчена частина драматичного твору чи театральної вистави (опери, балету), відділена від іншої антрактом; те саме, що дія. **А.** іноді поділяється на картини; 4) назва музики, яка виконувалася під час перерви між частинами вистави в англійському театрі єлизаветинського періоду (80 — 90 рр. XVI ст.); 5) термін в образотворчому мистецтві для евфемістичного означення зображення (фото, графіка, живопис) оголеного людського тіла. *Іл.*



***Акт.***
*Т. Ікінс.*
*Акт. Фото. 1889 р.*
*Художній музей Метрополітен,*
*м. Нью-Йорк, США*

Див.: *Ню.*

**АКТОР** (від *лат.* actor — *той, що діє, зокрема виконує роль у театрі, декламатор*) — виконавець ролей у театральних виставах і кінофільмах (кіноактор).

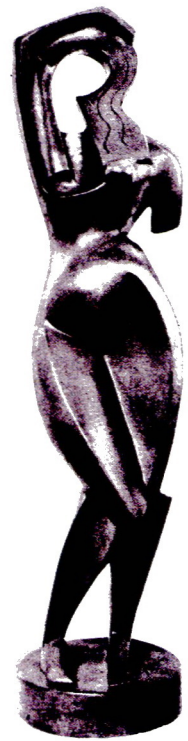
Див.: *Артист.*

**АКЦЕНТ** (від *лат.* accentus — *наголос*) — 1) особливості вимови, характерні для того, хто говорить не рідною мовою; 2) знак, яким позначається наголос; 3) *муз.* підкреслення звуку чи акорду його посиленням або ритмічним подовженням, зміною гармонії, тембру, мелодичного руху тощо.

**АЛЕАТОРИКА** (від *лат.* alea — *кістка для гри, жереб, випадковість*) — стилістичний напрям у сучасному музикуванні, основною ознакою якого є проголошення випадковості головним формотвірним принципом у компонуванні музики та її виконанні. Творці музики часом відмовляються від традиційної п'ятилінійної нотної системи. Іноді нотний запис музичного твору є лише імпровізацією, реалізація якої залежить від виконавця. Чинника випадковості щодо виконавства можна досягти за допомогою переставлення окремих частин твору чи особливих карток, на яких записані певні частини твору або й декілька тактів. Практикується також одночасна неузгоджена гра декількох оркестрів, а також імпровізація музикантів.

**А.** виникла у 1957 р. в Німеччині (К. Штокгаузен) та Франції (П. Булез) як реакція на «тотальну організованість» серійної музики. Основою **А.** можна вважати екстравагантний експеримент композитора Дж. Кейджа, який 1951 р. запропонував слухачам концерт оркестру, до складу якого війшло дванадцять виконавців, які сиділи біля радіоприймачів, налаштованих на різні радіостанції і регулювали силу звуку за вказівкою автора-диригента цього опусу.

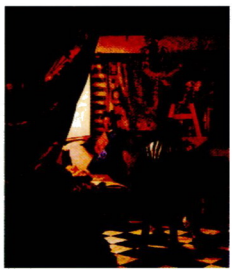
На переконання адептів та теоретиків **А.**, елемент випадковості, заважаючи втіленню попереднього задуму, в якому даються взнаки традиції, звички, наміри, сприяє виникненню нової форми. Поміж ідейних джерел **А.** — посилання на жартівливий трактат Моцарта «Як створювати контрданси без будь-якого знання музики за допомогою двох гральних кісток». Серед послідовників цього стилю є прихильники як обмеженого застосування елемента випадковості, так і його абсолютизації. Незважаючи на критику **А.** представниками традиційної техніки компонування музики, окремі елементи випадковості вводять у свої твори навіть ті, хто загалом не поділяє захоплення ентузіастів **А.** Заперечуючи «тотальну», «абсолютну» **А.** у претензіях на статус єдино цінного творчого методу, вони все-таки визнають його ефективність і доцільність «окремого», «часткового» технічного способу.



***Акт.***
*О. Архипенко.*
*Жінка, яка зачісується.*
*1915 р.*
*Музей сучасного мистецтва,*
*м. Нью-Йорк, США*



***Алегорія.***
*Ф. Ліппі.*
*Алегорія музики.*
*1675 рр.*
*Картинна галерея,*
*м. Берлін, Німеччина*



***Алегорія.***
*Ян Вермеєр.*
*Алегорія художнього*
*мистецтва. 1666 р.*
*Музей історії мистецтв,*
*м. Відень, Австрія*

**АЛЕГОРІЯ** (*грец.* αλληγορια; від αλλοζ — *інше* + αγορευω — *говорити, промовляти*) — говорити інше — 1) іносказання; 2) передання абстрактного поняття чи певної ідеї за допомогою зображення, образу. На відміну від символу зміст **А.** однозначний і відокремлений від образу, який його містить. Зв'язок між значенням і знаком (зображенням, образом) встановлюється за суміжністю чи аналогією. Як різновид тропу використовується у байках, казках, притчах; в образотворчому мистецтві виражається через певні атрибути (*напр.*, справедливість — жінка із зав'язаними очима й терезами в руці). Особливо характерна для мистецтва європейського середньовіччя, ***Відродження, маньєризму, Бароко, Класицизму.*** *Іл.*



***Алегорія.***
*А. Дюрер. Фортуна (Немезис). Папір з філігранню, мідьорит. 1502 р. Музей Чарторийських, м. Краків*

**АЛЕГРО** (*італ.* allegro — *весело, жваво*) — 1) *муз.* термін, позначення рівномірного активного руху, жвавого темпу, умовно швидший від алегретто (allegretto) і модерато (moderato), але повільніший від *віваче* та *престо*; 2) частина уроку класичного танцю, що складається із стрибків; 3) класичний танець, значна частина якого заснована на стрибках та пальцевій техніці, що виконується у швидкому темпі.

**АЛЕМАНДА** (від *фр.* allemande — *німецький*) — старовинний парний німецький танець, належить до розряду «низьких» (*фр.* basdance), безстрибкових танців. *Іл.*



***Алеманда.***
*Виступ студії старовинного танцю «Джойссанс», 2007 р. (Фото О. Тарновської)*

**АЛІЛУЯ** (*грец.* αλληλουια, від давньо-єврейського слова *халлелуйя*, що у перекладі означає «*славте Бога*») — наспів радісного, захопленого характеру з вільним мелізматичним розспівом голосних, особливо останнього складу, що виконується на слово «алілуя». Наспів виник у культовій практиці семітських племен і запозичений від юдаїзму в IV ст. християнами. Мотив початку наспіву **А.** був нескладним і виконувався у християнській церкві всіма віруючими, а закінчував спів досвідчений і вмілий співак. Ці імпровізаційні радісні вокалізи, що згодом одержали назву юбіляцій, ставали дедалі складнішими як для виконання, так і запам'ятовування і, отже, потребували писемного позначення послідовності звуків. Нотації, які спочатку одержали суто технічну назву «послідовність» (*грец.* ακολουσια — аколонсія, *лат.* sequentia — секвенція), дали початок новій музичній формі секвенцій, а невіршовані тексти до них — другу назву художній літературі — проза. Наприкінці VI ст. внаслідок реформ папи Григорія Великого попередня **А.** опинилася в середині піснеспіву, що одержав назву алілуйарія і

виконувався перед читанням ***Євангелія***. **А.** застосовували як кінцівки під час співів антифонів та респонсоріїв. **А.**, в яких відчувалися ознаки тричастинності та симетрія, справили значний вплив на формування тричастинних форм світської музики, ввійшли до ***кантати, мотету, магніфікату*** та ***меси.***

**АЛОНЖЕ** (*фр.* allonge — *видовжений, продовжений, витягнутий*) — *хореогр.* один із способів класичного танцю.

Див.: *Арабеск.*

**АЛФАВІТ МУЗИЧНИЙ** — (алфавіт від назв початкових грец. літер А, α [альфа] + В, β [бета, а в *суч. грец.* — віта] — сукупність розташованих у певному порядку літер, складів чи інших графем певної системи письма) — система позначення літерами висоти звуків. Виник у Давній Греції до III ст. до н. е. Власне було два **А. м.** — для інструментальної музики (з літер грецьких та фінікійських) і пізніший для вокальної музики (з літер лише грецьких). Грецький *музичний алфавіт* застосовувався в Європі до X ст. Водночас виник і застосовувався **А. м.** з латиниці. Спочатку використовували латинські літери від *A* до *P* для позначення звуків двох співочих октав, потім лише перших сім великих літер (*A, B, C, D, E, F, G*) для першої та малих (*a, b, c, d, e, f, g*) — для другої. Згодом цей звукоряд, що починався з теперішнього звука *ля*, було доповнено знизу одним ступенем. Звук *соль*, що вважався досі допоміжним звуком, набув повного права громадянства і, щоб не плутати його з уже існуючим позначенням (*G*), йому присвоїли грецький літерний відповідник — *Γ, γ*. Його грецьке найменування — ***гамма*** (γαμμα) — перейшло з часом у назву всього звукоряду. При цьому другий ступінь тодішнього звукоряду (тобто *b*), що починався з *a*, почали використовувати у двох варіантах: високому, що позначався *B durum (Бе-твердим)* — на письмі знак *B* мав квадратні обриси, — та низькому, що позначався *B mollis (Бе-моліс)* — на письмі знак *B* мав округлі лінії. З часом, коли звукоряд, названий гамою, розпочинався з *C*, а не з *A*, і цей звук опинився не на II, а на VII ступені, йому надали особистий постійний знак — літеру *H, h*. Колишні ж його «пом'якшення» *(be mollis — Бе моль)* та «ствердіння» *(be quadratum — Бе квадратне)* набули загального значення: відповідно пониження на півтону *(бемоль — ♭)* та відмови від пониження *(бекар).*

**АЛЬБОМ** (*фр.* album, від *лат. — клапоть білого паперу*) — 1) переплетені аркуші для малювання, автографів лекцій тощо; 2) збірка виданих репродукцій, фотографій, креслень тощо, зазвичай з пояснювальним текстом. *Іл.*




***Альбом.***
*Альбом художніх робіт. Оформлення — О. Соболевський. Сторінки історії. 1991 р.*



ТЕТЯНА ГОЛЕМБІЄВСЬКА

***Альбом.***
*Альбом художніх робіт Т. Голембієвської. 1972 р.*

Див.: *Альтерація, Бекар, Бемоль.*

**АЛЬТ** (*італ.* alto, *нім.* Alt, від *лат.* altus — *високий*) — 1) *муз.* другий за висотою голос у чотириголосному складі; 2) партія у хорі або вокальному ансамблі, виконувана низькими дитячими чи низькими жіночими голосами. З кінця XVIII ст. в оперних хорових партитурах партія низького жіночого голосу одержує назву меццо-сопрано (середнє сопрано), відтоді голоси в жіночих ансамблях мають назви *сопрано, меццо-сопрано, контральто*; 3) у німецькомовних країнах назва контральто; 4) низькі дитячі голоси, їх діапазон — $(g)a — es^2(e^2)$; 5) струнний смичковий інструмент (італ. *viola*, фр. *alto*, нім. *Bratsche*), що посідає проміжне місце між скрипкою та віолончеллю, також — різновид ***домри*** і ряду духових інструментів. *Іл.*



***Альт***

Див.: *Музичні інструменти.*

**АЛЬТЕРАЦІЯ** (від *лат.* alteratio — *змінювання*) — 1) підвищення або пониження ступеня основного звукоряду без зміни

його назви. Знаки **А.**: # *(дієз)* — підвищення на півтону, ♭ *(бемоль)* — пониження на півтону, ## *(дубль-дієз)* — підвищення на тон, ♭♭ *(дубль-бемоль)* — пониження на тон. Знаки **А.**, поставлені на початку нотного рядка біля ключа, діють в усіх октавах доти, поки вони не змінюються. Знаки **А.** перед нотою (випадкові) діють у межах такту. Відмова від **А.** позначається знаком ♮ *(бекар)*; для нотації **А.** до буквених позначень звуків додають склади *is* (що означає *дієз*), *es* (*бемоль*), *isis* (*дубль-дієз*), *eses* (*дубль-бемоль*), за винятком звука *сі-бемоль*, за яким збереглося первісне позначення — *в*; 2) у вченні про гармонію під **А.** розуміють хроматичну видозміну ступенів звукоряду, що загострює їх тяжіння до стійких (звуків тонічного тризвуку).

Див.: *Алфавіт музичний, Гама, Сольмізація, Бекар, Бемоль.*



*А-ля згонд*

**А-ЛЯ ЗГОНД** (*фр.* a la seconde — *в другу* (позицію) — *хореогр.* позиція класичного танцю: нога через II (другу) позицію піднята вбік на 90° і вище. *Іл.*

**АМАТОР** (від *лат.* amore — *любов, любощі, кохання*) — людина, яка займається певною справою з цікавості, захоплення, а не з обов'язку чи професійного інтересу.

**АМБУАТЕ** (*фр.* emboite, від emboiter le pas — іти слідом) — *хореогр.* послідовний перехід з ноги на ногу на півпальцях або пальцях зі стрибком. *Іл.*



*Амбуате*

**АМБУШУР** (*фр.* embouchure) — 1) спосіб складання губ, язика під час гри на духових музичних інструментах; 2) те ж саме, що і ***мундштук.***

**АМВОН** (від *грец.* ambon — *підвищення*) — підвищення перед олтарем у православних церквах, з якого читають ***Євангеліє***, виголошують проповіді.

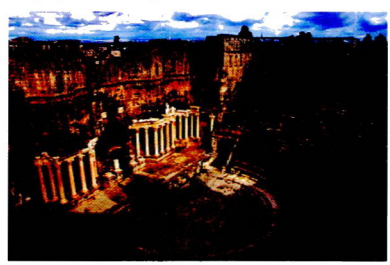
**АМПІР** (від *фр.* empire — *імперія*) — художній стиль в ***архітектурі*** та ***декоративному мистецтві*** ряду європейських країн першої половини XIX ст., яким завершився період панування ***класицизму.*** Зародився й утвердився у Франції за часів імператора Наполеона I. *Іл.*



***Ампір.***
*Диван. Перша чверть XIX ст.*
*ДРМ, м. Санкт-Петербург, Росія*

**АМПЛУА** (*фр.* emploi — *застосування*) — подібні за характером ролі, відповідно до обдарування та зовнішніх даних актора (трагік, комік, герой, герой-коханець, інженю, простак).

**АМФІТЕАТР** (*грец.* αμφιθεατρον — амфітеатрон, від αμφιθεω — амфітео — бігти довкола, приміщення для влаштування видовищ, театр, у якому місця розташовані півколом, одне над одним, на рівній відстані від сцени) — 1) антична споруда для видовищ: овальна арена, довкола якої уступами розташовувалися місця для глядачів (*напр.*, Колізей у Римі); 2) *суч.* місця у глядацькій залі театру (за партером), у цирку, в аудиторії. *Іл.*



***Амфітеатр.***
*Босра. Сирія*

**АМФОРА** (*грец.* αμφορεος, від φορεω — *носити*) — стародавня глиняна (рідше — металева) посудина для сипких та рідких речовин: з округлим та видовженим тулубом, вузькою горловиною та двома вертикальними ручками. *Іл.*



***Амфора.***
*Знайдена в 1863 р. у Чортомлику (Скіфський курган поблизу Нікополя, Дніпропетровська область), срібло з позолотою, V-IV ст. до н.е.*

**АНАЛОГІЯ** (від *грец.* αναλογοξ — *відповідність, подібність*) — часткова подібність між предметами, явищами, процесами, поняттями.

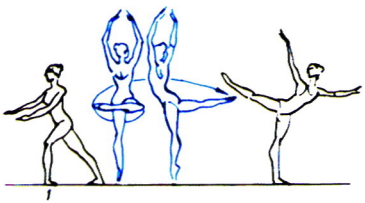
**АНГАЖЕМЕНТ** (від *фр.* engagement — *зобов'язання*) — наймання актора на певний термін для участі у виставі, концерті, шоу.

**АНГЕМІТОННИЙ ЗВУКОРЯД** (від *грец.* αν — *без* + γεμίζμ — *наповнювати* + τονοζ — *тон* = безпівтоновий) — звукоряд, у якому відсутні півтони. Елементи його поширені у старовинних народних піснях та наспівах, ладові утворення яких складаються з трихордів — мелодійних мотивів без напівтонів кварти та квінти. Прикладом розвинутої ангемітоніки може бути ***пентатоніка*** — п'ятиступеневий безнапівтоновий звукоряд.

Див.: *Пентатоніка.*

**АНДАНТЕ** (*італ.* andante — *той, що крокує*) — *муз.* термін для означення спокійного, помірного темпу виконання музичного твору, швидший за ***адажіо***; 2) назва твору або частини циклічної форми, написаних у темпі **А.**

**АН ДЕДАН** (*фр.* en dedans — *всередину*) — *хореогр.* оберт, спрямований до опорної ноги. *Іл.*



***Ан дедан***

**АН ДЕОР** (*фр.* en dehors — *назовні*) — 1) *хореогр.* основне положення ніг у класичному танці: розгорнуте, відкрите; 2) напрямок руху ноги по колу. *Іл.*



***Ан деор***

**АНІМАЦІЯ, АНІМАЦІЙНЕ КІНО** (від *лат.* anima — *душа*; animation (*фр., англ.*), animazione (*італ.*) — натхненність, сповнений духовних прагнень) — різновид ***кінематографа*** («оживлення» малюнків, ляльок, речей).

Різновиди **А. к.** визначаються як за предметними особливостями зображуваного матеріалу (мальована та об'ємна **А.**), так і за способами його оживлення (перекладна). Залежно від мети **А. к.** поділяють на два різновиди — художнє і технічне, що використовується в пізнавальних, техніко-пропагандистських та науково-популярних фільмах. Йдеться про художню **А.**, що має визнаний статус особливого виду кіномистецтва.

Мальована **А.** передувала, як це не дивно, народженню самого кінематографа. Її родоначальником можна назвати Еміля Рейно, який не лише втілив найдавнішу мрію — оживлення малюнка, а й винайшов основи технології виготовлення анімаційних фільмів. Вони залишилися майже незмінними до винайдення комп'ютерних технологій виготовлення і мультиплікації зображень, тобто покадрової зйомки малюнків або іншого матеріалу — за фазами руху. Еміль Рейно називав свої фільми «світловими пантомімами», «оптичними виставами», серед яких були такі, як «Клоун з собачкою», «Кухоль пива», «Бідний П'єро», «Сон біля каміна», що вже виказували великі художні можливості ще ненародженого тоді **А. к.** саме як мистецтва.



***Анімаційне кіно.***
*«Бідний П'єро».*
*Худ. Е. Рейно. 1892 р.*

Технологічно **А.** — найскладніший вид кінематографа. І не лише через необхідність покадрової зйомки, а й з огляду на складність нанесення малюнків: безпо-



***Анімаційне кіно.***
*«Навколо кабіни».*
*Худ. Е. Рейно.*
*1893—1894 рр.*

НАЦІОНАЛЬНА ПАРЛАМЕНТСЬКА БІБЛІОТЕКА УКРАЇНИ

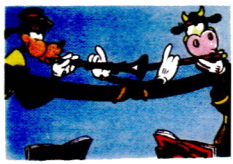


***Анімаційне кіно.***
*«Йшов трамвай № 9».*
*Худ. С. Коваль.*
*Пластилін. 2002 р.*

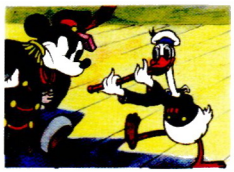
середньо на плівку кожен кадр в анімаційному фільмі. Відтак без перебільшення, — оригінальний твір живопису чи графіки.

Другонародження **А.**, вже як виду кінематографа, припадає на кінець першого десятиліття XX ст. І знову ж таки у вигляді мальованого фільму, засновником якого вважається Еміль Коль. До 30-х рр. XX ст. анімаційний фільм створювала одна особа: його автором був той, хто малював і знімав кадри, далі сам монтував, а часто-густо й демонстрував потім власний твір.

У галузі мальованої А. працював великий майстер Уолт Дісней, з ім'ям якого пов'язане всесвітнє визнання цього виду кіномистецтва. Персонажі його фільмів — каченя Дональд, пес Плуто, Міккі Маус та Бембі стали улюбленцями дітвори і вийшли за межі діснеївських стрічок у світ реклами, з'являючись на речах побуту, стаючи емблемою фестивалів, продовжуючи життя в утвореній 1955 р. Діснеєм всесвітньо відомій, вже легендарній «країні» — Діснейленді. Одним із способів виготовлення анімаційних фільмів, застосованих Діснеєм, є техніка еклера (зйомка акторів, з подальшим перемальовуванням на окремі аркуші фаз руху).







***Анімаційне кіно.***
*«Пригоди Плуто»,*
*«Пригоди Дональда Дака».*
*Художник Уолт Дісней.*
*Перша половина XX ст.*

Загалом експериментаторський дух панував в анімаційному кінематографі 20-х рр. XX ст. І переважно саме в мальованому кіно, що набуло вже статусу мистецтва, але з огляду на «німоту» покладалося на промовистість зображення, його руху, відбуваються пошуки «чистого», «абсолютного» кіно, що йдуть паралельно з авангардом в ігровому та документальному. Перші такого роду експериментальні мальовані фільми створено шведським художником Вікінгом Егтелінгом у 1917 р. У них рух ліній, світла утворював пластично-ритмічний образ, «зорову музику» та «орнаментальне зображення». Такі *анімаційні фільми* створювали переважно художники та фотографи. Найкращі з цих фільмів, хоча і не відкрили таємниці загадкового «абсолютного кіно», істотно сприяли збагаченню кіномови, осягненню закономірностей екранного мистецтва. Серед класичних зразків цього напряму «Механічний балет» Ф. Леже, серія фільмів канадця Мак-Ларена «Кольоровий коктейль», «Алегро», «Зірки і смуги», «Танок долара», «Скрипка», «Слушний час», «Порожнеча», «Стілець», «Канон», «Вертикальні лінії», «Мозаїка», «Фантазії» та ін.

Незважаючи на те, що в радянському кінематографі 20-х рр. XX ст. в **А.**, як і в інших видах, переважало агітаційно-пропагандистське спрямування, прагнення нового спонукало до експериментаторства й зумовило появу значних у цьому жанрі творів, таких як: «Самоїдський хлопчик» (1928) Н. і О. Ходатаєвих та Б. і З. Брумбергів, «Пошта» (1923) М. Цехановського та багато інших.

Умовність мальованого фільму, його, так би мовити, засаднича відчуженість від «фотографічного обличчя» дійсності сприяла пошукам його придатності до художнього зображення світу уявного і вигаданого — сфери, у якій до того часу «працювали» тільки фольклор (усна народна творчість) і література (професійна писемна творчість). Одним з перших у цьому напрямі здобув визнання особливо в 50-60-х рр. XX ст. жанр кінопритчі. Такі, зокрема, фільми Й. Попеску-Гопо «Неслухняне каченя» (1951), «Коротка історія» (1956), що здобув приз Каннського фестивалю 1957 р., «Сім мистецтв» (1958), «Homo sapiens» (1960), що здобув приз в Оберхаузені. Збагатили цей жанр своїми творами Ф. Вистрчик «За місце під сонцем» (1959), «Голова» (1958), Я. Деніц «Ангелятко» (1956), Т. Динов «Прометей» (1969), «Громовідвід» (1962), Д. Вукотич своїм, щоправда, зробленим засобами об'ємної анімації, всесвітньо відомим «Сурогатом» (1951). Лідером цього напряму в анімації 60-х рр. XX ст. була Загребська школа (Хорватія), до якої належить щойно згаданий Д. Вукотич. Крім «Сурогату», що здобув приз Американської академії мистецтва «Оскар» за 1962 р., тут створені «Корова на Місяці» (1959), «Пікколо» (1930), «Гра» (1952) та інші. До цього напряму можна віднести й фільми В. Міміца «Опудало» (1957), «Один» (1956), «У фотографа», «Яйце» (1950).

Варто нагадати і навіть наголосити на тому, що «мультики» зовсім не були від народження «дитячим кіно». Це тепер іноді навіть зазначають у програмі «мультфільми для дорослих», а на початку це були фільми «для всіх», до того ж переважно саме для дорослих. Переворот

відбувся у 30-х рр. XX ст. — й настільки масштабний, що у свідомості масового глядача анімаційний фільм ототожнюється тепер із дитячим, інколи навіть не сприймається його «серйозне» обличчя.

З огляду на еволюцію жанр кінопритчі набув виразних прикмет свого первородства — казки. До 50-х рр. XX ст. у вітчизняному анімаційному фільмі взагалі панували «казкові» жанри. Це «чарівні» казки, першоджерелом яких є народні твори відповідного жанру («казки про тварин» — своєрідний аналог традиційної байки від Езопа до Глібова та аналогічного літературного жанру («Фарбований лис» І. Франка) та «новітньої казки» (Л. Толстого, М. Салтикова-Щедріна, І. Франка, В. Симоненка). У цьому жанрі провідне місце посідає творчість одного із засновників російської мальованої анімації І. Іванова-Вано («Зимова казка» (1945), «Коник-Горбоконик» (1947) за твором П. Єршова, «Казка про мертву царівну та сімох богатирів» (1951) за твором О. Пушкіна, «Ліївша» за повістю М. Лєскова).

Усе це казки, так би мовити, ***епічного стилю***. Інший вимір казки — лукавий, іронічний, ліричний — переважає у творчості Ф. Хитрука — «Топтійко» (1964), «Канікули Боніфація» (1955), серіал про Вінні-Пуха (1969—1972). Жанровий діапазон фільмів Ф. Хитрука не обмежується казкою. Він створив і кінопритчі «Острів» (1973), «Ікар та мудреці» (1976), «Лев та бик» (1983), і сатиру «Історія одного злочину» (1982), «Людина в рамі», і есе «Дарую тобі зірку» (1974) тощо. Серед творців «лукавих» кіноказок «про тварин» видатне місце належить автору популярного серіалу «Ну, постривай!» В. Котьоночкіну, в доробку якого чимало визначних мультфільмів, серед яких «Незвичайний матч», «Сліди на асфальті» (1954), «Жабка-мандрівниця» (1985), «Межа» (1988), а також анімаційні стрічки зовсім іншого жанру: «Пророки й уроки» (1987) — політичний кіноплакат, «Пісня про юного барабанника» (1972) — героїко-романтична кінострічка тощо. В особливому жанрі філософської казки працює Ю. Норштейн — «Лисиця і заєць» (1973), «Чапля і журавель» (1974), «Їжачок в тумані» (1975), «Казка казок» (1973) тощо.

Відмінним від «мальованого кіно» різновидом анімації є об'ємна мультиплікація. Ілюзію тривимірності зображення досягають за допомогою фільмування окремих фаз руху (власне переміщення) будь-яких речей, але найчастіше — ляльок. Звідси її другоназва — «лялькове кіно». Його винахідником був В. Старевич. У 1912 р. він створив кілька мультфільмів, що були пародіями на тогочасні кінокартини з їх набридлими «кіноштампами» — «Прекрасна Люконада, або війна Рогачів з Вусачами», «Авіаційний тиждень комах», «Місце кінематографічного оператора», «Чотири чорти» тощо. Цей різновид анімації надзвичайно трудомісткий — адже кожен «персонаж» фільму, всі декорації виготовляються вручну, кожен кадрик потребує належної зміни, що вимагає «ювелірного» володіння ремеслом і копіткої праці, — і тому об'ємні мультфільми порівняно рідше з'являються, ніж мальовані.

Предметний світ об'ємної анімації, окрім лялькових персонажів, «населений» різними речами, які виготовляють чи не з усіх відомих матеріалів — дерева, металу, кераміки, каменю, пластмаси, ниток, соломи тощо. Та й «головними дійовими особами» можуть бути не тільки власне ляльки, а будь-які речі: наприклад, сірники, цвяхи, — як у фільмах Е. Коля «Живі сірники» та Х. Парса «Цвяхи», — клубки ниток, настільна лампа.

Техніка «гри» цих персонажів, виготовлених з різноманітних матеріалів, грунтується в основному на традиціях усіх видів лялькового театру — від ***вертепу*** до ***театру маріонеток***. Іконографічні особливості об'ємної мультиплікації завдячують різним галузям ***образотворчого мистецтва — скульптурі, гончарству, народній іграшці.***

Жанри об'ємної мультиплікації сягають також найдавніших джерел театру та літератури. Так, В. Старевич уподобав пародію, чеський режисер І. Трнка надавав перевагу стилю ***балад, легенд, стародавніх переказів*** — «Принц Баяя» (1950), «Стародавні чеські перекази» (1953) — або ***комедії*** та ***сатири*** — «Роман з контрабасом» (1949) за А. Чеховим, «Сон літньої ночі» (1959) за В. Шекспіром. Фільми ще одного відомого представника об'ємної анімації М. Серебрякова, що позначені ліризмом,



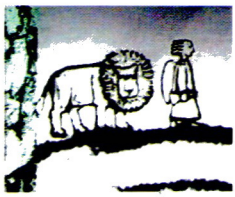
***Анімаційне кіно.***
*«Розумне село».*
*Худ. Д. Донев. 1972 р.*



***Анімаційне кіно.***
*«Злидні».*
*Худ. С. Коваль.*
*Пластилін. 2005 р.*



***Анімаційне кіно.***
*«Походеньки бравого солдата Швейка».*
*Худ. Й. Трнка. 1955 р.*



***Анімаційне кіно.***
*«Васана».*
*Худ. М. Степанова.*
*Насипна анімація. 2006 р.*



***Анімаційне кіно.***
*«Премудрий коблик».*
*Худ. В. Караваєв. 1979 р.*



***Анімаційне кіно.***
*«Жив-був пес».*
*Худ. Е. Назаров. 1982 р.*



***Анімаційне кіно.***
*«38 папуг».*
*Худ. І. Уфимцев. 1976 р.*

поетично-філософським світобаченням, і в яких поруч з ляльками діють звичайнісінький клубок ниток (у фільмі «Клубок») або дерев'яні статуетки (у анімації «Ваня датський»), здебільшого створені в жанрі такого собі «філософського есе»: «Я чекаю пташеняти» (1986), «Чесне крокодиляче» (1957), «Не у капелюху щастя» (1988), «Позолочені лоби», «Перетворення» (1982). Ще один визначний майстер об'ємної анімації В. Курчевський наслідує жанр ***легенди***, особливо у роботах «Легенда про Гріга» (1988), «Пер Гюнт» (1970), або ***трагікомедії***, зокрема у фільмі «Майстер із Кламси» (1972), а також ***казки, притчі, роздуму*** в таких стрічках, як «Немухінські музики» (1973), «Таємниця запічного цвіркуна» (1977), «Садко багатий» (1975) тощо.

Ще один різновид **А.** — перекладна. Вона посідає ніби серединне, проміжне місце між *мальованою* та *об'ємною* — за технологією створення зображення. Площинні маріонетки перекладної анімації теж своєрідні ляльки, але без об'єму і рухаються вони не в тривимірному просторі, а тільки в площині екрану — горизонтально і вертикально. Назва й походить від того, що ці пласкі ляльки просто перекладають з місця на місце для покадрової зйомки. Цю техніку використав у 20-х рр. XX ст. засновник української ***мультиплікації*** В. Левандовський в анімаційному фільмі «Казка про солом'яного бичка» (1927). Через простішу технологію цей різновид переважав у радянському анімаційному кіно 20-х рр. XX ст.

Перекладна анімація грунтується на традиції театру тіней, театру маріонеток, книжкової ілюстрації, плакату, карикатури народної іграшки. В українській анімації з використанням саме цієї техніки зроблені яскраві, з гумором, фільми-жарти І. Гурвич: «Як жінки чоловіків продавали», «Як чоловіки жінок провчали», що є своєрідними екранізаціями народних жартівливих пісень, подібно як фільм-жарт «Якого рожна хочеться?» Д. Черкаського є екранним варіантом улюбленого жанру народної творчості — ***притчі***. Зрештою, цьому різновиду анімації підвладні будь-які жанри, що засвідчує творчість ще одного майстра — А. Хржанівського. Почавши з їдкої, вигадливої сатири у фільмі «Жив-був Козявін» (1955), Хржанівський приходить до «чистої поезії», створюючи світ прозорих, тремтливих, оповитих високим злетом почуття образів у анімаційних стрічках «Скляна гармоніка» (1958), «Метелик» тощо.



***Анімаційне кіно.***
*«Як жінки чоловіків продавали».*
*Худ. І. Гурвич. 1973 р.*

Крім вищезгаданих основних видів, є кілька рідкісних, але вартих уваги різновидів анімації. Голчастий екран — мультиплікація, що втілюється за допомогою переміщення шпильок з голівками. Утворюється щось подібне до старовинної гравюри і тим самим досягається особливий ефект, що дорівнює чи не спілкуванню з раритетом. Його винахідник гравер О. Алексєєв став відомим ще й своїми вишуканими, оповитими романтичним серпанком фільмами — «Ніч на Лисій горі» (1933), «Справжня краса» (1953), «Рими» (1954), «Картинки з виставки» (1972).

Тіньова анімація, в основі якої — «гра» тіней, що утворюється на площині екрана відповідним освітленням силуетів (цей вид А. к. відкрив німецький режисер Л. Рейнегер, а кращим твором є «Пригоди принца Ахмета»).

Техніка «чорного порошку» — коли фігурні композиції утворюються саме цим матеріалом на тлі матового скла, яка вперше з'явилася у фільмах швейцарського режисера Е. Ансоржа — «Ворони» (1937), «Фантастика» (1959), «Посмішки I та II» (1975). Нарешті (чи не останній) — за часом виникнення — різновид, що набуває поширення, — комп'ютерна анімація. Використання комп'ютерних технологій, лазера, голографії незрівнянно полегшує і прискорює процес виготовлення мультиплікаційного фільму, створює нові, принципово відмінні умови саме для творчості. Випробовуючи на комп'ютері різні варіанти, комбінації (композиції, кольору, пластики тощо), можна обрати найдоцільніші зорові ефекти, віднайти нові виразні засоби зображення.

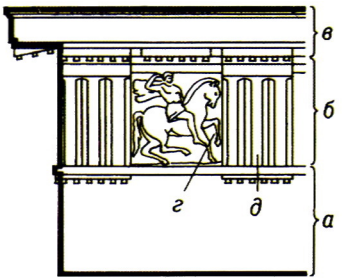
Жанровий та ідейно-тематичний, простір анімації безмежний, бо анімація — це своєрідний спосіб світобачення і мистецького самовираження. *Іл.*

**АНОНІМ** (від *грец.* ανωνιμος — *безіменний*) — 1) автор твору, який свідомо приховує своє ім'я; 2) твір без зазначення імені автора.

**АНОНС** (*фр.* annonce, від annoncer — *оголошувати*) — завчасне оголошення про виставу, концерт, лекцію тощо.

**АНСАМБЛЬ** (від *фр.* ensemble — *сукупність, разом*) — 1) *взг.* струнке, гармонійне, ціле; 2) *архіт.* гармонійна єдність просторової композиції, що включає будови, інженерні споруди (мости, набережні), зелені насадження, а також твори суміжних мистецтв (***живопису, графіки, скульптури***); 3) у *сцен. мист.* гармонійне, підпорядковане єдиному задуму поєднання всіх компонентів вистави; група виконавців, які виступають як один художній колектив (ансамбль пісні і танцю, танцювальний ансамбль, акторський ансамбль); 4) музичний твір, призначений для ансамблевого виконання (дует, тріо, квартет).

**АНТАБЛЕМЕНТ** (*фр.* entablement) — елемент архітектурного ансамблю — верхня частина споруди, що зазвичай лежить на колонах і поділяється на а) архітрав, б) фриз, в) карниз, г) метопу, д) тригліф. *Іл.*

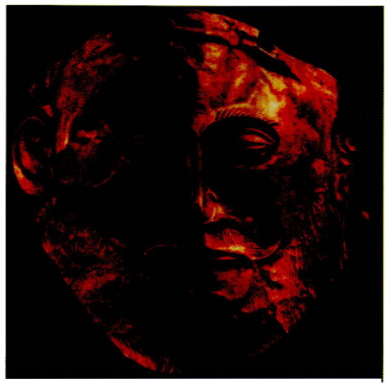



***Антаблемент***

**АНТЕФІКС** (*лат.* antefixum) — архітектурна прикраса у вигляді пальмети чи щита з рельєфом, виготовлена із мармуру чи теракоти і розміщена на краях покрівлі уздовж фасадних стін античного храму. *Іл.*

**АНТИ** — 1) (від *грец.* άντι) — префікс, який означає протилежність, протидію, ворожість, заміну; 2) (*лат.* antae — *раніше, перед*) архітектурні виступи фасадних стін будови, що є основою входу. «Храм в антах» — характерний тип раннього давньогрецького храмобудівництва. *Іл.*

**АНТИКВАРІАТ** (від *лат.* antiquarius — *знавець старожитностей*) — цінні старожитності (картини, книги, вироби ужиткового мистецтва); 2) сукупність, зібрання таких предметів. *Іл.*



***Антикваріат.***
*Так звана «маска Агамемнона».*
*Золото. XIV ст. до н. е.*
*Національний археологічний музей, м. Афіни, Греція*

**АНТИФОН** (*грец.* άντιφονοζ — який звучить у відповідь, вторить) — піснеспів, який виконується почергово двома хорами або солістом та хором. Принцип **А.** здавна відомий у культовій практиці давніх цивілізацій, звідки він згодом перейшов до античного театру, в якому хор розташовувався двома півхорами, а також запозичений і християнською церквою. У V ст. антифонний спів запроваджено у Мілані єпископом Амвросієм, і відтоді став чи не найважливішим типом піснеспіву в західній церкві. Зазвичай чергуються чоловічий та дитячий хори, пізніше, в католицькій церкві, — спів священика, частини хору та всього хору.

**АНТИФОНАРІЙ** — збірка антифонів (Antifonarium missae — призначалися для виконання під час меси, *Antifonarium officii* — призначалися для виконання поза месою і містили також псалми та респонсорії). Зараз у католицькій богослужбі використовують антифонарій, уперше виданий Ватиканом 1912 р: *Antiphonale sacrosanctae Romanae Ecclesiae pro diurnis horis* (Антифонарій святої римської церкви на всі часи).

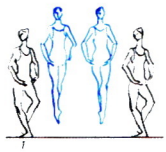
**АНТРАКТ** (*фр.* entreacte, від entre — *між* + acte — *дія*) — 1) перерва між діями (актами) театральної вистави, концерту; 2) *муз.* (інструментальний) вступ до пев-



***Антикваріат.***
*Кінський налобник з кургану Велика Цимбалка.*
*IV ст. до н. е. Ермітаж, м. Санкт-Петербург , Росія*



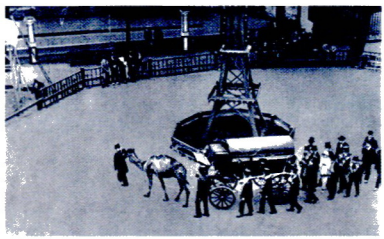
***Антефікс.***
*Етруський антефікс з маскою Горгони.*
*Теракота. 500 р. до н. е.*





***Антраша***

ного акту (дії) опери, балету, театральної вистави — крім першого, вступ до якого є загальним вступом до вистави й має назву ***увертюри***; 3) *умов.* означення музичного твору. *Іл.*



***Антракт.***
*«Антракт». Реж. Р. Клер. 1924 р.*

**АНТРАША** (*фр.* entrachat, від *італ.* intrecciate — *переплетений, схрещений*) — *хореогр.* вертикальний стрибок з двох ніг, під час якого ноги схрещуються декілька разів. До того ж при парних закінченнях (**А.** роял, **А.** катр, **А.** сис, **А.** уїт) стрибки закінчуються в V (п'яту) позицію, при непарних (**А.** труа, **А.** синк, **А.** септ) — на одну ногу, тимчасом як друга — на *сю-де-п'є*. *Іл.*

**АНТРЕ** (*фр.* entre — *вхід*) — у балеті 1) вихід одного чи кількох виконавців; 2) вступна частина великого танцю (*па-де-де, па-де-труа*); 3) у цирку первісно — вихід клоуна на килим; комічна сценка з використанням буфонних (буфонада) способів.

**АНТРЕПРЕНЕР** (*фр.* entrepreneu — *підприємець*) — власник або той, хто утримує приватний культурно-мистецький заклад (театр, цирк, концертний зал).

**АНТРОПОСОФІЯ** (від *грец.* ανтропος — *людина* + σοφια — *мудрість*) — філософсько-естетичне вчення, засноване на поєднанні традицій європейської містики (Я. Беме, М. Еккарт, І. Таулер, Ф. Ассизький) та відгомону німецького романтизму й почасти класицизу (Ф. Шиллер, Й.-В. Ґете, Р. Вагнер). Виникло в умовах духовної кризи, що передувала Першій світовій війні, в пошуках творчої інтелігенції кардинально нових форм вираження і набуло певного поширення у першій половині XX ст. В основі **А.** — концепція світопізнання та самопізнання як шлях до свободи, в тому числі — свободи самовираження. Основоположником **А.** вважається австрійський режисер Р. Штайнер, який прагнув досягти оновлення мистецьких засобів через використання нових, неосягнутих резервів внутрішнього світу людини, зокрема органічним поєднанням слова (звуку), його образної суті та руху тіла — «евритмічного жесту». Певного впливу ідей **А.** зазнали тогочасні митці, зокрема й поети А. Бєлий, М. Волошин, П. Тичина, драматурги М. Хвильовий та М. Куліш, художники В. Кандинський, К. Малевич, О. Богомазов, О. Архипенко, Ю. Михайлів, режисер Лесь Курбас.

Див.: *Евритмія.*

**АН ТУРНАН** (*фр.* en turnant — *у повороті*) — *хореогр.* термін для означення повороту під час виконання *па* (на чверть, півколо, повне коло).

**АНФАС** (*фр.* en face — *в обличчя*) — фронтальне розташування обличчя танцівника до глядацького залу та без епольми — нахилу.

**АНФІЛАДА** (*фр.* enfilade) — ряд приміщень, що прилягають одне до одного та двірні пройми яких розташовані по одній осі, що створює наскрізну перспективу інтер'єру. **А.** характерна переважно для палаців ***класичного*** стилю та ***бароко.*** *Іл.*

**АНШЕНМАН** (*фр.* enchaînement — *поєднання, зв'язок*) — *хореогр.* ряд комбінованих положень і рухів, що є танцювальною фразою.

**АПАРТ** (*фр.* aparte) — сценічні монологи чи репліки, що виголошуються вбік, які чує лише публіка в залі, а для партнерів на сцені їх нібито нечутно.

**АПАСІОНАТА** (*італ.* appassionato — *пристрасно*) — 1) термін, що використовується для означення характеру виконання певної частини музичного твору; 2) термін для визначення характеру самого твору вживається як епітет до основної назви. *Напр.,* Бетховен назвав свій твір для фортепіано (ораторія 4) *Allegro appassionato*, застосував цей термін також для додаткового характеристики фортепіанних сонат (ораторія 106 та 111). Однак другоназву **А.** для його фортепіанної сонати (ораторія 57) застосував не сам композитор, а виконавці та слухачі.

**АПЛІКАТУРА** (*нім.* Applikatur, від *лат.* applico — *прикладаю, притискую*) — 1) спосіб розташування та порядок чергування пальців для гри на музичному інструменті; 2) позначення цього способу на нотах.




***Анфілада.***
*Анфілада у будинку Художньо-історичного музею. XIX ст., м. Відень, Австрія*

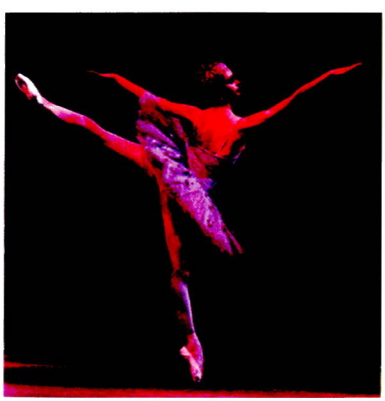
**АПЛІКАЦІЯ** (від *лат.* application — *прикладання*) — створення зображень наклеюванням (нашиванням) на тканину (папір) різнокольорових шматочків якогось матеріалу; зображення, візерунок, створений таким чином. *Іл.*

**АПЛОМБ** (*фр.* aplomb — *рівновага, самовпевненість*) — 1) *хореогр.* вільна, впевнена манера виконання танцю; 2) уміння зберігати в рівновазі усі частини тіла. Термін походить від віртуозної техніки XVIII ст., коли у моді було «робити апломби» (*faire des aplombes*) — зупинятися в рівновазі на півпальцях протягом кількох тактів. У першій третині XIX ст. танцівниці вдосконалили цей спосіб — зупинялися на кінчиках пальців, аби надати танцю легкості.

**АПОФЕОЗ** (від *грец.* αποθεοω — *обожнювати когось*) — 1) *взг.* прославлення, звеличання явища, події, особи; 2) заключна урочиста масова сцена вистави чи концерту, у якій прославляється герой п'єси (опери), подія, на честь якої влаштовано концерт.

**АПСИДА** (від *грец.* γαπσις — *склепіння*) — 1) *взг.* виступ споруди, напівкруглий, гранчастий або прямокутний в плані, перекритий півкуполом чи зімкнутим склепінням. Уперше з'явилися в давньоримських базиліках; 2) в християнських храмах — олтарний виступ. *Іл.*

**АРАБЕСК** (*фр.* arabesque — *арабський*) — *хореогр.* одна з основних поз класичного танцю. *Іл.*



***Арабеск.***
*Арабеск — IV, Поза croise;*
*Виконавиця Марія Аллаш*

**АРАБЕСКА** (*фр.* arabesque від *італ.* arabesco — *арабський*) — 1) *архіт., живоп.* загальна назва (означення) насичених складних орнаментів, заснованих на вигадливому плетиві геометричних та стилізованих рослинних мотивів, які іноді містять і написи арабською; 2) запозичений з архітектури та живопису термін, означає музичний інструментальний твір, зазвичай, вишуканого характеру, з візерунчастою фактурою та розкішно орнаментованим, мережаним мелодійним малюнком. Уперше термін **А.** до музики застосував Р. Шуман, назвавши 1839 р. арабесками свою п'єсу для фортепіано (ор. 18) у формі ***рондо*** з контрастними розділами у різних ритмах. Найвідоміші **А.** К. Лядова (ор. 4), К. Дебюссі, Е. Вольфа-Феррарі (**А.** для оркестру).

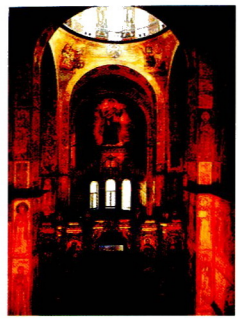
**АРАНЖУВАННЯ** (*фр.* arranger — *наводити лад, упорядковувати*) — 1) перекладення музичного твору для іншого складу виконавців або інструменту; 2) полегшений виклад музичного твору для виконання на тому самому інструменті; 3) різного роду імпровізаційні зміни під час виконання джазової музики.

**АРЕНА** (*лат.* arena — пісок) — 1) посипаний піском майданчик у давньоримському амфітеатрі, де відбувалися бої гладіаторів, кінні змагання тощо; 2) патетичне чи іронічне означення місця подій.

**АРІЄТА** (*італ.* arietta, зменшувальне від aria) — невеличка арія, зазвичай пісенного характеру.

**АРІОЗО** (*італ.* arioso — *досл.* «як арія») — 1) позначка характеру виконання певної частини твору, що означає наспівно: на зразок арії; 2) жанр вокальної музики (оперної, кантатної), що посідає проміжне місце між арією та речитативом. Від першої відрізняється меншим розміром, відсутністю певної структури, від другого — простотою та наспівністю мелодії. До того ж **А.** узагальнює зміст попереднього речитативу.

**АРІЯ** (*італ., англ.* aria, *фр.* air — *пісня, наспів*) — 1) жанр вокальної музики; 2) закінчений за побудовою «номер», епізод в ***опері, ораторії, кантаті,*** з мелодикою переважно пісенного складу, що виконується співаком-солістом у супроводі оркестру. На відміну від речитативу та аріозо, безпосередньо пов'язаних із сценічною дією, **А.** узагальнює емоційно певний її етап.



***Апсида.***
*Інтер'єр собору св. Софії в Києві.*
*Вид на центральну апсиду.*
*XI ст.*



***Апсида***



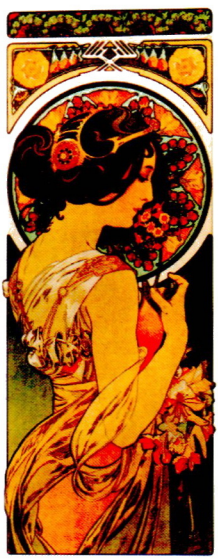
***Аплікація.***
*Дівчина. 1913 р.*
*С. Петриківка*
*Царичанського р-ну*
*Дніпропетровської обл.*



***Арка.***
*Склеп*



***Ар нуво.***
*А. Муха.*
*Інтер'єр ювелірного магазину Фуке. 1901 р.*
*Реконструкція в музеї Карнавале, Париж, Франція*



***Ар нуво.***
*А. Муха.*
*Баранчик.*
*Декоративне панно.*
*1899 р.*
*Плакат*

**АРКА** (від *лат.* arcus — *дуга*) — криволінійне перекриття пройми у стіні або у просторі між двома опорами (стовпами, колонами, пілонами). *Іл.*

**АРКАДА** (*фр.* arcade) — ряд однакових арок, що спираються на колони або стовпи. Застосовуються переважно під час спорудження відкритих галерей. *Іл.*



***Аркада.***
*Римський амфітеатр. I ст. н. е. М. Арле. Франція*

**АРКАН** (*тюрк.* — канат) — 1) мотузок із зашморгом на одному з кінців; 2) гуцульський чоловічий танець.

**АРКО** (від *італ.* arco — *смичок*) — *муз.* вказівка про те, що належить знову грати смичком. Ставиться після позначення *«гра pizzicato»* (пічикато).

**АР НУВО** (від *фр.* art nuoveao — *нове мистецтво*) — назва стилю *модерн* в англо- та франкомовних країнах. *Іл.*

**АРПЕДЖІО**, правильно арпеджо (*італ.* arpeggio, від arpeggiare — *грати на арфі*) — *муз.* виконання звуків акорду роздільно один за одним, як на арфі. Застосовується під час гри на струнних та клавішних інструментах. На останніх утримуються всі звуки акорду, поки не закінчиться останній, на струнних — здебільшого останні два. Позначається вертикальною хвилястою або дугоподібною лінією перед акордом.

**АРС АНТИКА** (*лат.* ars antiquae — *старовинне мистецтво*) — назва, що її дали релігійній багатоголосній музиці XVII — XVIII ст. музиканти раннього ***Відродження*** (XIV ст.) на противагу створеній ними світській поліфонії ***арс нова*** (ars nova). Свого часу була новаторським і залишалася прогресивним явищем протягом трьох століть, оскільки прийшла на зміну одноголосному співу (монодії), що панував у християнській церкві споконвіку, і зумовила розвиток початків *органуму*, що з'явилися ще у IX—XI ст. Короткі піснеспіви компонувалися на тему якогось літургійного наспіву, що проходив у нижньому голосі (tenor — тенор), над яким розташовувалися від одного до трьох контрапунктних голосів (duplum, triplum, quadruplum). До XII ст. переважав паралельний рух голосів — ***у кварту, квінту, октаву,*** згодом — ***у терцію***. Збагачення багатоголосної музики, її ритміки привело до вдосконалення її нотації, точного позначення на письмі тривалості звуків (*мензура*). Нові способи композиції та письма привели пізніх майстрів **А. а.** до жанрів світської музики (кондукт, мотет) і підготували «революцію» творців ***арс нова.***

Див.: *Контрапункт, Арс нова.*

**АРС НОВА** (*лат.* ars nova — *нове мистецтво*) — течія у музичному мистецтві Італії та Франції XIV ст., основними ознаками є відмова від використання винятково жанрів церковної музики, звернення до світських жанрів вокально-інструментального музикування, наближення до народної пісенності (творчість трубадурів, труверів, мінезингерів, гістріонів). Виникла на противагу ***арс антика*** як її продовження і подальший розвиток. Музика італійського **А. н.** була пов'язана з північноіталійським фольклором, але відрізнялася вишуканістю. Переважно це були твори у 2-3 голоси з інструментальним супроводом на вірші Петрарки та інших поетів-гуманістів, а не традиційні богослужбові тексти. Нові образи, відповідний ритм і метр віршів визначали новий інтонаційний ***лад*** вокальних партій, особливо горішніх голосів, найбільш виразних і співучих, нижній голос тепер вже доручався басу. Новітнім віршуванням визначалися і синтаксичні особливості музики (тривалість, цезури, каданси) та інструментального (***лютні, віоли***) виконавства. Улюблені жанри — кача, балада, мадригал. Набували поширення й суто інструментальні варіанти цих творів.

У Франції, де течія зародилася на кілька десятиліть раніше і звідки походить сама назва ars nova, вона набула дещо іншого характеру. Її засновником прийнято вважати друга Петрарки, поета-гуманіста, математика й композитора Ф. де Вітрі. Він запровадив нову класифікацію інтервалів (терції та сексти визначалися консонансами), стверджував естетичну рівноправність дво- та тридольового розміру, теоретично обґрунтував

принцип протилежного руху голосів (усупереч традиційній паралельності їх загалом, октавних та кварто-квінтових паралелей — особливо), рішуче виступив на захист хроматизму.

На противагу поширеному уявленню, ніби це «фальшива музика» (musica falsa), Ф. де Вітрі назвав її барвистою (musica colorata) і новим мистецтвом — *ars nova*. Поряд із поширеними жанрами пісні, балади, рондо набувають прав громадянства і великі форми, зокрема мотет, що становить відмітну особливість французького **А. н.**

**АРТЕСОНАДО** (*ісп.* artesonado) — дерев'яна набірна стеля з кесонами, часто прикрашена розписом із різьбленням. Запозичена з мавританської архітектури іспанцями. *Іл.*

Див.: *Кесон.*

**АРТЕФАКТ** (від *лат.* artefactum — штучно зроблене) — явище (утвір чи процес), не притаманне досліджуваному об'єкту за звичайних обставин, яке виникає під час вивчення (дослідження, спостереження).

**АРТИКУЛЯЦІЯ** (*лат.* articulatio від articulo — *розділяю, розбірливо промовляю*) — 1) робота органів мовлення, під час виголошення певного звука; 2) чітке вимовляння; 3) *тех.* система зв'язку, призначена для пересилання мовленнєвої інформації (визначається відсотковим відношенням правильно прийнятих до всіх передаваних); 4) *муз.* спосіб виконання (на інструменті чи голосом) послідовності звуків, яка характеризується злитністю або роздільністю їх. Діапазон ступенів злитності і роздільності простягається від максимального злиття звуків — *legatissimo* (легатісімо) до максимальної короткості звуків — *staccatissimo* (стаккатісімо). Загалом він може бути поділений на три зони — *legato* (легато), *non legato* (нон легато), *staccato* (стаккато), включаючи безліч проміжних відтінків. На письмі **А.** позначається графічно — дугоподібними лініями (лігами), горизонтальними, вертикальними лініями, крапками над нотами, клинцями тощо.

**АРТИСТ** (*фр.* artiste — *художник, митець*, від *лат.* ars [artis] — *мистецтво*) — 1) працівник сфери виконавського мистецтва (театру, естради, опери, балету); 2) *перен.* людина, що досягла високої майстерності у своїй справі; 3) *глузл.* спритник, людина, що вдається до маніпуляцій із вочевидь корисливою метою (іронічний вислів: «*Ну, артист!*»).

Див.: *Актор, Художність, Мистецтво, Естетика.*

**АРФА** (*італ.* arpa, *фр.* harpe, *нім.* Harfe, *англ.* harp) — щипковий багатострунний музичний інструмент. Відома у багатьох народів з III тисячоліття до н. е., сучасна (педальна) **А.** сконструйована у 1810 р. С. Ераром у Франції. *Іл.*

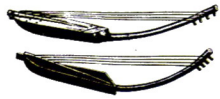


***Арфа***

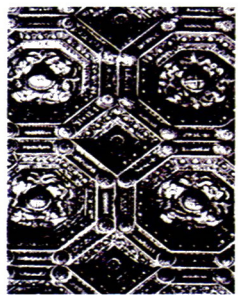
Див.: *Музичні інструменти.*

**АРХАЇКА** (від *грец.* αρχος — *початковий, давній, старий*) — давнє, старе, застаріле. *Іл.*

**АРХЕТИП** (від *грец.* αρχη [архе] — *початок, начало* + τυρος [типос] — *удар, знак від удару, чеканка, рельєф, випукла робота, скульптура, відбиток, зображення, обрис, взагалі образ, форма, тип, прообраз*) — 1) в пізньоантичній філософії — прообраз, ідея; 2) найдавніший невідомий нам, але імовірний текст, від якого походять інші; 3) гіпотетично реконструйована або фактично засвідчена мовна форма, що є вихідною для її пізніших варіантів (*напр.*, індоєвропейське слово mater, від якого походять слов'янські та романо-германські відповідники); 4) в «Аналітичній психології» К. Г. Юнга первісні, психічні структури, мотиви, образи, що становлять зміст т. зв. «колективного безсвідомого» і нібито лежать в основі символіки, зокрема міфів, казок та витворів фантазії.



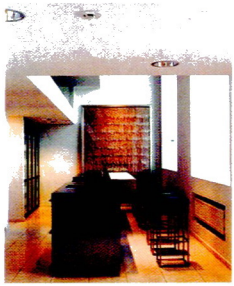
***Арфа.***
*Єгипетські арфи*



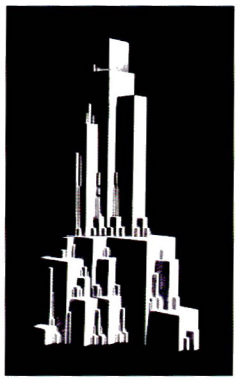
***Артесонадо.***
*Кесонована стеля*



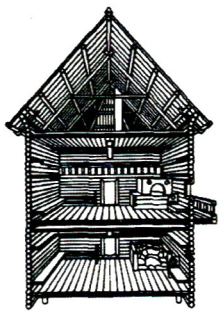
***Архаїка.***
*Ті, що танцюють під звуки авлоса. Лутрофор. Фрагмент. Греція. 690 рр. до н. е. Лувр, м. Париж, Франція*



***Архітектони***



***Архітектони.***
*К. Малевич.*
*Архітектон «Гота 2».*
*1923—1927 рр. Копія.*
*Центр Ж. Помпіду,*
*м. Париж, Франція*



***Архітектоніка.***
*Схема*

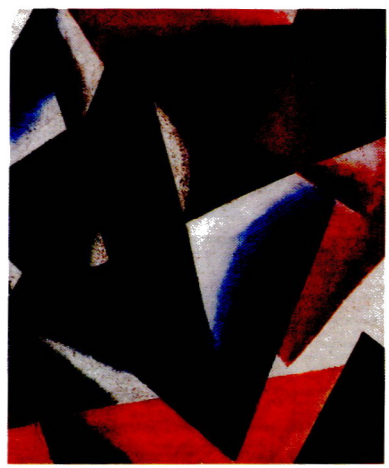
**АРХІТЕКТОНИ** (від *грец.* αρχη — початок, начало + τεκτων (тектон) — тесля, τεκτοινομαι — будівельник, митець, майстерний у будівельній справі — термін з концепції супрематизму К. Малевича для означення об'ємних форм, накладених на площину, які доповнюють поєднання забарвлених найпростіших геометричних фігур (квадрат, коло, трикутник), що й становить «супрематичний твір». *Іл.*

**АРХІТЕКТОНІКА** — зовнішній вияв конструктивних принципів, на яких засновано зведення певної споруди (взагалі мистецького твору) і які мають художнє значення.

Розглянемо найпростішу архітектурну споруду — звичайний житловий будинок. Звернемо увагу, насамперед, на те, з чого він побудований: зліплений із саману («вальків»), складений із цегли, шлакоблоків чи рублений із дерева? Кожен із названих будівельних матеріалів має свої особливості, які потребують застосування цілком певної техніки їх обробки (технології), а то й попереднього виготовлення: одна справа заготовити «вальки», інша — сушену (сирцеву) або обпалену цеглу чи шлакоблоки, третя — приготувати дерево. Далі, кожний з цих матеріалів і застосована техніка передбачають відмінну, своєрідну, технологію зведення будівлі. Стіни із саману можуть бути і «наливними» — тоді потрібне попереднє «опалубленння»; цегляні стіни можна зводити «в одну», «півтори» чи навіть у «півцеглини», скріплювати між собою їх можна також різними за складом сумішами (цемент, вапно); дерев'яні зруби можуть бути виготовлені «в лапу» і «в обло», саманні стіни, як і складені з колод, можуть бути обшиті струганими дошками тощо. Залежно від цього може варіюватися не лише міцність, надійність стін, а й їх зовнішній вигляд. Те ж саме можна сказати й про дах, його форму та зовнішній вигляд, залежно від того, з якого матеріалу і як саме його зроблено (знаю як саме — know-how (ноу-хау) — це й є технологія, або логіка техніки) і вкрито: соломою, очеретом, залізом, міддю, шифером тощо.

Особливо стає помітною і примітною ця різниця порівняно з монументальними спорудами — палацами, храмами, іншими будівлями громадського користування. Саме відмінність **А.** дає можливість розпізнати, *напр.*, споруди романські від *готичних*, ті, своєю чергою, від *ренесансних*, *барокових*, *модернових* тощо.

Подібна **А.** спостерігається й у літературі, театрі, хореографії тощо. Багато хто з митців, помітивши цю залежність, удавався до свідомого і доцільного її використання у творчості. З'являються художні твори, особливо у «просторових» та «часових» мистецтвах, вибудовані у формі оповіді про те, з чого і як робився сам цей твір: танець — у формі «клас-концерту», опера — у вигляді «запрошення» разом створити її (Моцарт), фільм — у формі показу того, як він робився (Ф. Фелліні, «$8^1/_2$»), роман — у формі розповіді про те, як він писався («Будинок на набережній» Ю. Трифонова). *Іл.*



***Архітектоніка.***
*Л. Попова.*
*Архітектоніка живопису, 1916—1917 р.*
*ДРМ, м. Санкт-Петербург, Росія*

Див: *Живопис, Музика, Мистецтво, Декоративно-ужиткове мистецтво, Творчий метод, Формальний метод, Стиль.*

**АРХІТЕКТУРА** (*лат.* architectura — *будівництво*, від *грец.* αρχιτεκτων — *будівельник*) — 1) будинки й інші споруди та їх комплекси; 2) мистецтво проектування та зведення споруд; 3) *перен.* конструкція, внутрішня побудова чого-небудь

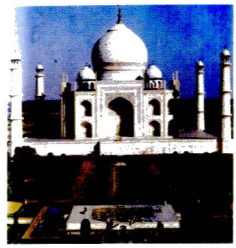
(архітектура влади, архітектура суспільного устрою). У першому значенні **А.** розрізняють за цільовим призначенням: житлова, господарська (фабричні та заводські будівлі, торговельні та складські приміщення, дороги, мости, шляхопроводи (віадуки) та ін. об'єкти цивільного будівництва), культова (церкви, храми, собори та ін. молитовні будинки та їх комплекси (*напр.*, монастирські), гробниці (*напр.*, мавзолеї), поховальні ансамблі (давньоєгипетські заупокійні храми), надгробки (християнські каплиці), інші поминальні (буддистські ступи, Стіна плачу) та меморіальні споруди (комплекси у Волгограді на Мамаєвому кургані, у Москві на Поклонній горі, у Києві на схилах Дніпра); соціально-культурного призначення (лікарні, навчальні заклади, музеї, театральні та концертні приміщення, кінотеатри, будинки культури, палаци (культури, одруження, спорту), тюрми; оборонна або фортифікаційна («городи» та «городища», «вали» — Ярославів, Змієвські та інші «стіни» — Велика Китайська, Берлінська, «казематти», «фортеці», «замки»). За масштабом (розмірами) розрізняють монументальну **А.** (великі споруди і їх ансамблі) та **А.** малих форм (фонтани, сходи, огорожі, стели, обеліски, ліхтарі, кіоски, рекламні щити), яка має різноманітне функціональне призначення і слугує для естетичної організації життєвого простору та доповнює містобудівні або паркові композиції. За матеріалом розрізняють **А.** дерев'яну, кам'яну. **А.** розрізняється також за художніми ознаками як національного (*напр.*, індійська, китайська, японська, українська, російська), так і регіонального (*напр.*, європейська, латиноамериканська) характеру. В основу такого розрізнення покладено поняття *стилю*, що в архітектурі визначається своєрідним поєднанням композиції, тектоніки, масштабу, пропорцій, ритму, пластики об'ємів, фактури і кольору будівельних матеріалів. Найвідоміші стилі європейського походження — класичний, пов'язаний із давньогрецькою (ордерною) **А.**, ***романський, готичний, ренесансний, бароко, ампір, рококо*** та різних напрямів і відтінків ***модерн*** (еклектика, конструктивізм).

**Як і чому архітектура-будівництво стає архітектурою-мистецтвом?**

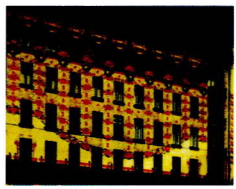
Для початку задзначимо, що будівництво людиною житла та інших споруд стало природним продовженням «схильності до будівництва», поширеної у тваринному світі досить широко. (Принаймні значно більшою мірою, ніж навіть потяг до співів і танців, не кажучи вже про малювання чи писемність, для яких у дикій природі по суті нема зразків, окрім хіба що деяких аналогів — слідів на снігу або на піску). Дивовижні конструкції вибудовують бджоли та джмелі; вражаючі мережива тчуть павуки; бобри не лише споруджують собі «хатки», а й будують греблі та загати; птахи показують людям дива майстерності та подають приклад пристосування під житло природних сховищ — дупел у деревах, шпарин у скелях, дір у берегових крутосхилах; своєрідні «мегаполіси» утворюють мурашки та терміти. З огляду на це ми не можемо «відмовити» людині у біологічно успадкованій схильності або здатності до будівництва. З іншого боку, поширеність «будівельної справи» у природі дає можливість різнопланового її зіставлення із будівничою діяльністю людини, виявлення не тільки подібності, сказати б, генетичної спорідненості, а й принципових відмінностей. Найважливіша з них — свідомий характер цієї, як і інших видів, людської діяльності.

Усвідомлення цієї особливості та її значення настало не одразу. Насамперед, наявністю придатного за даних кліматично-погодних умов будівельного матеріалу, тобто було вдосталь дерева, будували з деревини, де була лише глина, — ліпили з глини, де були піски та супіски або сніги — шили із шкір, де було каміння — складали з каміння. Матеріал же, його якісні характеристики, «диктував» уже спосіб його обробітку, отже, — техніку зведення споруд, тобто будівельну технологію. Отже, **А.** є не «застиглою музикою», а «застиглою технологією».

Унаслідок численних спроб, через невдачі й помилки, вишукувалися придатні матеріали, вироблялися найдоцільніші способи будівництва і, отже, форми споруд, їх конструктивні та інші особливості. Практиковані із покоління у покоління, вони входили у звичку, у звичай, відтак здавалися місцевим людям споконвічними, природними, гарними. Іншими словами — зазнавали процесу ***естетизації, етизації*** та ***сакралізації,*** формували у місцевих жителів відповідний смак, тобто малоусвідомлювані нахили та вподобання. Важливо інше: і характер будов , і виховані нею смаки та вподобання (хай ще тьмяні уявлення про гарне, красиве, прекрасне та негоже) з самого початку стають як об'єктивними, так і суб'єктивними



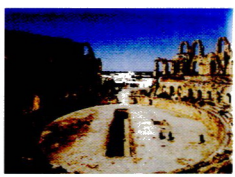
***Архітектура.***
*Тадж Махал.*
*Мавзолей. 1635 р.*
*М. Агра, Індія*



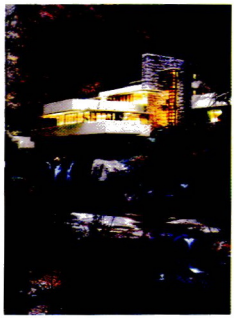
***Архітектура.***
*О. Вагнер, Г. Клімт.*
*Майоліковий дім.*
*1898—1900 рр.*
*М. Відень. Австрія.*



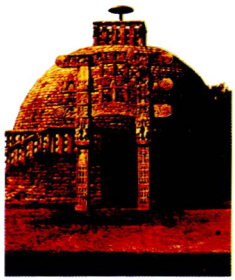
***Архітектура.***
*А. Гауді.*
*Собор Святого Сімейства.*
*1884—1926 рр.*
*М. Барселона, Іспанія*



***Архітектура.***
*Амфітеатр. 240 р. до н. е.*
*М. Ель-Джем, Туніс*



***Архітектура.***
*Ф. Л. Райт.*
*Будинок над водоспадом.*
*1935–1939 рр.*



***Архітектура.***
*Ступа в Санчі.*
*III–I ст. до н. е. Індія*



***Архітектура.***
*Музей сучасного мистецтва.*
*М. Відень, Австрія*

ознаками етнонаціональної культури: художнє — завжди має етнонаціональний відтінок, якщо не зміст. Лише згодом, коли етнонаціональні культурні процеси переростають і поєднуються із соціокультурним процесом, усвідомлюється значення принципів будівництва, починається регулярне (від *лат.* regula — *норма, критерій, правило, принцип*) містобудівництво, разом з тим і свідоме запозичення немісцевих матеріалів, технік та технологій будівництва, яке тим самим «піднімається» до рівня мистецтва.



***Архітектура.***
*Скельний храм св. Георгія.*
*Кінець XII—XIII ст. н. е.*
*Провінція Лалібела, Ефіопія*



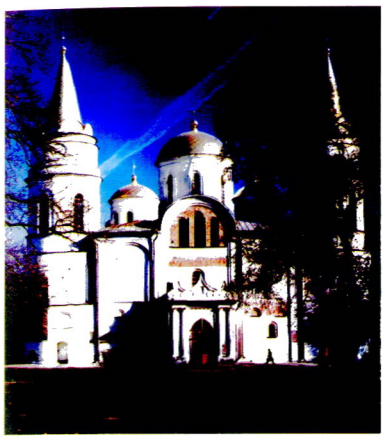
***Архітектура.***
*Скельний храм. Кінець XII—XIII ст. н. е.*
*Провінція Лалібела, Ефіопія*

**Скульптурна архітектура.** Вважається, що **А.** — мистецтво зовсім не образотворче. Ближче ознайомлення з ***архітектонікою*** деяких творінь примушує сумніватися в цьому. Йдеться, зокрема, про цілий ряд буддійських храмів, висічених у монолітних скелях, та християнські церкви в Ефіопії (провінція Лалібела). Ця місцина — гірське плато, де рівнинні ділянки межують із скелястими. Християни в умовах загрози від сарацинів, які сповідували ворожу мусульманську віру, винахідливо й дотепно вирішили справу оборони своїх молитовних приміщень. Деякі з них видовбані в скелях, на зразок аналогічних буддійських, при тому фасад храмів вирізаний з суцільного каменю так, ніби він збудований з цього ж таки каміння. Щось подібне спостерігається і в середині буддійських храмів: наприклад, стелю в них (ще раз наголосимо: суцільний міцний камінь) нібито підтримують ряди колон, в деяких вирізьблена й модель ступи (це доводиться назвати саме моделлю чи й макетом, бо її лише імітує (зображує) кам'яна ступоподібна форма із суцільнокам'яної брили, скелі). Деякі ж християнські церкви в Лалібелі, як, наприклад, церква св. Георгія, вирізані, видовбані в цілісній багатометровій товщі вапняку — вглиб плато, так що «дах» перебуває на рівні поверхні цього плато, але відокремлений глибоким круговим ровом, настільки широким, що він був нездоланний для кінноти та піхоти ворогів. Наскільки можна судити, творці («будівельники» тут мало придатне) визначили розміри майбутньої церкви, викопали навколо глибочезний рів із крутоспадними стінами, а із залишеного моноліту вирізали, — як вирізає скульптор статую, — церковне приміщення.



***Архітектура.***
*В. Веснін, Н. Коллі, Г. Орлов, С. Андрієвський. Дніпровська гідроелектростанція. Україна. 1927—1932 рр.*

При цьому майстри виготовили його так, ніби приміщення споруджене традиційним способом. Можна сказати тому, що ці скульптури-церкви своєю формою, структурою, архітектонікою відтворюють образ, «будови» — насправді вони не «збудовані»: є в них і двері, і вікна, і міжповерхові перекриття, і «фундамент», і пандус — все-все, як у справжньої церкви, хоча в даному випадку все це дослівно не збудоване, а висічене, вирізане з кам'яного моноліту. *Іл.*



***Архітектура.***
*Спасо-Преображенський собор.*
*1036 р. М. Чернігів*

*Див: Урбанізм, Рустика, Образ, Художнє мистецтво.*



***Архітектура.***
*Ф. Хундертвассер.*
*Житловий будинок.*
*М. Плохінген, Німеччина*

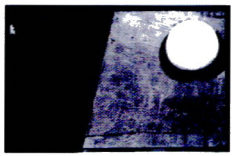
**АРХІТЕКТУРНІ ОРДЕРИ** (від архітектура + *лат.* ordo — *порядок, лад*) — термін для означення стилів у будівельному мистецтві, започаткованих у Давній Греції та розвинутих і доповнених у Римі. Засновані на пев-



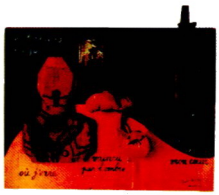
***Архітектура.***
*Й. Утзон.*
*Сіднейський оперний театр.*
*1957—1973 рр.*
*М. Сідней, Австралія*



***Архітектура.***
*«Дубайська башта».*
*Бурдж Дубай, ОАЕ*
*Найвищий у світі хмарочос*
*(постійно надбудовується;*
*у 2009 р.*
*висота сягнула 818 м)*



***Асамбляж.***
*І. Пуні.*
*Заумний асамбляж. 1915 р.*
*Приватна колекція*



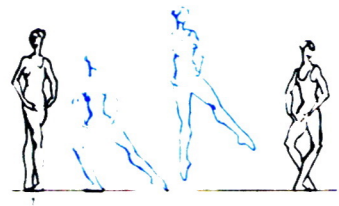
***Асамбляж.***
*А. Бретон.*
*Поема-предмет.*
*Дерево, шкіра, картон. 1941 р.*
*Музей сучасного мистецтва, м. Нью-Йорк*



***Архітрав.***
*Фрагмент архітраву північної частини храму Ерехтейон. 421–406 рр. до н. е.*
*Акрополь, м. Афіни, Греція*

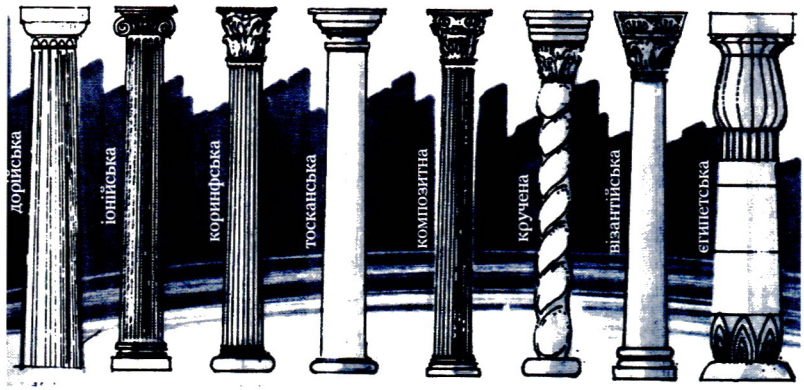
ному поєднанні головних конструктивних частин будови. Оскільки перші ордери виникли в Греції, то й свої назви одержали від грецьких племен, на території яких вперше склалися: *дорійський, іонійський та коринфський.* Римляни додали ще два: *тосканський* (більш суворий різновид дорійського) і *композитний* — найбільш «розкішний», який поєднує риси іонійського та коринфського. Від греків і латинян походять назви конструктивних елементів. «Стояки»: колона з капітеллю, базою чи п'єдесталом та «балки»: архітрав, фриз та карниз, що в сукупності складають антаблемент. Особливості кожного ордера пов'язано з певним типом будови. Досить повно вони описані Вітрувієм, в епоху ***Відродження.*** Їх пропорції були систематизовані та проілюстровані в численних *архітектурних трактатах* (Альберті, Палладіо в Італії, Делорма у Франції). **А. о.** вважалися основою класичної архітектури, їх вивчення було неодмінною частиною науки про архітектуру більшості європейських країн до XX ст. *Іл.*

**АСАМБЛЕ** (*фр.* assemblé — *зібраний*) — *хореогр.* у класичному танці стрибок з викиданням ноги вперед, убік і назад під кутом у 45° — малий **А.** (petit **А.**) та 90° — великий **А.** (grand **А.**). Основною рисою **А.** є з'єднання («збирання») ніг у повітрі у п'яту позицію. Стрибок закінчується на дві ноги у тій самій позиції. **А.** виконується на місці і з рухом у сторону кидка ноги в положеннях en face, croise, effacee, ecarte. *Іл.*



***Асамбле***

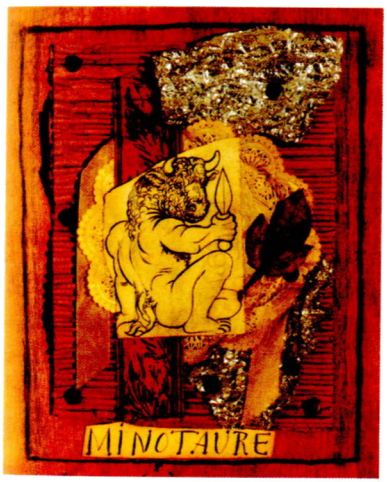
**АСАМБЛЯЖ** (*фр.* assemblage, від assembler — *складати, поєднувати, ладити, монтувати, збирати докупи, колекціонувати*) — термін для жанрового означення авангардистами початку XX ст. продуктів своєї експериментальної творчості як мистецьких творів. Кубісти (Пікассо), футуристи, дадаїсти (Дюшан, Швіттерс), нехтуючи панівними канонами, насамперед у скульптурі та живописі, почали виходити за межі традиційних уявлень, зокрема прагнули надати тривимірності




***Архітектурні ордери.***
*Архітектурні ордери з колонами*

**АРХІТРАВ** (від *грец.* αρχη (архе) — *початок* + *лат.* trabs (трабс) — *балка*) — нижня з трьох горизонтальних частин *антаблемента*, що лежить на *капітелях колон*; має вигляд балки: широкої й гладенької — в дорійському та тосканському — або розділеної на три уступи (фасції) — в іонійському та коринфському ордерах. *Іл.*

фотомонтажам та колажам, додаючи до зображень щось предметне, подавати як художній твір щось складене з різних предметів, називаючи це **А.** Конструктивісти (Мохой-Надь) проклали дорогу синетизму (поєднання предметної реальності з віртуальною). Починаючи з 60-х років XX ст., митці, які сповідували принципи «нового реалізму», «мінімалізму», поп-арту (його попередником вважають Раушенберга), стали активно практикувати створення **А.**, влаштування перфомансів та інсталяцій. Подібні тенденції виявилися у творчості американських прихильників «живопису дії» («дриппінг», Роберт Морріс, і «земне мистецтво», «ленд арт», Роберт Смітсон), а також апологетів «технологічного мистецтва» (Такіс) та відеоарту (Пайк). «Концептуальне мистецтво» надало теоретичну базу інсталяціям, водночас «тілесне мистецтво» (Джина Пейн) починає розглядати людське тіло та психічні процеси як матеріали (носії та інструменти) художньої творчості. Чимало мистецьких напрямів розробляють тему комунікацій: поштове мистецтво (мейл-арт), мистецтво фотокопій (копі-арт), комп'ютерне мистецтво (комп'ютер-арт), інтерактивні роботи. *Іл.*

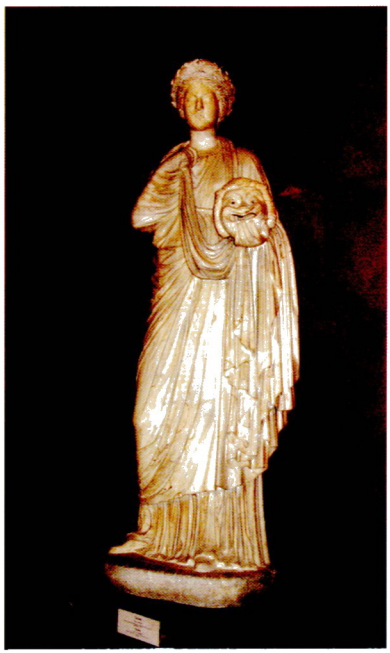



***Асамбляж.***
*П. Пікассо.*
*Макет обкладинки «Мінотавра».*
*Колаж з малюнка олівцем, гравійованого картону, срібної фольги, шпалер, стрічки, паперової серветки і висушеного листя. 1933 р.*
*Музей сучасного мистецтва, м. Нью-Йорк*

**АСИМЕТРІЯ** (*фр.* asymétrie, від *грец.* asymmetria — невідповідність) — відсутність або порушення симетрії. *Іл.*

**АТАКА** (*фр.* attaque) — *взг.* найрішучіший момент наступу; *муз.* 1) перехід голосового апарату у стан співу; 2) вказівка у нотах про негайний перехід до швидкого темпу; 3) у фортепіанній грі раптове напруження рук для сильного акценту.

**АТЕЛАНА** (*лат.* Atellana — назва давньоіталійського міста) — різновид народного імпровізаційного театру масок у Римі, традиції якого в епоху ***Відродження*** продовжила комедія del arte (дель арте). *Іл.*



***Ателана.***
*Муза комедії Талія.*
*Римська копія з грецького оригіналу.*
*Мармур. II ст. н. е.*
*Ермітаж, м. Санкт-Петербург, Росія*

Див.: *Театр.*

**АТЕЛЬЄ** (*фр.* atelier — *майстерня, цех;* від *грец.* ατελεια (*ателея*) — *свобода, воля.* На зразок тієї, що її надавали кріпакам поміщики: у розумінні права займатися своєю власною справою, привілею) — 1) грамота (документ), яким засвідчувалося право підданих середньовічного можновладця на певні заняття поза межами феодальних



***Асиметрія.***
*Стілець. XIX ст.*
*Музей меблів та порцеляни, м. Львів*

повинностей; 2) традиційна назва майстерні живописців, скульпторів, фотографів у Франції; 3) «Ательє» — називався навіть заснований 1822 р. Паризький драматичний театр (перейменований у 1922 р. на Театр Монмартру). Вірогідно, також за цією традицією перші кіновиробники цим словом назвали свої майстерні.

Див.: *Кіностудія.*



*Атитюд*

**АТИТЮД** (*фр.* attitude — *настанова*) — *хореогр.* одна з основних поз класичного танцю: зігнуте коліно піднятої назад ноги. Основна лінія утворюється з опорної ноги, корпусу та рук у III позиції. *Іл.*

**АТЛАНТ** (від *Атлантида*) — 1) персонаж давньогрецької міфології — велетень, який тримає на свої плечах небозвід (божа кара за те, що брав участь у боротьбі титанів з богами); 2) архітектурне оздоблення (у вигляді скульптурного зображення потужної чоловічої постаті) опори, на яку спирається перекриття споруди. «Жіночий варіант» такої опори — Каріотида. *Іл.*



***Атлант.***
*О. Теребеньов.*
*Скульптури атлантів портика Нового Ермітажу.*
*1846 р. М. Санкт-Петербург, Росія*

**АТОНАЛЬНА МУЗИКА** (від *грец.* α — заперечна частка (= *не, без*) + τονοζ— *тон*) — стилістична течія в музичному мистецтві Європи та Америки, прихильники якої (А. Берг, А. Веберн, А. Шьонберг, Й. Хауер), вважаючи всі тони «рівноправними», відмовляються у своїй творчості від традиційних понять (і музичних структур) ладу, тону, не визнають різниці (контрасту) між консонансом та дисонансом, отже, й необхідності розв'язання дисонансів, фактично зрікаються функціональної гармонії, виключають можливість модуляцій. Поява **А. м.** стала закономірним результатом посилення певних тенденцій у музичному мистецтві. Інтенсивний розвиток хроматики, поширення акордів квартової будови тощо, що призвели до послаблення ладофункціональних тяжінь, нашарувалися на загальномистецькі прагнення творців кінця XIX — початку XX ст. наблизитися до вільного вираження власних суб'єктивних почуттів, адекватного відображення неясних внутрішніх поривів.

Засади окремих «атональних епізодів», що подекуди траплялися у пізній романтичній та імпресіоністській музиці, на початку XX ст. у творчості Шьонберга і його послідовників, не без впливу ***експресіонізму***, набули характеру основоположного принципу композиції, значення творчого методу. Хоча дехто з них і заперечував проти використання терміна «атоналізм», проте Хауер, який незалежно від Шьонберга теоретично обґрунтував метод атонального 12-тонового компонування музики, широко ним користувався. Практика «абсолютного атоналізму», тобто відмова від ладових і гармонійних зв'язків, що слугують організаційними центрами тональної музики, — відразу ж наштовхнулася на загрозу хаосу і висунула завдання знайти, відшукати, винайти структурні засади, які б замінили ті, що впорядковують тональну музику.

Перші твори «послідовно атонально-музичні» пов'язані з вокальними жанрами: там сам текст відіграє роль формо-твірного чинника (15 пісень С. Георге (1907—1909 рр.) та три фортепіанні п'єси (ор. 11, 1909 р.) А. Шьонберга на вірші з «Книги висячих садів»). Пошу-

ки в цьому напрямі, характерні для муз. авангардизму початку століття, тривали і привели до обгрунтування Шьонбергом (у 1922 р.) «додекафонії» — «методу композиції з 12 співвіднесеними лише між собою тонами», — що відтоді поширилася у багатьох країнах і завдяки процесу *естетизації* набула, незважаючи на спротив прихильників тональної музики, статусу «повноправного» мистецтва.

Див.: *Мажор, Мінор, Тональність, Хроматизм.*

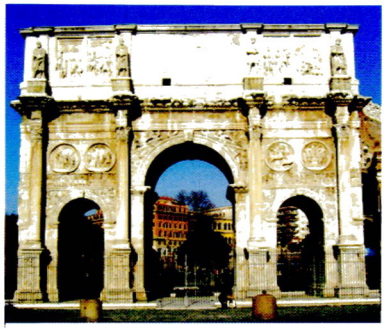
**АТРАКЦІОН** (в *англ., фр., нім.* attraction — від *лат.* attracto — *привертати, притягувати, спонукати, прилучати — означає привабливість, принадність, краса, зваба, чарівність*) — 1) *взг.* пристрій для розваг у місцях масових гулянь (гойдалки, каруселі, «горки», «чортове колесо»); 2) *мист.* означення того, що у художньому творі не просто «вабить око», не лише «тішить погляд», але здатне неодмінно привернути погляд, навіть якщо це й не зовсім приємне видовище; все те, що примушує глядача дивитися навіть тоді, коли це страшно (цирковий карколомний трюк), чи бридко (сцени насильства), чи соромно (порнографія). За задумом Ейзенштейна, котрий був автором ідеї «монтажу атракціонів» як виражального засобу ***кіномистецтва***, «монтаж атракціонів» мав бути «засобом чуттєвого або психологічного впливу» на глядача, для «обробки глядача у бажаному напрямі».

Див.: *Живописне кіно, Звук у кіно, Кіно, Монтаж, Творчий метод.*

**АТРИБУТ** (від *лат.* attribuo — *надаю, наділяю*) — 1) *взг.* істотна, невіддільна властивість певного об'єкта, явища тощо; 2) *мовозн.* те саме, що й означення.

**АТРИБУЦІЯ** — (від *лат.* attribuo — *надаю, наділяю*) — наука (і мистецтво) розпізнавання мистецьких творів з метою встановлення його оригіналу — тобто належності «пензлю» («різцю», «олівцю») певного майстра. **А.** спирається на два методи, що доповнюють один одного, — суб'єктивний, що передбачає стилістичний аналіз твору, та об'єктивний, який заснований на технологічному аналізі твору і має на меті ідентифікацію головних рис техніки виконання твору, притаманної певному автору.

**АТТИК** (*грец.* αττικός [аттикос] — *аттичний*) — *архіт.* афінська стінка над карнизом, яка прикрашає споруду рельєфами та розписом. Часто завершує тріумфальну арку. *Іл.*



***Аттик.***
*Тріумфальна арка Константина.*
*315 р. н. е. М. Рим, Італія*



***Аттик.***
*Барельєф аттика*
*Тріумфальної арки Константина.*
*Південна сторона, права частина.*
*315 р. н. е. М. Рим, Італія*

**АУДІОВІЗУАЛЬНИЙ** (*лат.* audio — *чую* + visio — *бачу*) — те, що можна побачити і почути.

**АУДІОВІЗУАЛЬНІ ЗАСОБИ МАСОВОЇ ІНФОРМАЦІЇ** — радіо, ТБ, Інтернет.

**АУКЦІОН** (від *лат.* auctio — *продаж з відкритого торгу*) —1) форма продажу товарів, за якої предмети торгу (їх зразки, зображення) завчасно виставляються для ознайомлення з ними покупців; 2) у цій формі продається також майно платонеспроможних боржників — примусовий аукціон.

**АУТО** (*ісп., порт.* auto — *акт, дія*) — одноактна *драм.* вистава на релігійну тематику в Іспанії та Португалії (XIII—XVIII ст.).

**АФЕКТАЦІЯ** (від *лат.* afectus — *удаю, прикидаюся*) — неприродна, штучна манера поведінки.

**АШУГ,** ***ашик*** (*тюрк. — закоханий*) — народний поет-співець і музикант у кавказьких та сусідніх з ними народів. *Іл.*

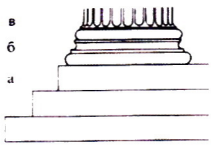


***Аттик.***
*П. Ф. - Л. Фонтен, Ш. Персьє.*
*Тріумфальна арка.*
*1806—1808 рр.*
*Площа Каруселъ,*
*м. Париж, Франція*



***Ашуг.***
*С. Параджанов.*
*«Ашик Кериб».*
*Ескіз костюма до фільму.*
*1987 р.*

# Б



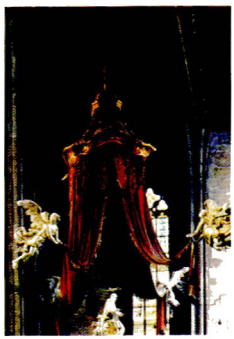

*База*



***Базиліка.***
*Схема побудови базиліки*



*Балалайка*



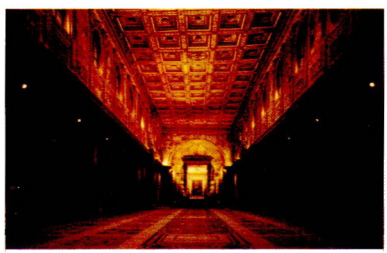
***Балдахін.***
*Надгробок*
*св. Яна Непомуцького.*
*Вид з заходу.*
*Собор св. Віта,*
*м. Прага, Чехія*

**БАГАТЕЛЬ** (*фр.* bagatelle — *дрібничка, витребенька*) — невеличка інструментальна п'єса, переважно для фортепіано, порівняно легка для виконання. Спочатку термін з'явився як назва твору («Les bagatelles» Ф. Куперена), починаючи з Бетховена, використовується для означення жанру.

**БАЗА** (*фр.* base — *основа* (від *грец.* βασις) — а) *хода, крок*; б) *основа, п'єдестал*; в) *такт, ритм*) — 1) *взг.* основа, підстава чого-небудь; 2) організація або установа, що займається постачанням чи обслуговуванням когось (*напр.*, туристична база); 3) *торг.* те саме, що склад; 4) *арх.* основа, підніжжя колони чи стовпа. *Іл.*

**БАЗИЛІКА** (від *грец.* βασιλικη — *царський дім, палац*) — прямокутна в плані споруда, розділена всередині двома рядами колон чи стовпів на три повздовжні частини — ***нефи***; середній ***неф*** вищий і освітлюється через вікна над дахами бокових нефів.

У стародавньому Римі цей тип побудови використовувався як приміщення для засідань суду, так і для торговельних центрів, свого роду прототип майбутніх критих ринків та супермаркетів. З перемогою християнської релігії в Римській імперії **Б.** почали пристосовувати для літургійних потреб, і з часом такі приміщення, з додатковими двома боковими прибудовами (приділами), стали основним типом християнського храму. *Іл.*



***Базиліка.***
*Центральний неф базиліки*
*Санта Марія Маджоре.*
*V ст. н. е.*
*М. Рим, Італія*

**БАКАРА** (від *фр.* міста Baccara) — 1) цінний вид кришталю, що славиться технічною досконалістю рясного дрібного гранування та походить від назви французького м. Баккара, де виробляли такий кришталь; 2) різновид картярської гри.

**БАЛАДА** (*фр.* ballade, від *лат.* ballare — *танцювати*) — 1) первісно у романських народів одноголосна танцювальна пісня, що походить від народних хороводів (в Італії — *ballata*).

У XII–XIII ст. поряд із ***рондо*** та віреле є одним із найважливіших музично-поетичних жанрів у творчості трубадурів і труверів. Мала строфічну будову, під час виконання кожної строфи чергувалися соло та хор. В епоху *Відродження* в Італії набула поліфонічної форми; 2) сюжетний лірико-епічний вірш, побудований на фантастичному, фольклорному, легендарному, історичному чи побутовому матеріалі, з похмурим таємничим колоритом, один із жанрів ліричної поезії середньовічної Європи й основний літературний жанр стилістичних напрямів сентименталізму та романтизму (Р. Бернс, Ф. Шиллер, Й.-В. Ґете, А. Міцкевич, В. Жуковський, Л. Боровиковський, Т. Шевченко); 3) *муз.* жанр, що виник на основі літературних балад: вокальної — соло з інструментальним супроводом (Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Ліст, Х. Вольф) — та інструментальної музики (Ф. Шопен, Ф. Ліст, Е. Ґріг).

**БАЛАДНА ОПЕРА** (від *англ.* ballad-opera) — англійський різновид комічної опери; пісні й танці в ній чергувалися з розмовними сценами, в яких використовувалися народні балади; з XVII ст. набула поширення також у інших європейських країнах.

Див: *Зінгшпіль.*

**БАЛАЛАЙКА** — російський народний триструнний щипковий інструмент. Відомий з 1715 р., удосконалений для виконання професійної музики наприкінці XIX ст. В. Андрєєвим. *Іл.*

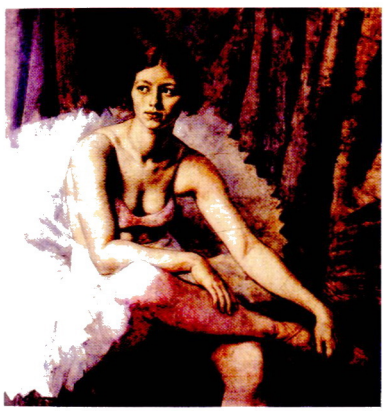
Див: *Музичні інструменти.*

**БАЛДАХІН** (*італ.* baldacchinus, від *лат.* baldacinus, *нім.* Baldachin — *намет*) — назва церемоніального накриття над троном, ліжком, церковним олтарем; первісно з тканин, далі дерев'яні, кам'яні, металеві. В Україні відомі з XI ст. *Іл.*

**БАЛЕРИНА** (*італ.* ballerina, від *лат.* ballo — *танцюю*) — танцівниця у балетній трупі. Термін **Б.** поширився у другій половині XIX ст. *Іл.*



***Балерина.***
*Е. Дега.*
*Балерина. Реверанс. 1876—1877 р.*
*Музей Д'Орсе, м. Париж, Франція*



***Балерина.***
*Л. Найт. Балерина. 1930 р.*
*Фонд Лори Найт*

**БАЛЕТ** (*фр.* ballet, від *італ.* balletto та *лат.* ballo — *танцюю*) — особливий вид сценічного мистецтва, основним виражально-зображальним засобом якого є танець («класичний балет», «російський балет», «французький балет»); 2) конкретний твір цього мистецтва в його різних формах (музичній — «Спляча красуня» П. Чайковського; хореографічній — «Раймонда» М. Петіпа; сценічній — вистава «Княгиня Ольга»; 3) *еліпс.* означення танцювального колективу; 4) *перен.* піднесене або, залежно від характеру явища, — іронічне порівняння — метафора («військовим балетом» називали ігри майбутнього царя Петра I з «потішними полками», «кінним балетом» називають змагання з «виїздки» захоплені прихильники кінного спорту).

Сучасний твір балетного мистецтва — це сценічна вистава, у якій основою є загальна драматична хореографія, органічно поєднана з музикою та різними видами образотворчого мистецтва (скульптура, живопис, графіка, архітектура).

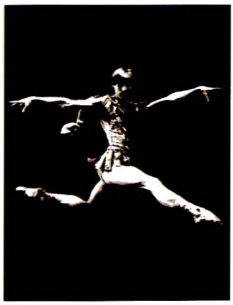
У **Б.**, як і в інших драматичних мистецтвах, всьому передує «слово»: лібрето, або сценарій, в якому у формі, придатній для візуалізації, викладаються задум (ідея твору), окреслюються характери дійових осіб, визначаються конфлікти між ними з вказівкою на причини, описуються основні епізоди зіткнення та форм боротьби. Відповідно до цього композитор пише музику: драматичну і танцювальну — балетну. Її членування на акти, картини, сцени, епізоди, характер і навіть тривалість у кожному з цих розділів визначається змістом кожного з них, залежно від таланту композитора. Отже, балетна музика може просто ілюструвати події, акомпанувати їм, а може й істотно посилювати їх драматизм. На основі цієї музики та відповідно до драматургії створюється хореографічне дійство. Основу його становить танець: і не просто танець, а особливий його різновид — дійовий танець, який в рухах, позах, жестах тощо втілює розвиток драматичної дії і пластично конкретизує музичні характеристики дійових осіб, їх настрій та загальну емоційну атмосферу подій. Танці у **Б.**, з огляду на їх драматичні ролі, поділяють на класичні та характерні, а ті й інші, у свою чергу, за принципом композиційним (структурним) бувають сольні, ансамблеві та масові (за прийнятою балетною термінологією, — солістів, корифеїв та кордебалету). Крім дійового танцю, що несе на собі основне навантаження, до **Б.** часто-густо включаються також ***дивертисменти***,



***Балерина. Балет.***
*Е. Дега.*
*Маленька танцівниця чотирнадцяти років.*
*1879 р.*
*Приватна колекція*

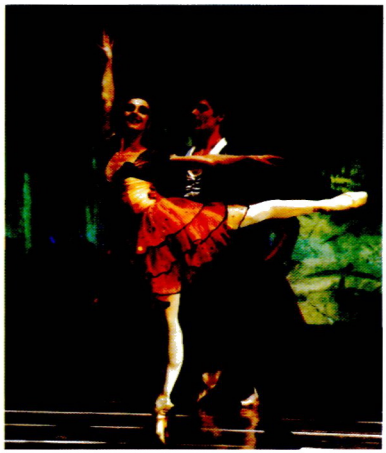


***Балет.***
*П. Чайковський.*
*«Лебедине озеро».*
*Сцена з балету.*
*Виконавиця — Л. Сморгачова*



**Балет.**
*А. Хачатурян.*
*«Спартак».*
*Сцена з балету.*
*Виконавець — В. Ковтун*

ритмопластичний танець, танець модерн і навіть вільна пластика. Проте, крім власне класичного танцю, сучасний **Б.** рідко вибудовується на основі одного різновиду танцю.



**Балет.**
*Л. Мінкус. «Дон Кіхот». Сцена з балету. Київський національний театр опери та балету ім. Т. Г. Шевченка*

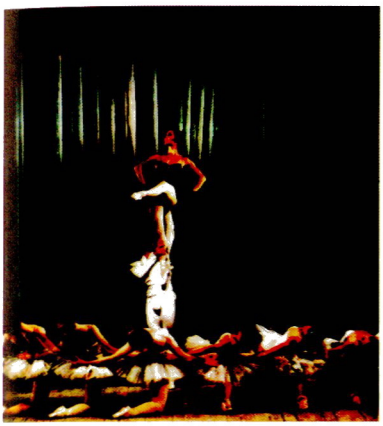


**Балет.**
*Е. Дега.*
*Балерина в зеленому.*
*1880 р.*
*Музей Тіссен-Борменіза, м. Мадрид, Іспанія.*

Сучасний **Б.** — це драма, написана музикою і втілена у хореографії. Ця складна природа позначається багатоманітно у творчій практиці. У випадку, коли у музично-драматичній першооснові переважає саме ***драма***, балетні вистави наближаються за своїм характером до театральних і поділяються відповідно на балети-драми, балети-комедії, балети-трагедії. За розміром балет є багатоактною виставою і також хореографічною мініатюрою. Професійне балетне мистецтво — європейське явище — виросло з народного танцю через розгортання його оповідних форм у драматичне дійство внаслідок естетизації найвиразніших його елементів — поз, рухів, позицій, жестів тощо.

Сучасний **Б.** бере початок з Італії епохи Відродження. У XIV ст. тут у радісній атмосфері загальної гуманізації життя, звільнення його від тотальної диктатури церкви, у театралізованих видовищах (карнавали, шестя, маскаради, кінні турніри, урочисті трапези) відновлювала свої споконвічні права вокальна й інструментальна музика танцювального характеру. Дедалі більшого поширення набували танці, а відтак і їх професіоналізація. Встановлювалися способи, канонізувалися правила, викристалізовувалися структурні елементи, узвичаювалися загальні форми. На межі XIV— XV ст. з'явилися і трактати італійських *балетмейстерів* — перші варіанти писемних правил, своєрідних поетик танцювального мистецтва. Практики ж, зберігаючи варіантність у сольних виступах та єдність ансамблю в рухах, групових переміщеннях, поклали початок фігурному танцю. Тоді ж з'явилося слово **Б.** (balletto), яке означало композиції, що передавали у танці лише емоційний стан чи особливості характеру. З кристалізацією новітніх жанрів театрального мистецтва танець знаходив у них своє місце (інтермедії, у перервах між діями у драмі та пасторалі, дивертисменти в опері), визріваючи до ролі самостійного носія й виразника драматичного змісту. Важливий етап на шляху становлення балетного театру пов'язаний з іменами французів: драматурга Ж.-Б. Мольєра та композитора Ж.-Б. Люлі. Останній брав участь як балетмейстер і танцівник у постановці балетів-комедій «Шлюб мимоволі» (1664), «Жорж Данден» (1668), «Міщанин-шляхтич» (1670), а ставши композитором, створив (разом із поетом Ф. Кіно) жанр музичної трагедії, у якій танець і пантоміма були важливими засобами зображення. У XVIII ст. ***пантоміма*** передувала балетній драмі, у якій танці складалися у форму сюїти, відповідно до ускладненої оркестрової конструкції музики. Великі групи танцівників синхронно виконували складні рухи і акомпанували солістам; сольний танець мав змістовно передавати піднесеність характеру та силу емоцій, парний танець карбувався у класичне *па-де-де*. Балетмейстер Ш. Бошан водночас утверджував поетику «серйозного», або «благородного» танцю, адекватну пишнотам стилю ***бароко:*** фронтальність шикувань, плавність переходів, симетрія та ясність композицій у поєднанні з вигадливою грою ліній. Він же винайшов і нотацію рухів, якою скористався Р. Фьює, автор першого французького «коду танців» — «***Хореографії***» (1701). Саме звідси й бере свій початок традиція франкомовної балетної термінології. У 1661 р. у Парижі було засновано Королівську академію танцю, через десять років — Королівську академію музики (перетворену наприкінці XVIII ст. в театр «Гранд-Опера»), при якій 1713 р. засновано балетну школу, що діє й понині. Ці та інші реформи балетного театру сприяли небаче-

ному до тих часів піднесенню виконавської майстерності танцівників, поглибленню драматичного змісту та вдосконаленню сценічного представлення балету. Віднині розпочинається його вже самостійне, сповнене драматизму мистецьке життя, засноване на власних традиціях та стильових уподобаннях епохи (***класицизму, романтизму, реалізму, імпресіонізму, модерну, еклектики, експресіонізму, сюрреалізму***), власних ідейно-художніх поривання та смаках і примхах можновладців. *Іл.*



***Балет.***
*Л. Мінкус. «Пахіта».*
*Сцена з балету. Львівський оперний театр*



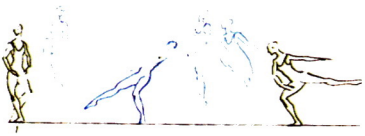
***Балет.***
*О. Глазунов. «Раймонда».*
*Сцена з балету. Київський національний театр опери та балету ім. Т. Г. Шевченка*

Див.: *Танець, Танок.*

**БАЛОН** (*фр.* ballon — *м'яч, повітряна куля*) — у балеті складова частина *елевації*: здатність легко, еластично, подібно до м'яча, двома ногами відштовхуватися від підлоги перед високими стрибками.

**БАЛОНЕ** (*фр.* ballonne — *роздутий, надутий*) — *хореогр.* стрибок на одній нозі або підскок на пальці («*навшпиньки*») з продовженням за ногою, яка, випростуючись під час стрибка чи підскоку, знову повертається в положення *сюр лє ку-де-п'є*. *Іл.*

**БАЛОТЕ** (*фр.* ballotte, від balloter — *хитати, хитатись*) — *хореогр.* стрибок з просуванням уперед чи назад, у якому випростані ноги затримуються в V позиції, потім одна піднімається через *сюр лє ку-де-п'є* і витягується, друга ставиться на підлогу *демі плі*; корпус відхиляється від піднятої ноги, далі рух виконується у зворотному напрямку. *Іл.*

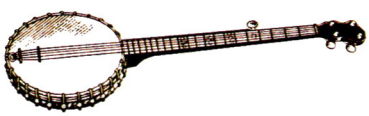


***Балоте***

**БАЛЬНИЙ ТАНЕЦЬ** (*італ.* ballo, *ісп.* baile, *фр.* danses du salon, *англ.* balroom dances, *нім.* Geselschaftstänze) — сучасне означення танців, які служать для масової розваги і виконуються парами чи більшою кількістю учасників на танцювальних вечорах (балах). Виникли **Б. т.** з народних (фольклорних) внаслідок поділу на селянські, побутові міські, феодальної знаті, придворні та сценічні. *Іл.*

**БАЛЮСТРАДА** (*фр.* balustrade) — огорожа сходів, балконів, терас, що складається з ряду невисоких дерев'яних (кам'яних, металевих) фігурних стовпчиків (балясин), з'єднаних угорі горизонтальною балкою (перилами). *Іл.*

**БАНДЖО** (*англ.* banjo) — джазовий струнний щипковий *муз.* інструмент, завезений у XVII ст. з Африки до Америки. Набув сучасної форми у 1830 р. Має 4—7 струн. *Іл.*



***Банджо***

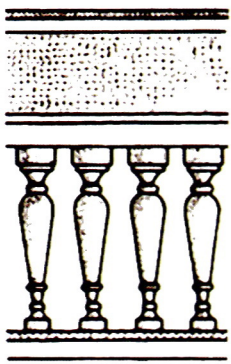
**БАНДОЛА** (*ісп.* bandola, bandolon) — струнний щипковий *муз.* інструмент, різновид *бандурії* невеликого розміру. Струни металеві, подвійні, кількість 4—6, до 10. Звук видобувається за допомогою ***плектра***.



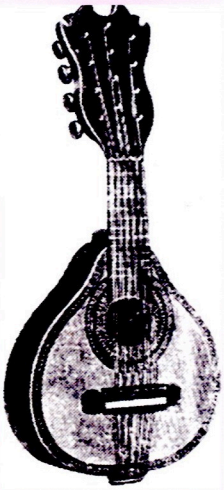
***Балоне***



***Бальний танець.***
*П.-О. Ренуар.*
*Танець у місті.*
*1882—1883 рр.*
*Музей Д'Орсе, м. Париж, Франція*

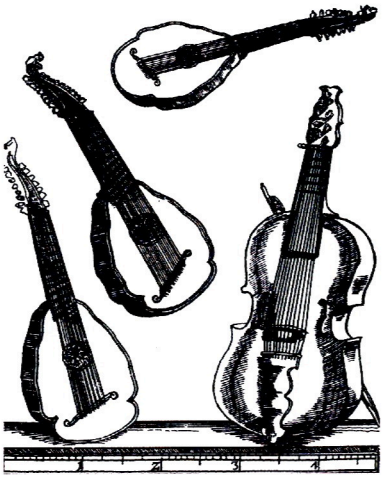


***Балюстрада***

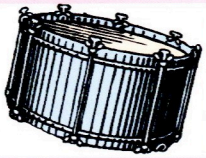


***Бандурія***

**БАНДУРА** (*пол.* bandura, від *грец.* πανδουρα — *триструнна цитра*) — *укр. нар.* струнний щипковий музичний інструмент. *Іл.*



***Бандура.***
*Різновиди бандурних інструментів*



***Барабан***

**БАНДУРИСТ** — *укр. нар. співак* та *музикант*, або *кобзар.*

**БАНДУРІЯ** (*ісп.* bandurria, від *грец.* πανδορια — *триструнна цистра*) — іспанський народний музичний струнний щипковий інструмент. *Іл.*

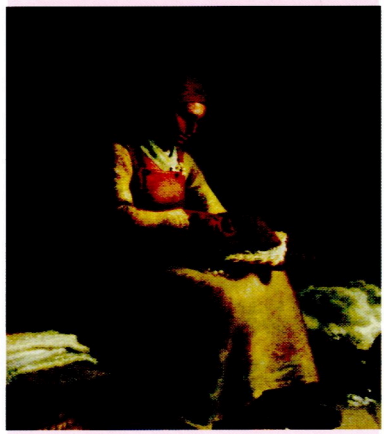
**БАНЬКА, маківка** — декоративне завершення верху або частини будинку. Звичайно має пірамідальну, канонічну, цибулино- або грушоподібну форму і увінчується хрестом або шпилем.

**БАРАБАН** (від *тюрк.*; *італ.* tamburo, *фр.* tambour) — 1) *муз.* мембранний ударний музичний інструмент, що зустрічається в усіх народів; 2) *тех.* деталь машин та споруд у формі порожнинного циліндра, конуса чи багатогранника; 3) *арх.* циліндрична або багатогранна верхня частина будови (іноді з вікнами), що спирається на склепіння і слугує підставкою для купола. *Іл.*

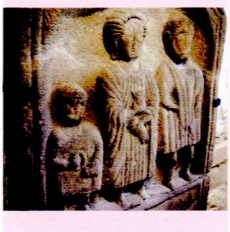
**БАРБІЗОНСЬКА ШКОЛА** (від назви селища неподалік Парижа — Barbizon) — група *фр.* живописців (Т. Руссо, Ж. Дюпре, Н. Діаз), які в 30—60-ті рр. XIX ст. змалювали безпосередньо натуру — воду, світло, повітря, зелень, що відіграло важливу роль у розвитку *реалістичного пейзажу. Іл.*



***Барбізонська школа.***
*Т. Руссо.*
*Лісовий пейзаж при заході сонця. XIX ст.*
*Приватна колекція*



***Барбізонська школа.***
*Ж.-Ф. Мілле.*
*Чесальниця вовни. 1858 р.*
*Музей образотворчого мистецтва*
*Сан-Франциско, США*



***Барельєф.***
*Римське сімейство.*
*Садиба-музей,*
*м. Ілклі, Велика Британія*

**БАРД** (*англ.* bard, від *кельт.* bardo — *співак*) — 1) *нар.* співак-поет давніх кельтських племен, у середніх віках — професіональний поет при дворі феодала (переважно в Ірландії, Уельсі та Шотландії); 2) в СРСР другоназва «самодіяльних» поетів-співаків — виконавців «авторської пісні» 60—80-х рр. XX ст.

**БАРЕЛЬЄФ** — рельєф, у якому опукле зображення виступає над площиною фону менше ніж на половину свого об'єму. Виготовляється з глини, дерева, каменю, відливається з алебастру чи бронзи. *Іл.*

**БАРИТОН** (*італ.* baritono, *нім.* Bariton, від *грец.* βαροζ — *важкий, низький* + τονοζ — *тон*) — 1) чоловічий голос середнього регістру: між тенором і басом. Діапазон: від A до as, у хоровій практиці — A — f. Розрізняють **Б.** *ліричний* — «м'якший» та «рухливіший» і **Б.** *драматичний* — «сильніший» та «мужніший»; нотується у басовому ключі, часом (для окремих сольних партій — у скрипковому); 2) струнний смичковий музичний інструмент з групи віол. *Іл.*

**БАРКАРОЛА** (*італ.* barcarola, від barca — *човен* + rola — *хитається, фр.* barcarolle, *нім.* Barkarole) — пісня венеціанських гондольєрів (другоназва **Б.** *гондольєра*); з XVIII ст. — жанр професійної вокальної та інструментальної музики. Для *нар.* **Б.** характерні мінорний лад, розмір $^{6}/_{8}$, «м'який», «хвилястий» рух мелодії, монотонний ритм супроводу, що асоціюється з ударами весел та похитуванням човна.

**БАРОКО** (*італ.* barocco, *букв.* — *дивний, вибагливий, примхливий*) — провідний стильовий напрям у мистецтві Європи й Америки (кінець XVI — середина XVIII ст.). Родоначальником його був Федеріко Бароччі (Federico Baroccio) із Урбіно (1528—1612).



***Бароко.***
*Ф. Бароччі.*
*Мадонна дель Пополо.*
*1575–1579 рр.*
*Уффіці, м. Флоренція, Італія*

Наприкінці минулого століття походженню терміна бароко дав пояснення відомий європейський історик М. Філіпсон: «В образотворчих мистецтвах такий самий швидкий занепад, як і в літературі: на місце блискучої досконалості класичної краси з'явились, з одного боку, — вишукана грація та солодкавість, з іншого, — перенасиченість, виснаженість та схильність до потворного. **Ім'я художника із Урбіно-Федеріко Бароччі (1528—1612) прислужилося для назви усього стилю — бароко.** Тільки у Венеції, де мудре по-світському налаштоване правління міської аристократії протегувало вільним духовним мистецтвам, розквітало й надалі малярство на ґрунті самобутнього, створеного Джорджоне й Тиціаном стилю гармонії барв. Художники, як Джакомо Тінторетті і Паоло Каліаре Веронезе, стали самобутніми творцями. Вони вказали до того ж шлях іспанському мистецтву. Але ми бачимо, крім венеційського куточка на Адріатиці, що італійці залишились останнім і найнещаснішим серед народів. Жахливий приклад — не менш вражаючий, ніж тогочасна Іспанія, — вбивчої дії влади духовенства». (M. Phillipson. Italien in der Zeit der Gegenreformation// Weltgeschichte. Herausgegeben von professor dr. J.v. Pfluck —Harttung. Neue Zeit. 1500—1650).—Berlin, 1907).

Мистецтво **Б.** — логічне завершення ренесансних тенденцій — виникло як художнє відображення радикальних змін у соціально-політичній та психологічній атмосфері італійського суспільства, пов'язаних, зокрема з початком Контрреформації, що призвела до відновлення духовної диктатури католицької церкви.

Ударними загонами Контрреформації стають новоутворювані клерикальні організації — релігійні ордени (капуцинів, теологістів, єзуїтів). Останній, заснований у Парижі Ігнацієм Лойолою — одним із сімох однодумців, виявився найвойовничішим. Тільки-но папа Павло III санкціонував 1540 р. діяльність «солдатів Христа», як уже через два роки римська курія виявила, що у «вічному місті» відновлена робота судів інквізиції. Над гуманізмом нависає смертельна загроза. Відновлюються заборони на книги. Справа доходить знову до багать аутодафе (1600 р. на римській площі живцем спалюють Джордано Бруно). Гарячий попіл інквізиційних багать осідає на художніх плодах ***Ренесансу***. У 1564 р. конгрегація кардиналів наказує замалювати кілька фігур у сцені Страшного Суду, написаній Мікельанджело, — оголені, вони видалися запопадливим охоронцям цноти (через 50 років після написання!) сороміцькими й блюзнірськими.



***Баритон духовий***



***Бароко.***
*Портрет отамана Війська Донського Данила Єфремова.*
*1752 р.*
*Національний художній музей України, м. Київ*



**Бароко.**
*Л. Берніні.*
*Екстаз св. Терези.*
*Фрагмент. 1645 — 1652 рр.*
*Церква Санта Марія делла Вітторіо, м. Рим, Італія*



**Бароко.**
*П. да Кортона.*
*Алегорія божественного провидіння.*
*Плафон Палаццо Барберіні.*
*1633—1639 рр.*
*М. Рим, Італія*



**Бароко.**
*Ф. Бароччі.*
*Голова старого.*
*Остання чверть XVI ст.*

Ватикан не так пригасив, як спрямував у нове русло ***Ренесанс*** — навернув на **Б.** Оспівування краси досконалої людини, її чільного місця в гармонії Всесвіту, що було характерним для Ренесансу, змінюється сумнівами, скепсисом, почуттям марноти буття, приреченості людини в боротьбі із злом, її загубленості у безкраї світу та водночас гіперболізацію земних, суто плотських утіх.



**Бароко.**
*Л. Берніні.*
*Олтар св. Терези. 1645 — 1652 рр.*
*Церква Санта Марія делла Вітторіо, м. Рим, Італія*

У механізмі цього нового повороту, по суті, зламу, що відбувався в усіх сферах життя італійського суспільства і Європи загалом, була важлива пружина — несподіване й нечуване багатство, що «полилося» золотими й срібними потоками із відкритих Колумбом і завойованих його наступниками заокеанських територій. Нові багатії замовляли й нову музику. «Почуття прекрасного, що ніколи не вмирало в італійців, — зазначав вищезгаданий історик Філіпсон, — перекинулося на церковну й політично нейтральну музику, коли Джованні Санте Палестрина (1514—1594) заснував нове звукове церковне мистецтво, а Клавдіо Мотеверді на початку XVII ст. розвинув винахід флорентійця Оттавіо Рінуччіні — зв'язок драми з музикою — в опері — завдяки більш вільному і самостійному представленню поряд з текстом музики. Опера здобула всезагальну прихильність, оскільки її пишна постановка й розвельможена музика припали до панівного смаку того часу, схильного до розкошів та помпезності». На потакання цьому смаку, задоволення схильності до достатку, повноти й надмірності спрямували свої творчі зусилля й представники інших галузей мистецтва, зокрема образотворчого. Для живопису **Б.** (декоративних панно, олтарних образів, плафонів) стає характерним вражаюча погляд краса барв, сліпуча гра світла та тіні, завихореність як окремих образів, так і цілої композиції, примхливість перспективних вирішень, неприродне поєднання претензійної високопарності та чуттєвості.

Подібної «живописності» прагнуть досягти у своїх роботах скульптори (на відміну від ренесансних живописців, що прагнули досягти враження скульптурності у своїх творах).

Поєднати з живописом свої твори прагнули й ***архітектори***. Наприклад, визнаний «чарівник римського **Б.**» Франческо Борроміні внутрішній простір церкви Сант Іво вибудував у формі, що нагадувала обриси бджоли (натяк на замовника — чергового папу Римського, який походив з роду Барберіні, у гербі якого було зображення цієї працьовитої комахи). Вишуканість просторової структури вже сама по собі породжувала безліч живописних світлотіньових ефектів, які митці ще й підсилювали добором кольорових мармурів, ліпнини, настінного живопису та скульптури. Характерним є плафон палаццо Барберіні у Римі — алегорія Божественного провидіння (Апофеоз папи Урбана VIII) П. да Кортона.



**Бароко.**
*Анн. Карраччі.*
*«Святі жінки» біля гробу Христа. 1597—1598 рр.*
*Ермітаж, м. Санкт-Петербург, Росія*

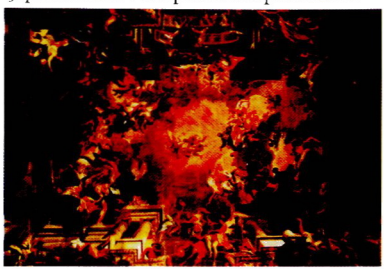
Розглядаючи такі твори, можна зрозуміти, чому призабулося скромне ім'я художника Федеріко Бароччі, яке прислужилося назвою стилю, і за самим навіть словом «бароко» в італійській мові закріпилося прик-метникове значення: пишний, надмірний, примхливий, вигадливий, химерний.



***Бароко.***
*Іконостас Преображенської церкви, с. Великі Сорочинці. Фрагмент. 1730 рр. Україна*

Уперше за багато століть новий стиль зародився не у сфері архітектури, а в живопису, і це було знаменно. Архітектура поступово втрачає свою колишню визначальну, репрезентативну роль у сфері мистецтв.

У поширенні й утвердженні стилю **Б.** визначна роль належить подвижникам згаданого ордена єзуїтів. Вони розгортають активну діяльність, окрім Італії, також у Франції, Іспанії, Великій Британії, Австрії, Німеччині, Португалії, Швеції, Польщі, під впливом якої перебувала на той час й Україна. «Друзі Христа» проповідують католицьке віровчення, сповідають та навертають на свій шлях грішників, не спиняючись і перед застосуванням не зовсім благородних засобів, понад те — мурують монастирі з шпиталями та притулками для гнаних і голодних, будують школи, доглядають хворих і немічних, вчать дітей грамоти, обдарованих — різним мистецтвам. Так зерна нового мистецького стилю **Б.** впали на вже підготовлений національний грунт й дали добрі плоди, якими й досі пишаються мистецтвознавці України. Найхарактерніші твори — Андріївська церква у Києві, дзвіниця Софійського собору, Святоюрський ансамбль у Львові, іконостас церкви з м. Козельця, розпис надбрамної церкви Києво-Печерської Лаври та ін. *Іл.*



***Бароко.***
*А. Поццо. Тріумф св. Ігнатія Лойоли. Фресковий розпис стелі церкви Сант-Ігнаціо ді Лойола. 1691—1694 рр. М. Рим, Італія*

**БАС** (*італ.* basso — *низький*, від *лат.* base — *основа*, *фр.* basse, *англ.* bass) — 1) найнижчий чоловічий голос. Розрізняють високий, або співучий, **Б.** (*італ.* basso cantante) та низький, або глибокий (*італ.* basso profundo, в українському хоровому співі його називають ще центральним), в опері, крім того, ще й **Б.** характерний, або комічний (basso buffo). Поміж «високими» розрізняють ліричний (діапазон *G* — $f^1$) та драматичний (діапазон *F* — $e^1$). Діапазон низького **Б.** — (C D)E — $d^1(e^1)$. *Іл.*

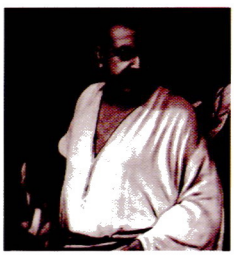
**БАС-ДАНС** (*фр.* basse dance — *низький танець*) — *хореогр.* збірна назва безстрибкових старовинних придворних (бальних) танців (*алеманда*, *бранль*, *гальярда*, куранта, павана). В Італії ритм **Б. д.** був змішаний, що переходив із подвійного у потрійний, рухи — прискорені, у Франції, навпаки, — мав характер урочистий, кроки — ковзаючі. Композиційний малюнок вибудовувався у вигляді хороводу, ланцюга, процесії, через що **Б. д.** часто-густо іменували прогулянковими. Найчастіше **Б. д.** супроводжував спів самих танцівників під акомпанемент ***арфи, лютні, флейти*** або ***труби.***

**БАСЕТТОРН** (*нім.* Bassetthorn, *італ.* corno di bassetto, clarone, *фр.* corde basset) — альтовий різновид кларнета. З другої половини XIX ст. використовується рідко. *Іл.*

**БАСО КОНТИНУО (НУТО)** (*італ.* basso continuo — *досл. постійний, безперервний бас*; другоназва — basso generale, *англ.* through bass, *нім.* Generalbass — *досл.*



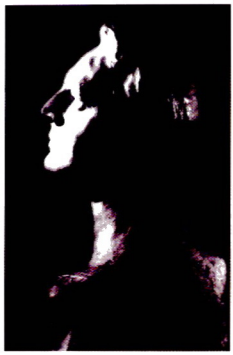
***Бароко.***
*Михайлівський собор. 1693 р. (Зруйнований у 1930-х рр.) М. Київ*



***Бас.***
*І. Паторжинський у ролі Карася. С. Гулак-Артемовський «Запорожець за Дунаєм». Київський національний театр опери та балету ім. Т. Г. Шевченка*



***Басетгорн***



**Бас.**
*І. Кавалерідзе.*
*Погруддя Ф. Шаляпіна.*
*Скульптура. 1909 р.*



**Бас.**
*М. Шопша в ролі Бориса Годунова.*
*М. Мусоргський.*
*«Борис Годунов».*
*Сцена з опери.*
*Київський національний театр опери та балету ім. Т. Г. Шевченка*

*загальний бас*) — цифровий голос з цифрами, які позначають співзвуччя в горішніх голосах (через що його називають ще й цифровим басом). З терміном **Б. к.** (генерал-басом) пов'язана практика запису акомпанементу до мелодичних голосів, а також виконавська практика гри за таким записом на ***органі*** та ***клавесині***. Час найбільшого поширення такої практики (1600—1750) часто називають через це «епохою генерал-баса». Оскільки звук генерал-баса у кожен момент визначав основу акорду, практика запису та відтворення музики за «цифровим басом», що виражав найнижчу лінію мелодії, якнайкраще прислужилася розвитку й розумінню гармонії як категорії музичного мислення і творчості. **Б. к.** як система нотації несе в собі відображення поліфонічної концепції вертикалі (розуміння акорду як комплексу інтервалів), а як метод композиції — вираження гомофонно-гармонійного стилю.

*Способи нотації акордів, або «суто музична математика форми».* Цифруванню підлягають усі гармонії, окрім діатонічних тризвуків. Отож відсутність цифр чи інших «вказівок» означає діатонічний тризвук. Цифра 6 — секстакорд, 64 — секстквартакорд, цифри 7, 65, 43 (6•4•3), 42 (6•4•2) — діатонічний септакорд і його обернення; 9 — нонакорд. Терції, як правило, не позначаються. Знак альтерації (***дієз, бемоль, бекар***) без цифри стосується терції; знак альтерації поряд із цифрою означає хроматичну видозміну горішнього звука відповідного інтервалу від баса. Хроматичне підвищення позначається також перекресленням цифри або знаком (+) після неї. Цифрами відстані від баса позначається також і неакордові звуки; 4 — тризвук із низхідним затриманням до терції, значок дієз (#) перед триповерховою «пірамідою» з цифр 9—8, 7—8, 4—3 означає потрійне затримання кварти, септими та нони з його розв'язанням. Припис *t. s.* (скороч. від tasto solo — одна клавіша) означає гру одного баса, без акордів. У XVII ст. володіння цією системою вважалося ознакою освічених музикантів, для органістів та капельмейстерів обов'язковим було вміння грати й імпровізувати цифровим басом. Його запровадження, попри певні недоліки (цифрування не вказує конкретного розташування акорду, не досить точно визначає неакордові звуки) мало неабияке значення для розвитку музикування. За умов переважання простих акордів та суворого поводження з дисонансами це допомагало розучуванню та виконанню складних творів, оволодінню основами музичної теорії та навичками композиції. Відтоді утвердилися і найменування акордів, що найчастіше вживаються у європейській музиці — *секстакорд, квартсекстакорд, септакорд* та ін., як і звичай опускати цифрування надто частого тризвука 53. З розвитком гармонії невпинно зростала кількість цифрових позначень. Так, лише за два десятиліття першої половини XVII ст. їх кількість збільшилася в 5 разів (з 12 до 70), що робило всю систему більш обтяжливою. Зрештою, теорія **Б. к.**, так би мовити, розчинилася у вченні про гармонію, а практика, попри обмежене застосування у джазі та сучасній естрадній музиці, модифікувалася. Часто-густо запис пісні тепер є викладом мелодії, гармонійного баса з цифруванням та основних контрапунктів, середні голоси виписуються спрощено, надаючи можливість аранжувальнику та виконавцю варіювати на свій розсуд. Найчастіше акорди нотуються за допомогою зазначення основного тону (*C—звук C, C♯—cis, E♭—es*), виду тризвука (*G—тризвук G-dur, Gm—g-mol, G+* — збільшений тризвук), цифрового позначення звуків, доданих до тризвука ( $C^{\flat 9}_{m6}$ — акорд *c-es-g-a-d*, $F^{\flat 13}_{\sharp 2}$ — акорд *f-a-c-ts-gis-h-d*); зменшений септакорд — *Ebdim*.

Цікаво, що акорди в партії фортепіано, нотовані в одному з варіантів цифрування (*напр.*, мажорний септакорд *b-d-f-a* як *Bbmaj7*, мінорний септакорд *e-g-h-d* як *Emi7*, відповідно — *es-g-b-des* як *Eb7*, а *g-h-es* як *G+*), виявляють обмежені можливості цифрового басу: тут не передається та обставина, що акорд *g—h—es* повинен би нотуватися не так (не *G+* — як збільшена терція, від *g*), а *Eb+* — збільшена терція від *es*. Це свідчить, що система **Б. к.** не може претендувати на всезагальне значення музичної теорії, вона була й залишається всього лише своєрідною «музичною стенографією» — допоміжним технічним засобом для навчання, виконавства та композиції.

Див.: *Поліфонія, Творчий метод, Гомофонія.*

**БАСО ОСТИНАТО** (*італ.* basso ostinato — *наполегливий бас*) — різновид форми *варіації*, заснований на багаторазовому повторенні незмінної теми у баса.

Походить від тих часів, коли поліфонічні твори «суворого стилю» мали незмінний мотив cantus firmus (надійний — тривкий, стійкий — наспів) — запозичений із церковних піснеспівів мотив: його при повторах просто «оточували» новими контрапунктами. Так само деякі старовинні танці, як, наприклад, пасакалія, чакона, також є варіаціями на основі **Б. о.**, і ця їх особливість збереглася й після того, як ці награші втратили своє колишнє танцювальне значення. **Б. о.** проник і у співану музику — ораторії, кантати, оперні арії, хори. Теми **Б. о.** здебільшого обмежувалися діатонічним чи хроматичним гамоподібним рухом вгору або вниз від тоніки до домінанти, іноді і з «захопленням» прилеглих ступенів звукоряду. З часом **Б. о.** удосконалюється тематично, змінюється його композиційна роль, що, зрештою, приводить у XIX ст. до більш широкого розуміння і використання самого принципу остинатності як формотвірного чинника. За допомогою остинатності ритму, гармонії, мелодичних зворотів, інших засобів музичної виразності композитори кінця XIX—XX ст. відтворюють звукову «атмосферу» застиглості почуттів, зосередженості на якійсь одній думці, зачарованості певним мотивом, глибокої медитації чи навіюють відчуття емоційного напруження, тривожного чекання.

Див.: *Арс антика, Гама.*

**БАСОЛЯ** (*болг.* басетля) — *укр. нар.* струнний смичковий музичний інструмент басового регістру (віолончель). *Іл.*

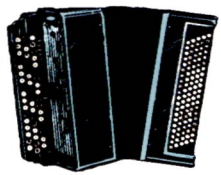
**БАТМАН** (*фр.* battement — *биття, удари*) — *хореогр.* група рухів неопорною ногою. Кожне *па* класичного танцю неодмінно включає батман: від найпростіших (*тендю*) до складних, наприклад, *divise en quarts* (*фр.* поділені на четверо).

**БАТРІ** (*фр.* batteries, від battre — *бити*) — *хореогр.* стрибкові рухи ногами в повітрі, що схрещуються в п'ятій позиції. *Іл.*

Див.: *Батю, Антраша, Бризе.*

**БАТЮ** (*фр.* battu, від battre — *бити*) — *хореогр.* 1) стрибкові рухи, ускладнені ударом чи кількома ударами однієї ноги об іншу у повітрі; 2) баттю батман — ряд швидких, коротких ударів неопорної ноги по п'яті опорної спереду. *Іл.*

**БАЯН** (*за ім'ям легендарного давньоруського поета Бояна*) — один з найдосконаліших різновидів гармоніки із хроматичним звукорядом для виконання мелодії та басо-акордного акомпанементу в усіх тональностях. Назва **Б.** вперше застосована у 1903 р. до рояльної гармоніки. У сучасному розумінні термін **Б.** набув поширення з легкої руки гармоніста Я. Орланського-Титаренка, на замовлення якого майстер П. Стерлігов виготовив інструмент, що став одним із родоначальників великої родини сучасних ***баянів***. *Іл.*



*Баян*

**БЕКАР** (*фр.* bécarre, від *лат.* B quadratum — *досл. «б» квадратне*♮) — знак відмови від альтерації певного ступеня звукоряду. Тобто пониження на півтону після знака дієз (♯) та підвищення на півтону після знака бемоль (♭), а також пониження на тон після знака дубль-дієз та підвищення на тон після знака дубль-бемоль. Повернення до простої альтерації після подвійної (дубль-дієз, дубль-бемоль) тепер позначається відповідно одним знаком ***діез*** та одним знаком ***бемоль***. Подвійний знак ***бекар***, який раніше застосовувався з цією метою, нині вийшов із ужитку.

Знак ***бекар*** виник в епоху, коли в Європі здійснювався перехід до буквеного позначення ступенів звукоряду, у самому розпалі була проголошена християнською церквою війна проти «диявола у музиці». Цим «дияволом» було охрещено сьомий ступінь (за теперішнім їх порядком) — за те, що він лунає незвично напружено, особливо, коли виникає тритоновий інтервал (збільшена *кварта*). Аби його уникнути геть зовсім, було вирішено вважати, що цього капосного звука взагалі нема: є лише шість звуків (*до, ре, мі, фа, соль, ля* — і все). «Вся система гексахорду, за твердженням історика музики Є. Браудо, — була винайдена для боротьби з «дияволом у музиці». На практиці ж, за традицією ще з античних часів, аби уникнути неприємного звучання, замість цього звука вживався його «пом'якшений» варіант. Отож, коли почали латиницею позначати ступені звукоряду, що починався тоді з теперішнього *ля*, звукоряд одержав вигляд *a, b, c, d, e, f, g*. Другим, під літерою *b*, виявився саме



***Басоля.*** *Басоля чотириструнна*



***Батрі—батю***

той самий пом'якшений варіант «диявола». Згодом, коли анафемствуваний звук набув права громадянства і в звукоряді, що починався на цей час уже із звука *до*, посів законно почесне сьоме місце і одержав найменування *сі*. Таким чином, у звукоряді виявилося відразу два звуки на одному й тому ж ступені. Аби не плутати їх на письмі, другий почали позначати хоча й тією самою літерою, але іншого накреслення: на відміну від першого, позначеного *b* (круглим, або м'яким), — *B* (твердим, або квадратним, quadratum). Отже, в одному випадку було «сі-бемоль», в іншому — «сі-бекар» Згодом, за часів розквіту хроматизму, *бемоль* та *бекар* «втратили» свій генетичний зв'язок із звуком *сі*, якому було присвоєно знак наступної у вже існуючому ряді літери латинського алфавіту *h*, і стали означати відповідно зниження на півтону та відмову від зниження.

**БЕЛЬВЕДЕР** (*італ.* belvedere — *чудовий вид*) — 1) вежа, надбудова над спорудою, здебільшого у плані кругла; 2) павільйон, альтанка на підвищеному місці; 3) назва деяких палаців у Ватикані, Відні, Празі, Варшаві. *Іл.*



***Бельведер.***
*Я. Кубицький.*
*Палац Бельведер. 1824 р. М. Варшава, Польща*

**БЕЛЬКАНТО** (*італ.* bel canto — *прекрасний спів*) — 1) загальна назва стилю італійського вокального мистецтва середини XVII — першої половини XIX ст., що характеризується легкістю, навіть витонченістю співу; особливості цього стилю зазнавали змін як унаслідок історичного розвитку самого вокального мистецтва, так і під впливом панівних у суспільстві уявлень, смаків та вподобань, що знаходили відображення у стилях — ***бароко, класицизм, романтизм, веризм;*** 2) *муз.* стиль вокального мистецтва, заснований на особливій наспівності й досконалій техніці володіння голосом (бездоганна кантилена, філірування, віртуозна колоратура, емоційно насичений співочий тон).

**БЕМОЛЬ** (*фр.* bémol — *«б» м'яке: b mol*) — ♭, знак пониження ступеня звукоряду на $^1/_2$ тону; після знаку ♭♭ (дубльбемоль) означає відмову від нього і збереження лише одного *бемоля*. Історично еволюціонував від конкретного значення *сі-бемоль* (як *сі*, пониженого на півтону, на відміну від *сі* «чистого», що позначалося первісно як «B» «тверде», або квадратне, на противагу «♭» «м'якому», або круглому).

Див.: *Альтерація, Бекар.*

**БЕНУАР** (*фр.* baignoire — *ложа, ванна*) — театральні ложі, розміщені на одному рівні з партером або трохи нижче сцени. *Іл.*

**БІЄНАЛЕ** (*італ.* biennale — *дворічний*) — періодичні виставки, фестивалі, що проводяться раз на два роки. *Іл.*

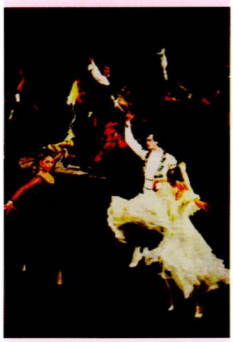
**БЛЮЗ** (*англ.* blues, від blue angeles — *смутний ангел*, blue devils — *смутний біс = смуток, туга, меланхолія*) — один із жанрів музики афро-американського походження. Первісно виник як пісня сільських жителів долини Міссісіпі. Характерні ознаки **Б.** — імпровізаційність виконання (особливо у паузах голосу), синкоповані ритми, поліритмія, нефіксоване пониження тонів (переважно на III та VII ступенях мажорного звукоряду), що утворюють разом із звичайними 9-ступеневий *блюзовий* лад.

**БОЛЕРО** (*ісп.* bolero — *досл. втікач, дезертир, аферист, перен. брехун.* Для порівн: bola — куля, кегля, bolea — місце для гри в кидання куль, кеглів) — іспанський народний танок. За деякими даними, створений у 1780 р. танцівником Себастьяно Сересо. Первісно застосовувалися ритмічні формули: $^3_4$ !!!¦! !!!¦, пізніше — близький до полонезу ритм: $^3_4$ !!!!!!. *Іл.*

**БОСТОН**, *вальс-бостон* (за назвою *амер.* міста) — *амер.* салонний танець, різновид повільного вальсу. Виник наприкінці XIX ст. Відрізняється від віденського паузою у супроводі на третій долі (іноді й на другій). Мелодія домінує над ритмом, практикується варіативне уповільнення й прискорення темпу. Особливою популярністю користувався в Америці та Європі в 20-х рр. XX ст.



***Бієнале.***
*М. Бабак.*
*Діти твої, Україно!*
*Експозиція на*
*Венеційському бієнале.*
*Фрагмент. 2005 р.*
*М. Венеція, Італія*



***Болеро.***
*М. Равель.*
*«Болеро».*
*Хореографічна мініатюра*

**БРИЗЕ** (*фр.* brisé — *ламаний, розбитий*) — *хореогр.* стрибок, під час якого політ опорної ноги переривається ударом неопорної; закінчується на ногу у положення *сюр ле ку-де-п'є*. *Іл.*



***Бризе***

**БРУТАЛІЗМ** (від *англ.* brutal — *грубий*) — напрям в архітектурі другої половини XX ст., представниками якого є А. та П. Смітсон (Велика Британія) та П. Рудольф (США). У своїх творах прагнуть до конструювання архітектоніки простих форм, використовуючи для цього відповідні природні матеріали та масивні конструкції.



***Брутальізм.***
*Д. Ласдан.*
*Національний королівський театр у Лондоні.*
*1976 р. Велика Британія*

**БУБОН** — ударний *муз.* інструмент. *Іл.*

**БУКЦИНА** (*лат.* buccina, від bucca — *надута щока*) — давньоримський *муз.* інструмент. *Іл.*

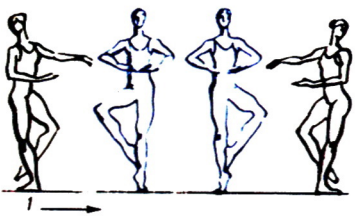
**БУЛЬБА** (*білорус. досл.* картопля) — білоруський *нар.* танець, різновид польки. Музика використовується і як наспів жартівливих застільних пісень з різними текстами.

**БУНЧУК** (*турец.* bouncuk) — ударний *муз.* інструмент. *Іл.*

**БУРДОН** (*фр.* bourdon — *досл. густий бас*) — 1) безперервний і незмінний за висотою звук відкритих струн щипкових та смичкових інструментів (*напр.*, колісної ліри, басових трубок волинки), найчастіше буває нижнім голосом музичного твору (своєрідний різновид органного пункту) або й складає ціле співзвуччя; 2) розташовані поза грифом струни, з яких видобувають бурдонні звуки; 3) органний регістр в інструментах сімейства флейтових. *Іл.*

**БУРЛЕСК** (*італ.* burlesca, burletta, від burla — *жарт*) — *муз.* твір жартівливого, іноді грубувато кумедного, часом химерного характеру, близький за жанром до гуморески, каприччіо; 2) невеличка жартівливо-пародійна опера, що викладається у комічному тоні.

**БУРЕ** (*фр.* bourrée, від bourrer — *набивати, напихати, нашпиговувати, надавати ляпасів, робити несподівані стрибки*) — *хореогр.* дрібні танцювальні кроки, карбовані чи суцільні, виконуються з переміною чи без переміни ніг, у всіх напрямах і з поворотом. *Іл.*



***Бурре***

**БУТАФОРІЯ** (від *італ.* buttafuori — *викинути все*) — підробні предмети, які застосовуються у сценічному мистецтві та кіно замість справжніх речей.

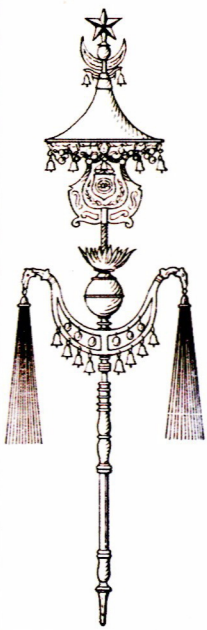
**БУФОНАДА** (*італ.* buffonata — *блазнювання*) — 1) творчий метод (художній метод, засіб) у мистецтві цирку, ***естради, театру, анімаційному кіно,*** особливість якого є в перебільшенні комічного в зовнішності персонажів, своєрідний (сценічний) різновид карикатури; 2) окремий твір, зроблений цими засобами; 3) загальний стиль творів, створених у цьому жанрі.

**БУЧАРДА** (*фр.* boucharde) — робочий інструмент скульптора: металевий чотиригранний молоток, обидві ударні поверхні якого вкриті пірамідальними зубцями. Застосовується для обробки граніту, мармуру тощо.

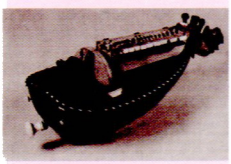
**БХАРАТ НАТЬЯ** — один із *стилів* індійського класичного танцю.



***Букцина***



***Бунчук***



***Бурдон.***
*Колісна ліра*

# В

**ВАГАНТИ** (від *лат.* vagantes — *волоцюги, бездомні*) — принизливе прізвисько середньовічних (XII—XIV ст.) мандрівних поетів та співаків у Західній Європі. Зазвичай вони рекрутувалися із середовища розжалуваних священиків, недоучок-семінаристів тощо. Складали пародійні пісні на церковні піснеспіви, твори, в яких висміювалося лицемірство та інші гріхи духовенства, оспівувалися радощі земного життя. Застільні пісні **В.** склали основу середньовічного студентського музичного фольклору, звідти походить, зокрема, і славна досі «Гаудеамус ігітур».

**ВАКХАНАЛІЯ** (*лат.* bacchanalia, від Bacch — *Вакх* + analia — *річниця*) — 1) первісно щорічне свято давніх римлян на честь Вакха, бога виноградарства і виноробства, що супроводжувалося споживанням вина, розвагами та веселощами; 2) *перен.* гамірна пиятика, гучна гульня з непристойними вчинками; 3) *мист.* вступна хореографічна сцена, епізод чи танок в опері, що зображає картину загального сп'яніння і бучних веселощів. *Іл.*



***Вакханалія.***
*М. да Караваджо.*
*Вакх.*
*1591—1596 рр.*
*Уффіці, м. Флоренція, Італія*



***Валторна***

**ВАЛТОРНА** (*нім.* Waldhorn — *лісовий, тобто мисливський ріг*) — мідний духовий мундштучний муз. інструмент. *Іл.*

**ВАЛЬОР** (*фр.* valeur — *цінність*) — у живописі та графіці відтінок тону, що у взаємодії з іншими відтінками визначає співвідношення світла та тіні.

**ВАЛЬС** (*фр.* valse, від *нім.* Walzer, від walzen — *кружляти в танці, викручувати ногами, англ.* waltz, *італ.* valzero) — танець, який виконують у парі, оснований на плавному кружлянні та повільному поступовому русі. Один із найпоширеніших побутових музичних жанрів, що утвердився й у професійній музиці європейських країн. *Муз.* розмір тридольний ($^3/_4$, $^3/_8$, $^6/_8$), темп — помірно швидкий. Назва **В.** з'явилася наприкінці XVII ст. для означення популярного танцю селян Південної Німеччини та Австрії, який місцевими називався лендлером, а чужинцями — просто німецьким танцем. З проникненням до міст, особливо — до Відня, танець швидко набув ефектної форми (рух став елегантно плавним, темп прискореним, яскраво викристалізувався виразний акцент на першій долі такту, ритмічна формула набула вигляду !|ó !| ò) і незабаром — на початку XIX ст. вальс став найулюбленішим танцем усіх верств європейського населення. *Іл.*



***Вальс***



***Вакханалія.***
*Фрагмент римської вази Боргезе.*
*30—40-і рр. до н. е., Лувр, м. Париж, Франція*

**«ВАМПУКА»** — 1) назва пародії (у формі одноактної опери) на надумані умовності та музично-сценічні штампи пересічних італійських оперних вистав (затягнутість дії, розчленування у співі слів, безглузді повтори окремих слів). Повна назва цієї опери-пародії — «Вампука, наречена африканська, зразкова з усіх поглядів опера», автор музики та лібрето (за фейлетоном М. Волконського) В. Еренберг. Першу постановку було здійснено у Москві в 1909 р., вона з успіхом пройшла на сценах Петербурга,

Риги та Тбілісі до 1927 р. За цей період її зміст піддався ***естетизації***, а назва стала образним узагальненням всього претензійного, трафаретного, безглуздого у сценічному, зокрема в оперному мистецтві; 2) *перен.* все претензійне за намірами та безпорадне художньо й безглузде за змістом у сценічному музичному мистецтві.

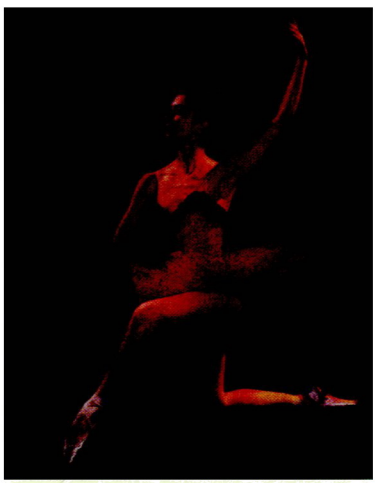
**ВАРГАН** — язичковий *муз.* інструмент, те ж саме, що *укр.* ***дримба***. *Іл.*

**ВАР'ЄТЕ** (від *лат.* varietas — *різноманіття, строкатість*) — загальна назва одного з різновидів (поряд із кабаре, бурлеском, мюзик-холом) естрадного театру (перший відкрився у Парижі 1790 р.). Вистави **В.**, що виникли у період Великої французької буржуазної революції і генетично пов'язані з формами народного театру, мали сатиричне спрямування, однак з часом перетворилися на суто розважальні. Невеличкі п'єси чергуються з виступами співаків, танцюристів, читців, акробатів, музикантів-інструменталістів, жонглерів, фокусників та ін. Поряд з комедійними елементами в них значне місце посідає еротика. У **В.** зародився і досяг свого розвитку жанр ***ревю***. *Іл.*



***Вар'єте.***
*А. де Тулуз-Лотрек.*
*Танець у Мулен Руж.*
*1890 р. Філадельфійський художній музей,*
*збірка Г. П. Макіленні, США*

**ВАРІАЦІЯ** (від *лат.* variatio — *різновид, зміна*) — 1) творчий метод (спосіб, засіб) у музиці, сутність якого полягає у повторному викладанні теми (іноді двох та більше) із змінами у фактурі, ладі, тональності, гармонії, співвідношенні контрапунктуючих голосів, ***тембрі*** (інструментуванні) тощо. Зміни можуть стосуватися як окремих із названих компонентів, так і сукупності їх у різних поєднаннях та комбінаціях; 2) *муз.* форма, створена засобами варіювання, оскільки варіації можуть бути як частиною певного великого твору інструментальної чи вокальної музики (опери, ораторії, кантати), так і самостійним твором (*напр.*, «Tema con variazioni» — Тема з варіаціями); 3) у балеті — невеличкий танець для одного чи кількох танцівників, зазвичай технічно складний і композиційно розгорнутий. Поділяють **В.** на чоловічі та жіночі, також на «земні» (terre à terre) та стрибкові. Переважно становлять частину *па-де-де, па-де-труа, гран па,* але можливі як самостійні епізоди. *Іл.*



***Варіація.***
*Т. Таякіна.*
*Варіації Кітрі*
*з балету Л. Мінкуса «Дон Кіхот»*

**ВВІДНИЙ ТОН** — нестійкий звук ладу, розташований на секунду нижче чи вище I ступеня і тяжіє до нього. Прилеглий до I ступеня знизу, він називається нижнім, прилеглий до I ступеня згори, — верхнім вступним тоном. **В. т.** відзначається найінтенсивнішим мелодичним тяжінням до головного звука ладу (тоніки). Особливо той, що відстоїть від тоніки на малу секунду до низу. У натуральному і гармонійному мажорі та гармонійному мінорі це звук VII ступеня (*нім.* Leitton — провідний тон, *фр.* note sensible — чутлива нота, *англ.* leading note — провідна нота). До того ж під вступнотоновістю часто мають на увазі саме гостроту малосекундного напівтонового тяжіння. Зрештою, «вступнотоновістю»



***Варган***



***Вар'єте.***
*П. Пікассо.*
*Балерина канкан. 1900 р.*
*Колекція Ліло Бер,*
*м. Штутгарт, Німеччина*

може вважатися будь-яка альтерація, що приводить до появи хроматичних, ніби «штучних» **В. т.** З появою в європейській музичній системі уявлень про нього і розробленням відповідної системи пов'язана поява (XII—XVI ст.) та закріплення й домінування (у XVII—XIX ст.) мажорно-мінорної системи, засобів модуляції, техніки затримань та їх розв'язання.

**ВЕЛЬТЕ-МІНЬЙОН** — різновид механічного фортепіано. (М. Вельте — виробник з 1904 р.) Записував і відтворював механічним способом гру. Був надзвичайно популярним до винайдення фонографа, грамофона і дав змогу зберегти чимало записів творчості видатних музикантів.

**ВЕНЗЕЛЬ** (*пол.* węzel — *вузол*) — пов'язані між собою або переплетені в малюнок початкові літери власних імен.

**ВЕРИЗМ** (від *лат.* ver — *правдивий*) — стилістична течія реалістичного спрямування в італійській літературі та мистецтві (***опера, живопис, скульптура***) наприкінці XIX ст. Характерні для **В.** інтерес до побуту бідноти, особливо селянської, увага до переживань героїв, добір гостроконфліктних ситуацій започаткували мистецьку традицію, на основі якої через кілька десятиліть розквітнув неореалізм. *Іл.*



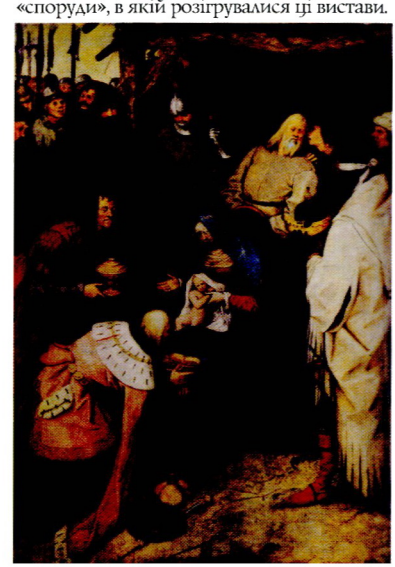
***Веризм.***
*В. Вела.*
*Спартак. 1847 р.*
*Музей Вела,*
*муніципалітет Лігорнетто,*
*Швейцарія*



***Веризм.***
*В. Вела.*
*Жертва праці. Рельєф. Бронза. 1883 р.*
*Національна галерея сучасного мистецтва,*
*м. Рим, Італія*

**ВЕРНІСАЖ** (*фр.* vernissage , *букв.* — лакування) — урочисте відкриття художньої виставки, часто й сама виставка.

**ВЕРТЕП** (від *праукр.* слова, що означає печера) — 1) назва старовинної української народної лялькової вистави, що присвячувалася легендарним подіям, пов'язаним з Різдвом Христовим. Цим визначався її зміст, звідси й загальна назва (Христос, за однією з версій, народився в потайній печері, де вимушена була переховуватися його майбутня мати пресвята Діва Марія, аби уникнути смерті, що загрожувала її ще ненародженому синові); 2) назва самої «споруди», в якій розігрувалися ці вистави.



***Вертеп.***
*П. Брейгель Старший.*
*Поклоніння волхвів. 1564 р.*
*Національна галерея, м. Лондон,*
*Велика Британія*

Театральне приміщення **В.** — середніх розмірів скринька, яка зовні нагадує макет церкви. Поділена на два яруси — дві імпровізовані сцени, на яких й влаштовувалася вистава, в основному інсценізовані євангельські сюжети. Усе дійство відбувалося під спів *колядок* і *кантів*. Неодмінними учасниками були «маски», що стали згодом традиційними персонажами українського театру (Дід, Баба, Дяк, Шинкарка, Москаль і, звичайно ж, Запорожець), а також представники різних національних меншин (євреї, поляки, цигани). Вистави подавалися з гумором, під спів відповідних пісень, у супроводі танців та музики. Згодом з'явився і «живий вертеп» — вистави в акторському виконанні, що є свідченням про історичні шляхи формування українського національного театру. З XVII ст. **В.** поширився не лише в Україні, а й за її межами, що збу-

дило цікавість до театрального мистецтва в Білорусі та Росії. *Іл.*



***Вертеп.***
*Макет. Український музей театру і кіно, м. Київ*

Див.: *Театр.*

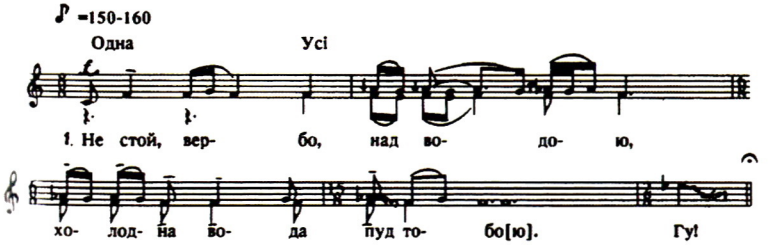
**ВЕСНЯНКИ** (*укр.*, в Білорусі — *веснавые*, в Росії — *весенние песни*) — назва старовинних *укр. нар.* пісень, що були обов'язковими під час обряду «чарування» природних явищ. Мелодика їх різноманітна, заснована на антемітонних звукорядах, здебільшого у межах квартового трихорду із закінченням на II ступені, чи квінтового тетрахорду з кадансом на IV ступені. З огляду на обрядову функцію, веснянки закінчуються окличним вигуком. За час історичної еволюції почали редукуватися в дитячі пісеньки («Вийди, вийди, сонечко!..» або «Іди, іди, дощику!..»), почасти ввійшли у трансформованому вигляді до складу професійної музики, заснованої на етнографічному матеріалі (М. Римський-Корсаков «Травнева ніч»), почасти зберігаються як реліктові явища в усній народній творчості. *Іл.*

**ВЕСТЕРН** (*англ.* western — *західний*) — 1) термін для означення різновиду кінофільмів пригодницького жанру. Назву одержав завдяки екранізації фольклору (переказів, легенд, бувальщин, небилиць) білих переселенців про освоєння ними «Дикого Заходу» американського континенту, завершення якого припало на початок становлення кіномистецтва; 2) означення конкретного фільму, зробленого у цьому жанрі. Особливостями цього жанру є чіткий розподіл персонажів на позитивних (добрих, мужніх, справедливих, безстрашних героїв — це «білі», початково — виключно «білі» люди) та негативних (підступних, злих, лютих, боягузливих, жорстоких — представників тубільного населення — «індіанців»), початково лише їх. Сюжетні події обертаються навколо небагатьох тем, наприклад, напади на безневинних, захоплення заручників тощо. *Іл.*

**ВИБІЙКА** — 1) різновид ***декоративно-прикладного мистецтва***: друкування вручну на тканині кольорових узорів за допомогою рельєфних друкарських форм (дерев'яні дошки, мідні пластини); 2) узагальнене означення прикрашеної тканини.

**ВИВОРОТНІСТЬ** — термін для означення здатності танцівника до вільного розвертання ніг назовні — від стегна до кінчиків пальців (стопи паралельні лінії пліч), — що є неодмінною умовою для класичного танцю. **В.** буває як природженою (завдяки особливостям будови тазостегнових суглобів), так і набутою під час тренувань.

**ВИДОВИЩЕ** (від *вид, видіти, бачити, видіння*) — 1) *заг.* все те, що є цікавим для розглядання, роздивляння (порівняємо: *рос.* зрелище, від зрение, зреть, також *англ.* show (шоу) — вистава, від однойменного дієслова, яке означає показувати, виставляти, являти).




КДІК, Полісся, 1

***Веснянка***



***Вестерн.***
*«Хороший, поганий, злий». Реж. С. Леоне. 1966 р.*



***Вестерн.***
*«Той, що танцює з вовками». Реж. К. Костнер. 1990 р.*

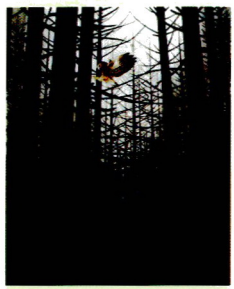


***Вибійка.***
*Київська обл. Перша половина XIX ст.*

Французьке слово spectacle, аналогічне нашій виставі, означає видовище. Так само, як і латинське spectaculum, від якого воно походить. До того ж слово театр (*грец.* θεατρον), означає не що інше, як видовище. «Видовище» з давньогрецької первісно перекладалося як теорія (θεορια), теорема (θεορημα). Корінь давньогрецького «видовища» — τεο (тео) — божество. Похідні від нього: коли початкова літера θ (тета) транскрибується твердо (як наше ***т***), *Теа* означає видовище. *Іл.*



***Видовище.***
*Корида*



***Видовище.***
*Такесі Ісіда.*
*Холодний гай. 1973 р.*



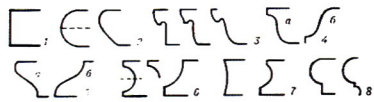
***Видовище.***
*Синерама — особливий різновид видовища*



***Видовище.***
*П. Боннар.*
*Вершниця в цирку. 1897 р.*
*Музей Фора, м. Екс-ле-Бен, Франція*

Див.: *Спектакль, Феєрія, Синерама.*

**ВИКРУЖКА** — криволінійний увігнутий архітектурний облом в $^1/_4$ кола. *Іл.*



***Викружка***

**ВИСОТА ЗВУКА** — одна з основних характеристик якості звука. Поняття про висоту звука має метафоричний характер: воно завдячує уявному «перенесенню» у сферу звуків просторових співвідношень і «розташуванню» звуків залежно від частоти коливань тіла, яке «звучить»: чим більша частота — тим вищий звук і навпаки.

Сприйняття висоти звука залежить як від особливостей органу слуху, так і характеру звучання певного тіла. Для чіткого сприйняття висоти звука останній повинен мати гармонійний або близький до нього спектр (обертони мають розташовуватися за «натуральним рядом») і мати мінімум шумових призвуків. За відсутності гармонійного спектра (ксилофони, дзвони) або за наявності шумового спектра (барабани, тамтами) висота звука стає мало чи й зовсім нерозрізнюваною. На визначеність висоти звука (його адекватне сприйняття) впливають його тривалість, гучність, наявність (відсутність) вібрато, атака звука тощо.

У музичній психології розрізняють два аспекти сприйняття висоти звука: інтервальний, пов'язаний із співвідношенням частоти коливань, та тембровий, пов'язаний з відчуттям зміни «забарвлення» звука: ніби «світлішання» при підвищенні та «темнішання» — при пониженні висоти звука (аж до «похмурих»). Інтервальний компонент сприймається у діапазоні від 16 *гц* до 4000—4500 *гц*, тембровий — від 16 *гц* до 18000—19000 *гц*. За нижнім «порогом» — частина інфразвуків, за горішнім — ультразвуків. За особливостями звуковисотного сприйняття розрізняють кілька типів музичного слуху: абсолютний, тональний, відносний (інтервальний) та інтонаційний. Звуковисотний слух має «зонну природу», тобто він орієнтується на певну «зону» коливань. На практиці висоту звука позначають нотними, літерними та числовими знаками.

Див.: *Метафора, Традукція.*

**ВИТИНАННЯ** (від *тяти*, тобто *різати, краяти, кроїти*) — вид українського народного декоративно-ужиткового мистецтва, особливістю якого є вирізання (витинання) прикрас з паперу. Подібними витинанками із шкіри наші предки прикрашали шкіряний одяг. Особливого поширення, зокрема серед сільського, а потім і міського населення, **В.** набуло наприкінці XIX та у першій половині XX ст., коли став більш доступним матеріал цього мистецтва — папір. Ажурними виробами — з квітами, хрестами, зубчиками, стовпчиками, стилізованими пташками люди прикрашали стіни, їх наліплювали на віконні шибки, підвішували до сволоків. У витинанні художній ефект досягається ритмічним чергуванням симетричних елементів орнаменту, вирізаних ножицями, вибитих штампом чи й просто відщипаних пальцями із складеного у кілька шарів смужок паперу. Паперові оздоби відомі в Україні з першої половини XIX ст, а наприкінці того ж століття вже експонувалися колекції витинанок (у Тернополі (1887 р.) та Львові (1894). Належну данину захоплення цим мистецтвом віддали, зокрема, майстри славетної Петриківки (В. Вовк, П. Глущенко і Г. Гречанова), а також подоляни С. Батюк, В. Васильєва, А. Герман, М. Руденко, О. Салюк, киянка М. Павлова). У 1968 р. відбулася ретроспективна виставка творів цього мистецтва у Києві («Витинанки села Саїнки»). Наприкінці XX ст. заявила про себе нова хвиля українських «витинанчарів» (Л. Безпальча, В. Корчинський, З. Косицька, Л. Мазур, Л. Новицька, Л. Процик, Л. Качек, Л. Стебольська, Г. Хміль). *Іл.*

**ВИХІД.**

Див.: *Антре.*

**ВИШИВКА** — вид декоративно-ужиткового мистецтва: орнаментальне або сюжетне зображення, виготовлене на тканині (шкірі, повсті) прошитими нитками. Існують різноманітні техніки **В.**, як і різноманітні матеріали, що використовуються для виготовлення ниток (від бавовни та вовни до срібла, золота та самоцвітів). З XVIII ст. побутують два стилістичні напрями. Один із них іконографічно пов'язаний зі Сходом: монохромні графічні візерунки, де домінує одна барва. Другий — багатоколірний, пов'язаний з ***бароковою*** орнаментикою, надзвичайно різноманітний у тонах і деталях. Багато речей домашнього вжитку, які оздоблюються вишивкою: рушники — улюблена окраса хати в Центральній і Східній Україні, скатерки, пошивки, підзори на простирадлах, фартухи, інші деталі одягу, чоловічі та жіночі (найбільше) сорочки. В Україні розрізняють понад сто технік одностороннього та двостороннього вишивання. Перша група — це нанесення стьобків з лицьового боку («поверхниця», «набирування», «кафасор», «верхоплут», «кіска», «хрестик») або з вивороту («низинка», «занизування»). Двосторонньо вишивали техніками «позад голки», «перебір», «двостороння гладь», «соснівка», «штапівка» тощо та різними «прозорими» швами. *Іл.*



***Вишивка.***
*Фрагмент вишивки.*
*Центральні райони України. XVIII ст.*



***Вишивка.***
*Івано-Франківська обл.*



***Вишивка.***
*Херсонська обл.*



***Вишивка.***
*Закарпатська обл.*



***Вишивка.***
*Поділля. Хмельницька обл.*



***Вишивка.***
*Миколаївська обл.*



*Вібрафон*



***Відродження.***
*Мікельанджело.*
*Мойсей.*
*Мармур.*
*Статуя призначалася для гробниці папи Юлія II. 1515 р.*
*Церква Сан П'єтро ін Вінколі, м. Рим, Італія*

**ВІБРАТО** (*італ.* vibrato, від *лат.* vibrare — *хитати, коливати*) — спосіб гри на *муз.* інструментах (струнних, духових) та видобування голосу, завдяки якому періодичною і швидкою зміною висоти звука досягається враження його схвильованого тремтіння.

**ВІБРАФОН** — *муз.* ударний інструмент, різновид ксилофона. *Іл.*

**ВІВАЧЕ, ВІВО** (*італ.* vivace, vivo — *жвавий, жвавo*) — термін, що диктує відповідний характер виконання *муз.* твору. Спочатку означав саме емоційний зміст і був доповненням до визначення темпу. З другої половини XIX ст. означає темп — повільніший від ***престо***, але швидший за ***алегро***.

**ВІДЕО** (від *лат.* video — *дивитись, бачити, вдивлятися*) — 1) складова слів, які означають предмети та явища, пов'язані із зображенням відеотехнікою (*відеокарта, відеофільм, відеокамера, відеотека*); 2) скорочене означення відеофільму.

**ВІДЕОАРТ** — напрям сучасного образотворчого мистецтва, в якому засобом вираження слугує відео- та комп'ютерна техніка. Представники — Вітo Аккончі, Йозеф Бойс та ін.

**ВІДЕОКЛІП** (*англ.* video + clip — *обстригати, обрізувати*) — жанр екранного мистецтва (***кіно, телебачення, відео***). Виник у результаті максимального «стискування», зокрема й шляхом «обрізування», «обстригання» кінозображення та його перемонтажу задля заощадження ефірного часу в рекламі та відеосупроводі пісень.

**ВІДЕОЛОГІЯ** (від *англ.* video + λογος (логос) — *слово, розум, вчення*) — теорія візуальних (екранних — ***кіно***, ТБ, ***відео***) мистецтв, закономірностей їх побудови та адекватного сприйняття.

**ВІДРОДЖЕННЯ** — термін, яким у вітчизняній та французькій літературі (*Ренесанс*) означується період у культурному та ідейному розвитку країн Західної і Центральної Європи (в Італії XIV— XVI ст., в інших країнах — XV—XVI ст.), перехідний від епохи середньовічної культури до культури Нового часу.

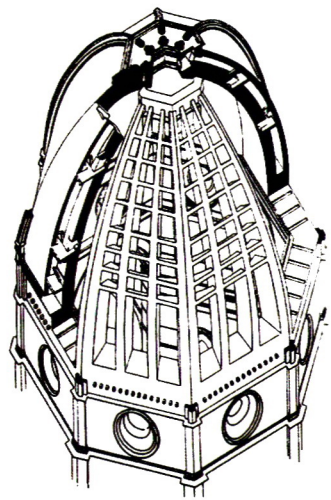
Італійці Відродженням (Risorgimento) називають період боротьби за возз'єднання своїх земель та національну незалежність. У центрі цієї епохи ставлять не митців, а борців, революціонерів й патріотів, на чолі з Джузеппе Гарібальді (1807—1882).

Прикметні риси культури епохи **В.**: антифеодальний, у своїй основі світський, антиклерикальний характер, гуманістичний світогляд (гуманізм), звернення до культурної спадщини античності. Зоря нової епохи в Італії засвітилася ще на межі XIII — XIV ст. Її провісниками були поет Данте, художник Джотто та ін., проте справжній розквіт розпочався в XIV ст.

На початку XIV ст., в Римі, на терені золотих виробів майстра подизався флорентієць Філіппо Брунелескі, за життєвим покликанням — скульптор, архітектор і науковець. Якось під час прогулянки завулками «вічного міста» погляд Брунелескі вразила «музичність пропорцій» залишків античних споруд. І він почав їх вивчати. Особливу увагу при цьому приділяв аспектам повітряної перспективи, основоположником наукової теорії якої згодом він і був визнаний.

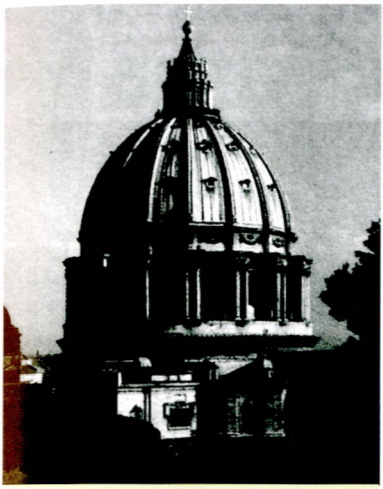
Повернувшись до Флоренції з багажем нових знань, уявлень та здогадів, сповнений збуджуючих прагнень, митець зважується випробувати все це на практиці і користується для цього першою ж нагодою: замовленням на спорудження гробниці Сан Лоренцо у Пацці біля собору Санта Кроче. Результат перевершив найсміливіші сподівання.

Мине всього лише кілька десятиріч і почнеться бурхливе утвердження нового стилю, за яким згодом закріпиться французьке найменування — ***ренесанс***.



***Відродження.***
*Ф. Брунелескі.*
*Купол собору Санта-Марія дель Фйоре.*
*1420—1436 рр. М. Флоренція, Італія*

Споруда у стилі ренесанс — це будинок з центральним планом та куполом, який спирається на куб. Навіть зовнішньо така споруда — пластичний об'єкт. До того ж зовнішній об'єм будови становить ніби легку й пластичну оболонку, передає форми внутрішнього простору. Класичний твір цього стилю — Собор св. Петра у Римі, будівництво якого розпочалося під орудою Браманте, а завершувалося під керівництвом Мікельанджело.

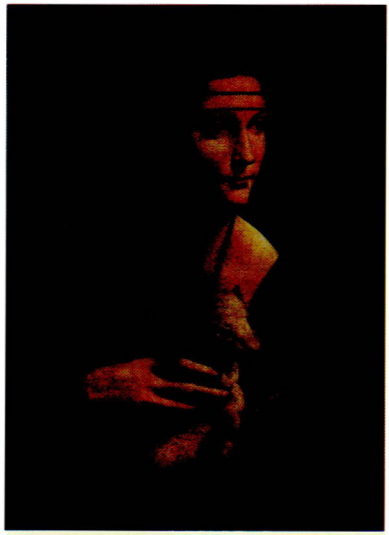


***Відродження.***
*Д. Браманте, Мікельанджело.*
*Купол собору св. Петра. 1504 р. М. Рим, Італія*

«Новий стиль» швидко проник в усі споріднені мистецтва й незабаром, хоча і не надовго, особливо порівняно з ***романським*** та ***готичним***, став панівним.

До того ж зміст французької назви цього періоду в історії Італії та Європи взагалі розуміють і тлумачать однобічно і не зовсім правильно. Так, ніби все й зводилося до «відродження», тобто історичного «перевидання», античних мистецтв і наук. Хоча європейська культура й справді ніби воскресала після тисячолітнього християнського її успіння (умертвіння), самим тільки цим відродженням зміст епохи не вичерпується.

Доленосна для європейської цивілізації історична «операція» щодо заміни місцями «Бога» та «людини» в системі життєвих цінностей мала, щоправда, й негативні наслідки, особливо у сфері моралі (так звана «зворотна сторона титанізму» — О. Ф. Лосєв), проте в цілому вона посприяла розкріпаченню творчих сил і здібностей людей. Після тисячолітнього насильницького «успіння» пробудився до нового життя театр. Пориває з нав'язаним аскетизмом зображень живопис. Переживає друге народження інструментальна музика, і навіть заявляє про своє право на життя хореографічне мистецтво (виникає балет), народжується опера. Епоху **В.** навіки уособлюють титанічні постаті скульпторів (Брунелескі, Альберті, Браманте, Палладіо в Італії, Леско, Делорм — у Франції); художників Донателло, Мазаччо, П'єро делла Франческа, Мантенья, Леонардо да Вінчі, Рафаель, Мікельанджело, Тиціан, Веронезе, Тінторетто — в Італії; Ян ван Ейк, Рогір ван дер Вейден, Брейгель — в Нідерландах; Дюрер, Нітхардт, Гольбейн — у Німеччині; Фуке, Гужон, Клуе — у Франції. За цієї епохи створено «Гаргантюа та Пантагрюель» Рабле, драми Шекспіра, «Дон Кіхот» Сервантеса, сонети Петрарки, новели Боккаччо, поеми Аріосто, Тассо, антиклерикальну сатиру Еразма Роттердамського (трактат «Похвала глупоті») та ін., набули поширення нові філософські ідеї (Джордано Бруно), зроблено видатні наукові відкриття у географії (Васко да Гама, Магеллан, Христофор Колумб, Америго Веспуччі), астрономії (Микола Коперник), анатомії (Везалій).



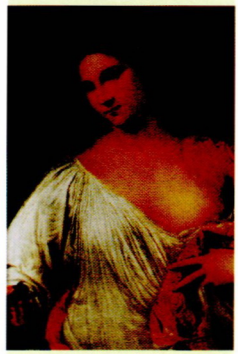
***Відродження.***
*Леонардо да Вінчі.*
*Портрет Чечілії Галлерані («Дама з горностаєм»).*
*1485—1490 рр.*
*Музей Чарторийських, м. Краків, Польща*



***Відродження.***
*В. Карпаччо.*
*Дами на балконі.*
*1494—1500 рр.*
*Музей Корер, м. Венеція, Італія*



***Відродження.***
*Рафаель Санті.*
*Три грації.*
*1503—1504 рр.*
*Музей Конде, галерея Шантільї, м. Париж, Франція*



***Відродження.***
*В. Тиціан.*
*Флора. 1515—1517 рр.*
*Галерея Уффіці, Флоренція, Італія*



***Відродження.***
*А. Дюрер.*
*Автопортрет. 1498 р.*
*Прадо, м. Мадрид, Іспанія*



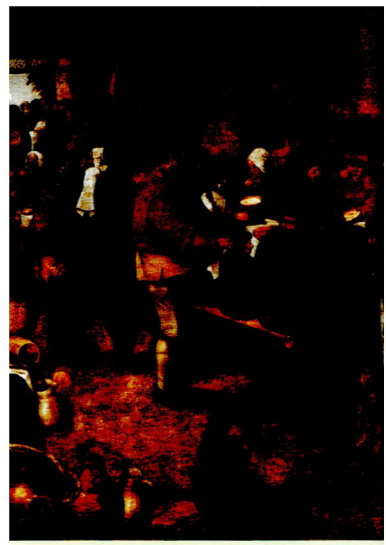
***Відродження.***
*С. Боттічеллі.*
*Ілюстрація до «Божественної комедії» Данте*

Не випадково «батьківщиною» цього ***Ренесансу*** виявилася саме Італія. Завдяки вигідному географічному розташуванню на перетині відкритих морських шляхів, у скрутний для Європи час, коли мусульманські завоювання перекрили традиційні шляхи торгівлі Європи зі Сходом, тут, поряд з Римом, виросли, зміцніли й розквітли впливові у світовому масштабі міста-держави: Венеція, Неаполь, Мантуя, Флоренція. Населення їх всіма засобами обстоювало свою економічну самостійність та політичну незалежність, всіляко урізноманітнювало та прикрашало своє життя — як на індивідуальному, так і муніципальному рівнях. А це означало, що у митців поряд з традиційними замовниками (церква та феодали) з'явилися й нові, до того ж не зашорені релігійними догмами, не надто вибагливі у смаках, зате щедрі у платні заможні бюргери (міщани) та міські громади.

Не останню роль у піднесенні наук та мистецтв відіграло й послаблення духовної диктатури церкви, а відтак і загальне зниження рівня релігійності суспільства. Це твердження могло б видатися перебільшенням («Як то може бути! В Італії, країні, де непорушно стоїть цитадель католицизму — Ватикан, і раптом — занепад релігійності?»), якби не достовірні свідчення найавторитетніших сучасників. Ось одне з них, що належить відомому політичному діячеві Флорентійської республіки і основоположнику європейської політології Ніколо Макіавеллі: «Оскільки багато хто дотримується думки, ніби благо міст Італії завдячує римській церкві, я хочу висунути проти цього ряд необхідних для мене доказів. Перший: погані приклади папської курії (Макіавеллі мав на увазі розпусту, у якій загрузли церковні ієрархи того часу. — *Авт.*) позбавили нашу країну будь-якого благочестя й будь-якої релігії. Ми, італійці, зобов'язані церкві й священикам, насамперед, тим, що залишилися без релігії й загрузли у злі. Але ми зобов'язані їм і ще більшим, і це — друга причина нашої загибелі. Церква тримала й тримає нашу країну роздрібненою».

Однак період релігійної «відлиги» тривав не довго. З появою ордена єзуїтів церква знову набула колишньої волі до духовної диктатури і посилила наступ на ренесансне світовідчуття.

Завдяки змішанню «французького з нижегородським», «московського з полтавським», звикли називати ***Ренесансом***, тобто **В.**, цей період і ми, українці. Італійці ці століття іменували й іменують суто хронологічно: квартогенто, квінтогенто (чотирнадцяте, п'ятнадцяте століття), німці, протестуючи проти диктату Ватикану, назвали цю добу епохою Реформації. Церковна реформація, розпочата Мартіном Лютером і підтримана селянською війною під проводом Томаса Мюнцера, перемогла у багатьох землях Німеччини та інших країн Європи. Однак в Італії гору знову взяв Ватикан. Перемога Контрреформації означала відновлення й посилення духовної диктатури церкви (лютування інквізиції — спалення Джордано Бруно, засудження Галілео Галілея, замазування фігур на фресках Мікельанджело), занепад ренесансного духу і відповідно — злам у мистецтві, зокрема в його стилістиці. *Іл.*



***Відродження.***
*П. Брейгель Молодший.*
*Весільний бенкет. 1568 р.*
*Музей мистецтв, м. Гент, Бельгія*



***Відродження.***
*С. Боттічеллі.*
*Весна. 1478 р. Уффіці, Флоренція, Італія*

Див.: *Проторенесанс, Маньєризм, Бароко.*

**ВІЗУАЛЬНИЙ** (від *лат.* visualis) — видимий, призначений для зорового сприймання.

**ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦТВА** (від *лат.* visualis — *видимий*) — мистецтва, призначені для зорового сприймання: ***живопис, скульптура, архітектура, кіно, телебачення,*** почасти театр в усіх сценічних різновидах.

**ВІМПЕРГ** (*нім.* Wimperg) — гострокутний декоративний фронтон, яким завершуються портали та віконні пройми ***готичних*** споруд; прикрашалися *ажурним* або *рельєфним* різьбленням. *Іл.*

**ВІНА** (*санскр.* vina) — індійський струнний щипковий *муз.* інструмент.

**ВІНЕЦЬ** — в українській дерев'яній архітектурі означає один горизонтальний ряд колод зрубу.

**ВІОЛА** — загальна назва групи смичкових *муз.* інструментів, поширена в романських країнах середньовічної Європи (віола-бастарда, віола да гамба, віолета). *Іл.*

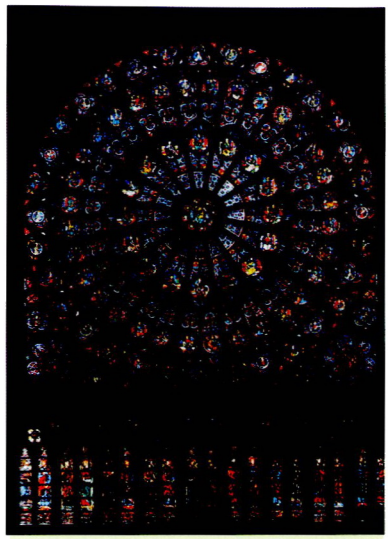
**ВІРАЖ** (від *фр.* virage — *поворот, змінювати забарвлення*) — 1) *авіац.* фігура простого пілотажу, горизонтальне коло; 2) *фотогр.* реактив для забарвлення чорно-білих зображень.

**ВІРТУАЛЬНІСТЬ** (*англ.* virtuality — *можливість діяти, бути чимось, неявна притаманність, припустимість*; virtual — такий, що має можливість (діяти, бути ким-сь), неявно притаманний, прихований, припустимий, само собою; *virtualty* — само собою, маючи на думці) — можливість (гадана), припустимість (вірогідна); віртуальні частинки — у квантовій фізиці, віртуальна пам'ять — у цифрових обчислювальних машинах (комп'ютери), віртуальний простір — у комп'ютерних іграх тощо.

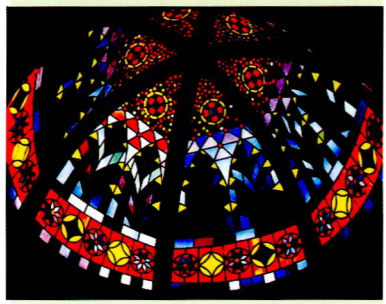
**ВІРТУАЛІЗАЦІЯ** (від *віртуальність*) — створення за допомогою інформаційно-комп'ютерних технологій візуальних моделей предметів та явищ «навколишньої» та «внутрішньої» реальності людини (фантомів уяви, спогадів, мрій).

**ВІРТУОЗ** (*італ.* virtuoso, virtus — *сила, гідність, талант*) — 1) виконавець, переважно музикант, який майстерно володіє технікою гри; 2) людина, яка досягла високої майстерності у будь-якій справі.

**ВІТРАЖ** (*фр.* vitrage від *лат.* vitrum — *скло*) — орнаментальна чи сюжетна композиція (у вікні, дверях, у вигляді окремого панно) з кольорового чи безбарвного матеріалу, що пропускає світло. *Іл.*

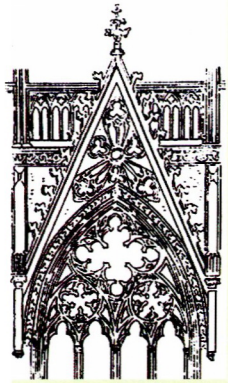


***Вітраж.***
*Нотр Дам де Парі.*
*Друга пол. XII — поч. XIII ст. М. Париж, Франція*



***Вітраж.***
*Творча майстерня «Сонцевид».*
*Україна. 2007 р.*

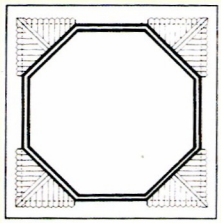
**ВОДЕВІЛЬ** (*фр.* vaudeville) — різновид комедії ситуацій із виконуваними під музику куплетами. Назва походить від найменування регіону — долина річки Вір у Нормандії (Vau de Vir), — де в XV ст. мешкав пісняр О. Баслен, який започаткував жанр веселих пісеньок, що одержали назву спочатку «водевіри». Згодом ці пісні трансформувалися у вже відомі сьогодні водевілі (voix de ville). З XVII ст. вводилися до театральних вистав, що вплинуло на вистави, де і виник різновид п'єс-водевілів, які завдяки процесу ***естетизації*** набувають статусу легкої



***Вімперг***



***Віола***



*Восьмерик*

комедійної вистави з анекдотичним сюжетом. Офіційним «днем народження» **В.** вважається 1753 р., коли лібретист замовив музику композитору для **В.** Залежно від характеру інтриги, характеру та кількості музики, розрізняють **В.**-оперу (ближча до власне оперного жанру), **В.**-комедію (ближча до музично-драматичної вистави) та **В.** з куплетами (невеличка п'єса з куплетами); 2) термін для означення окремого номера у **В.**-опері — заключної пісеньки-куплету, яку виконують учасники вистави перед її фіналом і всі разом чи по черзі звертаються до глядачів; перший куплет при цьому виражає мораль п'єси, останній — звернення героя (героїні) до публіки, прохання схвалення. *Іл.*



*Волинка*



***Водевіль.***
*«За двома зайцями». Реж. В. Іванов. 1961 р*

**ВОКАЛІЗ** (*фр.* vocalise, від *лат.* vocalis — *голосний звук*) — 1) *муз.* вправа для голосу, що виконується на певну голосну літеру (переважно *а*) без слів; 2) означення твору, виконаного у цьому стилі («Бахіана» В. Лобоса).

**ВОКАЛІЗАЦІЯ** — спів на голосну літеру.

Див.: *Вокаліз, Секвенція.*

**ВОКАЛЬНА МУЗИКА** — твори, написані для співу (одним голосом чи багатьма), з музичним супроводом чи без нього, пов'язані із словом, найчастіше поетичним.

Див.: *Вокаліз.*

**ВОЛИНКА** — народний духовий язичковий музичний інструмент. *Іл.*

**ВОЛЮТА** (*італ.* voluta — *завиток, сувій*) — 1) деталь карнизів, порталів, дверей, вікон в ***ордерній архітектурі***; 2) архітектурна оздоба (у формі спіралеподібного закрутка з «очком» у центрі).



***В'язь.***
*Арабська в'язь із середньовічного рукопису. Фрагмент*

**ВОСКОВИЙ ЖИВОПИС** — вид живопису, у якому засобом поєднання фарб є віск. Відомо кілька методів, або технік **В. ж.**: малюнок робиться за допомогою розплавлених чи розчинених у летких оліях воску фарб (енкаустика) чи їх емульсією (воскова темпера). *Іл.*



***Восковий живопис.***
*Св. Сергій і Вакх. Візантія. VI ст. Музей мистецтв ім. Богдана і Варвари Ханенків, м. Київ*

**ВОСЬМЕРИК** — характерна для *укр.* та *рос.* дерев'яної архітектури переважно XVII—XVIII ст. форма: восьмикутна у плані споруда, зведена на чотирикутній основі («восьмерик на четверику»). *Іл.*

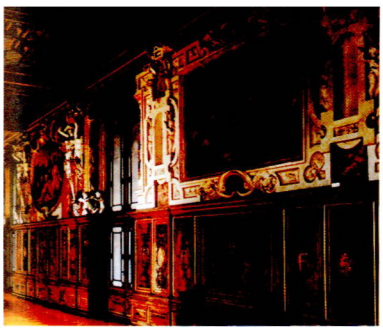
**ВСЕНОЩНА** (власне всенощна богослужба) — 1) богослужіння у православній церкві напередодні неділь та свят, яке внаслідок об'єднання вечірньої та ранкової триває цілу ніч. До складу літургійних піснеспівів недільної **В.** входять псалми (103 — «Благослови, душе моя, Господа», 1, 2, 3 — «Блажен муж»), гімни («Світе тихий», «Нині отпущаєши», «Богородице Діво, радуйся!», «Хваліть ім'я Господнє» — на вірші 133 та 134 псалм), тропарі («Благословен єси, Господи...», «Ангельський собор, удивися...»), а також гімни («Воскресіння Христове бачивши...», «Величає душа моя Господа», «Преблагословенна єси, Богородице Діво», «Слава в вишніх Богу» та «Взбранной воєводі»); 2) назва музичного твору на теми піснеспівів цілонічної богослужби (гармонізація стародавніх наспівів, нова музика на традиційні тексти, або започатковане П. Чайковським створення цілісного музичного твору на основі використання стародавніх наспівів чи залучення лише їх інтонацій).

**В'ЯЗЬ** — декоративне письмо, при якому літери поєднуються в суцільний орнамент (арабська, деякі види старослов'янської).

# Г

**ГАВОТ** (*фр.* gavotte, від *прованс.* gavoto — *досл. танець гавотів*, мешканців регіону Овернь у Франції) — старовинний французький народний танець. Розмір парний — $^4/_4$ або $^2/_4$.

**ГАЛЕРЕЯ** (*фр.* galerie) — 1) довге приміщення, одна з повздовжніх стін якого замінена стовпами чи колонами; різновидом **Г.** є довгий балкон; 2) видовжена зала із суцільним рядом вікон в одній із стін. Інша назва — кружґанок; 3) верхній ярус глядацької зали («гальорка») у театрі; 4) *перен.* назва ряду музеїв образотворчого мистецтва з огляду на галерейний тип приміщення та виставлені там твори живопису, графіки, скульптури (Картинна галерея, Національна галерея); 5) назва підприємств, що торгують предметами образотворчого мистецтва (живопису, графіки, скульптури) і приміщень, де здійснюється виставка-продаж цих творів. *Іл.*



***Галерея.***
*Р. Фйорентіно. Галерея Франциска І. 1533–1537 рр. м. Фонтенбло, Франція. Споруджена для копій античних скульптур*



***Галерея.***
*Д. Вазарі.*
*Галерея Уффіці. Середина XVI ст.*
*Вигляд з боку Арно, м. Флоренція, Італія*

Див.: *Мистецтво, Модернізм.*

**ГАЛОП** (*фр.* galop, від *франкськ.* Wahl — hlaup — кельтська рись та wala hlaupan — *добре бігти*) — 1) стрибкоподібний біг коня, один з різновидів алюру, що поділяється на звичайний кентер та прудкий кар'єр; 2) бальний танець, для якого характерний стрімкий стрибкоподібний рух. Виник у Німеччині, де первісно називався Hopser або Rutscher. На початку XIX ст. з'явився у Франції та невдовзі поширився в Європі. Муз. розмір $^2/_4$, характерні ритми: |. .. . || . ... .. || . ... .||. Застосовувався також в опері, опереті, балеті, на його основі видатними композиторами створено цілий ряд високохудожніх зразків музики у цьому жанрі.

**ГАЛЬЯРДА** (*італ.* gagliarde, *фр.* gaillarde — *весела, бадьора*) — старовинний танець романського походження, поширений у Європі в XV—XVII ст., з середини XVI ст. відомий як придворний (в Англії) бальний танець. *Іл.*

**ГАМА** (*нім.* Gamme, *фр.* gamme) — 1) у середньовічній системі нотації буквене позначення найнижчого звука *соль* великої октави, аби не плутати його із *соль* першої октави, що позначалося латинською літерою *G*; 2) термін для означення звукоряду — наступності всіх звуків (ступенів) ладу, розташованих починаючи від основного тону у висхідному або низхідному порядку. **Г.** має обсяг октави, але може бути побудована за тим самим принципом як угору, так і вниз у суміжні октави. Найбільшого поширення набули **Г.** семиступеневих діатонічних ладів, **Г.** п'яти ступеневих ангемітонних ладів, а також дванадцятизвукові хроматичні. На практиці музикування тимчасом застосовуються найрізноманітніші варіанти **Г.** та їх поєднання як засіб розвитку техніки гри на інструментах та володіння голосом; 2) *перен.* звукоряд, вибудований за принципом гами: «гама Римського-Корсакова» (почергова послідовність тонів та півтонів — тон — півтон чи тон — тон — півтон), «гама Чорномора», або цілотонова гама (звукоряд, ступені якого створюють послідовність цілих тонів).

Латинська літера **G** — відповідник українським звукові та літері **Ґ** *та рос.* **Г** — була запроваджена у 235 р. до н. е. (до цього мала однаковий нарис із **С**). У латинському музичному алфавіті мала назву і літерне позначення VII ступеня (згодом названого ще й ***соль***)



***Галерея.***
*Державна Третьяковська галерея. М. Москва, Росія*



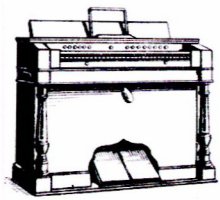
***Галерея.***
*М. Сафді.*
*Національна галерея Канади. Зала скульптури. М. Оттава, Канада*



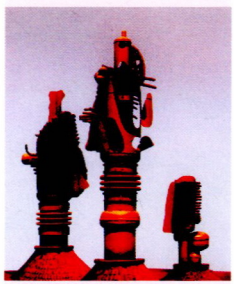
***Гамба.***
*Дворянин, що грає на віолі-гамбі. Гравюра, XVII ст.*



***Гармонія.***
*А. Целларіус. Аркуш з атласу «Гармонія макрокосму». 1660 р. М. Амстердам, Нідерланди*



***Гармоніум***



***Гармонія.***
*М. Мазур. Гармонія. 1992 р. Україна*

звукоряду, основним тоном якого був звук ***A*** (згодом названий ***ля***). Звук, що був нижче ***A*** (він же — ***ля***), вважався додатковим. Оскільки фізично це був той самий звук, що й соль, тільки октавою нижче, його, аби не сплутувати, удостоїли знака ***Г*** (грецький відповідник літери ***G***) та нарекли відповідно — ***гамою***. Згодом, коли основним тоном діатонічного звукоряду визнано було звук **C**, гамою стали називати будь-який звукоряд, вибудований за певним принципом, а ***G*** відновила свої права на назву й літерне позначення звуку ***соль***. Заголовне ***G*** означає ***соль*** великої октави, для позначення відповідних звуків інших октав застосовуються цифри (індекси) або рисочки (над чи під літерою). Так, ***G2*** (або ***G_***) означає звук контроктави, ***g2*** (або ***g=***) — другої октави тощо. Для позначення хроматичних відхилень цього ступеня звукоряду до літери ***G*** додають відповідні склади: ***g+is=gis*** (соль — дієз), ***g+es=ges*** (соль — бемоль), відповідно ***gisis*** означає ***соль*** — дубль-дієз, geses — соль — дубль-бемоль.

Див.: *Сольмізація.*

**ГАМБА** (*італ.* gamba — *нога*) — 1) поширена назва тенорової *віоли*; 2) назва відповідного регістру в орга́нах переважно ***романтичного стилю.***

**ГАНЧ** (*тюрк.*) — назва будівельного зв'язувального матеріалу, який виготовляють випарюванням каменеподібної породи, що містить гіпс та глину. З **Г.** виготовляють різьблений та ліпний ***декор, скульптуру.***

**ГАРГУЯД** (від *фр.* garguiller — *булькати*) — *хореогр.* невеличкий стрибок танцівниці, під час якого виконується поворот ноги в повітрі (*rond de jambe en l'air*) на 45° спочатку однією, потім другою ногою (звідси другоназва гаргуяда — rond de jambe double). Вихідна і заключна позиція — V. Існують варіанти — всередину (*ан дедан*) і назовні (*ан деор*).

**ГАРМОНІЗАЦІЯ** (від *грец.* αρμοξω (армосо) — *пристосовувати, зв'язувати, з'єднувати*, а також *лічити, пасувати*) — 1) *муз.* термін для означення супроводу (акомпанементу) мелодії; 2) *взг.* приведення компонентів певного явища у стан відповідності один одному (*напр.*, **Г.** міжнаціональних відносин, **Г.** інтересів виробників та споживачів, **Г.** сімейно-шлюбних стосунків); 3) назва дисципліни (курсу) у музичних навчальних закладах, в якому йдеться про сутність та методи ***гармонізації.***

**ГАРМОНІЙНА ФУНКЦІЯ** (від *грец.* αρμονικός — *гармонійний, музичний, лат.* functio — *здійснення, виконання, діяльність*) — роль, значення акорду в гармонійній системі взагалі, зокрема — ***мажору*** та ***мінору***. Ці функції бувають двох видів: 1) стійкості (функція тоніки, позначення — *T*) та 2) нестійкості, яка поділена на: домінанти *D* та субдомінанти *S*. За тонікою визначається центр лада. Дві інші базуються на ***квінтовій*** спорідненості з тонікою: вгору — домінанта, вниз — субдомінанта. Роль **Г. ф.** особливо виразно виявляється в *каденції*.

**ГАРМОНІКА** (від *грец.* αρμονικη [τεχνη] — *музичне мистецтво, музика, музична теорія*, αρμονικος — *музичний, гармонійний*) — 1) загальна назва ряду музичних інструментів (***баян, гармонія, акордеон, губна гармоніка***); 2) *фіз.* коливання, частота якого вкладається в ціле число разів основної частоти даного коливання. *Іл.*



***Гармоніка.***
*Губна гармоніка*

**ГАРМОНІКИ** (від *грец.* αρμονικη — гармонійний, музичний) — 1) адепти музичної теорії Аристоксена (Давня Греція), які вважали, на противагу канонікам, що під час визначення інтервалу провідне значення мають не математичні розрахунки (вимірювання частоти коливань струни), а слухове сприйняття. Одиницею виміру при цьому слугував цілий тон, усі інші інтервали розглядалися як певна сукупність цілих тонів або його певна частина (половина, третина, чверть); 2) те саме, що ***обертони.***

Див.: *Канон.*

**ГАРМОНІУМ** (від *грец.* αρμονια) — те саме, що й ***фісгармонія***. *Іл.*

**ГАРМОНІЯ** (від *грец.* αρμονια (армонія) — *злагодженість, скріплення*) — 1) *взг.* узгодженість різних компонентів явища в єдине ціле; 2) *філос.* у давніх греків — організованість Всесвіту на противагу його безладу (хаос); 3) музичні виражальні засоби, пов'язані із поєднанням тонів у співзвучність та по-

слідовність співзвучності у контексті ладу і тональності. **Г.** — явище не лише багатоголосся, а й одноголосся (мелодії). Найважливіші поняття теорії гармонії — акорд (з його ладовими функціями) та голосоведення. До основних структурних носіїв та звукових виявів гармонії як поліфонічного, так і гомофонного складу музики належать: а) акорд, лейттармонія, гармонійний колорит; б) гармонійна пульсація (ритм зміни гармоній); гармонійне варіювання; в) каденції, секвенції, модуляції, відхилення; тональні плани; г) ладова функціональність (сталість і нестальність). *Іл.*

**ГАСТРОЛІ** (від *нім.* Gast — *гість* + Rolle — *роль*) — виступи артиста чи мистецького колективу (театру, хору, ансамблю) в іншому районі, місті, країні.

**ГАУДЕАМУС** (*лат.* gaudeamus — *радіймо*) — назва (за першим словом пісні) гімну середньовічних студентів латинською мовою.

**ГВІДОНОВА РУКА** (за іменем Guido d'Arezzo — Гвідо з Ареццо, Гвідо Аретинський (990—1050), якому приписують зручний своєю наочністю метод читання нот. Усі звуки звукоряду, від *Г* (*G*) до *ее* ($e^2$), умовно (уявно) розміщувалися на суглобах та кінчиках пальців лівої руки. Найвищий звук, який рідко вживався (йшлося про спів), уявно знаходився над вершечком середнього пальця. Торкаючись суглобів та кінчиків пальців, учні дослівно на пальцях навчалися розрізняти інтервали, гексахорди, мутації (переходи від одного гексахорду до іншого). З часом цей метод вийшов із ужитку, а у XVII ст. його модифікував український теоретик музики і композитор Микола Дилецький, згодом (у XIX ст.) — англійці, для полегшення опанування правилами сольмізації. *Іл.*



***Гвідонова рука.***
*М. Дилецький.*
*«Идеа граматики мусикийской». Рукопис. 1677 р.*
*Російська державна бібліотека,*
*м. Москва, Росія*

Див.: *Сольмізація.*

**ГЕКСАХОРД** (від *грец.* εξ — *шість* + χορδη — *струна* = *шестиструнний*) — діатонічний шестиступеневий звукоряд, що застосовувався в середньовічному християнському церковному співі. Будувався за принципом *тон, тон, півтон, тон, тон* і складався всього із двадцяти звуків: від *G*, що вважався найнижчим звуком, до $e^2$. При цьому його поділяли на чотири регістри (найнижчий, низький, високий, найвищий), в межах яких вибудовували сім гексахордів різної висоти. Аби додержати єдиного структурного принципу, «натурального» лише в межах *С-а*, вдавалися до двох варіантів виконання і по-значення на письмі другого ступеня *h*: твердого (його позначали літерою *B* «квадратне», від *b-quadratum*) та м'якого (його позначали літерою *B* «круглою», або «м'якою» — *b-moll*). До того ж утворювані *гексахорди* називали відповідно натуральними (їх було два), твердими (з бекаром, від *b-quadr.*), яких виявилося три) та м'якими (з бемолем — від *b-moll*), яких виявилось два. Система допускала поєднання різних за типом гексахордів та переходи (мутації) з одного до іншого. Принцип, згідно з яким при інтонуванні будь-якого з цих гексахордів зберігалася назва ступенів, дістав найменування *сольмізації*. Усю цю систему *гексахордів*, спрямовану, зокрема, й на уникнення немилозвучних тритонових співзвуч, що їх спричиняє другий ступінь *(h)*, цей «диявол у музиці», впорядкував методологічно та обґрунтував теоретично ще в XIX ст. Гвідо з Ареццо, якому належить ще й заслуга поскладового найменування ступенів (звуків) звукоряду — *до, ре, мі, фа, соль, ля, сі*, що, зазнавши незначних змін, вживається й тепер.

Див.: *Гама, Алфавіт музичний, Альтерація, Сольмізація, Гвідонова рука, Діатоніка, Хроматизм.*

**ГЕЛЕПОЛЬ** (від *грец.* ελε — *брати* + πολις — *місто* — та, що бере (приборкує) міста) — назва облогової (муропробивної) машини, винайденої Дм. Поліоркетом; є дерев'яною багатоповерховою вежею, що пересувалася дощаним настилом за допомогою системи важелів; бійці та катапульти (кидальні механізми) перебували на горішніх поверхах.

**ГЕЛІКОН** (від *грец.* ελικος, *род. відм.* від ελιξ — *кільце-, спіралеподібний*) — *муз.* духовий інструмент, різновид басової туби, сконструйований у Росії в 40-х рр. XIX ст.



***Гвідонова рука.***
*М. Дилецький.*
*«Идеа граматики мусикийской». Рукопис. 1677 р.*
*Російська державна бібліотека,*
*м. Москва, Росія*



*Гелікон*



***Геральдика.***
*С. Якутович.*
*Гетьмани України. Фрагмент.*
*Герб гетьмана Івана Мазепи.*
*1994 р.*



***Геральдика.***
*С. Якутович.*
*Гетьмани України. Фрагмент.*
*Герб гетьмана Пилипа Орлика.*
*1994 р.*

**ГЕНЕРАЛ-БАС.**

Див.: *Баco континуто.*

**ГЕНІЙ** (від *лат.* genius; від *грец.* γενος — *рід*, γενικος — *родовий* — *природжений (родинний, рідний, власний)* дух, притаманний окремій особі, сімейству, місцевості (лісу, воді, полю): genius loci — геній (дух) місцевості, genius publicus — геній (дух) держави, genius vino — геній (дух) вина. При цьому у слові *геній* не було відтінку чогось величного: вирази на зразок «твій геній» (genius tuus) були всього лише метафорою й означали просто займенник «ти». Стародавнє латинське *genium suum propitiare* (зобов'язаний власному генію) означало точнісінько те саме, що й теперішнє англійське *self made man*: зобов'язаний усім самому собі, а не власній геніальності. Таке розуміння цього слова зберігалося на італійській землі протягом багатьох століть.

Великий митець Мікельанджело Буонароті залюбки вживав вираз на зразок «мій геній», але зовсім не вкладав у це слово якогось особливого, відмінного від традиційного змісту, поняття. Своєрідності цей термін набув у класичній німецькій філософії, де його почали вживати для означення особливо обдарованої здібностями людини. Таке тлумачення з німецької філософії, заквашеній на богослов'ї, було перенесене в російську літературу, а звідти занесене й до нас; відтоді слово **Г.** вживається для характеристики обдарованої різними талантами людини. Цей зміст вкладається і в похідні слова — геніальність (найвище виявлення здібностей людини), геніальний (позначений геніальністю), конгеніальний (однаково геніальний) тощо.

Див.: *Естетика.*

**ГЕРАЛЬДИКА** (від *лат.* heraldus — *оповісник, глашатай, герольд*) — 1) первісно (XIII — на початку XIX ст.) складання та тлумачення дворянських, цехових, земельних гербів; 2) з другої половини XIX ст. гербознавство, що вивчає герби як історичні джерела. *Іл.*

**ГЕРМА** (від *грец.* ερμης [гермес] — символ бога Гермеса у вигляді стовпа) — чотиригранний стовп із скульптурним зображенням первісно Гермеса (бога — покровителя всіх подорожніх і вістунів, провідника душ усіх померлих до підземного царства, бог торгівлі, промислів і всілякої наживи, а також мистецтв, пов'язаних із фізичною та розумовою спритністю, — гімнастики та ораторства), а потім будь-якого божества. **Г.** служили дорожнім вказівником та межовим знаком, стояли на всіх площах і вулицях Афін. З XVI ст. — різновид декоративної, зокрема паркової скульптури. *Іл.*



***Герма.***
*Герма Діоніса і Геракла.*
*Рим. III ст. н. е.*
*Ермітаж, м. Санкт-Петербург, Росія*

**ГЕРОЙ** (*лат.* heros — *напівбог, звитяжець, богатир, воїн*, від *грец.* γεραζ, γερως — *шана, почесть, повага, нагорода*; («Герари» (*поважні*) — шанобливий титул жриць Діоніса (Вакха) в Афінах) — 1) людина, яка звершила вчинок, що перевершує уявлення про людські можливості, — дію, подвиг, що потребує безоглядної сміливості, особистої мужності і навіть самопожертви; 2) у художньому творі дійова особа, наділена героїчними рисами відповідної епохи.

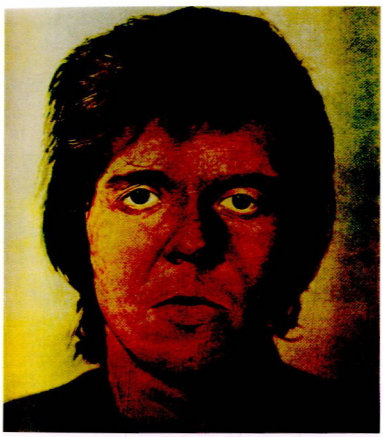
**ГЕТЕРОФОНІЯ** (від *грец.* ετερος — *інший* + φονη — *звук*) — різновид багатоголосся, який виникає при (вокальному, інструментальному чи змішаному) виконанні мелодії, коли в одному чи кількох голосах відбуваються відступи від основного наспіву. Виникають як внаслідок природної відмінності різних голосів чи інструментів, так і завдяки фантазії виконавців (за однакових можливостей інструментів чи голосів). У цьому «творче коріння» виникнення багатоголосся взагалі, вияви якого завдяки процесу ***естетизації*** в різних музично-пісенних культурах набули нормативного характеру.

**ГІМН** (*грец.* υμνος — *хвалебний піснеспів на честь богів, героїв та переможців*) — урочиста пісня, змістом якої є прославлення певної події, особи (*напр.*, монарха), ідеї (державності, нації, товариства, сім'ї та шлюбу), фантастичного уявлення (релігійні **Г.**) тощо.

**ГІНЬЙОЛЬ** (*фр.* Guignol) — 1) персонаж ляльового театру, на зразок *рос.* Петрушки; 2) з малої літери іронічне означення п'єс, вистав, сценічних методів, заснованих на зображенні злочинів, побиття, тортур тощо.

**ГІПЕРБОЛА** (*грец.* υπερβολη — *перебільшення*) — один з різновидів *тропу*, сутність якого полягає в умисному перебільшенні («ріки сліз», «море свіжості»).

**ГІПЕРРЕАЛІЗМ** (*англ.* hyperrealism — *надреалізм*) — різновид реалістичного стилю в образотворчому мистецтві (***живопис, графіка***), адепти якого прагнуть до більш точного (до найдрібніших деталей, *напр.*, мікропор на шкірі, коренів волосся, підшкірних кровоносних судин) відтворення натури. З цією метою замість рисунка часто-густо використовують багаторазово збільшені фотозображення. *Іл.*



***Гіперреалізм.***
*Ч. Клоуз.*
*Портрет Кента. 1970—1971 р.*
*Художня галерея Онтаріо, м. Торонто, Канада*

**ГІСТРІОН** (від *грец.* ἱστωρ — *знаючий, досвідчений, умілий* — відповідні *лат.* означення умільців (магістр — великий знавець, умілець (*magnus histor*), *histrionis* — актор) — загальне означення професії драматичного актора у Стародавньому Римі.

**ГІТАРА** (*ісп.* guitarra, від *грец.* κιθαρα) — струнний щипковий музичний інструмент. *Іл.*

**ГЛАДИЛКА** — робочий інструмент, основний при меццо-тинто і допоміжний в роботі з металом, сталевий стрижень із полірованими кінцями.

**ГЛАЗУР** (*нім.* Glasur, від Glas — *скло*) — склоподібне захисно-декоративне покриття (полива) на кераміці (кольорове чи безбарвне, прозоре чи напівпрозоре).

**ГЛАМУР** (*англ.* glamoor — *чарівність* (очей, для очей) — напівіронічний термін для означення явищ у побуті («світське життя») та мистецтві (моді, журналістиці, телебаченні) — малозмістовне прагнення до «красивого життя», зовнішнього «шику» та «блиску», що набуло поширення на початку XXI ст. на хвилі становлення субкультури «нових багатих» у країнах Центральної та Східної Європи. *Іл.*

**ГЛАС** (*старослов.* — *голос*) — у давньоруському церковному співі сума діатонічних поспівок типу ***трихордів*** та ***тетрахордів***, пов'язаних з певним церковним звукорядом. Вісім таких сум складали весь наспівний фонд запозиченого від Візантії церковного співу.

Див.: *Осмогласіє.*

**ГЛІПТИКА** (від *грец.* γλυφη — *різьблення* (по дереву, каменю), *різьблений виріб*) — мистецтво різьблення по коштовному чи напівкоштовному каменю. *Іл.*



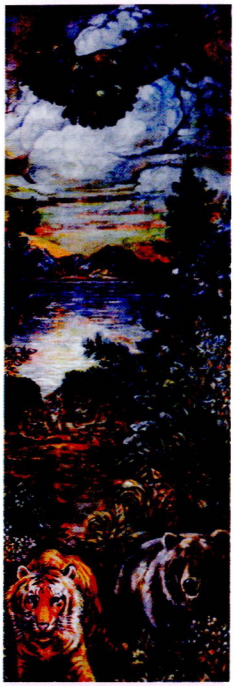
***Гліптика.***
*Д. Джірометті.*
*Алегорія весни. Національна бібліотека Франції, кімната карбівок і медалей, м. Париж, Франція*



***Гітара***



***Гламур.***
*І. Кроуфорд. Без назви.*



**Гобелен.**
*О. Бородай.*
*Уссурійський пейзаж.*
*Приватна колекція, Україна*



**Гобелен.**
*В. Дзюбенко.*
*Цар птахів. 1993 р.*
*Україна*

**ГЛІПТОТЕКА** (від *грец.* γλυφτοζ (гліптос) — *вирізаний, видовбаний, висічений* + θηκη (тека) — *ящик, скринька, вмістилище*, зокрема — *домовина, могила*) — зібрання скульптури або гліптики, музей скульптури (у Мюнхені, Копенгагені).

**ГЛІСАД** (*фр.* glissade — *ковзання*) — *хореогр.* невеличкий стрибок із V позиції з просуванням услід за витягнутим носком ноги, що ковзає підлогою, з наступним ковзанням носка іншої ноги в V позицію. *Іл.*



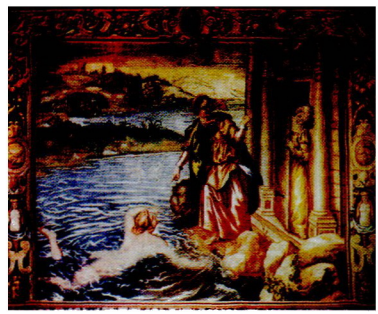
*Глісад*

**ГЛІСАНДО** (*іт.* glissando, від *фр.* glisser — *ковзати*) — особливий метод, власне технічний спосіб гри, який полягає у швидкому ковзанні пальців по струнах чи клавішах музичного інструмента. На відміну від *partamento* (партаменто) **Г.** завжди фіксується в нотах (хвилястою чи й прямою лінією, яка з'єднує початковий та кінцевий звук пасажу, виконуваного способом **Г.**). Різні інструменти, зокрема духові (***труба, тромбон***), потребують своєрідної техніки під час виконання **Г.** Так, на смичкових музичних інструментах його виконання можливе лише під час гри флажолетами, на педальній ***арфі*** вимагає певного переналагоджування окремих звуків тощо.

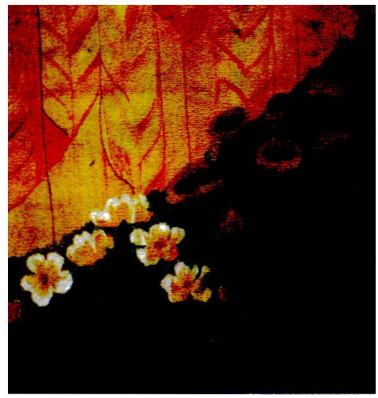
**ГЛІСЕ** (від *фр.* glisser — *ковзати*) — *хореогр.* крок, при якому носок ковзає підлогою із V позиції в IV або переходить *томбе* на одну ногу в *демі-плі*. Використовується як підхід до *піруетів* та стрибків. **Г.** в ***арабеск***, повторене кілька разів поспіль, є одним з найвиразніших рухів класичного танцю.

**ГЛОРІЯ** (*лат.* gloria — *слава*) — назва пісні-співу, яким розпочинається друга частина католицької меси, за першим словом фрази «Gloria in exceksis Deo» («Слава у вишніх Богу»). У слов'янському перекладі первісного візантійського тексту входить також (під назвою «Велике славослов'я») до складу православної всенощної. Музична тема **Г.**, сповнена монументальної величі, часто-густо слугувала матеріалом для творчості багатьох композиторів у цьому жанрі.

**ГОБЕЛЕН** (від Gobelin — прізвища ремісників заснованої 1662 р. паризької мануфактури) — 1) декоративно-художня тканина ручної роботи в XVII—XVIII ст.; 2) *вуз.* витканий вручну килим-картина (шпалера). Виготовляються з кольорових шовкових та вовняних ниток окремими частинами, потім зшиваються. У 1903 р під час ремонту одного з палаців Братислави несподівано було знайдено скарб — шість раньобарокових гобеленів. Виявилося, що гобелени були виготовлені у XV ст. в англ. королівській майстерні м. Мортлейка за ескізами художника Френсіса Клейна. **Г.** відтворюють відому за творами античних поетів Овідія та Мусая легенду про трагічне кохання давньогрецького юнака Леандра і дівчини на ім'я Геро, яка була жрицею у храмі Афродіти. Їх розділяло море (протока Дарданелли), і юнак, прагнучи побачення, щоразу його перепливав, аж поки під час бурі не загинув. *Іл.*



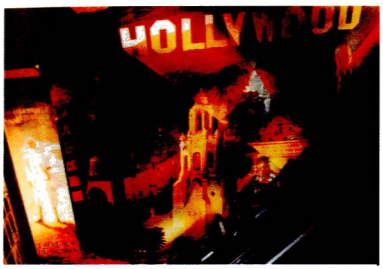
*Гобелен*



**Гобелен.**
*К. Жоголь. Земле моя. Фрагмент. 1979 р. Україна*

**ГОБОЙ** (*нім.* Oboe, від *фр.* Hautbois — *високе дерево*) — 1) дерев'яний духовий язичковий музичний інструмент. Виник у Франції у другій половині XVII ст.; 2) назва регістру «язичкової» групи в *органі*. *Іл.*

**ГОЛЛІВУД** (*англ.* Hollywood, від holy — *гостролист* (назва дерева) + wood — *ліс*) — 1) назва урочища в передмісті Лос-Анджелеса, яку дали йому перші поселенці — подружжя Вількокс 1857 р.; 2) назва комплексу кінознімальних споруд, зведених американськими кінопідприємцями, що вподобали 1908 р. цю місцину і створили найпотужнішу у світі виробничо-технічну базу кіновиробництва; 3) *перен.* насмішкувата атестація всього того в екранному мистецтві, що нагадує зображальні штампи у найгірших американських фільмах (далека від реалій життя любовна історія, конфлікт, пов'язаний з особистим кулачним двобоєм персонажів, неодмінна погоня (пішки, верхи, на машинах, вертольотах, літаках), обов'язковий щасливий кінець (хеппіенд) з фінальним «поцілунком у діафрагму» «героя» й «героїні»). *Іл.*



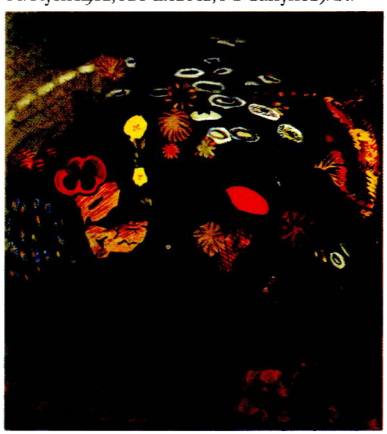
***Голлівуд***

**ГОЛОГРАФІЯ** (від *грец.* ὅλος — *увесь, цілковито* + γραφη — *написання, зображення*) — 1) метод одержання за допомогою інтерференції світлових хвиль об'ємного фотографічного зображення предмета; 2) об'ємне фотозображення предмета — результат процесу голографічного фотографування.

**ГОЛОС** (*лат.* vox, *фр.* voix, *італ.* voce) — різноманітні звуки, що утворюються за допомогою голосового апарату і слугують засобом спілкування живих істот; *муз.* мелодійна лінія як частина багатоголосного музичного твору. Сукупність цих частин становить фактуру музичного твору. Характер руху голосів визначає тип голосоведення. Для поліфонічної музики характерна усталена кількість голосів та їх рівноправність, у гомофонній провідну роль відіграє один, як правило, верхній голос. Коли він особливо вирізняється, його називають сольним, інші — супровідними. Останні також «нерівноправні»: поміж них можуть вирізнятися головні та побічні, додаткові, заповнювальні, гармонійні. У чотириголосному хоровому співі розрізняють верхній і нижній **Г.** (***сопрано*** і ***бас***) та середні (***альт*** і ***тенор***); 2) виписана із партитури партія окремого інструмента, оркестру, хору, певної групи; 3) мотив, мелодія пісні.

**ГОЛОСОВЕДЕННЯ** (*нім.* Stimfuhrung, *англ.* part-writing та voice-leading (в США), *фр.* conduite de voix) — термін, яким означується рух окремого голосу та всіх голосів разом у багатоголосному музичному творі під час переходу від одного поєднання звуків до іншого.

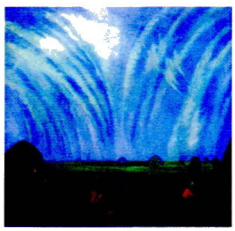
**«ГОЛУБАЯ РОЗА»** — одне з російських мистецьких об'єднань, початок якому поклала художня виставка під такою назвою 1907 р. Для творчості представників цього напряму характерними були площинність зображення, стилізація форм, ліризм образів, настрої смутку й меланхолії, схильність до містико-символічних пошуків. Найвідоміший представник М. Сар'ян (крім нього до об'єднання входили також П. Кузнєцов, А. Матвеєв, М. Сапунов). *Іл.*



***«Голубая роза».***
*М. Сар'ян.*
*Квіти Калахи. 1914 р.*
*Національна галерея Вірменії,*
*м. Єреван, Вірменія*



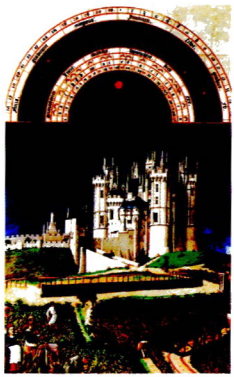
***Гобой***



***«Голубая роза».***
*П. Кузнецов.*
*Міраж в степу. 1912 р.*
*Третьяковська галерея,*
*м. Москва, Росія*



***«Голубая роза».***
*М. Сапунов.*
*Вази, квіти і фрукти. 1912 р.*
*Третьяковська галерея,*
*м. Москва, Росія*



**Готика.**
*Брати Лімбург. Вересень. Мініатюра з Часослова герцога Беррійського. 1411—1416 рр. Музей Конде, провінція Шантільї, Франція*

**ГОМОФОНІЯ** (*грец.* ομοφωνια, від ομοζ — *одне, одне й те ж, однакове* + φονη — *звук, голос* = *однозвуччя, лат.* unison) — тип багатоголосся, для якого є характерним поділ голосів на головний та супровідні. Цим і відрізняється **Г.** від поліфонії, багатоголосся, що засновується на рівноправності всіх голосів. **Г.** та ***поліфонії*** як формам багатоголосся традиційно часто-густо протиставляється монодія. Однак єдності у вживанні цих термінів саме в такому значенні немає. Часом **Г.** тлумачать як одноголосся, а *монодією* називають мелодію із супроводом чи спів в одному з голосів. Картину плутанини доповнює визнання правомірності як одного, так й іншого слововживання.

**ГОНГ** (від *малайського* слова gung — *звуконаслідування*) — ударний металевий або кам'яний музичний інструмент народів Південно-Східної Азії. *Іл.*

**ГОНОРАР АВТОРСЬКИЙ** (від *лат.* honorarium — *плата за послуги*) — винагорода, яка виплачується автору (чи його спадкоємцям) за використання (видання, публічне виконання) його літературних, наукових, музичних та ін. творів відповідно до чинних нормативів авторського права.

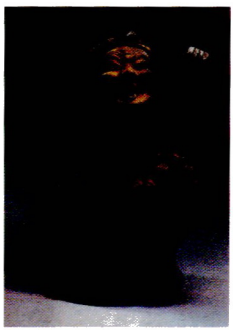
**ГОНЧАРСТВО** (від *давн.-укр.* горн — *випалювання* + чара = гончарство) — вид народного мистецтва з виготовлення посуду із глини та інших ужиткових й декоративних предметів.

Див: *Декоративно-ужиткове мистецтво, Живопис, Кераміка, Мистецтво, Магія.*

**ГОРЕЛЬЄФ** (*фр.* haut-relief) — напівкругла скульптура: коли фігури виступають над площиною, яка є тлом зображення, більш ніж на половину свого об'єму. *Іл.*



**Гонг**



**Горнило.**
*Статуетка оповідача історії. 20—220 рр. н. е. Китай*

**ГОРНИЛО** (від *давньослов. горіння*) — 1) на ранньому етапі розвитку металургії вогнище, на якому виплавлялися метали в тиглях та розігрівалися заготовки для кування; 2) з початком керамічного промислу — піч, в якій випалювався глиняний посуд — у наших предків це були чари, чарки (звідси й беруть початок слова горнчар, горнщик, горня, а також *чарування*, що первісно означало частування, пригощання); 3) *муз.* (від *нім.* Horn — ріг) — назва сигнальних духових мундштучних з конічної форми каналом *муз.* інструментів.

**ГОТИКА** (*італ.* Gotico — *готичний*, від найменування германських племінних об'єднань, що колонізували північ Європи, починаючи з III ст. н. е.) — стиль в



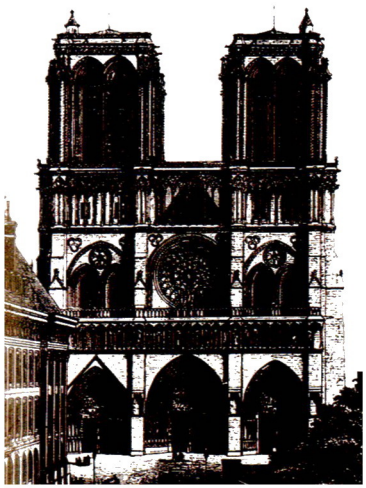
**Горельєф.**
*Пергамський олтар. Фрагмент. Три мойри завдають смертельних ударів Агріо і Фоанту. I ст. до н. е. Пергамський музей, м. Берлін, Німеччина*



**Горельєф.**
*Пергамський олтар. Загальний вигляд західного фасаду олтаря. Пергамський музей, м. Берлін, Німеччина*

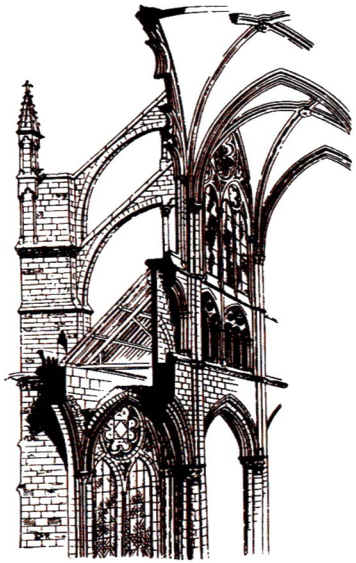
архітектурі XII—XV ст., який прийшов на зміну ***романському*** і панував у Європі до ***ренесансу*** і настання епохи ***бароко***. З кінця першого до початку другого тис. н. е. в Європі, з розвитком міст, що виникали, як правило, біля мурів феодальних замків та монастирів, з налагодженням громадянського життя у цих містах на нових відносинах, поступово відпадає потреба у будинках-фортецях. Цю захисну роль перебирає на себе міський мур. Відтак з'являється можливість зводити менш громіздкі помешкання — як житла для людей, так і храми для богів. Церква не без коливань та сумнівів, а часом навіть опору, все ж надає, принаймні подекуди, перевагу новим технологіям зведення храмів. За давнім найменуванням племен — готи, які віддавна, з часів розгрому Римської імперії, заселили північ Європи, і був започаткований новий тип архітектури, що дістав назву **Г.**

Оскільки стіни споруд за історичних умов більшої стабілізації втратили свою найважливішу оборонну функцію відпала й потреба робити їх такими, що несуть весь тягар перекриття. Перерозподіл тиску перекриття, перенесення його основної ваги на спеціальні вертикальні конструкції, дозволили, у свою чергу, вивільнити і внутрішній простір будови, полегшити, витончити стіни, зробити їх вищими, використовувати для внутрішнього оздоблення храмів — прикрашання їх ***ліпленням***, ***живописом*** та ***скульптурою***, збільшення вікон з метою поліпшення освітлення.



***Готика.***
*Нотр Дам де Парі.*
*1163—1345 рр.*
*Франція*

Історія не зберегла свідчень про авторство ***романського*** стилю. Стосовно **Г.**, то роль її «батька», принаймні «хрещеного», традиція приписує людині на ім'я Сугерій (1081—1151). Походження не вельми знатного,

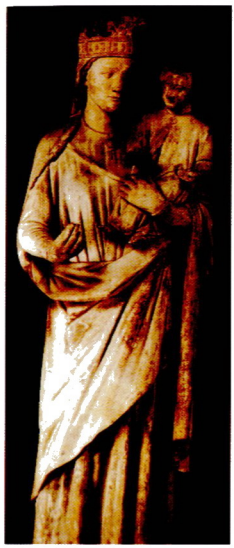


***Готика.***
*Система побудови. Собор в Ам'єні*



***Готика.***
*Південнофранцузька капітель*

Сугерій у десятилітньому віці був відданий до монастиря і згодом, завдяки неабияким здібностям та цілеспрямованості, зробив запаморочливу клерикальну кар'єру — удостоївся місця настоятеля монастиря Сен-Дені в паризькому передмісті, що користувався



***Готика.***
*Мадонна з немовлям. XIV ст.*



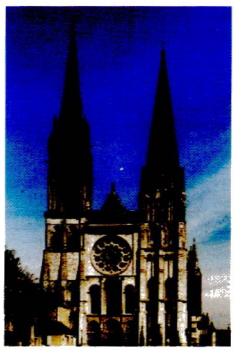
***Готика.***
*Диявол вириває Іуді язик.*
*Оздоблення собору св. Віта.*
*XIV ст.*
*М. Прага, Чехія*



***Готика.***
*Скульптури в соборі*
*св. Маврикія і Катарини.*
*1209—1520 рр.*
*М. Магдебург, Німеччина*



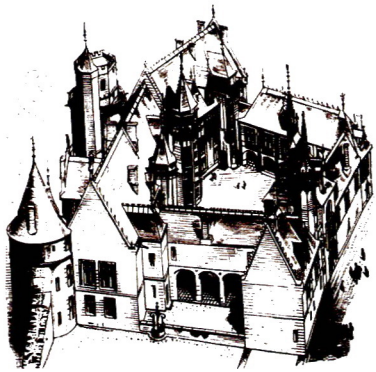
**Готика.**
*Монт Сен-Мішель.*
*Абатство бенедиктинського монастиря. XI—XVI ст.*
*Франція*



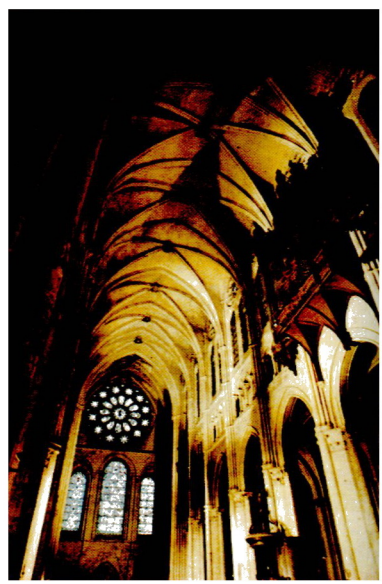
**Готика.**
*Собор Нотр Дам де Шартр.*
*XII ст.*

великою прихильністю королівської родини. Саме завдяки підтримці королівської влади Сугерію вдалося зосередити зусилля на оновленні ***архітектоніки*** храмів та їх всілякому оздобленні. Як виразник, якщо не провісник, нової ідеології господарів життя — міських багатіїв, *буржуазії* (*бург — місто*) — з її акцентом на богоугодності земного збагачення, а не злиденності, Сугерій сповідував цю нову концепцію життя «як теолог, проголошував як поет, здійснював як покровитель мистецтв і постановник літургійних вистав». Уже з цієї атестації особистості основоположника нового стилю ясно, що новація буде поширена на інші мистецтва та сфери життя. Що й сталося невдовзі. У літературі панування цього стилю увічнено в назві містичних художніх творів (готичний роман), особливого шрифту.

Початковий опір церкви, що за традицією первісного християнства ще сповідувала, принаймні на словах, простоту й навіть бідність як особливі чесноти, було подолано. Якщо взяти до уваги, що відтепер храми споруджувалися в містах самими мешканцями й на власний кошт, а населення міст поповнювалися в основному завдяки втікачам від кріпацтва, — тобто найсміливіших, найкмітливіших, відчайдушних і талановитих людей, — стане зрозуміло, як і чому всього за кілька століть було подолано тисячолітню традицію і розчищено шлях для прогресу. Один із шедеврів **Г.** архітектури — Ланський собор — міщани будували саме під час сварки з місцевим феодалом єпископом Годрі, що зазіхав на незалежність міста і був вельми невдоволений, як саме будується храм. Сварка закінчилася тим, що повсталі городяни єпископа вбили, а храм добудували відповідно до свого розуміння. І всупереч настановам про недоречність будь-яких скульптур, а тим більше — зображень тварин, на баштах поставили виконані в натуральну величину фігури волів. У такий спосіб християни віддали шану і реальним тваринам, які добряче потрудилися на будівництві і стали своєрідними символами працелюбності та працездатності. «Книга архітектури, — відзначав В. Гюго, — не належала більше духівництву, релігії, Риму, але — уяві, поезії народу... У цю епоху для думки, вираженої у камені, є привілей, цілком подібний до нашої свободи друку: це свобода ***архітектури.*** Ця свобода заходить дуже далеко. Часом портал, фасад чи й уся церква має символічний зміст, абсолютно чужий культу чи навіть ворожий церкві». Не без підстав деякі, навіть найвідданіші християнству історики мистецтва, схильні були розцінювати **Г.** як знаряддя протестантизму, тобто засіб боротьби проти католицизму. *Іл.*



**Готика.**
*Будинок Жака Кер. М. Бурж, Франція*



**Готика.**
*Собор Нотр Дам де Шартр. XII ст.*
*Вікно західного крила*

**ГОХУА** — 1) китайський національний живопис; 2) сучасний китайський живопис у традиційній техніці: водяними фарбами на шовкових та паперових сувоях. *Іл.*



***Гохуа.***
*Сюй Бен Хун.*
*День триває наче вічність. 1932 р.*
*Державний музей мистецтв народів Сходу, м. Москва*

**ГРАВІЮВАННЯ,** гравірування (від *фр.* graver — *карбувати*) — технологія виробництва і тиражування зображень за допомогою одержання друкованого відбитку на папері (картоні, полотні), попередньо виготовленого на міцному носії (метал, дерево) їх «дзеркального» варіанту. У Європі техніка **Г.** набула поширення на межі XIV—XV ст. і стала одним із вирішальних чинників початку книгодрукування.

**ГРАВЮРА** (*фр.* gravure) — 1) різновид ***графіки***, в якому зображення є друкованим відбитком рельєфного малюнка, попередньо нанесеного на дошку автором (граверо м); 2) означення самого виготовленого таким способом зображення. Розрізняють **Г.** за характером рельєфу: випукла, коли фарба заповнює випуклий малюнок (переважно це **Г.** на дереві (ксилографія, *укр.* — дереворити) або на лінолеумі (*лінограв юра*) та заглиблена, коли фарба заповнює заглиблення рельєфу (переважно **Г.** на металі). Серед останніх: акватинта, меццо-тинто, м'який лак, офорт, пунктирна манера, суха голка. Поряд із станковою поширена також книжкова ***гравюра*** (ілюстрації, заставки, екслібриси). *Іл.*



***Гравюра.***
*Я. Гладкий.*
*Матір Божа Кристинопільська.*
*Гравюра по дереву. 2007 р.*



***Гохуа.***
*Сюй Бен Хун.*
*З думкою про поле битви.*
*1935 р.*



***Гравюра.***
*Рембрандт. Автопортрет. 1634 р.*
*Музей Ізабелли Стюарт Гарднер, м. Бостон, США. Викрадено у 1990 р.*



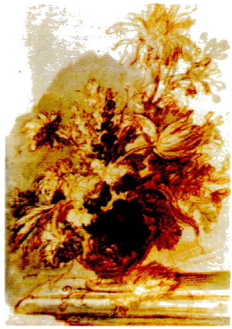

***Гравюра.***
*О. Руденко.*
*Екслібрис. Гравюра по дереву.*
*1900 р. Україна*



***Графіка.***
*О. Пащенко.*
*Весняні води.*
*Дніпро. 1955 р.*



***Графіка.***
*В. Касіян.*
*На штурм прориву.*
*Дніпробуд. 1947 р.*



***Графіка.***
*Я. Ван Х'юсум.*
*Ваза з квітами.*
*Ермітаж,*
*м. Санкт-Петербург, Росія*

**ГРАТУАР** (*фр.* grattoir, від gratter — *скребти*) — сталевий серцеподібний клинок для вирівнювання дошки у гравіюванні на металі, використовується також і в олійному живописі для зняття залишків фарби з мольберта.

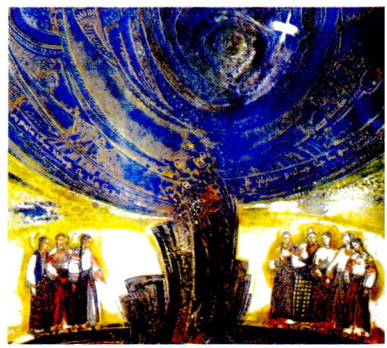
**ГРАФІКА** (від *грец.* γράφω — *писати, малювати, креслити, дряпати*) — термін для означення: 1) *мов.* сукупність усіх засобів певної писемності; 2) системи правил переходу від графем та їх поєднання до фонем та їх поєднання (або навпаки). 3) *мист.* вид образотворчого мистецтва, основу якого становить малювання (рисунок). Зображально-виражальні засоби *графіки* — контурна лінія, штрих, пляма (іноді кольорова), фон аркуша (зазвичай білого паперу), з яким зображення утворює контрастне або *нюансне* співвідношення. За технікою виготовлення та поширення зображень розрізняють **Г.** від руки та друковану (***гравюра, літографія, монотипія***), за призначенням — станкову (малюнок, що не має ужиткового призначення, естамп, лубок), книжкову та газетно-журнальну (ілюстрація, оформлення та конструювання друкованих видань, плакати), ужиткову (дизайн, поштові марки, екслібриси, паперові гроші). Розрізняють також особливі жанри **Г.**, що перебувають на грані з живописом (акварель, гуаш, пастель). Стилістичні засоби **Г.** найрізноманітніші: від безпосередніх, нашвидкоруч виконаних ***етюдів, ескізів*** — до ретельно розроблених ***образотворчих, декоративних,*** шрифтових композицій. Завдяки можливостям лаконічного, «загостреного» вираження, здатності швидко відгукуватися на актуальні теми, зручності друкованого розмноження, створення серій та циклів **Г.** широко використовується в засобах масової інформації, рекламі, пропаганді та агітації. *Іл.*



***Графіка.***
*П. — П. Прудон.*
*Портрет мадам Талейран. 1806 р.*
*Ермітаж, м. Санкт-Петербург, Росія*



***Графіка.***
*І. Їжакевич.*
*«Швачка».*
*Ілюстрація до «Кобзаря» Т. Г. Шевченка.*
*1938 — 1939 рр.*



***Графіка.***
*І. Гладких. Не забувайте незабутнє. 1991 р.*

**ГРАФІТІ** — (*італ.* graffiti — від grafio — гостра паличка для письма у давніх греків і римлян) — 1) *архіт.* написи і малюнки виконані в давнину на стінах архітектурних споруд; 2) *перен.* написи, малюнки, зроблені розпиленням аерозольної краски. Іл.



***Графіті.***
*К. Харінг.*
*Без назви. 1981 р.*
*Центр сучасного мистецтва Дайхторхаллен, м. Гамбург, Німеччина*

**ГРИЗАЙЛЬ** (*фр.* grisaille від gris — *сірий*) — вид живопису, переважно декоративний, що виконується в різних відтінках одного кольору, переважно — сірого. Іл.

**ГРИМ** (*фр.* grime — *досл. кумедний дідуган*) — 1) мистецтво зміни зовнішності актора за допомогою спеціальних барвників (фарб); 2) загальна назва барвників та інших косметичних засобів, за допомогою яких здійснюється гримування.

**ГРИФ** (від *нім.* Griffe — *держак, руків'я шабли*) — у струнних щипкових та смичкових *муз.* інструментах довга вузька металева пластинка, над якою натягуються струни.

**ГРОТ** (*фр.* grotte — *приховане, потайний хід*) — 1) природна чи штучна печера; 2) тип паркового приміщення, кладка і обробка якого імітує природну печеру. **Г.** були широко розповсюджені в європейській садово-парковій архітектурі XVII—XVIII ст.

**ГРОТЕСК** (від *фр.* grotesque — *чудернацький, кумедний, химерний*) — 1) орнамент, у якому химерно поєднуються зображальні та ***декоративні*** мотиви (рослини, тварини, людські форми, маски); 2) художній спосіб зображення у літературі, мистецтві, який полягає в свідомому перебільшенні реальних ознак об'єкта, несподіваних поєднаннях, контрастах реального й фантастичного, вірності натурі й карикатури, трагічного й комічного, прекрасного й огидного, піднесеного й низького тощо. Іл.

**ГРУПЕТО** (*італ.* gruppetto, зменшене від gruppa — *група*) — різновид мелізму, мелодійна прикраса, що складається з 4 або 5 звуків. Зображається умовним знаком ∾, який ставиться над нотою, що нею позначається прикрашуваний звук. Коли **Г.** складається з 5 звуків, сюди входять основний (прикрашуваний) звук, верхній допоміжний, основний, нижній допоміжний і знову основний. Коли до **Г.** входять чотири звуки, обходяться без верхнього допоміжного. У випадку, коли допоміжний звук підлягає альтерації, на нотному стані на місці цього звука ставиться відповідний знак альтерації, а вже над ним — значок ∾.

**ГУАШ** (від *фр.* gouache) — 1) загальна назва фарб, які одержують розтиранням носіїв барв на воді з клеєм; 2) мистецтво живопису такими фарбами (здебільшого на папері, шовку); 3) означення техніки виконання твору такими фарбами.

**ГУМОР** (від *англ.* humour, humor — *гумор*) — 1) різновид комічного: 2) душевний стан, характер, схильність (звідки походить вираз «перебувати у доброму (поганому) гуморі»; 3) грайливість розуму, веселощі, здатність помічати та передавати смішну сторону речей, жартівливість. Від цього значення англійського слова humour і походить *мист.* термін, яким означується особливий вид вираження комічного, у якому поєднуються насмішка та співчуття, ніби сторонній погляд і внутрішню належність до того, що є (може видаватися) смішним. На відміну від «руйнівного», «нищівного» сміху (сатира), «сміху зверхності» (іронія) та сміху «внутрішнього відчуження» (самоіронія) в гуморі під маскою смішного криється співчутливе ставлення до об'єкта сміху, розуміння ситуації й навіть певне «виправдання».

Див: *Комічне, Комедія, Памфлет, Пасквіль, Іронія, Карикатура, Шарж, Гумореска.*

**ГУМОРЕСКА** (*нім.* Humoreske від *англ.* humor — *гумор*) — 1) невеличка *муз.* п'єса, зазвичай жартівливого характеру. 2) у *літ.* гумористична мініатюра у прозі або віршах.

**ГУСЛІ** — російський *нар.* струнний щипковий музичний інструмент.

**ГУТИ** (від *лат.* gutta — *крапля*) — *архітектурні* прикраси у вигляді маленьких зрізаних конусів або циліндрів (над і під *тригліфами та метопами*) у спорудах дорійського ордеру.

Див: *Архітектурні ордери.*



***П. Пікассо.***
*Герніка. Фрагмент.*
*1937 р.*
*Національний центр мистецтв королеви Софії, м. Мадрид, Іспанія*



***Гуаш.***
*А. Петрицький.*
*Різдвяний ранок.*
*Ескіз до мультфільму «Ніч перед Різдвом».*
*Акварель, гуаш. 1951 р.*
*НХМУ, м. Київ*



***Гротеск.***
*Д. Арчимбольдо.*
*Зима. 1573 р.*
*Художньо-історичний музей, м. Відень, Австрія*



***Дагеротипія.***
*Портрет А. Лінкольна.*
*1864 р.*



***Дадаїзм.***
*Р. Хаусман.*
*Арт-критик.*
*1919—1920 рр.*
*Галерея Тейт,*
*м. Лондон, Велика Британія*

# Д

**D** (*лат.* літера, відповідник *укр.* Д) — четверта літера *музичного алфавіту*, служить позначкою звуку *Re (ре)* та ***домінанти.***

**ДАГЕРОТИПІЯ** (від *фр.* Daguerre — прізвище одного з винахідників техніки фотографування — Дагер, Луї Жак Манде, 1787—1851) — перший практично придатний спосіб фотографування, за яким світлочутливим шаром слугувало йодисте срібло. *Іл.*

**ДАГОБА** — меморіальна буддійська споруда у Шрі-Ланці (аналогічна індійській ***ступі***).

**ДАДАЇЗМ** (*фр.* dadaïsme, від dada — дерев'яна конячка, утвореного повторенням складу, що нічого не означає) — самоназва чи не найдивнішої літературно-художньої течії модернізму початку 20-х рр. XX ст., яка існувала з 1916 по 1922 роки.

Якщо й мають під собою підставу слова Е. Неізвестного про те, що в час тріумфу над «буржуа» митці вирішили дозволити собі розкіш попустувати, поблазнювати, поморочити їх «тупуваті голови», то стосується це, насамперед, *дадаїстів.*

**Д.** зародився в Цюріху серед літераторів і митців-початківців, які під час Першої світової війни прагнули уникнути мобілізації на фронт та втекли до нейтральної Швейцарії. Серед них був француз Ф. Супо, німець Гюльзенбек, житель Ельзасу, напівнімець-напівфранцуз Ганс Арп, румун Тристан Тцара. Щоправда, наприкінці війни і Швейцарія вже стала малонадійним сховищем для тимчасових емігрантів.

Гюльзенбек визначив **Д.** як «вереск осіб, які потрапили в небезпеку». Єдиним захистом перед абсурдною війною збожеволілого світу уявлявся і, що дивно, виявився ефективним, — ***абсурд:*** містифікація божевілля. Екстраполяція такої реальності у сферу творчості людьми, які до цього були свідками або й учасниками попередніх форм ***авангарду (кубізму, футуризму, абстракціонізму, експресіонізму)***, породила відповідну новаторську «поетику дадаїзму». Від футуристів вони успадкували «брюїстську музику» (від *фр.* bruit — *шум*), яку видобували за допомогою «музичних інструментів майбутнього» — сковорідок, свистків, каструль, дзвоників, ящиків. Від кубістів та абстракціоністів запозичили спосіб виготовлення картин — «метод колаж» (від *фр.* coller — клеїти) — із шматків газет, кольорового паперу, журнальної реклами тощо. Подібним чином складалися «вірші». «Я вирізаю окремі слова, зазвичай ножицями, перемішую їх у своєму капелюсі, потім дістаю їх у будь-якому порядку, момент — і мій вірш готовий», — ділився секретами своєї техніки віршування вождь дадаїстів Т. Тцара. Або згідно з глибокодумною «теоретичною тезою»: «думка формується у роті» — з естради виголошувався у певному ритмі ряд позбавлених сенсу складів, які випадково потрапляли на кінчик язика, — на зразок:

Гаді, бері, бімба, гандріді, лланлі, лінні, кадорі.

Після закінчення війни дадаїсти роз'їхалися по домівках, переважно до Франції та Німеччини, і там деякий час продовжували свою «творчу» та «концертну» діяльність. Зокрема, у Франції, де до них тимчасово примкнули тамтешні «ліві художники», зокрема Луї Арагон та Поль Елюар, вони влаштували кілька «скандалів» політичного характеру.

**Д.** залишився в історії мистецьких шукань XX ст. як курйоз, він трансформувався в нові форми модерністського авангарду, зокрема в ***сюрреалізм.*** *Іл.*



***Дадаїзм.***
*Ж. Арп.*
*Великий танцівник. 1926 р.*
*Центр Ж. Помпіду, м. Париж, Франція*

Див.: *Модернізм.*

**ДАЙНА** (daina) — загальна назва литовських народних пісень.

**ДАНС Д'АКСЬОН** (*фр.* danse d'action) — *хореогр.* дійовий танок.

**ДАНСАНТНІСТЬ** (від *фр.* dansant — *танцівний*) — *хореогр.* поєднання особливостей музики, що дають можливість більш «зручного» танцю.

**ДЕБЮТ** (*фр.* débute — *початок, старт*) — *мист.* перший виступ актора на сцені в певній ролі.

**ДЕВЕЛОПЕ** (*фр.* développé — *розвинутий, розгорнутий*) — *хореогр.* рух, що є різновидом *батмана:* неопорна нога з позиції V, згинаючись, ковзає носком по опорній нозі, піднімається на висоту коліна і випрямляється (вперед, вбік, назад) до максимальної висоти і займає V позицію. *Іл.*

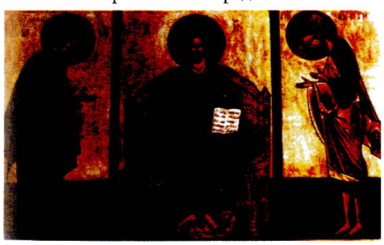


***Девелопе***

**ДЕГАЖЕ** (*фр.* degagé — *видобутий, вивільнений*) — *хореогр.* відведення неопорної ноги за принципом *батман тендю* для наступного переходу на неї.

**ДЕДИКАЦІЯ** (*англ.* dedication, від *лат.* dedico — *присвячую*) — 1) присвята; 2) особливий твір, *напр.*, музичний, написаний на знак особливого вшанування певної особи.

**ДЕЇСУС** (від *грец.* δεησις) — моління. У середньовічному європейському образотворчому мистецтві композиція, що включає Ісуса та звернутих до нього у молитовних позах Богоматері й Іоанна Предтечі. *Іл.*



***Деїсус.***
*Деїсус з чином. Фрагмент.*
*З церкви Різдва Богородиці, с. Ванівка, Лемківщина. XV ст.*
*Національний музей Львова, м. Львів, Україна*

**ДЕКА** (від *нім.* Decke — *покришка*) — частина корпусу струнних музичних інструментів, що слугує для відбиття та посилення звука.

**ДЕКАДЕНТСТВО** (від *лат.* decadentia — *занепад*) — термін, яким позначалися кризові явища в мистецтві кінця XIX — початку XX ст. (відмова ряду митців від громадянського покликання мистецтва, культ абстрактної та вічної краси, настрої самотності, безнадії, неприйняття життя). По суті це були провісники майбутнього мистецького напряму ***авангард*** та стилю ***модерн*** з їх численними варіаціями. *Іл.*



***Декадентство.***
*Л. Бакст.*
*Фронтиспіс до збірки О. Блока «Снігова королева»*

**ДЕКЛАМАЦІЯ МУЗИЧНА** (*нім.* Musikalische Deklamation, *англ.* musical declamation, *фр.* la declamation musicale, від *лат.* declamatio — *вправляння з красномовства*) — 1) *вузг.* мистецтво виразного читання віршів чи прози; 2) співвідношення у вокальному творі словесної мови та музики. Це стосується як форми (мовленнєвої та музичної), так і змісту структурних елементів мовлення та музики. У вокальній музиці чимало засобів для точного відтворення багатьох особливостей живого мовлення, зокрема і його етнонаціональних особливостей. Так, низхідні та висхідні інтонації голосу



***Декадентство.***
*О. Бердслі.*
*Шлейф пави.*
*Ілюстрація до твору «Саломея» О. Уайльда. 1894 р.*
*Художній музей Фогг, Гарвардський університет, м. Клівленд, США*



***Деїсус.***
*Архангел Гавриїл.*
*Фрагмент ікони «Деїсус з чином».*
*З церкви Різдва Богородиці, с. Ванівка, Лемківщина. XV ст.*
*Національний музей Львова, м. Львів, Україна*

можуть передавати відповідні ходи мелодії; мовленнєві наголоси — акценти музичні; поділ живої мови на фрази, речення, звороти, поетичні строфи та ін. — відповідне ж (навіть термінологічно) членування мелодії тощо. Щодо цього можливі (й історично спостерігаються) дві крайності. Прагнення до максимально точного відтворення мовленнєвої практики призводить до надання переваги речитативу перед мелодією і нехтування музичними можливостями художньої виразності. Подібно і нехтування особливостями органічної для живого мовлення течії словесного тексту на користь вільного розвитку мелодії за суто музичними закономірностями веде до життєвого збіднення твору, його емоційного, змістового, зокрема й національного знебарвлення; 3) правильність відтворення поетичного тексту, його природного промовляння у вокальному творі; 4) те саме, що *мелодекламація*.

**ДЕКОР** (від *лат.* decoratio — *прикрашаю*) — архітектурна сукупність декоративних елементів споруди (фасаду, інтер'єру) чи виробу. *Іл.*

Див.: *Декоративне мистецтво*.

**ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО** (від *лат.* décor — *пристойність, доречність, краса, привабливість, чарівність,* decoro — *прикрашаю, прославляю*) — художня діяльність, пов'язана з розмальовуванням, прикрашанням чого-небудь. Як правило, це мистецтво прикрашання предметів, що мають певну ужиткову вартість. Це кераміка і вироби із скла, плетіння, ювелірні вироби та вироби з металу, меблі, тканини, одяг та архітектурні проекти тощо. Тому часто-густо їх об'єднують спільною назвою виробів ***декоративно-ужиткового мистецтва*** і сам термін ретроспективно застосовують до ремесел усіх часів, оскільки йдеться про європейську мистецьку історію.

Насправді ж виокремлення ремесел від мистецтв (красних) і ремісників (artisan) від митців (artist) сталося за епохи італійського Відродження, тим часом як на Сході такі вироби ніколи не виокремлювалися з-поміж інших в особливу групу.

Сам термін **Д. м.** вперше було використано (точніше: письмово зафіксовано його застосування) 1791 р. — в епоху активної трансформації ручного ремесла під нищівною дією машинного виробництва, що йшло йому на зміну під час т. зв. європейського «промислового перевороту». У XIX ст. термін **Д. м.** адресувався до всієї



***Декор.***
*Фрагмент іконостаса.*
*XVIII ст. Софія Київська*



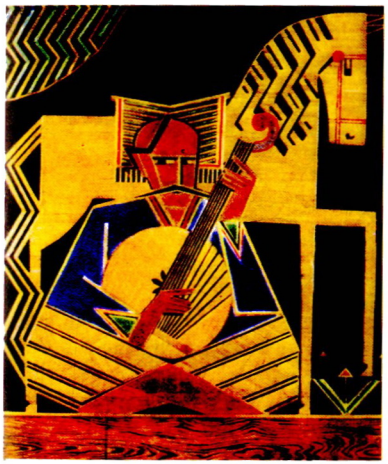
***Декоративне мистецтво.***
*Ф. Леже.*
*Ескіз. 1950-ті рр. Вітраж.*
*Московський будинок кіно.*
*1968 р.*



***Декоративне мистецтво.***
*Фірма «Морріс і Ко».*
*Виступ воїнів.*
*Шпалера з циклу «Святий Грааль». 1890-і рр.*

галузі механічно продукованих виробів, що покликані були заміняти колишні вироби ручного мистецтва. Поступово, однак, виникло уявлення про декорацію як про своєрідне художнє покриття (лак, полива), що може бути нанесене на будь-яку пласку поверхню. На цій стадії ввійшов у вжиток термін ***прикладне мистецтво*** — дослівний переклад виразу *applicative ars*. Звідси бере початок іще одна другоназва цього різновиду мистецтва — ***декоративно-прикладне***. Підприємці охоче взяли його на «озброєння», оскільки вміле прикрашання істотно сприяло розпродажу виробів, тим самим створюючи умови для вдосконалення й розвитку самого цього мистецтва. На зміну ручному мистецтву, переможно витісняючи його, йшло *індустріальне мистецтво*, що викликало опір шанувальників художніх традицій, які організувалися в Рух мистецтва і ремесла на чолі з Вільямом Моррісом.

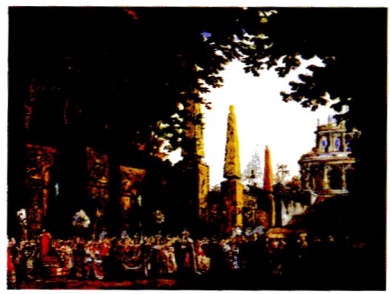
На сьогодні художники, які працюють у різних галузях **Д. м.**, можуть виготовляти зразки (малюнки, візерунки) для високоякісних предметів масового виробництва (ювелірні вироби, скляний, порцеляновий та фаянсовий посуд) або можуть працювати у різних галузях ремесла, виготовляючи унікальні авторські речі.



***Декоративне мистецтво.***
*О. Саенко.*
*Козак Мамай.*
*Дерево, інкрустація соломою. 1936 р.*
*Власність автора*

Чимало великих майстрів минулого, зокрема і Рафаель, були причетні до того, що сьогодні називається декоративним (чи ***декоративно-прикладним***, чи ***декоративно-ужитковим***) ***мистецтвом***. За останні десятиліття чимало представників «красних мистецтв» взяли на озброєння засоби декоративного мистецтва та ремісничої техніки. Пікассо розмальовував, наприклад, кераміку, Сальвадор Далі виготовляв зразки (малюнки) ювелірних виробів, Фернан Леже — шпалер і тканин, Марк Шагал — вітражів. *Іл.*

**ДЕКОРАЦІЯ** (від *лат.* decoratio — *прикрашаю*) — 1) оформлення сцени, павільйону, знімального майданчика, яке відтворює обстановку драматичної дії і сприяє створенню цілісного зорового образу вистави, фільму, концерту тощо; 2) *перен.* щось штучно створене (збудоване, змайстроване, вигадане) з метою прикрасити, а то й приховати справжній стан речей. *Іл.*



***Декорація.***
*О. Бенуа.*
*Ескіз декорації до балету «Павільйон Арміди». 1907 р. Музей театрального і музичного мистецтва, м. Санкт-Петербург, Росія*

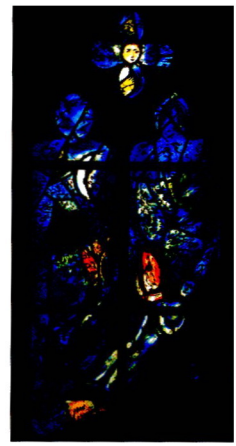
Див.: *Сценографія.*

**ДЕКРЕЩЕНДО** (*італ.* decrescendo) — *муз.* те саме, що ***димінуендо***.

**ДЕМЕСТВЕНИЙ СПІВ**, точніше **ДЕМЕСТВЕНИЙ РОЗСПІВ** (від *грец.* δομεστικός — домашній, керівник домашнього хору і його соліст у Візантії) — запозичений з Візантії стиль церковного співу, поширений у Московії в XV—XVII ст. Характеризувався мелодійною рухливістю, барвистим «малюнком», наближаючись до народного піснеспіву. Застосовувався в особливо урочистих заходах (всеношна богослужба, вінчання, зустріч високоповажної особи). ***Соліст*** (доместик) виспівував вірші, хор — приспів. Для цього потрібно було мати високу музичну культуру та вокальну техніку, тому **Д. с.** культивувався лише у великих міс-



***Декоративне мистецтво.***
*В. Морріс.*
*Інтер'єр в стилі естетичного руху. Кінець XIX ст.*



***Декоративне мистецтво.***
*М. Шагал.*
*Марк і Матео.*
*Вітраж. 1978 р.*
*Церква Всіх святих, м. Туделей, Кент, Велика Британія*



***Декорація.***
*Л. Бакст.*
*Ескіз декорації до балету «Тамар». 1912 р.*
*Музей декоративного мистецтва, м. Париж, Франція*



*Джаз.*
*Ілюстрація для Inteal Wine Jazz Bistrot: Майлс Девіс, Джанго Райнхард, Елла Фіцджеральд, Арт Блекі, Кені Діксон молодший. 2009 р.*

тах при соборах. Нотувалися твори крюковим письмом, з поширенням партесного співу багато які твори **Д. с.** були перекладені для змішаного хору та переписані на п'ятилінійну нотацію. Загалом **Д. с.** був одноголосним, хоча були згодом і варіанти багатоголосся, які теж називалися **Д. с.**

**ДЕМІ** (від *фр.* demi — *напів-, наполовину*) — *хореогр.* термін, що використовується для означення виконання лише половини руху: *деміплієе* (напівприсідання), *демипуанте* (на півпальцях), *демиронд* (півкола).

**ДЕМІУРГ** (*грец.* δεμιουργος, від δεμος — народ + εργαζομαι — *працювати, обробляти*) — 1) *взг.* творець, корисний для людей, народу: лікар, ремісник, віщун, глашатай, здебільшого — митець; 2) у *дорійськ.* державах — найвища урядова особа; 3) в *теолог.* першооснова, творець світу, бог.

**ДЕМОНСТРАЦІЯ** (*лат.* demonstro — *показувати, викладати*) — 1) шестя, мітинг та ін. форми масового виявлення громадської думки; 2) наочний метод ознайомлення з якимось предметом, явищем тощо; 3) процес відтворення на екрані зафіксованих на плівці (диску) зображень; 4) *перен.* умисне задирлива, зухвала поведінка.

**ДЕТЕКТИВ** (*англ.* detective, від *лат.* detego — *викриваю, розкриваю — детектив, слідчий*) — 1) приватний детектив; 2) другоназва представників слідчих органів; 3) *перен.* назва (умовна) жанру літератури, кіно й театру, що художньо описує історії розслідування кримінальних справ.

**ДЕТОНУВАННЯ** (від *фр.* détonner — *фальшиво співати*) — неточне (за висотою) видобування звуків під час виконання музичного твору.

**ДЕУС ЕКС МАХИНА** (*лат.* deus ex machina — *бог із машини*) — 1) спеціальне обладнання в античному театрі, за допомогою якого досягався сценічний ефект появи бога, який спускався з небес і розв'язував усі проблеми персонажів вистави; 2) *перен.* несподіване й штучне розв'язання будь-яких проблем. *Іл.*

**ДЕЦИМА** (від *лат.* decima — *десята*) — 1) *муз.* інтервал в обсязі десяти ступенів, позначається цифрою 10; 2) десятий ступінь двооктавного діатонічного звукоряду.

Див.: *Інтервал.*

**ДЕЦИМЕТ** (*італ.* decimatto, від *лат.* decimus — *десятий*) — ***ансамбль*** із десяти музикантів-виконавців, а також твір для виконання таким ансамблем музичного твору або вокальної партії.

**ДЕЦИМОЛЬ** (від *лат.* decimus — *десятий*) — ритмічна група звуків, що утворюється від довільного (умовного) поділу основної тривалості звука на десять рівних частин.

**ДЖАЗ** (*англ.* jazz) — 1) різновид професійного музичного мистецтва, що виник наприкінці XIX — на початку XX ст. у США на основі синтезу афро-американської та європейської музики. Характерні ознаки — поліритмія, колективна імпровізація, тембральні особливості; 2) назва колективу музикантів (*англ.* jazz-band — звідси джаз-бенд (*жаргон*) що означає «фривольний оркестр»), які виконують джазову музику.

Завдяки процесу ***естетизації*** джазова музика протягом першої половини XX ст. набула значного поширення й справила зворотний вплив на творчість композиторів та виконавців, що загалом залишалися прихильниками традиційного музикування. *Іл.*



*Джаз.*
*В джазі тільки дівчата». Реж. Б. Уайлдер. 1959 р.*



*Джаз.*
*Автор невідомий. Стара плантація. Кінець 1700-х рр. Танці афро-американців під супровід банджо і ударних інструментів*

**ДЖАЙВ** (*англ.* jive — *танцювати під джаз*) — популярний у 60-х рр. XX ст. негритянський танець, характерним рухом якого є «розгойдування», через що його за ритмом музики називали ще *свінгом*.

**ДЗЬОМОН** (*япон. — слід мотузки*) — археологічна неолітична (VIII—I тис. до н. е.) культура в Японії. Походженням термін завдячує характеру орнаменту на тогочасній кераміці: посуд робили «від руки» — ліпили з глини — і перед випаленням у печі, аби заготовка не розвалилася, обв'язували її сплетеним із трави мотузком; під час ви-



*Дзьомон.*
*Керамічний посудина*

палення мотузка згоряла, залишаючи на виробі свій відбиток. Завдяки процесу ***естетизації*** цей, суто технологічного походження, орнамент став не лише еталоном краси ***гончарних виробів*** навіть в епоху гончарного круга (стилізований «слід мотузка» наносили штучно на вже готовий виріб), а й своєрідним національним символом: і в наш час кераміка у стилі **Д.** високо цінується. *Іл.*

**ДИВЕРТИСМЕНТ** (від *фр.* divertissement — *розвага*) — 1) *хореогр.* вставні, здебільшого вокально-хореографічні, номери у драматичних, оперних та балетних виставах XVII—XIX ст.; 2) назва спеціальної програми із номерів різних жанрів (співи, музика, танці, драматичні сценки), яка з XVII ст. була заключною частиною вистави або концерту; 3) багаточастинний твір інструментальної музики, на зразок ***сюїти***, призначений переважно для розваги; 4) у XIX ст. — головний жанр салонної музики, на зразок ***попурі***; 5) у XX ст. — сюїта, складена з балетних номерів, що не пов'язані з сюжетом. *Іл.*

**ДИКТАНТ МУЗИЧНИЙ** (від *лат.* dicto — *диктую, повторюю*) — запис за слухом мелодій, а також дво-, три- й чотириголосних невеличких музичних творів з метою розвитку музичного слуху під час занять зі ***сольфеджіо***.

**ДИКЦІЯ** (від *лат.* dictio — *вимова, висловлення, виголошення промови*) — вимова, манера та виразність вимовляння слів, складів, звуків під час розмови.

**ДИЛЕТАНТСТВО** (*італ.* dilettante, від *лат.* delecto — *втішаю, забавляю*) — 1) заняття якоюсь галуззю науки чи мистецтва без фахової підготовки, за поверхових знань у певній сфері; 2) те саме, що ***аматорство***.

**ДИЛОГІЯ** (*грец.* δίλογια, від δίλογέω — *повторювати, двічі повторити*) — цикл із двох окремих закінчених творів (літератури, театру, музично-сценічного ***мистецтва***), що об'єднані спільністю ідеї, персонажів, спадковості сюжету та є частинами єдиного художнього цілого. Те ж саме, що в образотворчому мистецтві ***диптих***.



***Дивертисмент.***
*Національний академічний ансамбль П. Вірського. «Україно моя, Україно!». Сцена з виступу. М. Київ*

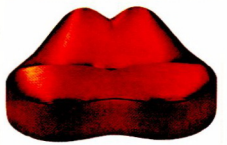
**ДИЗАЙН** (від *англ.* design — *малюнок, креслення, проект, задум*) — 1) творча діяльність із формування предметного середовища; другоназва — художнє конструювання; 2) *перен.* ефектне зовнішнє оформлення певного виробу. *Іл.*

**ДИСГАРМОНІЯ** (від *лат.* dis — префікс, що відповідає укр. *роз-*, — і означає *поділ, роз'єднання, порушення* + *гармонія*) — розлад, втрата, відсутність злагоди та єдності.

**ДИКСИЛЕНД** (*англ.* dixilend, від Dixi — *розм. заг. означення Півдня США* + lend — *земля, країна*) — назва перших ансамблів джазової музики, що виникли в Нью-Орлеані у 1915 р.

**ДИМІНУЕНДО** (*італ.* diminuendo — *зменшує, скороч.* dim., dimin.) — термін для означення поступового послаблення сили звучання. За своїм змістом протилежне поняттю ***крещендо***, звідки й походить його другоназва — ***декрещендо***. Позначається значком >.

**ДИМІНУЦІЯ** (*італ.* — fioretti, passagi, у вокалі також gorgia, *англ.* division, *нім.* Passagio, Koloratura. від *лат.* diminutio — *зменшення*) — 1) *взг.* зменшення; 2) *муз.* у мензуральній нотації зменшення (для узгодження голосів у творах, занотованих у різних мензуральних системах) нотованих звуків на певну частину ($^1/_2$, $^1/_4$, $^1/_3$) їх тривалості; 3) загальне означення ме-



***Дизайн.***
*С. Далі.*
*Диван. «Губи Мей Вест». З кімнати Мей Вест. 1945—1951 рр.*
*Музей С. Далі, м. Фігерас, Іспанія*




***Дизайн.***
*О. Радаков.*
*«Неписемний те саме, що сліпий». 1920 р.*
*Російська державна бібліотека, м. Москва, Росія*

лодійних прикрас, пов'язаних із подрібненням основних тонів мелодії на групи дрібніших звуків. Назва **Д.** стала в Європі загальновживаною лише з XVI ст., до цього вживалося *лат.* слово ***flores*** (квіти).

Див: *Мелізми.*

**ДИНАМІКА** (*грец.* δυναμικος — *той, що має силу, сильний,* від δυναμις — *сила*) — 1) *муз.* сукупність ефектів, пов'язаних із різним ступенем гучності (сили) звучання; 2) учення про ці явища. Термін **Д.** відомий у філософії з античних часів, запозичений, вірогідно, з розділу механіки. Як поняття музичного мистецтва запроваджене швейцарським музичним педагогом Х. Г. Негелі (1810). Явища динаміки відіграють у музичному мистецтві ту ж саму роль, що світло та тінь у живопису. Основні види «динамічних» позначень — *f (forte)* — сильно, гучно, *p (piano)* — тихо, слабо, *mf (mezzo forte)* — помірно гучно, *mp (mezzo piano)* — помірно тихо, *ff (fortissimo)* — дуже гучно, *pp (pianissimo)* — дуже тихо, *fff (forte-fortissimo)* — надзвичайно гучно, *ppp (piano-pianissimo)* — надзвичайно тихо. Певна річ, усі ці визначення у музиці досить умовні, відносні: абсолютні параметри цих визначень є предметом акустики, де сила звука вимірюється у певних одиницях, що називаються децибелами. Поступове наростання гучності позначається графічно > і називається крещендо *(crescendo)*, поступове ослаблення іменується ***димінуендо***, або ***декрещендо*** <.

**ДИНЬКА** — назва декоративної деталі в російській архітектурі XV—XVII ст.: потовщення на стовпах, колонах та віконницях і одвірках порталів.

**ДИПТИХ** (*грец.* διπτυχος — *складений удвоє, подвійний*) — 1) за античних часів складені дві навощені дощечки, призначені для записів; 2) призначена для користування у дорозі (походах, подорожах, мандрівках) *ікона* із двох дерев'яних стулок із зображенням на кожній (через що й має другоназву *складень*); 3) два живописні (чи графічні) зображення, пов'язані єдиним задумом. *Іл.*

**ДИРЕКЦІОН** (*лат.* directio — *спрямовую*) — 1) додатковий нотний стан над буль-якою оркестровою партією, на якому виписані мелодичні голоси інших партій із позначкою вступу кожної партії. Це ніби партитура, подана з погляду однієї партії (виконавця); вона дає змогу виконувати твір без ***диригента***, а також замінювати один інструмент (за його відсутності) іншим для виконання певної партії; 2) «скорочена» і спрощена партитура, в якій усі інструментальні партії виписуються на 3-4 нотних станах у реальному звучанні. У такому вигляді видаються партитури невеличких творів (маршів, танців) для духового оркестру.

**ДИРИГЕНТ** (*нім.* Dirigent, *англ.* conductor, *фр.* chef d'orcestre, від *фр.* diriger — *спрямовувати, управляти*) — музикант-виконавець: керівник оркестру, ансамблю, хору, оперної трупи тощо. *Іл.*

**ДИСК** (*грец.* δίσκος) — 1) *взг.* плоский круг; 2) *спорт.* спочатку кам'яний, згодом металевий круг, який віддавна (з античних часів) використовується у змаганнях на дальність кидка; 3) платівка, спочатку металева, потім пластмасова, що використовувалася для звукозапису впродовж півстоліття; 4) носій інформації у вигляді алюмінійового круга, який використовується для лазерного звукозапису в сучасній інформаційно-комп'ютерній та відео-телевізійній апаратурі (CD, DVD).

**ДИСКАНТ** (*лат.* discantus — від dis — *роз-* + cantus — *співи*) — 1) загальна назва нової форми багатоголосся, що виникла у Європі у XII ст. і дістала назву за найменуванням найвищого голосу, який супроводжував основну мелодію у зворотному напрямі (григоріанський наспів); 2) найвища партія у багатоголосному творі; в XVI ст. у мадригальному співі з огляду на його складність її стали доручати співакам кастратам, тобто сопраністам, через що ця партія одержала найменування ***сопрано***; 3) партія у хорі, яку виконують високі дитячі або жіночі (***сопрано***) голоси; 4) високі дитячі голоси. Спочатку так називали лише високі хлопчачі голоси, потім — будь-який дитячий високий (діапазон від $e^1$ до $g^2$ [$a^2$]) голос, далі йменують його — ***сопрано***; 5) високий голос соліста, який виконує в імпровізаційній манері партію підголоска в *укр.* народному співі як прикрасу співу; 6) у XVI — на початку XVII ст. найменування найвищого із родини однотипних інструментів (*напр., дискант-альт*); 7) регістр в органі, що становить горішню частину клавіатури.

**ДИСК-ЖОКЕЙ** (*англ.* disc-jokey, скорочено — DJ (ді-джей) — ведучий дискотеки, *муз.* передач на радіо і ТБ. Термін виник у 1937 році.





***Диптих.***
*О. Ковальчук.*
*Легенди про писанку.*
*2001 р. Україна*



***Диригент.***
*С. В. Турчак*
*(1938—1988)*

**ДИСКО** (від диск) — стиль танцювальної ритмічної музики, який розвинувся із жанру ***соул***, і відповідний танець, названий за місцем «походження» (***дискотека***).

**ДИСКОТЕКА** (від *фр.* disque — платівка + грец. θηκη (тека) — *вмістилище, скринька, домовина*) — 1) зібрання, сховище платівок, магнітних носіїв музичних записів у формі диска.

**ДИСОНАНС** (*фр.* dissonance, від *лат.* dissono — *не в лад звучу, різнозвучний*) — негармонійне звучання двох і більше звуків. Як явище музичного мистецтва **Д.** протистоїть ***консонансу***, і його не слід плутати з ***какофонією***, тобто неприємними, негарними, «немузичними» звуками. До **Д.** належать ***тритон***, великі й малі ***секунди*** та ***септими***, інші збільшені й зменшені інтервали, а також ***акорди***, які включають бодай один з таких інтервалів.

**ДИСПЛЕЙ** (*англ.* display — *показувати, демонструвати*) — пристрій для візуального відображення інформації на екрані електронно-променевого приладу (телевізійного чи осцилографічного типу), *напр.*, персонального комп'ютера.

**ДИФІРАМБ** (*грец.* διθυραμβος — *пісеспів на честь Вакха (Діоніса)*, бога виноградарства) — 1) у Давній Греції первісно хорова пісня на честь бога виноградарства Діоніса (Вакха), за характером близька до інших подібних — ***оди*** та ***гімну***, виконувалася в супроводі *авлоса*; з 470 р. — солоспів з переважанням музики над поетичним текстом. За твердженням Аристотеля, хорові співи **Д.** започаткували виникнення давньогрецької трагедії, сприяли становленню мистецтва театру; 2) жанрове позначення поетичних та музичних наслідувань давньогрецьких ***дифірамбів*** у XVII—XIX ст. («Дифірамб» Ф. Шуберта на вірші Ф. Шиллера, *симф. дифірамб* «Врубель» М. Гнесіна); 3) *перен.* надмірне вихваляння кого-небудь або чого-небудь; 4) *ірон.* пишномовність.

**ДІАЛОГ** (*грец.* διαλογος, (від διαλογομαι (*діалогомай*) — δια (діа) — *через, пере* — λογος (*логос*) — *слово = перемовлятися*) — бесіда, розмова, згодом — сумнів. Порівняйте з *рос. сомнение*, але не у значенні недовіри, а *букв.* — як зіставлення думок (мнений) — художній засіб виявлення (передання) драматичного конфлікту за допомогою розмови (бесіди) персонажів (на сцені, у кіно, на ТБ, художній прозі). Особлива роль **Д.** відводиться в екранних мистецтвах. У практиці американського кіно і ТБ виокремилися навіть особливі професії людей, які спеціалізуються на підготовці та реалізації цього художнього елемента екранного образу: режисер з діалогів (dialoque director), наставник (або тренер) з діалогів (dialoque coach) — фахівець з дикції, вимови, діалектів.

Блискучий зразок оркестровки візуального діалогу залишив С. Ейзенштейн у другій частині кінострічки «Іван Грозний», демонструючи у сцені загибелі сина контрапунктичні засоби поєднання епічної величі ритму зображення і драматичної сили слова. Зовсім відмінний тип діалогу репрезентують М. Антоніоні, Л. Бунюель, І. Бергман та деякі інші майстри світового екрану. Гармонії між словом і зображенням вони досягають завдяки показу великого плану виразного і «неприкрашеного» обличчя персонажа: в цьому зримому вираженні внутрішнього стану, його почуттів і думок ми безпосередньо бачимо, — а не тільки чуємо, — зв'язок слів і вчинків, зв'язок діалогу і драматичного змісту фільму.

**ДІАПАЗОН** (*грец.* δια — *через, вздовж* + πασων — *все, всі = через все*, від δια χορδων (хордон) — *через усі струни*) — 1) у давніх греків назва октави як консонуючого інтервалу; 2) в Англії назва деяких регістрів органу; 3) модель, за якою вирізають отвори в дерев'яних духових інструментах, виготовляють труби для органу; 4) у Франції — тон, який слугує для настроювання інструментів, та мензура духового інструмента, органної труби; 5) звуковий обсяг голосу чи муз. інструмента, що визначається інтервалом між найнижчим та найвищим звуками; 6) звуковий обсяг *муз.* твору чи окремої партії для визначення інструмента чи голосу для виконання; 7) *перен.* обсяг знань, зацікавлень, інтересів тощо.

**ДІАПОЗИТИВ** (від *грец.* δια — *через* + *позитив*) — позитивне фотографічне зображення на світлочутливому шарі з прозорою підкладкою (скло, плівка), призначене для розглядання на просвіт або проектування на ***екран***. Виготовляються у вигляді окремих кадрів або серії кадрів на одній плівці — ***діафільмів***.

**ДІАТОНІКА** (від *грец.* δια+θον(ικος) — *через, уздовж — та, що йде по тонах*) — *муз.* семизвукова система, всі звуки якої можуть бути розташовані за чистими ***квінтами***. (На відміну від ***хроматизму*** та ***енгармонізму*** як «ходіння по півтонах». Формальною ознакою останніх вважається те, що в них



***Дисплей.***
*Н. Пайк.*
*TV Cello. Перформанс.*
*1982 р.*
*Музей американського мистецтва Вітні,*
*м. Нью-Йорк, США*

сума двох менших ***інтервалів*** залишається меншою від великого.) Діатонічними називають також інтервали та ***акорди,*** що можуть бути одержані в межах ланцюга із шести квінт. У «чистій» **Д.** є сувора математична залежність між кількістю інтервалів одного й того ж характеру та кількістю квінтових «кроків» (загальна кількість звуків без можливої кількості квінтових кроків дає число певних інтервалів). Поняття **Д.** досить умовне (його тлумачили різно в античні часи та середні віки, є чимало відмінностей в розумінні та тлумаченні сучасниками), проте відіграє важливу роль в розумінні історичного розвитку європейських музичних систем, опануванні стилетворчими принципами.

**ДІАТОНІЧНА ГАМА** — 1) у традиційній (класичній) теорії музики це — звуки діатонічних ладів, розташовані у висхідному чи низхідному порядку; 2) у сучасній інтерпретації — звукоряд, що складається з основних (невидозмінених) ступенів будь-якої ладової системи. **Д. г.** протистоїть ***хроматичній гамі***, а також звукорядам, що включають окремі хроматичні або енгармонійні співвідношення ступенів.

**ДІАТОНІЧНІ ЛАДИ** — поняття традиційної (класичної) теорії музики, яке характеризує лади, звуки яких відповідають основним ступеням музичної системи, взятим у межах будь-якої октави (2 малі та 5 великих секунд, 3 терції та 3 сексти.. та ін. — залежно від кількості квінтових «ходів»).

Див.: *Діатоніка.*

**ДІАФІЛЬМ** (*діа...+фільм*) — розташовані у певному порядку на кіноплівці позитивні фотозображення, призначені для проектування на екран або перегляду на просвіт за допомогою спеціальних пристроїв. Як правило, зображення об'єднуються однією темою. **Д.,** що є копією певних документів, книг, називаються *мікрофільмом.*

**ДІАФОНІЯ** (*грец.* διαφωνια — *різнозвуччя, різноголосся;* на протилежність *симфонії* як *співзвуччю, благозвуччю*) — 1) старогрецька назва ***дисонансу***. Діафонічними вважалися всі інтервали, окрім ***октави, кварти*** й ***квінти***, що інтерпретувалися як консонанси; 2) у XI—XII ст. цим терміном називали *органум*, своєрідний вид ***поліфонії***.

**ДІЄЗ** (від *грец.* διεσις — *півтон*; *фр.* diese, *нім.* Diesis, *англ.* sharp) — знак підвищення ступеня звукоряду на півтону — #. Спочатку цим терміном називали діатонічний півтон, згодом всі інтервали, менші від півтону, а з XIV—XV ст. — підвищення будь-якого ступеня на півтону. При цьому знаком такого підвищення служило квадратне за обрисом *b (B-quadratum)* — ♮, що означало й відмову від попереднього бемоля — ♭ за обрисом круглого, або м'якого (*лат.*: B-moll). У XIII ст. його в скорописі стали зазначати то як #, то як ♮, і лише після XV ст. ці знаки набули сучасного значення **Д.** та ***бекара***.

Див.: *Алфавіт музичний, Альтерація, Бекар, Бемоль.*

**DIES IRAE** («діес іре», *лат.*: «день гніву») — *початкові слова з тексту середньовічного католицького піснеспіву (секвенції)*: «Dies irae, dies illa solvet saeclum sa favilla» («День гніву, цей день перетворить віки на попіл»), що виражали ідею Страшного суду, лякаючи людей пекельними муками. Виникла у XII ст. в Італії, одна з п'яти секвенцій, узаконених Тридентським собором (Рим, 1545—1563). Наспів, що має народнопісенне походження, позначений високим трагізмом, тому не випадково часто використовувався композиторами протягом усіх століть як «музичний образ» найтрагічнішого в житті людини — смерті. *Іл.*



***Dies Irae.***
*Страшний суд. Фрагмент. З церкви Воскресіння, с. Багнувате, Львівська обл. XVI ст.*



***Dies Irae.***
*Ікона «Страшний суд». З церкви Різдва Богородиці, с. Мшанець. XV ст. Національний музей Львова, м. Львів, Україна*

**ДІОРАМА** (від *грец.* δια — через + ὅραμα — *вигляд, видовище*) — стрічкоподібна, вигнута півколом (на відміну від панорами, де картина є замкненим колом) живописна картина з переднім об'ємним планом (споруди, реальні та бутафорські речі). Оскільки **Д.** розрахована на штучне освітлення, а іноді й на доповнення іншими світловими та звуковими ефектами, експозиція її потребує особливого обладнання в інтер'єрі, іноді — й окремого приміщення.

**ДО** (*лат.* do) — у ***сольмізації*** назва першого з шести складів ***гексахорду***, запроваджене в XVII ст. (здогадно Дж. Б. Доні) як зручніше для співу (замість попереднього *ut* (ут); 2) у Франції, Італії та деяких ін. країнах — назва першого ступеня основного (до-мажорного) діатонічного звукоряду, основний тон (тоніка) до-мажору (*C-dur*) та до-мінору (*c-moll*), прима тонічних тризвуків до-мажору та до-мінору.

**ДОГМАТИК** (від *грец.* δογμα, від δοκεω — *вважати, міркувати, гадати, здаватися, лат.* dohma — *думка, здогад, рішення, постанова,* згодом — *філософське вчення*) — піснеспів (гімн) християнської церкви, в якому викладаються основні тези віровчення (догмати віри). Вісім догматиків написані у восьми *гласах*, створення яких традиція приписує Іоанну Дамаскіну.

**ДОДЕКАФОНІЯ** (від *грец.* δωδεκα — *дванадцять* та φωνεο — *галасувати, кричати, голосити*) — загальне означення музики, створюваної використанням «дванадцяти лише між собою співвіднесених тонів», за визначенням А. Шьонберга — одного з родоначальників цього творчого методу, тобто цього способу творення (композиції) музики. **Д.** як стилістичний напрям виникла під час розвитку ***атональної*** музики на початку XX ст. Відомі різні техніки композиції додекафонної музики; найвідомішими серед них є методи А. Шьонберга та Й. Гауера.

Суть першого полягає в тому, що мелодичні голоси та співзвуччя, які складають певний музичний твір, виробляються безпосередньо або в кінці лише з одного джерела — вибраної послідовності всіх дванадцяти звуків хроматичної гами, що трактується як єдність (є обраним саме для цього твору комплекс інтервалів). Ця послідовність одержала найменування ***серії;*** порядок звуків є суворо визначеним і жоден з них не повторюється. Серія має чотири форми (модуси) — основну (первісну), ракохідну (зворотну), інверсію (перевернуту) й ракохідну інверсію. Кожна форма може бути викладена, починаючи з будь-якого ступеня. Отже, загальна кількість звукових форм — 48. Принцип використання серії — її постійне повторення чи по горизонталі, чи по вертикалі, можливі мелодійні послідовності та багатоголосся наперед не вказуються й не передбачаються.

Метод Й. Гауера істотно відрізняється тим, що використовуються не серії, а ***тропи:*** дванадцятитонові комплекси, що складаються з двох шестизвуч, які взаємодоповнюють одне одного і можуть розглядатися і як звукоряди, і як акорди. Таким чином, загальна кількість можливих тропів — 144, і кожен може бути викладений, починаючи з будь-якого з дванадцяти ступенів. На відміну від серій у кожній «шістці» допускаються зміни порядку звуків.

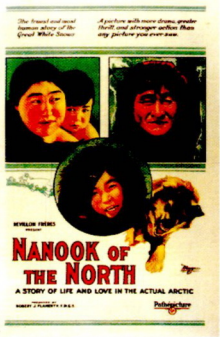
Завдяки процесу *естетизації* композиції, створювані за принципом дванадцятитоновості, набули не лише прав громадянства у багатотисячолітній імперії музики, а й досить широкого визнання та популярності (творчість Веберна, Берга, Рославця, Денисова), хоча ряд видатних композиторів XX ст. (Прокоф'єв, Хіндеміт, Онеггер, Кабалевський) не визнавали її цілковито чи частково (Шостакович, Скрябін).

Див.: *Серійна музика, Секвенція, Трюки.*

**ДОЙНА** (*молд.-рум.* doina, від *укр.* дути = *дуйна*) — жанр вокальної, інструментальної та вокально-інструментальної народної молдовської музики. Двочастинна форма, перша — сумна наспівна мелодія, друга — танцювальні рухи. Поширений у Прикарпатській Україні, а також у Румунії, Болгарії.

**ДОЙРА** — ударний *муз.* інструмент, схожий на ***бубон***. **Д.** широко розповсюджено у країнах Ближнього та Середнього Сходу (Узбекистан, Таджикистан). *Іл.*

**ДОКУМЕНТАЛЬНЕ КІНО, ДОКУМЕНТАЛЬНИЙ ФІЛЬМ** — як засвідчує вже саме найменування (термін *документальний* походить від *лат.* слова documentum — *навчання, приклад, зразок, свідчення, доказ*) цей різновид кіно оперує із зображенням реальних фактів та подій.




***Документальне кіно.*** *«Нанук з півночі». Реж. Р. Флаерті. 1922 р.*



***Дойра***



***Документальне кіно.*** *Фронтовий кінооператор М. Биков*



***Документальне кіно.***
*Фронтова кінохроніка. Під Корсунь-Шевченківським. Оператор В. Орлянкін. 1944 р.*



***Документальне кіно.***
*«Керманичі». Реж. І. Грабовський*



***Документальне кіно.***
*Фронтовий кінооператор В. Орлянкін (1906—1999)*

Найближча аналогія тут — журналістика в усіх її численних виявах: від кінохроніки (*грец.* χρονικός — те, що належить до часу, до літочислення, згодом літописи) — цього інваріанту газетно-журналістської інформації про те, що, де, коли, чому і як відбувалося, через усі види екранної публіцистики (*лат.* publicus — *громадський*) — фільм-розслідування, фільм-звинувачення, фільм-дослідження, фільм-фейлетон тощо до т. зв. *художньо-документального фільму* — своєрідного відповідника газетно-журнальним жанрам нарису та документального оповідання, що вже є різновидами белетристики (від *фр.* Belles Lettres — красне письмо, тобто художня література). Ця генетична спорідненість екранної документалістики з традиційною журналістикою чітко зафіксована уже в найперших випусках кінохроніки фірми Пате: «Пате-журнал». «Кіножурнали» були типовими екранними еквівалентами друкованої періодики в усіх «кінодержавах» протягом десятиліть, аж поки їх не витіснили випуски телевізійної хроніки, з якими годі було змагатися в оперативності й різнобічності висвітлення подій. Більше того, «журнальну» естафету перейняло й саме ТБ у часах свого становлення, коли найрізноманітніші передачі мали успадковану форму «журналу» — не так друкованого, як екранного, вже телевізійного аналога кіножурналу.

Найтиповіші жанри **Д. к.** — журналістське інтерв'ю (*англ.* interview — *побачення, зустріч*) — бесіда журналіста з особою, яка викликає громадський інтерес; репортаж (*фр.* reportage, від *англ.* report — *повідомляти*) — кіно- (теле) розповідь про якусь подію (може включати інтерв'ю, коментарі); нарис і його біографічний різновид — портрет.

Серед найзначніших фільмів, зроблених у жанрі репортажу, — «Симфонія Донбасу» Дзиги Вертова, що включала одне з перших інтерв'ю (з бетонницею «Дніпробуду»), «Ми, хлопці з Ламбета» К. Лейсу, «Репортаж року» Г. Франка; фільми про вікопомні події у різних країнах світу — Р. Кармена «Іспанія» (1939), «У Китаї» (1941), «День нового світу» (1940) — про життя в СРСР, «Суд народів» (1947) — про Нюрнберзький процес, «В'єтнам» (1954), «Ранок Індії» (1959), «Повість про нафтовиків Каспію» (1953) та «Підкорювачі моря» (1959), «Палаючий острів» (1961) — про революцію на Кубі, «Чілі — час боротьби, час тривог» (1973) та інші.

Із зарубіжних фільмів цього жанру, що були свого часу показані на українських екранах, найвизначнішими як стосовно художніх якостей, так і громадського резонансу визнані «фільми-інтерв'ю» «Гітлер? Такого не знаю» Б. Бліє, «Людина, яка сміється» (про бойовика-найманця), «Пілоти в піжамах» (про полонених американських льотчиків у В'єтнамі) Г. Шоймана і В. Хайновського та ін.



***Документальне кіно.***
*«Одинадцятий». Реж. Дзига Вертов. 1928 р.*

Найпопулярнішим жанром документальної кіножурналістики був і залишається фільм-нарис про людину. Один із перших і класичний фільм-портрет створив Р. Флаерті. Його документальний нарис про життя ескімоса «Нанук з Півночі» піднімається до рівня художньої повісті. До того ж доречно зауважити, що документальність зовсім не протистоїть *художньому. Художність* може бути досягнута за допомогою різних зображень — як реального, так і штучного, ігрового, і зовсім вигаданого (*fiction*), навіть фантастичного. **Д. к.** протилежне ігрове, постановне. Це тим більш слід акцентувати, що, на жаль, багато хто із кінематографістів, які працювали у сфері **Д. к.**, вдавалися до постановки, прагнули якщо й не зовсім підмінити «документ» підробкою, «підтасувати» факти чи «організувати події», то принаймні якось їх «прикрасити». Такими, напівправдивими чи й зовсім фальшивими, у будь-якому разі — квазідокументальними, є кінокадри про життя колгоспників та робітників у СРСР, про їхнє щасливе, заможне й веселе життя, подібно як і аналогічні фільми, зроблені в Німеччині за часів фашистської диктатури. Людей не просто попереджали про майбутні зйомки, але часто-густо ретельно готували.

Різновидом подібного квазідокументалізму є реконструкція певної події, фактів із тими чи іншими учасниками. До таких належать поставлені С. Ейзенштейном кадри штурму Зимового палацу, що іноді сприймаються як історичний документ; численні кадри кіннотних атак за часів громадянської та Другої світової війни.

Різке неприйняття такого використання документальних можливостей кінематографа викликало до життя наприкінці 50-х — на початку 60-х років XX ст. нову хвилю прагнення «кіноправди». Постала ця хвиля у Франції і дістала назву *cinema-verite*. Ініціаторами і найвиразнішими представниками французької «кіноправди» були й залишилися режисер Ж. Руш і соціолог Е. Морен. Скориставшись появою легкої і безшумної знімальної кіноапаратури, вони вирішили обійтися з нею як інструментом для соціально-психологічного аналізу суспільства. До того ж вони не втрималися на рівні пасивного спостереження за дійсністю і вдалися все ж до певної організації подій, спонукаючи майбутніх учасників зйомки до реконструкції фактів, а головне — до імпровізації в типових чи й навіть у гіпотетичних обставинах. Тим не менш, ними було створено цілий ряд фільмів, які мали видатне значення як для розвитку кіномистецтва, так і самопізнання суспільства: «Я — негр» (1958) і «Людська піраміда» (1959), реж. Ж. Руш, «Хроніка одного літа» (1961), реж. Ж. Руш, Е. Морен та ін.



***Докуменальне кіно.***
*«Чорноморці».*
*Реж. В. Беляєв. 1942 р.*

У першому з названих фільмів, серед іншого, було здійснено відкриття європейцями «парадоксального» феномена — що в африканських танцях диригує музикою сам танцівник. Другий з названих фільмів є екранним документом, своєрідним протоколом соціального експерименту. Групі алжирських старшокласників, серед яких були поширені расистські забобони, запропоновано було повестися ніби вони не відчувають расової відрази до колег з іншим кольором шкіри. Вони погодилися «зіграти в таку гру» і протягом тривалого часу додержувалися «правил» цієї гри, розповідали перед камерою про свої вчинки та відчуття. У результаті виявилося, що більшість учасників «гри» насправді позбулися расових забобонів.

Видатним явищем у кінодокументалістиці 60—70-х рр. XX ст. була творчість французького режисера К. Маркера. Одна з найкращих його картин «Прекрасний травень» (1968), в якій він через 33 репортажі передав виразні риси соціальної фізіономії Парижа року студентських ліворадикальних виступів. У 1967 р. за його ініціативою і під його керівництвом було відзнято антивоєнний і антиімперіалістичний фільм «Далеко від В'єтнаму», у створенні якого взяли участь А. Рене, А. Варда, К. Лелюш, Ж.-Л. Годар та інші видатні кінематографісти Франції.

Як засвідчує вже сама назва, «сінема верітє» була спробою французького перевидання теорії і практики «кіноправди» Дзиги Вертова. Прихильники «кіноправди» називали свій кінематограф — прямим кіно (*фр.* cinema direct, *англ.* direct cinema). Вони відмовлялися від дикторського тексту, замість інтерв'ю намагалися записати розмови, діалоги самих учасників зйомки, застосовували приховану та «звичну» камеру. (Відмінність між ними полягає в тому, що друга встановлюється з відома і згоди учасників зйомки, вони звикають до її присутності, але, як правило, не знають, коли саме вона «вмикається».) Одні з перших фільмів «прямого кіно» були відзняті англійською групою «Вільне кіно» («Мамуся не дозволяє» (1958), реж. К. Рейс і Т. Річардсон), американцем Л. Рогозіним («На Бауері», «Повернись, Африко» (1959), італійцем М. Рюсволі («Незнайомці землі» (1961), «Погляд на безумство» (1962). Прихильники «прямого кіно» також не втримувалися від залучення до співучасті у зйомках майбутніх дійових осіб, іноді провокуючи ситуації, часом вдаючись до реконструкцій. Останнє почасти характерне для фільму



***Документальне кіно.***
*Фронтовий кінооператор М. Пойченко*




***Документальне кіно.***
*«Фаренгейт 9/11».*
*Реж. М. Мур. 2004 р.*
*Афіша до фільму*



***Документальне кіно.***
*«Сталінград».*
*Реж. Л. Варламов. 1943 р.*



*Документальне кіно.*
*«Битва за нашу Радянську Україну».*
*Реж. О. Довженко. 1943 р.*




*Документальне кіно.*
*«Подвійна порція».*
*Реж. М. Спарлок. 2004 р.*

«Мамуся не дозволяє», в якому відтворено старовинні весільні англійські обряди. Цікаво, що виконавці «головних ролей» покохали одне одного й побралися.

Кращі фільми цього напряму («На Бауері» — зображення «дна» американського суспільства»; «Первинні вибори» (1960) Р. Дрюї, Р. Лікока — достовірна картина боротьби Дж. Кеннеді за президентське крісло; «Вища школа» (1968), «Закон і порядок» (1969), «Лікарня» (1970), «Базові навчання» (1971), «Суд у справах неповнолітніх») істотно сприяли критичному самопізнанню американського суспільства і справили, як і загалом поетика «кіноправди», значний вплив на стилістику художнього кінематографа.

Особливим різновидом **Д. к.** є монтажний фільм. Його підосновою є, по-перше, та обставина, що будь-яке кіно- чи фотозображення містить більше змісту, ніж того прагнув його творець, і, по-друге, — т. зв. ***«ефект Кулєшова»***: можливість за допомогою монтажу надати відзнятим кадрам того чи іншого значення. Честь винаходу монтажного фільму належить Е. Шуб (1894—1959). Працюючи монтажером ігрових фільмів на фабриці «Держкіно», вона водночас вивчала російську дореволюційну кінохроніку. У 1927 році із віднайдених архівних кінодокументів, за допомогою перемонтажу, надавши їм іншого, ніж прагнули дореволюційні оператори, значення, Е. Шуб створила фільм «Падіння династії Романових». Зазнавши успіху, в цьому ж таки році на основі архівних матеріалів змонтувала фільм «Великий шлях» — про революційні події, а в 1928 році — «Росія Миколи II і Лев Толстой».

У названих кінострічках були закладені основи стилю *монтажного фільму*, головними ознаками якого є простота і змістовна ясність побудови твору, необхідність відтворення атмосфери історичних подій і збереження цілісності усієї картини дії. Е. Шуб користувалася довгими монтажними кадрами, щоб дати глядачам можливість вдивитися в зображуваний світ, який назавжди відійшов, застосовувала метод контрастного зіставлення кінодокументів, аби посилити драматургію зображень, вміло доповнювала зображення новими титрами (*фр.* titre — *заголовок, глава, титул*) часто-густо сатиричного характеру, що надавало цілком певного ідеологічного звучання монтажним фразам.

Відтоді кінохроніка стала не лише свідченням історичних подій, а й ареною ідеологічного протиборства, зброєю в ідейній боротьбі. Одним з кращих монтажних фільмів 1960-х років став «Звичайний фашизм» М. Ромма (1966), 1970-х — «Велика Вітчизняна», створений групою кінематографістів під керівництвом Р. Кармена. (У 1978 році цей фільм, створений ЦСДФ (Центральна студія документальних фільмів) на замовлення фірми «Ер тайм інтернешенл» було показано на ТБ США та ряду інших країн під назвою «Невідома війна»). Останнім часом за допомогою монтажних фільмів переосмислюються деякі події української історії, зокрема пов'язані з революцією 1917 року, громадянською війною, сталінськими репресіями, голодомором, Другою світовою війною і повоєнним періодом.

Як і в інших видах, у документальному кінематографі найважливішу роль відіграє особистість автора, його громадянська позиція. Цим визначається і добір фактичного матеріалу, і ставлення до цього матеріалу (авторський тон), отже — характер показу, або ***стиль***, який загалом вписується у параметри епічного, реалістичного та експресивного. Усе це й зумовлює також жанрове розмаїття документальних фільмів: від гостро-публіцистичних роздумів, наприклад, стрічки Поднієкіса «Чи легко бути молодим», «Повелитель мух» В. Тюлькіна, «Радянська елегія» та «Марія» О. Сокурова та ін., до саркастичних («Світ собачий» (Monde canne) Г. Якопетті, «Земля без хліба» Л. Бунюеля) та їдко сатиричних ***памфлетів*** (*англ.* pamflet, від *грец.* παμφλεκτοζ — увесь палаючий, пломеніючий) на зразок сюжетів у колишньому «Фітілі» С. Михалкова. *Іл.*



*Документальне кіно.*
*Вояки УПА на марші.*
*Кінохроніка*

**ДОЛЯ** (від *укр.* ділити — *доля, частина*) — одиниця муз. ритму, метру (2-дольний метр, 3-дольна ритмічна фігура).

**ДОЛЬМЕНИ** (від *бретон.* tol — *стіл* + men — *камінь*) — стародавня (від III до II тис. до н. е.) поховальна споруда у вигляді великого кам'яного ящика, покритого кам'яною пласкою плитою. Поширені у приморських регіонах Європи, Азії та Північної Африки; в Україні — в Криму.

Див.: *Мегаліти.*

**ДОМБРА** — казахський народний струнний щипковий музичний інструмент з грушоподібним корпусом, поширений у Казахстані, Узбекистані, Башкирії. Має дві струни, настроєні у кварту, рідше — у квінту.

**ДОМІНАНТА** (*лат.* dominantis, *род. відм.* від dominans — *панівний*) — 1) *взг.* панівна ідея, головна ознака чи найважливіша частина чогось; 2) *фізіолог.* тимчасово переважаючий процес збудження у центральній нервовій системі, що гальмує інші; 3) *муз.* другоназва V ступеня звукоряду з огляду на частоту його появи в акордах, заснованих на тоніці та її обертонах; 4) у вченні про гармонію назва акордів, вибудованих на цьому ступені, та функції, яка об'єднує акорди V, III, VII ступенів; 5) будь-який акорд, розміщений на квінту вище даного. Знак функції домінанти — D (запропонований Х. Ріманом).

**ДОМРА** — 1) стародавній *рос.* струнний щипковий муз. інструмент скоморохів; 2) назва новостворених на основі старовинної Д. три- та чотириструнних *рос. муз.* інструментів. *Іл.*

**ДОПОМІЖНИЙ ЗВУК** — звук, розташований на секунду вище чи нижче акордового звука та його повторення. Нижній **Д. з.** найчастіше відстоїть від акордового на малу секунду (діатонічну чи хроматичну), верхній, як правило, буває діатонічним — тобто відстоїть від акордового на секунду, утворювану сусіднім верхнім ступенем ладотональності. **Д. з.** застосовується переважно на слабій долі такту (може застосовуватися одночасно в кількох голосах) і служить для розв'язання дисонансу в консонанс. **Д. з.** використовується також для створення деяких *мелізмів*, зокрема *групето, морденту*, оберненого морденту, *трелі.* **Д. з.** називають також камбієту (дисонуючий звук, який з'являється на місці консонуючого).

**ДРАЙВ** (від *англ.* drive — *гнати, гнатися*) — енергійне виконання музичного (джазового) твору, використовуючи особливу *метроритміку, фразування* та *звуковидобування.*



***Драма.***
*Лесь Курбас.*
*«Джіммі Хіггінс».*
*Сцена з вистави театру «Березіль»*

**ДРАМА** (*грец.* drama, від draw — *дія*) — у давніх греків: а) *взг.* дія, справа; б) з появою театру — мистецтво, що зображає події шляхом відтворення на сцені дії (трагедія, комедія); — 1) скорочена загальна назва драматичного (на відміну від образотворчого, ужиткового, музичного, хореографічного) мистецтва, яке відображає життя у формі показу дій, пов'язаних із виникненням, перебігом та розв'язанням ***конфліктів*** зовнішнього та внутрішнього порядку; 2) (з епохи Просвітництва) окремий, поряд з трагедією та комедією, жанр літературного, сценічного (на початку XX ст. також і кіно) мистецтва. Залежно від характеру розв'язання драматургічного конфлікту та авторської інтонації, драма поділяється на жанри: соціальна, побутова, психологічна, лірична, публіцистична тощо; 3) конкретний твір, написаний у жанрі драми (драма Ібсена, драма Лермонтова, драма Дюренматта); 3) *перен.* події в реальному житті людей, пов'язані з гострою конфліктною ситуацією (любовна драма, сімейна драма, драма на полюванні).

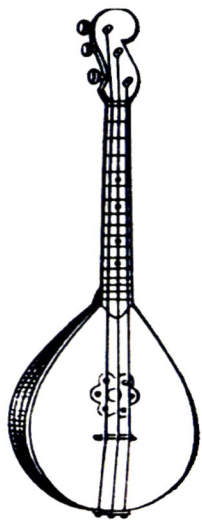
Під час аналізу зображальних мистецтв Аристотель відзначав, що зображати одне й те саме можна, «оповідаючи про подію, як про щось окреме від себе, як це робить Гомер, або ж так, що той, хто зображає, залишається сам собою, не



***Домбра***



***Драма.***
*М. Кропивницький.*
*«Олеся». Сцена з вистави.*
*1995 р.*
*Київський академічний театр драми та комедії на Лівому березі Дніпра*



***Домра***



***Драма.***
*Н. Птушкіна.*
*«Ти, кого кохає душа моя...».*
*Сцена з вистави. 1998 р.*
*Київський академічний театр драми та комедії на Лівому березі Дніпра*

змінюючи свого *обличчя, або показуючи всіх зображуваних* осіб як дійових і діяльних». І, зазначаючи відмінність цих трьох способів словесного зображення подій — у яких вже сформовані критерії для розрізнення епічної, ліричної (особистісної) та драматичної літератури — філософ визначав сутність останньої та її особливість (через один із основних тоді жанрів — трагедію). Своєрідність драми (драматичного мистецтва) полягає в зображенні «за допомогою мовлення (бесіди, розмови) важливої і закінченої дії, яка має певний обсяг і сама, а не за допомогою оповіді, здійснює через співчуття і страх очищення людей від різних негативних почуттів (афектів)».

У цьому визначенні **Д.** відображено не тільки те, що відрізняє це мистецтво від інших мистецтв, а й те, що пов'язує його з життям, бо життя — це діяльність, дія, а дія наражається на протидію, і в результаті зіткнення (конфлікту) настає, відбувається подія.

Див: *Театр, Кіно, Комедія, Трагедія.*

**ДРАМАТУРГІЯ** (від *грец. драма* + *ургія* — *потреба*) — жанр, вид, рід літератури, твори якого призначені для інсценізації (постановки на сцені та в кіно).

Див.: *Сценарій, Кіносценарій.*

**ДРИМБА** — стародавній самозвучний (*молд., рум., рос., укр.*) музичний інструмент. Те ж саме, що й ***варган***.

**ДУБЛЯЖ,** дублювання (*фр.* doublage) — процес адекватного перекладу фільму іншою мовою.

**ДУДА** — духовий язичковий музичний інструмент. Те ж саме, що *рос.* ***волинка***.

**ДУДКА** — 1) народна назва (в *укр., рос., білорус.*) духового музичного інструмента із сімейства повздовжніх ***флейт***; 2) друга назва ***дуди***.

**ДУЕТ** (*італ.* duetto, від *лат.* duo — *два*) — 1) ансамбль із двох виконавців; 2) означення твору, призначеного для двох виконавців (вокалістів, інструменталістів, танцюристів), з яких кожен має свою *партію*.

**ДУЕТИНО** (*італ.* duettino duetto — *дует*) — невеличка п'єса для двох виконавців.

**ДУМА** — речитативний різновид українських епічних народних музично-вокальних творів. За змістом **Д.** поділяються на сімейно-побутові та епічні, чим зумовлені народні назви — козацькі (лицарські) пісні, невольничі плачі (або псальми), пісні про старовину. Стильові особливості **Д.** характеризуються вільною речитативною (нестрофічною) будовою — від шести до сімнадцяти складів у рядку, об'єднанням різної кількості рядків у тематичні комплекси (***тиради***), відповідним до цієї структури наспівом. Наспіви ж складаються з речитативу на одному звукові у межах кварти, мелодійного речитативу або набору речитативних поспівок, вступної мелодійної формули на слові «Гей!» — т. зв. заплачки (*порівн.* із заспівом), різної довжини мелодійних каденцій наприкінці кожної ***тиради***, тобто мелодійної формули закінчення.

**ДУМКА** — поширена в XIX ст. у ряді слов'янських країн назва пісень та інструментальних п'єс сентиментально-елегійного характеру з вираженою слов'янською народнопісенною мелодикою. Термін **Д.** (зменшувальна форма слова *дума*) виник у Польщі у XVIII ст. і застосовувався для назви невеликих лірико-епічних творів на зразок ***балади***. На початку XIX ст. цим терміном стали означати жанр деяких своїх творів також і польські та українські поети, зокрема Т. Шевченко («Нащо мені чорні брови...»).

**ДУОДЕЦИМА** (від *лат.* duodecima — *дванадцята*) — інтервал обсягом дванадцять ступенів. Позначається цифрою 12. Розрізняють **Д.** чисту ($9\ ^1/_2$ тонів), зменшену (9 тонів) та збільшену (10 тонів); 2) дванадцятий ступінь двоктавного діатонічного звукоряду.

Див.: *Децима.*

**ДУОДРАМА** (від *лат.* duo — *два* + *драма*) — музично-сценічний твір для двох дійових осіб. Характерна для мелодрами XIX ст.

**ДУОЛЬ** (від *лат.* duo — два) — *муз.* ритмічна група, що утворюється під час довільного (умовного) поділу тридольної тривалості на дві рівні частини. Позначається цифрою 2, яка ставиться над чи під дуольною групою. Застосовується в акомпанементі для протиставлення тридольному рухові в мелодії (чи навпаки) для створення певного художнього ефекту.

**ДУХОВА МУЗИКА** — музика, призначена для виконання на духових музичних інструментах.

**ДУХОВНА МУЗИКА** — загальна назва вокальної та вокально-інструментальної музики на тексти релігійного характеру, яка виконується в ***храмах*** (церковна музика) або в побуті XVII—XVIII (*напр.*, ***«псальми»*** у виконанні лірників). *Іл.*



***Духовна музика.***
*Лірник.*
*А. Манастирський.*
*1916 р.*

# Е

**Е** — п'ята літера музичного алфавіту; назва й позначка V ступеня поширеного у середньовіччі звукоряду, основним тоном якого був звук, позначений літерою **А**. Згодом, коли місце основного тону звукоряду зайняв звук, позначений літерою **С**, звук **Е** став позначкою III ступеня звукоряду. В Італії та Франції поряд з літерним позначенням і навіть частіше вживаються складові позначення звуків (до, ре, мі, фа, соль, ля, сі), отже складове означення звука Е — мі. Велика літера **Е** означає *мі* великої октави, *мале* — *мі* малої октави, для позначення відповідних звуків більш високих чи низьких октав застосовуються ці ж літери з додатковими цифрами чи рисочками. Так, $E_1$ або $\underline{E}$ — означають цей звук у контроктаві, $e^3$ або $\bar{e}$ — у третій октаві тощо. Для позначення підвищення цього звука на півтону додають до літери ***е*** склад ***is***, на два півтони — склад ***isis***, отож ***eis*** — означає ***мі-дієз***, eisis — означає ***мі-дубльдієз***; для позначення пониження цього звуку на півтону до літери ***е*** додають склад ***es***, на два півтони — склад ***eses***, відтак ***ees*** означає ***мі-бемоль***, ***eeses*** — ***мі-дубль-бемоль***. У позначенні тоніки певної тональності для означення мажору використовують велике **Е** з додаванням складу ***dur***, для мінору — ***е*** мале з додаванням складу ***moll***, отож ***E-dur*** означає тональність ***мі-мажор***, ***e-moll*** — ***мі-мінор***. Подібно й у разі підвищення чи пониження цього звука: ***Es-dur*** означає ***мі-бемольмажор***, ***es-moll*** — ***мі-бемольмінор*** тощо.

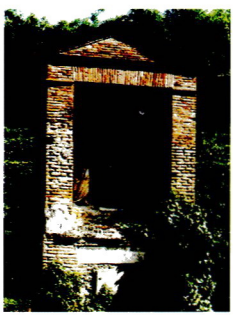
Див.: *Сольмізація.*

**ЕВРИТМІЯ, евримія** (від *грец.* εὔρῠτος (евритос) — *гармонійність, ритмічність, розміреність*) — 1) рівномірність ритму в музиці, танці, мовленні; 2) одне з центральних понять антропософії: означення неподільної єдності виникнення та переходу одне в одного звуків (слів), їх образного відтворення та втілення в русі. За концепцією Р. Штайнера, мовлення є найбільш деталізованою формою людського руху, який відображується у вимові; 3) термін в системі понять **Е.** Ж. Далькроза, «новоположника нового танцю», означає створену ним ритмічну гімнастику. На відміну від Штайнера, який використанням **Е.** прагнув мову «духовного світу» трансформувати у мову мистецтва, Далькроз, навпаки, намагався «одухотворити» мистецький жест наближенням його до «духовного життя особи».

**ЕВФОНІЯ** (від *грец.* ευ (*підсилювальний префікс з позитивним значенням*) + φονια (фонія) — *звучання* = *мелодійність*) — розділ поетики, який вивчає засоби звукової виразності мови художнього твору; милозвучність. З погляду **Е.** та ***евритмії*** оцінювалися всі звукові явища, зокрема й особливо — мовленнєві та музичні форми. Це поняття використовувалося в епоху Відродження. До того ж конкретний зміст, критерії **Е.** змінювалися. Так, якщо мелодійними в античні часи теоретики вважали лише ***інтервали кварти, квінти*** та ***октави,*** то в добу Відродження також і ***велику терцію***.

**ЕДИКУЛА** (*лат.* aedicula) — 1) в античній архітектурі ніша, обрамована колонами або пілястрами, що спираються на підніжжя і підтримують фронтон. Використовувалися для розміщення статуй; 2) назва невеликих давньоримських та елліністичних культових споруд. *Іл.*

Див.: *Капела, Капище.*



***Едикула.*** *Гробниця Публія Везонія Філера у вигляді капличці. Помпеї.*

**ЕЙДЕТИЗМ** (від *грец.* ειδος — *форма, вигляд*) — різновид образної пам'яті, для якого характерне відтворення зображень предметів після зникнення їх з поля зору такими яскравими, ніби ці предмети і далі перед очима. **Е.** слід відрізняти від ***ілюзій*** та ***галюцинацій***.

**ЕЙДОС** (*грец.* ειδος; від ειδομαι — *бути видимим, показуватися, здаватися, уподібнюватися, набувати вигляду* — вигляд, зовнішність, краса, спосіб дії, якість, будова чогось, вид (різновид), ідея, споглядання) — 1) в античній філософії та поезії (Гомер) первісно означав «видиме», «те, що видно», «зовнішність», згодом — видиму сутність явищ (у Парменіда), далі — субстанціональну сутність (ідея у Платона, форма в Аристотеля); 2) в *суч.* феноменологічній школі ідеалістичної філософії (ейдетиці) — сутність явищ поза фактичною випадковістю.

**ЕКАРТЕ** (*фр.* écarté, écarter — *розсувати*) — *хореогр.* поза у класичному танці, за якої тіло танцівника розвернуте, нога піднята вбік і перебуває у III позиції, інша відведена на II, голова повернута вбік цієї ноги (*екарте вперед*) або від неї (*екарте назад*). *Іл.*



***Екарте***

**ЕКЗЕРСИС** (*фр.* exercice — *вправа*) — *хореогр.* перша частина уроку класичного танцю: робота біля верстата і на середині зали. Рухи, що входять до цих вправ, складаються з різних форм класичного танцю.

**ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМ** (від *лат.* existentia — *існування*) — течія в філософії та літературі, що виникла у 30-х рр. XX ст. і розвинулася під час та після Другої світової війни. Основна категорія **Е.** — екзистенція (людське існування) як неподільна цілісність, як нерозривна єдність об'єкта та суб'єкта (традиційних *філос.* категорій); основні види вияву існування (модуси екзистенції) — турбота, страх, рішучість, совість; критерієм їх є смерть (кінець екзистенції) — люди пізнають їх у граничних ситуаціях (боротьба, страждання, агонія). Пізнавши себе, людина є вільною щодо вибору: прийняти її (тобто себе) з усіма наслідками відповідальності за все, що відбувається у світі, чи зректися. Є безліч шкіл і течій **Е.**, які переважно поділяються на два напрями: релігійний **Е.** (К. Ясперс, М. Бердяєв, Л. Шестов, М. Бубер) та атеїстичний **Е.** (М. Гайдеггер, А. Камю, Ж.-П. Сартр). **Е.** справив помітний вплив на європейське мистецтво XX ст., зокрема кінематограф (І. Бергман: фільми «Усмішка літньої ночі» (1955), «Мовчання» (1963), «Сунична галявина» (1957). *Іл.*



***Екзистенціалізм.***
*«Мовчання».*
*Реж. І. Бергман. 1963 р.*



***Екзистенціалізм.***
*«Сунична галявина».*
*Реж. І. Бергман. 1957 р.*



***Екзистенціалізм.***
*«Мовчання».*
*Реж. І. Бергман. 1963 р.*

**ЕКЛЕКТИЗМ, ЕКЛЕКТИКА** (від *грец.* від дієслівного прикметника εκλεκτεοζ (еклектеос); дієслово εκλεγο (еклего) означає *вибирати* щось для себе, *збирати, стягувати, брати*) — 1) *взг.* механічне поєднання різнорідних, подекуди прямо протилежних принципів, поглядів, теорій, художніх елементів тощо; 2) назва художнього стилю, що виник у другій половині XIX ст.



***Еклектика.***
*В. Городецький.*
*Будинок з химерами.*
*Київ, 1903 р.*

В ***архітектурі*** поява **Е.** ознаменувалася відходом від помпезності та величавості, прагненням використовувати функціональні, тобто наближені до потреб життя людей форми, незалежно від того, наскільки вони пластичні. Зокрема, рельєфи перестали трактувати як скульптуру на гладенькій, рівній площині, натомість почали їх опрацьовувати наче мальовані образи: переднє тло горельєфом, а далі, імітуючи лінійну та повітряну перспективу, переходили в барельєф. В українській скульптурі цей стиль найвиразніший у творчості Пармена Забіли (пам'ятник О. Герцену на могилі у Ніцці), Віктора Бродського (пам'ятник поетові Тимку Падурі під Києвом), колосальний п'ятиметровий пам'ятник М. Понятовському у Кракові, Леоніда Позена (пам'ятник Івану Котляревському в Полтаві), Володимира Беклемішева (пам'ятник Єрмаку у Новочеркаську), Федора Балавинського (пам'ятник Марку Кропивницькому на могилі у Харкові).

**ЕКОСЕЗ** (від *фр.* ecossaise — *шотландський*) — старовинний шотландський народний танець, супроводжуваний грою на волинці. Первісно це був танець «поважного характеру», у помірному темпі (*муз.* розмір $^3/_2$; $^3/_4$). Наприкінці XVI ст. став придворним танцем в Англії, через століття з'явився у Франції, потім поширився Європою під назвою «англез» («англійський»), перероб-

дившись на швидкий, веселий, 2-дольний. У Росії за Петра I був відомий як «англійський танець». Назву **Е.** як парно-груповий танець одержав у Франції (1726). Особливої популярності набув у першій половині XIX ст. У цей час його жанр залюбки використовують у своїй творчості композитори (Бетховен — 9 творів, Шопен — 3, Шуберт — понад 90). За музичною формою **Е.** є двома повторюваними 8- або 16-тактовими частинами. Після 1833 року **Е.** так само швидко, як поширювався, зникає, переродившись на 2-дольний шотландський вальс та шотландську польку.

**ЕКРАН** (*фр.* écran — *ширма*) — пристрій з поверхнею, здатною поглинати, перетворювати чи відбивати випромінювання різних видів енергії. Застосовуються для захисту від радіаційного випромінювання, зокрема рентгенівських променів (радіац. екран), використання енергії випромінювача (*напр.*, екран сонячних батарей), одержання зображення (кінопроекційний екран, екран телевізора) тощо.



***Екран.***
*Латерна магіка. Предтеча кінематографа*

**ЕКСЕДРА** (*грец.* ἐξέδρα — *сидіння поза будинком*) — 1) в античній архітектурі первісно напівкругла ніша з розташованими вздовж стіни сидіннями для розмов і зібрань; 2) згодом *взг.* портик, галерея. *Іл.*



***Екседра.***
*Атрій з видом на перистиль. Помпеї*

**ЕКСЛІБРИС** (*лат.* ex libris — *із книг*) — художньо виконана позначка на книзі, що вказує на її належність кому-небудь. Розрізняють суперекслібриси — рельєфні відбитки на корінці чи палітурці книги — та паперові екслібриси — на внутрішньому боці оправи. Гравійовані **Е.** виникли у Німеччині в XVI ст., в Росії в XVII ст. *Іл.*




***Екслібрис.***
*А. Кузнецова*

**ЕКСОД** (від *грец.* ἔξοδος — *вихід, гирло річки, закінчення*) — 1) заключна частина вистави грецької трагедії: відхід зі сцени хору; 2) згодом — ***дивертисмент*** після закінчення вистави-трагедії. *Іл.*



***Ексод.***
*О. Глазунов. «Раймонда». Фінальна сцена вистави. 1980 р. Київський національний театр опери та балету ім. Т. Г. Шевченка*

**ЕКСПЕРТ** (від *лат.* expertus — *досвідчений*) — фахівець, якого залучають до дослідження, що потребують спеціальних знань.




***Екслібрис.***
*І. Кислач*




***Екслібрис.***
*М. Бондаренко*




***Екслібрис.***
*О. Литвинов*



***Експозиція.***
*Фрагмент експозиції. Музей мистецтв ім. Богдана та Варвари Ханенків. М. Київ, Україна*

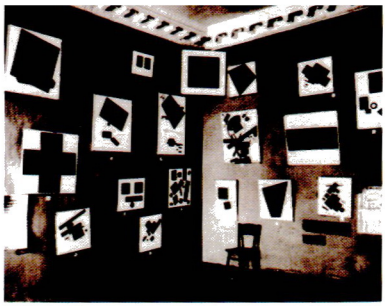


***Експресивний стиль.***
*В. Кандинський. Ніч-Володарка. 1903 р. Приватна колекція, каталог Крісті*

**ЕКСПЕРТИЗА** (*фр.* expertise) — від *лат.* expertus — *досвідчений*) — дослідження фахівцем (***експертом***) питань, вирішення яких потребує знань у конкретній галузі науки (наукова **Е.**), техніки (технічна **Е.**) чи мистецтва (мистецька або художня **Е.**).

**ЕКСПЛІКАЦІЯ** (від *лат.* explicatio — *роз'ясню*) — 1) короткий письмовий супровід музейної експозиції, виставки, в якому подається пояснення змісту та історико-художнього значення творів; 2) пояснення умовних позначень на планах, картах тощо; 3) те ж саме, що ***легенда***.

**ЕКСПОЗИЦІЯ** (від *лат.* expositio — *виклад, опис*) — 1) у музеях, на виставках систематизоване розміщення експонатів у певному порядку (хронологічному, тематичному, за персоналіями) предметів для огляду; 2) у *муз.* а) початковий розділ сонати, в якому викладаються всі теми твору; б) перша частина фуги, яка складається з проведення теми в усіх голосах; 3) у *літ.* розстановка персонажів та обставин, що передує виникненню ***конфлікту*** і початку дії; 4) термін для визначення режиму роботи знімального (кіно-, фото-) апарата залежно від освітленості об'єкта знімання. *Іл.*



***Експозиція.***
*Показ творів К. Малевича під час «Останньої футуристичної виставки картин "0,10" (нуль — десять)». 1915 р.*

**ЕКСПОНАТ** (від *лат.* expositio — *виставляю для огляду*) — один з предметів, що складають *експозицію*.

**ЕКСПРЕСИВНИЙ СТИЛЬ** (від expressiv — *виразний*) — мистецький стиль, започаткований представниками експресіонізму на початку XX ст. Зародився і розвинувся з реалізму, зокрема неореалізму, і рідко виходив за його межі. Прихильники, теоретики, корифеї навіть наполягають на тому, що він є різновидом реалізму.

Цілком природно, що з'явився цілий ряд митців у різних галузях художньої культури, які зосередилися саме на цьому аспекті реальності. «Замість того, щоб намагатися передати точно, що у мене перед очима, — говорив Ван Гог, — я використовую колір більш свавільно з метою виразити себе більш потужно».



***Експресивний стиль.***
*В. ван Гог. Жнець. 1889 р. Музей Вінсента ван Гога, м. Амстердам, Нідерланди*

**Е. с.** дістав назву від слова, яким позначається прагнення виразити себе — expression. Та й те варто взяти до уваги, що «вираження себе», або самовираження митця, є не чим іншим, — як відображенням (зображенням) реальності свого (чи своїх персонажів) внутрішнього життя.

Зосередження на цьому аспекті людського буття потребувало адекватних методів художнього дослідження, відповідної техніки зображення явищ психічної діяльності людини, таких, що не піддаються логічному розумінню й причиновому тлумаченню. Саме ці засоби зображення, в результаті численних проб, з'явилися і певною мірою усталилися. Найуживаніші серед них — зміщення (dislocation) і дискретність, перервність (discontinuity), які деформаційно позначаються на сюжеті і структурі фільму загалом,

що дає підстави для закидів у фрагментарності, ускладненості, а то й сумбурності.

Досягаються ефекти зміщень (у просторі, «потоках» або площинах оповіді) та розривів дії (у часі, у логіці) за допомогою спеціального монтажу, засобів «пунктуації» (власне, їх свідомого порушення), а також «відступів» від канонів традиційної драматургії.



***Експресивний стиль.***
*Е. Шіле.*
*Оголений лежить. 1910 р.*
*Приватна колекція, каталог Крісті*



***Експресивний стиль.***
*К. Петров-Водкін.*
*Купання червоного коня. 1912 р.*
*Третьяковська галерея, м. Москва, Росія*

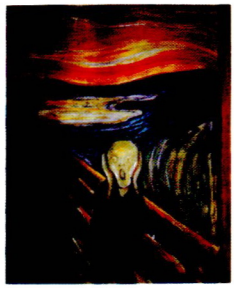
У класичній драматургії (що склалася ще за часів Аристотеля), з її вимогами єдності дії, часу і простору, передбачені щонайменше п'ять частин власне дії — експозиція, зав'язка, перипетії, кульмінація і розв'язка. У фільмах **Е. с.** ці вимоги не є обов'язковими. Розповідь про «дію» може розпочинатися з будь-якого її моменту. Фільм «Денна красуня» Л. Бунюеля починається посеред однієї з фантазій героїні, подібно до його ж фільму «Скромна чарівність буржуазії», дія якого розгортається як сновидіння головного персонажа. Фільм Ф. Фелліні «8 $^{1}/_{2}$» аналогічно починається з марення головного персонажа. Розвиток подій, якщо слово розвиток взагалі тут доречне, теж не витримується у рамках успадкованих вимог. Кульмінація — криза — виникає у будь-якому непередбачуваному місці. Розв'язка, як і самі характери, часто мають амбівалентний, двозначний зміст. Зв'язок між «сценами» позбавлений звичної часової послідовності та логіки. Взагалі, що стосується екранних простору та часу, вимоги єдності котрих давно вже були зігноровані, то у фільмах цього стилю вони піддаються найрізноманітнішим маніпуляціям і трансформаціям і часто не стосуються реального перебігу подій.

Найяскравішим зразком **Е. с.** у кіномистецтві, мабуть, є творчість французького режисера Ж.-Л. Годара: з огляду на її, так би мовити, відверто демонстративний характер.

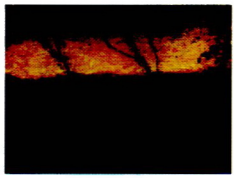


***Експресивний стиль.***
*«На останньому подиху».*
*Реж. Ж.-Л. Годар. 1960 р.*

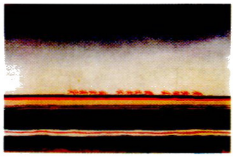
Подібно до Ч. Дзаваттіні, котрий був теоретиком, автором естетики неореалізму і сценаристом, який здійснив її принципи у творчій практиці, Ж.-Л. Годар, що розпочинав як кінокритик, прийшов до мистецтва режисури. Оновлення кіномистецтва Дзаваттіні вбачав у відмові від «міцного» сюжету, у використанні непрофесійних акторів, спостереженні за допомогою камери за життям простих людей, у віднайденні поезії в повсякденності. Все це знайшло своє екстремальне втілення у фільмах Годара. Ймовірно, дався взнаки і вплив брехтівської «теорії» очуднення (від: чудний, дивний; *рос.* остранение — від странный, странность, *англ.* alienation) — «виривання» явищ із звичного контексту.



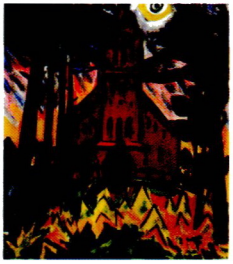
***Експресивний стиль.***
*Е. Мунк.*
*Крик.*
*1893 р. Музей Мунка,*
*м. Осло, Норвегія*



***Експресивний стиль.***
*А. Райдер.*
*Захід сонця. 1880 р.*
*Приватна колекція,*
*каталог Крісті*



***Експресивний стиль.***
*К. Малевич.*
*Скаче червона кіннота.*
*1918—1930 рр. ДРМ,*
*м. Санкт-Петербург, Росія*



***Експресивний стиль.***
*М. Пехштейн.*
*Червона церква. 1911 р.*
*Приватна колекція,*
*каталог Крісті*



***Експресивний стиль.***
*А. Матісс. Скрипаль біля вікна. 1916—1917 рр. Центр Ж. Помпіду, м. Париж, Франція*



***Експресивний стиль.***
*Х. Сутін. Сходи в Шартрі. 1933 р. Приватна колекція, каталог Крісті*

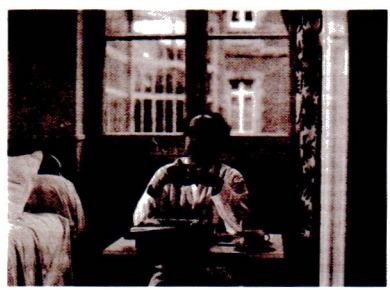
У фільмі «Заміжня жінка» (1964), всупереч монтажній «граматиці», Годар фіксує плани фрагментів облаштування кімнат, магазинів, — певно, з метою саме такого «очуднення». У фільмі «Чоловіче — жіноче» (1966) об'єктом кіноспостереження стають молоді французи. Юнак і дівчина прагнуть кохати одне одного «незалежно від комерційних та ідеологічних кліше часу» — іншими словами: поза економічними (клановими) та політичними (партійними) міркуваннями. (Через це Годар іронічно називає їх «дітьми Маркса і Кока-Коли». Таке неоднозначне ставлення до персонажів є також важливою ознакою **Е. с.**) Глядач же не може добрати тями: на екрані уривки розмов героїв, фрагменти дій (без початку і кінця), сцени у громадських туалетах тощо. Ця навмисна дискретність дії стає ще виразнішою у наступних фільмах Годара: «Китаянка» (1967), «Вікенд» (1957). Серед свавільних, «тваліївних» методів, спрямованих на те, аби умисне порушити у глядача цілісне сприйняття дії, а врешті і світу, режисер у першому застосовує — алогічно до дії — інтерв'ю з персонажами як з акторами, вставляє уривки лекцій про вчення Мао Цзе Дуна, фрагменти дискусії про мистецтво, якісь дивні літери, кольори, кілька сцен статевих стосунків, до того ж перверсивних.

Ще однією прикметою **Е. с.** є своєрідний ***дисонанс*** — несподіване поєднання, «змішання» несумісних почуттів, оцінок в ставленні самого автора до персонажів і всього матеріалу: тривіальне і значуще, грубе і приємне, шаблонне і витончене тощо. Ця іронія, гра тонів характерна й для фільмів Л. Бунюеля.

У прагненні передати у видимих формах психічну діяльність людини, надати світобаченню персонажів неповторно індивідуальних рис митці часто вдаються до навмисної деформації зображень, мозаїчного їх сполучення, коли йдеться навіть про «нормальну» роботу свідомості. Коли ж предметом художнього дослідження стає «скаламучена» свідомість, структура фільму набирає рис, адекватних перебігу «схвильованих» психічних процесів. У фільмі Ф. Фелліні творча криза його персонажа — кінорежисера Гвідо Ансельмі, що збіглася певною мірою з кризою в особистому житті автора, передається через зображення кількох різних аспектів його схвильованої психіки. Зовсім інша справа з фільмом «Джульєтта і духи». Тут межі стерті — спогади, фантазії, суб'єктивне бачення реальних речей подається по суті в одному світлі — проекції внутрішнього світу героїні. Натомість фільм «Амаркорд» («Я згадую») — цілком подано у стилі звичайних спогадів римського інтелектуала про своє провінційне дитинство та юність. І суб'єктивна деформація (робота пам'яті) і тон тут адекватні «нормальному» психічному стану людини такого походження, виховання й соціального статусу.

Відмінна і глибоко особистісна техніка зображення різноманітних виявів психічної реальності в І. Бергмана. Для надання конкретних, візуальних рис абстрактному і нечуттєвому, ірраціональному, він звертається до міфічних форм і фігур, до побудови парадоксальних алегорій, щоб у такий спосіб драматизувати психологічний стан персонажів. А часом звертається і до «змішання» різних планів — реальних бачень і уявних візій. Якщо в «Сьомій печатці» розставлені «знаки переходу», хоча і не явно кидаються вони у вічі, то у фільмах «Сунична галявина», «Персона», «Час вовка» — значно меншою мірою. Майстер вміє так наповнити людським змістом ці своєрідні *параболи* та *притчі*, що вони справляють дивне враження подій, які справді мали чи можуть мати місце, і захоплюють глядача, примушують його зануритися в цей незвичайний світ, ідентифікувати себе з персонажами і в такий спосіб справді пережити разом з ними їхні уявні пригоди, збагатитися емоційним і духовним людським досвідом.

У цьому, зрештою, полягає зміст, призначення і мета зображально-виражальних мистецтв. *Іл.*



***Експресивний стиль.***
*«Ім'я Кармен». Реж. Ж.-Л. Годар. 1982 р.*

Див.: *Експресіонізм.*

**ЕКСПРЕСІОНІЗМ** (від *фр.* expression (експрессьон) — *вираження, виразність*, від *лат.* expressio (експрессіо) — *видушування, випискування, нагнітання, викладування* та (*грам.*) *вираз*) — 1) напрям у творчості деяких письменників та митців Німеччини й Австрії першої третини XX ст., відмінною ознакою якого є посилений акцент на суб'єктивному баченні реальності митцем, вираженні ним свого духовного світу (самовираженні); 2) мистецький стиль, започаткований адептами цього творчого напряму.

Експресіонізм виник у Німеччині та Австрії на початку XX ст. і досяг найбільшого поширення в період між Першою світовою війною (1914—1918) та Другою світовою війною (1939—1945). З огляду на особливості німецьких фольклорних, філософських та мистецьких традицій і, зокрема, романтизму в обох його (революційному та консервативному) іпостасях, у митців дається взнаки поглиблений інтерес до внутрішнього життя людини, до всезагальної національної кризи, спричиненої поразкою та хаосом громадянської війни економічною та ідеологічним сум'яттям. У мистецтві цих країн посилився потяг до зображення переважно явищ свідомості та підсвідомості — думок, почуттів, інстинктів, страхів, надій тощо.



***Експресіонізм.***
*В. Кандинський.*
*Композиція № 6. 1913 р.*
*Ермітаж, м. Санкт-Петербург, Росія*

Серед основоположників **Е.** найчастіше згадується Ернст Людвіг Кірхнер, проте сам термін **Е.** обґрунтував письменник Курт Хіллер у 1911 р. для означення нового, відмінного від *імпресіонізму* і спрямованого проти нього, напряму в літературі, мистецтві і світовідчуванні взагалі: «Імпресіонізм, — заявляв він, — це вчення про стиль, **Е.** як спосіб переживання і норма поведінки охоплює весь світогляд». Якщо імпресіоністи поклали в основу своєї художньо-естетичної системи довіру до вражень про об'єкти навколишнього світу, експресіоністи натомість виявляють тенденцію до абсолютизації власних суб'єктивних уявлень про світ, свого бачення реальності. Часом це призводило до хворобливого напруження емоцій, гротескного надлому, ірраціональності образів, деформації картини світу загалом. Основоположники експресіонізму почували й проголошували себе авангардними не лише щодо *імпресіонізму*, а й до всього попереднього мистецтва: **«Е.** свідомо відвертається від того напряму, якого дотримувалася не лише німецька поезія, але й усе мистецтво культурних народів Європи та Америки XIX ст.». Усупереч цим нігілістичним декларціям, творчий метод прихильників експресіонізму зазнав помітного впливу інших шкіл художнього авангардизму кінця XIX — початку XX ст. (***кубізму, футуризму*** та й власне ***імпресіонізму,*** а згодом ***абстракціонізму, дадаїзму*** та ***сюрреалізму***).

До найвидатніших представників цього напряму відносять письменників Ф. Верфеля, В. Газенклевера, Г. Кайзера, Ф. Кафку (після Другої світової війни — В. Борхерта, В. Кеппена), художників Е. Нольде, Ф. Марке, В. Кандинського та його співвітчизників — А. Явленського і М. Верьовкіну — ядро мюнхенської групи «Синій вершник», П. Клеє, О. Дікса, К. Шмітт-Ротшуфа, А. Кокошку, композиторів А. Берга, А. Шьонберга, театрального режисера М. Рейнгардта, кінорежисерів Р. Віне, П. Лені та ін. **Е.** як особлива мистецька та літературна течія, подібно до інших авангардистських шкіл, які більш чи менш свідомо об'єднувались на певних творчих засадах, проіснував недовго. Уже в 1921 р. ознаки розкладу були настільки виразними, що один з найзаповзятіших його прихильників (Іван Голль) з прикрістю констатував: «Експресіонізм помирає». Натомість експресивний (експресіоністський) стиль набирає дедалі більшого поширення в різних галузях художньої творчості, і особливо у кіномистецтві, оскільки, попри неминучі у процесі творчих пошуків захоплення та суб'єктивність, адепти експресіонізму істотно збагатили мистецьку палітру засобами художньої виразності, особливо в методах зображення та відображення внутрішнього життя людини.

Див.: *Експресивний стиль.*



***Експресіонізм.***
*«Доктор Мабузе — гравець».*
*Реж. Ф. Ланг. 1922 р.*



***Експресіонізм.***
*А. Родченко.*
*Безпредметна композиція.*
*1918 р.*



***Експресіонізм.***
*«Кабінет доктора Калігарі».*
*Реж. Р. Віне. 1920 р.*

**ЕКСПРОМТ** (від *лат.* expromptus — *готовий*) — 1) *взг.* різного роду виступи, заяви, виконання без попередньої підготовки; 2) *мист.* різновид *імпровізації*: а) лірична, невелика за розміром музична п'єса без слідів ретельної обробки; б) невеличкий, найчастіше жартівливого змісту вірш, створюваний без підготовки.

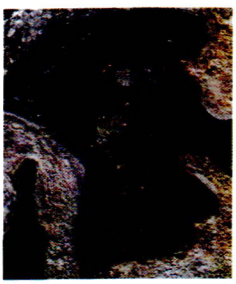
Див.: *Імпровізація.*



***Ексцентрика.***
*«Латерна Магіка».*
*Клоун Магічного цирку*



***Ексцентрика.***
*А. Петрицький.*
*Ексцентричний танець. 1922 р.*



***Елевсінські таїнства.***
*Деметра.*
*Фрагмент розпису склепу*
*Деметри в Керчі, I ст. н. е.*



***Ексцентрика.***
*А. де Тулуз-Лотрек.*
*Клоунеса Ша-Ю-Као.*
*1895 р.*
*Колекція О. Рейнгарда,*
*м. Вінтертур, Швейцарія*

**ЕКСЦЕНТРИКА** (від *лат.* ex — *префікс*, що означає *зміну, відокремлення, завершення,* — віддалення від центру) — 1) у *техн.* зміщення центру обертання, напряму руху; 2) у *мист.* (театрі, цирку, кіно, естраді) — комедійне зображення алогічних, неоковирних дій та вчинків персонажів; 3) *муз.* виконання відомих творів на незвичних «музичних інструментах» (дзвіночках, пляшках, склянках, пилках). *Іл.*

**ЕЛЕВСІНСЬКІ ТАЇНСТВА (МІСТЕРІЇ)** — *давногрец.* містичні релігійні процесії, названі за місцем їх виникнення — м. Елевсія. За легендою, саме в цьому нібито місці якось прилягла спочивати стомлена у пошуках викраденої дочки Персефони богиня землеробства й плодючості Деметра. На честь цієї «події» згодом було збудовано храм Деметри, а також було започатковане свято — весняне, яке тривало впродовж двох тижнів і супроводжувалося таємними ритуалами. Послідовники Деметри приносили до храму пожертву, потім у супроводі жерців спускалися до підземелля і перебували там упродовж усіх днів святкування. Процесія, освітлювана полум'ям смолоскипів, що відкидали мерехтливі тіні (світ мертвих — царство тіней!), блукала заплутаними ходами, долаючи круті спуски та підйоми, несподівані повороти та штучні перешкоди, аж поки не опинялася біля «головних воріт царства Гадеса». У збудженій уяві людей поставала моторошна картина страшного царства мертвих: лунали крики болю та жаху, стогони й ридання. Упродовж усієї подорожі учасники дотримувалися суворого посту на знак того, що й Деметра, втративши дочку, не могла проковтнути ні рісочки. Нарешті перед змученими, втомленими від дороги й темряви людьми знову несподівано відкривалися ще одні ворота, і вони опинялися у великому, світлому, наповненому свіжим повітрям приміщенні, де лунала приємна тиха музика, були розставлені столи з наїдками й священними напоями — вода з медом, настояна на м'яті. *Іл.*

Див.: *Містерія, Театр.*

**ЕЛЕГІЯ** (*грец.* ελεγεια; від ελεγος — тужлива пісня — *вірш із двох рядків*) — 1) вірш із двох рядків, писаних гекзаметром (перший) та пентаметром (другий); 2) другоназва напису, що робилися саме такими віршами; 3) згодом, оскільки подібні написи бували здебільшого з приводу жалоби, трауру або

журливими, термін набув (у Каллімаха, Овідія) значення твору із сумним змістом. У такому трактуванні (інтимність, мотиви страждань кохання, розчарування, самотності) термін зберігає своє значення і в новоєвропейській поезії та прозі, ставши, зокрема, класичним жанром сентименталізму та романтизму); 4) *муз.* твір відповідного настроєвого характеру; вокальні форми відомі з XVII ст., як жанр інструментальної музики — з XIX ст.

**ЕЛЕКТРОННА МУЗИКА** — музика, що створюється та виконується за допомогою електронно-акустичної та звуковідтворювальної апаратури (генератори звуків, фільтри, модулятори, синтезатори, магнітофони, підсилювачі, динаміки). На відміну від традиційної музики, в якій до послуг композитора існує більш-менш відомий і усталений матеріал для творчості (звуки, що потенційно у сталій формі «перебувають» у своїх джерелах — музичних інструментах), в електронній музиці композитор має можливість не лише орієнтуватися на відому й усталену «звукову палітру», а й безпосередньо заново продукувати музичні звуки й навіть створювати тембрально нові, доти не відомі, принаймні неуживані. Поява **Е. м.** засвідчує принципово новий етап у багатотисячолітньому процесі розвитку музичного мистецтва. Традиційне музичне мистецтво засновується на концепції дискретного існування музичних звуків — «атомів», з яких композитор, поєднуючи їх за бажанням у певні «молекули» — акорди, і створює, так би мовити, музичну тканину. Цим пояснюється наявність (у європейській музиці) контрапункту й уникнення «мікроінтервалів» (менших півтону). Межа можливостей у цьому контексті — серійна музика. Поява нових можливостей виробництва звуків за допомогою електронних технологій сприяла виникненню іншого підходу до трактування «матеріалу музики»: сприйняття (й відповідно відтворення) цілісних комплексів звучання — *сонорів*.

Див: *Музіндустрія, Культіндустрія, Сонористика.*

**ЕЛІЗІУМ,** Елізій (від *грец.* ηλυσιζ — *хід, шестя*) — у *давньогрец.* міфології — потойбічний світ, де блаженствують праведники (другоназва: Єлисейські поля). Містерії, пов'язані з **Е.,** — одне з джерел античного театру. *Іл.*

**ЕЛЛАДА** (*грец.* Ἄλλας, Ἄλλαδος; походить від самоназви греків *елліни*) — 1) назва давньої, а також сучасної Греції; 2) у Гомера — назва міста, де проживали греки (елліни).

**ЕЛЛІНІЗМ** (від *грец.* імені Ελλην (Елін) — грек — сина Девкаліона — міфічного родоначальника греків) — період в історії країн Східного Середземномор'я, Передньої Азії і Причорномор'я між 323 і 30 рр. но н. е., для якого характерне поєднання елементів давньосхідних деспотій з особливостями ладу грецьких полісів.

**ЕЛОКВЕНЦІЯ** (*лат.* eloquentia, [від eloquor — *висловлюватися, промовляти*] — *дар слова*) — ораторське мистецтво.

Див.: *Риторика.*

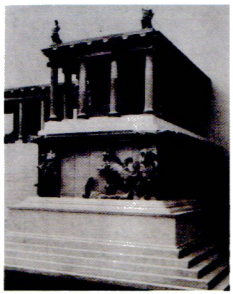
**ЕМАЛЬ** (*фр.* email; від *франк.* smeltan — *плавити*) — 1) *вуз.* тривке склоподібне покриття, що наноситься на металеві поверхні й закріплюється випалюванням (другоназва — для прозорих емалей — глазур, від *нім.* Glas — скло; звідси й походить означення відтінку блакитної барви — *рос.* лазурь, *укр.* — лазуровий); 2) термін для скороченого означення техніки виготовлення художніх виробів із застосуванням емалі (*фініфть*) та самих цих виробів. *Іл.*



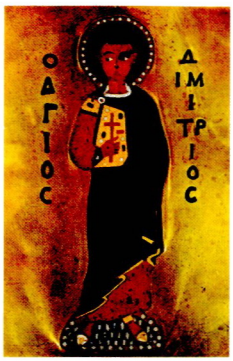
***Емаль.***
*Золотий колт.*
*Перегородчаста емаль. XI—XII ст.*
*Музей коштовностей, Києво-Печерський державний історико-культурний заповідник, м. Київ, Україна*

**ЕМБЛЕМА** (*грец.* ἐμβλημά; від ἐμβαλλω — *вставка,* пізніше *вставлена частина*) — 1) *вуз.* умовне або символічне зображення певного поняття, ідеї; 2) накладний орнамент, різьблена прикраса; 3) мозаїчна робота, інкрустація.

Див.: *Символ.*



***Еллінізм.***
*Олтар Зевса в Пергамі.*
*Західна сторона.*
*II ст. до н. е.*
*Пергамський музей, м. Берлін, Німеччина*




***Емаль.***
*Золота деталь оправи книги.*
*Перегородчаста емаль. Грузія.*
*XI—XII ст.*
*Музей коштовностей, Києво-Печерський державний історико-культурний заповідник, м. Київ, Україна*



***Емблема.***
*Фрагмент паперового килимка над ліжком з ідеограмою «Світового древа».*
*Карпати. 1950-і рр.*



***Ендосмос культурний.***
*В. ван Гог.*
*Куртизанка.*
*Копія японської гравюри*
*Кейсай Ейсен. 1887 р.*
*Музей Вінсента ван Гога,*
*м. Амстердам, Нідерланди*



***Ендосмос культурний.***
*С. Людкевич (1879—1979)*

**ЕМУЛЬСІЯ** (від *лат.* emulsus — *видоєний*) — *взг.* рідинні системи з розсіяними в них чужорідними часточками (барвниками — емульсійні (водоемульсійні) фарби, ліками — різноманітні креми, світлочутливими мікрочастинками галогенідного срібла — фотоемульсії).

**ЕНГАРМОНІЗМ** (від *грец.* εναρμονικος — *узгоджений, співзвучний, суголосний*) — рівність за висотою відмінних за написанням (нотуванням) звуків (*напр.*, des = cis, тобто той самий звук може бути позначений як *ре-бемоль* і як *до-дієз*), інтервалів (*напр.*, інтервал *до-дієз* (cis) — *фа* (f) може бути нотований як *ре-бемоль* (des) — *фа* (f), або як *до-дієз* (cis) — *мі-дієз* (eis), або як *ре-бемоль* (des) — *соль дубль-бемоль* (geses), акордів (*напр.*, *as-c-es-ges* (ля-бемоль-до-мі-бемоль-соль-бемоль) = *as-c-es-fis* (ля-бемоль-до-мі-бемоль-фа-дієз) = gis-his-dis-fis (соль-дієз-сі-дієз-ре-дієз-фа-дієз), а також тональностей (*напр.*, Fis-dur (фа-дієз-мажор) = Ges-dur (соль-бемоль-мажор). Уважається, що за певних умов (12-ступеневий рівномірно темперований лад) підвищення на півтону певного звука функціонально дорівнює пониженню на півтону звука, прилеглого зверху: *cis* (до-дієз) = *des* (ре-бемоль); за інших умов («детемперації») згідно з правилами інтонування, вважається, що «дієз вищий за бемоля». На принципі енгармонізму основана т. зв. модуляційна сфера, що є замкненим колом із 30-и тональностей мажору та мінору.

Див.: *Модуляція.*

**ЕНДОСМОС КУЛЬТУРНИЙ** (від endo + осмос — проникнення інгредієнтів більш насиченого розчину до менш насиченого внаслідок більшої питомої ваги першого) — процес спонтанного культурного обміну на етнічних пограниччях.

З огляду на те, що всі народи різняться між собою своєрідністю («своє», «рідне») культури, може здатися обгрунтованим уявлення про нібито гомогенний («однорідний») характер становлення кожної етнічної (національної) культури. Але це не так.

По-перше, про певну однорідність «матеріалу», що є основою формування етнічної культури, можна здогадно говорити тільки стосовно самого початкового періоду її становлення. Та навіть цей етап характеризується надзвичайною складністю процесу, в перебігу якого із сукупного досвіду (окремих) людей «кристалізуються» звичаї сім'ї та роду, із звичаїв роду та племені — звичаї (нрави) народу («народності», «племінного об'єднання»).

За аналогією до широковідомого процесу очищення рідини від різних некорисних домішок (зокрема, шляхом випаровування — возгонки) цей процес дуже кортить уподібнити дистиляції.

Таке порівняння видається не позбавленим логічних підстав: спонтанний, стихійний процес добору найдоцільнішого, найефективнішого з усього розмаїття індивідуальних практик справді чимось нагадує процес дистиляції. Проте логіка такого порівняння таїть у собі й певну загрозу: манить перспективою виділення своєрідного дистилята — «чистого етнонаціонального екстракту», «ферменту» («українськість», «російськість», «німецькість»), який нібито й надає певній культурі неповторної самобутності, своєрідної «національної визначеності».

Проте навіть початковий період становлення національної (етнічної) культури характеризується (поряд з «дистиляцією» свого, рідного) також засвоєнням аналогічних «дистилятів» сусідніх народів: додаванням, домішуванням чужорідного до свого рідного.

Справді, подібно до того, як між розчинами (різної концентрації та відмінного соляного «складу»), за умови, коли вони не розділені абсолютно непроникною перегородкою, відбувається їх природне перемішування, внаслідок чого через певний час може навіть встановитися однорідний розчин (з переважн. характеристиками більш концентрованого), так і між народами, їх культурами, що за необхідністю мають не лише відмінний «соляний» склад, а й різний ступінь «концентрації», відбувається процес взаємопроникнення та «змішування» — аж до можливого «зрівняння».

Зазначений процес взаємодії, спонтанно і цілковито стихійно, відбувається, насамперед, там, де відсутні штучні непроникні перегородки між народами, найактивніше в регіонах їх безпосереднього природно-історичного межування — так би мовити, «на периферії», на окраїнах, пограниччі.

Тут не буде недоречним зауважити, що, за рідкісними і прикрими винятками, люди (сім'ї, роди, племена й народи) ніде і ніколи не існували в абсолютній ізоляції. Відтак уяв-

лення про абсолютну самобутність народів та їх культур, як правило, перебільшені.

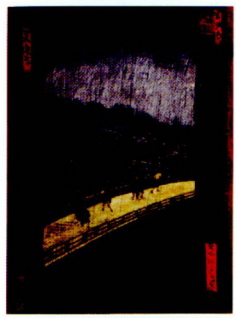
Цікаві й не позбавлені глибокою сенсу міркування з цього приводу полишив нам видатний український композитор і культуролог Станіслав Людкевич, роздумуючи над проблемою т. зв. «чистоти національного стилю».

Визнаючи, що в «найширшім розумінні поняття національного всяке мистецтво.. мусило бути від своїх починів і ввесь час творчого розвитку національне, тобто залежне і відповідаюче племінним прикметам тої народної сфери, з якої вийшло, і яке витворилося серед певних географічно-історичних чи яких інших умов», він водночас підкреслював, «як скомплікованою є справа національного в культурі і мистецтві і як обережно треба говорити про чистоту національних стилів», яка «не всюди так ясна і зрозуміла, і то з різних скомплікованих причин». Серед цих «скомплікованих причин» Людкевич виділяв дві: «передусім безнастанний племінний і культурний ендосмос та творення консервативних, загальнозасвоюваних форм життя і мистецтва». До культуротвірних чинників консервативного характеру він відносив церкву та державу.

Зауважимо, що в наведених судженнях Людкевича міститься, хай не дуже чітке розрізнення **Е.** як спонтанного стихійного процесу впливу («тиску»!) однієї культури на іншу та (з іншого боку) — мимовільне, підсвідоме чи й більш-менш усвідомлюване переймання, добровільне запозичення та засвоєння явищ (форм, типів) чужої культури. Цьому стихійному, природному, процесу Людкевич надавав надзвичайно важливого значення як неодмінній умові прогресу культури. Знову й знову застерігаючись, «як обережно треба говорити про чистоту національного стилю в мистецтві», він підкреслював, що **«Е. к.** і переймання чужих форм, хоч би й пережитих, є кінцевою умовою розвою всіх народів, особливо ж — спізнених у розвою в некорисних його умовах, та що воно не тільки не занапащувало народних елементів, але доводило до скорішого їх культурного сформування».

«Через безупинне діяння і переймання впливів сусідніх національних елементів раз у раз змінюється фізіономія народів і племен, — зазначав Людкевич, — через те й не можна властиво говорити про точно відокремлені національні типи: між так званими виробленими національними типами є в дійсності сотні перехідних нюансів, які до відповідних умов склалися б у нові відмінні типи.» Коли ж якісь народні організми зуміли витворити свої національні типи, це, властиво, треба б зрозуміти так, що вони чи то силою своєї національної індивідуальності чи, радше, щасливих історичних умов встигли виробити повністю свої типові форми культури і мистецтва та дати в них явне вираження свого індивідуального духовного розвою. Такі типові форми, як повне відбиття та повне вираження народного життя, називаємо звичайно в літературі й мистецтві класичними творами мистецтва чи письменства даного народу. Однак «за таким здвигом творчої сили народної індивідуальності надходив звичайно застій творчості, та вона силою емоції розливалася далеко і широко поза межі своєї сфери і, проникаючи в більшу або меншу полосу довколишніх племен, слабших індивідуально, ще не зовсім скристалізованих культурно, формувала їх на свій лад або надавала їм позірно свій відбиток. Кажу лиш «позірно», — застерігав Людкевич, — бо культурно невироблені племена, переймаючи живцем готові форми культури, лиш поверхово та тільки на якийсь час тратили свою індивідуальність, згодом народний елемент проникав старі пережиті форми та, засвоюючи їх собі, вливав у них нову життєву силу, робив їх знов здатними до органічного життя».

Прикметно, що на підтвердження цієї думки Людкевич наводив як позитивний приклад Японію («добре використання навіть зовсім чужих і то давніх культурних здобутків дає не раз велику підойму національного розвою») та як негативний — Китай («відгородження китайців від Європи «китайським муром» призвело до повного застою народного життя цього двохтисячолітнього чотириста мільйонного велетня»). Проте, якщо взяти до уваги й менш екзотичну для європейських уявлень, але не менш самобутню культуру Давньої Греції — країни, чиє класичне мистецтво набуло визнання еталонного, — то скрізь і всюди там: в архітектурі й скульптурі, живописі й музикуванні, поезії і театрі, — в усіх без винятку галузях мистецтва ми без особливих труднощів можемо виявити недвозначні сліди могутнього впливу інокультур (стародавнього Єгипту, Вавилону,



***Ендосмос культурний.***
*В. ван Гог.*
*Міст під дощем*
*(за мотивами Хіросіге). 1887 р.*
*Музей Вінсента ван Гога,*
*м. Амстердам, Нідерланди*



***Ендосмос культурний.***
*У. Хіросіге.*
*Злива над мостом Охасі.*
*Гравюра з серії*
*«Сто відомих видів Едо».*
*1857 р.*



***Ендосмос культурний.***
*К. Моне. Камілла. 1876 р.*
*Музей мистецтв,*
*м. Бостон, США*



***Ендосмос культурний.***
*П. Гоген.*
*Ринок (та матете).*
*Фрагмент. 1892 р.*
*Художній музей,*
*м. Базель, Швейцарія*



***Енкаустика.***
*Богородиця з немовлям.*
*Візантія. VI ст.*
*Музей мистецтв Богдана та*
*Варвари Ханенків,*
*м. Київ, Україна*

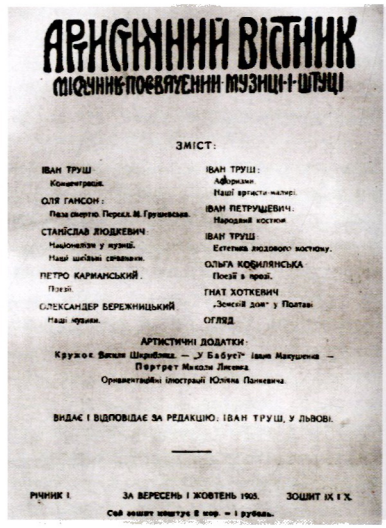
Фінікії). Але панування там чужих традицій, яким би тривалим хронологічно воно не видавалося, зрештою виявилося «тимчасовим». «Схрещені» з потужними виверженнями місцевого національного життя інородні традиції явили світові цілком оригінальні й неперевершені витвори грецького народу. Подібне відбулося згодом і на Апеннінському півострові, де італіки зуміли перетворити («перетравити») культуру етрусків, яка віддавна запанувала над ними.

Аналогічно й наші предки руси виявляли неабияку здатність перетворювати до своїх народних умов і оживляти своїм духом чужоземні впливи. І доживаючи свій вік власні старовинні форми у добі княжій, коли поряд із суто візантійськими (як-от Софія Київська) зразками (засвоєні, тобто естетизовані, вони з часом стали видаватися за «свої», «рідні»), за їх подобою і взірцем з'явилися справді свої, рідні (своєрідні!) християнські храми, що вже мали й істотну відмінність від візантійських (іконостас). І в часи Хмельниччини та Коліївщини, коли, відторгаючи псевдокласичний культ форми та елегантної ерудиції польської естетичної інвазії, в історичних козацьких думах та піснях дали свій класичний народний вираз усній (співаній) поезії. І в постренесансну повінь італійської культури, коли на тутешньому благодатному ґрунті пишно розквітло мистецтво бароко, коли відлуння римського церковного співу не тільки оригінально відбилося в київському церковному співі, а й своєрідно «переломилось», детонувавши «вибух» своєрідної (своєї рідної) народнопісенної творчості, розширивши форми та збагативши мелос українських народних пісень... І то не тільки у галузі власне мистецтва, а й у всіх інших сферах життя суспільства.

Наголосимо ще раз: поки що йшлося про цілком мирне запозичення інонаціональних (інорідних, інонародних, іноетнічних) елементів та органічного включення їх — шляхом засвоєння (*естетизації*) — до надбань своєї культури, а далі вже й витворення на їх основі своїх власних оригінальних культурних цінностей.

Отож важливо розрізняти характер і вектор «перетікання» культур. По-перше, він може бути як спонтанним, стихійним (на зразок *ендосмосу*), так цілеспрямовано організованим. По-друге, він може бути як цілком добровільним запозиченням, перейманням набутків іншої культури (передавання своїх культурних досягнень завжди щире: люди виявляють чи не найбільшу щедрість, саме коли йдеться про те, щоб «поділитися» з сусідами своїми піснями, танцями), так і насильницьким, ґвалтівним актом насадження своєї культури іншим. Та обставина, що останнє часто-густо здійснюється руками «своїх» же (як, наприклад, «хрещення» Русі князем Володимиром чи «європеїзація» московитів царем Петром І), — суті справи не міняє. Ясна річ, що в реальному житті всі зазначені аспекти взаємодії національних культур можуть химерно переплітатися і поєднуватися: узвичаєні, вони лягають в основу народної (національної) традиції.

Отож є всі підстави твердити про органічне поєднання під час становлення народної (етнічної, національної) культури елементів як гомогенних, так і гетерогенних. *Іл.*



АРТИСТИЧНИЙ ВІСТНИК
МІСЯЧНИК ПОСВЯЧЕНИЙ МУЗИЦІ І ШТУЦІ

ЗМІСТ:

ІВАН ТРУШ: Концентрація.
ОЛЯ ГАНСОН: Пара смертю. Перекл. М. Грушевська.
СТАНІСЛАВ ЛЮДКЕВИЧ: Націоналізм у музиці. Наші шкільні співанки.
ПЕТРО КАРМАНСЬКИЙ: Поезії.
ОЛЕКСАНДЕР БЕРЕЖНИЦЬКИЙ: Наші музики.
ІВАН ТРУШ: Афоризми. Наші артисти-малярі.
ІВАН ПЕТРУШЕВИЧ: Народний костюм.
ІВАН ТРУШ: Естетика людового костюму.
ОЛЬГА КОБИЛЯНСЬКА: Поезії в прозі.
ГНАТ ХОТКЕВИЧ: „Земскій дом" у Полтаві.
ОГЛЯД.

АРТИСТИЧНІ ДОДАТКИ:
Кружок Василя Шкрибляка. — „У Бабусі" Івана Макушенка — Портрет Миколи Лисенка.
Орнаментаційні ілюстрації Юліяна Панкевича.

ВИДАЄ І ВІДПОВІДАЄ ЗА РЕДАКЦІЮ: ІВАН ТРУШ, У ЛЬВОВІ.

РІЧНИК І. ЗА ВЕРЕСЕНЬ І ЖОВТЕНЬ 1905. ЗОШИТ IX І X.
Сей зошит коштує 2 кор. = 1 рубель.

***Ендосмос культурний.***
*Титульна сторінка українського журналу*
*з питань музики і живопису*
*за редакцією С. Людкевича і І. Труша.*
*1905 р.*

**ЕНКАУСТИКА** (від *грец.* καιω — *палити, спалювати*) — живопис розплавленими восковими фарбами. *Іл.*

Див.: *Восковий живопис.*

**ЕОЛОВА АРФА** — стародавній струнний музичний інструмент, звук з якого видобувається поривами вітру (Еол — ім'я бога вітру у *грец.* міфології, подібно до Стрибога — в давньоруській).

**ЕНЦИКЛОПЕДІЯ** (*фр.* encyclopédie; від *грец.* ευκύκλίω (енцикло) — по колу + πείδω (пейдо) — *переконувати, навчати*) — довідкове видання з певної галузі знань, в якому матеріал викладається системно, тобто у взаємних сутнісних зв'язках, і якомога повніше. Уперше в європейській історії тридцятип'ятитомну енциклопедію підготувала та видала група французьких просвітників XVIII ст. на чолі з філософом Д. Дідро: „Енциклопедія, або Тлумачний словник наук, мистецтв та ремесел" (1751—1780).

**ЕПАТАЖ** (*фр.* épatage; від epatere — *дивувати, приголомшувати*) — збентеження (умисне) громадської думки порушенням загальноприйнятих правил та норм. *Іл.*

**ЕПІГОНСТВО** (від *грец.* επιγονος — *народжений після*) — зневажливе означення виявів сліпого наслідування художньої традиції, нетворчого, «механічного» застосування віднайдених «першопрохідцями» — майстрами і використаних ними творчих способів, методів, образів тощо. *Іл.*



***Епігонство.***
*К. ван Донген.*
*Червона танцівниця. 1907 р.*
*Ермітаж, м. Санкт-Петербург, Росія*

**ЕПІГРАМА** (від грец. επιγραμμα — *напис, заголовок твору, невеликий твір, написаний в елегійному стилі* (тобто попеременно гекзаметром і пентаметром), *зазначення розміру штрафу у скарзі позивача в суді*) — тепер короткий сатиричний вірш, присвячений певній особі.

**ЕПІЗОД** (*грец.* επείσοδίος; від είσοδος — *вхід, доступ*) — додатковий вхід, тобто вставка) — 1) *взг.* випадок, пригода; 2) *мист.* частина художнього твору, що має відносно самостійне значення.

**ЕПІЛОГ** (від *грец.* επι — *після* + λογος — *висновок, післямова*) — 1) в античній драмі заключний монолог: пряме звернення до глядачів із повчанням, проханням зглянутись тощо; 2) у сучасній художній літературі заключна частина твору, в якій коротко повідомляється про подальшу долю персонажів.

**ЕПІТАЛАМА** (від *грец.* επι — при + θαλαμος — *покої, особливо подружні, шлюбне ложе, жіноча кімната*) — весільна пісня або вірш, присвячені молодій та молодому, що виконувалися під час весільного обряду. Устаковився цей жанр у VII—VI ст. до н. е., залишався популярним у XIX та XX ст. (Ф. Ліст, А. Рубінштейн).

**ЕПІТАФІЯ** (від *грец.* επι — *над* і ταφος — *могила*) — у Давній Греції 1) надмогильний напис; 2) змагання або ігри на честь померлого; 3) *взг.* надмогильний напис, переважно віршований; 4) в *літ.* канонізований в епоху класицизму жанр поезії: стилізовані під надмогильні написи вірші.

Див.: *Епіграма.*

**ЕПІТЕТ** (від *грец.* επιθετος — *прикладений, доданий*) — різновид *тропу*, образне визначення, яке дає додаткову характеристику явищу, предмету чи особі у формі «прихованого» порівняння. Як художній засіб характерний не лише для словесних, а й *образотв. мист.*

**ЕПІЧНИЙ СТИЛЬ** (*грец.* επικος — *властивий епосу, оповідний*). Словесне мистецтво в європейській літературній традиції починалося, як відомо, саме з епосу. Навряд чи є в цьому якась важлива закономірність, проте й кіно як мистецтво також починалося і тривалий час розвивалося в річищі епічного стилю, найвидатнішими представниками якого є Д. У. Гріффіт, С. Ейзенштейн, Дж. Форд.



***Епатаж.***
*«Механічний апельсин».*
*Реж. С. Кубрик. 1971 р.*



***Епігонство.***
*Фреска Кноського палацу.*
*1500 рр. до н. е.*
*Археологічний музей,*
*м. Геракліон, Крит*

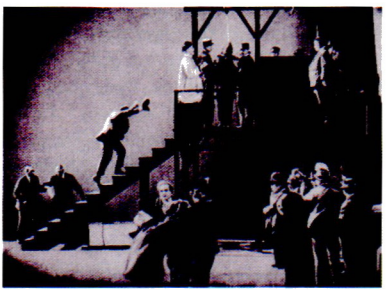



***Епічний стиль.***
*«Віднесені вітром».*
*Реж. В. Флемінг. 1939 р.*
*Афіша фільму*



***Епічний стиль.***
*«Війна і мир».*
*Реж. С. Бондарчук. 1967 р.*

За всієї відмінності чи навіть протилежності поглядів, смаків і вподобань, тем та історичного матеріалу, творчість названих видатних кіномитців має «об'єднавчі» ознаки саме **Е. с.** Гріффіт тлумачив історичні події, пов'язані із становленням американських штатів як нової історичної спільності людей, зображаючи світ у протиставленні «чорного» та «білого». Ейзенштейн прославляв революційні події в Росії в контрастах «червоного» та «білого», Форд творив кінолегенди про освоєння американцями континентального Заходу у спектрі «жовтого» та «білого», але для їхніх творів характерне те найістотніше, що є прикметою епосу як мистецького роду.



***Епічний стиль.***
*«Нетерпимість».*
*Реж. Д. Гріффіт. 1916 р.*



***Епічний стиль.***
*«Іван Грозний».*
*Реж. С. Ейзенштейн. 1944 р.*

Епічність передбачає форму, в якій домінує елемент оповідності. І не просто домінує, а виражається у широкому, панорамному погляді на історичні події. Персонажі епічної оповіді представляють людські типи, не позбавлені історичної та особистісної достовірності, проте тяжіють до ідеалу: уособлюють певні концепції національної історії, героїзують її представників. Ідеї, авторські послання епічних творів є цілком своєрідними збудниками сильних глядацьких емоцій. *Іл.*



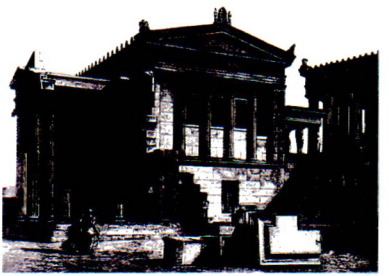
***Епічний стиль.***
*«Громадянин Кейн».*
*Реж. О. Уеллс. 1941 р.*

Див: *Вестерн.*

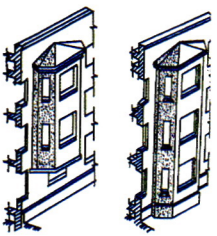
**ЕПОПЕЯ** (*грец.* εποποιε, від εποζ + ποιεω — творити) — твір, написаний в епічному жанрі або стилі.

**ЕПОС** (*грец.* εποζ — *слово, розповідь*) — у Давній Греції оповіді, написані *гекзаметром.*

**ЕРЕХТЕЙОН** — пам'ятка *давньогрец.* архітектури (421—406 до н. е.) — храм Афіни й Посейдона (Ерехтея) на Акрополі в Афінах. *Іл.*



***Ерехтейон.***
*Архілох, Філокл.*
*Храм Ерехтейон на афінському Акрополі.*
*421—406 рр. до н. е.*
*Малюнок-реконструкція*



***Еркер***

**ЕРЗАЦ** (*нім.* Ersatz — *заміна, сурогат*) — неякісний замінник чого-небудь.

**ЕРКЕР** (*нім.* Erker) — в *архіт.* 1) засклений (або такий, що має багато вікон) виступ у стіні; 2) частина покриття будови, що підноситься над дахом і має прийми для освітлення та вентиляції приміщення (другоназва — «ліхтар»). *Іл.*

**ЕРМІТАЖ** (від *фр.* ermitage — *місце усамітнення*) — назва одного з найбільших у світі Санкт-Петербурзького культурно-історичного та мистецького музейного комплексу. Засновано 1764 р. імператрицею Катериною II. Відкритий для публіки 1852 р. Архітектурний комплекс **Е.** утворюють Зимовий палац (1754—1762, арх. В. В. Растреллі), Малий Ермітаж (1764—1767, *арх.* Ж. Б. Валлен-Деламот), Старий Ермітаж (1771—1787, *арх.* А. Ю. Фельтен), Новий Ермітаж (1839—1852, *арх.* Л. фон Кленце) та Ермітажний театр (*арх.* Дж. Кваренгі). *Іл.*



***Ермітаж.***
*Ф. Б. Растреллі, Ж. Б. М. Валлен-Деламот, Ю. М. Фельтен, Л. фон Кленце. Державний музей Ермітаж. XVIII—XIX ст. М. Санкт-Петербург, Росія*

**ЕСКІЗ** (*фр.* esquisse) — попередній, побіжний начерк, який фіксує задум художнього твору, споруди або їх частини. *Іл.*



***Ескіз.***
*Леонардо да Вінчі. Голова Леди. 1503—1507 рр. Королівська бібліотека, м. Віндзор, Велика Британія*

**ЕСТАКАДА** (*фр.* estacade; від *прованс.* estaca — *паля, балка*) — надземна чи надводна споруда мостового типу для пропускання транспорту, прокладення інженерних комунікацій тощо.

**ЕСТАМП** (*фр.* estampe — *відтиск, карбування*) — станкова гравюра, літографія. *Іл.*



***Естамп.***
*Д. Вазі. Площа Капітолія. XVIII ст.*

**ЕСТЕТ** (від *естетика*; від *грец.* αἰδητής — який відчуває) — дещо іронічне означення людини, надмір претензійної у вияві своїх художніх смаків та вподобань.

**ЕСТЕТИЗАЦІЯ** (від *грец.* αεσθηναμαι (естенамай) — *відчувати*) — фундаментальне поняття теорії мистецтва (С. Безклубенко «Загальна теорія та історія мистецтва»).

У повсякденному вжитку під **Е.** розуміють умисне надавання («приписування») певних позитивних естетичних особливостей предметам і явищам, які свідомо їх не мають. (Кажуть: **Е.** насильства, **Е.** волоцюжництва, **Е.** смерті). Зміст наукової категорії **Е.** має мало спільного з таким розумінням. В теорії мистецтва **Е.** — це спонтанний, переважно стихійний процес освоєння людей у довкіллі, в результаті якого те, що спочатку було (насправді лише видавалося) естетично індиферентним чи навіть неприйнятним, зрештою набуває (лише в їхніх поглядах) певних позитивних чи негативних «естетичних рис». Тобто починає вважатися «прекрасним», «піднесеним» чи, навпаки, — «огидним», «ницим».

Надзвичайно цікаві спостереження стосовно цього явища залишив видатний учений-сходознавець академік Агатангел Кримський. Досконало знаючи арабську культуру — історію, релігію, літературу, поезію, — він аналізував і науково досліджував історію та літературно-художні особливості святого письма мусульман — Корану.



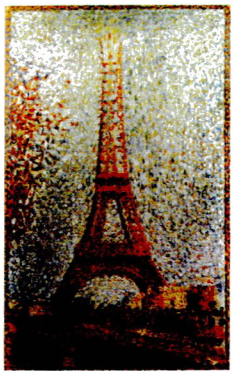
***Ескіз.***
*Леонардо да Вінчі. Фігура Христа. 1490—1495 рр.*



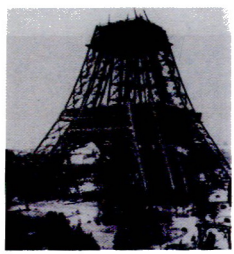
***Ескіз.***
*О. Екстер. Ескіз костюма для вистави «Ромео і Джульєтта» в Камерному театрі О. Таїрова. 1920 р. Музей театрального і музичного мистецтва, м. Санкт-Петербург, Росія*



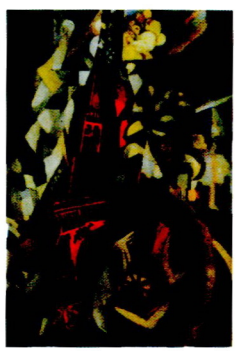
***Ескіз.***
*Леонардо да Вінчі. Автопортрет. Біля 1510—1513 рр. Королівська бібліотека, м. Турин, Італія*



***Естетизація.***
*Ж. Сьора.*
*Ейфелева вежа. 1889 р.*
*Музей образотворчого мистецтва Сан-Франциско, США*



***Естетизація.***
*Будівництво Ейфелевої вежі в Парижі. 1887—1889 рр.*



***Естетизація.***
*Р. Делоне.*
*Червона Ейфелева вежа.*
*1911—1912 рр.*
*Музей Соломона Р. Гуггенхайма, м. Нью-Йорк, США*

При цьому вчений наводив численні факти суперечливого ставлення й протилежних оцінок художніх достоїнств цієї літературно-поетичної пам'ятки. Виявилось, що як серед тих, котрі захоплювалися, так і поміж тими, хто негативно оцінював мову, стиль та образну систему цього твору, були люди всесвітньо відомі, до того ж визнані авторитети щодо художнього смаку і мистецьких уподобань. Наприклад, О. Пушкін, який із захопленням ставився до Корану і навіть написав кілька віршів наслідуючи його. (Щоправда, Кримський — до речі, небезпідставно, — назвав ці пушкінські вірші «досить посередніми»).

Навівши численні висловлювання відомих авторитетів, Кримський пише: «Якщо б знадобилося і мені висловитися про художні достоїнства Корану, мені довелося б зізнатися, що в перші роки моїх занять сходознавством Коран наганяв на мене нестерпну нудьгу, яка взагалі з'являється при читанні поетів третьорядних; окремі іскорки поезії не винагороджують за ту водянисту риторику, що взагалі переважає». Навіть згодом, беручи участь в упорядкуванні хрестоматії з арабської поезії, він довго вагався, яку суру (араб. ас-сура [ряд, ранг]) — назва кожної із 114 частин, що з них складається текст Корану. — Авт.) подати за зразок. Але, як згадує вчений, «після цього мені довелося багато читати й вчитуватися в історію Магомета, освоїтися з його психологією, довелося тривалий час жити серед арабів на Сході і часто слухати благоговійне читання Корану в мечеті в урочистій, піднесеній обстановці, і в результаті виявилося, що непомітно для самого себе я Коран прямо полюбив; коли читаю його, то відчуваю задоволення, з яким, наприклад, читаєш твір симпатичної і близько знайомої людини, хоча б це і був талант досить пересічний. Мені здається, — зізнавався Кримський, — що почуття арабіста в цьому відношенні близько підходить до почуттів віруючого мусульманина. Але у своїх слухачів — студентів я завжди помічав пряму огиду до Корану, хоч вони бувають уже підготовлені до його читання». Як бачимо, те, що спочатку було (тільки видавалось!) «естетично» неприйнятним, навіть огидним, внаслідок освоєння з ним перетворилося на свою протилежність. Змінився ж не Коран — змінилося емоційне ставлення до нього.

Наведемо інший приклад. Мабуть не буде перебільшенням сказати, що для більшості людей на землі Францію уособлює Париж, а Париж — Ейфелева вежа: національний символ Франції, еталон краси індустріального витвору. Але чи так завжди це було?

Як відомо, вежа споруджувалася до відкриття Паризької Всесвітньої промислової виставки (1889). Майже 300 відомих митців (а видатні-таки чи не всі) зажадали негайно припинити будівництво «цієї варварської споруди, що ганьбить Париж». Не без труднощів пощастило зрештою досягнути тимчасового, як вважалося, компромісу: хай високоповажні противники будівництва вежі трохи зазнають деякого естетичного дискомфорту — після відкриття виставки вежу буде демонтовано, як пани інтелектуали того слушно вимагають. Проте, як писали в старих повістях, не так сталося, як гадалося. Збудована вежа мало сказати — сподобалася: справила «фурор»: вразила уяву як учасників, так і гостей виставки. З незалежних причин виконати обіцянку щодо негайного демонтажу виявилося неможливо. За кілька десятиліть вежа стала національним символом Франції.

Те, що спочатку ніби було — тільки видавалось — для багатьох естетично індиферентним, а частині (при тому якій частині? — носіям еталонних уявлень про красу) — й зовсім неприйнятним, у результаті освоєння (простіше кажучи: звикання, звички) перетворилося на свою протилежність. Що ж зазнало змін? Хіба — вежа? Відповідь видається однозначною: змінилися погляди людей. Змінилися ж вони внаслідок звикання, в міру того, як відбувалося освоєння (не привласнення, а саме освоєння) людьми цієї споруди, тобто в міру того, як вона «входила», точніше, як її образ, подобу «впускали» люди у свій внутрішній світ. Люди люблять лише своє, рідне чи таке, що стало своїм, рідним. А «чуже» (незнайоме — теж «чуже») їм подобається тільки тоді, коли воно відповідає вже «засвоєному» образу, уявленню, тобто — подобі. В іншому разі, коли нема такої відповідності, потрібен певний час на освоєння цього нового, незнайомого, «чужого». Освоєння ж полягає в психологічному пристосуванні.

Отож ключовим словом у тому, що називається естетизацією, є звичка. До чого люди звикнуть, те — і тільки те — видається їм гарним, тобто красивим, і навіть прекрасним. Оскільки ж люди в різні часи, в різних країнах, регіонах землі жили й живуть у різних умовах, то і звикати їм доводилося і доводиться до того, що належить освоїти, або з чим необхідно освоїтися. Саме через це уявлення людей про красу виявляють таку різноманітність від епохи до епохи, від

континенту до континенту, від суспільства до суспільства. Обставини життя та побуту кожної людини не тільки в межах того самого суспільства, однієї соціальної групи, але навіть однієї родини за необхідністю бувають суто індивідуальними, отож і неповторно своєрідним виявляється її внутрішній світ, зокрема, й відчуття та уявлення про те, що гарно, що ні.

Звідси логічно дійти висновку, що ніяких особливих «законів краси» немає й бути не може. Те, що пишномовно іменується «законами краси», — всього лише умовність, яка варіюється залежно від обставин життя людей. Відносна тривалість «законів краси» вимірюється в'язкістю звички.

Ясна річ, слово «звичка» звучить якось дуже вже буденно, навіть ніби недоречно у сусідстві з такими «особливими», наче святковими, словами, як «краса», «художність». До того ж зовсім «неакадемічно», ніби якось ненауково. Тому вживемо термін *звичай*, а звичай — це сукупність усталених, успадкованих від попередніх поколінь уявлень, які мають оціночний (аксіологічний) і нормативний (регулятивний) характер: про навколишній світ, про місце і роль у ньому людей, про їх права та обов'язки один стосовно одного, відповідну структуру почуттів, емоційних реакцій та стереотипів практичних дій.

У цьому зв'язку варто згадати й найближчий синонім слова *«звичаї»* — ***нрави***. Пригадайте пісеньку Возного з «Наталки Полтавки»: «Всякому городу — ***нрав*** і права, всяка іміеть свой ум голова...».

Щоправда, це слово ніби примулилося з часів Г. Сковороди та І. Котляревського, призабулося в українстві протягом останнього століття. Однак це не причина, щоб його цуратися. Тим більше, що воно має, можна сказати, корінне значення для розуміння того, про що йдеться. А саме: слово «нрави» прозоро «натякає» на те, звідки та як проростали й проростають особливі почування й уявлення людей, що називаються грекомовним словом естетичні. Людям подобається те, і тільки те, що узгоджується з їхніми нравами (звичаями) їх спільноти: красиве — те, що, як кажуть — «нравиться». І навпаки — не подобається (не «нравиться») те, що не відповідає звичаям, ***нравам***. Більше того: з цього самого кореня, із нравів, беруть початок також і моральні почуття та уявлення людей. Все, що відповідає звичаям — ***нравам***, — не тільки гарне, воно водночас і «нравственне». Останній термін, на жаль, давно уже вийшов з українського слововжитку, замінений імпортними, привізними: моралісне, етичне. (Хоча і латинське mos (родовий відмінок moris), від якого походить слово мораль, і старогрецьке ἔθος (етос), від якого походить слово етика, означають точнісінько те саме, що й наші ***звичаї*** та ***нрави***).

Варте уваги, що в уявленнях багатьох народів краса перебуває в нерозривній єдності не лише з моральністю, а й із святістю. Іншими словами: процес **Е.**, який ми розглянули окремо, відособлено, насправді, реально точиться в нероздільній єдності та взаємодії з процесами *етизації* та *сакралізації*.

**ЕСТЕТИК** (від *естетика*) — людина, яка професійно пов'язана з естетикою як філософською дисципліною.

**ЕСТЕТИКА** — термін походить від *грец.* αεστεσιξ (естесіс), що у перекладі означає відчуття, чуття, почуття, у переносному розумінні — споглядання, спостерігання, збагнення, розуміння, усвідомлення, тобто пізнання. У *давньогрец.* мові було, сказати б, ціле гніздо однокорінних слів: αεστηνομαι (естенамай) — відчувати, сприймати органами чуття, особливо чути, бачити, осягати; αεστημα (естема) — предмет чуття та почуття; αεστητεριον (естетеріон) — орган чуття, почування, а також і сенс, зміст.

Звідси можна зрозуміти, чому саме німецький філософ О. Г. Баумгартен свою двотомну працю про чуттєве пізнання, що вважалося першою або нижчою, порівняно із раціональним, сходинкою пізнання взагалі, назвав «Естетика» (1750—1758). Вищою формою чуттєвого пізнання — на відміну від раціонального, де вершинним досягненням вбачалося осягнення істини, — вважалося почуття краси. Найважливішим же засобом чуттєвого пізнання було визнане мистецтво — своєрідне «царство краси».

Віднині краса стає центральним поняттям того вчення, точніше: тих учень, які називалися естетикою. Звідси поширене навіть у наші дні уявлення: «**Е.** — наука про прекрасне». У повсякденному слововжитку через це поняття краса й естетика набули мало не синонімічного значення: термін **Е.** стали вживати в досить непевному сенсі як щось, так чи інакше пов'язане з красою



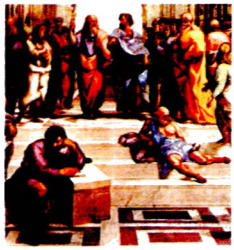
***Естетизація.***
*О. Мазурик.*
*Свята Трійця.*
*1980 р.*
*М. Париж, Франція*



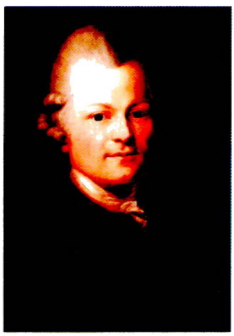
***Естетизація.***
*В. Федько.*
*Розп'яття.*
*1990 р. М. Київ*



***Естетизація.***
*Р. Глубко.*
*Ісус Христос в терновому вінку.*
*1980 р.*
*М. Лондон, Велика Британія*



***Естетика.***
*Рафаель. Афінська школа.*
*Фреска. Фрагмент.*
*1509 — 1511 рр.*
*Станца делла Сеньятура,*
*Апостольський палац, Ватикан.*
*У центрі зображено*
*Аристотеля і Платона*



***Естетика.***
*А. Граф.*
*Портрет Готхольда Лессінга.*
*1771 р.*



***Естетика.***
*Дмитро Писарев*
*(1840—1868)*

(«неестетично» — в розумінні негарно, некрасиво, з іншого боку — «**Е.** виробництва», «технічна **Е.**», «естетичне», «естетичне виховання», «естетичне ставлення», «естетизм», «естетство»).

З іншого боку, з тієї нагоди, що мистецтвом як формою пізнання взялася опікуватися філософія, естетику стали трактувати як філософську науку про мистецтво, філософську теорію мистецтва або просто — філософію мистецтва.

Оскільки красу розуміли й тлумачили по-різному, то по-різному розуміли й тлумачили, що власне є **Е.** як наука. Крім того, відповідно до значення, якого надав термінові **Е.** Баумгартен, ним стали характеризувати вчення і античних філософів, і середньовічних богословів, до кола теоретичних зацікавлень котрих так чи інакше увіходило мистецтво. Не важко здогадатися, що при цьому предмет і конкретний зміст вчення, яке називали естетикою, не просто набували різних відтінків, а й часто-густо відрізнялися істотно, щоб не сказати принципово. Слід узяти до уваги: йдеться не про боротьбу думок, а про речі, які роблять предмет дослідження чітко неокресленим, розпливчастим і, отже, ставлять під сумнів власне науковість цієї науки. У даному разі це механічне «об'єднання» предметів по суті за довільно обраним принципом: все, що так чи інакше стосується художньої культури.

Отож і виявлялось, що «**Е.**» деяких стародавніх мудреців, опинившись — з волі досить віддалених від них у часі нащадків — у ролі складової філософії мистецтва, найчастіше «служила справі створення картини світу в цілому», зокрема, «торкалася проблем поетики та загально-філософських питань природи і краси» (в Аристотеля), іноді «приєднувала» до цього кола проблем «питання державного контролю над мистецтвом та ролі останнього у вихованні людини» (Платон), часом «близько стикалась» з етикою (Сократ), часто-густо «виявлялася одним із розділів богослов'я» (Тертуліан, Фома Аквинський), вряди-годи «її предметом ставало співвідношення природи та мистецтва» (Леонардо да Вінчі), у певний час предмет естетики нібито «звужувався» до «обширного царства прекрасного» (у Гегеля) чи, навпаки, «розширювався» до «розгляду всього розмаїття естетичного відношення людини до дійсності» (Чернишевський). Отак стисло, щоб не сказати схематично, викладав еволюцію «науки естетики» Ю. Борев.

У цілому передано, так би мовити, «історичний розвиток естетики» досить влучно. Особливо, коли поглянути на «пройдений нею шлях» критично або принаймні хоча б без недоречного пієтизму. Єдине, що потребує застереження — деяка невизначеність стосовно М. Чернишевського: він ставив питання не про «естетичні відношення людини до світу», а про «естетичні відношення мистецтва до дійсності». При цьому вживання терміна **Е.** було у нього не чим іншим, як своєрідною стилістичною фігурою — *елітсом*. З підцензурних міркувань — викладання філософії в Росії тоді якраз було заборонене — Чернишевський словом естетичні замінив термін філософські (власне гносеологічні). Послідовники, як і критики теорії Чернишевського, не помітивши «хитрощів», поставилися до «запровадженого» терміна надто серйозно, і з цього вийшла ціла катавасія — нібито вчення про «естетичне» в природі, в суспільстві, в мистецтві.

Сам Ю. Борев, який у даному разі поставився до предмета своїх зацікавлень без загалом властивого йому почуття гумору, визначав **Е.** як науку «про національно, класово, історично обумовлену суть загальнолюдських цінностей, їх створення, сприймання, оцінку та засвоєння». Легко побачити, що таке визначення не може бути не лише прийнятним, а й зрозумілим з погляду елементарної *логіки*. Загальнолюдські цінності, як і чим би вони не були обумовлені, зокрема такі, наприклад, як чесність, любов, миролюбність, ввічливість тощо, хоча й мають певний «естетичний» аспект, зовсім не ним визначаються і, отже, не можуть бути предметом науки **Е.**, як би її не «розширювати» чи «звужувати». Автор, напевно, і сам відчував щонайменше недостатність свого визначення, тому зважив за потрібне відразу додати роз'яснення: «Це філософська наука про найзагальніші закони засвоєння світу за законами краси у трудовій діяльності людей і, насамперед, про особливості образного засвоєння світу у мистецтві, де закріплюються, оформлюються і досягають вищої довершеності результати естетичного засвоєння дійсності людиною».

Якщо навіть залишити поза увагою стилістичні неоковирності, а головне — мало прояснене поняття закони краси (вони, навіть якщо й існують, настільки несталі, відносні і мінливі — від народу до народу, від епохи до епохи, що іменуватися законами можуть лише дуже умовно — суто метафорично), то все одно залишається логічна недоладність: *естетика*, виявляється, це наука про *естетичне* засвоєння світу. Поширені абракадабри — «економіка (має бути) економною» тощо — перебувають у цьому «логічному» ряду визначення невідомого через невідоме.

Варто нагадати, з якої формули походить вищенаведене визначення. «**Е.** є особливою наукою, що має свій предмет, — твердили автори колективної монографії «Вопросы марксистско-ленинской эстетики», виданої за три десятиліття до публікації цитованого підручника Ю. Борева (до числа її авторів належав також і Борев). — «Марксистсько-ленінська естетика, — вважали вони, — є наука про основні закони художнього освоєння людиною дійсності». Оскільки й у даному разі невідоме визначалося також через інше невідоме, автори вважали за потрібне пояснити: «Під художнім засвоєнням дійсності розуміється естетично-образне пізнання людьми навколишнього світу і активний вплив на нього, а також виховання людей засобами мистецтва». Як бачимо, естетичне визначається через художнє, а художнє — через естетичне. Отож «естетика», зрештою, виявляється естетикою («естетично-образне пізнання» світу). І з цього «естетичного» зачарованого кола, яке у логіці має найменування порочного, автори ніяк не могли вибратися. До щойно цитованого ніби на пояснення додавали: «Естетичне відношення до дійсності нерозривно пов'язане з естетичними емоціями й оцінками різних явищ (емоціями й оцінками прекрасного й огидного, піднесеного й нищого, трагічного й комічного), а також із створенням предметів, які мають певну художню цінність (твори мистецтва, художньо оформлені предмети побуту)».

Отже, з поняттям, яке свого часу Баумгартен означив терміном **Е.**, сталася пригода на зразок тієї, що її називають у фізиці аберацією. Його намагалися більш-менш обґрунтовано «наповнити» різними змістами, часто-густо мало сумісними між собою. Іноді й малореальним аж до уявного: починаючи з ефемерних, якщо не міфічних, «законів краси» до естетичних якостей, що нібито внутрішньо притаманні геть усім предметам і явищам світу.

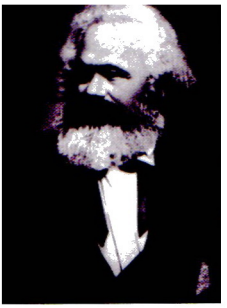
Щось подібне сталося і з основними категоріями традиційної естетики (прекрасне, огидне, трагічне, комічне, піднесене). Кожен з авторів, хто вважав за необхідне дати раду цим та іншим поняттям, тлумачив їх по-своєму, на основі доступних йому концепцій тогочасної філософії та власних можливостей бачення й розуміння не так мистецьких явищ, як самих цих категорій. Зрештою, це завершилося тим, чим тільки й могло: «естетика» виродилася в абстрактне теоретизування, різновид новітньої схоластики.

Спроби з'ясування загальної природи того, що людям здається прекрасним чи, навпаки, мерзенним, що — трагічним, а що — смішним, спочатку й справді мали неабияку світоглядно-наукову цінність, та згодом перетворилися на самодостатню словесну еквілібристику — умоглядне жонглювання термінами у прагненні штучно витворити із них цілісну систему, яка нібито визначає рух людських уявлень та емоцій у сфері художньої культури.

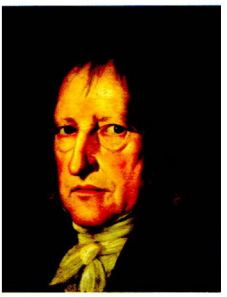
Те, що сьогодні подається в підручниках або в курсах лекцій, присвячених цій дисципліні на пострадянському просторі, назвати наукою можна дуже умовно. Найчастіше за своїм змістом вони є своєрідною квазіісторією естетики.

Щоправда, дехто і сьогодні, жонглюючи традиційними категоріями, намагається «продовжити», «розвинути», а то й «довершити» те, що свого часу не до снаги виявилося навіть Гегелю: звести у цілісну систему взаємопов'язаних між собою понять **Е.** і видати це за науку **Е.**

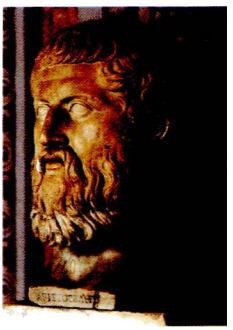
Певна річ, самі собою намагання перетасувати традиційні поняття відповідно до нового соціально-політичного та етнокультурного досвіду, так би мовити, підвести сучасні художні явища під спільний історичний знаменник «прекрасного», «трагічного», не позбавлені інтересу та й навіть деякої користі: як інтелектуальні вправи. Більше того, в таких розумових операціях не виключений навіть позитивний дослідницький результат — певне прирощення знань. На зразок того, що, мовляв, і сьогодні люди схильні віддавати



***Естетика.***
*Карл Маркс*
*(1818—1883)*



***Естетика.***
*Я. Шлезінгер.*
*Портрет Георга Гегеля.*
*1831 р.*
*Стара національна галерея,*
*м. Берлін, Німеччина*



***Естетика.***
*Герма Аристотеля. Мармур.*
*Галерея географічних карт,*
*Ватиканські музеї, м. Рим*

перевагу прекрасному перед огидним, не втратили почуття комічного і здатні навіть плакати, співпереживаючи трагедії симпатичного персонажа. До того ж залишається одна проблема, що полягає як у кількості прирощених знань (чим більший знаменник, тим мізерніший дріб), так і, особливо, в їх здатності прислужитися теорії та практиці сучасного художнього життя людей. *Іл.*

Див.: *Краса, Художнє, Естетизація.*

**ЕСТРАДА** (*фр.* estrade) — 1) сценічний майданчик (постійний чи тимчасовий) для концертних виступів акторів; 2) різновид сценічного мистецтва, заснований на підготовці та демонструванні малих форм драматургії, музичного, циркового, хореографічного мистецтва, об'єднаних конферансом чи нескладним сюжетом.

**ЕТИЗАЦІЯ** (від *грец.* εθος — *звичай*) — термін сучасної теорії культури для означення процесу освоєння людей у світі або освоєння світу людьми, під час якого те, що було (насправді лише видавалося) позбавленим будь-якого морального значення чи неприйнятним з огляду на панівні уявлення про моральність, зрештою набуває (в уявленнях людей) певного морального значення або змінює «знак моральності» на протилежний: те, що вважалося аморальним, «стає» моральним і навпаки.

Див.: *Культура, Естетизація, Сакралізація.*

**ЕТОС** (*грец.* εθος — *звичай*) — термін античної філософії на означення характеру якої-небудь особи чи явища: усталена його внутрішня сутність, що протистоїть пафосу як душевному переживанню.

**ЕТЮД** (від *фр.* étude — *вивчення*; від *лат.* studium — *старанність, заняття*) — 1) в *образотв. мист.* твір, як правило, підготовчий, що його виконує художник з натури, для майбутнього твору; 2) *муз.* твір для одного інструмента, побудований на певному способі (методі) виконання і призначений для вдосконалення виконавської майстерності; 3) жанрове означення заснованих на цьому принципі творів, призначених і для концертного виконання; 4) у *театр.* вправи в сучасній театральній педагогіці, що вдосконалюють акторську виконавську техніку. *Іл.*



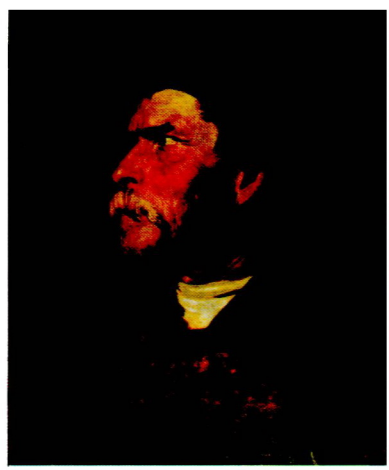
***Етюд.***
*В. Суриков.*
*Рудий стрілець у шапці.*
*Етюд до картини*
*«Ранок стрілецької страти».*
*1881 р.*
*НМРМ, м. Київ, Україна*



***Етюд.***
*О. Іванов.*
*Чоловіча голова.*
*Етюд до картини*
*«З'явлення Христа народові».*
*1837—1857 рр.*
*НМРМ, м. Київ, Україна*



***Етюд.***
*А. Дюрер.*
*Голова старого. XVI ст.*
*Музей Ешмолін,*
*Оксфордський університет, Велика Британія*



***Етюд.***
*І. Рєпін.*
*Голова селянина.*
*Етюд до картини*
*«Хресна процесія в Курській губернії»*
*Кін. 1870-х — початок 1880-х рр.*
*НМРМ, м. Київ, Україна*

**ЕТЮДНИК** — назва «портативної майстерні» художника (фарби, пензлі та ін. «інвентар») для малювання просто неба.

**ЕФЕКТ** (від *лат.* efficio — *виготовляю, виконую*) — 1) *взг.* результат, наслідок певної дії; 2) сильне враження; 3) засоби досягнення, зокрема й у мистецтві, бажаного враження — світлові **Е.**, шумові **Е.**, звукові, музичні **Е.**; 4) фізичне явище (*напр.*, фотоефект).

**«ЕФЕКТ КУЛЄШОВА»** — явище залежності певного кінокадру (власне: змісту, якого йому надає глядач) від змістовного наповнення кадру сусіднього, з яким він межує. Названо за іменем російського кінорежисера Л. В. Кулєшова, який зробив це відкриття.

Багато років опісля автор розповідав про це так: «Мета моїх дослідів була одна — вивчення творчих можливостей і законів монтажу. Я з'єднував «нез'єднуване», монтував кадри у найбільш незвичайному порядку і дивився на екрані, що з цього виходить. Якось мені потрапив до рук довгий шматок відзнятого на крупному плані «короля екрану» Мозжухіна. Що він переживав і з якого приводу, я уже погано пам'ятаю. Важливо, що артист старанно надавав своєму обличчю якоїсь емоції, яка, ймовірно, стосується певного моменту якоїсь любовної трагедії. Оскільки «шматок» Мозжухіна був досить довгий, я його розрізав на менші частини і з'єднував з іншими кадрами в найрізноманітніших комбінаціях. І залежно від того, як і з чим цей шматок з'єднаний (змонтований, зіставлений) — з апетитною їжею, з порожньою тарілкою... я уже не пам'ятаю ще з чим — щоразу вираз обличчя Мозжухіна не відповідав змісту тієї монтажної комбінації, в котрій я примушував його зіставлятися на свій власний розсуд, його «переживання» в усіх монтажних комбінаціях ставало відповідним змісту побудови монтажної фрази. Тобто зіставлення виявилося за виразністю сильнішим від змісту окремих шматків».

Так сприймали ці монтажні фрази всі, кому довелося їх бачити. Колеги, які не знали, що в кожній монтажній фразі проходить один і той самий план Мозжухіна (крім вищезгаданих, там були ще два різні кадри: домовина з тілом покійної і дівчинка, що бавиться з іграшками), не переставали захоплюватися його «грою»: який він «задумливий» над тарілкою супу, «зосереджено-лагідний» з дитиною, сповнений «жалоби» біля труни... Та подиву глядачів не було краю, коли вони довідувалися, що нічого такого актор «не грає», а якщо й «грає», то зовсім-зовсім інше, і що він «однаковий» скрізь.

Це відкриття вразило тоді багатьох, хто прилучався до нового виду творчості, примусило по-новому поглянути на можливості кіноактора і взагалі можливості кінематографа як ***мистецтва***.

Окрема кінофотографія, з якої починається кіно, не містить художньої події, — стверджували одні, — художня подія (включаючи й створення художнього простору та часу) починається із зіставлення кінофотографій. ***Кадр***: іде чоловік, наступний ***кадр***: вашингтонський Білий дім, третій ***кадр***: чоловік піднімається сходами — глядач повинен повірити, що показаний чоловік зайшов у Білий дім, хоча його зображення було взяте, скажімо, із кінострічки про паризьку любов тощо). Дзига Вертов, прагнучи «комуністичної розшифровки дійсності», заходив так далеко у штучному творенні художнього кінопростору та кіночасу, що іноді монтажем вирваних із контексту документальних кадрів «створював» фіктивні події у фіктивному просторі і часі (за що наражався неодноразово на критику за фальсифікацію дійсності, містифікацію глядачів). С. Ейзенштейн, який спочатку однобічно трактував кіно як «монтаж атракціонів» на противагу сюжетним побудовам, далі — як прекрасну нагоду побудови кінометафор, зрештою збагнув універсальний, а не тільки естетичний характер «ефекту Кулєшова». А саме: будь-які зіставлені між собою факти, події, явища, а не лише ***кінозображення***, неодмінно викликають в людській уяві щось третє, що стосується першого й другого та їх взаємозв'язку. Але вбачав у цьому феномені, насамперед, ефективний метод посилення дидактичної (виховної, пропагандистської, агітаційної) ролі ***кіномистецтва***.

На відміну від Вертова, який прагнув за допомогою монтажу фотографій реальних фактів досягти бажаного результату (штучного створення вірогідної події в уявному кінопросторі і в такий спосіб донести до глядача свою думку, свою художню ідею), Ейзенштейн пішов ніби у зворотному напрямі: «Перед внутрішнім зором автора мріє якийсь образ, що емоційно втілює для нього тему. І перед ним постає завдання — перетворити цей образ на два-три таких фрагментарних зображення, які в сукупності й зіставленні викликали б у свідомості й в почуттях того, хто сприймає, саме цей



***«Ефект Кулєшова».*** *«Надзвичайні пригоди містера Веста в країні більшовиків». Реж. Л. Кулєшов. 1924 р.*




***«Ефект Кулєшова».*** *Л. Кулєшов. Малюнок до етюду «Доля». 1921 р.*



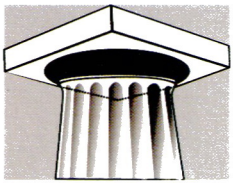
***«Ефект Кулєшова».*** *«За щастям». Реж. Л. Кулєшов. 1917 р.*



***«Ефект Кулєшова».***
*«Проект інженера Прайта».*
*Реж. Л. Кулєшов. 1918 р.*

вихідний, узагальнений образ, котрий постає перед автором». Іншими словами, поставивши за мету втілити певну ідею в чуттєво-образну, художню форму, автору належить сконструювати, вигадати такі «два чи три зображення», які в монтажному зіставленні й викликали б появу у свідомості глядача заданої ідеї. Так, усупереч життєвій правді, був вигаданий ним «образ» розстрілу матросів на панцернику «Потьомкін» — накривання їх брезентом. Так був вигаданий ним ключовий емоційно-образний епізод в «Олександрі Невському» про залицяння зайця до лисиці; звідси і часом малоправдані порівняння та уподібнення в інших фільмах. Цей, сказати б, тотальний раціоналізм привів режисера, — принаймні, у трьох випадках («Броненосец «Потёмкин», «Олександр Невський», друга частина «Івана Грозного») — до успіху, в решті спроб — до не менш повчальних творчих невдач («Жовтень», «Генеральна лінія», «Бежина лука», «Хай живе Мексика»)». Проте у будь-якому разі поза цим неоднозначним індивідуальним досвідом залишається незаперечним теоретичне й художньо-методологічне значення ейзенштейнівського аналізу й інтерпретації монтажу не лише як специфічного кінематографічного, а й загальномистецького засобу побудови художніх творів. Останнє Ейзенштейн переконливо довів на яскравих прикладах внутрішньої будови найрізноманітніших шедеврів світового мистецтва — від картин Леонардо да Вінчі до мініатюр японських поетів. *Іл.*

Див.: *Монтаж.*



***Ехін***



***«Ефект Кулєшова».***
*Л. Кулєшов. Фото О. Родченка*

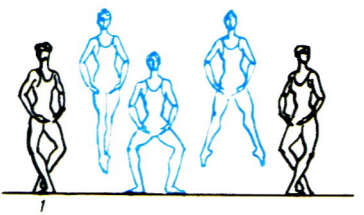


***«Ефект Кулєшова».***
*Л. Кулєшов із студентами ВДІК*

**ЕХІН** (від *грец.* εχινοζ — *їжак*) — частина капітелі колони дорійського ордера у вигляді круглої у плані «подушки» з випуклим криволінійним профілем. Слугує переходом від стовбура колони до *абака*, що забезпечує рівномірність передання навантаження від антаблемента на стовбур колони. У дорійському ордері нижня частина **Е.** нерідко прикрашалася врізаними профільованими поясками.

Див.: *Колона, Абак.*

**ЕШАПЕ** (*фр.* pas echappe, від echapper — вислизати, вириватися) — рух, що складається з двох стрибків; під час виконання їх ноги переводяться із закритої позиції (I чи V) у відкриту (II чи IV) і знову в закриту. Виконуються на великих (*гран екарте*) та малих (*петіт екарте*) стрибках, а також «із занесенням» (*екарте бату*). *Іл.*



***Ешапе***

# Є

**ЄВАНГЕЛІЄ** (від *грец.* εὐαγέλιον — добра звістка) — 1) твір ранньохристиянського походження (частина Біблії), яка називається «Новий Заповіт», що складається з чотирьох книг і розповідає про життя, вчення і смерть Ісуса Христа. *Іл.*



***Євангеліє.***
*Євангеліст Лука.*
*Мініатюра. Остромирове Євангеліє.*
*1056—1057 рр.*
*Публічна бібліотека ім. М. Салтикова-Щедріна, м. Санкт-Петербург, Росія*



***Євангеліє.***
*Омовіння ніг.*
*Мініатюра.*
*Трапезундське Євангеліє. X ст.*
*Публічна бібліотека, м. Санкт-Петербург ім. М. Салтикова-Щедріна, Росія*

**ЄВАНГЕЛІСТИ** (*грец.* εὐαγγελιστής) — 1) упорядники Євангелія (чотири канонічні **Є.**, що визнані християнською церквою); 2) члени секти *євангелістів* (євангельські християни).

**ЄВРОБАЧЕННЯ** (від *Європа* + *телебачення*) — 1) міжнародна організація ТБ, заснована 1954 р. у рамках Європейського союзу радіомовлення для регулярного обміну передачами між телеорганізаціями європейських країн; 2) у межах **Є.** щороку проводиться музичний конкурс, в якому Україна бере участь з 1991 р. (О. Пономарьов (2003), гурт «Гринджоли» (2005), Т. Кароль (2006), А. Данилко (2007), Ані Лорак (2008), С. Лобода (2009), найбільший успіх отримав виступ Руслани Лижичко у 2004 р., яка посіла перше місце). 2005 р. Україна була організатором **Є.** *Іл.*

**ЄВХАРИСТІЯ** (*грец.* ευχαριστια — *вдячність, подяка*) — головне християнське таїнство: обряд причастя, що відбувається під час недільної (євхаристичної) літургії, або «обідні» (у православних), меси (у католиків).

...Християнство, що виникло в середовищі найбідніших верств єврейського народу на засадах переслідуваної офіційним іудаїзмом секти, внаслідок цього було позбавлене пишних церемоніалів і навіть вороже до них налаштованим. Але в міру того, як воно ставало масовою, а потім офіційною релігією і, зрештою, офіційною релігією в Римській імперії, в ньому визрівала потреба змінити ставлення до обрядовості, що її спершу вона відкидала як язичницький непотріб. Крім того, що хоч-не-хоч уже склалися за три століття й естетизувалися власні традиційні церемонії та ритуали, диктувалася ця потреба й тією обставиною, що абсолютна більшість неофітів, особливо у метрополії — Римі, була з числа вчорашніх язичників, які звикли до обрядового сповідання релігії, іншого не розуміли й не сприймали. По-друге, сп'янілі від тріумфальної перемоги клерикали відчували цілком зрозуміле бажання торжества й прагнення навіть суто зовнішньо обставити свою перемогу з належною пишністю. (Подібний мотив відіграє свою роль і пізніше, за часів Контрреформації, і також слугуватиме своєрідним заохоченням до розвельможеної пишності, що дало поштовх тріумфальному шестю культури бароко.) Нарешті, і це головне, часи гострої соціальної кризи минали, провіщений «кінець світу» не наставав, його нескінченне очікування ставало звичним, буденним, це пригашувало ентузіазм мас, пов'язаний з надією на прихід месії, і тому для пос-



***Євангеліє.***
*Євангеліст Матфей.*
*Мініатюра.*
*Пересопницьке Євангеліє.*
*1561 р.*
*Інститут рукописів НАН України, м. Київ, Україна*



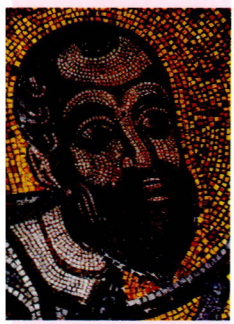
***Євробачення.***
*Руслана Лижичко, переможниця «Євробачення — 2004»*



**Євхаристія.**
*Євхаристія.*
*Ліва частина. Мозаїка. XI ст.*
*Софійський собор,*
*м. Київ, Україна*



**Євхаристія.**
*Майстерня Андрія Рубльова.*
*Іконостас Троїцького собору*
*Троїцько-Сергієвої Лаври.*
*1425—1427 рр. Росія*



**Євхаристія.**
*Апостол Іоанн Богослов.*
*Мозаїка. XI ст.*
*Софійський собор, м. Київ,*
*Україна*

тійної підтримки (на необхідному для церкви рівні) релігійної екзальтації були необхідні нові, додаткові, штучні подразники. Театральні ефекти (мистецтво театруз цього погляду здавна — з часів мітраїстських та елевсінських містерій, давньоєгипетських чудес) були відомим і надійним засобом.

«Обростання» християнської церк-ви обрядами почалося з того, що колишні зібрання для спільних братніх трапез — вечер або обідів, любові — агапії — поступово трансформувалося в містичний церемоніал обідні.

Оскільки найперші християни рекрутувалися із людей незаможних, знедолених, переслідуваних (у багатьох з них не було навіть коштів, аби справити похорон померлим близьким, так що общини брали на себе ці витрати, перетворюючись в такий спосіб фактично і на поховальні співтовариства), то влаштування агапій (братніх вечерь чи обідів) було справою далеко не віртуальною, а й сповненою важливого, справді життєвого значення. Згадаємо лишень гасло найперших християн: «швидше верблюд пролізе крізь вушко голки, ніж багатій потрапить до раю!» Верблюд у даному контексті — не тварина, а сленгова назва найтовщого канату, яким швартували кораблі до пристані.

Але з часом, із зміною складу общин завдяки припливу до них людей заможніших, цілком заможних і навіть багатіїв, оскільки релігія ставала «модною», церква — панівною, — відповідно змінювався характер цих традиційних зібрань. Те, що спочатку було головним, — споживання справжньої їжі, — поступово відходило на другий і третій план, почасти затримуючись на паперті, де багаті вже подавали милостиню бідним, почасти редукуючись у чисто символічний акт споживання хліба та вина. Натомість те, що було раніше коли не другорядним, — застільні розмови про життя і смерть, добро і зло, пришестя месії тощо, тихі співи біблійних псалмів та помірне музикування (здебільшого гра на флейті як супровід до співу), — виходило на перший план, набувало головного змісту зібрань.

Процес перетворення реальних обідів на містичні обідні не був цілковито стихійним. Його активно спонукали отці церкви. Ось слова з першого послання апостола Павла до коринтян: «...я не хвалю, що збираєтесь ви не на ліпше, а на гірше... А далі, коли ви збираєтеся разом, то не на те, щоб їсти Господню вечерю, бо кожен спішить з'їсти власну вечерю, і один голодує, а другий впивається. Хіба ж ви не маєте хат, щоб їсти та пити? Чи ви зневажаєте Божу Церкву, і осоромлюєте незаможних? Що маю сказати вам? Чи за це похвалю вас? Не похвалю!

Бо прийняв я від Господа, що й вам передав, що Господь Ісус ночі тієї, як виданий був, узяв хліб, подяку віддав, переломив, і сказав: «Прийміть, споживайте це тіло Моє, що за вас ламається. Це робіть на спомин про Мене!». Так само і чашу взяв Він і сказав: «Ця чаша — Новий Заповіт у Моїй крові. Це робіть, тільки коли будете пити, на спомин про Мене!». Бо кожного разу, як будете їсти цей хліб та чашу цю пити, — смерть Господню звіщаєте, аж доки Він прийде».

Цілком природно, для того, щоб сама собою прозаїчна процедура поїдання шматочка хліба чи печива та ковтання крапельки вина могла справляти враження чогось незвичайного, надприродного, нібито таємничого (слово містика та похідне від нього містерія (μυστήρία) й перекладаються як «таємність» та «таємничість»), потрібні були робота уяви та час. Цей ритуал, нашарувавшись на ремінісценції стародавніх язичницьких ще звичаїв урочистого поїдання м'яса тотемної тварини, що вважалась предком (а ще раніше — поїдання померлого справжнього предка), завдяки процесу *сакралізації* та *естетизації* трансформувався у «містичну» головну церемонію християнства — «таїнство» святого причастя (**Є.**).

До нас дійшли досить докладні дані, як відбувалася католицька обідня (меса) ще в IX ст. — після вікопомних «редакцій» під орудою папи Григорія I — завдяки включенню її опису монахом Авреліаном Реоменським у свій трактат з музики: «Піснеспіви меси, — повідав він, — складаються, насамперед, з антифонів, котрі називаються introitus. Вони одержали цю назву тому, що виконуються під час входу народу у базиліку і тривають доти, поки духовна влада займе належні місця у церкві. Потім виконується litania — прохальний піснеспів до Бога чи Христа про

помилування народу. Після закінчення літанії зі сходинок амвону хором виконується responsorium, що називається градуалом. У стародавні часи співаки розташовувалися на підвищених сходинках, а тому у пророків мовиться: він піднявся на дерев'яні сходи, приготовлені для того, щоб говорити з їх висоти народу. «Алілуйю» ми перейняли від євреїв. Це слово означає «Хваліть Господа», але із благоговіння не перекладалось жодною мовою. Дуже доречне виконання цього піснеспіву перед читанням святого Євангелія, аби підготувати душу до слова Спасителя. «Оферторіями» називають піснеспіви, які виконуються під час приношення дарів священикам. При таїнстві «Причастя» співають «Agnus dei, Quitos peccata mundi, miserere nobis», щоб віруючі, як приймають Тіло і Кров Христові, прославляли модуляцією свого голосу Того, Хто, згідно з ученням Церкви, спустився на Землю і був розп'ятий за нас, помер і похований. У зв'язку з цим виконується ще один піснеспів, «Stabat mater», щоб народ, приймаючи небесне благословення, найсолодшим співом підносив дух свій і змінювався у вірі».

У VIII—IX ст. завершилося становлення літургійних служб у Східній, православній церкві. «Таїнство **Є.** становить центр недільної богослужби, навколо якої розміщуються решта частин — молитвочитання, піснеспіви і проповідь, — пише православний історик християнства М. Постнов. — Усі ці елементи загалом входили у недільну богослужбу і в перші три століття, тепер спостерігається тільки поворот від *повчальності, наставництва до більшої містеріозності і таємної дисципліни.* Богослужіння розпадається на дві частини: першу відкриту, доступну для всіх, більш повчальну (μαησις) та другу — закриту, урочисту частину (μυστήρία). Розподільчою лінією між ними слугує момент, коли всі, хто не має права бути присутнім на другій частині, залишають храм. Істотним пунктом другої частини є **Є.** Це, насамперед, свято *дякування* за дари творіння світу і за спасіння людей, за тілесну і духовну страву». Коротко всю богослужбу складають: 1) читання Біблії і співи псалмів; 2) проповідь, яка досягла свого апогею в 350—450 рр.; 3) відпущення наприкінці І частини або молитовне відпущення (ἀπούσεις, missae); 4) благальні молитви; 5) євхаристичний акт: приготування до нього, освячення дарів і споживання їх». *Іл.*



***Євхаристія.***
*С. Далі.*
*Таємна вечеря.*
*1955 р.*
*Національна галерея, м. Вашингтон, США*



***Євхаристія.***
*Леонардо да Вінчі.*
*Таємна вечеря. 1498 р.*
*Церква Санта Марія делла Грацие,*
*м. Мілан, Італія*



***Євхаристія.***
*Євхаристія. Права частина.*
*Мозаїка. XI ст.*
*Софійський собор, м. Київ,*
*Україна*



***Євхаристія.***
*Євхаристія.*
*Центральна частина.*
*Мозаїка. XI ст.*
*Софійський собор, м. Київ,*
*Україна*



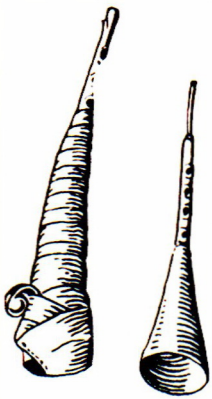
***Євхаристія.***
*Євхаристія. Права частина.*
*Христос і янгол.*
*Мозаїка. XI ст.*
*Софійський собор, м. Київ,*
*Україна*

# Ж

**G** — *лат.* відповідник літери Ж, буквене позначення п'ятого ступеня звукоряду — ноти Соль.

Див.: *Алфавіт музичний, Сольмізація, Гама.*

**ЖАЛІЙКА** — *рос.* народний духовий язичковий музичний інструмент. *Іл.*



*Жалійка*

**ЖАНР** (*фр.* genre — *рід*, від *лат.* genus — *вид, походження, плем'я*, а також і *галузь, порода*) — багатозначний термін для означення творів, виконаних у певній манері, стилі (комедія, трагедія, драма, мелодрама, фарс, трагікомедія), в музиці та живописі.

**ЖЕСТ** (*фр.* geste, від *лат.* gestus (II) — *поза, позиція, положення, рух (тіла, крил у птахів)* — 1) рух людського тіла або якогось з його органів (голови, ніг, рук, пальців) — «питома одиниця» мови жестів; широко використовується у сценічних мистецтвах (театр, танець, пантоміма); 2) слова, що мають переносне значення, вчинки, дії, які означують певні справжні чи удавані наміри.

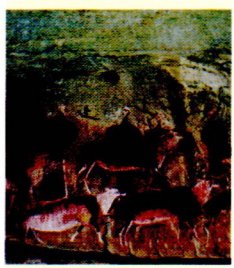
**ЖЕСТИ** (*фр.* gestes — *діяння*, від *лат.* gestio — *виконання, здійснення, спосіб дії, поведінка*) — *фр.* середньовічні епічні поеми на історичні теми (*напр.*, «Пісня про Роланда»).

**ЖЕТЕ** (від *фр.* jeter — *кидати*) — означення рухів, які виконуються викиданням ноги. Розрізняються 1) *батман тендю жете* (battement tendu jete) — відведення ноги назад (вперед чи вбік) з викиданням її на 45°, 2) *гран батман тендю жете* (grand battement tendu jete) — з викиданням ноги на 90°, 3) *жете — стрибок з ноги на ногу. Іл.*



*Жете*

**ЖИВОПИС** (від *писати*, тобто зображати, малювати, + *живе*, тобто *зображати щось, живо(життє)подібно*) — один із різновидів образотворчого мистецтва. Предмети (твори) мистецтва **Ж.** виготовляються (на відміну від мозаїки, графіки, емалі) за допомогою нанесення на певну площину фарб. Класифікація **Ж.** провадиться залежно від вибору критеріїв. З огляду на характер площини та її розміри (стіна, стеля, окремий шматок дошки, скла, металу, паперу, фарфору, пергаменту, полотна) розрізняють **Ж.** монументальний (фреска, вітраж), станковий (картина, портрет, ікона), мініатюру (книжкова, портретна). Розрізняють **Ж.** також за матеріалом, яким поєднують барвники, — *енкаустика, темпера, олія, акварель, емаль* тощо, і за цільовим призначенням: декоративний (*пейзаж, натюрморт, арабески, гротеск*), декоративно-ужитковий (розписи ваз, тканин, фарбування стін, предметів домашнього вжитку), *мистецький*, метою якого є створення певного художнього образу.



***Живопис.***
*Наскельний живопис.*
*Національний парк*
*Укахламба Дракенсберг.*
*Провінція Квазулу Наталь.*
*ПАР.*



***Живопис.***
*Дух Вілі-Вілья*
*під час полювання на кенгуру.*
*Живопис на корі.*
*Австралія.*

На основі вищенаведеного помітна умовність такої класифікації, оскільки, наприклад, портрет, виконаний у будь-якій мистецькій техніці, може бути віднесений до першого-ліпшого розряду (*станкового, мініатюрного* чи *стінового* **Ж.**), при цьому бути мистецьким шедевром і виконувати певну декоративну функцію. **Ж.** як мистецтво розрізняють також за належністю до певного творчого напряму (художньої течії, школи) або стилю (*реалізм* — з його різновидами: критичний, поетичний, гіпер-, сюр-, соц-; *натуралізм, романтизм, імпресіонізм, експресіонізм, модернізм* (або *авангард*) з його різновидами: *кубізм, супрематизм, поп-арт, кіч, дадаїзм, абстрактивізм* (нефігуративний **Ж.**), поставангард з його різновидами: *концептуалізм, соцарт*).

*Коли виник* **Ж.***?* Точної відповіді на це питання (в розумінні звичної хронології — місяць, рік, день) нема й ніколи, напевне, не буде. Однак судити про історичний час появи людської діяльності, пов'язаної з використанням барвників для створення певних зображень, можна цілком вірогідно — за виразними слідами цієї діяльності, що якимось чудом збереглися та більш-менш випадково були виявлені в наш час. Як свідчать дані архео-логічних досліджень, зокрема українських учених, найдавніші пам'ятки живописної діяльності людини належать до мустьєрського періоду в «еволюції

Землі». Зокрема, під час розкопок експедицією А. П. Черниша (1976) стародавньої стоянки людей «Молодове-1» (територія, затоплена у зв'язку з будівництвом Могилів-Подільської ГЕС) було знайдено кістку мамонта (лопатка) із незаперечними слідами образотворчої діяльності людини: насічки, виграві рувані лінії, мотиви зигзагу, квадратів, ромбів, дужки, плями та смужки червоного чи чорного кольору і фігури тварин. Пам'ятка відстоїть від нас у часі більше як на 40 тис. років! *Іл.*



***Живопис.***
*Лопатка мамонта.*
*Пізній палеоліт*
*Мізинська стоянка, Чернігівщина*



***Живопис.***
*Зображення биків.*
*Неоліт*
*Грот Кам'яної Могили, біля м. Мелітополя*

Починаючи з кінця минулого століття несподівано були виявлені цілі зібрання справді живописних творів, сказати б, галереї або музеї як під відкритим небом — у горах (Тасилі-Анжер, Сахара), ущелинах, на берегових крутосхилах (р. Єнісей), — так і в похмурих підземеллях — глибоких печерах (Альтамира, Еббу, Ла Мадлен, Ласко, Монтеспан, Пеш Мерль, Ла Пасьєга, — віком від 10 до 20 тисяч років). Контурні й баревні зображення тварин (бізонів, оленів, слонів, антилоп, диких коней) і, звичайно ж, людей. Зображення настільки яскраві й реалістично точні (*Іл.*), що чимало дослідників беззастережно зарахували печерний живопис до відомства мистецтва. Захоплено описуючи подібні підземні «ермітажі», Н. Дмитрієва твердила: «У багатьох стоянках знайдені предмети, які ми не можемо назвати інакше, як художніми творами. Силуети звірів, візерунки й загадкові знаки, вирізані на шматках оленячих рогів, на кістяних пластинах та кам'яних плитах. Дивні людські фігурки з каменю та кістки. Великі скульптури тварин. Малюнки, різьба та рельєфи на скелях... Траплялося виявляти цілі «музеї» первісного живопису та скульптури».



***Живопис.***
*Фриз маленьких конячок.*
*Верхній палеоліт.*
*Печера Ласко*

*Стародавні «полігони».* Безмежне захоплення мистецтвознавців, особливо істориків мистецтва, які століттями сушили мізки над «загадкою» походження мистецтва, можна зрозуміти. «Ще порівняно недавно, — відзначав один із них (В. Міріманов),— відповідаючи на це питання, вдавалися до поетичної метафори. Вимальовувалися картина неземного походження мистецтва, образ світлоносного генія, що спускається з небес на сліпучо білих крилах. І коли за іронією долі витоки мистецтва були виявлені в темних глибинах печер, які познайомили нас із образами мамонтів, цьому спочатку не йняли віри навіть самі археологи, чиї праці підготували дивовижні відкриття. На початку XX століття справжність палеолітичного печерного живопису була неспростовно доведена». Неспростовно було доведено справжність палеолітичного, тобто старокам'яного, віку цих зображень, так разюче подібних до творів сучасного мистецтва живопису. Але чи можна беззастережно віднести їх до мистецтва живопису у сучасному розумінні цього слова? Тут виникають ще питання. Наприклад, чому будь-який гарний баревний малюнок, навіть надзвичайно майстерно виконаний, неодмінно треба зараховувати до розряду мистецтва? Адже й у наш час не завжди належить до сфери мистецтва добре виконаний малюнок тварини, рослини чи й навіть людини. Подібно як не кожен вірш — поезія, не кожен літературний твір — художній. Відомо, що видат-



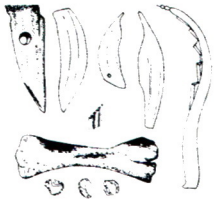
***Живопис.***
*Бізон.*
*Верхній палеоліт.*
*Альтаміра, Іспанія.*



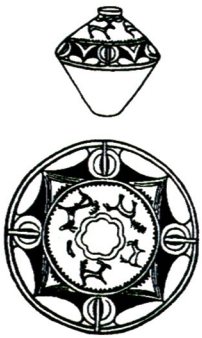
***Живопис.***
*Браслет.*
*Пізній палеоліт*
*Мізинська стоянка,*
*Чернігівщина.*



***Живопис.***
*Схематичне зображення людських постатей.*
*Неоліт.*
*Ла Пенья Ескрипта*
*у Фуенкаліенте, Іспанія*



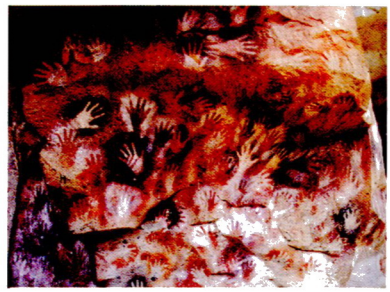
***Живопис.***
*Зразки найдавніших знарядь праці — «рубила» — предка сучасної сокири. Спочатку стародавні сокири виготовляли примітивним способом: прив'язували до рубила держак. І минуло чимало часу, тисячі, можливо, десятки тисяч років, поки люди навчилися робити сокири сучасним способом: робивши отвір у тупому кінці рубила, простромлювали держак. На тому місці, де раніше був мотузок, яким прив'язували топорище до сокири, тепер з'явилось зображення — нехитре плетиво ліній... Чому? Чи навіщо?*



***Живопис.***
*Зображення тварин на посудині трипільської культури. Енеоліт. С. Крутобородинці, Черкаська обл.*

ний живописець Леонардо да Вінчі з метою вивчення анатомії людини особисто препарував у моргу людські трупи й замальовував м'язи, поки вони ще, охолонувши, не скоротилися. Ці малюнки, як і все, що робив митець, виконані бездоганно, але ж нікому, здається, не спало на думку і ці твори Леонардо зараховувати до художніх, тобто мистецьких. А манекени у вітринах, а опудала у музеях!? Справді, чому б оті стародавні зображення (та «скульптури») тварин у потайних печерах та не могли бути чимось на зразок, що нагадує сьогоднішню роль муляжів, опудал, макетів? Тобто служили, так би мовити, наочним приладдям для вивчення тварин — об'єктів полювання первісних людей. Навіть бути своєрідними навчально-тренувальними макетами для різних вправ щодо полювання, особливо молодих мисливців-початківців? Тим більше, що на графічних та баревних зображеннях тварин, як і на їх «скульптурах», виявлено сліди списів, дротиків, важкого каміння. Одне з двох: або це було ще не зовсім мистецтво, або уявлення людей про мистецтво, зокрема мистецтво живопису, істотно змінилося. Утім, вірогідне і те й інше: бо й мистецтво, зокрема живопис, напевне виникло не відразу в готовому вигляді, а виростало поступово із ще не мистецтва, і уявлення людей про те, що є мистецтвом, постійно змінювалися та змінюються.

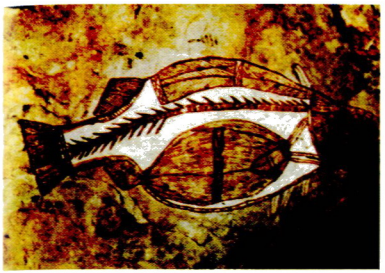
Як могло виникнути ***мистецтво живопису***? Його поява видавалася загадковою, коли не дивовижною, ще й через те, що на відміну від інших мистецтв для Ж., здається, немає аналогів у природі. Справді, якщо «будують», «співають», «танцюють», «музикують» і навіть «розмовляють» не лише люди, то малюють тільки вони. Отож образотворчі мистецтва взагалі, живопис зокрема й особливо, можна сказати, — суто винятково людська діяльність. Це правда, але при ближчому розгляді виявляється, що й тут могли «напоумити» людей, — подати натяк, якщо не приклад, — їхні «брати менші»: сліди на землі, на піску, на траві, на снігу — адже все це, хай і не зумисне, але — знаки, своєрідні письмена, своєрідні *ідеограми* та *піктограми*. Слід веде вовка до оленя, кабана, зайця. Хижак, як стало відомо порівняно недавно, орієнтується при цьому переважно за запахом, але чому ці, видимі, знаки не могли вести й людину, при тому — переважно саме зримим, видимим шляхом? Відбиток лапи птаха, звіра стає своєрідним знаком і означенням його. Біда, як відомо, найкращий учитель. Навчила вона наших далеких предків спостережливості, вмінню все помічати, виробила звичку запам'ятовувати прикмети (мети, знаки). Давня людина навчилася легко читати всі ці хитромудрі «письмена» — ненавмисні сліди поведінки тварин та діяльності собі подібних, і перехід до свідомого використання таких «письмен» (засічки, зарубки) для заочного спілкування був справою лише часу і випадку.



***Живопис.***
*Наскельний живопис. Печера «Куева де лас Манос» (Печера рук). Ріо-Пінтурас, провінція Санта Круз. Аргентина. Близько 7300 р. до н. е.*

Наприкінці минулого століття один з відчайдушних мандрівників пустелями Центральної Австралії виявив — віддалік помітив — високо на скелі зображення кенгуру й людської руки. Розгадка призначення цих ***петрогліфів*** настала невдовзі, коли, наблизившись, побачив біля підніжжя скелі непомітне здалеку джерельце: **«Ж.»** був добрим посланням для зморених подорожніх — тут зупиняються тварини й люди, отже, є заради чого! Ось інший приклад, що за часом належить до того ж періоду, але стосується зовсім інших народів, які жили на протилежному боці світу. Мандрівники по Бразилії якось помітили на піщаному березі річки у глибокій сельві зображення риби. Причому зображення не умовне, не «риби взагалі», а цілком конкретної, з старанно «вимальованими» деталями. Зупинившись на перепочинок, мандрівники закинули в річку імпровізовані риболовні снасті і впіймали рибину, достоту схожу на ту, чий «портрет» було намальовано на піщаному «вернісажі». Риб'ячий «портрет» був добрим посланням мандрівникам: мовляв, ось тут живе ось така їстівна риба. Із величезної кількості подібних фактів випливає, що первісний **«Ж.»** був своєрідним письмом, тобто засобом фіксації з метою нагромадження та поширення у часі (в поколіннях) та у просторі (від сусідів до сусідів) корисної (чи такої, що лише видавалася корисною) інформації. Використання умисне зроблених зображень як засобу спілкування ширилося від пле-

мені до племені, передавалося з покоління в покоління, в результаті чого виникло не лише мистецтво графіки та живопису, а й різноманітні системи писемності, від ідеографічних до буквених.

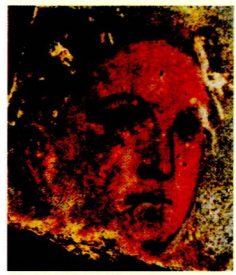


***Живопис.***
*«Рентгенографічне» зображення риби.*
*Наскельний живопис.*
*Австралія*

*Коли ж, як і чому службові, інформаційні, практично корисні, функціональні зображення стають мистецькими, тобто художніми?* Розглянемо кілька історичних фактів-явищ. Щось подібне сталося і в «історичному розвитку» такого знаряддя, як... гребінець. Спочатку люди, коли вважали вже за потрібне, розчісували свої патли за допомогою розчепіреної п'ятірні (на зразок того, як це й сьогодні інколи полюбляють робити чубаті хлопці). Далі вже з'явився спеціальний «інструмент» — кілька паличок, може, п'ять чи шість, перев'язаних між собою так, що нагадували «природний гребінець» — п'ятірню. Минуло тисячі років, поки гребінці почали виробляти майже сучасним способом: в цілісному шматку дерева (кістки, рогу) вирізали зубчики. Найдивніше те, що на тому місці, де колись був мотузочок, яким зв'язували (комбінували) між собою палички, аби виготовити «розчісувальний агрегат», з'явилося зображення: нехитре мереживо ліній. Ці зображення стали називати прикрасами. Якщо це прикраси, то чому такі подібні на таких різних знаряддях? І ще: якщо можливо ще припустити зображення — прикрасу на гребінці — інструмент, переважно жіночий, то як пояснити появу «прикраси» на сокирі. Важко уявити собі стародавнього предка, зодягнутого у звірячу шкуру, який знічев'я вирішив прикрасити обух і взявся до роботи — кремінцем по кременю видряпувати «прикрасу». Навіть якщо й повірити у ймовірність такого припущення, то виникає нова проблема: чому б у такому випадку не прикрасити обух зображенням квіточки або метелика? Виявляється: ці й подібні зображення — не то спогад («мозоль на пам'яті»), не то нагадування («вузлик на пам'ять») про те, як раніше робилося це знаряддя. Подібне трапилося і в *гончарному* виробництві. Спочатку горшки люди «робили руками», тобто ліпили (що й знайшло своє відображення у відомому прислів'ї: «Не святі горшки ліплять»). Ліпили, як, хто наловчився — наліплювали цілий ряд глиняних «бубликів». Минуло чимало літ чи й тисяч літ, поки люди додумалися розводити такі вогнища, що в них могли вже випалюватися глиняні вироби, і от у місцях склейок глиняних бубликів залишався не то недопалений, не то перепалений слід — кругові кільця. Минуло ще чимало часу, поки було винайдено пристрій, що дістав назву *гончарного круга*. Після випалювання люди почали наносити штучно кругові кільця у тих місцях, де раніше стикалися «бублики». В інших краях до винайдення *гончарного круга* посуд не ліпили, а спочатку плели із лози (або із трав'яних мотузків), а потім уже зсередини обмазували глиною і ставили сушитися на сонці. Коли виріб просушувався, лозу чи траву знімали, — природно, що на такому дзбані залишалися сліди лози чи мотузків. Коли ж винайшли *гончарний круг*, ні в лозі, ні у трав'яних мотуззях потреби вже не було. До того ж на гладенькій поверхні свіжоспечених глечиків малюють хитромудре плетиво — ніби слід колишньої згорілої лози чи трав'яного мотузя. І сьогодні в Японії найпопулярніший посуд у національному стилі називається *дзьомон*, що в перекладі українською означає «слід мотузки». Але нас цікавить насамперед те, що люди настільки звикали до певного вигляду зробленого ними знаряддя, що коли з'являлося нове, вони прагнули уподібнити його до попереднього бодай виглядом і домальовували те, чого в новому бракувало порівняно із старим: вигляд звичного знаряддя став уже приємним сам по собі, незалежно від того, наскільки він відповідає сутності речі, тобто став здаватися гарним, прекрасним уже сам собою.



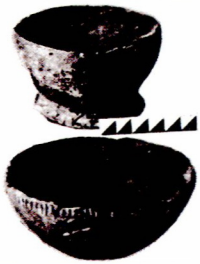
***Живопис.***
*Леонардо да Вінчі.*
*Виміри людського черепа.*
*Королівська бібліотека,*
*м. Віндзор, Велика Британія*



***Живопис.***
*Портрет юнака.*
*Наскельний живопис.*
*Херсонеський некрополь.*
*IV ст. до н. е.*



***Живопис.***
*Голова святої.*
*Фрагмент фрески. XI ст.*
*Софіївський собор,*
*м. Київ, Україна*

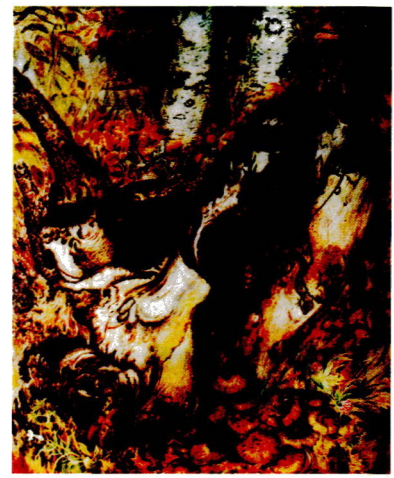


***Живопис.***
*Чари з дитячого неолітичного поховання на о. Сурський*



***Живопис.***
*Ангел, що звиває небо.*
*Фреска з нартексу. Середина XII ст.*
*Кирилівська церква, м. Київ, Україна*

Як відомо, слова *красний, красивий, прекрасний* є синонімами до слів гарний та чарівний. Можливо, для Вас цікаво буде довідатися, що причина цього спорідненння криється у вищезгаданому *гончарстві* от у який спосіб. Первісно, як зазначалося, наші предки горшки ліпили. Що ліпили, то це так, але самопочатково — не горшки, а *чари*. (Пригадуєте: «гей, наливайте повнії чари...», чи «Як засядем, браття, коло чари, як засядем, браття, при меду...», або й «Кришталева чара, срібная креш...»). Це вже потім, дуже згодом, з обмілінням та здрібненням часу, вони перетворилися на чарки, чарчини та чарочки. На початку це були саме чари — улюблений, коли не єдиний посуд наших предків. У ньому готували й їжу, різноманітні наїдки, страви (з трави), і напої (на пій) з різних трав, тобто зілля, часом і з рути (бувало, часом хтось і «дуба врізав» од рути), а найчастіше залишався в доброму гуморі і здоров'ї після вмілого чарування, то й стало це слово синонімом магічної дії. Тимчасом сам термін *магія* має достоту подібне походження: μαγιζ (магіс) по-грецьки означає те саме, що й наша прадавня чара (в сучасному «перекладі» — чашка, миска, тарілка). Чимало термінів, пов'язаних із куховарінням, у грецькій мові мають саме цей корінь: μαγειροζ (магейрос) — кухар, αρχιμαγειροζ (архімагейрос) — головний кухар. Не дивно, що близьким за звучанням словом маги прозвали стародавні греки тих персів, котрі куховарили для богів, тобто жерців. А вже відтак слова, що мають корінь *маг* набувають іншого, особливого, потаємного змісту — волхвування, ворожбитування, подібно як і чарування. А при чому тут гончарство? Справа в тому, що вогнище, де випалювали чари, називалось горно (від горіти) — отож і виходив горн чар (гончар), а вже звідси — гор(н)щик, горня та горнятка. *Іл.*



***Живопис.***
*К. Білокур.*
*Все йде — все минає. 1950 р.*



***Живопис.***
*К. Білокур.*
*Букет квітів. 1959 р.*

*Див.: Ужиткове мистецтво, Монументальне мистецтво.*

**ЖИВОПИСНЕ КІНО** *(кіно і живопис, живопис у кіно, кіноживопис).*

***Кіно і живопис.*** Певно, як і у випадку зіставлення кіномистецьких творів із видовищами, варто уточнити поняття.

Стисло можна сказати, що живопис — це мистецтво, яке прагне за допомогою фарб створити на площині ілюзію тривимірного простору і предметів, що перебувають у ньому. Власне, йдеться не про весь простір взагалі, а лише про цілком певну, виокремлену його частину: неодмінним атрибутом живопису є рамка. Це не обов'язково рама — дерев'яна, мідна, срібна або золота, але це завжди певна умовна межа самого зображення.

Із зазначеного вище зрозуміло, що *кіномистецтво* і *живопис* мають багато спільного, *напр., фотографія*. До речі, оскільки кіно,

як і фотографія, народжувалося не кольоровим, а чорно-білим — як графіка, — певно, доречніше було б вести мову про співвідношення кіномистецтва не так із живописом, як із *образотворчим мистецтвом* взагалі. Але згодом і кіно, і фотографія засяяли всіма кольорами світу.

Таким чином, спорідненість *кіно із живописом* закладена генетично. І не тільки всі виважені століттями правила побудови картини — розміщення зображуваних фігур як на передньому плані, так і в глибині зображуваного простору, це і поєднання кольорів, чергування світла і тіні, виразності пластики людського тіла, системи пропорцій і їх сприйняття, уявлень про повітряну перспективу, але навіть саму форму обрамлення *кіно* успадкувало від *живопису*. Збереглися свідчення — фотографії перших кіносеансів щойно винайденого «синематографа», — на яких чітко видно, що проектоване на екрані зображення було зовсім не чотирикутним, а круглим, відповідно до отвору *об'єктива* та *проектора*. Кінематограф, так би мовити, ввійшов у належні рамки. Спочатку, згідно з традицією — класичного зразка: за пропорціями золотого перетину, а далі вже відповідно до усвідомлених власних можливостей і потреб — широкоекранний, широкоформатний, панорамний та ін.

*Кіно* — не лише нащадок і спадкоємець ***живопису,*** *воно само* ***живопис***. Якщо ж взяти до уваги, що слово *живопис* означає писати, тобто малювати, живе (чи «як живе»), то дійдемо висновку, що *кіно* — це не просто живопис у звичному розумінні, а «живопис — плюс». Воно «живописніше» від традиційного живопису, бо відтворює («малює», «пише») світлом і кольором одну з найважливіших ознак усього живого — рух, що було й залишається поза можливостями традиційного живопису. Попри всі намагання найталановитіших художників упродовж двох тисячоліть за допомогою ліній та барв на полотні створити ілюзію руху, їм пощастило щонайбільше відтворити якийсь, хай і найвиразніший, але всього лише мертвий момент руху — мить спокою, нерухомості.

Усвідомлення цього факту свого часу настільки захопило окремих художників, які прийшли працювати у кінематограф, що вони взялися експериментально дослідити граничні можливості цього нового виду *живопису*. Не випадково один з них, німець Герман Варм, усупереч поширеній формулі «кіно — це рухома фотографія», висунув іншу, що є засадою анімаційного фільму: «кіно — це ожилі малюнки». Вікінг Еггелінг створює цілу серію фільмів, у яких широко використовуються засоби *графіки*, різноманітні, зокрема й ритмічні, співвідношення зміни та поєднання кольорів (тоді, ясна річ, лише білого і чорного з їх «відтінками»). Випробування образотворчих можливостей екрану не тільки стимулюють розвиток абстрактного живопису та графіки, а й навіюють думки про спорідненість кіно з музикою. Показові щодо цього назви стрічок, які нагадують найменування музичних творів: «Діагональна», «Вертикальна» і «Паралельна» — симфонії; або: «Ритм-21», «Ритм-22», «Ритм-23» (де цифри означають роки створення стрічок) тощо. Ідея кіно як «малюнка, що ожив», не була безпідставною і не пропала марно: вона дала життя мальованій мультиплікації. Новаторські пошуки й справді дали змогу експериментально дослідити образотворчі межі кіноекрану, спорідненість кінематографа з музикою як мистецтв часових, процесуальних.

Див.: *Кіномузика.*

***Живопис у кіно.*** Що ж до найважливіших «практичних» здобутків кіно як «новітнього живопису», то вони були досягнуті із творчим застосуванням і розвитком всього цінного, що було напрацьоване за тисячоліття у традиційному живопису.

Уж. Мельєс починаючи з 1898 р. не лише сам малює декорації для своїх фантастичних фільмів, а й розфарбовує пензлем від руки чорно-білі зображення на плівці у різні кольори у прагненні досягти бажаної виразності своїх кіноказок («Людина-оркестр», «Людина з гумовою головою», «Маленька танцівниця», «Подорож на Місяць», «Мандрівка через неможливе», «20 льє під водою»). Серед кінематографістів Росії Е. Бауер був одним з перших, хто надавав особливого значення саме пластичним елементам кінозображення — композиції кадру, декораціям, пластиці рухів кіноактора тощо. Саме його фільми (зокрема «Життя за життя», «Помираючий лебідь», «Місячна красуня») вигідно відрізнялися від пересіч-







***Живописне кіно.***
*«Земля».*
*Реж. О. Довженко. 1930 р.*



***Живописне кіно.***
*«Круча».*
*Реж. В. Венгеров. 1983 р.*



***Живописне кіно.***
*«Тіні забутих предків».*
*Реж. С. Параджанов. 1964 р.*



***Живописне кіно.***
*«Коліївщина».*
*Реж. І. Кавалерідзе. 1933 р.*



***Живописне кіно.***
*«Звенигора».*
*Реж. О. Довженко. 1927 р.*







***Живописне кіно.***
*«Земля».*
*Реж. О. Довженко. 1930 р.*

ної продукції тогочасного кіно. Але класичного виразу живописні можливості екрану набули у творчості С. Ейзенштейна та О. Довженка — митців, які також, подібно до Е. Бауера, що був професійним малярем і театральним декоратором, мали попередню солідну підготовку в галузі малярства.

С. Ейзенштейн, крім того, й у цьому напрямі, як і в інших аспектах осягнення творчих можливостей тоді ще новонароджуваного мистецтва кіно, провадив серйозні попередні наукові дослідження, результати яких виклав у теоретичних працях, сформулювавши принципи динамічної пластики кінозображення, побудови звукозорової «партитури» фільму. Джерела зображальних можливостей нового, екранного мистецтва він убачав у творчості видатних художників світу, зокрема епохи ренесансу.

***Кіноживопис.*** Не в останню чергу, може, й тому створені ним картини екранного живопису не тільки залишаються й подосі класичними зразками, а й надають справжньої естетичної втіхи. Навіть те, що було зроблено ще за часів чорно-білого кіно. Наприклад, морські пейзажі у фільмі «Броненосець "Потьомкін"», які здобули назву «сюїти туманів» і стали хрестоматійними: сірим серпанком оповиті море й одеський порт, невиразні силуети кораблів, що ледь-ледь виступають крізь імлу туману; всі, здається, відтінки чорно-білої гами; і поступово ці сірі барви ніби зміщуються з появою перших променів сонця, створюють напружену атмосферу неясності, чекання і надії.

С. Ейзенштейн майстерно використовував живописні можливості чорно-білого зображення, але все-таки відчував тугу за кольором. Зокрема, про це свідчить і те, що він вдався, як у свій час Ж. Мельєс, до фарбування від руки заключних кадрів цього фільму. Власне, йдеться про революційний колір прапора, піднятого на бунтівному панцернику. Поява червоного прапора у фінальних кадрах чорно-білого фільму справляла на глядачів враження справжнього апофеозу, і не дивно, що цей ефект дістав свого часу назву «вибуху в червоне». Та справжнім святом кольорів стали кадри останнього фільму С. Ейзенштейна «Іван Грозний». Картини, майстерно поставлені кінорежисером, досягли рівня світових шедеврів живопису за всіма найважливішими компонентами — малюнком, композицією, колоритом, портретними характеристиками, грою світла і тіні.



***Живописне кіно.***
*«Земля».*
*Реж. О. Довженко. 1930 р.*

Класикою *кінематографічного живопису* стали і фільми О. Довженка — особливо картина сівби у фільмі «Арсенал», панорами Дніпробуду в «Івані», чарівність місячної української ночі у «Землі», крупний план яблук, зрошених, мов слізьми, росою.

Значний і своєрідний внесок у зображальну культуру кінематографа зробив І. Кавалерідзе, який за першим своїм покликанням і фахом — скульптор. Він свідомо прагнув і на екрані досягти враження відповідної об'ємності пластики, називаючи світло своїм «різцем». Особливо характерні з цього погляду фільми «Коліївщина» та «Злива». В останньому «скульптурно виразним» режисер намагався зробити не тільки середовище драматичної дії — за допомогою кубічних форм, а й дійових осіб, гримуючи їх під мармур (царицю), під фарфор (придворні), бронзу (селяни). Так само хотів, аби й позитивні персонажі були «до відчуття дотику виліплені, скульптурні».



***Живописне кіно.***
*«Білий птах з чорною ознакою».*
*Реж. Ю. Іллєнко. 1971 р.*

Подальшого розвитку **Ж. к.** набуло у середині 60-х рр. XX ст. у творчості представників українського поетичного кіно: С. Параджанова («Тіні забутих предків»), Ю. Іллєнка («Вечір на Івана Купала», «Білий птах з чорною по-значкою»), Л. Осики («Захар Беркут»), В. Денисенка («Сон», «Осяяння») та ін. Коли у названих фільмах при всьому багатстві, розмаїтті і навіть буйстві кольорів живопис відіграє підрядну роль, слугує одним із найважливіших, коли не головних засобів вираження й донесення до глядачів змісту, закладеного в темі, сюжеті, ідеї картини, то в подальших роботах Параджанова він набуває вже самодостатнього значення. Фільми «Саят-Нова», «Ашик-Кериб», «Повість про Сурамську фортецю», що вражають своєю мальовничістю, вибудовані вже переважно не за «законами» кінематографа, а за виваженими способами традиційного, стаціонарного живопису. Рух — цей живий імпульс кіномистецтва — тут зведений до мінімуму у самому кадрі, що ж стосується камери, то вона нерухома: все знято по суті з однієї точки — так ніби й не було карколомних і унікальних кінематографічних досягнень у цій сфері. Перегляд цих фільмів подібний до того, що відбувається на художній виставці чи у картинній галереї: ви бачите серію статичних картин, пов'язаних між собою тематично. Пригадаймо, здавна малярі, прагнучи розповісти те, що не вміщається в одну картину, вдавалися до певного циклу — із двох (*диптих*), трьох (*триптих*) картин. У даному разі, в останніх роботах Параджанова ми маємо справу з чимось подібним до поліптиха: кожний із названих фільмів є серією мальовничих живих картинок, дбайливо попередньо поставлених саме художником, а потім відзнятих оператором на плівку.

Пошуки в галузі пластичної виразності екрана, при чому не так невдачі, як видатні досягнення, наочно не тільки показали, що кіно — це живопис, а й довели, що цим кінематограф не вичерпується, він не «вміщується» у цих рамках. *Іл.*

**ЖИГА** (від *фр.* gigue) — 1) середньовічний струнний смичковий інструмент з резонаторним корпусом, що своєю формою нагадує стегно. Особливою популярністю користувався у *жонглерів*; 2) *жига* (від *англ.* jig, *нім.* Gigus, *фр.* gigue) — рухливий старовинний парний народний танок кельтського походження, витіснений з європейського побуту *менуетом*, *гавотом*, зберігся проте до нашого часу в Ірландії.

**ЖИГОЛО** (від *жига*) — професійний танцівник, який на світських балах та вечірках обслуговував самітніх жінок як танцювальний партнер.

**ЖОНГЛЕР** (*фр.* jongleur) — мандрівний комедіант і музикант у середньовічній Франції. Те саме, що *гістріон* (у Німеччині їх називали шпільманами, в Україні та Московії — скоморохами; 2) артист цирку, амплуа якого — підкидати й ловити одночасно кілька предметів.

**ЖОК** (*рум., молд.* jok — *танець, гуляння*) — 1) масовий рухливий народний молдовський танець; 2) назва молдовського ансамблю національного танцю («Жок»).

**ЖОСТОВСЬКИЙ РОЗПИС** — (від назви підмосковного м. Жост, де він виник на початку XIX ст.) — народний художній промисел: декоративний розпис олією металевих таць (яскраві квіти, фрукти на чорному чи баревному фоні), що покривається потім лаком. *Іл.*



***Жостовский розпис.***
*Таця.*
*Жостово, Московська губернія.*
*1870-і рр.*
*ДРМ, м. Санкт-Петербург, Росія*

**ЖУРІ** (*англ., фр.* jury, від *лат.* juro — *присягаю*) — 1) група фахівців, яка ухвалює рішення про присудження премій та різних нагород на різноманітних конкурсах, змаганнях тощо; 2) другоназва колегії присяжних — групи непрофесійних суддів, які беруть участь у судовому розгляді цивільних та кримінальних справ.



***Живописне кіно.***
*«Звенигора».*
*Реж. О. Довженко. 1927 р.*



***Живописне кіно.***
*«Твій син, земле».*
*Реж. Р. Чхеідзе. 1981 р.*

# З



*Закомари.*
*Покровська церква на Вшегорському цвинтарі. Кіжі. 1708 р.*

**ЗАКОМАРИ** — у *рос.* архітектурі напівкругле або кілеподібне завершення частини зовнішньої стіни будови, що повторює обриси розташованого за нею склепіння. *Іл.*

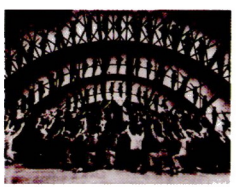
**ЗАТАКТ** (*італ.* anacrusi, *фр.* anacrouse, *нім.* Aultakt, *англ.* upbeat)— 1) *муз.* початок музичного твору із слабкого часу: у простих розмірах **З.** не перевищує половини такту і починається із слабкої долі, у складних розмірах може починатися й з сильної долі; 2) попереджувальний жест диригента безпосередньо перед заповненою музикою долею, з якої починається гра певного інструмента; у хоровому диригуванні слугує також вказівкою щодо необхідності вдихнути повітря.




*Звук у кіно.*
*«Циліндр».*
*Реж. М. Сандрич.*
*1935 р. Афіша до фільму*

**ЗАТРИМАННЯ** (*італ.* ritardo, *нім.* Vorhalt, *англ.* і *фр.* suspension) — *муз.* термін, яким означується неакордовий, тобто негармонійний, дисонувальний, звук на сильній долі такту, що затримує вступ суміжного з ним акордового. Саме ця затримка на сильній долі дисонувального звука в акорді викликає у слухачів душевний неспокій, бажання й очікування розв'язки — милозвучного завершення мотиву, мелодії, теми, музичної фрази. У музиці **З.** буває як підготовленим (цей звук є в попередньому акорді), так і непідготовленим. У першому випадку цей спосіб музичної драматургії складається із кількох важливих елементів — підготовки **З.** та розв'язання. За аналогією до наведеного відповідні способи драматизації оповіді у театрі й особливо у кіно дістали назву ***саспенс***.

**ЗВУК** — означення відчуття органами слуху людей і тварин пружних хвиль, збуджених коливанням певного предмета в газових, рідинних середовищах і твердих тілах. Людина відчуває коливання (чує звуки) з частотою від 16 гц до 20 кГц. Звуки, нижче цього порогу чутності, називаються інфразвуками, вище — ультразвуками. Наука, що вивчає фізичну природу звука, називається *акустикою*.



*Звук у кіно.*
*«Золотошукачки».*
*Реж. М. Ле Рой. 1933 р.*

**ЗВУК МУЗИЧНИЙ** — звук, що характеризується певною висотою — від 16 гц до 4—4,5 кгц, тривалістю, гучністю та тембром. Окремий музичний звук не має визначених функцій. Виразних здатностей музичний звук набуває лише у певній музичній системі, заснованій на тих чи тих співвідношеннях звуків у ній (за висотою, гучністю, тривалістю, тембром).

Див.: *Висота звука, Тембр.*

**ЗВУК У КІНО.** Кіномистецтво, від народження «німе», в особі його видатних представників зустріло появу звука (наприкінці 20-х рр. XX ст.) насторожено, побоюючись, що його вторгнення в беззвучну мову кінозображень призведе до сконання в муках народженої кіномови. На зміну мові жестів, поз, гримас та ін. прийшла мова з усім багатством її виражальних засобів. Дискусії з приводу того, що звуком слід користуватися обережно, аби не заглушити зображення, як і розпочались, так і вщухли дуже швидко. Перемогла думка, що головне полягає не в тому, аби визначати, який елемент — звук чи зображення — має переважати чи відігравати провідну роль, а в тому, як вони можуть спільно взаємодіяти, розвивати й збагачувати драматичний зміст фільму. Почався бурхливий процес практичного освоєння звуку як нового, додаткового зображально-виражального засобу кіномистецтва (шляхом створення звукових фільмів) та теоретичного узагальнення художнього досвіду поєднання звуку і зображення в мистецтві. Відтоді багатолітньою практикою утверджено, що звук у кіно може відігравати (і відіграє) потрійну роль: *функціональну, емоційну, драматичну*.



*Звук у кіно.*
*Звукоізольована кабіна, що використовувалась під час створення перших звукових фільмів*

До того ж потрійною є і композиційна участь звуку у будові кадру. При всьому багатстві можливих його співвідношень із зображенням виразно простежуються три аспекти: або це «видимий» звук (джерело його безпосередньо зображене на екрані: грає

оркестр, співає хор чи окремий виконавець, галасує репродуктор чи верещить магнітола), або це звук, «незалежний» від того, що конкретно в момент даного звучання зображено на екрані, або «невидимий» звук — тобто звук, джерело якого взагалі не зображається, іноді й зовсім невідоме (закадровий, дикторський голос, який у американців має сленгову назву «Божого», або «небесного»). Зображений на екрані синхронний (одночасний) звук, — коли видно артикуляцію співака, рух пальців піаніста чи «штрих» скрипаля — може належати музичним інструментам, як й іншим джерелам — радіо або телеапаратурі, тваринам, але найчастіше — людям, які співають або говорять. У документальних фільмах це здебільшого або голос автора (коментатора), або одного з «героїв» фільму, рідко — їхні бесіди. У ігрових фільмах найчастіше це — діалог, один із фундаментальних засобів зображення у драмі.

Отже, звук у фільмах — це переважно мовлене слово: мовлення (*рос.* речь), мова у всій бездонній глибині її змісту, розмаїтті емоційних відтінків і зображально-виражальних можливостей. За всіх рівних умов первинним, пріоритетним у кіномистецтві, безперечно, є зображення. Мові, мовленому слові, мовленню, при цьому належить по праву видатне місце серед кінематографічних засобів зображення, насамперед завдяки безпосередньому його змісту, який доносить до нас звук. Прихід звуку у кіно в цьому аспекті означав можливість виходу нового мистецтва на незмірні обшири світової літератури.

Від того, що слова містять у собі цілком конкретний зміст, вони не перестають бути власне звуками... Мовлені слова — це співзвуччя, цілком певним чином інтонаційно, тембрально, темпо-ритмічно аранжовані, і тому самі собою виражають певний емоційно-інтелектуальний стан людини, відповідний, як правило, змісту проголошених слів. Цю, другу природу мовлення, відразу можна виявити, «відчути», вслухаючись навіть у зовсім незнайому мову. Пригадайте лишень новелу О'Генрі, у якій ідеться про те, як випадковий свідок із суперечки на невідомій йому мові зробив безпомилковий здогад: станеться злочин.

У цьому полягає основне, функціональне значення звуку як зображально-виражального засобу кіномистецтва. Однак цим воно не вичерпується. Звук і сам собою, незалежно від зображення, котрому він акомпанує, навіть від інформації, яку він безпосередньо містить (у слові), може відігравати і виражальну (експресивну) і символічну роль. Дивовижною — і через свою унікальність, і з огляду на майстерність — демонстрацією саме цього, не так змістового, як звукового аспекту слів, діалогів, людської мови взагалі, є стрічка Ф. Фелліні «Джульєтта і духи». Героїня фільму у хвилину щирості бідкається, що їх життя «повне людей, які говорять, говорять, говорять». І справді, вона живе в атмосфері, ніби зітканій із слів, її середовище — це постіль балачки: на світських раутах, спіритуалістських сеансах, у церкві, у гуртках «східних теософій»... Які тільки жаргони не лунають у її вухах — сімейні, сексуальні, іспансько-романсові, психоаналітичні. Саме це звукове середовище «тисне» на її свідомість, пригнічує її.



***Звук у кіно.***
*«Джульєтта і духи».*
*Реж. Ф. Фелліні. 1965 р.*

Природні та механічні звуки так само можуть, крім інформаційної, відігравати у кінофільмі експресивну та символічну роль. Заштампованим зразком першого роду використання звуку може бути відтворення нерозбірливих оголошень через гучномовці на перонах наших залізничних вокзалів. Більш витончений взірець подав О. Уельс. Голос «громадянина Кейна» майстерно спотворюється, коли герой залишається самотнім у його просторих, пишних, але позбавлених життя та затишку палатах: він то дивно відлунює, то зазнає чудних модуляцій, голос, як і його



***Звук у кіно.***
*«Симфонія Донбасу».*
*Реж. Дзига Вертов. 1934 р.*



***Звук у кіно.***
*«Джульєтта і духи».*
*Реж. Ф. Фелліні. 1965 р.*




***Звук у кіно.***
*«Шербурзькі парасольки».*
*Реж. Ж. Демі. 1964 р.*

господар, — у в'язниці власного багатства. Прикладом, коли звук відіграє роль символу може бути стук сокири у фільмі С. Параджанова «Тіні забутих предків». Стуком сокири — одвічного супутника життя верховинців — починається картина, стук цей супроводжує найважливіші епізоди фільму, під стук сокири й закінчується картина: натяк на наївну віру гуцула, що це — голос долі.



***Звук у кіно.***
*«Броненосець «Потьомкін».*
*Реж. С. Ейзенштейн. 1934 р.*

Окрім змістовного, поєднання звуку та зображення у кіно має ще і, так би мовити, технічні, композиційні аспекти, які також далеко не позбавлені художнього значення. Узагальнюючи всі можливі поєдання, С. Ейзенштейн говорив про «вертикальний монтаж» — гармонійне поєднання на зразок музичних акордів — зображення і звуків, і про «звуко-зоровий контрапункт». З іншого боку, він привносить у палітру художніх засобів кіномистецтва термін «крупного плану» звуку.

Кінематографічна практика цілком справдила теоретичні прозріння Ейзенштейна, доповнила та збагатила їх. Так само, як і мистецькі зразки видатного майстра. «Контрапункт» зображення і звука набув у кіномистецтві статусу надзвичайно важливого зображально-виражального засобу.



***Звук у кіно.***
*«Святковий шиночок».*
*Реж. М. Сандрич. 1942 р.*

Більшість «відокремлень» зображення і звуку мають суто функціональне навантаження. Звичайно, самі по собі пташині співи справляють і емоційний вплив, підсилюють атмосферу, але в даному разі їх призначення — переважно інформаційне. Тимчасом закадровий звук може відігравати й важливу експресивну роль. У фільмі американського режисера Д. Хюстона «Асфальтові джунглі», коли один із гангстерів лежить мертвий у готельному номері, всі звуки міської ночі раптом перекриває різкий звук сирени за вікном, і дружина вбитого каже: «Господи! Виє, як душа у пеклі».

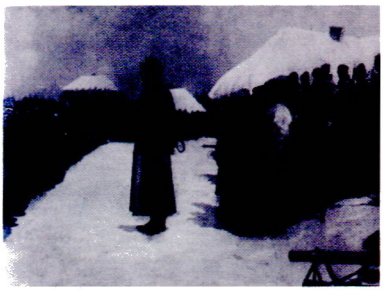
«Контрапункти» можуть бути і значно різкішими. Зразок такого «дисонансу» подає Ален Рене у фільмі «Війна закінчена». Герой цього фільму — втомлений іспанський революціонер часів боротьби «лівих» проти диктатури генерала Франко — прибув у Париж, щоб розказати керівникам підпілля про важку ситуацію, яка склалася не на користь прихильників активної боротьби. Але зустріч з партійними функціонерами сповнила його відчаєм: догматики, вони й слухати нічого не хочуть, звинувачують його у всіх смертних гріхах аж до особистої нібито зацікавленості, і наполягають на проведенні наміченої лінії. І цей пограничний, тобто на межі здоров'я і розладу від перевтоми, душевний стан режисер змальовує шляхом дисонуючого протиставлення того, що чує, і що бачить своїм внутрішнім зором Дієго. Певно, за асоціаціями «особистої заінтересованості» він — чи то уявляє чи то згадує — інтимні, сповнені ніжності і пестощів сцени свого кохання. Іншим разом, коли вже сидить за обіднім столом у приміському будинкуі перед його очима вже інші люди, йому все ще лунають і лунають «каденції» офіційного казенно-партійного жаргону.. І це справляє надзвичайно сильне враження реалістичності фільму: кожний при цьому згадує, що не раз і сам вів чи веде подумки подібні «розмови», «продовжуючи» і «варіюючи» їх у своїй уяві.

Проте найчастіше дисонанс зображення і звуку використовується для надання іронічності, а то й сатиричності всій зображуваній історії. Прикладом можуть служити епізоди з «Громадянина Кейна» — коли на фоні сухого і маловиразного співу нової пасії «громадянина» Сусанни передається зміст хвалебних рецензій, написаних за вказівкою цього повелителя газетної імперії. Зрештою, прикладами можуть бути популярний «Фанфан-Тюльпан», у якому гротескно зображена метушня королівських військ протиставляється патетиці нібито літописців, «Розлучення по-італійськи», «Поліцейські та злодії», «Закон є закон», вся «серія» фільмів з Луї де Фюнесом тощо.

Іронія при цьому може бути не така вже й безневинна, як загалом у вищевказаних фільмах. Наприклад, герой фільму А. Рене «Мюріель, або Час повернення» — Бернар, який щойно повернувся з Алжиру, де проходив військову службу, показує дівчині відзняті ним кінострічки про будні тієї служби: і ми бачимо засмаглих хлопців, які пустують, кепкують один з одним у своєму таборі, а голос Бернара розповідає, як він із своїми колишніми друзями, цими солдатами, згвалтували і вбили алжирську дівчину. Справдились віщування Ейзенштейна і про «звукову перспективу» — за допомогою «три із звуком» посилити відчуття закритого чи й відкритого у безмежжя простору. Справдилися і доповнилися відкриттям звукової «часової» перспективи. І не тільки в тому розумінні, що певний звуковий сигнал є ознакою переходу у минуле (*флешбек*), до спогадів, чи у майбутнє, до мрій, передбачень, фантазій (*флешфорвард*). Фраза іноді є своєрідним каналом для пере-

ходу просторово-часового. Так, Кейн в одному з епізодів багаторазово згаданого фільму О. Уельса, починає фразу в одному місці, а закінчує в іншому, що справляє сильний драматичний ефект. За десять років Д. Стівенс у фільмі «Місце під сонцем» (екранізація «Американської трагедії» Т. Драйзера, 1951 р.) творчо використовує цей метод.

Подібним чином і закадровий голос у фільмі може відігравати всі основні функції і слова, і звуку. Він може бути знеособлено казенним — хроніки німецького рейху чи «Новини дня» сталінських часів, патетичним, як у стрічках О. Довженка «Битва за нашу Радянську Україну» та «Перемога на Правобережній Україні», іронічним, як у всіх фільмах, де закадровий текст читає З. Гердт, сардонічним, як у фільмі М. Ромма «Звичайний фашизм».



***Звук у кіно.***
*«Щорс».*
*Реж. О. Довженко. 1939 р.*

Нарешті, останній варіант поєднання зображення і звуку, — звук не просто «за кадром», а поза зображенням: *фоновий звук*. Це можуть бути звуки природного походження (гамір міста, шум лісу), а найчастіше — музика. Фонова музика має, безперечно, значну силу сугестії (навіювання), збільшення драматичного напруження, хоча іноді, особливо в кульмінаційні моменти, буває шаблонною і стає надокучливою. Тому, прийнято вважати, що найліпша музика у кіно — та, якої не чутно. Цим парадоксальним твердженням застерігають саме від настирливої, набридливої музики. Бо є й прекрасні винятки. Зокрема, музика С. Прокоф'єва до фільму Ейзенштейна «Олександр Невський» не тільки «не нечутна», але привертає особливу увагу, та завдяки майстерності композитора і кінорежисера зовсім не здається надокучливою, а навпаки. Закадрова музика — навіть один-єдиний акорд, дріб барабана чи кілька звуків труби — може відігравати роль *символу* і складатися в *мотив* або мотиви: своєрідні звукові характеристики персонажів. *Іл.*



***Звук у кіно.***
*«Зустрічний».*
*Реж. Ф. Ермлер, С. Юркевич. 1939 р.*



***Звук у кіно.***
*«Трактористи».*
*Реж. І. Пир'єв. 1939 р.*



***Звук у кіно.***
*«Симфонія Донбасу».*
*Реж. Дзига Вертов. 1934 р.*

Див.: *Мова кіно, Монтаж, Час, Простір.*



***Звук у кіно.***
*«Цилiндр».*
*Реж. М. Сандрич. 1935 р.*



***Звук у кіно.***
*«Чарівник з країни Оз».*
*Реж. В. Флемінг. 1939 р.*



***Звук у кіно.***
*«Звуки музики».*
*Реж. Р. Вайз. 1965 р.*

**ЗВУКОВА СИСТЕМА** (*нім.* Tonsystem) — висотна (інтервальна) організація знаків на основі певного єдиного принципу. Відомі **З. с.**, засновані на 3-х, 4-х, 5-и, 7-и, 12-и звуках.

Див.: *Трихорд, Тетрахорд, Пентахорд, Діатоніка, Додекафонія.*

**ЗВУКОРЯД** — 1) послідовність звуків, розміщених у висхідному чи низхідному порядку; 2) ступенева послідовність звуків ладу, розташованих у висхідному (переважно) чи низхідному порядку; 3) послідовність гармонічних призвуків (обертонів), розміщених у висхідному порядку (натуральний звукоряд); 4) послідовність звуків, доступна для відтворення на певному інструменті (голосі); 5) звуковий склад музичних творів або їх частин — усі звуки, які в них зустрічаються, виписані у висхідному порядку.

**ЗЛІПОК** — точне відтворення об'єкта (речі, обличчя, скульптурного твору). **З.** отримують шляхом зняття з оригіналу *форми*. *Іл.*



***Зліпок.***
*Зліпок обличчя людини. Знайдено біля храму Хуїзліліпочлі, Мексика*



***Зображення.***
*Д. Б. делла Порта. Про обличчя людини. 1586 р.*



***Зліпок.***
*Гіпсовий зліпок. Людина, яка загинула в Помпеях під час виверження Везувія*

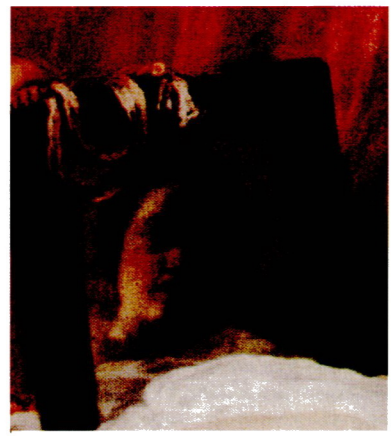
**ЗНАК** — матеріальний (тобто чуттєво сприйнятливий) предмет (явище, дія), що виступає як представник іншого предмета (явища, дії) і становить його зміст, є його значенням. Розрізняють **З.** мовні і немовні. Останні поділяються на знаки-копії, знаки-прикмети, знаки-символи.

**ЗНАМЕННИЙ РОЗСПІВ** (від *давньорус.* знамя — *знак*) — основний вид давньоруського (старокиївського) церковного співу. Знаменами, або крюками (звідси другоназва **З. р.** — крюкове письмо) іменувалися нелінійні знаки, що застосовувалися для нотування (запису) наспівів. Запозичений з Візантії, **З. р.** базувався на системі *осмогласія* (восьми своєрідних ладів — *гласів*). Вісім «гласів» з їх своєрідними текстами-гімнами складали повторюваний кожні вісім тижнів цикл, що називався стовпом (звідси ще другоназва **З. р.** — стовповий розспів).

**ЗОБРАЖЕННЯ** (від *образ*) — 1) дієслово: процес створення образу; 2) іменник: результат процесу створення образу.



***Зображення.***
*Д. Веласкес. Венера біля дзеркала. 1650 р. Лондонська національна галерея, м. Лондон, Велика Британія*



***Зображення.***
*Д. Веласкес. Венера біля дзеркала. Фрагмент. 1650 р.*

У традиційних образотворчих мистецтвах (*скульптура, живопис, графіка*) зображення (в значенні — 1) є засіб і становить (в значенні — 2) кінцеву мету: творчий *процес зображення* завершується — виготовленням *зображення*. Тобто образу. У новітніх образотворчих (екранних) мистецтвах все набагато складніше. Творчий процес, що включає також створення зображень, з їх виготовлен-

ням далеко ще не завершується. Можна стверджувати, що з цього він тільки по-справжньому і починається. Бо зображення є лише будівельним матеріалом.

**Кінозображення.** Найперше, що може спасти на думку на таке запитання, — плівка. Кіноплівка (целулоїдна, прозора, феромагнітна, непрозора) лише основа для виготовлення, «утримування» того матеріалу, з якого робиться фільм, а не сам цей матеріал.

«Будівельним» матеріалом у кіно є зображення (людей, предметів, явищ природи). До того, як почати «будувати» фільм, необхідно його виготовити. У ***документальному кіно*** — зображення потрібно «зняти» з об'єктів, що є цікавими; а в ігровому кіно — їх потрібно дослівно створити. Процес виготовлення кіноматеріалу й іменується кінозйомкою. Подібно як і в інших мистецтвах, цей матеріал «членується», «вимірюється» певними питомими одиницями: в музиці тон, в малярстві колір, у кіно кадр. Процес же доцільного створення об'єктів, зображення з яких необхідно «зняти», що називається ще — постановкою, становить велику частину всієї роботи з виробництва фільму.

**Зображення руху і рух зображень.** Крім зображення руху, кіно має ще один аспект: швидкість руху самих зображень. Адекватне видимому зображення руху речей досягається за умови, коли плівка в апараті — знімальному і проекційному, — рухається із швидкістю приблизно $^1/_2$ метра за секунду. А якщо «прискорити» зйомку, а швидкість проекції залишити нормальною, чи ще й уповільнити? Або навпаки — уповільнити зйомку, а демонстрацію залишити звичайною чи ще й прискорити? Усі ці варіювання швидкостей зйомки і проекції свого часу і детально були випробувані й досліджені. Причому за необхідності: до винайдення електромоторів, а тим більше — синхронних, знімальний і проекційний апарати крутили вручну (з тих часів й походить вираз «крутити кіно»), отож часто-густо мимохіть спостерігали, який від цього буває ефект, зокрема й художньо-естетичний. Із цих дослідів усталилось принаймні два загальновизнані і широковживані методи показу неадекватного (звичайно видимому руху) штучного прискорення (уповільнена зйомка і нормальна проекція) — для надання зображенню метушливого характеру, здатного викликати комічний ефект; і штучного уповільнення (прискорена зйомка і нормальна проекція) — для надання рухові, зображеному в кадрі, ефекту відчуття легкості, «піднесеності», леткості, ефірності.

**Деформація зображень.** Кажуть, око — дивиться, бачить — розум. І це не просто метафора. Принаймні вона не позбавлена реального ґрунту. Здійсненими дослідами достеменно встановлено, наприклад, що зображення предметів, на які «дивиться» око, потрапляють на сітківку ока у перевернутому вигляді («догори ногами»). Операцію з нормалізації зображення — те, що досягається в оптиці за допомогою системи лінз з певною фокусною відстанню, — здійснює мозок. Проведено кілька експериментів: люди надягали окуляри, які коригували зображення, що потрапляє в поле зору, так, що вони подавалися як перевернуті самопочатково, але відпрацьований еволюційно біологічний механізм випрямляв через деякий час картину, хоч око і «бачило» все у перевернутому вигляді. Щось подібне до звички читати дзеркальні відображення тексту — факт добре відомий усім, хто працював у друкарнях з ручним чи лінотипним складанням тексту.



***Зображення.***
*Рух зображень.*
*Схема руху, винайдена Майбриджем*



***Зображення.***
*В. Довгошия.*
*Заєць. 1910 р.*



***Зображення.***
*Деформація зображень.*
*«Мушлі і священик». Реж. Ж. Дюлак. 1927 р.*

Ми сприймаємо зображення як цілком нормальне (звичне), коли його зйомка здійснена через об'єктив з фокусною відстанню, близькою до 35 мм. Коли ж змінюється фокусна відстань, зображення набуває тих властивостей, що добре відомі людям, які мають ті чи ті вади зору, і отже, може бути ознакою суб'єктивного бачення персонажа. Саме з цією метою і використовується



***Зображення.***
*Фабрикація зображень.*
*«Тварюка».*
*Реж. Д. Карпентер. 1982 р.*

деформація зображення, тобто умисно здійснене те чи інше спотворення вигляду, образу, кольору тощо видимих предметів. Робиться це за допомогою ракурсного знімання, або, найчастіше, за допомогою об'єктивів із різною фокусною відстанню.

Короткофокусні оптичні пристрої поглиблюють, підкреслюють перспективу, але водночас спотворюють форму предметів, розташованих близько від знімального апарата. Відзняті в такий спосіб обличчя мають вигляд ніби побачених у випуклих дзеркалах — з потворно перебільшеними рисами: не обличчя — «пики», «морди» (пригадайте той кадр із фільму «Війна і мир», у якому передається «бачення» зацькованим вовком мисливців, що обступили його). Широко охоплюючи простір, короткофокусні оптичні системи дають можливість зобразити значну кількість об'єктів. Це створює ілюзію великої глибини зображення, що особливо важливо для зйомок у обмеженому просторі. Цим, зокрема, славиться у кіносвіті фільм О. Уельса «Громадянин Кейн»: відзняті цією оптикою епізоди у замкнутих просторах кабінету, вітальні, спальні тощо відзначаються чистотою лінійної перспективи і багатоплановою «глибиною» зображення, що підсилює драматизм подій.



***Зображення.***
*Фабрикація зображень. Створення зображення в студійних умовах*



***Зображення.***
*Деформація зображень. «Вірідіана». Реж. Л. Бунюель. 1961 р.*

На відміну від короткофокусної, довгофокусна оптика «звужує» простір, «скорочує» його глибину, ніби «сплющує» його і в такий спосіб «наближає» віддалені предмети до глядача. Тому оптичні системи цього ґатунку називають ще *вузькокутовими*, на відміну від короткофокусних — ширококутових. Якщо короткофокусні збільшують, гіпертрофують предмети, розташовані на першому плані, то довгофокусні їх ніби розмивають, подають нечітко, невиразно.

Удосконалення кінотехніки в цьому напрямі виявилося в конструюванні оптичних систем, здатних, як і людське око, до зміни фокусної відстані залежно від потреб. Вони дістали і відповідну назву: *трансфокатор* (*нім.* Transfokator, *англ.* zoom lens або variable focus lens). Переваги винаходу виявилися не лише в тому, що можлива зміна характеру зйомки без зупинки апарата, а й те, що й зміну цю стало можливим робити як повільно, — при цьому чіткість зображення не погіршується, — так і швидко, майже стрибкоподібно. Це відкрило додаткові можливості: не лише здійснювати «наїзди» і «від'їзди» без руху самої камери, а й акцентувати увагу на об'єктах, що перебувають одночасно в полі зору об'єктива, але на трохи різних відстанях від нього, робити переходи від загального до середнього і крупного плану (чи навпаки) ніби одним поглядом. Трансфокаторна зйомка може бути використана для передачі «суб'єктивного погляду»: своєрідний аналог швидкого, але вільного погляду очей котрогось із персонажів на важливий з драматичного погляду предмет, деталь, пейзаж тощо.



***Зображення.***
*Деформація зображень. Деформація вигляду кімнати за допомогою конвектора «Fish eye»*

Надзвичайно ефектно використав можливості трансфокатора Л. Бунюель у сатиричному кінофільмі «Вірідіана» для посилення гострої авторської іронії. Йдеться про епізод, коли героїня фільму, наївна дівчина на ім'я Вірідіана, у своїй святій простоті чи, може, точніше: у своїй щирій і наївній святості, запросила на вечерю зграю волоцюг — для участі у трапезі з нагоди якогось церковного свята. Спочатку «кінооко» знайомить нас із ними на загальному плані, коли вони,

числом тринадцятеро, сидять усі за довгим столом, нагадуючи композицію славетної фрески Леонардо да Вінчі «Таємна вечеря». Потім трансфокаторним наїздом береться великий план ватажка цієї банди, який сидить у центрі столу і жере мов тварина. Ця іронія далі посилюється драматичними подіями — коли п'яні волоцюги пішли в дикий танок під «Алілуя» Мендельсона, що закінчився оргією і ґвалтуванням Вірідіани. *Іл.*

Освоєння цієї технічної можливості не обійшлося історично (і не обходиться під час оволодіння нею і зараз) без надуживання *трансфокатором.* Маловмотивовані драматургічно «наїзди» та «від'їзди», хоча повільні, хоча і раптові, є своєрідним «аналогом» метушливого, неспокійного, а то й хворобливого погляду очей, учиняють дебош зображень, втомлюють очі і викликають роздратування глядача.

Видозмінювання зображень з метою досягнення бажаного враження здійснюється також за допомогою різноманітних додаткових оптичних пристроїв-насадок: лінз, фільтрів, призм, дзеркал тощо. Саме з ними досягають особливих ефектів (спецефектів) — «зоряний світлофільтр» перетворює джерело яскравого світла на багатопроменеві зірки, допомагає одержати «відблиски» на поверхні води, скла або металу. (Згадайте лишень кадр із фільму Ю. Іллєнка «Білий птах з чорною означкою», коли лемеші плуга коло трактора-пам'ятника сонячним зблиском тричі ніби салютують загиблим).

Для виготовлення особливо трансформованих — за заданими параметрами — зображень використовують спеціальні надширококутні та наддовгофокусні об'єктиви. Перші з них дають зображення, можливо, подібні до тих, що й фасетні очі комах, але аж ніяк не властиві людському зору. Так, об'єктив із фокусною відстанню 9,5 мм (в три з лишком рази меншою від нормальної — 35 мм) має кут зору майже у чотири рази більший від звичайного для людського ока і створює грубі перспективні спотворення, які можуть бути використані з художньою метою.

Для зменшення різкості зображення, пом'якшення його контрастності використовують *моноклі, перископи* та ін. Саме за допомогою подібної оптичної техніки створені хрестоматійно відомі пейзажі у фільмах О. Довженка. Оператор Д. Демуцький, з яким полюбляв працювати кінорежисер, використовував *монокль* — для «обмальовування зображення» (кадри чарівної української ночі у фільмі «Земля»), створення ореолу навкруги контурів зображуваного об'єкта (постать Василя), «м'якості», «пластичності» зображення дерев у світлі місячного сяйва тощо.

Незвичайні (фантастичні) пейзажні композиції у фільмі А. Тарковського «Соляріс» витворені за допомогою дзеркальних пристроїв, доданих до об'єктива, веселковий ефект в епізоді зустрічі коней на водопої (фільм «Біг інохідця» С. Урусевського) — за допомогою тригранної призми у поєднанні з інтерференційним фільтром тощо.

**Фабрикація зображень.** Отже, кінематографічна техніка дозволяє не лише адекватно (від *лат.* ad — до і aequa — рівно — рівняти, порівнювати, зіставляти) до людського бачення передавати зображення явищ довколишнього світу в їх нормі, а й у відповідних же викривленнях, спотвореннях. Та більш того: кінотехніка дозволяє навіть фабрикувати (від *лат.* faber — майстер, творець, виготовлювач) зображення, тобто «фотографувати» те, чого немає, не буває в дійсності. Йдеться, насамперед, про кінотрюки.

За авторитетним твердженням історика кіно Ж. Садуля, майже усі відомі дотепер способи маніпулювання із кінозображеннями винайшов Ж. Мельєс, який, проте, ніколи не використовував їх для досягнення чи бодай посилення драматизації дії, а застосовував їх лише так, як використовують трюки в цирку: для самого собою ефекту здивування «очевидним неймовірним». Між ними: зворотна зйомка — технічний спосіб, який дозволяє не лише без особливого ризику для життя людей показати надзвичайно небезпечну подію (автомобіль на величезній швидкості повертає в прірву й зависає над нею передніми колесами) чи карколомну пригоду (стрибок з місця, та ще й «задом наперед», на висоту більшу двох-трьох метрів — «Пес Барбос і незвичайний крос», «Смугастий рейс»), а й відзняти «події» цілком фантастичні (самі собою на екрані стрибають вареники з макітри до рота, вивалявшись перед цим у сметані, щука кидається з води у відро, не кажучи вже про таку «буденність», як літери, що самі малюються, малюнки, ляльки, різні предмети, що «оживають» у мультфільмі).



***Зображення.***
*Фабрикація зображень.*
*«Андалузький пес».*
*Реж. Л. Бунюель. 1929 р.*



***Зображення.***
*Фабрикація зображень.*
*Створення зображення*
*в студійних умовах*



***Зображення.***
*Фабрикація зображень.*
*«Мандрівка на Місяць».*
*Реж. Ж. Мельєс. 1902 р.*

З часів Мельєса практикується і зйомка на тлі чорного оксамиту. Цей матеріал добре вбирає світло і на зображенні має цілком нейтральний характер. За допомогою цього примітивного пристосування робляться зображення, коли в кадрі одночасно «присутні» велетень і ліліпут: акторів розташовують на різній (у потрібному масштабі) відстані від камери і завдяки ефекту лінійної перспективи утворюються такі чудернацькі зображення. Так само, як і зображення на екрані прозорих тіл — привидів, сновид тощо. Останнє іноді утворюється і методом відображеного зміщення — коли реально діючий персонаж відзніметься як звичайно, а уявний — на тлі чорного оксамиту за допомогою його віддзеркалення.



***Зображення.***
*Фабрикація зображень.*
*«Пункт призначення — Місяць».*
*Реж. І. Пайшел. 1950 р.*

Часто-густо використовуються такі види кінозображення, як затемнення, висвітлення, напливи. Перші два, певно, зрозумілі уже із самих назв. «Затемнення» використовується найчастіше як «знак пунктуації», що означає закінчення або переривання певної дії, «висвітлення», — навпаки, — немовби початок нової дії чи нової її фази — щось на зразок початку нового речення чи навіть абзацу. Але коли необхідно зробити цей перехід плавним і певним чином пов'язаним, вживають їх зміщення: в затемнення відходить одне зображення, і поки воно зовсім не щезло, на його тлі з'являється інше, що виходить із затемнення. Цей метод має назву «напливу» і свого часу був дуже поширеним «монтажним прийомом». Саме за його допомогою традиційно зображався рух часу — через частковий, символічний показ певних подій.




***Зображення.***
*Фабрикація зображень.*
*«Космічна одіссея — 2001».*
*Реж. С. Кубрик. 1965 р.*

До числа «сфабрикованих» зображень належать — принаймні належали до епохи космічних польотів — і кадри вільного повітроплавання людини. Актора на тросах підвішують за допомогою системи блоків та корсетів до стелі павільйону, здекорованого під космічний простір, а камери встановлюють на підлозі, так, щоб своїм корпусом актор перекривав усю «механіку» підвіски. Цим методом, що має назву вертикальної зйомки, були відзняті епізоди у англійському фільмі «Шлях до зірок» (1945 р.), американському «Космічна одіссея-2001» (1965), а також недавні пропагандистські російські кліпи за участю М. Михалкова та ін.

Крім цих, досить простих «фальсифікацій», що здійснюються за допомогою маніпуляцій з об'єктами зйомки, існують і більш складні методи кіномістифікацій. Наприклад, необхідно показати двійників, тобто, коли один актор, що грає у фільмі двох персонажів, повинен з'явитись у кадрі у двох, лише трохи відмінних зовні, подобах, між якими вже встановилися певні стосунки і які принаймні мають розмовляти між собою. Тут уже вдаються до зйомок, які мають назву комбінованих.

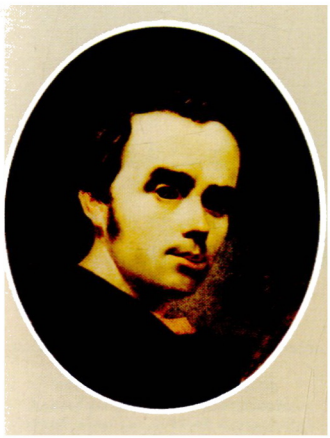
У кадрове віконце кінокамери вставляють непрозорі металеві пластинки, які перекривають одну (праву або ліву) частину майбутнього зображення, тоді як у іншій програє одну частину своєї ролі актор. Після знімання у такий спосіб половини епізоду, плівку перемотують «на початок» і відзнімають зображення іншої, перекривши вже відзняту. Так були відзняті сцени зустрічей і бесід актриси Шатрової і наукового співробітника Нікітіної, ролі яких виконувала Л. Орлова, у фільмі Г. Александрова «Весна» (1947 р.), часті спілкування братів Рікардо та Рохеліо, ролі яких виконує один актор у мексиканському телесеріалі «Дика Роза» та багатьох інших.

Подібним чином відзнімаються зображення удаваного перебування персонажів у товаристві хижих диких звірів та в інших подібних ситуаціях, пов'язаних із небезпекою для життя акторів. При цьому, коли йдеться про дію у складному середовищі, вдаються до макетної зйомки: потрібні реальні об'єкти замінюються їхніми макетами, виготовленими не обов'язково у натуральну величину, а найчастіше — в масштабі.

За допомогою перспективного суміщення у зображенні досягаються належні параметри. Подібно, методом комбінованих зйомок, з використанням макетів та імітацій виготовляються зображення фантастичних пейзажів, пожеж, катастроф, корабельних аварій, морських бур та штормів тощо. Для утворення динамічних ефектів (самі собою біжать відра від ополонки до печі, пилка сама пиляє дрова, піч гасає лісом — як у фільмі «За щучим повеліннням») застосовуються різні механічні пристрої, які на кінематографічному жаргоні називаються *машинерією*. Одним із різновидів цієї

*машинерії* є застосування техніки самого кінематографа: акторська гра відбувається на фоні кінокадрів, які проектуються на спеціально виготовлений екран. Метод цей має назву *ритроекції*. Так відзнімаються зображення подорожей у пустелях, сцен у салонах автомобілів, літаків, пароплавів, коли експедиція з різних причин неможлива і до того ж не конче потрібна з міркувань ідейно-художніх. Вищим технічним досягненням у комбінованих зйомках тривалий час був і залишається метод *блукаючої маски*. Суть його полягає в тому, що гру актора знімають на тлі *інфраекрану*, що дозволяє сумістити потім це зображення з будь-яким відзнятим окремо фоном — натурою, декорацією, макетом, ритроекцією тощо.

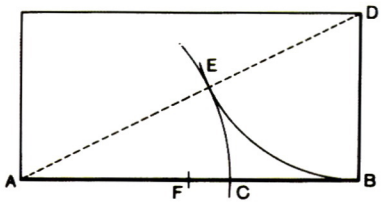
Впровадження комп'ютерної техніки здійснює тут революцію. Стало можливим перетворювати колишні чорно-білі фільми на кольорові; стало можливим запускати *блукаючу маску* у раніше створену тканину фільму. Так, *напр.*, здійснено неможливий спецефект: *напр.*, до фільму С. Ейзенштейна «Броненосець "Потьомкін"» штучно введено стороннього персонажа, до того ж у кольоровому зображенні. Принципово можливим стало цілковито змінити перебіг сюжету готового фільму, не вдаючись до перезнімання. *Іл.*



***Зображення.***
*Т. Шевченко.*
*Автопортрет. 1840 р.*

Див.: *Монтаж, Секвенція, Трюк, Кадр, Кінооко, Перспектива.*

**ЗОЛОТИЙ ПЕРЕТИН, ЗОЛОТА ПРОПОРЦІЯ** — поділ відрізка прямої на дві частини в такий спосіб, щоб більша з них так відносилася до меншої, як цілий відрізок — до більшої. Наближено ця пропорція становить $^{5}/_{3}$, точніше — $^{8}/_{5}$, $^{13}/_{8}$,... Виведена з геометрії закономірність сприйняття членування цілого, що справляє враження гармонійного, знайшла широке застосування в композиції творів у різних видах та жанрах мистецтва, особливо в архітектурі. *Іл.*

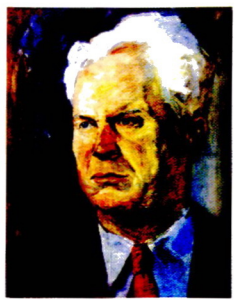



***Золотий перетин.***
*Формула Леонардо да Вінчі*

**ЗУРНА** (*тур.* zurna, від *перс.* сурна — *святкова флейта*) — духовий з подвійною тростиною музичний інструмент. Звідси походить *укр.* слово *сурма*, яким називається один з різновидів труби. *Іл.*



***Зурна***



***Зображення.***
*М. Сар'ян.*
*Портрет О. П. Довженка.*
*1956 р.*



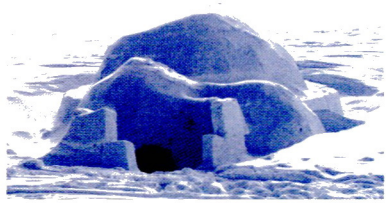
***Зображення.***
*О. Довженко.*
*Автопортрет. 1946 р.*



***Зображення.***
*Б. Ліванов.*
*Портрет О. П. Довженка*

# І

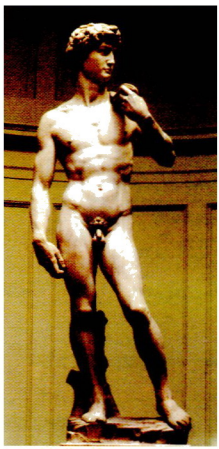
**ІГЛУ** — зимове житло у деяких канадських ескімосів: куполоподібна споруда зі снігу із входом через довгий коридор, стіни зсередини інколи покриваються шкурами. *Іл.*



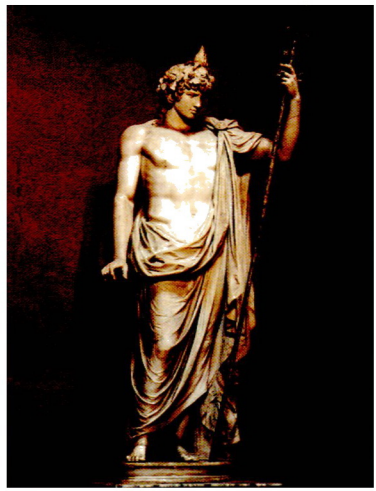
***Іглу***

**ІГРАШКА НАРОДНА** — вид *укр.* декоративно-ужиткового мистецтва. **І.** виготовляли з дерева, глини, рослинних матеріалів (соломи, кукурудзиння, рогози, лози, овочів, квітів), тканини, паперу, сиру. **І.** втілювала образи людей, тварин, відтворювала моделі предметів господарського вжитку.

**ІДЕАЛ** (від *фр.* ideal — зразок, щось довершене, найвища мета прагнень; від *лат.* idealis). Отож прикметник *idealis* (ідеальний) первісно й означав: *такий, що відповідає прообразові, зразку, тобто зразковий.* Звідси: «суспільний ідеал» — це уявлення про найдосконалішу організацію суспільного життя, «ідеальний герой» — персонаж мистецького твору, який втілює уявлення про досконалу людину тощо. *Іл.*



***Ідеал.***
*Мікельанджело.*
*Давид.*
*Скульптура. 1501—1504 рр.*
*Галерея академії мистецтв,*
*м. Флоренція, Італія*



***Ідеалізація.***
*Антиной, фаворит імператора Адріана,*
*в образі Діоніса. 130 рр. н. е.*
*Музей Піо-Клементино, Ватикан*

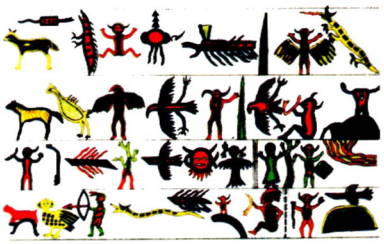


***Ідеал.***
*Афродіта Кнідська.*
*Римська копія*
*грецького оригіналу Праксителя.*
*Мармур. IV ст. Реставрація І. Буццо.*
*Лувр, колекція Людовіка, м. Париж, Франція*

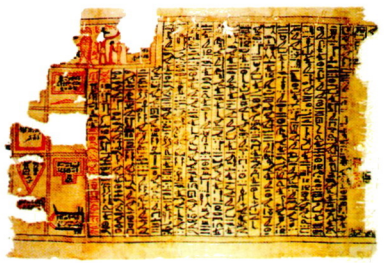
**ІДЕАЛІЗАЦІЯ** — спонтанний або й свідомий процес нехтування небажаними рисами, ознаками певного явища, підсвідоме або й умисне надавання певним явищам (подіям, особам) значення еталону, зразка, ідеалу.

**ІДЕАЛІЗМ** (*фр.* idealisme, від *грец.* ειδος — *ідея*) — 1) напрям у філософії, прихильники якого вважають первинними ідеї, а предмети реального світу — вторинними, похідними від них (на протилежність матеріалізму).

**ІДЕОГРАМА** (від *грец.* ειδος — ідея + γραμμα — *написане, накреслене, намальоване, означене на письмі*) — письмовий знак, малюнок, який відповідає не певному окремому звуку мови, а цілому слову чи сукупному їх змісту. *Напр.*, у давньоєгипетському письмі: словесне означення схематичного зображення великого палацу у грецькому прочитанні читалось як θαραοον, що зрештою трансформувалося у словесне найменування верховного єгипетського можновладця — фараона. *Іл.*



***Ідеограма.***
*Письмо американських індіанців*



***Ідеограма.***
*Манускрипт.*
*«Книга Мертвих» жерця писаря Неферхотепа.*
*Папірус, туш. Єгипет.*
*Нове Царство. XVI—XV ст. до н. е.*
*Музей Чарторийських, Краків, Польща*

**ІДЕОЛОГІЯ** (*грец.* ιδεα, від ειδος — *ідея*, + λογος — *наука, логіка*) — 1) *взг.* логіка ідей, тобто система чи сукупність певних (*релігійних, філософських, художніх, правових, політичних*) ідей; 2) особлива риса суспільної свідомості, яка відображає дещо однобічне відображення і тенденційне (з позиції інтересів певної соціальної групи чи класу) зображує явища та події реального життя.

**ІДЕЯ** (*грец.* ιδεα, від ειδος (ейдос) — *вигляд, зовнішність, краса, вид, якість, споглядання*) — означення одного з найскладніших явищ психічної (розумово-чуттєвої) діяльності людини — 1) *у філос.*, попри численні визначення та багатовікові дослідження відсутнє однозначне тлумачення поняття **І.** У Платона, який запровадив у науковий вжиток цей термін, слово ***ідеї***, так само як і слово *ейдоси*, від якого воно походить, — первісні, нематеріальні сутності, які осягаються лише силою уяви; саме вони, внаслідок матеріалізації, перетворюються на звичні, відчутні на дотик, доступні для зору, слуху, нюху предмети, явища природи, — весь видимий та чутний світ є лише відбитком світу ідеального, тобто світу ідей. Людина практично оперує саме цими реальними втіленнями ідей, вона може їх перетворювати, зображати тощо. Можна припустити, що мистецтво здатне робити лише копії з предметів, що самі собою є вже копіями *ідей*. Звідси і таке зверхнє, зневажливе ставлення Платона до мистецтва: його, на думку філософа, не повинно б бути у розумно влаштованому суспільстві.. У *Аристотеля*, котрий був учнем Платона, те, що розумів під *ідеєю* Платон, набуло значення *форми*. Щодо першооснови терміна *ейдос*, то він його вживав у чотирьох істотно відмінних значеннях: а) як *зовнішність*, б) як *вид*, в) як *трансцендентні сутності*, г) як *форма*. Такого ж, по суті платонівського, значення терміну *ідея* надавали представники класичної німецької філософії, яке набуло завершеного (абсолютного) характеру в Гегеля: весь наявний світ є результатом процесу розвитку абсолютної ідеї від самої себе через саму себе до самої себе. У матеріалістичній, зокрема марксистській філософії, категорія *ідеї* тлумачиться як різновид поняття, як форма відображення в мисленні людини об'єктивної реальності, спрямована на її (реальності) перетворення.

У вітчизняній літературі слово *ідея* найчастіше вживається саме як синонім терміна *поняття*, який застосовують для означення тільки певних, переважно нових, — «свіжих» — понять, концепцій, думок (Микола Лобачевський збагатив математику новими ідеями; або: на початку XX ст. у фізиці поширилися нові ідеї).



***Ідеограма.***
*Ідеограми — складові шумерського письма*

Звідси походить подібне ж, традиційне для вітчизняного мистецтвознавства тлумачення поняття *ідеї в мистецтві*.

Під *ідеєю художнього твору* розуміють головну думку, яку прагне донести до споживачів (читачів, слухачів, глядачів) твору його автор (і яка, здогадно, виникає, формується у свідомості споживача внаслідок ознайомлення з художнім твором). В англомовній мистецтвознавчій літературі основну авторську думку твору означують більш адекватним терміном: *послання* (message).

З огляду на *образний* характер *ідеї твору* її іменують (*метафорично*) ще й *художньою ідеєю*; а цілісний *художній образ*, що містить в собі ідею твору (втілює авторське послання), називають *художнім ідеалом* — коли йдеться про образ людини — або естетичним ідеалом, коли йдеться, скажімо, про художнє зображення суспільного ладу (від комуністичних «утопій» Т. Мора, Т. Кампанелли до соціальних «антиутопій» Р. Домановича, Дж. Оруелла). Усе це загалом не додає термінологічної ясності, скоріше навпаки. Та, незалежно від понятійно-термінологічного різноголосся, те, що мається на увазі під *художньою ідеєю* (художнім ідеалом чи авторським посланням), саме завдяки своїй *художності* несе в собі не лише пізнавальні та повчальні можливості, а й *суґестивну* спонукальну силу зразка, приклад для наслідування чи навпаки.

До того ж **І.** — не просто й не лише різновид поняття як категорії мислення. **І.** — це форма раціоналізації (усвідомлення уявлень, понять, концепцій) мети власних прагнень.



***Іератизм.*** *Давньоєгипетська фреска. Фрагмент*

Як ілюстрацію варто навести відомий анекдот про видатного екстрасенса Месінга: Якось в одному купе з маестро опинився фольклорний одесит Вован. «О! — сказав він, — так я вас впізнав: ви відгадуєте думки». — «Трапляється», — поблажливо погодився метр. — «А вгадайте мої!? — запропонував одесит, — не затак, за кожну вгадану думку я платитиму по 5 карбованців!.. Лади?» — «Лади...» — «Тоді відгадайте, куди я їду?» — «До Одеси», — відразу відповів Месінг. — «Ааа!..» — не без розчарування, віддаючи обіцяну п'ятірку, сказав Вован, — це халтура: адже ми в поїзді Київ — Одеса... А от вгадайте, чого я туди їду?» — «Щоб узяти розлучення з дружиною..» — насмішкувато сказав Месінг. Одесит на мить закляк, відвісивши щелепу, а далі мовчки дістав п'ять червонців і простягнув їх екстрасенсу. — «Певно, я знову вгадав вашу думку, — сказав маестро, — але тут забагато..» — «Беріть-беріть, — захоплено мовив одесит, — це не думка: це — ідея!».

Отже, в науковому сенсі **І.** істотно відрізняється від звичайних понять, уявлень, концепцій. Вона не просто утримує змістовні — безсторонні, об'єктивні, «байдужі» уявлення про щось (*напр., «культура — це все те, що є наслідком доцільної діяльності людей», «фізичні тіла при нагріванні розширюються», «Земля — одна з планет Сонячної системи»*) — **І.** має виразно суб'єктивний, упереджений характер. За своєю суттю **І.** є вираженням (у формі поняття або уявлення про щось), конкретного психологічного настрою, певної настанови — виявом певного бажання, часом таємного прагнення: *ідея* є формулюванням (концепцією) мети і містить в собі вольовий імпульс до дії заради досягнення цієї мети.

Ця троїста природа *ідеї* — єдність *раціонального* (уявлення про щось), *чуттєвого* (бажання чогось) та *вольового* (прагнення досягти, реалізувати, оволодіти предметом свого бажання) — містить у собі не лише можливість блага, а й загрозу для людей. У суперечливій єдності, якою є певна **І.**, над *раціональним* (свідомими уявленнями, поняттями, здоровим глуздом) має перевагу *чуттєве* (особливо інстинктивні, підсвідомі бажання та прагнення). Саме тому трапляється, що ідеї «опановують» людьми.

У цьому зв'язку заслуговує на коментар широко відома марксистська теза про те, що, *«ідеї, що оволодівали масами, перетворюються на матеріальну силу»*. Автори й пропагандисти цієї тези «забули» нагадати, що людей, *якими оволодівають ідеї*, спрадавна називають *душевно хворими*: в термінах релігійних — *одержимими*, у побутових — *фанатиками*, в медичних — *маньяками*. Те ж саме стосується груп людей (політичних партій, релігійних організацій), цілих народів, одержимих *національною ідеєю*, яку часто-густо плутають з *державною доктриною*, і навіть суспільств (в окремо взятій країні інтернаціонал-комунізму чи націонал-соціалізму). Коли не люди «панують» *над* своїми ідеями, але дозволяють ідеям оволодіти ними (це називається *ідеократією*), починаються заколоти, революції, війни, які неодмінно закінчуються драмами та трагедіями для народу.

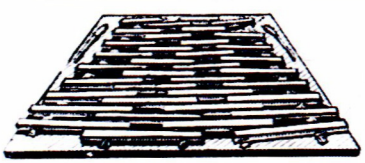
**ІДИЛІЯ** (від *грец.* ειδαλιμος — *гарний*, від ιδιος (ідіос) — *приватний, своєрідний,*

*окремий, самітний* + ιλεως (ілеос) — *милостивий, ласкавий, веселий, радісний*) — 1) поетичний ***жанр*** (в античності — різновид буколіки): зображення щасливого життя селян на тлі чарівної природи; 2) *перен., ірон.* образ щасливого безтурботного буття. *Іл.*



***Ідилія.***
*А. Ватто.*
*Пісня життя. 1717 р.*
*Національна галерея, м. Лондон, Велика Британія*

**ІДІОФОНИ** (*англ.* idiophone, від idiocrasy — *особлива властивість, індивідуальна якість* + phone — *звук*) — самозвучні інструменти, джерелом звуку в яких є той матеріал, з якого вони виготовлені (дерево, метал, пластмаса, скло): гонги, дзвіночки, дерев'яна коробочка, кастаньєти, ксилофон, металофон, тарілки, трикутник тощо. *Іл.*



***Ідіофони.***
*Ксилофон*

**ІДОЛ** (*грец.* ειδολον, від ειδος — *образ, зображення, зовнішність, подоба*) — 1) християнське (Новий Заповіт) зневажливе означення зображень (переважно скульптурних) язичницьких божеств (інші синонімічні означення — *кумир, бовдур* (бовван); 2) *перен. ірон.*, з відтінком зневаги прізвисько когось, хто є об'єктом захоплення, обожнювання, поклоніння (*«ідол рокерів..., ідол фашистів...*). *Іл.*



***Ідол.***
*Моаї. XI ст. Рано Рараку, о. Пасхи, Чилі*

**ІЄРАТИЗМ** (від грец. ιερατικος — *священний, обрядовий; дослівно: належний жерцям*) — урочиста застиглість, абстрактність зображень. *Іл.*



***Ієратизм.***
*Озиріс. Фрагмент.*
*«Книга мертвих» зодчого Ка.*
*Папірус. XVIII династія*



***Ідол.***
*Збручанський ідол. Камінь. X ст. Копія.*
*Музей народної архітектури та побуту, м. Переяслав-Хмельницький, Україна*

**ІЄРОГЛІФ(И)** (від *грец.* ιεροζ — *жертовний, сакральний, священний* + γλυφη (гліфе) — *різьба, різьблена робота*) — 1) грецьке найменування вирізьблених (на камені чи дереві) малюнкових знаків давньоєгипетських письмен; 2) найменування системи ідеографічного письма — японського, китайського, майя тощо. *Іл.*



***Ієрогліфи.***
*Єгипетські ієрогліфи*




***Ієрогліфи.***
*Єгипетські ієрогліфи*

**ІЗБА** (від *старослов.* істба — *іменник* від дієслова іс(т)нувати) — найменування давньоруського дерев'яного зрубу жилого будинку.

**ІЗОГРАФ, ІЗУГРАФ** (від *грец.* ισοζ — *рівний, однаковий, подібний* + γραφω — *писати, малювати, зображати*) — найменування візантійських малярів, які відтворювали засобами малюванням зображення божественних фігур християнської церкви за канонізованими церквою зразками, що іменувалися подобами (справжнього, оригінального, достеменного зображення божественної персони) — *рос. подлинники. Іл.*

Див.: *Іконопис.*



***Ізограф.***
*Л. Тарасевич.*
*Освячення Успенського собору Києво-Печерської лаври.*
*1702 р.*



***Ікона.***
*Майстер Олексій.*
*Богородиця Милування.*
*Друга половина XVI ст.*
*Національний музей,*
*м. Львів, Україна*




***Ізограф.***
*Л. Тарасевич.*
*Прибуття іконописців із Царгорода в монастир Печерський. 1702 р.*

**ІКОНА** (від *грец.* εικον — *зображення, образ*) — 1) *взг.* твір іконопису; 2) зображення Бога, святих, біблійних сюжетів, предметів релігійного поклоніння у християнській релігії (католицизмі та православ'ї) і ламаїзмі. Існує дві відмінні точки зору на те, чи є ікона т. зв. мистецьким твором: релігійна (богословська) та наукова (мистецтвознавча). Згідно з першою, ікона не є власне твором ***живопису***, бо, на відміну від живопису, призначенням якого є зображення об'єктів предметного, речового, тобто *живого* світу, вона є зображенням «певного безтілесного і уявного споглядання».

«Ікона, — твердив богослов П. Флоренський, — може бути високої чи невисокої майстерності, але в її основі лежить неодмінно справжнє сприйняття потойбічного». Він різко картав сучасних йому художників за здійснені ними розписи у Володимирівському соборі (м. Київ) за те, що їм бракує відображення саме цього «потойбічного», що вони викликають асоціації з реальним життям людей. «Пошук сучасними малярами моделей під час створення священних зображень вже сам по собі є доказ того, що вони не бачать виразно зображуваного ними неземного образу, а коли б бачили ясно, то будь-який сторонній образ, — вважав він, — став би на заваді, а не допомогою тому духовному споглядання». Призначення ікони полягає не в тому,

аби дати можливість глядачу, роздивляючись зображення, ніби мандруючи відтвореною миттю життя, глибше познайомитися з ним, а навпаки, — відволіктися від усього, пов'язаного з реальним світом і зануритися у власні почування та думки, пов'язані з уявленнями про «вищу», «потойбічну» силу. Якщо світська картина є щось на зразок штучного, уявного вікна у земний реальний світ, то на ікону покладаються функції служити своєрідним вікном у світ неземний. «Неземний» не в розумінні космічний (напр., марсіанський чи юпітерський), а в уявний «потойбічний». «Ікона, — вважав один з богословів, — завжди символічна. Вона частинка духовного світу. За допомогою ікони той, хто молиться, переноситься духом і думками в інший світ і через ікону отримує спілкування із цим світом».

Відповідно до такої концепції ще наприкінці першого тисячоліття існування християнства склалися цілком певні правила ***іконопису***, додержання яких надає колориту та композиції ікони (як мистецького твору) особливої своєрідності. До найважливіших з них належать "зворотна перспектива" і зосередження зусиль на зображенні священної особи, передусім її голови, обличчя, а головне — очей. (Термін "зворотна перспектива" запроваджений П. Флоренським. Насправді цей різновид зображення предметів у просторі не є ні "зворотним", ні "оберненим" щодо усталеного класичного живопису). Зображення предметів в іконописі є такими, що не зменшуються у розмірах під час віддалення від глядача, як це має місце за умов додержання особливостей реальної (лінійної, повітряної, кольорової перспективи), а, навпаки, — такими, що пропорційно збільшуються з віддаленням від глядача, — сприяє тому, що зір глядача, якого інстинктивно вабить перспектива, цілком природно звертається до зображення центральної фігури.

Визначний історик християнського іконопису В.М.Лазарєв характеризував особливості ікони так: «Голова як зосередження духовної виразності стає домінантою фігури, що підпорядковує собі решту частин. Тіло цілковито відступає на другий план, перетворюючись майже у невагому величину, що приховується за найтоншими складками одеж... Ту ж винятково роль, яку в античній статуї відіграє торс, на візантійській іконі відіграє голова. Саме на основі розмірів голови, конструює візантійський майстер пропорції всієї фігури, саме голова, точніше — образ є для нього найбільший інтерес в силу можливості в ньому «певного безтілесного і мисленого споглядання». Під останнім мається на увазі «душа». «У прагненні до максимального виявлення цієї душі образ набуває вкрай своєрідного трактування. Пильно спрямовані на глядача очі виділяються своїми перебільшено великими розмірами, тонкі, ніби безтілесні губи позбавлені чуттєвості, ніс вимальовується у вигляді непомітної вертикальної або трохи вигнутої лінії, лоб робиться підкреслено високим, причому він пригнічує своєю величиною решту частин обличчя».



**Ікона.**
*Спас нерукотворний.*
*Друга половина XII ст..*
*Третьяковська галерея, м. Москва, Росія*

З наукового погляду нічого містичного в такому ефекті споглядання **І.** немає. Пильний погляд спрямованих на глядача очей — і водночас ніби крізь нього, ніби в безмежність простору та часу — невідворотно притягує увагу глядача і примушує так само відкрито дивитися в очі, внаслідок чого увага, думки його гіпнотично зосереджуються на колі навіяних віруваннями уявлень, пам'ять про які згодом набуває в очах віруючого значення факту спілкування з божеством. Більш критично інтерпретуються науковцями й делікатні формулювання на зразок «вкрай своєрідного трактування» обличчя, «перебільшено великих» очей, «безтілесних губ» і кривульки замість зображення носа: вони розцінюються як умисні, свідомі деформації зображення людської фігури. Ці деформації зображення людської подоби, на думку науковців, виявилися результатом



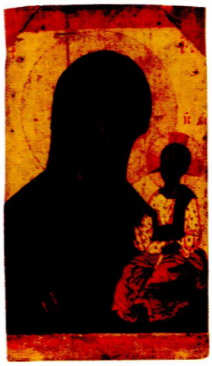
**Ікона.**
*Деісус. 1760-і рр.*
*НХМУ, м. Київ, Україна*



**Ікона.**
*Богородиця з архангелами.*
*XVII ст.*
*НХМУ, м. Київ, Україна*



**Ікона.**
*Архангел Гавриїл.*
*(Ангел Золоті Власи).*
*XII ст. ДРМ,*
*м. Санкт-Петербург, Росія*



**Ікона.**
*Богородиця Одигітрія Волинська. Середина XIV ст. НХМ, м. Київ, Україна*



**Ікона.**
*Богородиця з немовлям. 1730-і рр. Спасо-Преображенська церква, с. Великі Сорочинці, Україна*



**Іконографія.**
*Зображення голови Геракла на фаларі з кургану Огуз*

прагнення християнських художників зобразити переважання «духовного» в людині над «тілесним». Подібно як у житті, не вміючи знайти міру гармонійного поєднання одного з іншим, християни всіляко зневажають, принижують і навіть знущаються над тілом (ригоризм, аскеза), так і в мистецтві вони не знаходять іншого способу піднести «духовне» над «тілесним», як лише вдатися до деформації зображень останнього.



**Ікона.**
*Свята Анастасія. XIV ст. Ермітаж, м. Санкт-Петербург, Росія*

**І.** як мистецький твір з погляду технології малярства здебільшого не належить до сфери *живопису* також і на думку істориків мистецтва. Проте з інших, ніж у богословів, міркувань: за *методом творчості* (технологією виготовлення) вона швидше є твором графіки: попередньо нанесений малюнок потім розфарбовується. У будь-якому разі **І.** незалежно від рівня майстерності виготовлення є важливими пам'ятками культури та історії, в ряді випадків — видатними творами живопису чи графіки і становлять частину національного надбання країн їх походження та зберігання. Іконографічно християнська **І.** походить від давньоєгипетських заупокійних портретів, подібно як ламаїстські ікони — від заупокійних давньокитайських портретів. *Іл.*



**Ікона.**
*Богородиця Милування Вишгородська — Владимирська. Початок XII ст. Константинополь, Візантія. Церква Никона в Стовпах, Росія*



**Ікона.**
*Св. Георгій. 1730-і рр. Музей Волинської ікони, м. Луцьк, Україна*

Див.: *Перспектива, Естетизація, Живопис, Створення та еволюція образу Христа, Графіка, Творчий метод, Стиль, Фаюмський портрет.*

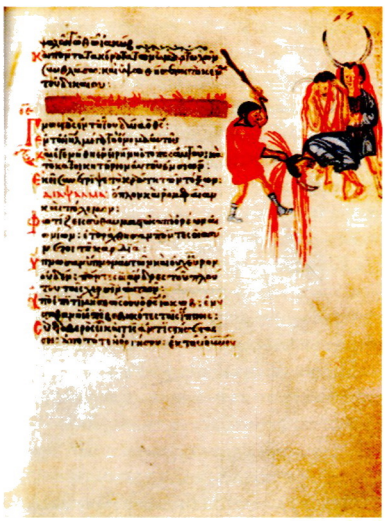
**ІКОНОГРАФІЯ** (від *грец.* εικον — *зображення, образ, подоба* + γραφω — *писати, малювати, зображувати*) — 1) суворо встановлена, як правило церковно-релігійними приписами, система правил зображення в образотворчому мистецтві певних персонажів чи сюжетів; 2) опис та систематизація типологічних ознак та схем, що використовуються в мистецтві для зображення певних сюжетів та персонажів (переважно у середньовічному мистецтві); 3) термін для означення у мистецтвознавстві сукупності зображень певної особи (*напр.*, іконографія Богдана Хмельницького), сюжетів (*напр.*, іконографія Козака Мамая), характерних для мистецтва певної епохи чи стилістичного напряму (*іконографія бароко, ренесансу, класицизму*). *Іл.*



***Іконографія.***
*Зображення голови Геракла на прикрасі кінської вуздечки з кургану Чмирева Могила*

**ІКОНОКЛАСТ** (від *грец.* εικον — *зображення, подоба, образ* + κλαζω (классо) — *лаяти, ганити*; те саме, що *іконоборство*: соціально-політичний та релігійний рух у Візантії (VIII — перша половина IX ст.) проти використання ***ікон*** у християнській культовій практиці. До початку VIII ст. серед християнських богословів все ще не було спільної думки щодо того, чи можна всупереч біблійному заповіту («не роби собі кумира і ніякого зображення того, що на небі угорі, і що на землі внизу, і що у воді нижче землі. Не поклоняйся і не служи їм; тільки я, Господь, — Бог твій, бог-ревнитель, який карає дітей за провину батьків до третього та четвертого роду». (Ісх., 34:12—14) створювати та використовувати у богослужбовій практиці ікони. Частина найбільш послідовних вважала неприпустимим використання зображень священних персон. Інші прагматично виправдовували порушення заповіді, що стали на цей час уже поширеною практикою, міркуваннями богослужбової доцільності.

«Якщо до тебе прийде один із язичників, кажучи: «Покажи мені твою віру», — обстоював потребу шанування ікон богослов Іоанн Дамаскін, — ти відведеш його до церкви і поставиш перед різними видами святих зображень». «Зображення застосовуються у храмах, — пояснював інший візантійський богослов Григорій, — аби ті, хто не знає грамоти, принаймні дивлячись на стіни, читали те, що не в силі прочитати в книгах».



***Іконокласт.***
*Обламування рогів нечестивим. 830 р. Державний історичний музей, м. Москва, Росія*

У богословську суперечку вирішили втрутитися світські можновладці, які дбали лише про свої інтереси (зміцнити власну політичну владу, ослабивши цер-



***Іконокласт.***
*Христос і Закхлей. IX ст. Державний історичний музей, м. Москва, Росія*



***Іконокласт.***
*Імператор Константин Великий перемагає ворогів. 830 р. Державний історичний музей, м. Москва, Росія*



***Іконокласт.***
*Хрещення Ісуса Іоанном Предтечею в Йордані. Близько 830 р. Державний історичний музей, м. Москва, Росія*

ковну, що занадто посилилася). У 728 р. імператор Лев III Ісавр оголосив тогорічне виверження вулкану на одному із середземноморських островів «карою Божою» за іконошанування й спрямував урядові війська на монастирі, що були оплотом іконописання, руйнуючи їх та приватизуючи монастирські земельні володіння й інші багатства. Ті, відчувши смертельну загрозу, високо піднесли прапор іконопоклоніння, під який невдовзі почали збиратися всі незадоволені імператором та його політикою. Папа римський також вирішив скористатися ситуацією, щоб урвати частину візантійських земель, і втрутився у війну з іконами на боці шанувальників ікон. У відповідь візантійський імператор скликав у 754 р. у Константинополі VII Вселенський собор, на якому були піддані анафемі й відлучені від церкви всі іконозаступники на чолі з Папою римським. Через двадцять років імператриця Ірина, оскільки найближчі цілі були досягнуті (церква істотно ослабла під час війни з іконами), скликала у Константинополі також VII Вселенський церковний собор, на якому іконошанування було відновлено у правах. Це продовжувалося недовго. На престол претендував син імператриці, і тому він опинився на чолі нової хвилі іконоборства. Аби син не задивлявся на мамин престол та щоб йому надалі ікони «не кололи очі», мати звеліла жорстоко катувати всіх іконоборців, а сину — виколоти очі. Ще майже півстоліття точилася ця кривава війна, під час якої було спалено чимало монастирів та церков, знищено численну кількість ікон, фресок, мозаїк, аж поки у 843 р. не настало замирення в результаті остаточної перемоги іконозаступників. День (3 березня), коли на церковному соборі було проголошено перемогу, визначений був як Свято Православ'я (трохи спотворений переклад *грец.* слова *ортодоксія*: від ορθός (ортос) — *піднятий догори, також — прямий, а в перен. істинний, правильний, правий* + δοξα (докса) — *думка, уявлення, твердження, висловлювання* (=*слово*) — православ'я → православ'я). Проте війна з образами на тому не скінчилася назавжди і час від часу спалахувала, не кажучи вже про атеїстичне нищення ікон, також і в середовищі християн. Зокрема й православних, як то траплялося за часів боротьби московського патріарха Никона, який прилюдно розбивав у храмі «неправильні» ікони в період церковного «розколу». *Іл.*

**ІКОНОЛОГІЯ** (від грец. εικον — *зображення, образ* + λογος — *вчення, наука*) — напрям у мистецтвознавстві XX ст. (основоположник — американський учений німецького походження Е. Панофський), об'єктом дослідження якого є сюжети та зображальні мотиви у художніх творах для визначення його культурно-історичного змісту та вираженого світогляду.

**ІКОНОПИС** (від *писати (малювати) ікони*) — культовий християнський (переважно православний) різновид образотворчого мистецтва (живопису та графіки). За методом творчості (технологією іконописання) розрізняються: ***енкаустика, мозаїка,*** темпера, олія. У межах кожного з них відомі різні *школи*, що відрізняються стилістичними особливостями. Проте всі вони загалом перебувають у руслі суворого церковного іконописного ***канону***, виникнення якого пояснюється потребою християнської церкви, що прагнула стати *вселенською*, світовою і намагалася зберегти не тільки віросповідальну, але й богослужбову єдність. Так виникли в іконописанні своєрідні еталонні зразки, які дістали в перекладі російською мовою найменування *«подлинников»*. Ці кліше, або штампи, існують у двох варіантах: *образні* (лицевые) та *тлумачні* (толковые). Перші — це схематичні малюнки, в яких зафіксовано основу композиції, використовувані при цьому баревні характеристики священних фігур. «Тлумачні» слугували словесним доповненням, розшифруванням малюнка-шаблону.

Наприклад, зміст одного з них: «Спас в облаке, одеяние белое, рукой благословляет, в другой — свиток. С левой стороны Спаса стоит Илия Пророк, смотрит на Спаса, с другой стороны — Моисей, в руках у него скрижали каменные, как книжка. Петр под горой лежит, Иоанн на камне пал, а смотри вверх. Иаков головой оземь, а ноги вверх, закрыл рукою лицо свое. На Илии риза празелень, на Моисее — багор, на Иакове — празелень, на Петре — вохра, на Иоанне — киноварь».

Рутинним був також до найменших дрібниць описаний технологічний процес, якого належало скрупульозно дотримуватися.

«Мы научены Писанием не давать себе свободы представлять умом что-либо, кроме дозволенного», — пишався іконописець XIV ст. «Изображай красками согласно преданию, — повчав Симеон Солунський, який жив уже в XV ст., — это есть живопись истинная, как писание в книгах».

Це призвело до своєрідного застою у творчості. «Російське духовенство у своїх 700-літніх (*йшлося про часи Петра I. — Авт.*) клопотах про спасіння людських душ не завело дешевого, доступного для селянського народу і пристойного іконопису, — відзначав російський історик В. Ключевський і на підтвердження цитував одного з неофіційних тогочасних «літописців»: «Де належало голову, очі та вуста написати, то тут одні крапочки понатикані — відтак і образ вийшов», — пише Посошков про сільських іконописців свого часу». У виданому 1894 р. XXII томі знаменитої енциклопедії Брокгауза та Ефрона між іншим значиться: «Іконописець (ізограф) є цілком знеосібленим працівником, який шаблонно відтворює композиції та форми, що раз і назавжди вказані йому і його собратам, а якщо має можливість виявити у чому-небудь свою майстерність, то єдино у ретельності та тонкості своєї роботи». Недарма сільських іконописців «величали» *богомазами*, а їхню продукцію «ростовсько-суздальською мазаниною».

Однак не всі були невисокої думки про творчість російських іконописців. Великий знавець світового мистецтва, зокрема античного та візантійського, тоді вже 65-літній поет і філософ Й. Ґете був приємно вражений, вперше побачивши у 1814 р. привезені до Веймара ікони російського «письма». Він вирішив навіть написати з цього приводу до Петербурга. У листі на ім'я російської імператриці (уродженої Саксен-Веймарської герцогині) міністр культури при веймарському дворі підкреслював, що «для прихильників мистецтва дуже повчально довідатися, як аж до наших днів ціла галузь мистецтва, що з найдавніших часів перейшла з Візантії, зберігається незмінною завдяки спадкоємності». У Росії тих часів вже добре був налагоджений бюрократичний апарат. Віддали «високайшее повелєніе» міністру внутрішніх справ розглянути по суті та підготувати за формою текст відповіді. Міністр, своєю чергою, переправив листа для «надлежащего расследования» губернатору Владімірської губернії (здогадно, ікони були суздальського виробництва), а також зробив запит «отцу русской истории» М. Карамзіну. Губернатор, як повелося, «расслєдовал», що в довіреній йому губернії іконописним ремеслом «пробавляются» «людишки» поселень Палех, Холуй та Мстера, а в Суздалі іконописних майстерень не виявлено. Умудрений непростим досвідом вітчизняної історії Карамзін відповів ухильно. Повідомивши, що «грецькі іконописці були вчителями наших, із коїх ми знаємо св. Алімпія Печерського», ніби вибачаючись, зауважив: «Відповідаю коротко, аби не сказати нічого зайвого». Потім додав: «У матеріалах нашої історії не знаходжу ніяких подальших пояснень стосовно цього предмета...». І знову ніби вибачаючись, у свою чергу, відсилав до Академії мистецтв: «позаяк не втручаюсь в ученість мистецтв». Відтоді чимало було спроб, бодай запізніло, відповісти «по суті», якщо не за формою, на капосне питання Ґете: як же вдалося впродовж майже тисячоліття, дотримуючися спадкоємності, зберегти стародавнє мистецтво у законсервованому вигляді? Чимало у цьому зв'язку наговорено було різного: від вдячності долі за тривалу історичну відрубність від свіжих поглядів часу — до пихатих претензій на прерогативи «Третього Риму». Але мало хто наважився віддати в цьому зв'язку належне Російській православній церкві за здійснювану нею «духовну диктатуру» (вислів академіка Д. Лихачова). Серед останніх — професор Московської духовної академії А. Голубцов, який, зокрема, писав: «Не потрібно надто багато розводитися про ту користь, яку здобувала церковна влада із контролю за діяльністю іконописців, так само як і про ті шкідливі наслідки, якими повинна була супроводжуватися для церковного мистецтва поява церковного «подлинника». Досить сказати, що церковний живопис на Сході впродовж середніх віків йшов пліч-о-пліч з правилами «подлинника» і під впливом останнього визначалося його спрямування. Мало чи не наприкінці XI ст. у Візантійській імперії вже припиняється самостійна розробка іконографії, і все, що вона виробила в наступні століття, було не чим



***Іконопис.***
*Феофан Грек.*
*Макарій Єгипетський.*
*Фрагмент фрески.*
*1378 р.*
*Церква Спасо-Преображення, м. Новогород, Росія*



***Іконопис.***
*Коло майстрів ікон XV ст. з с. Ванівки і с Здвижня.*
*Св. Микола з житієм.*
*Друга половина XV ст.*
*Горлиці, Україна*



***Ілюзіонізм.***
*П. Лоренцетті.*
*Різдво Марії. 1342 р.*
*Музей м. Сієна, Італія*

іншим, як блідою варіацією на стару тему. Втиснуте у вузьку рамку «подлинника», обмежене завданнями винятково церковними, мистецтво вдовольнялося готовим, розробленим до дрібниць колом зображень, далі яких не пішло й не хотіло піти».

Неважко помітити, що різкі протилежні оцінки продиктовані суб'єктивними причинами: відмінним життєвим та мистецьким досвідом, різними естетичними смаками та уявленнями про те, що таке ***мистецтво*** та яким має бути ***живопис*** взагалі, зокрема релігійний. *Іл.*

Див: *Канон, Ікона, Естетизація, Стиль, Творчий метод, Естетизація, Сакралізація.*

**ІКОНОСТАС** (від *грец.* εικον — *ікона* + στατζ (стасіс) — *основа, підставка*) — термін для означення перегородки, яка відокремлює в руських православних церквах вівтарну частину (де розташований ***олтар***) від решти інтер'єру храму і служить опорою для розміщення ікон. **І.** — головна архітектонічна відмінність інтер'єру руських православних храмів від візантійських. Тип високого іконостасу з рядами ікон, прикрашеного різьбленням, склався в XV ст. *Іл.*

**ІЛЮЗІОНІЗМ** (від ***ілюзія***) — термін для визначення течії в образотворчому мистецтві епохи зародження ***бароко:*** прагнення досягти враження реальності зображуваного простору та предметів у ньому за допомогою використання ефекту оптичної ілюзії (архітектурно-перспективні розписи на стінах, вікна, анфілади, натюрморти-«обманки»). *Іл.*

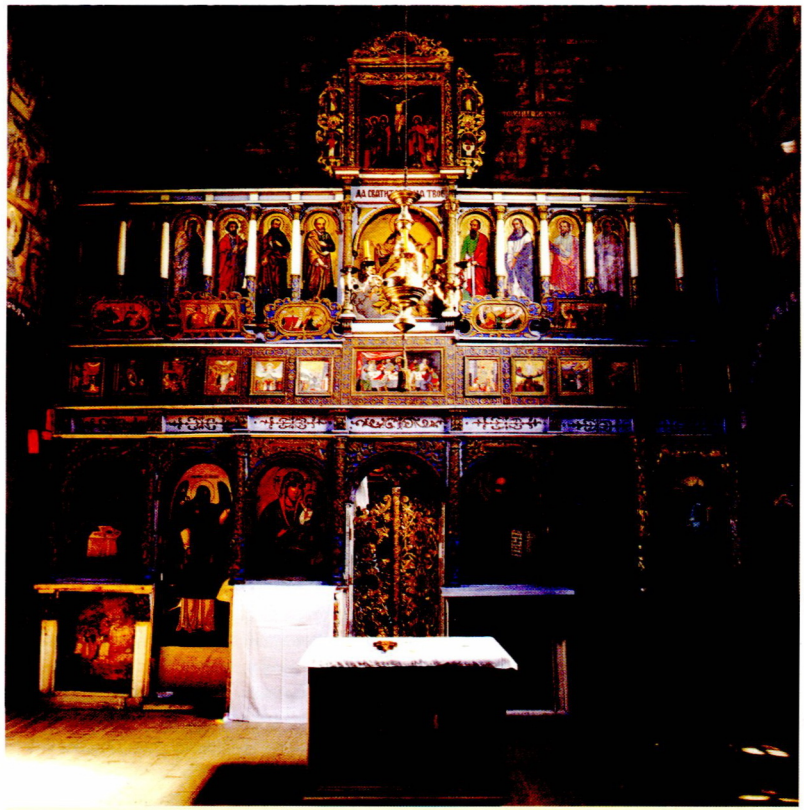
**ІЛЮЗІЯ** (від *лат.* illusio — *кепкування, насмішка, іронія, обман, похибка*) — *взг.*



***Ілюзіонізм.***
*Фальшиві двостулкові двері.*
*Помпеї, Італія*



***Ілюзіонізм.***
*Я. ван Ейк.*
*Мадонна канцлера Ролена.*
*1435 р.*
*Лувр, м. Париж, Франція*



***Іконостас.***
*Іконостас. 1659—1668 рр.*
*Церква Св. Юра, м. Дрогобич, Україна*

спотворене сприйняття дійсності, обман сприйняття. Розрізняють 1) ілюзії як наслідок недосконалості органів чуття, властивої для всіх людей (*напр.*, оптичні ілюзії); 2) ілюзії, обумовлені певним станом психіки (*напр.*, страхом); 3) хибні уявлення, пов'язані з певними соціально-психологічними настановами людей; 4) нездійсненні мрії та сподівання.

Див.: *Творчий метод.*

**ІЛЮСТРАЦІЯ** (від *лат.* illustratio — *жвавий опис, наочне зображення*) — 1) пояснення за допомогою наочного приладдя; 2) зображення, що супроводжує або пояснює текст; 3) напрям в образотворчому мистецтві, пов'язаний з образним тлумаченням книжкових текстів (супроводом їх *ілюстраціями*): первісно, до винайдення друку, книги ілюструвалися *мініатюрами. Іл.*



***Ілюстрація.***
*Г. Нарбут.*
*Еней з військом.*
*Ілюстрація до поеми*
*І. П. Котляревського «Енеїда». 1919 р.*
*Харківський художній музей, м. Харків, Україна*

**ІМІТАЦІЯ** (від лат. imitatio, від imiton — наслідую) — 1) *взг.* наслідування кого-небудь чи чого-небудь; 2) *в естр.-цирк.* відтворення (а також перекривляння); 3) *в ужитк. мист.* копія; 4) *в антиквар.* підробка; 5) у *муз.* точне відтворення голосу (мелодії).

Голос, який першим викладає мелодію, називається *початковим*, або *пропостою* (від *італ.* propоsta — *речення*), той, що повторює мелодію, — *імітаційним*, або *ріспостою* (від *італ.* risposta — *відповідь, заперечення*). Якщо після вступу ріспости у пропості триває розвиток мелодії, рух її утворює контрапункт до ріспости, що й утворює поліфонічну «тканину» музичного твору. Якщо ж пропошста замовкає зі вступом ріспости або стає мелодично «застиглою», нерозвинутою, то музична «тканина» називається гомофонною. Мелодія, викладена пропостою, може імітуватися послідовно кількома голосами. Якщо ріспоста імітує лише ту частину пропости, де виклад був одноголосним, то ***імітація*** називається простою. Якщо ж ріспоста імітує всі розділи пропости (принаймні не менше чотирьох), то імітація вважається канонічною, або ***каноном***. Ріспоста може вступити на будь-якому висотному рівні звука, тому ***імітації*** розрізнюються не лише за часом вступу імітуючого голосу (кількість тактів у пропості), а й за напрямом та *інтервалом* (в унісон, в секунду (нижню чи горішню), терцію, кварту). Уже з XV ст. помітне переважання кварто-квінтової імітації, що стала основою ***фуги***.

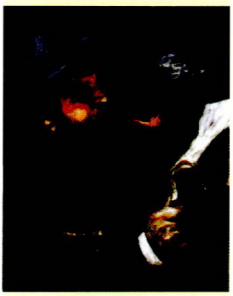
**ІМПОСТ** (*італ.* imposta від imporere — *класти, покладати, фр.* imposte) — профільована, часом скульптурно вироблена, архітектурна деталь (над стовпом, капітеллю колони), яка є опорою для п'яти арки.

**ІМПРЕСАРІО** (*італ.* impresario, від imprendere — затівати, починати) — приватний підприємець у галузі театрально-концертної діяльності, шоу-бізнесу, організатор видовищних та інших розважальних заходів.

**ІМПРЕСІОНІЗМ** (*фр.* impression — враження, від *лат.* impressio — втискання, тиснення, карбування, враження, вторгнення, тиск, насильство) — 1) творчий напрям у мистецтві останньої третини XIX — початку XX ст., що його представляла група французьких художників (К. Моне, О. Ренуар, Е. Дега, К. Піссарро, А. Сіслей); 2) започаткований цим напрямом художній стиль, який набув поширення в інших країнах (у США — Дж. Уістлер, Німеччині — М. Ліберман, Л. Коринт, Росії — К. Коровін, І. Грабар) та помітно



***Ілюстрація.***
*Г. Нарбут.*
*Ілюстрація до казки*
*Г.-К. Андерсена «Соловейко».*
*Туш. 1912 р.*



***Імпресіонізм.***
*П.-О. Ренуар.*
*Клод Моне читає.*
*1872 р.*
*Музей Мармоттон,*
*м. Париж, Франція*

вплинув на суміжні галузі мистецтва як тогочасного (у скульптурі — О. Роден, М. Россо, П. Трубецькой, у музиці — К. Дебюссі, М. Равель, П. Дюка), так і наступних часів.



***Імпресіонізм.***
*К. Моне.*
*Враження. Схід сонця.*
*1872—1873 рр.*
*Музей Мармоттон, м. Париж, Франція*



***Імпресіонізм.***
*К. Моне.*
*Вулиця Монторгійой в Парижі*
*Свято 30 червня 1878 р.*
*1878 р.*
*Музей Д'Орсе,*
*м. Париж, Франція*



***Імпресіонізм.***
*К. Моне.*
*Парк Монео.*
*1878 р. Музей Метрополітен,*
*м. Нью-Йорк, США*

Ідеологічне підґрунтя творчих пошуків митців, які започаткували напрям ***імпресіонізму***, становило прагнення якомога природнішого й безпосереднішого відображення реальності такою, як вона постає у відчуттях, враженнях спостерігача. Звідси підкреслений інтерес митців до передачі багатства барв, яскравої гри рефлексів, переливів світла й тіні, розчинення об'ємних форм у мерехтінні повітря, а відтак і відчуття сонячного світла, атмосфери тонких нюансів різних психологічних настроїв, тембральної барвистості, що ніби випромінюють мистецькі твори. Бажаних стильових перетворень основоположники ***імпресіонізму*** досягли завдяки принциповим змінам у творчому методі. Старі майстри всіх періодів та шкіл створювали ілюзію об'ємної форми, поступово, «зсередини», «вибудовуючи» зображення «знизу» нанесенням почергових шарів фарби на ґрунт. Ілюзія об'ємності створювалася завдяки просвічуванню нижніх шарів крізь горішні. На противагу їм імпресіоністи прагнули добитися цього ж ефекту шляхом прокладання непрозорих шарів чистих кольорів один поряд одного, з тим, щоб «змішування» їх відбувалося уже «в очах» глядача. Їм пощастило досягти мети, і це означало переворот у традиційній системі живопису, що панувала в Європі впродовж кількох тисячоліть. Власне, це був лише початок перевороту, який випало довершити П. Пікассо.

Нова, *імпресіоністська*, концепція взаємозв'язку мистецтва (мистецького твору) і зображуваної реальності, заснована на довір'ї митця, насамперед, до своїх безпосередніх вражень, підкріплена практичними художніми досягненнями, відкрила шлях до експериментальних творчих пошуків саме у цьому, суб'єктивному, напрямі й привела до появи й утвердження ***модернізму*** найрізноманітніших ґатунків. Як то й буває під час перманентної революції, вслід за **І.** на «передній край» почергово виходили і, потіснивши, — а то й «зваливши» попередника, — ставали на деякий час ґегемонами все нові й нові фаланги художнього ***авангарду: неоімпресіонізм, постімпресіонізм, фовізм, експресіонізм, кубізм, футуризм, супрематизм, абстракціонізм, концептуалізм.***



***Імпресіонізм.***
*П.-О. Ренуар.*
*Шарль Лекер. 1874 р.*
*Музей Д'Орсе, м. Париж, Франція*

Справжнім винахідником техніки і творцем художньо-естетичної системи **І.** вважається *Клод Моне*. Якщо живописну мане-

ру Е. Мане до 1870 року можна порівняти з напівпастозним живописом французької школи епохи Давида, то К. Моне більш був пов'язаний з Курбе, в картинах якого можна уже знайти неусвідомлені спроби оптичного змішування розташованих поряд тонів. Працюючи мастихіном, Курбе накладав один шар фарби на інший так, що у горішньому шарі залишалися просвіти, у які було видно (не просвічував!) нижній шар. У 1870 р. Моне винайшов у Аржантьє нову техніку. Подрібнивши локальний тон на окремі мазки чистих фарб, Моне прийшов до того, що використав цей спосіб для зображення пейзажу. Потім він почав використовувати техніку нарощення товщини шару фарб і його непрозорості, поки не був створений рельєфний живопис «*Кафедральних соборів*». Моне створив парадокс: непрозорий живопис виявився найбільш світлоносним, що утримує світло «брижами» своєї поверхні.



***Імпресіонізм.***
*К. Моне.*
*Руанський собор.*
*Ефект сонячного освітлення наприкінці дня.*
*1892—1894 рр.*
*Музей Мармоттан, м. Париж, Франція*

У протилежному напрямі розвивався живопис Огюста Ренуара, який наслідував Делакруа (у чому він сам зізнавався). Усі, кого Ренуар шанував (Рубенс, Ватто, Фрагонар, Вермеєр), — були майстрами прозорого живопису. Тому Ренуар сильний не у світлах, як Моне. Він прагне передати глибокі прозорі тони в тіні. Але, щоб передати ці теплі, що вібрують, тіні сонячного дня, йому необхідно було повернутися до прозорих фарб, протиставивши їх непрозорому живопису, корпусно посиленому на світлі. Моне і Ренуар — дві полярні техніки **І.** Більшість майстрів французької школи XIX ст. — Піссарро, Сезанн, Гоген, Ван Гог та інші — йшли шляхом непрозорого живопису. *Іл.*



***Імпресіонізм.***
*К. Піссаро.*
*Молода селянка. 1888 р.*
*Приватна колекція, каталог Крісті*

Див.: *Живопис, Стиль, Творчий метод, Пленер.*

**ІМПРОВІЗАЦІЯ** (*лат.* improvisus — *непередбачений, несподіваний*) — 1) своєрідний тип художньої творчості (у поезії, музиці, хореографії, сценічному мистецтві), коли мистецький твір створюється безпосередньо під час його першого виконання; 2) термін на означення форми конкретного твору (переважно музичного), складеного (скомпонованого) шляхом імпровізації.

**ІНВЕНЦІЯ** (від *лат.* inventio — *винахід, вигадка*) — невеликий музичний твір, що вказує на відмітну рису **І.** — особливу винахідливість, музичну імпровізацію.



***Імпресіонізм.***
*К. Моне.*
*Жінка з парасолькою: мадам Моне з сином.*
*1875 р.*
*Національна галерея мистецтв, м. Вашингтон, США*



***Імпресіонізм.***
*П.-О. Ренуар.*
*Новий міст. 1872 р.*
*Національна галерея мистецтв, м. Вашингтон, США*

**ІНДУСТРІЯ** (*лат.* industria — *старанність, ретельність, діяльність*). Це слово у нас зазвичай вживається як синонім слова промисловість: «індустріалізація народного господарства», «індустріальна держава», «важка *індустрія*» тощо.

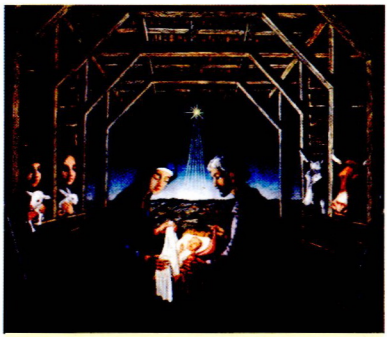
Науковий термін **І.** вживається для означення суспільної форми організації масового виробництва стандартизованих продуктів, заснованого на застосуванні високих технологій, машин та механізмів, що діють в автоматичному та напівавтоматичному режимі. Як соціальна інституція **І.** ієрархічно рядоположна з такими історично відомими інститутами, як кооперація, мануфактура, фабрика, і є сучасною, порівняно з ними вищою формою суспільної організації праці.

Див.: *Культурна індустрія.*

**ІНКАРНАТ** (від *лат.* in — в + caro — *м'ясо, плоть, тіло* — втілення) — термін для означення того, що нібито насправді означає зображення тілесного (обличчя, рук) у священних образів на ***іконі***. *Іл.*



***Інкарнат.***
*Христос Пелікан.*
*Київ, XVIII ст.*



***Інкарнат.***
*Я. Гніздовський,*
*Різдво Христове, 1982 р.*



***Інсталяція.***
*Р. Раушенберг.*
*Катання на велосипедах.*
*1998 р.*
*М. Берлін, Німеччина*

**ІНКРУСТАЦІЯ** (*лат.* incrustatio, від crusta — кора — *покриватися шаром*) — прикрашування виробів та споруд (будинків) фігуративними зображеннями та орнаментами, матеріалом для створення яких слугують шматочки мармуру (кераміки, металу, дерева, перламутру), що врізуються в поверхню і відрізняються від неї кольором, матеріалом чи його фактурою. **І.** деревом по дереву має назву ***інтарсія***, металом по металу — ***насічка***. *Іл.*



***Інкрустація.***
*Е.-Ж. Рульманн.*
*Кутова шафка.*
*Палісандр, чорне макарське дерево,*
*слонова кістка. 1916 р.*
*Вірджинський художній музей, м. Річмонд, США*



***Інкрустація.***
*Потир та посуд для вина.*
*1550—1560 рр.*

**ІНСТАЛЯЦІЯ** (від *англ.* install — *помістити, запровадити, призначити* (на посаду), *настанови*) — *мист.* термін для

означення новітнього жанру в сучасній образотворчій діяльності, коли носієм твору виступає не якийсь традиційний конкретний матеріал, виокремлений із довкілля (полотно, дерево, скло, стіна), а реальне середовище — чи то *предметне* (міська площа, внутрішнє приміщення, ландшафт), чи віртуальне (телевізійне, фотографічне чи Інтернет-зображення). У випадку ***фотографії*** або *живописного твору* його доповнюють об'ємними формами для посилення ілюзії тривимірності зображення. У випадку міського середовища звичний вигляд якоїсь площі перетворюють встановленням ***імітацій*** нових архітектурних форм (*напр., колон*). Деякі апологети цього жанру схильні поширювати його «юрисдикцію» і на громадське життя, іменуючи це мистецтвом соціальної скульптури. *Іл.*

**ІНТАРСІЯ** (*італ.* intarsia) — інкрустація деревом по дереву. *Іл.*



***Інтарсія.***
*Ательє Ш. де Гамбурга і синів.*
*Панель маркетрі.*
*Фрагмент стільців з монастиря*
*Сен-Мішель Маїнц. Собор Сен-П'єр-де-Тревеса*

**ІНТЕЛІГЕНЦІЯ** (від *лат.* intelligens (intelligentis) — *знавець, фахівець*). Термін **І.** запозичено з німецької філософії. Уперше його застосував Імануїл Кант у своїй праці «Kritik der Urteilskraft» («Критика спроможності судження»), при чому у значенні не позбавленому почуття зверхності. Кант, як відомо, був одним з перших, хто заговорив про *ідеал краси*. При цьому він небезпідставно вважав, що таким ідеалом є людина. Проте не будь-яка людина, застерігався Кант, не взагалі *людина як така*, але тільки та, котра прилучена до свідомої теоретичної діяльності: *людина, яка може «судити й естетично, — тільки та людина, отже, є ідеал краси; так само як людство в її особі — як інтелігенція — одне серед всього існуючого здатне до ідеалу досконалості».*



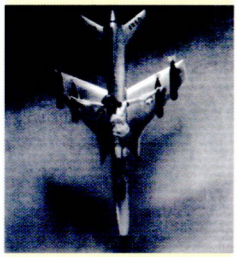
***Інтелігенція.***
*М. Ярошенко.*
*Курсистка. 1883 р.*
*НМРМ, м. Київ*

Nur das, was den Zweck seiner Existenz in sich selbst hat, der Mensch, der sich durch Vernunft seine Zwecke selbst bestimmen, oder, wo er sie von der äußern Wahrnehmung hernehmen muß, doch mit wesentlichen und allgemeinen Zwecken zusammenhalten, und die Zusammenstimmung mit jenen alsdann auch ästhetisch beurteilen kann: dieser Mensch ist also eines Ideals der Schönheit, so wie die Menschheit in seiner Person, als Intelligenz, des Ideals der Vollkommenheit, unter allen Gegenständen in der Welt allein fähig. *(И. Кант. Критика способности суждения.— СПб, 1898. С. 81 — 82).*

Це свідчить, зокрема про те, що поняття і сам термін **І.**, яким так пишаються росіяни, був запозичений у німців, подібно як матрьошки — у японців, герб — у візантійців, прапор — у бельгійців, історія — в українців. Щодо логічного обсягу та змістов-



***Інсталяція.***
*Нікі де Сент-Фалле.*
*Вона.*
*1966 р.*



***Інсталяція.***
*Л. Ферарі.*
*Західна християнська*
*цивілізація. 1965 р.*

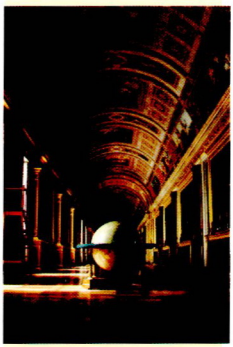
ного наповнення цього поняття у росіян й досі виникають суперечки: означуються цим терміном люди, які мають певну освіту, чи особливу ментальність, чи професійну підготовленість, чи такі, що становлять окрему соціальну групу («прошарок», наприклад, між робітничим класом та селянством, як вважалося за часів СРСР). У країнах Заходу натомість вживається споріднений термін *інтелектуали*, яким означують людей, основу життєдіяльності котрих становить розумова праця. *Іл.*

**ІНТЕРВАЛ** (від *лат.* intervalum — *проміжок, відстань*) — співвідношення двох звуків за їх висотою, тобто частотою коливань.

Послідовно взяті звуки утворюють мелодійний інтервал, взяті одночасно — гармонійний інтервал. Нижній звук називається *основою*, горішній — *вершиною*. У мелодичному русі звуків утворюються висхідні та низхідні інтервали. Кожний інтервал визначається кількісно — обсяговою величиною (числом ступенів, які його складають) та якісно — тоновим його змістом (кількістю тонів та півтонів, що заповнюють його). Інтервали, що утворюються у межах *октави*, називаються *простими*, ті, що виходять за межі октави, — *складними*. Назвами інтервалів слугують латинські порядкові числівники жіночого граматичного роду (***прима, секунда, терція, кварта, квінта, секста, септима, октава***) і позначаються відповідними римськими цифрами. Ці інтервали мають назву основних, або діатонічних. Усі змінені засобами ***альтерації*** інтервали іменуються ***хроматичними***. Інтервали розрізняються за кількістю уміщених у них ступенів, але однакові за ***тоновим складом*** (тобто за звучанням) називаються енгармонійно рівними. З погляду акустичного всі гармонійні інтервали поділяються на ***консонанси*** та ***дисонанси***.

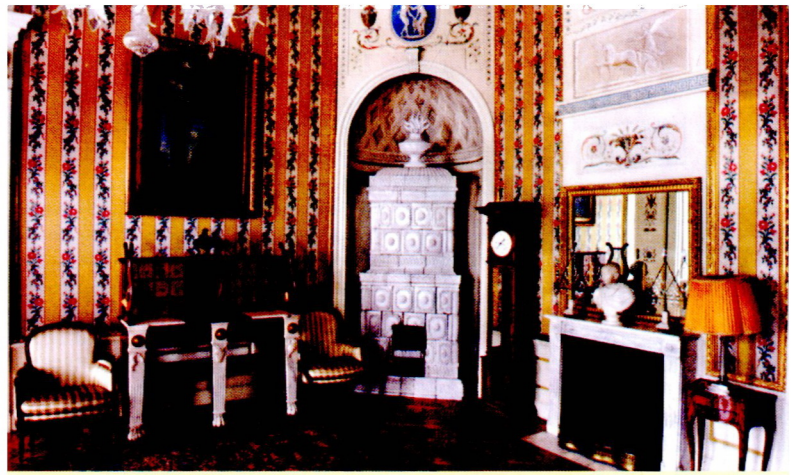
Тоновий склад інтервалів:

| | |
|---|---|
| Чиста прима | (ч.1) — 0 тонів |
| Мала секунда | (м.2) — $^1/_2$ тону |
| Велика секунда | (в.2) — 1 тон |
| Мала терція | (м.3) — $1^1/_2$ тону |
| Велика терція | (в.3) — 2 тони |
| Чиста кварта | (ч.4) — $2^1/_2$ тону |
| Збільшена кварта | (зб.4) — 3 тони |
| Зменшена квінта | (зм.5) — 3 тони |
| Чиста квінта | (ч.5) — $3^1/_2$ тони |
| Мала секста | (м.6) — 4 тони |
| Велика секста | (в.6) — $4^1/_2$ тони |
| Мала септима | (м.7) — 5 тонів |
| Велика септима | (в.7) — $5^1/_2$ тонів |
| Чиста октава | (ч.8) — 6 тонів |



***Інтер'єр.***
*Бібліотека Палацу Фонтенбло. Франція*

**ІНТЕР'ЄР** (від *фр.* enétrieur — *внутрішній*) — 1) внутрішній простір будинку або окремих приміщень, утворений ого-



***Інтер'єр.***
*Жовтий кабінет.*
*Палац Радзивіллів. М. Неборув, Польща*

роджувальними поверхнями, меблями, освітлювальною арматурою, обладнанням тощо. У вузькому значенні — оформлення (зовнішній вигляд) внутрішнього простору; 2) *перен.* — будь-який архітектурний простір, що сприймається зсередини. *Іл.*



***Інтер'єр.***
*Ю. Михайлів.*
*Моя кімната в Котласі. Акварель. 1935 р.*
*Приватна колекція*

**ІНТЕРЛЮДІЯ** (від *лат.* inter — між + ludus — *гра*) — 1) те саме, що й ***інтермедія***, і називається найчастіше ***інтермецо***; 2) *у муз.* а) твір, що виконується між двома діями у драматичній виставі чи опері; б) твір, що виконується (імпровізується) на *органі* між двома строфами *хоралу* або між основними частинами циклічного твору (*сонати, сюїти*).

**ІНТЕРМЕДІЯ** (від *лат.* inter medius — *той, що знаходиться посеред, поміжний*) — 1) *муз.* твір чи сценічний (пантоміма, балет, маскарад, сцена з опери) між діями драматичної вистави; 2) *епізод у фузі*, який зв'язує різні проведення теми, що називається також ***інтерлюдією, дивертисментом.***

Див.: *Фуга.*

**ІНТЕРМЕЦО** (*італ.* intermezzo, від *лат.* intermedius — той, що посередині, середній) — 1) музична п'єса, що має довільну будову; 2) термін для означення інструментального твору, що іноді має самостійне значення в оркестровому епізоді в опері.

**ІНТОНАЦІЯ** (від *лат.* intono — а) *гриматі*, б) *гриматі, голосно промовляти*, в) *галасувати*) — 1) *взг.* сукупність ритмомелодійних елементів мовлення (мелодика, ритм, тембр, темп, інтенсивність, акцентний лад), яка фонетично упорядковує мовлення і є засобом вираження різних синтаксичних значень і надання мові емоційного та *експресивного* характеру; 2) *поет.* властиве віршованій мові підвищення голосу до середини віршового періоду і пониження з паузою наприкінці, що збігається і розходиться із синтаксичною фразовою інтонацією, утворює мелодику вірша; 3) *муз.* а) висотна організація звуків; б) особливості музичного «висловлювання», що забезпечують його експресивне, синтаксичне та характеристичне значення; в) точність відтворення висоти звуків під час виконання музичного твору; г) найменше сполучення звуків, що має відносно самостійне виражальне значення (наукова теорія музичної інтонації, розроблена Б. Асаф'євим).

**ІНТРИГА** (від *лат.* intrico — *заплутувати, спантеличувати, ставити когось у прикре становище, втягувати когось у ризиковані справи*) — структура, внутрішня будова, зміст ***конфлікту***, навколо якого розвивається дія.

**ІНТРОДУКЦІЯ** (від *лат.* introductio — *вступ*) — 1) короткий вступ у першій частині великого муз. твору (симфонії, дивертисменту, сонати); 2) різновид оперної чи балетної *увертюри*; 3) вокальний ансамбль чи хорова сцена в опері, яка йде слідом за увертюрою і є вступом до першої дії.

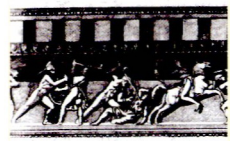
**ІНТРОЕКЦІЯ** (від *лат.* intro — *всередину* + jacio — *вкидаю*) — психофізіологічний процес входження до свідомості індивіда думок, почуттів, мотивів та вольових настанов, які він сприймає з середовища, зокрема, у спілкуванні з творами мистецтва. **І.** є основою для тимчасової ідентифікації глядача (читача) з персонажами мистецького твору.

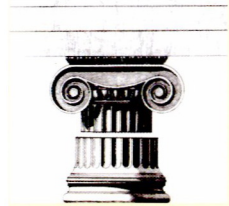
**ІНТУЇЦІЯ** (від *лат.* intuitio, intueor — *погляд, уважно дивлюся*) — термін для означення здатності розпізнавати істину без обґрунтування засобами логічних доказів.

**ІОНІЙСЬКИЙ ОРДЕР.** *Іл.*

Див.: *Архітектурні ордери.*

**ІПОСТАСЬ** (*грец.* Ύποστασις від Ύπο — *під, з-під* + στασις — *основа* — *сутність*) — 1) термін античної філософії, запроваджений Посідонієм (I ст. до н.е.) для означення того, що згодом стало змістом понять *субстанції, сутності*; 2) *у христ.* вченні термін іпостась трактується як назва кожної особи Святої Трійці; єдиний Бог постає у трьох **І.**: Бог-Отець, Бог-Син, Бог-Святий Дух. *Іл.*





***Іонійський ордер***



***Іпостась.***
*А. Рубльов.*
*Трійця Старозавітна.*
*Перша чверть XV ст.*
*Третьяковська галерея,*
*м. Москва, Росія*



***Ірмологій.***
*Літера «И».*
*Рукописна книга Ірмологій.*
*XVII ст.*



***Ірмологій.***
*Заставка з рукописної книги*
*Ірмоголій. XVII ст.*

**ІРМОЛОГІЙ** — збірка ірмосів православної богослужби на цілий рік. Перше друковане нотне видання його в Україні датується 1700 р., у Росії — 1772 р. *Іл.*

**ІРМОС** (від *грец.* ειρμος — *зв'язок, сплетіння*) — 1) у візантійських церковних піснеспівах строфа, яка служить переходом: зв'язує біблейський піснеспів з християнськими, заснованими на іншій техніці віршування; 2) з VII ст., з появою нового жанру — ***канону***, **І.** називали перший ***тропар*** у кожній пісні канону, оскільки наспів та метроритміка цього тропаря зберігалися і в наступних строфах.

**ІРОНІЯ** (від *грец.* είρονεία — *удавання, удаване самопринижения*, іменник είρονεία утворений від дієслова είρονεύομαί — *удавано (лукаво) говорити (з метою висміяти співрозмовника)*. У греків **І.** означало: 1) виверт, викрут, викрутас, відмовку. (Відомий здавна вислів: іронія Сократа, з огляду на те, що він прикидався незнаючим, аби впіймати на незнанні співрозмовника та висміяти його); 2) тонке, приховане глузування.

З часом виникли особливі *мистецькі форми* різних ***жанрів***, *інтонаційною домінантою* яких стала авторська іронія. У таких творах заперечення, висміювання змісту зображуваних подій подається у формі удаваних згоди та схвалення або, навпаки, те, що заслуговує на незаперечну підтримку та схвалення й наслідування, подається у формі удаваного заперечення, висміювання. Такі твори зазвичай вибудовуються у формі *іносказання*, ***алегорії***, коли справжнім змістом висловлення виявляється не безпосередньо виражений, а протилежний, що має на думці автор. У **І.** як різновиді комічного смішне криється під маскою серйозності, тим часом як у ***гуморі*** навпаки: серйозне — під маскою смішного; в *іронії* переважає негативне ставлення до предмета висміювання, у гуморі — навпаки.

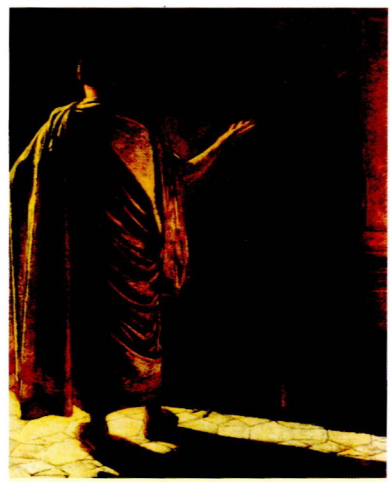
*Слово* **І.** часто-густо вживають і в переносному значенні. Так, кажуть про *іронію долі*: коли в житті людини трапляється, що порятунком для неї несподівано стає те, чого вона весь час цуралася чи навіть проти чого боролася; або, навпаки, коли прикрою поразкою обертається те, чого все життя вона прагнула («за що боролася — на те й напоролася!»). Аналогічно говорять про *іронію історії*, коли об'єктивний хід історичних подій приводить до результатів, прямо протилежних передбачуваним (пророкованим) певними історичними особистостями, партіями, рухами.

Див.: *Інтонація, Жанр, Гумор, Сатира, Сарказм.*

**ІРРАЦІОНАЛІЗМ** (*лат.* irrationalis; від ire — *перед, до* + ratio — *міркування, обдумування, мислення* — *нерозумний, позасвідомий*) — напрям у філософії, адепти якого надають першорядного значення нелогічним, містичним феноменам психічного життя людини: волі, інтуїції, уяві, інстинкту, несвідомому тощо.

**ІСЛАМЕЙ** — народний танець адигейців та кабардинців (***кабардинка***).

**ІСТИНА** (від дієслова *іс(т)нува-ти*) — 1) *взг.* те, що є, що дійсно *існує*; 2) *філос.* поняття (категорія) на означення правильного (адекватного) відображення свідомістю людини явищ дійсності. З огляду на складність процесу відображення реальності, зокрема, на його суб'єктивний характер, заведено розрізняти **І.**: «об'єктивні» та «суб'єктивні», «абсолютні» та «відносні», «вічні» та «ефемерні» тощо. Залежно від розуміння та тлумачення цих понять філософи зараховують себе до різноманітних напрямів і течій (агностиків, скептиків, матеріалістів: «вульгарних» та «діалектичних»; ідеалістів: «суб'єктивних» та «об'єктивних»). *Іл.*



***Істина.***
*М. Ге. Що є істина.*
*Христос і Пілат. 1890 р.*
*Третьяковська галерея, м. Москва, Росія*

Див.: *Правда.*

# К

**КАБАРЕ** (від *фр.* cabaret — *шинок, корчма*) — з 80-х рр. XIX ст. у Франції імпровізовані вистави, з участю поетів, музикантів, акторів з артистичних шинків Парижа, а згодом — ***театр мініатюр***. *Іл.*



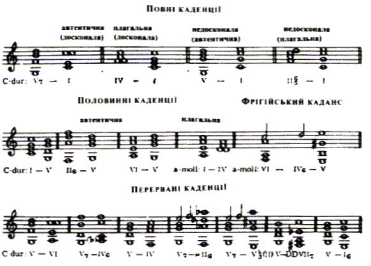
***Кабаре.***
*П.-О. Ренуар.*
*Бал в Мулен де ла Галет. 1876 р.*
*Музей Д'Орсе, м. Париж, Франція*

**КАБУКІ** (*япон.* kabuki, *букв. мистецтво танцю і співу*) — один із видів класичного театру в Японії, що почав формуватися наприкінці XVII ст.

**КАВАТА** (*італ.* cavata, від cavare — *видобувати, витягати, діставати*) — у першій половині XVIII ст. — заключна частина речитативу в операх, кантатах, ораторіях, яка виконувалася в наспівній манері з дотриманням тактового членування.

**КАВАТИНА** (*італ.* cavatina, зменш. від *кавата*) — 1) у XVIII ст. невеличка ліричного характеру п'єса, в основі якої є ***кавата***. Від *арії* **К.** відрізнялася більшою простотою, пісенністю, обмеженим застосуванням ***колоратури***; 2) у першій половині XIX ст. — мелодійна інструментальна п'єса, вихідна арія ***примадонни*** (*напр.*, в операх М. Глінки: каватина Антоніди («Іван Сусанін»), каватина Людмили («Руслан та Людмила»).

**КАДЕНЦІЯ** (*італ.* cadenza, від *лат.* cado — *падаю, фр.* cadance — *каданс, який падає*) — 1) мелодійний зворот, яким завершується музичний твір; 2) з XVI ст. — композиторське або виконавське гармонійне виконання інструментальної п'єси. Інша назва — каданс. *Іл.*




***Каденція***

**КАДР, кінокадр, кінематографічний кадр** (*фр.* cadre, *італ.* quadro — *рама*, від *лат.* quadro — *чотирикутник*) — 1) окремий фотознімок («кадрик») на плівці, на якому зафіксовано якийсь об'єкт чи одну з послідовних фаз його руху; 2) найменший *конструктивний елемент* ***фільму***.

Кожне мистецтво, з якого б матеріалу не був виготовленений його твір, складається з певних конструктивних елементів. Музичний — із *звуків*, будинок — із *цегли*, картина — із *фарб*, літературний твір — із *слів*, танець — із *рухів людського тіла*. А з чого робиться, *складається фільм*, у якому є і звуки, і слова, і рухи людського тіла? Найперше, що може спасти на думку, — *плівка!* Але ні: плівка — то лише «полотно», на якому тримаються «фарби» — розмаїте поєднання барв, що утворює картину, то лише — «платівка», «диск», на якому фіксуються звуки музики, або й плівка, на якій вони «записуються». Кіноплівка, — байдуже яка: целулоїдна, прозора чи феромагнітна, непрозора, — всього лише основа для виготовлення, «утримування» того матеріалу, з якого робиться фільм, а не сам цей матеріал. «Будівельним» матеріалом у кіно є ***зображення***, яке «членується», «вимірюється» певними питомими одиницями — *кадрами*.

Подібно до матеріалу живопису — *фарб*, музики — *звуків*, зрештою, — усіх звичайних будівельних матеріалів, «будівельний кіноматеріал» — *зображення* — також відсутній у готовому вигляді у природі та суспільстві, і перед тим, як почати «будувати» фільм — його ще необхідно *виготовити, створити*. Процес виготовлення цього своєрідного «кіноматеріалу» (він так і називається у повсякденному кінематографічному побуті: *кіноматеріал*) — іменується кі-



***Кабаре.***
*В. ван Гог.*
*Мулен де ла Галетт.*
*1886 р.*
*Національний музей мистецтв, м. Буенос-Айрес, Аргентина*



***Кадр.***
*Відображення процесу зйомки руху коня на 12 фотоапаратів Е. Майбриджем. 1872 р.*



***Кадр.***
*«Мандрівка на Місяць».*
*Реж. Ж. Мельєс. 1902 р.*



**Кадр.**
*«Прибуття поїзда».*
*Реж. Луї й Огюст Люм'єр.*
*1895 р.*



**Кадр.**
*«Сніданок немовляти».*
*Реж. Луї й Огюст Люм'єр.*
*1895 р.*



**Кадр.**
*«Маргаритки».*
*Реж. В. Хітілова. 1966 р.*



**Кадр.**
*«Вечір на Івана Купала».*
*Реж. Ю. Іллєнко. 1968 р.*

нозйомкою. То ж коли кажуть: «знімається кіно», насправді дослівно знімається всього лише *зображення* певних речей, людей, подій — світловий їх відбиток.

Кожне мистецтво має особливі виміри свого матеріалу — своєрідні його початкові, «питомі», одиниці, — що задають масштаб і визначають техніку виготовлення цього матеріалу і технологію створення (побудови, зведення, монтажу і т. п.) мистецького твору. У літературі — це *слово*, яке становить ніби «атом» вербального художнього всесвіту, у живописі — барва, у музиці — *тон*, тобто звук, що характеризується цілком певним числом коливань за одиницю часу його джерела, і т. д. У кіномистецтві такою «одиницею матеріалу», своєрідною «цеглиною», «барвою», «тоном» — є *кадр*. Власне — *кінокадр*, оскільки є і *фотокадр*.

«Конструктивні одиниці» усіх мистецтв мають цілком певні виміри. Наприклад, цеглина за формою являє собою паралелепіпед з розмірами 6x12x25, музичний тон являє собою певну кількість коливань струни чи повітряного стовпа, барва — потік світлових хвиль певної довжини та амплітуди тощо. Є подібні виміри й у кінокадру. Сама назва вказує на його чотирикутну форму. Проте не буде зайвим нагадати, що початкове кінозображення було круглим (відповідно до форми лінз) і прямокутної подоби набуло лише з усвідомленням кіномитцями спорідненості екранного мистецтва з живописом (рама картини) і театром (прямокутник порталу). Успадкованим тривалий час було і співвідношення сторін — 1:1,37 (***«золотий перетин»***). Та згодом, з усвідомленням кінематографом своїх власних можливостей, це співвідношення зазнає змін — 1:1,35 у кашетованих та 1:1,65 – у широкоекранних зображеннях (при параметрах кадру 16x22 мм 35 мм кіноплівки), до 1:2,2 — у широкоформатних (при параметрах кадру 23x52,5 мм 70 мм плівки).

***«Рамка»*** кінозображення, підкреслюючи спільність його з фотознімком, живописним зображенням і сценічним ***видовищем***, відіграє все ж істотно відмінну роль. Спільним є те, що вона, виокремлюючи із довкілля об'єкт спостереження, зосереджує нашу зорову увагу саме на ньому. І ця обставина відіграє надзвичайно важливу роль у створенні в уяві глядача саме того враження, якого прагне досягти творець фільму. Але рамка у живописі значно сильніше ізолює внутрішній матеріал — власне зображення — і тому висуває більш високі і жорсткі вимоги до добору об'єкта зображення, його характеру, композиції тощо: живописна картина є окремим видовищем і розрахована на те, щоб її детально, довго чи час від часу роздивлялись.

В залежності саме від цих завдань і визначених ними рішень перебуває також відмінність живопису світського (картини) та церковного (ікони). ***Ікона***, на відміну не лише від кінокадру, але й від звичайної картини, ще більшою мірою розрахована на відокремлення зображення від контексту (інтер'єру і навіть реальностей світу): все в ній, зокрема так звана «зворотна перспектива», розраховане на те, щоб якраз не роздивлятися зображення, не блукати очима по ньому, а зосередитись на «точці притягання» — здебільшого зображенні широко відкритих, перебільшено великих очей святої персони, пильно спрямованих на глядача, тобто йому у вічі. Рамка кінокадру порівняно з цим є більш тимчасовим засобом виокремлення зображення від іншого матеріалу, який може бути і є об'єктом нашої уваги. Коли ми бачимо бутафорські двері на сцені, хоч би як вони скидались на справжні, ми знаємо, що за ними — лаштунки, порожнина сцени. Коли ми бачимо зображення дверей на картині, у нас рідко виникає навіть бажання припустити, що там, за нею. Зовсім інше в кіно: поява зображення дверей лише зміцнює наше уявлення, наше переконання, що там, за ними, є щось таке або подібне, як і в цьому зображенні. Ми впевнені, що зображення в кінокадрі — лише тимчасово виокремлене з усього видимого світу, принаймні зображуваного простору. І ця впевненість, це знання наше підтримується і підкріплюється рухом. Рухом речей і людей у кадрі, а також рухом самого зображення.

Тут ми підійшли до другого виміру кінокадру: часового. Один кінокадр перебуває у світлі проекції всього 1/24 секунди. Тобто за одну секунду змінюються проекції 24 кінокадрів. Нагадаємо: саме завдяки цьому рухові плівки і швидкій зміні проекцій кінокадрів створюється видимість руху об'єктів зображення на екрані. Ця обставина, до речі сказати, дала привід одному з французьких кіномитців заявити на початку 60-х років: «Кіно — це правда 24 рази на секунду!».

Має кінозображення і четвертий, крім часового і двох площинних, вимір: глибину кадру. Величина ця уявна – вона позірна, як і у живопису, і, на відміну від сцени, створюється за допомогою ілюзії повітряної ***перспективи***.

На додаток варто назвати ще кілька значень терміна ***кінокадр***, які на відміну від вищезазначеного *основного*, застерігаються епітетами: монтажний, сценарний, телевізійний. *Монтажним кадром* називають цілісний зоровий образ (зображен-

ня), що може складатись з будь-якої кількості «простих», «елементарних» кадрів: це певна «частина» фільму, що містить якийсь момент зображуваної дії. Формально він відповідає зображенню, яке потрапляє в очі під час одного погляду очей — погляду, що не переривається в часі і не зупиняється у просторі. Отож, «монтажний кадр», як і погляд, може бути і нескінченно довгим, як у закоханих, і блискавично коротким, як у переляканих, і нерухомим — пронизливо вивчаючим, і метушливим, як у злодійкуватих, і ковзаючим.

Під ***сценарним кадром*** розуміють літературний виклад, детальний опис конкретної дії, призначений для «знімання» її зображення.

Нарешті, ***телевізійним кадром*** називають зображення на кінескопі (екрані телевізора), яке одержується в результаті одного повного циклу «телевізійної розверстки». За секунду тут змінюється не 24, як у кіно, а 25 кадрів. Відтак «телевізійники» можуть сказати: «Щосекунди подаємо на цілу «правду» більше!».

*Зміст кінокадру.* Ми розглянули в загальних рисах, схематично, ясна річ, — з чого, з якого «матеріалу» робиться кіно. При цьому ми порівнювали кінозображення з «будівельними матеріалами» інших мистецтв — фарбами у живопису, звуками у музиці, й навіть — з цеглою в архітектурі. Порівняння, що й казати, — ризиковане. Залишається поза увагою особливість, унікальність саме цього «будівельного» матеріалу. Бо цегла, якої б якості, кольору, розмірів вона не була, залишається всього лише цеглою та й годі. Так само фарби: якими б розмаїтими й яскравими вони не були, як би їх не готували, кожна з них — не більше того, чим є: лише у сукупності можуть вони витворити ілюзію якогось зображення. Інша річ — зображення. Воно вже саме собою самоцінне, значуще. На це вже владно натякає саме слово: зображення — *чого?* *«Знімають»* зображення — з *чого?*

Кінозображення має свій вміст, свій зміст, своє значення, свій сенс, свій смисл.

*Зміст кінозображення* може становити — і загалом становить — весь видимий, реально чи уявно видимий, але — *видимий* світ. Та коли йдеться про створення мистецького виробу, то зміст зображення визначається характером події (дії) і ставленням автора твору до цієї події (дії). Оскільки ж саме це має нескінченну кількість варіантів, то за самою суттю *драматичний* зміст кінозображення, зокрема кінокадру, не може бути виражений у термінах (формулах) теоретичного узагальнення. Щонайбільш — можуть бути описані або просто вказані лише деякі закономірності.

Кінозображення *як світловий відбиток, відображення певних явищ, подій* належить до штучних, абстрактних, знаків, і подібно до інших знаків може бути *копією*, якоюсь *ознакою* або *символом* цих явищ. Найчастіше зміст кінокадру — як елементарного, так і монтажного — в основному визначається дзеркальною копією зображуваної події .

В основному, бо *зображення має тенденцію означати більше того, що хоче показати його творець.* У випадку, коли кінокадр є копією певної події, характером останньої і визначається головний зміст кінокадру.

Проте кінокадр, особливо елементарний, часом несе значення не тотожне змістові зображуваного. В цьому випадку зображення (кінокадр) може означати значно менше, ніж зображуваний предмет у його цілісності, повноті його змісту, і слугувати лише певною ознакою, прикметою, використаною для порівняння, уподібнення. Згадаймо лишень знамениті кадри з першої кінострічки С. Ейзенштейна «Страйк». У кульмінаційній частині розстрілу робітників та придушення страйку режисер вмонтовує серію коротких кадрів — зображень фахової роботи різника: робітники — бик — робітники — різник, що замахується різаком, — закуті руки робітників — миттєвий удар різаком, що відокремлює голову бика від туші. В контексті зображення епізоду «вівісекції» має не оповідальне, а *метафоричне, алегоричне* значення.

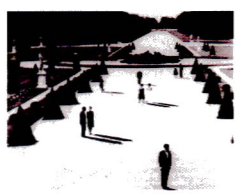
Усі ці приклади мають ще одну спільну рису — ці порівняння, ці *метафори*, не є органічним виявом зображуваних стосунків, вони — чужі, принаймні — сторонні для них. Природнішими здаються кадри-уподібнення, що «випливають» із самої зображуваної дії. За приклад слугують два епізоди з одного фільму про кохання: коли героїня вперше опиняється у ліжку з коханим, камера сором'язливо відводить своє «кіноок» і спрямовує його на полум'я у ка-



***Кадр.***
*«Макдональд».*
*Реж. Лесь Курбас. 1924 р.*



***Кадр.***
*«Микола Джеря».*
*Реж. М. Терещенко.*
*1926 р.*



***Кадр.***
*«Минулого року в Марієнбаді».*
*Реж. А. Рене. 1961 р.*



***Кадр.***
*«Антоніу дас Мортіс».*
*Реж. Г. Роша. 1969 р.*



**Кадр.**
*«Денна красуня».*
*Реж. Л. Бунюель. 1967 р.*

міні. Згодом, коли дівчина у тому ж ліжку помирає, камера переводить свій «погляд» на камін, а там — лише купка попелу.

Та найбільше враження справляють подібні метафори, коли вони органічно випливають з *драматичної дії* і будуються на матеріалі цієї дії. Згадаймо фінальний епізод фільму А. Вайди «Канал». Група ще живих учасників придушеного німцями варшавського повстання, бовтаючись у нечистотах міської каналізації, шукає порятунку. І от нарешті — рятівний люк! Його кришка через силу зсувається змореними руками, на поверхні (у кадрі) з'являється голова повстанця, а поруч — ковані чоботи есесівця.

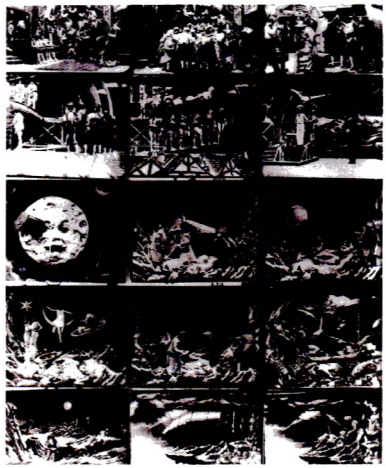
В образотворчих мистецтвах — а кіно є саме таким — символ, на відміну від ***алегорії***, є невіддільним від його образної структури, зовнішнього вигляду, а тому відзначається невичерпною *багатозначністю* свого змісту і, отже, варіантами сприйняття й тлумачення. До розряду таких може бути віднесений, зокрема, той символ, що ним завершує фільм «Солодке життя» Ф. Фелліні. Під ранок зграя гультяїв з кола представників середнього класу опиняється на березі моря і стає свідком, як рибалки, замість поживної риби, витягують з морських глибин якусь потвору. Мерзенний вигляд її, як і її некорисність, — ні краси, ні радості! — у поєднанні з думкою, що вона, можливо, розігнала всю поживну рибу, забравшись у сіті рибалок, — все це на тлі попередньо показаних принад «солодкого життя», безперечно, уособлює якийсь символ цього самого життя. Однак однозначній інтерпретації цей символ не піддається.

Символи, в залежності від задуму автора, його ставлення до зображуваних подій, можуть бути трагічними і героїчними, комічними та іронічними. Іноді окремі кадри-символи повторюються впродовж фільму кількаразово і набувають значення *мотиву*. Однак можливі й інші вияви *мотивів* у кіномистецтві. Зокрема аналогічні музичному значенню терміна як *лейтмотиви* (від *нім.* leitmotiv — головний мотив) — повторювані блоки зображень для характеристики певного персонажа, подій або ідеї. Але ці *мотиви-блоки*, або послідовності зображень, мають у кіно притаманну лише кінематографу назву: *монтажні блоки*, *монтажні фрази* або *секвенції*. *Іл.*

*Див.: Зображення, Композиція, Фільм, Живопис, Видовище.*



**Кадр.**
*«Дрібниці життя».*
*Реж. К. Сотє. 1970 р.*



**Кадр.**
*«Мандрівка на Місяць».*
*Реж. Ж. Мельєс. 1902 р.*

**КАДРИЛЬ** (*фр.* quadrille, *ісп.* cuadrilla — *четвірка*, *лат.* quadrum — *квадрат*) — поширений у багатьох європейських країнах (під різними назвами) багатофігурний танець. Протягом XVII — XIX ст. була найпопулярнішим салонним танцем. Музичний розмір К., як правило, $^2/_4$. *Іл.*



**Кадриль.**
*А. де Тулуз-Лотрек.*
*Початок квадрилі в Мулен Руж. 1892 р.*
*Національна галерея мистецтв,*
*м. Вашингтон, США*

**КАКОФОНІЯ** (від *грец.* κακός — *поганий* + φονη — *звук*) — поєднання звуків, що сприймається як сумбурне, хаотичне, позбавлене змісту і справляє неприємне враження на слухачів. Як правило, **К.** виникає випадково, напр., при одночасному настроюванні інструментів симфонічного оркестру. Враження **К.** може виникати також у слухача внаслідок непідготовленості до сприймання музичних творів певної структури. Проте внаслідок ***естетизації*** какофонічного ефекту, принаймні в середовищі професійних музикантів, у другій половині XX ст. у деяких напрямах музичного ***авангардизму*** виявилася тенденція до свідомого витворення *какофонічних ефектів* з метою використання їх як одного з художніх засобів (*«грона звуків»* у Г. Коуелла та Дж. Кейджа).

**КАЛАМАР** — чорнильниця (від араб. слова «калам» — слово, мова). Відтак цим словом згодом стали означати: 1) *мусульманське догматичне богослів'я*, яке виникло у другій половині VIII ст.; 2) *перо з очеретини* — інструмент для писання. З цього означення і походить найменування писаря у запорізьких козаків і в православних церквах — *паламар* та *диякон (дяк)*.

**КАЛАМБУР** (від *фр.* calembour — *гра слів*) — дотепна гра слів, жарт, побудований на ***комічному*** обігруванні різних значень слів чи їх сполучень.

**КАМЕРА** (від *лат.* camera — *кімната*) — апарат для «знімання» кіно-, теле-, відеозображень предметів та явищ видимого світу.

Слово «камера» часто вживається з епітетами «суб'єктивна» «рухлива», «прихована», «звична» і т. д. Ці вирази з кінематографічного сленгу, як і фрази на зразок «точка зору камери» або «камера дивиться у світ» тощо, є своєрідними *метафорами*. Бо камера не може «дивитися». «Дивиться» лише жива істота. Втім, до певної міри, це теж — метафора. Бо очі, хоча, як доведено, й *випромінюють щось* — це зовсім не ті промені, що *«знімають»* ***зображення*** з довколишніх предметів. Щонайбільше ці промені несуть певну інформацію про внутрішній стан людини — від даних про роботу органів секреції до перебігу думок.

Але попри всю цю чарівність живого дива око має властивість досить простого оптичного пристрою, тож пощастило виготовити його механічний аналог — лінзи. Відбиті від поверхні предметів промені світла, зазнавши незначних ізоморфних перетворень — зменшення — фіксуються на сітківці ока як *зображення цих предметів*. Характер цього зображення змінюється від зміни фокусної відстані, яка досягається довільним напруженням певних м'язів, а також рухом очей — за допомогою цих же м'язів — або поворотом голови. Внаслідок цього ніби в автоматичному режимі змінюється «точка» зору — *тобто місце, з якого розглядається об'єкт*. На відміну від людського, «кінооко» не здатне автоматично змінювати свою «точку зору». Це вимушені робити люди.

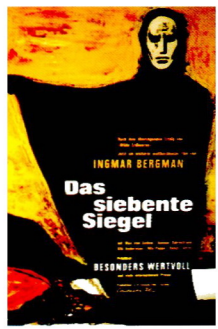
Щодо митців, то вони роблять це залюбки. Бо «точка зору» *кіноока* — в даному разі — є *уявною* точкою зору глядача: саме тим уявним місцем, з якого глядач майбутнього фільму зможе побачити подію, що на неї зараз «зорить» кінокамера. І вибір та зміна «точки зору» камери — аналога майбутнього погляду глядача — стає в руках майстра важливим зображальним засобом. Бо при цьому істотно змінюється *перспектива*, і зображення набуває особливого, — видозміненого стосовно фронтального, — характеру.

*«Суб'єктивна» камера. «Точка зору» камери* не обов'язково, не завжди збігається з «точкою зору» режисера, отже, й глядача. Часто-густо це може бути і буває *«кінооко»* якогось персонажа, навіть головної дійової особи. У фільмі Р. Поланського «Відраза» (Repulsion) значна частина того, що ми бачимо на екрані, — лише зображення фантомів хворобливої уяви героїні. Іншим прикладом може бути кінокартина І. Бергмана «Сьома печатка». Постійне наближення «Смерті», що його відчуває Лицар, передається *видіннями* героя, що також зображуються у формах звичайного «зовнішнього» життя: зловісна чорна постать з'являється і вночі, і вранці, і серед білого дня поміж людей, з нею лицар грає навіть у шахи, але ніхто, крім нього, не помічає її присутності.

Можливо, найвражаючим є використання «суб'єктивної» камери завдяки поєднанню з несподіваним, карколомним ***ракурсом*** зйомки — у фільмі Г. Чухрая «Балада про солдата». Коли необстріляний молодий боєць залишається «сам на сам» із фашистським танком у полі,



***Камера.***
*«Балада про солдата».*
*Реж. Г. Чухрай. 1959 р.*




***Камера.***
*«Сьома печатка».*
*Реж. І. Бергман. 1956 р.*
*Афіша фільму*



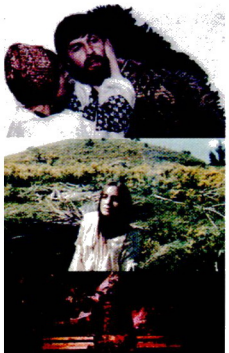
***Камера.***
*«Відраза».*
*Реж. Р. Поланський. 1965 р.*



***Камера.***
*«Летять журавлі».*
*Реж. М. Калатозов. 1957 р.*



***Камера.***
*«Скромна чарівність буржуазії».*
*Реж. Л. Бунюель. 1972 р.*



***Камера.***
*«Вечір на Івана Купала».*
*Реж. Ю. Іллєнко. 1968 р.*

страх проймає його єство, і цей страх малює йому (отже, і нам) справді жахливу картину: полювання залізного звіра з вищиреними стволами зброї за маленькою беззахисною людиною (*далекий план*, знятий з великої висоти) і раптом це *«видіння»* героя робить поворот на 180° — земля стає небом, небо — землею: світ перевернувся! — наочно, «дослівно». І ми переживаємо це так само: кінець світу!

«Кінооко» персонажа не неодмінно має бути людським. У фільмі С. Бондарчука «Війна і мир», у сцені вдалого полювання на вовка, є кадр, у якому фінальний епізод поданий *ніби* очима зацькованого звіра. Цей приклад дає нам привід повести мову про те, як творці фільму прагнуть дати глядачам можливість відрізнити на екрані зображання «суб'єктивної» камери від «об'єктивної». Це може бути певна *деформація*, спотворення зображення, особливо коли йдеться про якісь хворобливі явища внутрішнього життя людини (кошмари, галюцинації, маячня), що досягається застосуванням певної оптики. Виокремлення «суб'єктивних» зображень — *візій персонажів* — може здійснюватись за допомогою кольору. Так, у кольоровому сповненому усіх барв фільмі К. Лелюша «Життя, кохання, смерть», коли герой довідується, що за скоєні злочини його чекає смерть, колір раптом зникає: це має означати, що для персонажа світ потьмянів, став похмурим і безпросвітним. Подібно — обезбарвленням зображень — подаються у кольорових фільмах також спогади, мрії.

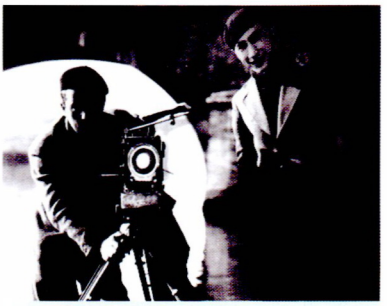
Коли кіно було чорно-білим, застосовувалися й інші засоби попередження глядача про те, що наступні кадри зображають уже не «реальні» події (точніше сказати: не події зовнішнього життя, сферу і вчинків і фактів), а фантоми психічної діяльності: поступове затемнення зображення і вихід з нього, «наплив», тобто короткочасне суміщення різних зображень, незначну деформацію зображення (воно ніби затуманюється завдяки зйомці «не в фокусі» або по ньому пробігають «хвильки», що нагадують бризі на воді, тощо), «наїзд» камери (наближення об'єктива до голови чи навіть очей персонажа, що має означати, ніби камера «увійшла», «зазирнула» всередину персонажа, у його духовний світ), а то і звуковий сигнал. Так, переходи від одного типу зображень (реальних подій) до іншого (світу сексуальних фантазій героїні фільму Л. Бунюеля «Денна красуня») передує звуковий сигнал — ледь чутний, ніби казковий передзвін і шум від'їжджаючої (уявної!) карети. У картині Б. Уайлдера «Сверблячка сьомого року» зображення фантазій просто як на телеекрані «витісняють» картини реальних подій і т.д. Більшість кіномитців, прагнучи бути зрозумілими, — притому адекватно і точно, — ретельно дотримуються цих «знаків пунктуації». Проте з кінця 50-х — початку 60-х років XX ст. (можливо, не без впливу «модерного роману», зокрема і насамперед «Улісса» Джеймса Джойса, у якому зображення світу подається у вигляді суцільного потоку свідомості персонажів (а можливо, й з самостійного осмислення нерозривної єдності «зовнішніх» та «внутрішніх» діяльностей, пов'язаних між собою плетивом взаємопереходів), дедалі помітнішою стає тенденція якщо й не зовсім нехтувати «знаками пунктуації», то принаймні не дуже акцентувати на них увагу. Це призводить іноді до непорозумінь.

Подібне трапилося, наприклад, і з пересічним щодо художніх достоїнств франко-бельгійським фільмом «Вечір, поїзд», у якому всі події, за винятком початкових кадрів, подані як калейдоскоп видінь героя у передсмертну хвилину, і з шедевром Л. Бунюеля «Скромна чарівність буржуазії», в якому всі події аж до останнього епізоду, коли герой прокидається, подані через сни героя, якому сниться, що він спить і йому сниться, що він спить і йому сниться... і т.д. Тобто побудованому за «поетикою» відомої пустотливої пісеньки про попа, у якого «була собака, і він її любив, та з'їла кусок м'яса, і він її убив; убив і закопав і напис написав: «була в попа собака...» і т. ін. І видатний твір Ф. Фелліні «$8^1/_2$», вибудований у формі зображення потоку свідомості і підсвідомості, що примхливо поєднуються із зображенням потоку реальних подій, тривалий час викликав подив і непорозуміння у наших глядачів, зовсім тоді ще непідготовлених до «читання» такого «кінописьма».

Та що там «глядачі» — іноді й самі творці фільму, знехтувавши «пунктуацію», не

можуть збагнути, де й що зображено. Де справді щось сталося в стосунками між дійовими особами, а де — лише в їхній фантазії промайнуло як бажане чи й просто можливе. Так, співавтори французької кінострічки «Торік у Марієнбаді», яка одержала навіть головний приз на Венеційському кінофестивалі 1961 року, режисер А. Рене і сценарист А. Роб-Грійє дотримувалися істотно різних думок про те, що ж таки зображено на екрані. Подібно і С. Параджанов заявляв про свій фільм «Саят-Нова», що «я сам його добре не розумію». І однією з причин цього було уживання підряд кількох майже ідентичних *монтажних кадрів* без будь-яких «знаків пунктуації». Тимчасом подібний прийом зображення *варіантів думки персонажа* набув «прав громадянства». Ним залюбки користується Кіра Муратова (фільми «Довгі проводи», «Пізнаючи білий світ») й інші режисери.

Заслугу першого в історії кіно використання *суб'єктивної камери* прийнято відносити на честь німецьких кінематографістів. З огляду на особливості німецьких мистецьких традицій, у яких чільне місце посідає поглиблений інтерес до внутрішнього, духовного життя персонажів, та під пресом загальної національної кризи, спричиненої поразкою у першій світовій війні, хаосом громадянської війни, економічним занепадом й ідеологічним сум'яттям, у німецькому мистецтві 20-х років XX ст. відчувався особливий потяг до аналізу явищ свідомості та підсвідомості людини, вираження її думок, почуттів, інстинктів, страхів і надій. Напрям у мистецтві, який робить акцент саме на вираженні та самовираженні, дістав назву ***експресіонізму*** подібно як мистецьку течію, що робить наголос на враженні, названо ***імпресіонізмом***. У пошуках адекватних виразних засобів зображення на екрані різних форм внутрішнього життя своїх бентежних персонажів — таких, як сон, марення, кошмари, галюцинації тощо, — німецькі митці, зокрема, Ф. Ланг, Г. Пабст, Ф. Мурнау, що вийшли із школи експресіоністичного театру М. Рейнхардта, і вдалися до застосування «суб'єктивної» камери. Нововведення, крім застосування незвичних ракурсів, як вияву «суб'єктивного «бачення» персонажа, полягало і в тому, що «точка зору» камери перестала бути стаціонарною — вона почала пересуватись, імітуючи погляд дійової особи, що рухається. Це технологічне нововведення відкривало перед кіномистецтвом необмежені можливості, і митці почали їх використовувати і навіть надуживати ними. *Іл.*



***Камера.***
*Дзига Вертов і Михайло Кауфман. Фото*

**КАМЕРНА МУЗИКА** (від *лат.* camera — *кімната*: *італ.* musica da camera, *фр.* musique de chambre, *англ.* chamber music, *нім.* Kammermusik) — особливий різновид музики: на відміну від оперної, симфонічної, концертної призначений для виконання у невеличких приміщеннях, переважно для домашнього музикування. Саме за станом **К. м.**, її поширенням та культивуванням судять про рівень музичного життя, музичної культури суспільства. *Іл.*

**КАМЕРТОН** (*нім.* Kammerton, від Kammer — *кімната* + Ton — *звук*) — 1) висота звука, що береться за основу для виконання *камерної музики*; 2) *вуз.* пристрій для настроювання інструментів та голосу під час співу. **К.** є прикріплений до держака металевий стрижень, зігнутий так, щоб вільні кінці його могли безперешкодно коливатися, породжуючи звук певної висоти. Звичайно застосовується **К.**, що видає звук $c^1$ (ля першої октави). Співаки у хорі, а також диригенти часто користуються також **К.** у тоні $c^2$.

До винаходу сучасного типу камертона (1711 р., англійцем Дж. Шором) частота коливань $a^1$ становила 839,8 за секунду



***Камера.***
*«Довгі проводи».*
*Реж. К. Муратова. 1971 р.*



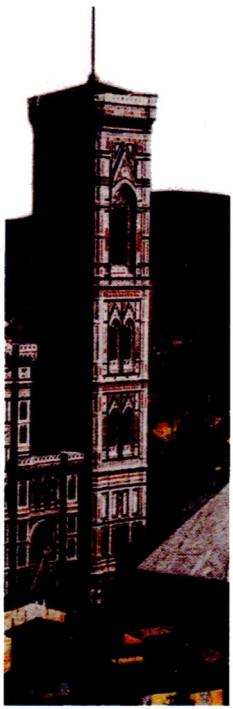
***Камера.***
*«Денна красуня».*
*Реж. Л. Бунюель. 1967 р.*



***Камерна музика.***
*Київський камерний хор*



**Канелюра.**
*Канелюри колони з руїн храму Венери Помпейської*



**Кампаніла.**
*Джотто, А. Пізано, Ф. Таленті. Дзвінниця Джотто. 1334—1359 рр. Дзвінниця собору Санта-Марія дель Фйоре, м. Флоренція, Італія*

(419,9 герц). У 1858 р. Паризька академія наук запропонувала встановити частоту в 435 герц, через тридцять років (1885) на Міжнародній конференції у Відні ця частота була схвалена як *еталон висоти звука* і одержала назву *музичного строю*. У СРСР з 1 січня 1936 р. було встановлено загальносоюзний стандарт: $a^1 = 440$ герц. Новітні камертони діють уже за принципом електронного вимірювання кількості коливань струни.

**КАМПАНЕЛА** (*італ.* campanella — *дзвіночок*) — музична п'єса, в якій відтворено звучання дзвіночків. *Напр.*, твір Н. Паганіні (рондо другого концерту для скрипки з оркестром — *h-moll*), названий ним «*Кампанелою*» і спопуляризований *Ф. Лістом* у транскрипції для фортепіано.

**КАМПАНІЛА** (*італ.* campanile) — поширена в італійській архітектурі середньовіччя та епохи ***Відродження*** чотиригранна або кругла вежа — дзвіниця, що стоїть окремо від храму. *Іл.*

**КАМ'ЯНІ БАБИ** — народна назва скульптур — пам'яток культури кочових народів Причорномор'я (скіфів, половців, печенігів, хозарів); витесані із твердих порід каменя, заввишки в 1—4 м; зображають осіб як чоловічої, так і жіночої статі. *Іл.*



**Кам'яні баби.**
*Кам'яні баби з південноукраїнських степів. XI—XIII ст.*

**КАНЕЛЮРА** (*фр.* cannelure — *жолоб*) — архітектурне оздоблення у вигляді вертикальних жолобків, висічених на ***колоні*** чи ***пілястрі***. *Іл.*

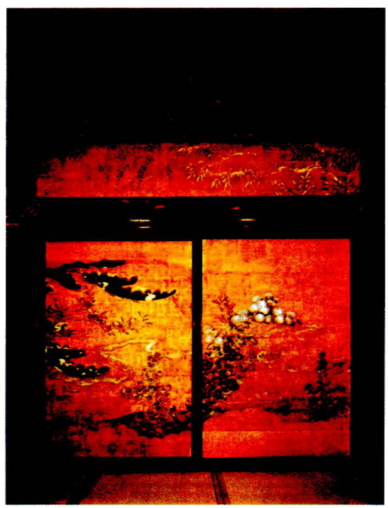
Див.: *Архітектурні ордери.*

**КАНКАН** (*фр.* cancan — *гамір, шум, гомін*) — французький танець алжирського походження; другоназва канкану — паризька кадриль. *Іл.*



**Канкан.**
*А. де Тулуз-Лотрек. Канкан. 1894 р. Приватна колекція, м. Турин, Італія*

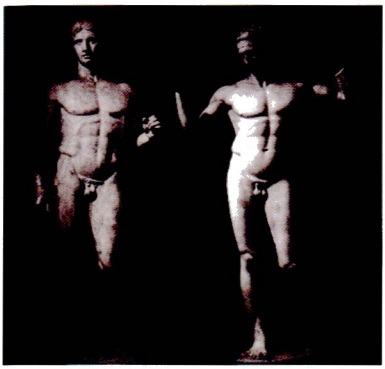
**КАНО** — назва школи японського живопису (друга половина XV — початок XVI ст.). Представники розвивали традиції монохромного живопису та прагнули досягнення достеменності зображення і декоративності, ***композиції***. *Іл.*



**Кано.**
*Кано Міцунобу. Квіти та дерева*

**КАНОН** (від *грец.* κανων — *норма, правило*) — 1) *взг.* усталені традиційно чи встановлені декретно *певні співвідношення, масштаб, норма*; 2) *худ.* **К.** — *система правил і способів творчості.* В *образотворчому* мистецтві **К.** є системою ***стилістичних*** та ***іконографічних*** нормативів; 3) мистецький

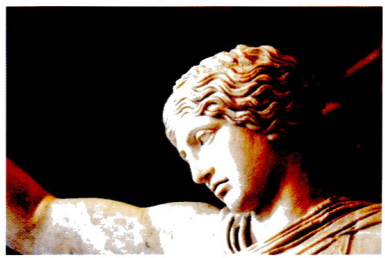
твір, що відповідає встановленим (визнаним) правилам творчості. Таке поєднання назви художнього твору та правил його виготовлення походить від часів давньогрецького скульптора і теоретика мистецтва Поліклета із Аргосу (друга половина V ст. до н. е.). Відомі за копіями бронзові скульптури його роботи «Доріфор», «Діадумен», «Поранена амазонка», а також два фрагменти із трактату, в якому він виводив цифровий закон пропорцій ідеальної людської фігури. *Іл.*



**Канон.**
*Доріфор.*
*Римська копія оригіналу Поліклета.*
*Національний археологічний музей,*
*м. Неаполь, Італія.*
*Діадумен.*
*Римська копія оригіналу Поліклета.*
*Національний археологічний музей,*
*м. Афіни, Греція*

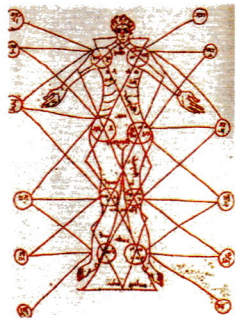
Трактат цей, як і чудову статую, виготовлену ним за визначеними ним же співвідношеннями розмірів частин людського тіла (голови, рук, шиї, торса до всієї постаті), він назвав однаково — **К.** Звідси й бере початок вживання цього слова у вищенаведених значеннях також за межами художньої творчості. Зокрема, *Біблійним* **К.** стали називати сукупність творів, що входять до складу Біблії, які офіційно визнані церквою богонатхненними, на протилежність тим, що не визнаються богонатхненними *(апокрифи)*. Подібно і зведення правил догматики, культу, організації церковного життя прийнято називати *Церковним К.*

*Музичний* **К.** У Давній Греції **К.** називався і пристрій для вивчення та демонстрації співвідношення тонів, які утворюються різними частинами струни, що коливається. З II ст. цей пристрій набув назву *монохорду*, відтак *каноном* стали називати саму систему числових співвідношень, що встановлюються за допомогою монохорду. Згодом **К.** стали називати й деякі музичні інструменти, споріднені з монохордом за будовою (*напр.*, псалтеріон). Цікаво, що **К.** називається одна із труб у водяному *органі*, а також музичний струнний щипковий інструмент, відомий здавна у Вірменії, поширений на Близькому та Середньому Сході.

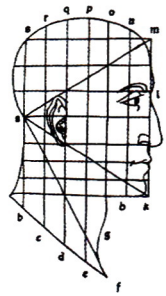


**Канон.**
*Амазонка Сосикла (Поранена амазонка).*
*Фрагмент. Мармур.*
*Римська копія з грецького оригіналу. V ст. до н. е.*
*Ніс, підборіддя, ліва рука — сучасні реставрації.*
*Лувр, м. Париж, Франція*

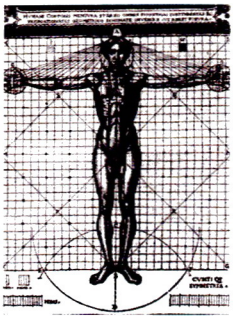
У Візантії **К.** називався церковний піснеспів — багатострофний музичний твір складної літературної будови, що входить до складу вранішньої богослужби й оспівує певну особу чи подію. З'явився у першій половині VIII ст. (найперші автори — сирійці А. Критський, Іоанн Дамаскін, К. Єрусалимський). Піснеспів поділяється на пісні. Початково **К.** містив 8-9 пісень («повний **К.**»), але незабаром редукувався до дво-, три-, чотирипісенного («двупесніцы», «трипесніцы» та «четверопесніцы»). Пісні, що входять до **К.**, своєю чергою, поділяються на ірмоси — так (від *грец.* γηρυμα — *звук, голос, мова*; γηρυομαι — *видавати звук, говорити, розповідати*) називається перша строфа кожної пісні та *«стіхі»* — так (від *грец.* στιχος — ряд предметів чи людей, ряд воїнів, рядок у книзі, строфа у *вірші*) називаються подальші (звичайно від 4 до 6) строфи піснеспіву (інакше ще тропарі). Початкові літери строф складали акровірш, що вказував на ім'я автора та ідею твору.



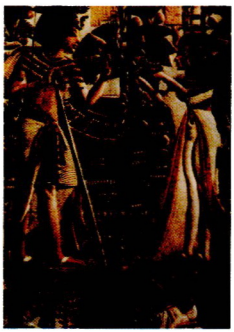
**Канон.**
*Будова тіла і основні властивості людини відповідно до Зодіаку.*
*XI ст.*
*М. Бургo де Осма, Іспанія*



**Канон.**
*Лука Пачолі.*
*«Про Божественну пропорцію».*
*1509 р. М. Венеція, Італія*



**Канон.**
*Ч. Чезаріно.*
*«Луцій Вітрувій Полліон про архітектуру».*
*1521 р.*
*Національна бібліотека Бранденсе, м. Мілан, Італія*



**Канон.**
*Тутанхамон і цариця Анхесенамон.*
*Рельєф на кришці скриньки з гробниці Тутанхамона.*
*XVIII династія.*
*IV ст. до н. е.*
*Єгипетський музей, м. Каїр, Єгипет*

Таким в основному **К.** зберігається й до наших днів у музиці східної, або православної (інакше — ортодоксальної), церкви.

У *світській музиці* Західної Європи з часів середньовіччя **К.** називається форма багатоголосної музики, заснована на *імітації* — проведенні у всіх голосах тієї ж мелодії — при цьому в кожному наступному голосі вона починається ще до того, як закінчиться у попередньому. Аж до XVII—XVIII ст. ця форма мала й другу назву — *фуга*.

З легкої руки Поліклета, що назвав **К.** і *модель* і систему правил творчості, слово канон набуло різних відтінків значення уже у стародавні часи. Цим терміном означали і прави́ло (та інші інструменти — знаряддя вимірювання: *шнурок, висок, лот*), — і пра́вило (також *зразок, норма* — тобто загальні принципи сумірності). Відтак цим словом називали і ткацький *човник*, навіть *держаки* із внутрішньої сторони *цата*.

А що означає слово ***канон***? Походить це слово від однокореневого κανη (кане) — *очерет* і первісно означало прямий *прут, палицю*. Використовувана як *мірило* у різних сферах діяльності, зокрема й у будівництві, ця *палиця* (прави́ло — з наголосом на *и*) стала синонімом масштабу та норми (*правилом* — з наголосом на *а*).

Палиця, як відомо за прислів'ям, має *два кінці*. Канон, ця «естетична палиця», не становить винятку. Запровадження **К.** мало як позитивні, так і негативні наслідки. «Позитивні» пов'язані з роллю **К.** у становленні кристалізації художньої форми, негативні — у стримуванні її розвитку.

*«Кристалізація» художньої форми* — процес ***естетизації***, що супроводжується синхронними процесами ***етизації*** та ***сакралізації*** освоюваного людиною реального та уявного довкілля, є становленням етнонаціонального духовного світу. *Художнє* через це в ґенезі збігається з *національним*. Все *своє, рідне* подобається людям, воно видається гарним, прекрасним, так само як чуже — негарним і навіть огидним. Ось чому мають рацію ті, хто вважає, що *художнє* — завжди *національне*. (Звідси зовсім не випливає, ніби все національне — *художнє*) Не обов'язково, щоб усе, що сприймається людиною належало до певного етносу чи нації, як *прекрасне, художнє* та мало етнонаціональне походження, але неодмінною умовою визнання, *сприйняття* певного явища як художнього є ідентифікація його як частини етнонаціонального духовного світу.

Упродовж тривалого часу люди милувалися «красою», неусвідомлюючи її. Утім і зараз вони просто втішаються, духовно «насолоджуються» тим, що здається їм гарним. Однак у деяких людей, особливо причетних до виготовлення речей, які сприймаються сучасниками як «прекрасні», «огидні», «трагічні» або «комічні» тощо, виникає і посилюється прагнення осягнути, що ж є прекрасним чи огидним, чому воно сприймається саме в такий спосіб, як, зрештою, воно втиготовлене. Осмислення ж «будови» речей та явищ, які видаються естетично так чи інакше «забарвленими», приводить до певних узагальнень щодо того, *як* належить *виготовляти* подібні предмети. Узагальнення відбуваються на різних, так би мовити, рівнях: осягнення закономірностей творення художніх виробів, далі — певного виду мистецтва (ремесла), нарешті, — художньої творчості загалом. З точки зору результатної, *предметної*, процес цей набирає позірного вигляду *кристалізації художньої форми*. Суб'єктивно ж він є не що інше, як становлення й усвідомлення певних правил (способів, принципів, тобто *методів*) творення художніх предметів, що видаються і сприймаються як *закони мистецтва, закони краси* тощо. Їх подальше узагальнення дає початок різним *художньо-естетичним системам* у творчій практиці та різноманітним теоріям у ***мистецтвознавстві*** та ***естетиці***.

Так чи інакше (в окремих деталях), але не підлягає сумніву, що історично саме з цього моменту — певного осмислення самого процесу творення художніх предметів і свідомого використання результатів цього осмислення у творчій практиці — і починається новий етап у розвитку художньої культури людства: етап *художнього виробництва*. Це зовсім не означало й не означає автоматичного відмирання спонтанної художньої самодіяльності й стихійного продукування мистецьких творів усіх видів та жанрів (народний малюнок, вишивання, декоративно-ужиткові речі, поетично-пісенна та музична творчість). Художнє виробництво як діяльність, заснована на більш-менш точному знанні «технології» виготовлення мистецьких предметів, виростаючи з

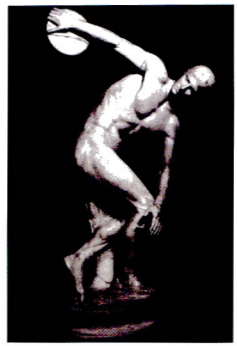
стихійної творчості, розвивається поряд з нею, вступає з нею у складні й суперечливі взаємозв'язки, що ускладнюються й багатоманітно множаться з часом.

Від *збирання — до виробництва*: такий *«віраж» поступу*. Узагалі в житті людей, у їхній життєдіяльності за етапом *збирання*, тобто використання для своїх потреб того, що віднаходиться у довкіллі у готовому до споживання вигляді, — настає період *виробництва* — свідомого використання закономірностей будови корисних предметів для доцільного їх виготовлення. Так за епохою *мисливства* настає час *приручення*, а далі й *розведення* тварин (*тваринництво*), за періодом використання поживних дикорослих — епоха доцільного культивування необхідних рослин (*землеробство*). Подібно й у пізнавальній діяльності: за *спостереженням*, — як основним методом добування знань, настає епоха *експериментального* видобування знань (напр., в астрономії: від спостереження за зорями, іншими небесними «світилами» — до сучасних запусків космічних зондів у різні регіони Сонячної системи, не кажучи вже про роботу людей на навколоземній орбіті). Подібно й в ідеології: за спонтанною систематизацією певних ідей настає період їх цілеспрямованої професійної розробки й систематизації (в галузях релігії, політики, права, моралі). Так само й у сфері естетичній: за періодом, коли переважала, якщо не виключно панувала, художня автентична самодіяльність, настає час професійної художньої творчості. Мистецтво віднині твориться за певними *правилами*. При цьому кожний митець виробляє свої власні *правила*, принципи творчості — на основі осмислення свого власного творчого досвіду. Узагальнення досвіду різних майстрів і вибір найдоцільніших способів творчості приводить до встановлення (внаслідок *звичаю* чи й прямого *декрету*) певних більш-менш *обов'язкових правил творчості*, а то й *зразків* як ідеальних форм. З'являється те, що й дістало в історії та теорії мистецтва назву **К.**

*Двоїста роль Канону*. **К.**, ця «очеретяна паличка» тобто зафіксовані правила творчості, що набувають значення *закону*, починає відігравати роль, так би мовити, «планки певної висоти» у художній творчості: все, що нижче, вважається віднині *не*мистецтвом або мистецтвом «нижчої проби» (ремеслом). Отож поява **К.** знаменувала важливий етап у якісному розвитку професійного мистецтва та сприяла загальному піднесенню рівня художньої культури.

Але будь-яке благо, що дійшло межі, часто-густо набуває протилежного значення. Так сталося і з художнім *каноном*. Застигла в часі «очеретяна паличка» перетворювалася на своєрідний «шлагбаум», що припиняє рух до мистецьких пошуків. Піднесений — де рутиною традицій та звичаїв, а де й юридичним законом — у ранг *обов'язкової норми*, художній **К.** із стимулу вдосконалення майстерності стає гальмом у подальшому розвитку. Звернемося до конкретних історичних матеріалів.

*Мудрець Платон не любив... мистецтв!* На бурхливий процес усвідомлення митцями й теоретиками мистецтва шляхів, принципів, правил художньої творчості ми, спадкоємці європейської традиції, чи не вперше надибуємо в історії Давньої Греції середини і кінця V ст. до н. е. Платон (ідеаліст у філософії і консерватор у політиці) обстоював теоретичну необхідність якнайретельнішого управління художнім процесом у суспільстві за допомогою державних законів, із застосуванням навіть крайніх репресивних методів, і ремствував на те, що таких законів у Греції ще обмаль. Його уявний співрозмовник мляво заперечував: «Не бачу, щоб висловлюваних тобою положень дотримувались де-небудь, крім як у нас (тобто в Афінах. — *Авт.*) та у македонян. Навпаки, постійно виникають новації й у фарбах, і в усіх інших *музикійських мистецтвах*. Ці зміни відбуваються не за допомогою законів, а під впливом якихось безладних утіх, які зовсім не такі, як у Єгипті, і підпорядковуються зовсім не таким положенням, які, за твоїми словами, застосовуються там». Платон же відповідав: «У державах у молодих людей повинно увійти у звичку заняття прекрасними тілесними вправами і прекрасними піснями. Постановивши, що саме є таким (тобто, що є *прекрасним!* — *Авт.*), єгиптяни виставляли зразки напоказ у святилищах, і впроваджувати новації всупереч зразкам, вигадувати що-небудь нове, невітчизняне, не було дозволено — та й тепер (тобто у V ст. до н. е. — *Авт.*) не дозволяється — ні живописцям, ні будь-кому



***Канон.***
*Дискобол.*
*Римська копія з грецького оригіналу.*
*V ст. до н. е.*
*Національний археологічний музей, м. Афіни, Греція*



***Канон.***
*Аполлон Бельведерський.*
*Римська копія*
*з грецького оригіналу Леохара.*
*350– 330 рр. до н. е.*
*Музей Піо-Клементино, Ватикан*



**Канон.**
*Венера (Богиня кохання). Римська копія з грецької статуї Афродіти Каллімаха Поліклета. Мармур. Кінець V ст. до н. е. Ермітаж, м. Санкт-Петербург, Росія*

іншому, хто робить якісь зображення. Те ж саме у всьому, що стосується мусикійського мистецтва. Так що, коли ти звернеш увагу, то зауважиш, що твори живопису чи скульптури, зроблені там 10 000 років тому — і це не для красного слівця кажу десять тисяч літ, — застерігав Платон, — нічим не прекрасніші і нічим не огидніші теперішніх творів, тому що ті й інші виконані за допомогою одного й того ж мистецтва» (тобто за тими самими правилами, принципами чи методами творчості. — *Авт.*).

Можливо, зовсім не випадково, що саме молодший сучасник Платона — Поліклет із Аргоса взяв на себе цю титанічну працю, яка, за словами Платона, до снаги мало не богам, — сформулювати, яким саме має бути *прекрасне* людське тіло, і виготовити відповідний його *зразок напоказ*. Імовірно, що саме завдяки цьому *класична* грецька скульптура ще й сьогодні нам естетичну насолоду і слугує неперевершеним зразком, тобто ідеалом. Поза сумнівом, однак, і те, що саме встановленню **К.** і його абсолютизації завдячує навіть класична антична скульптура своїми й не такими вже й неістотними хибами — відходом від «натури», правди життя.

*Руйнація* **К.**, або *Початок кінця «палички-виручалочки»*. Як відомо, все, що має початок, матиме й кінець.

Мистецький **К.** не є винятком. Якось Едвард Стайхен, колишній директор Нью-Йоркського музею Метрополітен, котрого вважають «батьком» американської художньої фотографії, повертаючись із подорожі до Європи, віз у своєму багажі придбану там невеличку «модернову» статуетку Бранкузі. Увезення творів мистецтва до США не обкладається митом. Однак службовець митниці зажадав платні, оскільки, на його думку, той предмет, що його він виявив у багажі поважного джентльмена, не був твором мистецтва. Стайхен платити відмовився. Не так шкода було грошей (сума була майже символічна), як виявились ображеними почуття професійної гідності та соціальної справедливості. Урядовець, на його думку, через невігластво чи ще з якихось причин порушував закон, ущемляв його громадянські права і принижував його гідність як людини мистецтва і мистецтвознавця. І Стайхен, на відміну від того, як би могли діяти у подібних випадках «наші люди», не став писати скарг на ім'я президента чи до сенату, конгресу або безпосередньому начальству митного службовця, а просто подав позов до суду.

Суд взяв справу до розгляду. Однак вона виявилась далеко не простою. Для того, щоб ухвалити конкретне рішення у цій конкретній справі, необхідно було посилатися на загальне юридичне визначення, що ж власне є мистецтвом і, отже, художнім твором? Такого визначення в юридичній літературі не виявилося. Отже, суд опинився перед необхідністю самому сформулювати таке визначення, і через деякий час він його подав:

*«Мистецтвом є будь-який предмет, що його вважає таким той, хто його виготовив, і з цим згодна бодай ще одна особа... ».*

Для багатьох із нас, хто вихований коли й не на традиціях класичного мистецтва, то, принаймні, на народних уявленнях про художню творчість, а особливо тих, хто звик читати головоломні кількасторінкові «філософсько-естетичні» дефініції мистецтва, — подібне визначення, поза сумнівом, видасться шокуючим. Якщо й не цілковито «диким», то, принаймні, курйозним: «казус судових гачкотворців та й годі! ».

До речі, що ж виходить? Недолугі музичні твори, які записані на плівку, або щось намалякане фарбами, видане за портрет коханої — це теж треба визнавати за мистецький твір? Верещання на зразок «I love you, i love you — я кохаю ще й люблю» або «Франсуа, Франсуа» за допомогою електронних музичних засобів якось причепурене, а зацікавлений «продюсер» цей вереск «закліпив» (відзняв на відеоплівку у вигляді «кліпу») — і от вже готовий мистецький витвір? За буквою закону — в Сполучених Штатах діє прецедентне право, — виходить, що саме так.

До речі, «виходить так» не лише на берегах Потомаку, а вже й на наших благословенних Дніпровських, Дністровських та Дунайських. Хто сумнівається, хай частіше навідується до різних імпровізованих виставочних залів на всілякі «презентації», «вернісажі» та «імпрези», — там вочевидь можна переконатися у вищості безсмертного Гоголя («Диви, яка кака намальована!»). Або хоч би час від часу прослуховувати будь-яку з передач українського радіо: «12 мінус 2», чи «Ім'я», чи «Шлягер-97», чи «Червону руту», чи «Пісня року»: тут уже найнеймовірнішим чином реалізоване давнє іронічне прислів'я: «хто як вміє, так і піє». Не буде недоречним нагадати, що подібне поблажливе прислів'я стосувалося ентузіастів «домашнього», а не публічного співу.



**Канон.**
*Агесандр (?). Венера Мілоська. Мармур. 130—100 рр. до н. е. Лувр, м. Париж, Франція*

Отже, «Стайхен проти митниці». Він виграв той судовий процес. Відповідно його програв урядовець, а в його особі — митниця і, отже, — держава. Конкретно йшлося про якусь дещицю доларів.

Тепер подивимося, що ж *взагалі*, принципово, виграли, якщо виграли! та що *програли* — якщо програли! — в цілому мистецтво, і загалом *держава*.

Цим «законом» (ще раз нагадаємо: у судочинстві США прецедент має силу закону) державі, так би мовити, вказано на двері. Віднині держава взагалі не може, не повинна, не сміє — не має права, втручатися у мистецькі справи. Зауважимо при цьому, що позбавлення права втручатися у мистецькі справи означає водночас і скасування обов'язку (права) також опікуватися мистецтвом.

Іншими словами, з політичного погляду це юридичне рішення означає проголошення абсолютної, ніким і нічим не обмеженої, свободи творчості.

Який же сенс від цього *держави*? Усе залежить від того, що це за держава, якої «державницької доктрини» (ідеології) вона дотримується. У «комерційному» ж, матеріально-фінансовому аспекті, держава як така (як інституція, що утримується за рахунок податків усіх громадян, зокрема й тих, що цілковито байдужі до мистецтва або не мають жодних можливостей прилучитися до його досягнень) безумовно «виграє» — вона не тільки може тепер дозволити собі, вона просто позбавлена права витрачати народні гроші на художню творчість, що стала приватною справою окремих громадян.

А як мистецтво, тобто митці, для яких блакитною мрією за всіх часів була абсолютна свобода творчості?

Одержавши у подарунок ніякими політичними умовами, забобонами чи приписами не обмежену жадану свободу творчості, вони виявили у пакеті й кілька «додатків» психологічного та економічного характеру. Відсутність у держави права втручатися у сферу мистецтва означає разом з тим і відсутність державної опіки, і взагалі будь-якого інтересу держави до митців. Психологічно це не може не сприйматися як самотність, соціально — як економічна, тобто життєво найважливіша, незахищеність.

Держава перестає бути споживачем і навіть посередником між митцем та потенційними споживачами продуктів його творчості, знімає з себе будь-яку відповідальність за долю, за саме фізичне існування митців.

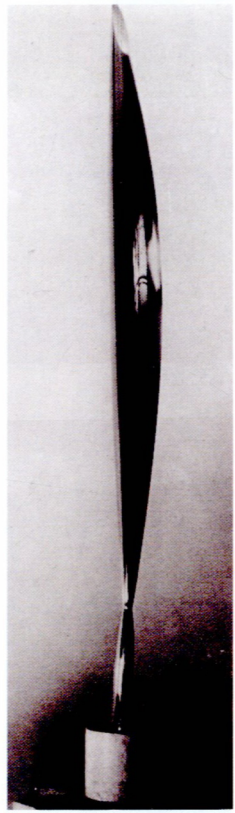
Подібна ситуація є безпрецедентною у всій багатовіковій історії мистецтв. У всі часи, у всіх народів: завжди, скрізь і всюди дотепер політична влада взагалі, зокрема держава, виявляла хижу й безмежну хтивість щодо мистецтва, і (як в інших подібних випадках того, хто прагне вдоволення й одержує його, та того, хто вдовольняє ці прагнення) дбала про нього тим більше, чим ліпше останнє вдовольняло ці пожадання. Мистецтво завжди було на становищі якщо й не гаремної красуні, то на правах утриманки. Нині ситуація істотно змінюється (подекуди уже фактично змінилась). Тепер лише від самого митця, від того, знайде він отого «другого» (третього й десятого, сотого й тисячного), хто погодиться визнати, що його виріб — мистецький твір (і то «визнати» не тільки й не стільки словесно, скільки фактично — певною сумою грошового еквіваленту художньої цінності), залежить його добробут як особи і доля, як митця.

Отже, рішення суду, особливо ж юридичне визначення мистецтва, про яке йдеться, крім політичної, означає й абсолютну економічну свободу творчості.

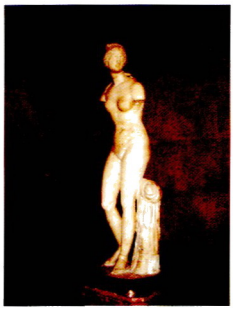
Справді, що необхідно для того, щоб відбувся товарообмін у цій, як і у будь-якій іншій, сфері. Аби лише, щоб один, хто вважає той предмет, що він хоче його продати, мистецьким твором, погодився продати (обміняти), а інший — його купити. Апофеоз ринковості мистецтва!

Ринок мистецтв почався не вчора і не в Америці. Але там він досяг свого найвищого, щоб не сказати межового розвитку. Його статус, організація і наслідки — то предмет окремого аналізу. У даному випадку нас цікавлять, насамперед, естетичні наслідки розвитку тенденції, започаткованої згаданим рішенням суду.

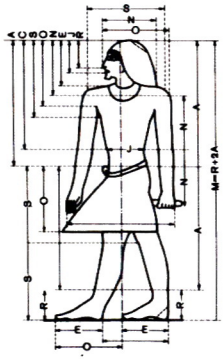
З погляду наукової теорії мистецтва, згадане юридичне визначення американського суду і його рішення означає *початок кінця нормативної естетики*. Не те що декретної — церковно-релігійної (*напр.*, давньоєгипетський чи православний канони),



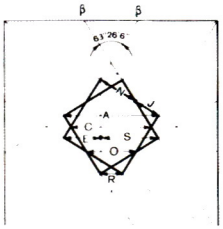
***Канон.***
*Руйнація канону.*
*К. Бранкузі.*
*Птах у просторі. 1930 р.*
*Нова національна галерея,*
*м. Берлін, Німеччина*



**Канон.**
*Афродіта (Венера Таврійська). Мармур. Римська копія з грецького оригіналу III ст. до н. е. Ермітаж, м. Санкт-Петербург, Росія*



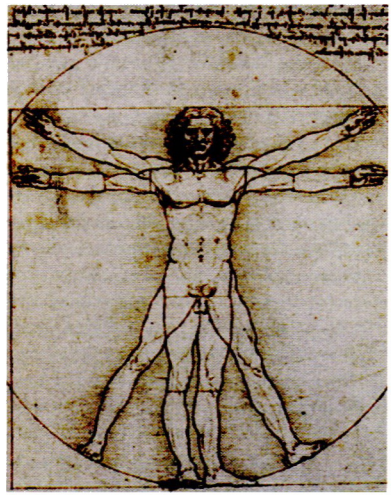
**Канон.**
*Пропорції давньоєгипетського канону*



**Канон.**
*Пропорції давньоєгипетського канону*

партійно-політичної (метод соціалістичного реалізму) тощо, а й народно-традиційної, узвичаєної, усталеної у віках. Віднині кожний сам собі може визначати естетичні норми та художні критерії — як в оцінці творчості інших, так і у власній творчості, якщо він її вважає художньою.

Таким чином, згаданий «кінець нормативної естетики», це — поки що недокона́ний факт. Але це вже початок процесу, який, вірогідно, має асимптотичний характер. Однак не підлягає сумніву, що «процес пішов», і він має незворотний характер. Канон сконає?! *Іл.*



**Канон.**
*Леонардо да Вінчі. Вітрувіанська людина. 1490 р. Галерея академії, м. Венеція, Італія*

Див.: *Манера, Стиль, Творчий метод, Форма, Художнє, Краса, Естетизація.*

**КАНТ** (від *лат.* cantus — *спів, пісня*) — різновид побутового багатоголосного співу (триголосний виклад з паралельним рухом двох верхніх голосів та басом, що утворює гармонійну опору), запозичений від поляків і впродовж XVII — XVIII ст. поширений в Україні, Білорусії та Росії. Виконувався ансамблем співаків або хором. Спочатку зміст **К.** мав тільки релігійний зміст (на тексти біблійних псалмів, звідки походить його другоназва — *псальма*), згодом — лірико-любовний та вітально-хвалебний.

**КАНТАБІЛЕ** (*італ.* cantabile — *наспівний, співучий*) — 1) *вза.* співучість, наспівність мелодії, музичної п'єси; 2) означення (з другої половини XVIII ст.), поряд із вказівкою ***темпу,*** характеру виконання музики; 3) *іноді* назва твору, *напр.*, «Кантабіле» Ц. Ф. Кюї для віолончелі та фортепіано.

**КАНТАТА** (*італ.* cantata, від *лат.* canto — *співаю*) — великий вокально-інструментальний твір, призначений для виконання одним чи кількома солістами, хором та оркестром. Первісно **К.** мали релігійний зміст, з середини XVIII ст. — переважно світський. *Іл.*



**Кантата.**
*Е. Дега. Кантата кванто. 1878 р. Музей Фогг, м. Кембридж, США*

**КАНТИЛЕНА** (від *італ.* cantilena — *спів*) — 1) наспівна мелодія, мелодійність, співучість голосу (здатність його до виконання наспівної музики); 2) *іст.* наспівні розділи *григоріанського* ***хоралу,*** в IX—X ст. виклад літургійних піснеспівів у вигляді ***органума,*** в XIII—XV ст. — невеликі муз. твори світського характеру (одноголосні та багатоголосні пісні, танцювальні мелодії), з кінця XVII ст. — лірико-епічна народна пісня у Західній Європі.

**КАНТИЛЯЦІЯ** (від *італ.* cantillo — *тихий спів*) — означення речитативного, в тужливій манері, виконання уривків з Біблії у староєврейській богослужбі.

**КАНТОР** (*лат.* cantor — *співак*) — 1) співчий у *католицькій церкві*. Згодом, з ускладненням та вдосконаленням музичного змісту *літургії*, співаків почали поділяти на тих, котрі не мають спеціальної підготовки (cantor per ursum) і тих, котрі мають фахову підготовку (cantor per artem). До того ж останні обіймали офіційні посади співаків соборних та придворних капел, були вчителями співу у соборних, монастирських та міських школах; 2) з XVI ст. у *протестантських* країнах **К.** перебуває на службі в латинських школах, до обов'язків якого входить: викладання багатьох предметів, крім співу та музики, диригування церковним хором, створення *муз.* композицій. Іноді **К.** одного з храмів відповідає за співи в усіх церквах міста, і в такий спосіб він виявлявся фактичним керівником муз. життя спільноти. З XVIII ст., із зміною форм громадського музикування, ця місія **К.** вичерпується; 3) в юдейських общинах *кантор* — головний співак, диригент хору називається *хазан*; (у *рос.* православній церкві хором керує *регент*, його при потребі заступає — *головщик*).

**КАНТУС ФІРМУС** (*лат.* cantus firmus — *міцний, або твердий спів, тривала, незмінна мелодія*) — у XV — XVI ст. тема великого хорового твору, запозичена композитором із побутових церковних чи світських наспівів чи й складена ним самим, що служить основою *муз.* твору.

**КАНЦОНА, КАНЦОНЕТА** (*італ.* canzone, canzonetta — *пісенька*) — назва ліричних віршів, що виникли у Провансі й поширилися в Італії у XIII — XVII ст., де їх покладали на музику. В Італії з XV ст. — нескладна лірична пісенька, згодом з'являються й інструментальні твори відповідного характеру, успадковуючи від поетичних попередників назву.

**КАПЕЛА** (від *праукр.* капь — *зображення голови, обличчя*). Ще й досі іноді кажуть: «До чого ж похожий Іванко на татуся! Ну, просто *викапаний* Петро!». (Росіяни, не розуміючи змісту, утворюють подібні вислови від слова *капля* (*укр.* крапля): «Вилітий я!».

Саме від слова *капь* походить назва українських дохристиянських божниць: ***капище*** та вже й християнських невеличких церков — ***каплиця***; звідси поширене в латині слово capella, яке означає 1) невеличка окрема споруда (капличка) або приміщення в католицькому чи англіканському храмі для молитов окремої родини; 2) хор співчих, який співав у подібному приміщенні, змішаний ансамбль, що об'єднує співаків та музикантів-інструменталістів. Від **К.** походять: *капельмейстер* — керівник капели; *капельдинер* — те ж саме, що *білетер* у театрі; *капелан* — священик, який відправляє богослужби у *капелі* (1), домашній церкві чи в армії, а також помічник парафіяльного священика. *Іл.*

**КАПИЩЕ** (від *праукр.* капь — *зображення*) — 1) назва культової споруди, де розміщувалися священні зображення (*образи*) давніх русичів; 2) язичницький ***храм***. *Іл.*



***Капище.***
*Язичницьке капище на Старокиївській горі. Макет за реконструкцією В. Хвойки*

**КАПІТЕЛЬ** (від *лат.* capitellum — *голівка*) — архітектурна деталь: верхня частина колони, стовпа чи ***пілястри***. *Іл.*

Див.: *Архітектурні ордери.*

**КАПІТОЛІЙ** (*лат.* Capitolium) — 1) назва одного з семи пагорбів стародавнього Риму, на якому стояв Капітолійський храм, де відбувалися народні збори й засідання сенату; 2) будівля Конгресу США у Вашингтоні (Capitol), а також будинків законодавчих органів деяких штатів. *Іл.*

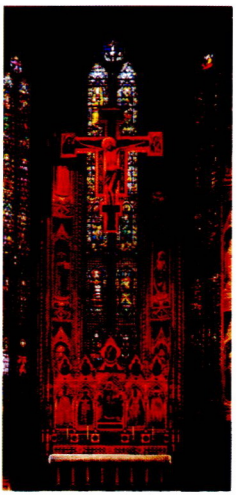
**КАПЛИЦЯ** (від *праукр.* капь — *зображення*) — невеличка церква, *рос.* часовня, *лат.* ***капела***.

**КАПРИЧЧО** (*італ.* capriccio — *примха, каприз*) — *муз.* інструментальна п'єса вільної форми у віртуозному стилі, що має примхливий характер.

**КАРАВАДЖИЗМ** (за ім'ям італійського живописця Мікельанжело ді Караваджо) — система художніх засобів, характерних для початкового етапу станов-



***Капітель.***
*Мармурова капітель з Софійського собору. Київ. XI ст. Національний заповідник «Софія Київська»*



***Капела.***
*Капела Маджоре. XIV ст. Церква Санта Кроче, м. Флоренція, Італія*



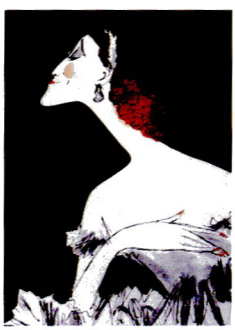
***Капітолій.***
*Мікельанджело. Площа Капітолію в Римі. 1538—1564 рр.*



***Караваджизм.***
*Х. Тербрюгген.*
*Лютніст. 1626 р.*
*Приватна колекція,*
*каталог Крісті*



***Карбування.***
*Срібна карбована чаша.*
*Позолота, чернь.*
*Робота давньоруського*
*майстра.*
*Чернігів. XII ст.*
*Музей коштовностей,*
*Києво-Печерський державний*
*історико-культурний*
*заповідник, м. Київ, Україна*



***Карикатура.***
*Кукриніксы.*
*Майя Плісецька.*
*Дружній шарж. 1966 р.*

лення реалізму в європейському живописі XVII ст. Відмітна особливість **К.** — монументалізація буденного світу за допомогою світлотіньових контрастів. Серед послідовників цього стилю — О. Джентилескі (Італія), Х. Тербрюггена (Нідерланди), Х. Ріберу (Іспанія). Методи К. були важливими на початку розвитку та становлення для багатьох відомих митців XVII ст. (П. Рубенс, Д. Веласкес, Рембрандт, Ж. де Латур). *Іл.*



***Караваджизм.***
*М. ді Караваджо.*
*Вечір в Емаусі. 1600 – 1602 р.*
*Національна галерея, м. Лондон, Велика Британія*

**КАРБІВКА** (від *давньоукр.* карб — *позначка, мітка*) — штемпель для карбування монет, медалей тощо.

**КАРБУВАННЯ** (від *давньоукр.* карб — *позначка, мітка*) — 1) *вуз.* різьблення на металічних виробах (*рос.* чеканка); 2) *мист.* твір, виготовлений за допомогою карбування. *Іл.*

**КАРИКАТУРА** (*італ.* caricatura, від caricare — *навантажувати, перебільшувати*) — 1) *вуз.* художнє зображення, у якому використовуються способи ***шаржу*** і ***гротеску*** для створення комічного ефекту; 2) жанр образотворчого мистецтва (переважно у ***графіці***), головний засіб ***сатири***, висміювання певних соціально-економічних, громадсько-політичних або соціокультурних явищ, реальних людей чи характерних типів. *Іл.*

**КАРІАТИДА** — вертикальна опора (або її імітація) у вигляді жіночої фігури, яка підтримує балкове перекриття, портик, балкон та ін.

Див.: *Атлант.*

**КАРКАС** (від *фр.* carcasse — *кістяк*) — кістяк якого-небудь виробу (будинку, споруди), що складається з окремих, закріплених між собою елементів (сталевих стрижнів, дерев'яних балок, залізобетонних блоків), що визначає міцність, стійкість, довготривалість виробу, а також його форму.

Див.: *Архітектоніка, Архітектура.*

**КАРМАНЬЙОЛА** (*фр.* carmagnole, від *італ.* Carmagnole — *назва міста П'ємонт, Італія*) — французька народна революційна танцювальна пісня. Вперше її виконали паризькі повстанці у 1792 р. невдовзі після захоплення палацу Тюїльрі. Заборонена Наполеоном I, вона воскресала в роки революційних подій у Франції — 1830, 1848, 1871, була до появи «Інтернаціоналу» найулюбленішою піснею французьких робітників. Відомі переклади *рос.* мовою (В. Кіршон), музичні обробки (Б. Асаф'єва, Н. М'ясковського, Д. Кабалевського).

**КАРТИНА** (від *грец.* χαρτης, *лат.* charta — *аркуш папірусу для письма*) — 1) *вуз.* твір живопису, що має самостійне значення; закінчений твір на відміну від ескізу та етюду; 2) мистецький термін для означення особливого жанру образотворчого *станкового мистецтва. Іл.*



***Картина.***
*Г. Меліхов.*
*Молодий Тарас Шевченко в майстерні К. Брюллова.*
*1947 р.*
*НХМУ, м. Київ, Україна*

**КАРТОН** (*італ.* cartone, від carte — *папір*, через *фр.* carton) — 1) різновид паперу, що відрізняється великою питомою масою; розрізняють за способом виготовлення — багатошарові та одношарові, за характером застосування — поліграфічні, пакувальні, взуттєві тощо; 2) *у мист.* до-

поміжний малюнок, який виконується на картоні у розмірі майбутнього твору (***фрески, гобелена, килима***). *Іл.*

**КАРТУШ** (*фр.* cartouche, *букв.* згорток) — архітектурна прикраса у вигляді розгорнутого сувою паперу (згодом — у вигляді щита), на якому зображені ***герб, емблема***, напис. З XVI ст. розміщувалися над парадним входом до будинку, на надгробних спорудах, документах, у книжках. *Іл.*



***Картуш.***
*Картуш з гербом погоні.*
*З фасаду готелю Ламберт в Парижі.*
*Копія. Музей Чарторийських, м. Краків, Польща.*
*Фото 1997 р.*



***Картуш.***
*Картуш з портретом Августа Сильного*
*на медальйоні роботи І. Дінглінгера. 1722 р.*
*Дрезден*

**КАСЕТА** (від *фр.* cassette — *скринька*) — футляр для зберігання, транспортування різних виробів, деталей та матеріалів (*фотокасета, аудіокасета, відеокасета, кіноплівка*).

**КАСКАД** (*фр.* cascade) — 1) *взг.* водоспад, що спадає уступами; 2) *перен.* стрімкий, нестримний потік чого-небудь; 3) *цирк.* комедні акробатичні стрибки; 4) *оперет.* рухливий танок, що супроводжується співом.

**КАСТАНЬЄТИ** (*ісп.* castañetas, від *лат.* castanea — *каштан*) — іспанський народний *музичний інструмент* з двох пар з'єднаних пластинок у формі черепашок, які надягаються на пальці, і поширений переважно в Іспанії, у Південній Італії, країнах Латинської Америки. *Іл.*

**КАСТРАТ** (*лат.* castratus — *вихолощений*) — оскоплені в ранньому дитинстві, вони зберігали дитячий за ***тембром***, але дорослий чоловічий за силою та тривалістю звучання голос.

**КАТАВАСІЯ** (від *грец.* καταβασιζ— *спуск, сходження*) — 1) у православній богослужбі вид співів в ***каноні***, під час виконання якого співаки спускаються (сходять) з клироса в середовище молільників у церкві; 2) *перен.* гамір, метушня, плутанина.

**КАТАРСИС** (*грец.* καθαρσιζ — *очищення*) — 1) поняття в античному мистецтвознавстві (*«Поетика» Аристотеля*) для означення очищення, що настає після певних переживань та потрясінь; 2) у психотерапії (З. Фрейд) метод впливу на підсвідомість.

**КАХЕЛЬ, КАХЛІ** (від *нім.* Kachel — *черепиця*) — керамічні плитки для облицювання стін, пічок, грубок тощо; можуть бути рівними, рельєфними, вкритими поливою — *майоліковими*, або *теракотовими* (без глазурі). *Іл.*

Див.: *Глазур.*

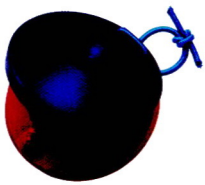
**КАЧА** (від *італ.* caccia — *полювання, погоня*) — поетичний та музичний жанр п'єс імітаційного характеру в епоху Раннього Відродження (XV ст.), що зображує сцени полювання. Широко використовувались у Франції, менше — в Італії Спочатку твори призначалися для співу під *муз.* супровід, а згодом — інструментальні.

**КАЧУЧА** (*ісп.* cachucha) — іспанський народний (андалузький) танець, що супроводжується *кастаньєтами* та гітарою, з XIX ст. є також естрадним.

**КВАРТА** (від *лат.* quarta — *четверта частина, чверть*) — 1) одиниця об'єму (рідин, сипких тіл), місткості посуду, яка застосовується в США, Великій Британії, де вона становить $^1/_4$ галона або 2 пінти, у Польщі, Україні та Росії (другоназва **К.** — *кухоль*) — 1 *літр*; 2) (*лат.* quarta — *четверта* (порядковий числівник) — *муз. інтервал* в четвертому ступені діатонічної гами.



***Кахлі.***
*Черкащина.*
*Кінець XVIII—початок XIX ст.*
*Державний музей українського*
*народного декоративного*
*мистецтва, м. Київ, Україна*



*Кастаньєти*



***Кахлі.***
*Еламський воїн царя*
*Артаксеркса II. Рельєф з кахлів*
*з палацу в Сузах.*
*Перша половина IV ст. до н. е.*
*Державний музей, м. Берлін,*
*Німеччина*



***Кераміка.***
*Миска.*
*Київщина. XIX ст.*
*Державний музей українського народного декоративного мистецтва, м. Київ, Україна*

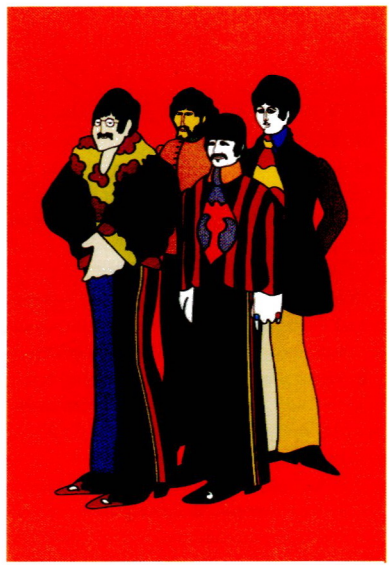


***Кераміка.***
*Керамічна чаша з поліхромним розписом емалями.*
*Київ. XI ст.*
*Музей мистецтв ім. Богдана та Варвари Ханенків*



***Кераміка.***
*Кругла керамічна вставка.*
*XVIII ст.*

**КВАРТЕТ** (*італ.* quartetto, від *лат.* quartus — *четвертий*) — 1) музичний ***ансамбль*** із чотирьох виконавців (вокалістів чи інструменталістів). Склад **К.** може бути як однорідним (струнні, духові), так і змішаним. Найчастіше зустрічається **К.** у складі двох *скрипок*, *альта* та *віолончелі*, його називають струнним; коли у складі **К.**, крім скрипки, альта й віолончелі, є фортепіано, його називають *фортепіанним*. Подібно й вокальний **К.** буває як однорідним (чоловічим або жіночим), так і змішаним; 2) означення *муз.* твору, написаного для виконання на чотирьох інструментах. *Іл.*



***Квартет.***
*Х. Едельман.*
*Бітлз*

**КВАТРОЧЕНТО** (*італ.* quattrocento — *чотириста*) — поширене італійське означення XIV ст., ознаменованого високим розквітом мистецтв, що зазначений в мистецькій літературі як період Раннього Відродження в Італії.

**КВІНТА** (від *лат.* quinta — *п'ята*) — 1) *муз.* інтервал п'ятого ступеня діатонічної гами; 2) п'ятий ступінь звукоряду; 3) квінтовий звук (тон) акорду; 4) перша струна на скрипці, яка настроюється на $e^2$ (мі).

**КВІНТЕТ** (*італ.* quintetto, від *лат.* quinta (квінта) — 1) *муз.* ***ансамбль*** з п'яти виконавців — вокалістів чи інструменталістів. Подібно, як і ***квартет***, може бути однорідним або змішаним. Найпоширеніший — *струнний* **К.**, який складається із *струнного квартету* з доповненням другою *віолончеллю* чи другим *альтом*. У разі наявності у К., крім чотирьох струнних інструментів, фортепіано, його називають *фортепіанним*. У духових **К.** до квартету дерев'яних інструментів додається, як правило, ***валторна***; 2) *муз.* твір для виконання на п'яти інструментах.

**КВІНТОВЕ КОЛО** (від ***квінта***) — система розташування тональностей за ступенем гармонійної спорідненості.

**КЕМП** (від *англ.* camp (від *фр.* campere: 1) штучність, натужність, сгущеність; 2) ущільнювати, посилювати (в театральному мистецтві — перегравати, «перетискати») — різновид ***кітчу***. Особливість **К.** полягає у перетворенні серйозного в легковажне, як це було у випадку канонізації джазу, що «зародився як музика для борделів» (Умберто Еко). **К.** виник на початку 60-х рр. XX ст. як знак (своєрідний «пароль») у колі інтелектуальної європейської еліти, настільки впевненої у своєму «рафінованому» естетичному смаку, щоб вважати себе уповноваженою переоцінювати те, що недавно сприймалося як «поганий смак», як неприродне і надмірне. У К. критерієм якості виступає не краса предмета, а ступінь його штучності та стилізації, здатність сприймати різні стилі. У **К.** творі має бути деяке перебільшення, деяка маргінізація та вульгарність, що видається за «рафінованість».

**КЕРАМІКА** (*грец.* κεραμικος — *гончарство*, від κεραμος — *глина*) — вироби та матеріали з глини та їх сумішей з іншими мінеральними додатками та окислами неорганічних сполук. Основні різновиди — ***фарфор*** (порцеляна), ***фаянс***, ***теракота***, ***майоліка*** тощо. З **К.** виготовляють посуд, ***кахлі***, цеглу, черепицю, труби, облицювальні плитки, скульптурні деталі, художні вироби. *Іл.*

**КЕСОН** (від *фр.* caisson — *ящик*) — архітектурна деталь: квадратне чи багатокутне заглиблення на стелі чи внутрішній поверхні арки чи склепіння.

**КІНЕМАТОГРАФ** (від *грец.* κινεμα — *рух, зміна* + *граф* — *писати, малювати, зображати*) — 1) назва апарата, що знімає на плівку зображення рухомих предметів та їх проектування на екран; 2) назва видовища, а також системи його організації, заснованих на використанні кінотехніки; 3) означення місця влаштування кіновидовища (те, що тепер називається ***кінотеатром***); 4) другоназва ***кіномистецтва***.

**КІНЕМАТОГРАФІЯ** — термін для означення всієї галузі виробництва, поширення та прокату творів екранного мистецтва, виготовлених за допомогою кінотехніки.

Див.: *Мистецтво, Кіноіндустрія, Культурна індустрія.*

**КІНО** (від *грец.* κινεω — *рухати*, κινημα — *рух, збурення*, κινητιζ — *рух, хвилювання, збурення*) — 1) скорочена назва *кінематографа* (інакше *кінематографії*), мистецтва, яке оперує *фотографічними* зображеннями предметів, що рухаються; 2) другоназва кінематографічного твору (*кінофільм, кінострічка, фільм, стрічка, кінокартина, картина*); 3) побутова назва *кінотеатру* — приміщення, де демонструють кінофільми; 4) частина складних слів, що вказує на належність до кінематографа (*кіномистецтво, кіностудія, кінознавство, кінорежисер, кінооператор, кіномеханік*); 5) *перен.* вигадка, небилиця, нісенітниця (*«ото кіно!», «кіно та й годі!», «кіно: німці і баба з автоматом»*).

Є чимало критеріїв для розрізнення **К.**: за забарвленням зображення — *чорно-біле* та *кольорове*; за спроможністю відтворювати звуки — *німе* та *звукове*; твори останнього, своєю чергою, поділяються на *розмовні* та *музичні*; за характером відображення тривимірних предметів на площині екрану — *стереоскопічне* та *площинне*; за параметрами екранного зображення — *широкоекранне, великоформатне, циркорамне* тощо; за характером зв'язку екранного зображення і реального предметного світу — ***документальне*** та *ігрове*, останні можуть бути відтворені за допомогою *акторської гри* безпосередньо чи за допомогою *ляльок, мальованих фігур* тощо; за тривалістю, яка визначається довжиною плівки, — *короткометражні* та *повнометражні* фільми; за метою — *хроніка, наукове, науково-популярне, агітаційно-пропагандистське, рекламне, художнє*. Останнє, своєю чергою, поділяється на види та жанри, властиві зображально-виражальним мистецтвам: *драма, трагедія, комедія, водевіль, детектив, фарс* тощо. Розрізняється **К.** також за *інтонацією* ставлення автора до зображуваного на екрані — *поетичне, прозаїчне, епічне* тощо; за стилем — реалізм, критичний реалізм, поетичний *реалізм, соціалістичний реалізм, неореалізм, експресіонізм, сюрреалізм* тощо; за переважанням використовуваних *зображально-виражальних засобів — живописне, поетичне, публіцистичне, «сфотографований театр»*; за технологією виготовлення та умовами демонстрації — *прокатне, телевізійне, відео*.

У сучасному технічному варіанті **К.** порівняно з іншими мистецтвами народилося зовсім недавно. Відомий навіть у всьому світі День народження **К.** 28 грудня 1895 р. Але зародилося **К.** як засіб показу зображень предметів, що рухаються, раніше. Оптичні пристрої давньоєгипетських жерців, «китайські тіні», що з'явилися в Європі у середні віки, перські розмальовані «діапозитиви» XI ст., французькі та італійські апарати для «оптичних ігор» XVI — XVII ст., тощо — можуть вважатися певною мірою попередниками **К.** До того ж виникнення **К.** не було несподіваним чи раптовим. Його зародження, становлення й розвиток спричинили багато різних умов та передумов — досягнення науки і техніки, розвиток мистецтв, стан економіки, соціально-психологічні чинники тощо.

*Хто придумав* **К.**? Процес зародження й виникнення сучасного **К.** був тривалим і далеко не безлюдним. Вагомий внесок зробили, зокрема вчені, серед них — Жозеф Плато. Ще задовго до нього було помічено властивість ока зберігати зображення. Коли якийсь час пильно дивитися на джерело світла, *напр.*, полум'я свічки, а потім відвести погляд чи навіть загасити свічку, то якусь мить залишається враження, що вона ще світить перед очима. Якщо кілька предметів, змінюючи форму або положення, будуть послідовно виникати перед очима через дуже короткі проміжки часу і на невеличкій відстані один від одного, то людині здається, ніби вона бачить один і той самий предмет у русі. Якщо глянути на колесо, яке стрімко обертається, то ви-



***Кіно.***
*Інгмар Бергман та оператор Свен Ньюквест. На зйомках фільму «Фанні та Олександр»*



***Кіно.***
*«Старий та море». Реж. Д. Старжес. 1958 р.*



***Кіно.***
*Альфред Хічкок (1899–1980)*



**Кіно.**
*Андрій Тарковський і оператор Свен Нюквест. На зйомках фільму «Жертвоприношення»*



**Кіно.**
*Андрій Тарковський і Федеріко Фелліні*



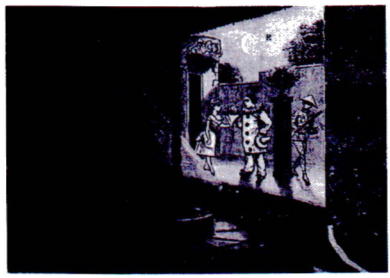
**Кіно.**
*«Трістана». Реж. Л. Буньоель. 1970 р.*

явиться, що добре видно все за спицями, а їх ніби й немає. Це явище дістало назву персистенції (від *лат.* persisto — *перебувати, залишатися*). Його знали, ним цікавилися і в минулому (Птоломей, Ель Хасан, Ньютон). Плато вирішив дослідити це явище глибше щодо застосування. Він примушував себе дивитися на джерела яскравого світла, навіть на сонце, через що згодом втратив зір. У результаті досліджень Плато сконструював апарат, названий ним фенакоскопом (від *грец.* φενακιξω — *обманювати* та σκοπος — *спостерігач*), і продемонстрував його дію у 1832 р. Протягом наступних десятиріч незалежно один від одного багато вчених та інженерів виготовляють пристрої, що використовують цю особливість людського зору.

*Хто винайшов* **К.**? Якщо природничонаукові засади нового виду мистецтва, тобто **К.**, були з'ясовані ученими, котрі досліджували явище персистенції, то технічну базу підготували інженери, які винайшли та вдосконалили фотографію, це «дзеркало, наділене пам'яттю». **К.** і є серією фотографій окремих фаз руху предметів, послідовно відзнятих і показуваних зі швидкістю 24 зображення за секунду.

Ідея «оживлення» фотографії з'явилася у Ж. Плато ще в 1842 р., але на той час він втратив зір. З другої половини XIX ст., у різних кінцях світу закрутилися барабани апаратів, що утворювали ілюзію сфотографованого руху. З кожним роком удосконалювалися як самі пристрої, так і техніка й технологія фотографування. Найважливішим тут був перехід до використання плівки, яка дала також назву майбутнім творам нового мистецтва: фільм (*лат.* film — плівка). У 1888 р. Жюль Маре виготовив «плівковий хронограф», у 1889 р. Еміль Рейно вперше використав гнучку плівкову стрічку (звідки походить ще один синонім фільму) з перфорацією, через рік Едісон запатентував апарат, у якому застосував перфоровану целулоїдну плівку, що використовується й дотепер. Винахідником був помічник Едісона Діксон, який у 1889 р. продемонстрував перший такий фільм, до того ж звуковий.

Серед винахідників наступного періоду — етапу вирішального вдосконалення знімальних та проекційних апаратів — чимало імен видатних, відомих та маловідомих. Крім згаданих американців Діксона та Едисона, — М. Складановський у Німеччині, М. Якимов — у Росії, Й. Тимченко, а П. Федецький — в Україні, У. Поль та В. Фріз-Грін — в Англії, Е. Рейно, Ж. Маре, Ж. Демені — у Франції, Я. Пуркіне — у Чехії та ін. Однак «батьком **К.**» вважається француз Луї Люм'єр (1864—1948). Він синтезував досягнення попередників, створив найдосконаліший для того часу апарат, здатний знімати зображення, проектувати його на великий екран і друкувати позитиви. Крім того, пристрій виявився придатним для серійного промислового виробництва, що могло забезпечити економічні вигоди від винаходу. Від згаданого грудневого дня, коли в «Грандкафе», на Бульварі капуцинів у Парижі, відбувся перший публічний платний сеанс «кінематографа» братів Луї та Огюста Люм'єрів, веде свій відлік історія **К.**



**Кіно.**
*Виступ Е. Рейно в Оптичному театрі. 1892 р.*

*Як і коли* **К.** *стало мистецтвом?* Люм'єри, що були не тільки винахідниками, а й підприємцями, не обмежилися конструюванням апарата та налагодженням його серійного виробництва, а взялися за економічну експлуатацію свого винаходу й в інший спосіб — шляхом показу нового видовища за плату (прокат). Дуже швидко вони збагнули, що обійтися при цьому однією відзнятою картиною неможливо: рано чи пізно її подивляться усі цікаві, якщо витримає фізично таку кількість демонстрацій плівка. Отож для підтримки інтересу глядачів потрібно було налагодити виготовлення нових філь-

мів для поповнення й урізноманітнення репертуару та виробництво потрібної кількості *копій* для того, щоб новий вид діяльності був економічно вигідним, давав прибуток. І вони розв'язали обидві проблеми: налагодили *тиражування фільмів* і створили *кінорепертуар*, у якому, як у зародку — майбутній організм, проглядаються контури розмаїтої жанрово-видової палітри кіномистецтва зрілої пори. Він включав хронікально-документальні картини («Вихід робітників з фабрики Люм'єрів», «Прибуття поїзда на станцію Сьота»), побутову драму і мелодраму («Сніданок немовляти», «Партія в Екарте», «Катання на човні») та комедію («Политий поливальник»).

*«Духовний» батько* **К.** Люм'єри дали, так би мовити, фізичне життя **К.**, започаткувавши зображення рухливого предметного світу, показу «життя як воно є», можливості зображення явищ духовного світу — думки, уяви, пам'яті, фантазії, мрії тощо — відкрив Жорж Мельєс (1861—1938), створивши перші зразки *кіноказки, кінофантастики, кінофеерії*. З його ім'ям пов'язані винахід та застосування різноманітних *кінотрюків* як специфічних *художніх засобів* нового мистецтва.

Наступний крок у справі перетворення «кіношки», «розваги для простаків та робітників», як зневажливо називав **К.** один із його родоначальників (Ш. Пате), «театру для дурнів», як снобістські **К.** представники традиційних муз, — відіграло французьке товариство «Фільм д'Ар» (Film d'Ars), очолюване членом Французької Академії письменником Анрі Лавенданом. До створення фільмів були залучені видатні діячі культури Франції, серед них Сара Бернар, Мунне-Сюллі, Ле-Барті та ін. У 1908 р. відбулась прем'єра першої кінокартини, поставленої за участю трупи Комеді Франсез, — «Убивство герцога Гіза». Фільм, як і наступні, створені під егідою цього товариства, попри всі добрі наміри не став видатним мистецьким явищем. Проте свою роль у становленні кіномистецтва — «прищеплення» високої художності новому видовищу — ці фільми відіграли. Вони, так би мовити, повернули обличчям одне до одного кінематограф та театр, взагалі художню еліту, і цим істотно сприяли піднесенню культурного статусу нового видовища, його цінності в очах громадськості і, зрештою, художньому визріванню нової галузі творчості, перетворенню її на мистецтво.



***Кіно.***
*Сара Бернар у серії «Фільм д'Ар»*

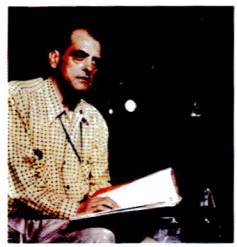
Зробити вирішальний крок на шляху становлення кіномистецтва, перетворення бридкого «кінокаченяти» в «екранного лебедя» випало на долю американських кінематографістів і пов'язано, насамперед, з іменем Девіда Уарка Гріффіта (1875—1948). Його повнометражна картина «Народження нації» (1915) — своєрідний атестат художньої зрілості кіномистецтва. У ній та в наступній стрічці «Нетерпимість» (1916) технічні прийоми створення фільмів — *крупний план*, ефективне поєднання його з середнім та загальним, драматична оповідь, зіставлення кількох дій (паралельний монтаж) та ін., — напрацьовані до того часу кінематографістами різних країн, були вперше свідомо використані саме як специфічні художні засоби кінематографа.

Подальше збагачення художньої палітри кіномистецтва — вдосконалення *знімальної камери* та її використання як драматизуючого чинника переважно німецькими кіномайстрами (Ф. Ланг, Г. В. Пабст, Ф. В. Мурнау) і осмислення та майстерне використання виражально-зображальних можливостей кінематографа, зокрема й особливо *монтажу*, радянськими кіномитцями 20-х років XX ст. (С. Ейзенштейн, В. Пудовкін, О. Довженко, Дзига Вертов) — в основному завершили формування **К.** як своєрідного мистецтва.

Це забезпечило йому тривалий успіх та почесне місце серед інших, традиційних мистецтв. Однак не убезпечило від криз, пов'язаних із запровадженням до художнього кіноарсеналу *звуку* (кінець 20-х рр. XX ст.) та *кольору* (середина 30-х рр. XX ст.), особливо ж — з появою такого сильного



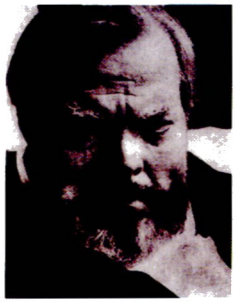
***Кіно.***
*«Молочний Шлях».*
*Реж. Л. Бунюель. 1969 р.*



***Кіно.***
*Луїс Бунюель*
*(1900 — 1983)*



***Кіно.***
*«Померлий Матіас Паскаль».*
*Реж. М. Л'Ерб'є. 1925 р.*



**Кіно.**
*Орсон Уеллс*
*(1915 — 1985)*

конкурента, як новий різновид екранного мистецтва — *телебачення* (40—50-і рр. XX ст.) У боротьбі за виживання, тобто за глядача, **К.** уточнило свої взаємини із спорідненими мистецтвами і у всеозброєнні їх досвіду та засобів — творчістю видатних митців XX ст., насамперед таких, як Ч. Чаплін, О. Уельс, Ф. Фелліні, І. Бергман, Л. Бунюель, С. Ейзенштейн та ін. — довело свою унікальність як *драматичне мистецтво*, якому підвладне яскраве і правдиве, у всій повноті та розмаїтті зображення зовнішнього та внутрішнього світу людини, відображення глибинних істин буття, вираження найпотаємніших порухів душі.



**Кіно.**
*«Життя — це роман».*
*Реж. А. Рене. 1983 р.*



**Кіно.**
*«Як у дзеркалі».*
*Реж. І. Бергман. 1961 р.*



**Кіно.**
*«Солодке життя».*
*Реж. Ф. Фелліні. 1960 р.*



**Кіно.**
*Кіра Муратова*
*(1934 р. н.)*

*Специфіка кіно.* Поява кіно на Парнасі внесла деякий резонанс у мистецькі кола. «Кіношку» зневажали й кпинили, хто як і скільки хотів. Коли ж час розставив усе по своїх місцях, почалося з'ясування його *сутності* та *специфіки*. І в чому її тільки не вбачали! Деякі на основі факту фотографічного первородства кіно, вважали його всього лише рухомою фотографією і докладали всіх сил, аби скрупульозно все закінофотографувати, насамперед — театр. Інші небезпідставно вважали його найближчим родичем живопису і прагнули витворити *кіноживопис*. Треті, зауваживши часовий, *процесуальний характер кіно*, порівнювали його з музикою і спробували виготовити «музику зображень», або *чисте кіно*. Поки теоретики сперечалися у пошуках якогось «найкіношнішого» елемента чи властивості, прагматики задовольнилися визнанням справедливості мирної формули «кіно — мистецтво синтетичне», розуміючи під цим, що є в ньому всього потроху — і від театру, і від музики, і від живопису, і від фотографії, взагалі — від видовищ.

**К.** *в сімейному колі Муз.* До певної міри це так. Бо й справді **К.** — це ***видовище***. Один з його сучасних різновидів — видовище за самою своєю суттю і походженням. Виникнувши як продовження і розвиток мистецтва фотографії, яка сама собою уже є видовищем, кіно з перших своїх днів цілком природно звертає увагу на традиційні, улюблені народом видовища — *пантоміму, клоунаду*, різні *циркові трюки* та *фокуси*. Ці жанри, крім того, що були привабливими для широких кіл глядачів, видавалися і найбільш підходящими для кіно, зважаючи на тодішній його технічний стан. Вони були переважно безсловесними, вибудовувалися на підкреслених жестах, виразних гримасах і різноманітних рухах, що особливо видавалося цікавим на екрані — рухливій фотографії. Від кінофотографування готових циркових та естрадних вистав кіномитці невдовзі переходять до відзнімання власних, умисне поставлених подібних програм. Так народжується найулюбленіший жанр — кінокомедія, що чи не найбільшою мірою (завдяки творчості класиків цього жанру — Б. Кітона, Г. Ллойда та Ч.Чапліна) посприяла ***естетизації*** нового видовища.

Правдою є і те, що **К.** — це ***живопис***. Від живопису **К.** успадкувало не тільки століттями виважені правила побудови *картини* (до речі: другоназва *фільму*) — щодо *розміщення зображуваних фігур* як на передньому плані, так і в глибині простору (*композиція кадру*), і щодо поєднання кольорів (*колорит*), гри світла та тіні (*рефлекси*), виразності *пластики тіла*,

*системи пропорцій* та їх сприйняття, уявлень про *повітряну перспективу* тощо, але навіть саму форму обрамлення зображення — рамку. Спочатку цілком класичного зразка — за пропорціями *«золотого перетину»*, а далі вже відповідно до усвідомлюваних власних техніко-естетичних потреб і можливостей — екрани: *широкий, панорамний, великоформатний.*

Можна сказати навіть більше: кіно — не просто живопис, а «живопис плюс», оскільки йому вдалося здійснити те, що було й залишається поза можливостями традиційного живопису. Попри всі намагання найталановитіших художників упродовж тисячоліть створити фарбами на полотні ілюзію руху, їм щастило щонайбільше втілити лише один момент руху — мить спокою. *Кіноживопис* спроможний зобразити *рух у чистому вигляді.* Ідея «кіно — це малюнки, що ожили», знайшла своє жанрове втілення в *мальованій* ***анімації.*** Експерименти з її реалізації сприяли розвиткові ***абстрактного*** *живопису* та ***графіки*** і наштовхнули на думку про близькість кіно до музики.

*Кіно — це музика зображень?* Як і музика, К. — мистецтво процесуальне, *часове.* Рух зображень — тривалість окремого зображення (аналог тривалості звуку), світло-кольорова інтенсивність зображення — аналог тембру. Також «музикоподібні» проблеми поєднання зображень (гармонія) та їх протиставлення (контрапункт), сама побудова твору — лінеарна (як мелодія) чи поліфонічна (як симфонія), методи драматизації (*підготовка, затримання та вирішення* — у музиці, *саспенс* — кіно), не кажучи вже про такі категорії, як *ритм, темп, секвенція,* що увійшли відразу у лексичний арсенал *кінопоетики.* Не випадково у 20-ті роки XX ст. з'являються *мальовані фільми,* що своїми назвами нагадують музичні твори: *симфонії* — «Діагональна», «Вертикальна», «Паралельна», «Симфонія Донбасу», «Берлін: Симфонія великого міста», пісні — «Колискова», «Три пісні про Леніна», різноманітні ритми — «Ритм-21», «Ритм-22», «Ритм-23», «Ритми прерій» тощо. Ідея спорідненості кіно з музикою також виявилася надзвичайно плідною. Її реалізація дала прекрасні творчі результати як для самого кіномистецтва — *музичний супровід* зображень, *«зображення музики»,* побудова кінотворів за конструктивними принципами музичних композицій тощо, так і для власне музики, у сфері якої з'явився різновид — *кіномузика.*

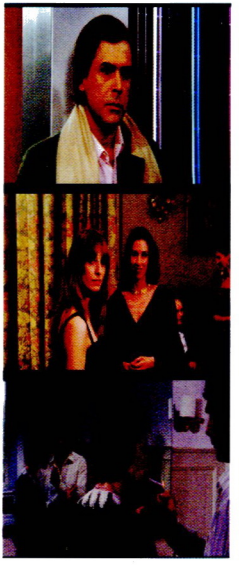
За умови подібності, навіть спорідненості цих двох мистецтв між ними, однак, існує й істотна відмінність. Музичний звук при всій вражаючій силі впливу на нас є змістовно невизначеним. Музика попри всі намагання віднести її до *реалістичних мистецтв* і навіть нав'язати їй *метод соціалістичного реалізму* була й залишається серед *образотворчих* одним з найабстрактніших мистецтв. І жодні спроби змінити цей її статус завдяки *звуконаслідуванню* природних і штучних звуків — від співу птахів, голосів тварин, земноводних до гуркоту машин, розкатів грому та виття сирен тощо — бажаного наслідку не дали. Музика — мистецтво переважно виражальне, а не зображальне, і саме в цьому полягає особливість її способу відображення життя і зображення людей, їх емоційних станів та взаємин.

*Кінозображення* натомість — завжди цілком конкретне, змістовно насичене. Кожне кінозображення містить завжди значно більше інформації, ніж хотів подати його автор. Кіномистецтво здатне повною мірою і цілком адекватно виражати думки та почуття людей, насамперед авторів твору, — залишається при цьому переважно зображальним. Не випадково виникла максима: «не треба розказувати — покажи!». У цьому полягає *відмінність кіно від літератури як мистецтва слова.* Хоча і з літературою кіномистецтво має чимало спільного, до того ж — досить істотного.

Кінозображення як матеріал, як конструктивний елемент, що ним користується кінематограф для монтажу своїх творів, більшою мірою, ніж до *музичних звуків,* подібні до слова. Якщо музичний звук асоціюється з чуттями, а через них уже з якимись уявленнями, то слова досить точно пов'язані з конкретним змістом, що несе з собою і звукові асоціації, і відповідні зорові уявлення. Подібно і зображення мають цілком конкретний зміст, який викликає і відповідні звукові асоціації. Однак, яким би відносно бідним не був навіть зміст зображення, його досить точно, а тим більш вичерпно описати словами неможливо. Екранне зображення (кіно-, теле-, відео-), як і фотографічне, містить значно більше інформації, ніж вхо-



***Кіно.***
*Мікеланджело Антоніоні*
*(1912 — 2007)*



***Кіно.***
*«Ідентифікація жінки».*
*Реж. М. Антоніоні. 1982 р.*



***Кіно.***
*Олександр Довженко*
*(1894 — 1956)*

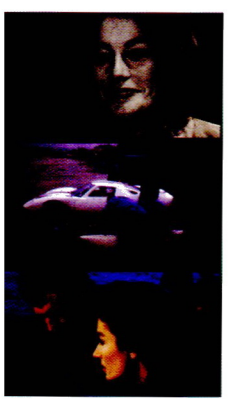


**Кіно.**
*«Ритуал».*
*Реж. І. Бергман. 1969 р.*

дило у свідомі наміри його творців. До того ж є не тільки спорідненість зображення та слова, але й її відносність: кожне з них має свої переваги й свої обмеженості.

Словесне мистецтво, наприклад, дуже легко і просто може передати тривалу чи безперервну дію. Так, варто сказати чи написати: «роками він не робив нічого, байдикуючи», як у нашій уяві вимальовується якась відповідна картина чи ряд картин. Для того ж, щоб передати цю думку, користуючись лише самими кінозображеннями, потрібно вибудувати досить громіздку структуру, *напр.*, мигтіння коротких кадрів, які мали б цілком певні ознаки плину часу, до того ж такими його відрізками, як роки, і при тому ще й подій, які можна було б однозначно розшифрувати, як «байдикування». З іншого боку, словесні «картини» спочатку мають бути сприйняті зором, або слухом, далі ідентифіковані як певні змістовні значення, поняття, а потім уже перетворитися на відповідні чуттєві образи — *уявні зображення*. Кожний, хто вміє читати або слухати, знає все це по собі: в нашій уяві все, про що йдеться в *оповіді*, неодмінно розігрується *візуально!* Саме тому й бувають досить часто розчарування при перегляді фільму, поставленого за добре знайомим літературним твором. К. ж показує нам безпосередньо *чуттєві образи*, які також потрібно ще зрозуміти — осмислити їх *значення* безпосереднє чи *символічне*. На зразок *первісних систем писемності*, що нагадують *ребуси*. Коли ж, завдяки винайденню та вдосконаленню систем запису та відтворення синхронного із зображенням звуку, до арсеналу кінематографа увійшло слово, кіномистецтву стало підвладним усе те, що раніше було природною монополією літератури (*поезія, проза, драма*), до того ж посилене можливостями *театрального мистецтва*.

*Кіно — це театр тіней?* У прагненні підтримати інтерес публіки до нового видовища піонери кінематографа цілком логічно звернулися до театру. Тут було все, що могло зацікавити глядачів, особливо тих, які з різних причин не мали можливості відвідувати театри, — варто було лише сфотографувати виставу. Оскільки кінематограф був від народження німим, найпридатнішими виявилися ті різновиди театрального мистецтва, в яких слово не відігравало вирішальної ролі, інші доводилося *адаптувати до екранних умов* — перетворювати на пантоміми, доповнювані для більш точного розуміння глядачами змісту епізодів *титрами*. Коли ж «Великий Німий», як величали *німе кіно* його прихильники, нарешті, «заговорив», кінематограф надовго опинився у полоні театру. Ніщо, мабуть, в історії кіномистецтва, яке прагнуло розвитку на своїх власних виражально-зображальних засадах, не викликало такої зневаги, роздратування і кепкування, як те явище, що дістало глузливе найменування *«сфотографований театр»*. Слід зазначити, що перша любов кіно до театру була взаємною. Найвизначніші тогочасні театральні режисери виявили творчу цікавість до можливостей кіно, насамперед, з метою подальшого збагачення власне театральної палітри (М. Рейхард, Г. Крег, В. Меєрхольд, Л. Курбас, С. Ейзенштейн та ін.), деякі з них працювали в кінематографі. Проте не всі з однаковим успіхом, бо на перешкоді стають істотні відмінності цих *драматичних мистецтв*.



**Кіно.**
*«Чоловік та жінка».*
*Реж. К. Лелюш. 1966 р.*



**Кіно.**
*Сергій Ейзенштейн*
*(1898–1948)*

Найважливішими елементами, головними зображально-виражальними засобами драматичного мистецтва є *актори. Дій*, які цікавлять людей і які можливо

було б адекватно відтворити на обмеженому майданчику *сцени*, не так уже й багато, театр вдається до певних умовностей. Перебіг постановочно особливо складних подій, що завідомо не можуть бути відтворені на сцені, а також деяких минулих подій, відтворення яких, хоча принципово й можливе, та недоречне, оскільки ускладнило б усю будову твору, або неприйнятне з морально-етичних та ін. міркувань, як правило, *резюмується у сценах з діалогами чи монологами*. Тобто, про них *розказують, а не показують* їх глядачам. Решта подій імітується на очах у глядачів. Кіно не знає таких обмежень. Все може бути заздалегідь «відзняте» й показане — і масштабні події, включаючи масові збройні сутички, і внутрішні монологи, й інтимні сцени тощо.

Інша фундаментальна особливість театру — безпосередність показу дії. Відбувається ні з чим незрівнянне і ніде більш не досягненне взаємовідчуття присутності і взаєморозуміння, взаємогра уяви акторів та глядачів, продуктом якої і є кінцевий варіант театрального твору (у свідомості глядачів).

З іншого боку, на екрані, великому чи малому, ми бачимо лише *зображення живих людей*, які також розігрують уявну дію за уявних обставин і в уявному часі та просторі. Феноменом «відсутності присутності» сприяє більшій ідентифікації актора з персонажем, якого він грає, з одного боку, та себе з персонажем — з іншого. У театральній залі цій подвійній ідентифікації заважає усвідомлювана присутність живих реальних людей на сцені. Саме тому популярність найпопулярніших театральних акторів не може зрівнятись з популярністю «кінозірок» за їх впливом на глядачів.

Подібна відмінність між кіно й театром виявляється також у створенні *художнього часу* та *художнього простору* дії, відтворенні складних подій внутрішнього життя людини. Для прикладу, у фільмі Р. Поланського «Відраза» (Repulsion) галюцинації душевнохворої дівчини зображені так само, як і реальні події. На її очах — отже, і на очах глядача, розверзається тріщина в стіні, звідусіль висовуються руки, що хапають і мацають її. У театрі подібне неможливе в принципі: бо ми, що сидимо в залі, при всьому бажанні не можемо забути, що це чиїсь справжні руки з-за лаштунків намагаються вхопити актрису.

*Кіно — це драматичне мистецтво*. Тож як найближчий родич театру, успадкувавши чи перейнявши від нього та інших зображальних мистецтв все найефективніше у відтворенні драматичної дії, кіномистецтво залишається цілком оригінальним мистецтвом, витворивши свої власні художні засоби. *Іл.*



***Кіно.***
*В. Максимов, В. Холодна, О. Рунич, В. Полонський, П. Чардинін, І. Худолеев, І. Мозжухін*



***Кіно.***
*«Істина у вині».*
*Реж. О. Іоселіані. 1999 р.*

Див.: *Кадр, План, Світло, Колір, Кіноки, Перспектива, Ракурс, Камера, Звук у кіно, Кінодіалоги, Монтаж, Екранний час, Екранний простір, Як робиться кіно, Фотогеній.*

**КІНОДРАМАТУРГІЯ.**

Див.: *Сценарій.*

**КІНОЗНАВСТВО** — галузь знань про *кіномистецтво*. Поділяється на три розділи — *теорію* (з'ясування закономірностей створення кіномистецьких творів, їх суспільного призначення та ролі), *історію* (дослідження процесів становлення та розвитку мистецтва кіно, його функціонування у взаємодії з іншими сферами культури), *кінокритику* (оперативне тлумачення окремих творів кіномистецтва, з'ясування їх художніх достоїнств та громадського значення).

**КІНОКАРТИНА** — те саме, що й *фільм, кінофільм, кінострічка.*

**«КІНОКИ»** (від *кіноко* (*кіно+око кіноко*) — авангардистська група (*Дзига Вертов*) і *стилістична* течія в російському кіно-



***Кіно.***
*«Іванове дитинство».*
*Реж. А. Тарковський. 1962 р.*



***«Кіноки».***
*Дзига Вертов*
*(1896—1954)*




***«Кіноки».***
*Кіноок*



***«Кіноки».***
*«Людина з кіноапаратом».*
*Реж. Дзига Вертов. 1929 р.*

мистецтві 20-х рр. XX ст., яка дещо перебільшено оцінювала можливості кінознімальної апаратури (кіноока). Відомо, що матеріал, який використовує будь-яке мистецтво для виготовлення творів, об'єктивні властивості цього матеріалу, зумовлюють і особливу техніку для оброблювання, а то й виготовлення матеріалу, які були б найбільш придатними для створення вже готового виробу. Особливості ж матеріалу кіно — зображення предмета, відокремленого від самого предмета, світловим відбитком якого воно є, — умови «утримання» цього зображення у такому вигляді, щоб можна було ним вільно маніпулювати, аби виготовити бажаного ґатунку виріб — мистецький твір — та користуватися далі ним, потребували й потребують надзвичайно складних технічних пристроїв, якими є зараз кіно- і телевізійні апарати.

Отож розглянемо можливості знімальної камери — кіноока. Те, що винахідники кінознімальної техніки свідомо, цілеспрямовано, а іноді й інтуїтивно, підсвідомо, йшли у своїх пошуках шляхом імітації людського ока, відомо і не може викликати здивування. Більш дивує те, що осмислення можливостей *механічного ока* свого часу спричинило ажіотаж. Пов'язане це було з бурхливою діяльністю Дзиги Вертова, який проголосив, що «око» кіноапарата — досконаліше навіть за людське око, і створив групу ентузіастів для використання цих переваг «кіно-ока» у вивченні та документації життя. Група, що проіснувала з 1922 по 1926 р., мала й відповідну самоназву *«Кіноки»*. «Кіноки» проголосили, що їхньою метою є «кіноправда» — прагнення захопити життя зненацька («жизнь врасплох»). Але на відміну від їх французьких послідовників 60-х рр. XX ст., які також сповідували «кіноправду» — cinema-verite, «кіноки» насправді мали на оці й робили насправді інше: вони свідомо й доцільно *добирали* матеріал для знімання і «перебирали» його після зйомки, далі ***монтажем*** перетрактовували відзняте з метою *«комуністичної розшифровки дійсності»*. Тобто утвердження засобами відповідно тлумаченого кінозображення *бажаного* як нібито *дійсного*. Іл.

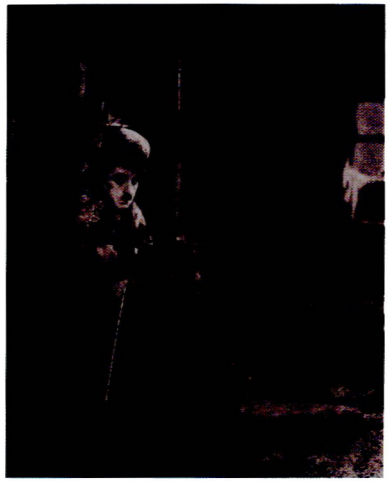
Див: *Документальний фільм, Модернізм.*

**КІНОМАТЕРІАЛ.**

Див.: *Зображення, Кадр.*

**КІНОМИСТЕЦТВО.** Іл.

Див.: *Кіно.*



***Кіномистецтво.***
*Чарлі Чаплін*
*(1889—1977)*

**КІНОМУЗИКА** (*Кіно і Музика, Музика у Кіно, Кіномузика*). За час історичного розвитку «мистецтва гри із звуками» змінювалися уявлення, концепції й теорії щодо його природи, призначення тощо. Викристалізувалися і утвердилися властиві музиці зображально-виражальні засоби: *лад, ритм, метр, темп, динаміка, тембр, мелодія, гармонія, поліфонія, інструментовка,* склалися певні методи *композиції* музичних творів та їх виконання, визначився поділ музики на роди та види — церковна, народна, світська (оперна, симфонічна, камерна), жанри (героїчна і комічна опера, пісня, танок, марш, *симфонія, сюїта, соната*). Тривалий час *музикою* прийнято було вважати *певним чином інтонаційно організовані звуки*, останнім часом, з появою та поширенням так званої *атональної* (тобто позбавленої необхідності дотримуватися *тональності, ладу*) музики, єдиним критерієм залишається лише *сам принцип організації звуків за певною* (чи й невизначеною) системою (*серіальна музика, аматорська,* ***додекафонія***).

*Що ж є спільного між музикою та кіномистецтвом?*

Іноді кажуть, що *музика* прийшла в кіно, *коли воно було ще німим* — на тій підставі,

що перегляд фільмів супроводжувався акомпанементом — переважно грою на фортепіано, часом — супроводом оркестру або навіть відтворенням механічного запису музики (грамофон, оркестр тощо). Музика була скоріше частиною демонстрації фільму, а не самого кінотвору. То було намагання компенсувати природжену німоту. У *кіно* музика ввійшла пізніше — із винайденням більш-менш досконалих засобів фіксації звуків під час фільмування картин і їх належного відтворення — під час демонстрації. *Зрима музика увійшла* в кіно самопочатково як і все інше: як об'єкт зображення, предмет кінофотографування. Це явище видавалося цікавим саме по собі: *німі* досі зображення раптом *зазвучали*. Перші музичні фільми і були наслідком саме такої можливості: «Співак джазу» (1927 р.) реж. А. Кросленда, «Співаючий йолоп» (1928 р.) реж. Л. Бекона — обидва за участю американського співака О. Джонсона, «Простаки з Парижа» (1929 р.) реж. Р. Уоллеса за участю французького співака М. Шевальє. Успіх стрічок був шалений: кількість глядачів подвоїлась, що викликало хвилю наслідувань і сприяло подальшому вдосконаленню звукозаписувальних пристроїв і зближенню, взаємопроникненню та взаємовпливу цих двох мистецтв.

У вітчизняному кіно перші «записи голосу» відбулися у «Звукових збірних програмах» (1930 р., чотири випуски), у яких лунала музика у концертному виконанні, зокрема марш С. Прокоф'єва до вистави «Любов до трьох апельсинів», романси у виконанні І. Козловського тощо. Першим *музичним фільмом* виявилась кінострічка І. Савченка «Гармонь» (комп. С. Потоцький), що вийшла на екрани 1934 року. За ним — серія музичних кінокомедій: «Веселі хлоп'ята», «Волга-Волга», «Цирк», «Світлий шлях» Г. Александрова на музику І. Дунаєвського, «Багата наречена», «Трактористи», «Свинарка і пастух» І. Пир'єва на музику Т. Хреннікова, що імітували масові народні пісні. Ці традиції, закладені в 30-х рр. XX ст., з більшим чи меншим успіхом тривали і надалі.

Незабаром, з удосконаленням технічних засобів *поєднання звуку* і зображення роль музики у кіно ніби роздвоюється. Крім того, що вона, як і раніше, залишається *об'єктом зображення*, вона стає ще й *засобом зображення*. Спочатку *закадровим* (музика посилює певну емоційну атмосферу, відтворювану на екрані), — а згодом і *внутрішньокадровим* (музика стає одним із засобів характеристики тих чи інших персонажів). Найчастіше у ролі внутрішньокадрової музики виступала і виступає *пісня*, закадрової — *інструментальна оркестровка*.

Надзвичайна популярність музичних фільмів — голлівудських так само, як і радянських, — особливо ж музичних кінокомедій, сприяла зміцненню зв'язків кіномайстрів з композиторами і зумовила цікаві результати, важливі як для музичного, так і для кіномистецтва.

Музика від початку виникнення кіно виявляла потяг до єднання із зображенням, світлом, кольором. Досить вказати на творчість литовського маляра і композитора М. Чурльоніса (1875—1911), який прагнув водночас вирішувати ті самі теми у музиці та живопису («Соната сонця», «Соната весни» — обидва цикли 1907 р.), російського композитора О. Скрябіна (1871—1915), що прагнув свої композиції доповнити світловою партитурою та ін. Тепер, з визріванням мистецтва, яке оперує, «грає» із зображеннями, світлом та кольором, виявилися більш продуктивні можливості для поєднання. До співпраці з кіномистецтвом виявляють інтерес і залучаються талановиті композитори — у Франції А. Оліггер, Ж. Орик, Ж. Косма, М. Жобер, у Німеччині — Х. Ейслер, в СРСР — С. Прокоф'єв, Д. Шостакович, І. Дунаєвський, Т. Хренніков, А. Хачатурян, Д. Кабалевський, І. Белза та ін. Творча співдружність приводить до народження ще одного виду музики — *кіномузики*. Особливість її полягає в тому, що вона, відіграючи важливу *драматургічну* роль у кіно та є водночас повноцінним самодостатнім музичним твором. Такою є *кіномузика* італійця Ніно Рота (відомого у нас переважно за фільмами Ф. Феллініі), українських — М. Скорика, О. Білаша, В. Губи, Г. Грабовського, К. Домінчена та ін.

Проте значно більше важила музика для кіно. Музика увійшла в кіно наприкінці 20-х років XX ст. — із винайденням засобів фіксації та відтворення звуку. Але фактично становлення кінематографа як мистецтва прагнення окремих режисерів вибудувати «гру» зображень — кольорів,



***Кіномузика.***
*Ніно Ротта і Федеріко Фелліні*



***Кіномузика.***
*А. Матісс. Портрет С. Прокоф'єва. 1921 р*



***Кіномузика.***
*Ніно Ротта і Федеріко Фелліні*



**Кіномузика.**
*С. Прокоф'єв*
*(1891—1953)*

ліній, плям — за аналогією до «гри» із звуками. Аналогія тут не зовнішня, але глибоко внутрішня. І підставою (фундаментом, основою) тут виступає *рух — рух зображень* у кіно подібно до *руху звуків* у музиці. Рух зображень висуває проблеми міри часу — тривалості окремого зображення, його інтенсивності — аналог сили звуку, його забарвлення — аналог тембру, загальних закономірностей поєднання (гармонія) та протиставлення (контрапункт) темпу, ритму, послідовностей (секвенцій) тощо.

Ось чому ще *до* запровадження зовнішньої, лунаючої, зримої музики у кіно вона вже була нечутно, але відчутно внутрішньо присутньою там — у кращих, справді мистецьких творах: як певна емоційно напружена струна, що на неї нанизуються зображення. Тому й не дивно, наприклад, що музиканти побачили: монтаж зображень подій на знаменитих одеських сходах у фільмі «Броненосець "Потьомкін"» вибудовано за аналогією подвійної *фуги*.



**Кіномузика.**
*Д. Шостакович*
*(1906—1975)*

Визнано, що одним із класичних зразків органічного поєднання музичних звуків із кінозображенням є фільм С. Ейзенштейна «Олександр Невський», музику до якого написав С. Прокоф'єв. Дехто з кінорежисерів наступної генерації (зокрема, А. Тарковський) називав цей фільм навіть *оперою*. Так от, із двох найбільш цілісних за звукозоровою єдністю кіноепізодів «льодового побоїща» один монтувався режисером уже під фонограму написаної попередньо музики, до другого ж композитор писав музику, коли він був уже змонтований.

Роль музики як провідної, внутрішньої темпоритмічної структури, своєрідного невидимого каркасу для монтування кінозображень стала явною, коли з удосконаленням техніки звукозапису почали не тільки монтувати уже відзнятий кіноматеріал під фонограму, а й вести під фонограму кінозйомку. Крім згаданого, ці два мистецтва зближує, споріднює і спосіб видобування, виготовлення матеріалу, яким вони оперують, із якого вибудовують свої твори. Подібно до того, як для створення музичного твору необхідно виготовити звуки, при чому не які-небудь, а цілком певної висоти, сили, тривалості, так і для побудови екранного твору необхідно *попередньо* виготовити зображення. Раніше, за умови, коли ці два етапи у музикуванні відбувалися так би мовити водночас (виготовлення звуків і відразу ж їх компонування), а в екранному мистецтві були розірвані в часі й просторі, ця подібність була ніби прихованою. Тепер, коли в репортажних телепередачах відбувається також одночасний процес виготовлення зображень і їх компонування, ця подібність виявилася чітко.



**Кіномузика.**
*Ф. Шаляпін в ролі*
*Дон Кіхота*

Все ще залишилась прихованою для більшості глядачів музична механіка створення *драматизму зображень*, що передається глядачеві як відчуття певного емоційного напруження, бажання й очікування розв'язки, настання полегшення, «розрядки».

Однак за всієї подібності, навіть спорідненості цих двох мистецтв, між ними існують й істотні відмінності.

Музичний звук за всієї вражаючій силі впливу на нас залишається змістовно невизначеним. Музика, попри всі намагання віднести її до *реалістичних* мистецтв і навіть накинути їй метод ***соціалістичного реалізму***, була і залишається одним з найбільш ***абстрактних*** *мистецтв*. І ніякі спроби змінити цей її статус завдяки звуконаслідуванню природним та штучним звукам. Музика — мистецтво переважно виражальне і саме в цьому полягає особливість її способу відображення життя і зображення людей, їх емоційних станів і взаємин.

*Кінозображення* натомість — завжди цілком конкретне, змістовно насичене. Кіномистецтво є мистецтвом виражальним і покликане виражати думки і почуття тих, хто його робить, але залишається переважно зображальним. *Іл.*

Див.: *Кадр, Затримання.*

**КІНОРЕЖИСЕР.**

Див.: *Режисер.*

**КІНОСТУДІЯ** (від *грец.* κινέω — рухаю, у складних словах вказує на зв'язок з ***кінематографією*** + *студія* ) — підприємство з виробництва кінофільмів. Перші фільми були виготовлені в *лабораторіях*. І хоча назва походить від латинського слова laboraге, що означає *працювати* (а також *виробляти, виготовляти, чимось бути зайнятим, терпіти* і навіть — *мучитися*), поширене уявлення про мистецтво як про диво. Тому, коли виникла потреба поставити виготовлення фільмів на надій-

ні виробничі засади, спеціально обладнані для цього майстерні назвали ***ательє***.

Так, *«Ательє»* — називався навіть заснований 1822 р. паризький театр (у 1922 р. перейменований на *Театр Монмартру*).

В англомовних країнах майстерня художників уже віддавна називалась словом studio (яке походить від *лат.* studeo — *ретельно працювати, ретельно займатися, домагатися чогось, діяти на чиємусь боці, навчатися*. Саме від останнього значення походять — *студіювати, студенти* та *студеї*. Тому й обладнані для виробництва фільмів майстерні дістали назву a motion picture studio (*студії для рухомих картинок*) — ***кіностудія***.

З розвитком кінематографії, з розширенням і ускладненням кіновиробництва, з поділом праці, тобто виникненням і диференціацією різних професій у галузі виробництва фільмів, ці «майстерні», ці «цехи» вже майже не схожі на затишні *фотоательє* чи богемні *студії художників*, а більше походять на заводи чи фабрики, тому їх і назвали *кінофабриками*.

Так трапилося з кінопідприємством в Одесі, яке первісно називалося ательє: його перейменували на *кінофабрику*. Іронічне свідчення того, що там відбувалося за часів перетворення *ательє* на *фабрику* залишили для історії І. Ільф та Є. Петров у «Золотому теляті».

«На 1-й Черноморській кінофабриці був той гармидер, який буває тільки на кінських ярмарках і саме у ту хвилину, коли всією громадою ловлять кишенькового злодія.

У під'їзді сидів комендант. У всіх, хто входив, він суворо вимагав перепустку, але якщо йому перепустки не давали, то він пускав і так. Люди в синіх беретах зіштовхувалися з людьми в робочих комбінезонах, розбігались по численних сходах і негайно ж цими сходами збігали донизу. У вестибюлі вони описували коло, на секунду зупинялись, остовпіло дивлячись перед собою, і знову кидались нагору так прудко, ніби їх шмагали ззаду мокрим линьком. Прожогом проносилися асистенти, консультанти, експерти, адміністратори, режисери зі своїми ад'ютантами, освітлювачі, редактори-монтажери, престарілі сценаристки, завідувачі комами і хранителі великої чавунної печатки».

Творчим людям назва *фабрика* почала згодом все-таки десь дошкуляти. Тому *кінофабрику* знову перейменували, тепер уже на англо-американський кшталт — *кіностудія*.

Можливо, не видасться зайвим зауваження, що ця історія з перейменуваннями майстерень з виготовлення фільмів не є чимось незвичайним, а тим більш винятковим не тільки в нашій непередбачуваній історії, а й в історії мистецтва взагалі. Скоріше, навпаки: виявляє цілком певну тенденцію, якщо не закономірність: *люди взагалі — природжені казуїсти: змінюючи назви, вони удають, ніби змінюється суть справи*. А тим більш — творчі люди. Усвідомлюючи особливість своєї праці як праці не просто *продуктивної*, а й нешаблонної, нестандартної, словом — *унікальної*, вони прагнуть і термінологічно, понятійно виокремити її від того, що вже стало — традиційним, звичним, можна сказати, рутинним. Так, у Давній Греції слово τεχνη (техне), яким початково називалося і *ремесло*, і *мистецтво*, і *наука*, залишилося лише для *техніки*, тимчасом як для означення мистецтва були прилаштовані слова, що означають *творити* (ποιηω) і *діяти* (δραω), звідки й беруть початок терміни *поезія* і *драма*. Подібне відбулося із аналогічним латинським словом ars (artis), яке також початково означало і ремесло, і науку, і мистецтво. Перетворення значень здійснилися за допомогою різних закінчень: artisan (артизан) — означає *ремісник*, artist (артист) — художник, митець. Щось аналогічне сталося і з назвами *рукотворних речей* і в нашій історії — для означення *ремісничої справи* залишене вітчизняне слово (рука, рукомесло, ремесло, ремісництво), тоді як для визначення *особливо* творчої роботи запозичене сусідське: Handus [*по-готськи* все та ж *уміла* (умєтна) *наша рука*] — *художнє*. Коли не виходить з якихось причин трансформація самого слова, мовна практика вдається до прикметникових епітетів — *belle lettres (изящная словесность, красне письменство, художня література); schone Kunst, fair art* тощо.

Сучасна кіностудія — виробниче підприємство, у якому поєднуються художньо-творчі і промислово-технічні процеси творення фільмів. І як художньо-творчий блок чи «корпус» сучасної кіностудії зовні мало чим нагадує колишні *ательє* і навіть *майстерні* італійських художників епохи




***Кіностудія.***
*Кіностудія «Метро Голдвін Мейер». Логотип*




***Кіностудія.***
*Кіностудія «Піксар»*



***Килим.***
*Полтавщина. XVIII ст.*
*Львівський музей*
*українського мистецтва,*
*м. Львів, Україна*



***Кітч.***
*Е. Ворхол.*
*Червоне фото Монро. 1964 р.*
*Фонд Енді Ворхола,*
*м. Нью-Йорк, США,*
*каталог Крісті*



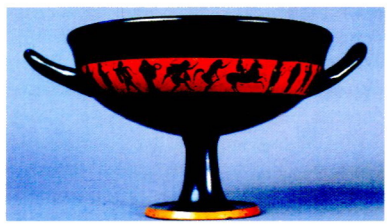
***Килим.***
*Черкащина. 1831 р.*
*Державний музей*
*українського народного*
*декоративного мистецтва,*
*м. Київ, Україна*

Відродження чи й наших іконописців, так і цехи кіностудії мало подібні до колишніх майстерень — і там, і там працюють сотні висококваліфікованих фахівців найрізноманітніших спеціальностей. Провідною є роль власне художньо-творчого корпусу працівників студії: вони «виношують» задум і «виготовляють» *проект* майбутнього фільму. Але від виробничих цехів, від кваліфікації, майстерності й таланту тамтешніх працівників у вирішальній мірі залежить не тільки якість втілення «проекту», а й сам характер, масштаб «задуму». З цього погляду сучасну кіностудію можна порівняти з авіазаводом, де є конструкторське бюро, що створює проект майбутнього лайнера. І як проекти літаків залежать не лише від «польоту» конструкторської думки, а й від реальних можливостей втілення задумуваного у металі, так виробництво фільмів визначається подібним двоєдиним характером кіновиробничого процесу. Подібно до авіабудівництва трапляються різні випадки, коли чудовий проект фільму втілюється так, що він просто не може «злетіти», і навпаки, — посередній задум набуває таких летких форм, що літає в небесах на подив, а іноді й на досаду. *Іл.*

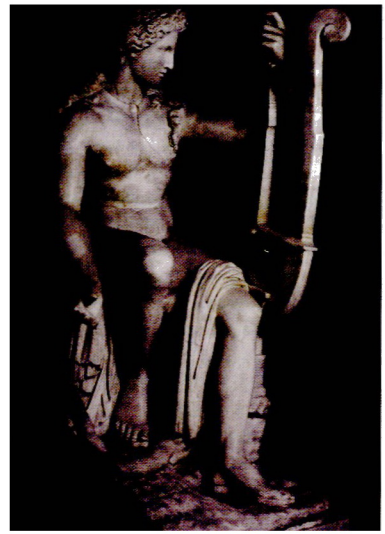
**КІТЧ, КІЧ** (від *нім.* Kitsch — *халтура, брак смаку*) — 1) *взг.* термін для означення масової продукції, сповненої несмаку; 2) у другій половині XIX — на початку XX ст. термін для означення промислових *імітацій* унікальних виробів; 3) з 60-х рр. XX ст. мистецтвознавчий термін для означення предметів ***масової культури***. *Іл.*

**КІФАРА, КІТАРА** (*грец.* κιθαρα) — давньогрецький щипковий струнний *музичний інструмент*. *Іл.*

**КІЛИК** (*грец.* κῦλιξ — *чара, чарка*) — глиняний, рідше металевий посуд для вина. *Іл.*



***Кілик.***
*Кілик червонофігурний.*
*Кераміка. Афіни. 560—525 рр. до н. е.*
*Музей Чарторийських, м. Краків, Польща*



***Кіфара, кітара.***
*Аполлон з кіфарою.*
*Мармур.*
*Рим. II ст. до н. е.*
*Музей Піо-Клементино, Ватикан*



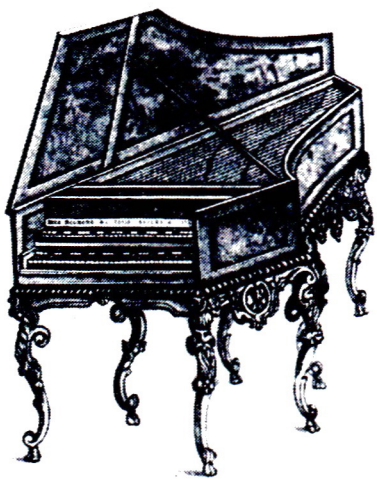
***Кілик.***
*Розпис на дні червонофігурного кілика Дуріса.*
*Еос з тілом свого сина Мемнона.*
*490—480 рр. до н. е.*
*Лувр, Париж, Франція*

**КИЛИМ** — виріб декоративно-прикладного мистецтва, виготовлений із вовняної, шовкової чи бавовняної пряжі. Зазвичай з багатоколірними узорами або зображеннями. Віддавна **К.** слугують для прикрашання

людського житла. **К.** розрізняють: за способом виготовлення — ручної та машинної (від середини XIX ст.) роботи, ворсові та безворсові, плетені та вишивані; за характером зображень — *орнаментальні* та тематичні. Найпоширеніший тип **К.** народного виготовлення — орнаментальний. До того ж в Україні віддавна існують два типи орнаментального прикрашання килима — рослинного характеру (Схід України) та геометричного — західні області, що пояснюється історично різними джерелами впливу. Так, геометричні орнаменти, здавна відомі за поширеними у карпатському регіоні походять від арабського, зокрема сирійського, килимарства; полтавські — середньоазійського. **К.** професійного, зокрема авторського виготовлення, мають здебільшого зображення тематичного спрямування. Особливий різновид килимів становлять *гобелени*. *Іл.*

Див.: *Орнамент, Гобелен.*

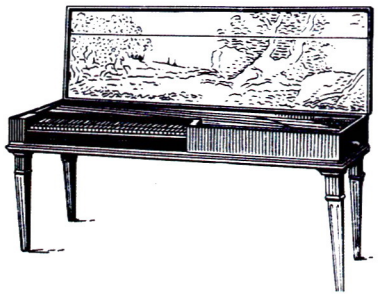
**КЛАВЕСИН** (*фр.* clavecin) — струнний щипково-клавішний *музичний інструмент*. *Іл.*



***Клавесин***

**КЛАВІАТУРА** (*нім.* Klaviatur, від *лат.* clavis — *ключ*) — сукупність клавіш у музичних інструментах (***фортепіано, клавесин, клавікорд***), друкарських машинках, старих обчислювальних машинах, розташованих у певному порядку.

**КЛАВІКОРД** (від *лат.* clavis — ключ + *грец.* χορδη — *струна*) — старовинний струнний клавішно-ударний музичний інструмент, за конструкцією подібний до ***клавесина***. Набув поширення з XV ст., витіснений у XIX ***фортепіано***. *Іл.*



***Клавікорд***

**КЛАРНЕТ** (*фр.* clarinette — *ясний, чистий*) — духовий *музичний інструмент*. Виник наприкінці XV ст. у результаті вдосконалення *нім.* майстром І. К. Деннером народного музичного інструмента ***шалюмо***. До «родини» кларнетів належать **К.**-малий, або піколо, альтовий, теноровий, **К.**-бас та **К.**-контрабас.). *Іл.*



***Кларнет***

**КЛАСИКА** (від *лат.* classicus — *належний до першої групи, вищого розряду предметів та речей*) — термін *класика, класичний*, за визначенням, вживається для характеристики явищ, визнаних *першорядними, зразковими:* класична музика, класична література, класичний танець. Коли вживається слово класика окремо, то найчастіше йдеться при цьому *про найвищі досягнення античного мистецтва*, що мають світове визнання і зберігають своє значення.

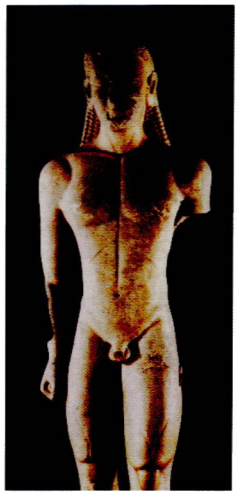
Отже, залишимо поза увагою художню культуру первіснообщинного суспільства на



***Кіфара, кітара.***
*Школа Праксителя.*
*Барельєф. Фрагмент.*
*IV ст. до н. е.*

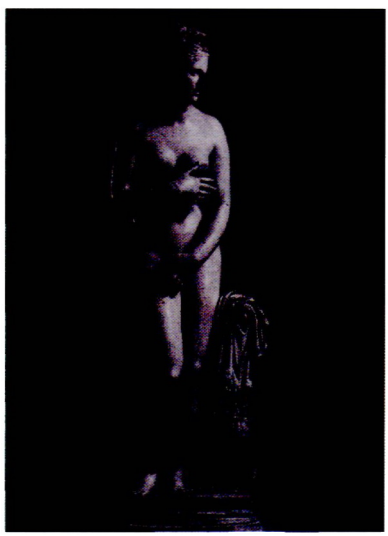


***Класика.***
*Фавн, що танцює.*
*Бронза.*
*З будинку Фавна, Помпеї.*
*II–I ст. до н. е.*
*Національний музей,*
*м. Неаполь, Італія*



***Класика.***
*Курос.*
*IV ст. до н. е.*
*Національний музей,*
*м. Афіни, Греція*

території Давніх Греції та Риму. Тим більш, що навіть її більш-менш свідомий продуктивний аспект навряд чи можна беззастережно віднести до *власне мистецтва* (як цілеспрямованого виготовлення предметів, призначених переважно для естетичного споживання). Історія ж грецького мистецтва доби рабовласництва охоплює період від VII—VI ст. до н. е. до IV—V ст. н. е. і своєрідно, проте досить адекватно відображає загальну історію зародження, становлення, розквіту й занепаду цього унікального суспільства. *Архаїкою* прийнято називати мистецтво початкового періоду цієї історії (VII—VI ст. до н. е.), *еллінізмом* — час схилку (кінець IV—I ст. до н. е.), тимчасом як епоху найвищого розквіту античного грецького мистецтва, що припадає саме на добу найповнішого розвитку грецького суспільства (V ст. — кінець IV ст. до н. е.), і визнано *класичною*. Цікаво, що і цей період розвитку мистецтва Давньої Греції має три етапи — *«суворого стилю»* (перша половина V ст. до н. е.), *високої класики* (друга половина V ст.), *пізньої класики* (400 — з 25 рр. до н. е.).



***Класика.***
*Афродіта Капітолійська.*
*Римська копія*
*з грецького оригіналу Праксітеля.*
*350–340 рр. до н. е.*
*Капітолійські музеї,*
*м. Рим, Італія*



***Класика.***
*Дельфійський візничий.*
*470 р. до н. е.*
*Археологічний музей,*
*м. Дельфи, Греція*

Для грецького мистецтва вказаної доби характерна *універсальність, гармонійна різнобічність*, що найповніше виражала і втілювала духовність цього *унікального, заснованого на засадах рабовласництва*, проте *демократичного суспільства*. Містобудівництво в цей час піднялося на рівень мистецтва. Архітектурні споруди прикрашалися органічно поєднаними високохудожніми ***барельєфами, горельєфами,*** *круглою скульптурою,* ***мозаїками, фресками.*** Народилося і розквітло *театральне мистецтво*, високого розвитку набули різноманітні жанри ***живопису,*** *музикування*. Зокрема відбулося офіційне визнання *інструментальної музики* як окремого виду. Ідеальних форм набрала ***скульптура.*** Писемність набула незнаного доти в історії поширення та проникнення в різні сфери застосування. Народжується, крім політичної, філософської, наукової та релігійної, також художня література і літературна критика. Володіння освічених людей пером (*стилом*) досягло такої майстерності, що вважалося простіше і скоріше написати книгу заново, ніж гаяти час на пошуки «зачитаного» примірника.

Занепад рабовласницького способу виробництва, що вичерпав свій історичний ресурс, адекватно позначився й на мистецтві. Грецька держава, досягнувши меж свого внутрішнього розвитку, як і всі імперії, рушила в ширину. Александр Македонський, в домаганні світового панування, не лише нав'язував свою волю завойованим народам, але й цілком свідомо прагнув до союзу грецької культури з культурами упокорених. Досягнення античної класики широким потоком полилися за межі Еллади. Природно, поширення художньої культури супроводжувалося неухильним пониженням мистецьких критеріїв та естетичних смаків, нівелюванням майстерності, спотворенням форм.

Залишалися, щоправда, ще цілими й неушкодженими мистецькі твори класичного стилю — як втілення ідеалів, як нетлінна пам'ять знань та вмінь, як зразок для навчання та наслідування. Однак становлення феодалізму, що супроводжувалося, як і будь-який соціальний переворот, загальним зниженням культурного рівня, обернулося і для них катастрофою. Християнська церква — ідеологічний оплот новонароджуваного суспільства,

засновуваного на відмінних від попереднього взаємозв'язках людей один з одним та природою, — взяла на себе історичну місію розчищення будівельного майданчика для новобудови. За допомогою влади римських імператорів вона, у претензії на всесвітність (кафоличність), влаштувала вселенський погром творів античного мистецтва. Дощенту руйнувалися храми, як розплідники ворожого християнству язичництва, розтрощувалися на друзки мармурові скульптури, переплавлялись мідні, палились дерев'яні — як «богомерзотні» ідоли, — горіли бібліотеки, під забороною опинився театр, інструментальна музика, всі види танцювального мистецтва, приреченим на схематизм, на аскезу опинився живопис. Рим віднині стає монопольним законодавцем художньої моди. *Іл.*



***Класицизм.***
*А. Канова.*
*Три грації.*
*1812—1816 рр.*
*Ермітаж, м. Санкт-Петербург, Росія*

**КЛАСИЦИЗМ** (від *лат.* classicus — *взірцевий*) — напрям у мистецтві XVII — початку XIX ст., зразком для якого було класичне (давньогрецьке і давньоримське) мистецтво. Початково виник у Франції як закономірна реакція на надмірну декоративну пишність в оздобленні будов як зовні, так і зсередини, що досягла крайніх меж в епоху *бароко*, а особливо — панування моди на ***рококо***, і в очах новонародженої буржуазії асоціювалась із тиранією феодальної аристократії. Йдучи назустріч революції 1789—1793 рр., що дістала згодом назви Великої, новий суспільний клас потребував політичних, етичних та естетичних ідеалів, відмінних від панівних, і звернув свої погляди в минувшину класичної пори. Під прапором ідеалізованих форм античного суспільства і відбувалась ідеологічна підготовка, здійснення та «рекуперація» революційних подій наприкінці XVIII — на початку XIX ст.



***Класицизм.***
*Н. Пуссен.*
*Танкред та Ермінія. 1630 р.*
*Ермітаж, м. Санкт-Петербург, Росія*

Рекуперація (від лат. recuperatio — зворотне одержання) — технічний термін, яким означають процес повторного використання певних відходів виробництва (напр., виділення тепла) в тому самому технологічному процесі.

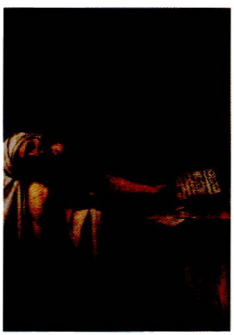


***Класицизм.***
*Н. Пуссен.*
*Тріумф Давида. 1631—1633 рр.*
*Далвіцька картинна галерея,*
*м. Лондон, Велика Британія*

Відповідно до цього сам стиль класицизму ніби проходить у своєму розвитку три періоди — короля Людовіка XIV, коли він (цей стиль) власне зародився в лоні ще *рококо*, імператора Наполеона I, або ***ампір***



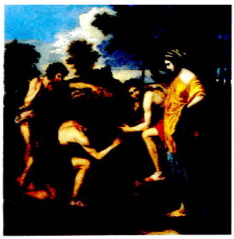
***Класицизм.***
*А. Канова.*
*Амур і Психея. Фрагмент.*
*1783—1793 рр.*
*Лувр, м. Париж, Франція*



***Класицизм.***
*Ж-Л. Давид.*
*Смерть Марата. 1793 р.*
*Музей сучасного мистецтва,*
*м. Брюссель, Бельгія*



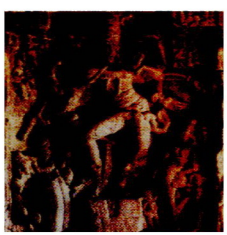
***Класицизм.***
*Ж.-Л. Давид.*
*Наполеон під час переходу через*
*Сен-Бернар. Фрагмент.*
*1800—1801 рр.*
*Музей Мальмезон,*
*муніципалітет*
*Сен-Жан-де-ла-Рюель, Франція*



***Класицизм.***
*Н. Пуссен.*
*Аркадські вівчарі. Фрагмент.*
*1650—1655 р.*
*Лувр, м. Париж, Франція*



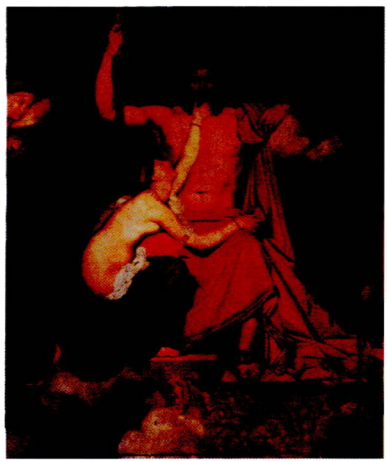
***Класицизм.***
*А.-Ж. Грос.*
*Наполеон Бонапарт відвідує хворих на чуму. 1799 р.*
*Лувр, м. Париж, Франція*



***Класичний танець.***
*Танець Шиви.*
*Рельєф з храмового комплексу в Елорі.*
*VIII — X ст. Індія*

та славетного віденського майстра меблів Бідермаєра, коли гору вже взяли смаки міщанства (буржуа).

У правобережній Україні, яка перебувала тоді під впливом Польщі, перший період «пристосовувався» до імені тодішнього польського короля — Станіслава Августа Понятовського, у лівобережній, що була у складі Росії, — всі три періоди еволюції стилю прив'язувалися до імен відповідно правлячих царів — Катерини II, Олександра I та Миколи I.



***Класицизм.***
*Д. Енгр.*
*Юпітер і Фетида. 1811 р.*
*Музей Гране, м. Екс-ан-Прованс, Франція*

Загалом для класицистичного мистецтва характерні прагнення до вираження значного суспільного змісту, піднесених і героїчних характерів, високих моральних ідеалів. У *живописі* **К.**, типовими представниками якого є Н. Пуссен, К. Лоррен, Ж.-Л. Давид, Д. Енгр у Франції; О. Лосенко, Г. Угрюмов у Росії, логічне розгортання *сюжету* поєднується з ясністю та врівноваженістю *композиції*, провідною роллю плавного, узагальнювального *малюнка*. В галузі *скульптури* **К.** представлений шедеврами Ж.-Б. Пігаля, Е.-М. Фальконе у Франції; І.- Г. Шадова у Німеччині; Б. Торвальдсена в Данії; О. Канови в Італії; М. Козловського та І. Мартоса (Мартосенка) в Росії. В *архітектурі* **К.** (Ж. Ардуен-Мансар, Ж.-О. Габріель, К.-Н. Леду у Франції; К. Рен в Англії; В. Баженов, М. Козаков, О. Вороніхін, О. Захаров у Росії) характерні чіткість і виразний геометризм форм, логічність планування, поєднання стіни з ***ордером*** та стриманим ***декором***. У *літературі* (трагедії П. Корнеля, Ж. Расина, Вольтера, комедії Ж.-Б. Мольєра, сатири М. Буало, байки Ж. Лафонтена у Франції, творчість Й.-В. Ґете і Ф. Шиллера (веймарського періоду) в Німеччині, М. Ломоносова та Г. Державіна в Росії) провідну роль відіграють етичні колізії, нормативна типізація образів. Установлюється своєрідна ієрархія жанрів — «високих» (трагедія, епопея, ода, історична та міфологічна чи релігійна картина) та «низьких» (комедія, сатира, байка, жанрова картинка). Відповідно для театру притаманною стає статична побудова вистави, урочисте, розмірене читання віршованих текстів. *Іл.*



***Класицизм.***
*Версальський палац.*
*Оновлення палацу в стилі класицизм — арх. А. Ленотр і Ш. Лебрен. 1661—1710 рр.*
*М. Париж, Франція*

**КЛАСИЧНИЙ ТАНЕЦЬ** (від *класика* + *танець*) — термін для означення найвищих досягнень у сфері танцювального мистецтва: 1) *танцювальна класика* народів, які мають глибокі й сталі традиції у цій галузі мистецтва (*індійський класичний танець, індонезійський класичний танець, китайський класичний танець, український класичний танець*); 2) *європейський класичний танець*, мистецтво якого склалося в результаті взаємовпливів народних танців Іспанії, Італії, Франції та подальшого його розвитку як у цих країнах, так і (особливо) в Росії протягом XIX—XX ст.

**К. т.** означає систему засобів хореографічного вираження, заснованого на принципах поетично-узагальненого трактування сценічного образу. Термін почав вживатися в Росії наприкінці XIX ст. *Іл.*

**КЛИНОПИС** — писемність, знаки якої складаються із груп клиноподібних рисочок. Виник 3 тис. р. до н. е. внаслідок еволюції ієрогліфічного письма у стародавньому Шумері, звідки був поширений на сусідні країни з відповідними модифікаціями.

**КЛІР** (від *грец.* κληροζ — *жереб*: 1) *первісно знак, що визначає, кому належить принести жертву чи бути принесеним у жертву богам;* 2) *той, що роздає жереби* (один з епітетів Зевса) — термін для загального означення священнослужителів (священиків, єпископів) та церковнослужителів (паламарі, псаломники) у православній церкві, те саме, що й *духовенство.*

**КЛІРОС** (від *грец.* κληροζ — *жереб*) — місце у християнському ***храмі*** (являє собою підвищення обабіч ***олтаря***) для розташування хористів під час богослужіння.

**КЛІШЕ** (*фр.* cliche) — стереотипне зображення, вираз.

**КЛЮЧ МУЗИЧНИЙ** (*фр.* clef, *англ.* key, *нім.* Schlussel) — знак на *нотному стані*, що вказує назву і висоту (належність до певної ***октави***) звука (на одній з ліній нотного стану). **К. м.** (його знак) розміщується так, щоб одна з п'яти ліній перетинала його посередині. Ставиться **К. м.** на початку кожного нотного стану. Якщо під час виконання твору виникає необхідність змінити **К. м.**, його знак вписується у відповідному місці. Історично склалась практика вживання трьох *ключів — соль, фа, до.* Теперішні графічні зображення перших двох (значки — *ключ соль*, або *скрипковий ключ фа*) походять від трансформації відповідних означень цих нот латинськими літерами — G, F.

Див.: *Алфавіт музичний.*

**КЛЮЧОВІ ЗНАКИ** — знаки *альтерації — **дієзи*** та ***бемолі***, які ставлять на ***нотному стані*** після ***ключа*** для означення ***тональності*** (висотного положення ***ладу***) музичного твору. Ставлять *ключові знаки* у суворо установлених місцях та порядку, що стосуються відповідних ступенів в усіх октавах. Кожний варіант **К. з.** відповідає двом тональностям: *мажорній* і паралельній *мінорній*, які виявляються співвідношенням ступенів.



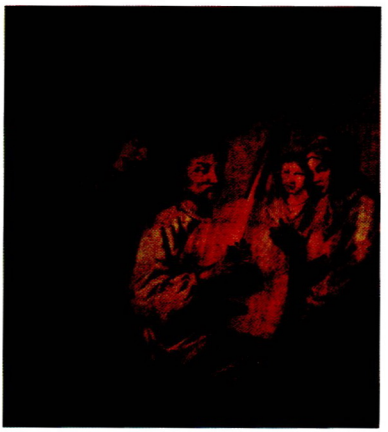
***Кобза.***
*Народна картина.*
*Козак-бандурист. XIX ст.*
*НХМУ, м. Київ, Україна*



***Клинопис.***
*Шумерська клинописна табличка.*
*III тис. до н. е.*

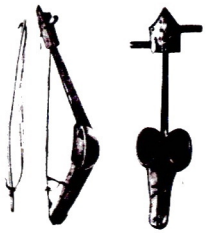
Див.: *Квінтове коло, Лад.*

**КОБЗА** — український струнний щипковий *муз. інструмент. Іл.*



***Кобзар.***
*К. Трутовський.*
*Сліпий бандурист. 1862 р.*

**КОБЗАР** (від *кобза*) — український народний (в минулому — мандрівний) співак-музикант, який виконує піснеспіви, акомпануючи собі на ***кобзі*** або ***бандурі***. У добу козаччини кобзарі посідали особливе місце в житті українського народу. Вони не тільки розважали та втішали людей своїм мистецтвом, але поширювали новини, приносили вісті із Запоріжжя,



*Кобиз*



***Коза.***
*Дуда роботи невідомого майстра з Верховинського р-ну Івано-Франківської обл. Поч. XX ст. Музей народної архітектури і побуту НАН України*



***Колаж.***
*Р. Гамільтон. Що створює затишок в сучасній сімейній оселі? 1959 р. Галерея мистецтв, м. Тюбінген, Німеччина*

відіграючи важливу роль пропагандистів ідей національного визволення, агітаторів та організаторів руху опору. *Іл.*

**КОБИЗ** — казахський народний струнний смичковий *муз. інструмент. Іл.*

**КОБУЗ** — узбецький народний струнний смичковий *муз. інструмент.*

**КОДА** (*італ.* coda від *лат.* cauda — *хвіст*) — завершальний розділ музичного твору, який не належить до основних його частин і не враховується під час визначення музичної *форми твору.*

**КОЗА** — *укр.* та *пол.* духовий *муз. інструмент* (*рос.* ***волинка***). *Іл.*

**КОЗАЧОК** — ритмічний український танцювальний награш і відповідний танок (другоназва ***гопака***). *Іл.*



***Козачок.***
*С. Гулак-Артемовський. «Запорожець за Дунаєм». Сцена з вистави. Київський національний театр опери та балету ім. Т. Г. Шевченка*

**КОКОШНИК** — архітектурна прикраса у вигляді фальшивої ***закомари*** (напівкруглої або кілеподібної), характерна для будівництва *рос.* правосл. церков XV — XVI ст. *Іл.*

**КОЛАЖ** (*фр.* collage, від coller — *клеїти*) — 1) творчий спосіб у зображальному мистецтві, основою якого є створення зображення за допомогою наклеювання на основу матеріалів, що відрізняються від неї матеріалом та фактурою; 2) означення конкретного твору, виконаного за допомогою техніки **К.** Широко використовується у творчій практиці представників ***авангардизму*** (зокрема ***дадаїзму, кубізму, футуризму, супрематизму***). *Іл.*



***Колаж.***
*С. Параджанов. Нічний птах А. Тарковського*

**КОЛІЗЕЙ** (від *лат.* colosseus — *величезний*) — назва давньоримського ***цирку***. *Іл.*



***Колізей.***
*Колізей. 75—80 рр. н. е. М. Рим, Італія*

**КОЛІЗІЯ** (від *лат.* collisio — *зіткнення, струс*) — те ж саме, що ***конфлікт***.

**КОЛІР** (*лат.* color — *барва, забарвлення, фарба, барвник*). Колір, як і *світло* (згадаймо: колір — теж світло, тобто потік електромагнітних хвиль, але розщеплене на фракції) може відігравати, крім основної *функціональної*, також *експресивну* роль (допоміжного, підсилювального виражального засобу) та роль ***символу***.

У чорно-білому кіно світло (освітлення) мало помітніший вплив на глядача, ніж у кольоровому. Тому поява кольору, як і перед тим звуку, багатьох кінематографістів занепокоїло, викликало чимало застережень, але з удосконаленням техніки *колір* став у кінематографі, як і у житті, невідділюною частиною видимого світу, більш того — активним компонентом *драматичного змісту*, тобто його виразником.

Спочатку **К.** використовувався у кіно переважно «для краси», «для втіхи очей»,

щоб зробити фільми, здебільшого епічні та романтичні, видовищними. До того ж чорно-біле зображення здавалося придатним виключно для драм, трагедій тощо. Звичайно ж, для такого підходу підстави є, тобто справа не лише в успадкованій від епохи «чорно-білого німого» звичці, вона криється значно глибше: у традиціях образотворчого мистецтва. Здавна поряд з багатобарвним ***живописом*** існують монохромна ***графіка, гравюра,*** дереворити, ***рельєфи*** тощо. Тому деякі кіномитці ще й досі вважають, ніби чорно-біле зображення, як більш строге і різке має ряд переваг перед ніжним, чуттєвим кольоровим: виразне протиставлення чорного і білого, вирізьбленість освітленої постаті на темному тлі, рухливість чіткої межі між світлом і темрявою, ціла гама «компромісів» чорного та білого тощо.



***Колір.***
*О. Новаківський.*
*Автопортрет з дружиною. 1910-і рр.*
*НХМ України, м. Київ, Україна*

З огляду на це картини італійського ***неореалізму***, з їх акцентом на злиднях, бруді, невлаштованості побуту, як і фільми часів Другої світової війни та й загалом про війну, з її жахами і різким протистоянням сил, здається, й справді потребують саме такої, чорно-білої, палітри кольорів. Подібно як і стрічки І. Бергмана, з їхньою атмосферою похмурих передчуттів, трагічного дотику до невідомого, непевного й загрозливого, видаються можливими лише в такому колориті.

Зокрема даються взнаки звички, прищеплені ще й іншою давньою традицією. *Світло* — символ надії, щастя, життя, *тінь*, навпаки, — символ мороку, нещастя, смерті. До того ж *символи*, як і звички взагалі, — рухливі та мінливі у часі й просторі. Для японців чорне — символ мудрості, а не жалоби. Та й для європейців чорний колір не завжди асоціювався з трауром. До IV ст. у християн, як і у багатьох інших народів світу, символом смерті був не чорний, а білий колір. У традиційному, що виходить від візантійських витоків, православному іконописі впродовж століть також було вироблено й усталено своєрідну символіку барв. Золотий колір — символ божественного світла, пурпуровий — царської влади, білий — символ чистоти, зелений — юності, чорний — смерті тощо. На основі цього було прийнято «писати» одяг Богоматері у темно-вишневих тонах, апостола Павла — в малинових, апостола Петра — в охристих, Георгія Побідоносця — в плащі яскраво-червоного кольору тощо.

Таким чином, сприйняття людьми кольорів, їх значення, як і самих символів, — рухлива, мінлива, відносна. *Іл.*

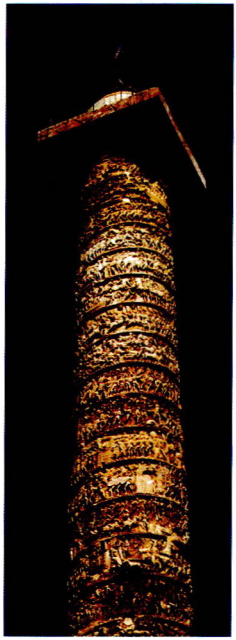


***Колір.***
*Ф.Манайло.*
*Новий хліб. 1975 р.*
*Закарпатський обласний художній музей ім. Й. Бокшая, м. Ужгород, Україна*

**КОЛО** — 1) *ист.* означення «присадибної ділянки» — ділянка оброблюваної землі



***Колір.***
*М. Глущенко.*
*Весняні квіти. 1976 р.*
*Художній музей, м. Чернігів, Україна*



**Колона.**
*Колона Марка Аврелія.*
*189–196 рр. н. е.*
*Площа Колони,*
*м. Рим, Італія*

поряд з житлом (двором) — стародавніх українців. Звідси походить крилатий вираз «ні кола (насправді: ко́ла), ні двора»; 2) найменування *укр. нар. класичного танцю.*

Див.: *Культура.*

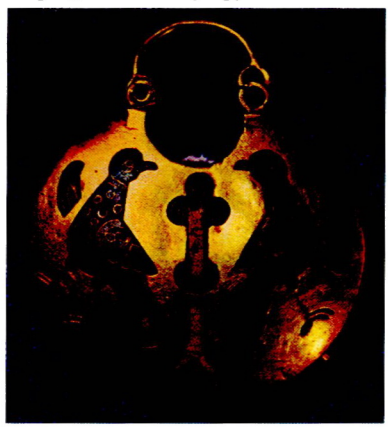
**КОЛОМБІНА** (*італ.* Colombina) — традиційний персонаж (***маска*** служниці) італійської ***комедії дель арте***.

**КОЛОНА** (*фр.* colonne, від *лат.* collum — *шия, стебло, горловина*) — *архіт.* елемент несної конструкції споруди, що має здебільшого круглу форму; у будові **К.** розрізняють: ***базу, стовбур*** та ***капітель***. *Іл.*

Див.: *Архітектурні ордери.*

**КОЛОРАТУРА** (*італ.* coloratura — *прикраса*, від *лат.* colero — *прикрашаю*) — 1) технічно складні для виконання *пасажі* та ***мелізми*** у музичному творі для співу; 2) скорочене означення високого жіночого голосу, здатного виконувати складні технічні пасажі та мелізми — *колоратурного сопрано*. *Іл.*

**КОЛТ** — давньоруська (XI–XIII ст.) жіноча прикраса — золота чи срібна підвіска; парні **К.** прив'язувалися з двох сторін до головного убору. *Іл.*



**Колт.**
*Золотий колт.*
*Перегородчаста емаль. XI–XII ст.*
*Музей коштовностей,*
*Києво-Печерський державний*
*історико-культурний заповідник,*
*м. Київ, Україна*

**КОЛЯДКА** (від *лат.* calendae — *найменування першого дня кожного місяця*) — обрядові народні величальні співи, приурочені до зимових ***святок***.

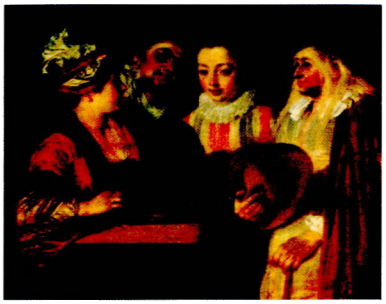
**КОМЕДІЯ** (*грец.* κωμωδια — різновид театральної вистави, поряд із ***трагедією***, але відмінної від неї своїм глузливим змістом (від κωμος — *процесія на честь Діоніса — Вакха з музикою, танцями і співами, яку зазвичай влаштовувала молодь після пиятики*) — 1) один із ***жанрів*** *драматичного мистецтва*, поряд із ***трагедією*** та ***драмою***, своєрідність якого полягає в зображенні *смішного у діях* людей за певних конфліктних умов; 2) окремий твір цього жанру (*«комедія»* О. Грибоєдова «Лихо з розуму», *«комедії* Островського»); 3) один з різновидів комедійного жанру, розрізняються за типом ***конфлікту*** та способом його розв'язання (*«комедія ситуацій», «комедія характерів», «комедія масок», «комедія звичаїв», «комедія дель арте», «трагікомедія»*); 4) *перен.* взагалі *кумедна* ситуація, подія тощо («ото комедія!»).

Отже, «повітря» комедії — *сміх*, але структура цього «повітря», природа людського сміху, складна й різноманітно суперечлива. Адже деякі тварини теж сміються іноді (принаймні корчать писки й шкірять зуби так, що це нагадує гримаси сміху у людей): саме тоді й лише тоді, коли їм дуже приємно тілесно. Людський же сміх живиться не тільки і не стільки «лоскотами»; його підгрунтям є суто людське, *розумне* почуття, яке називають *почуттям гумору*. Це почуття лише частково визначається природними схильностями, в основному ж засновується на набутій здатності людини до своєрідної уявної, — в сучасних термінах — *віртуальної*, — ніби довільної гри з усіма довколишніми предметами, явищами, ситуаціями, людьми, зокрема з самим собою — як *об'єктом і водночас суб'єктом* цієї *гри*. Сміх — це якраз і є зовнішній, фізичний, *тілесний вияв* цієї, ніби свавільної, *гри уяви*, своєрідна *чуттєва оцінка результату* цієї *«гри»*: задоволення, що *не ми* насправді *програли*. Підтвердженням цього є те, що люди, які на загал полюбляють пожартувати і навіть покепкувати *з когось*, терпіти не можуть — *навіть ті, хто заслужено користуються популярністю «людини з розвиненим почуттям гумору»*, коли стають об'єктом жартів. Але практично майже завжди *ми* сміємось *з когось (чогось), хтось* сміється *з нас; ми*



**Комедія.**
*«Королева бензоколонки».*
*Реж. О. Мішурін, М. Літус.*
*1962 р.*
*Фото зі зйомок*

насміхаємось *над кимось (чимось)*, *хтось* насміхається *над нами*. Хвалькувате й самовпевнене прислів'я «добре сміється той, хто сміється останнім» з'явилося не на порожньому місці. Ось чому так рідко зустрічається і так високо цінується здатність людей посміятися і з самого себе: *самоіронія* — найвищий рівень розвитку почуття гумору.



***Комедія.***
*А. Ватто.*
*Актори французької комедії.*
*1712 р.*
*Ермітаж, м. Санкт-Петербург, Росія*

Сміх як оцінка остаточного результату «гри» має в собі не лише почуття втіхи (*«не я — невдаха, я — не такий!»*), а й обертони, ставлення до «невдахи» («небораки», «телепня», «йолопа», «телемби»): від дружнього співчуття до відвертого торжества чуття своєї зверхності (чи не тому комедії всіх видів та в усі часи були й залишаються найулюбленішим у публіки жанром?).

Усі оці *«ха-ха-ха»*, *«хі-хі-хі»*, *«хе-хе-хе»*, *«го-го-го»* тощо, попри безліч *тональних*, тембральних, *темпо-ритмічних* та ін. варіацій, мають пізнаване інтонаційне відлуння цілком однозначних мовних зворотів, а відтак, всупереч відсутності вербального змісту, — і їх *усталений зміст*. Цей зміст людського сміху відчувається у спробах його класифікації: *гомеричний*, *сатиричний*, *саркастичний*, *іронічний*, *сардонічний*, *зловтішний*, *єхидний*, *веселий*, *радісний*, *щасливий*, *нервовий* тощо. Відповідно до змістовної *інтонації* сміху (*сатира*, *гумор*, *сарказм*, *іронія* тощо) прагнуть розрізняти і види (підвиди) комедії, як і загалом «комічної» літератури (белетристики та публіцистики).

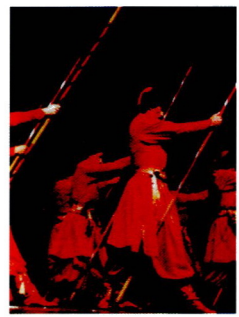
*Комедії* підвладне все — будь-який матеріал і будь-яка тема: від народження людини до її смерті, від миру та злагоди між людьми й народами — до війни і чварів, від профанного до сакрального. Але *не всім* підвладна *комедія*. ***Талант*** комедіографа є надзвичайно рідкісним. Саме тому за незаперечної популярності жанру так мало беззастережно визнаних майстрів комедії. За двотисячолітню історію культури можна відзначити всього кільканадцять імен: *Арістофан*, *Ювеналій*, Апулей, Петроній, *Шекспір*, Лопе де Вега, Рабле, Свіфт, Мольєр, Гольдоні, Шоу, *Бомарше*, *Брехт*, *Грибоєдов*, *Островський*, *Гоголь*, *Чехов*, *Чапек*, *Чаплін* та ін.). *Іл.*

**КОМЕДІЯ ДЕЛЬ АРТЕ** (*італ.* Commedia dell'arte) — різновид італійського народного театру, вистави якого створювалися імпровізовано на основі ***сценарію***, що містив коротку ***сюжетну*** схему, виконавцями, які вдавали цілком певного характеру дійових осіб — ***масок***. Традиції **К. д. а.** були сприйняті й розвинуті в італійській ***опері-буф***.

**КОМЕДІЯ РЕСТАВРАЦІЇ** (*англ.* Restoration comedy) — умовна другоназва *комедії звичаїв*, характерної для англійського театру часів реставрації монархії Стюартів (1660—1688); висміюванню піддавались пороки дворянського суспільства, але особливо — лицемірство й святенництво буржуа-пуритан.

**КОМІКС** (від *англ.* comic — *смішний*, *кумедний*) — серія малюнків з короткими текстівками, що утворюють цілісну оповідь. Виникли в американських газетах наприкінці XIX ст., з середини XX ст. перетворилися на найпопулярніший *жанр* ***масової культури*** і справили відчутний вплив на іконографію наприкінці XX ст. (*мультфільми*, *комп'ютерна графіка*, *відеокліпи*).

**КОМПОЗИЦІЯ** (від *лат.* composition — *настанова*, *положення*, *складання*, *зв'язування*, *з'єднання*, *приготування*, *склад чого-небудь*) — термін, як і в оригіналі, в нашій мові має кілька значень: як віддієслівний іменник, що означає назву дії *компонування*, тобто складання, і як іменник, що означає *результат компонування* — 1) *муз.* *композицією* називають *процес складання* музики, і певний *музичний твір*, і навчальну *дисципліну*; 2) *мист.* — це художній твір, складений, *скомпонований* з якихось частин інших,



***Композиція.***
*Виступ державного академічного ансамблю танцю ім. П. Г. Вірського*

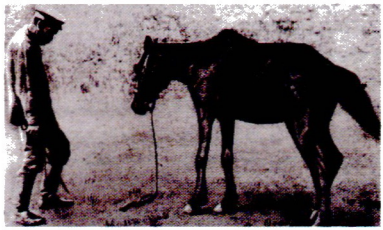


***Композиція.***
*«Гроші пана Арне».*
*Реж. М. Стіллер. 1919 р.*



***Композиція.***
*Композиція кадру.*
*«Старий та море».*
*Реж. Д. Старжес. 1958 р.*

окремих творів (*літературно-драматична, літературна, хореографічна, скульптурна композиція*); 3) *худ. літ.* під *композицією* розуміють мотивоване розміщення частин (компонентів) твору; компонентом при цьому називають уривок, тобто фрагмент; 4) *композицію* часто-густо ототожнюють із ***сюжетом, фабулою,*** системою художніх образів і загалом *структурою* художнього твору, тому вживають як синонімічні до композиції слова — побудова, ***архітектоніка,*** конструкція твору.



***Композиція.***
*«Арсенал».*
*Реж. О. Довженко. 1929 р.*



***Композиція.***
*Композиція кадру.*
*«Сатирикон».*
*Реж. Ф. Фелліні. 1969 р.*

У кіномистецтві, крім того, широко використовується термін ***композиція кадру,*** тобто його будова, обумовлена його драматичним змістом та призначенням (елементарний кінокадр, монтажний кадр) і яка істотно визначає характер сприйняття глядачем зображення. Найважливішим *компонентом* кінокадру є об'єкт зображення — носій драматичного змісту. Рамка, межі кадру встановлюють «кордони» нашої уваги і зосереджують її на цьому об'єкті. Тому важливо, який саме матеріал, у якій кількості, якого розміру, вигляду (світло, колір), форми, у якому порядку зображений. Захаращеність кадру предметами, як і бідність на них — однаково шкідливі. Важливо, щоб зміст зображуваного у кадрі був однозначним: тобто його однаково могли зрозуміти й поцінувати різні глядачі.

Завдання ускладнюється тим, що композиція кінокадру, на відміну від живописної, має здебільшого, якщо не винятково, відкритий характер. Це зумовлене тим, що зображуваний матеріал має динамічний характер, і тому, крім трьох звичайних вимірів у живописній композиції (висота, ширина, глибина зображення), тут додається чи не найважливіший — *рух* і його супутник *час*. ***Кадр*** менш тривалий має тенденцію вміщувати менше матеріалу і навпаки. Подібним чином і *крупний план* містить менше зображуваного матеріалу, ніж загальний — навіть якщо він відносно триваліший.



***Композиція.***
*«Мінін і Пожарський».*
*Реж. В. Пудовкін. 1939 р.*

Подібно і розмір майбутньої проекції зображення відіграє істотну роль у кількісному доборі матеріалу для кадру. Телевізійний екран завідомо вимагає ощадливого використання площі зображення і віддання переваги великим планам та середнім. І навпаки — широкий екран може бути збагачений значною кількістю виразних предметів, які не лише відіграють певну драматичну роль, а й емоційно насичують видовище. Зокрема, великий розмір екрана надає можливість для цікавих і вражаючих співвідношень між різними планами — переднім, середнім, далеким.

Напевно, при згадці слова «вестерн» у багатьох читачів, знайомих із кращими зразками цього улюбленого жанру американського кіно, постануть в уяві захоплива картина надвечірнього, пломеніючого наддальніми горами неба, вирізьбленого на його тлі силуету самотнього ковбоя, верхи на баскому коні. Це типовий кінокадр, напр., класика американського вестерна Дж. Форда.

Побудовою динамічної взаємодії першого та другого планів може бути досягнуте й більш складне та збудливе враження на глядача.

*Напр.*, — кадр із фільму О. Уелса, де персонажі ведуть діалог у приміщенні морського акваріума, на фоні підводного царства, метушні екзотичних риб, які поводяться згідно з власними інстинктами, іноді наближаючись ніби до самих голів персонажів, що створює своєрідні, несподі-



***Композиція.***
*Композиція кадру.*
*«Сьома печатка».*
*Реж. І. Бергман. 1956 р.*

вані, «непрогнозовані» асоціації, які, тим не менш, сприяють драматизації подій. Або фінальний кадр кінострічки А. Вайди «Попіл та алмаз» (1958): коли підпільник убиває одного з комуністичних ватажків, той падає на руки убивці, голова його мертво звисає внизу темного кадру, а над ними небо спалахує вогнями переможного салюту.

Залежно від художніх завдань, дійові особи можуть бути відзняті на задньому плані, а на передньому акцентовані якісь багатозначні деталі.

Зображально-виражальна драматургія різних планів у кадрі може бути вибудована на лише в глибину і ширину кадру, а й з використанням, так би мовити, його діагоналей. Це можуть бути гострі кути — сходи, напр., улюблене місце подій у численних голлівудських мелодрамах і детективах; або й пологі уступи — схили гір, скель, крутоярів. Блискучі зразки такої саме діагональної побудови можна побачити у фільмах Ю. Іллєнка *«Білий птах з чорною позначкою»* (1971), «Всупереч усьому» (1972), Л. Осики «Захар Беркут» (1971) та ін. *Іл.*



***Композиція.***
*«Мамусині синочки».*
*Реж. Ф. Фелліні. 1953 р.*

Лініями драматичної взаємодії можуть бути уявні діагональні, причому — в глибину кадру — між окремими персонажами. Але ці уявні «силові» лінії, на які ніби нанизуються зображувані об'єкти, можуть бути і зигзагоподібними (загальний план пересування колон військових з'єднань, партизанських загонів, похоронних процесій — чорною змією по білосніжній скатертині поля); і спіральними (завихорення кінноти атаки в численних «бойовиках» про громадянську війну); і коло- та дугоподібними (початок фільму С. Ейзенштейна «Олександр Невський» (1938) — молодий князь серед рибалок) тощо. Діагоналі, зигзаги, звивини, крутоспади тощо, бавлячи око, стають важливим засобом досягнення пластичної краси зображення.

Додержання пропорцій, балансу мас, дивовижний ритм внутрішньокадрового руху, гармонія динамічних співвідношень зображуваних об'єктів — важливі художні якості екранного зображення самого по собі, як екранного різновиду живопису. Але вони набувають особливого значення (або відіграють особливу роль) у зіставленні з характером драматичної дії, бо сама вже композиція кадру може бути засобом, за допомогою якого кіномитець виражає своє ставлення до зображуваного матеріалу. Це може бути схвалення чи й поетизація (епізод похорон Боженка з фільму О. Довженка «Щорс» (1939) — коли піднята труна ніби підноситься у небо), або іронія (епізод з фільму «Звенигора» (1928) — гайдамаки на деревах, що асоціаціюються з вороннями, або кадр із фільму «Арсенал» (1928), в якому розгніваний Тарас, що раптом «оживає» на портреті і спересердя плювком гасить свічку, яку поставили йому його обожнювачі), або різкого невдоволення, осуду (діагональні, незбалансовані побудови кадрів, у яких зображається цар, у фільмі С. Ейзенштейна «Іван Грозний» (1944) та інші.



***Композиція.***
*«Попіл та алмаз».*
*Реж. А. Вайда. 1958 р.*

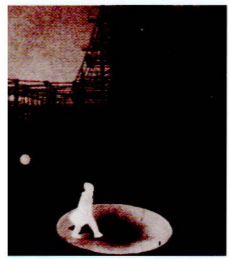
Вищенаведене стосується *кінокадру* в *його першому значенні*, у вузькому розумінні — як першоелемента кінозображення — кадра. Фіксуючи лише мить, якусь одну фазу руху, він може бути ототожнений із фотокадром і живописним зображенням, якому також під силу відтворення не лише станів спокою, а й якогось моменту руху. Але кінозображення саме тим і



***Композиція.***
*Композиція кадру.*
*«Молочний Шлях».*
*Реж. Л. Бунюель. 1969 р.*



***Композиція.***
*Композиція кадру.*
*«Цей примарний об'єкт бажання».*
*Реж. Л. Бунюель. 1977 р.*



***Композиція.***
*Композиція кадру.*
*«8 $^{1}/_{2}$».*
*Реж. Ф. Фелліні. 1963 р.*



***Конструктивізм.***
*Ель Лисицький.*
*Новий. 1923 р.*
*Приватна колекція,*
*каталог Крісті*



***Конструктивізм.***
*Л. Попова.*
*Живописна архітектоніка.*
*1918 р. Приватна колекція*



***Контрабас***

відрізняється, що охоплює і відтворює рух у безперервній послідовності його моментів, фаз. Отож композиція *монтажного кінокадру* має істотну відмінність саме тим, що вона — динамічна, рухлива. Іншими словами: істотним компонентом кінокадру є рух — рух об'єктів зображення. У випадку, коли йдеться про зображення акторів, цей аспект композиції кінокадру має багато спільного, якщо не співпадає цілковито, з тим, що у театрі визначається терміном ***мізансцени***. Але на відміну від театральної сцени компонентами кінокадру часто-густо бувають і тварини й інші рухомі об'єкти — птахи, літаки, автомобілі, поїзди, пароплави тощо. Отже від майстерності кіномитця залежить організація, упорядкування, гармонія об'єктів зображення — за *планами*, *«силовими лініями»*, *векторами* тощо. Крім того, що цей аспект композиції кадру надзвичайно видовищний сам по собі (увагу мимовільно привертає будь-який рух, саме тому так полюбляють люди, здається, без утоми дивитися на переливи води чи палахкотіння полум'я) і що саме він найчастіше дослівно *рухає* драматичну дію, він має ще й винятково конструктивне значення: від характеру руху у кадрі, його напряму, темпу, ритму — словом організації, залежить те, як, в який спосіб цей кадр (монтажний кадр!) можливо буде змонтувати з іншим. Ось чому цей аспект композиції кадру — його побудова *за рухом — називають внутрішньокадровим монтажем*. Класичним взірцем такого внутрішньокадрового монтажу, тобто композиції кадру за його домінантою — рухом є кінострічка С. Ейзенштейна «Броненосець «Потьомкін» (1925) і особливо — зображення подій на знаменитих одеських сходах. Власне й знаменитими вони стали завдяки цьому фільму. *Іл.*

Див.: *Драма.*

**КОМУНІКАЦІЯ** (від *лат.* communicatio — *спілкуюсь, зв'язую, роблю спільним*) — 1) засоби зв'язку, транспорту, спілкування, мережі підземних кабелів, трубопроводів тощо; 2) процес спілкування, зв'язку, обмін інформацією у життєдіяльності.

**КОНДАК** (від *грец.* κονταχιον — назва одного з різновидів візантійської *церковної музики*). Основоположником і непереверщеним творцем творів цього жанру вважається напівлегендарний музикант Роман Мелод (відомий у «перекладі» з грецької як Солодкоспівець). Його **К.** — багатострофні поеми драматичного змісту з монологами та діалогами персонажів. Перша строфа була вступом, у другій викладався драматичний зміст, третя містила узагальнення повчального характеру. Строфи, що об'єднувались спільною ***метрикою***, декламував соліст, ***рефрен*** співав хор. Починаючи з VIII ст. кондак поступово витісняється з церковного співу ***каноном***.

**КОНСОНАНС** (*фр.* consonanse, від *лат.* con+sonantia — *злитне, узгоджене звучання, співзвуччя, гармонія*) — 1) «злиття» у сприйнятті тонів, що лунають одночасно; 2) співзвуччя, яке сприймається як «злиття» тонів. Поняття *консонансу* протиставляється поняттю дисонансу. До консонансів відносять *приму, октаву, квінту, кварту, великі* та *малі* ***терції*** та ***сексти*** (однак чиста кварта стосовно басу трактується як дисонанс), а також ***акорди***, які складаються із названих ***інтервалів*** (без участі дисонуючих *мажорного* та *мінорного* тризвуку та їх обернень).

Явища, які означуються термінами ***консонанс*** та ***дисонанс*** (тобто реальні звучання у певних параметрах), вивчаються і розрізнюються в чотирьох аспектах — математичному, фізичному (акустичному), музично-фізіологічному та музично-психологічному. Математично консонанс є більш простим, порівняно з дисонансом числовим співвідношенням. Фізично, за визначенням Германа Гельмгольця, вони відрізняються тим, що у консонансах не так відчувається *биття обертонів*, як у дисонансах. Фізіологічно різниця полягає в тому, що консонанси не так дражливо діють на нервові центри, як дисонанси. Психологічно консонанси порівняно з дисонансами уявляються вираженням сталості, врівноваженості, спокою.

Див.: *Інтервал.*

**КОНСТРУКТИВІЗМ** (від *лат.* constructio — *складання, побудова*) — напрям у російському мистецтві 20-х рр. XX ст., представники якого вбачали завдання мистецтва в художньому конструюванні довкілля людини, прагнули використовувати новітню технологію для створення простих, функціонально виправданих форм, доцільних конструкцій, будинків

(архітектори брати Весніни, М. Гінзбург, І. Леонідов), посуду, меблів, тканин, одягу, книг, театрального реквізиту (художники О. Родченко, Л. Попова, В. Татлін, Л. Лисицький та ін.). *Іл.*



***Конструктивізм.***
*Я. Черніхов.*
*Архітектурна фантазія. 1930 р.*
*Власність сім'ї Я. Черніхова*

Див.: *Супрематизм, Дизайн.*

**КОНТРАБАС** (*італ.* contrabasso) — найбільший за розміром і найнижчий за звучанням струнний смичковий *муз. інструмент. Іл.*

**КОНТРАЛЬТО** (*італ.* contralto) — низький жіночий (співочий) голос.

**КОНТРАПУНКТ** (*нім.* Kontrapunkt, від *лат.* punktum contra punktum, — *крапка проти крапки*) — 1) *муз.* поєднання двох чи більше мелодій в одне ціле; друга назва **К.** — *поліфонія* (від *грец.* πολυς — *багато* + φ$_{(т)}$онсо — *кричати*) — *багатоголосся*, що характеризується поєднанням осмислених і розвинутих контрастних, протиставлених мелодій; 2) *кіномист.* важливий зображально-виражальний засіб.

Суть останнього полягає в особливому поєднанні відмінних, навіть контрастних за своїм безпосереднім змістом, звукових та зорових образів, у результаті чого виникає новий зміст, що його прагне донести до глядача автор фільму. *Напр.*, в одному з епізодів картини О. Уельса *«Громадянин Кейн»* (1941) на фоні сухого й маловиразного співу нової «пасії» героя подається зміст хвалебних рецензій, написаних за вказівкою цього повелителя газетної імперії, внаслідок чого весь епізод набуває *іронічного* забарвлення.

**КОНТРАТИП** (від *лат.* contra — *проти* та *грец.* τυπος — *відбиток*) — кінознавчий термін для означення дубля ***негативу,*** одержаного за допомогою друкування із проміжної копії ***позитиву*** або безпосередньо з негативу шляхом його обернення. *Іл.*

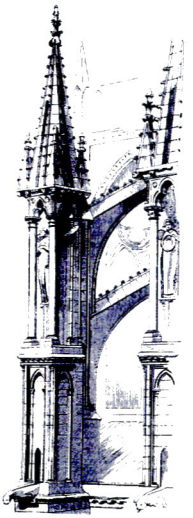
**КОНТРДАНС** (*фр.* contredans, від *англ.* country dance — *сільський танок*) — старовинний народний англійський танок. Вперше згадується в літературі з 1579 р. Походить від танку, присвяченого початку весни. На сьогодні існує дві версії **К.**: longways — *довгі доріжки* та round — ***коло.*** У танку бере участь будь-яка кількість танцювальних пар, які утворюють *коло* або *дві лінії* й повторюють усім відомі фігури.

**КОНТРФОРС** (від *фр.* contreforce — *протидійна сила*) — стояк, поперечна стінка, або вертикальний виступ, що зміцнює основну несну конструкцію будови, переважно — зовнішню стіну. *Іл.*

**КОНТУР** (від *фр.* contour) — 1) *взг.* обриси предмета; 2) в образотворчих мистецтвах лінія, що окреслює форму. *Іл.*



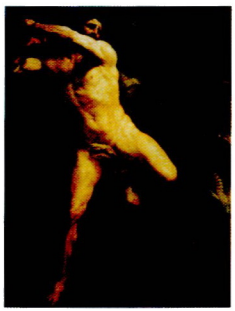
***Контур.***
*В. Борисов-Мусатов.*
*Портрет Е. Борисової-Мусатової.*
*1900 р.*
*Ермітаж,*
*м. Санкт-Петербург, Росія*



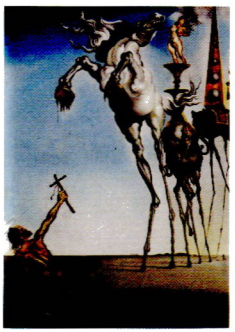
***Контрфорс.***
*Контрфорс із Реймського собору*



***Конфлікт.***
*І. Рєпін.*
*Іван Грозний і син його Іван.*
*1851 р.*
*Третьяковська галерея,*
*м. Москва, Росія*



***Конфлікт.***
*Г. Рені.*
*Геракл і гідра. 1620 р.*
*Королівська колекція,*
*колекція Чарльза I,*
*м. Лондон, Велика Британія*



***Конфлікт.***
*С. Далі.*
*Спокуса Святого Антонія.*
*1946 р.*
*Бельгійський королівський*
*музей мистецтв,*
*м. Брюссель, Бельгія*

**КОНФЛІКТ** (від *лат.* con — *з, спів* + flictus — *удар, поштовх, зіткнення*) — протистояння, зіткнення (думок, інтересів, цілей). Жити — означає *діяти*. Є чимало слів, понять, визначень, концепцій, покликаних *уточнити* або *приховати, розкрити* чи *облагородити* мету людських дій. Та в основі, врешті-решт, лежать *бажання, прагнення*.

Від природи, від народження *людьми володіють* два основних, базових прагнення, які досить точно означаються дієсловами *бути* і *мати*. У всіх мовах є досить точні дієслова-відповідники (*англ.* — to be та to have, *фр.* — etre та avoir, *нім.* — haben і sein; *ісп.* — ser і tener), які чомусь називають *допоміжними*. Насправді ж вони є *фундаментальними*. У латині саме так і визначають відповідні дієслова sum та posideo. Причому друге «бажання» – *мати (володіти)* підпорядковується першому прагненню: *бути*. Щоб бути (кимось або чимось, зрештою — просто, щоб *бути (жити)*, людям хочеться *володіти* (майном, грішми, фахом, владою, тваринами, іншими людьми).

Оскільки певні *бажання* та *намагання задовольнити* ці бажання у різних людей можуть не тільки взаємо збігатися, а й суперечити, а то й виключати одні одних (а це найчастіше), то виникають протистояння. *Дія відтак набирає характеру зіткнення і боротьби*. Кожний подальший крок, вчинок, діяння в цій боротьбі спричиняється до нової *конфліктної* ситуації, що веде, зрештою, до якогось завершення — розв'язки.

Належить акцентувати увагу на одну істотну відмінність між *конфліктами* у реальному житті та у мистецтві.

У *житті* люди загалом зацікавлені в уникненні, принаймні — пом'якшенні конфліктів і, зрештою, — в їх мирному розв'язанні. Цьому покликана сприяти навіть спеціальна галузь наукової соціології — конфліктологія.

У *мистецтві* навпаки: *творча зацікавленість* полягає в тому, щоб зав'язати якомога гостріший конфлікт, всіляко підтримувати його *напруження* під час змагання сторін, та до закінчення — *кульмінації*, після якої має настати *розв'язка*.

***Перипетії*** (від *грец.* περπεια — несподівана зміна на добре або зле) цієї боротьби становлять головний інтерес для людей як у житті, так і в мистецтві. (У цьому, до речі, й криється причина популярності драматичних мистецтв (кіно, театр) взагалі, індійських та арабських кінокартин, латиноамериканських та й північноамериканських телесеріалів).

До речі, конфлікти, як і прагнення, що їх породжують, бувають різноманітні. Вони можуть бути і суто «внутрішніми» (конфлікт людини «з самою собою») і зовнішніми (між окремими людьми, між особою і громадою, між групами людей, навіть народами). Характер самого конфлікту може розрізнятися за «якістю» прагнень, що можуть бути схарактеризовані як позитивні, так і негативні у різних значеннях термінів позитивне та негативне.

*Позитивним, напр.*, може вважатися прямий і відвертий пошук засобів задоволення цілком прийнятних потреб: юнак домагається дівочого кохання, розвідник прагне знайти секретний шифр, честолюбний політик змагається за президентське крісло тощо. *Негативним* у цьому сенсі може вважатися драматично більш витончене прагнення особи позбавитись душевного занепокоєння, негарних звичок, або хоча б зменшити біль чи тугу. Позитивне та негативне може мати й інший зміст. *Позитивне* — як реальне досягнення, здійснення, втілення, задоволення, *негативне* — як руйнівне, зокрема й саморуйнівне тощо.

Нескінченна різноманітність поєднань, комбінацій прагнень, отже конфліктів та їх оцінок людьми, є джерелом і невичерпним арсеналом драматичного мистецтва. «Драматизм» у **К.** може становити предмет зображення чи відображення у різних мистецтвах, зокрема й оповідальній літературі (епічній та ліричній), у живописі, або й навіть внутрішню пружину руху й розвитку теми, як-от у музиці. Але *причиною буття* (raison d'etre) він є лише для літературної драми (з її жанрами ***трагедії, комедії, водевілю, мелодрами, фарсу, скетчу***), ***театру*** і ***кіно*** як засобів її реалізації, представлення, виставлення (вистави).

Носіями цих конфліктних життєвих ситуацій є люди, які відрізняються найрізноманітнішими ***характерами***, через що і зображення їх у драматичних

мистецтвах дістало цю ж назву. Крім того, їх ще називають ***дійовими особами***, оскільки основою *драми* є дія; або, на французький манер, — *персонажами* (personage — *особа, особистість*). Через те, що деякі з них зображувались і зображаються як видатні особи, то дістали ще й назву ***героїв***. Уживання цих термінів один замість іншого, як нібито синонімічних, призвело до того, що у вітчизняній літературно-художній критиці почали уже й *героїв* поділяти на позитивних та негативних, далі вишукувати й витворювати «ідеальних героїв». Час від часу у критиці й літературознавстві з цього приводу спалахували дискусії. І хоча були вони переважно суперечками про слова, за цими *словами* стояв цікавий і важливий аспект творчості: *ставлення* автора до зображуваних подій і дійових осіб, який знаходить своє вираження в авторській ***інтонації***, у ***тоні*** всього твору. Цей аспект є настільки важливим, що спричиняється до поділу (класифікації) художніх творів за певними *стилістичними* ознаками. *Іл.*

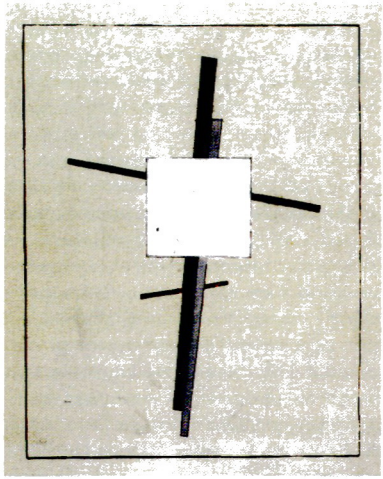
Див.: *Інтонація, Стиль, Творчий метод, Тон, Жанр, Епос, Трагедія, Комедія, Фарс.*

**КОНХА** (від *грец.* κονχη — *раковина, мушля*) — *архіт.* напівкупол — перекриття напівциліндричних частин будови (***апсид***, *ніш*). *Іл.*

**КОНЦЕПТ** (*лат.* conceptum — *думка, поняття*) — змістовне значення імені, назви (номена); тобто зміст поняття, обсяг якого становить предмет (денотат) цього імені чи назви (*напр., Земля — супутник Сонця, Лариса — грец. чайка* тощо).

Див.: *Концептуалізм.*

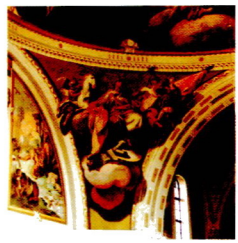
**КОНЦЕПТУАЛІЗМ** (від *лат.* conceptius; *нім.* Konzeption, *фр.* conception, *англ.* conception, *ісп.* concepto — *поняття, розуміння, думка, концепція*) — 1) *філос.* другоназва ***номіналізму***, середньовічної (XI–XV ст.) течії у європейській філософській думці, представники якої (на противагу ***реалістам***) вважали загальні поняття (універсалії) лише назвами (номенами) конкретних речей, їхніми своєрідними *концептами* (за вченням П. Абеляра); 2) *мист.* стилістична течія в живописі, яка бере початок із ***супрематизму*** і є його різновидом (так само, як і різновидом *безпредметного* (нефігуративного або ***абстрактного***) живопису, і, на думку основоположника супрематизму Казимира Малевича, його вищою формою.



***Концептуалізм.***
*К. Малевич.*
*Супрематизм духу. 1920 р.*

«Коли щезне звичка свідомості вбачати в картинах зображення куточків природи, мадонн і безсоромних Венер, тоді тільки, — писав К. Малевич, — побачимо чисто-живописний твір... Площина, що утворила квадрат, стала родоначалом супрематизму, нового барвного реалізму як безпредметної творчості... Художник може бути творцем тоді, коли форми його картини не мають нічого спільного з натурою». Але цього (творчості = конструювання) самого по собі замало: «...якщо навіть буде побудовано і безпредметно, але засновано на барво-взаємовідносинах, воля його [художника] буде затиснута серед стін естетичних площин — замість філософського проникнення». Тільки тоді я вільний, коли моя воля через критичне і філософське обгрунтування із існуючого зможе вивести обгрунтування нових явищ»; «конструюється система у часі і просторі, незалежно ні від яких естетичних красот, переживань, настроїв, [вона] скоріше є філософською баревною системою реалізації нових досягнень моїх уявлень як пізнання...».

Коментуючи ці розходження Малевича зі своїми колишніми колегами-*конструктивістами*, дослідник слушно зауважує: «Творець абстрактного живопису залишається на боці «чистої» (кон-



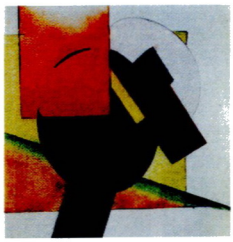
***Конха.***
*Конха, оздоблена фрескою «Алегорія Європи». Римо-католицька церква Пресвятої Трійці, м. Фульнек, Чехія*



***Концептуалізм.***
*В. Татлін.*
*Безпредметна композиція. 1916 р.*



***Концептуалізм.***
*Д. Оонарк.*
*Шаманські заклинальні птахи. 1979 р.*
*Музейний центр Деннос, Коледж Північно-Західного Мічігану, м. Мічіган, США*



***Концептуалізм.***
*І. Клюн.*
*Безпредметна композиція.*
*1920 р.*



***Концептуалізм.***
*Ед Рейнхардт.*
*Без назви.*
*1949 р.*
*Приватна колекція,*
*каталог Крісті*



***Концептуалізм.***
*І. Клюн.*
*Безпредметна композиція.*
*1921 р.*

цептуальної) еволюції форм, покликаної задовольняти філософські запити, тим часом як його супротивники, котрі невдовзі назвуть себе *виробничниками*, ратують за відхід від практики живопису, аби зосередитися винятково на реальності конкретних завдань — створенні «реальних» (речових форм, призначених для використання безпосередньо у повсякденному житті». Ще більше: «Незабаром теоретична робота [Малевича] досягає нового якісного рівня: *текст сам стає продовженням твору*. Подолавши стадію живописної практики, трактованої як інструмент пізнання, у 1919 р. Малевич доходить висновку, що надалі створення образів не залежатиме від віртуозності пензля, *а стане діяльністю концептуальною*. Образ-*концепт* художник перенесе у живопис, ужитковe мистецтво, архітектуру тощо. Йдеться про вищу стадію безпредметної творчості — «чисте дійство»; 3) *літ.* загальна *псевдоназва стилістично* різнорідної (***дадаїзм, сюрреалізм, експресіонізм***) творчості деяких російських радянських літераторів 60—80-х рр. XX ст. Найхарактерніша прикмета творів цього різновиду концептуалізму — глузливе римування або й просто безглузде поєднання заяложених афоризмів, нав'язливих цитат з літературної ***класики***, абсурдне нагромадження словесних кліше з газет, офіціозних матеріалів тощо.

Запозиченим з галузі живопису найменням *концептуалізм* ця *літературна течія* була охрещена внаслідок непорозуміння, щоб не сказати — курйозу. Спочатку це була всього лише форма інтелектуального дистанціювання нового покоління інтелектуалів від пережитих форм життя шляхом дещо снобістського висміювання їх глупоти. (*Напр., «Рост дальнейшего скорейшего всемерного развертывания мероприятий по скорейшему дальнейшему всемерному развертыванию мероприятий по всемерному скорейшему дальнейшему развертыванию мероприятий по дальнейшему скорейшему всемерному развертыванию мероприятий».* Цей текст, складений за принципом побудови відомого каламбуру про попа, у якого «була собака і він її любив... », за свідченням його автора Вс. Некрасова, було написано ще 1959 р. і тоді ж опубліковано у студентській стінгазеті Одеського університету). Перші критики поблажливо називали подібні екзерсиси *«забавою філологів»*, своєрідним аналогом *«диригентської музики»*. Згодом ***пародії*** стали набувати дедалі гострішого соціально-політичного характеру (*напр., «О доблести, о подвигах, о славе КПСС на горестной земле... », «Минздрав СССР предупреждает: все миновало, молодость прошла...», «В духовом шкафу играет духовой оркестр. На скамейке подсудимых нет свободных мест... », Є. Храмов); «Всем свом организмом, /Сколько он сумеет мочь, /Я хочу быть коммунизмом, /Чтобы людям здесь помочь, /Чтоб младую дорогую /Не растрачивали жизнь: /Чуть родились — а я вот он: /Здравствуй, здравствуй, коммунизм!»*, Д. Прігов). Такі «філологічні забави» видавалися вже не просто чужими *методові* ***соціалістичного реалізму***, а й політично небезпечними для режиму, то ж опинилися під цензурною забороною. Як і аналогічного змісту малярські роботи. Останні переглядалися і обговорювалися на «домашніх виставках», там же читалися та поширювалися у списках тексти, подібні до вищенаведених.

За цих умов, тобто як вияв і частина дисидентського руху, «філологічні забави» прискорено естетизувалися, не маючи навіть належної в таких випадках узагальнювальної назви. У 1973, 1975, 1977 рр. плоди «філологічних забав» Д. Прігова, Вс. Некрасова, зокрема й наведені вище, а також Сапгірова, Сатуновського, Хоріна, Бахчаняна, Лимонова та ін. друкувалися за кордоном під рубрикою *«конкретна поезія»*. Слово *концептуалізм* стосовно цього різновиду літературної творчості ввійшло в ужиток випадково. В першому номері паризького часопису «А—Я», — «першого», як позначалося на обкладинці, «журналу російського неофіційного мистецтва», — була вміщена стаття Гройса про творчість художників Чуйкова, Монастирського, Інфанта й Рубінштейна під назвою «Московський романтичний концептуалізм». «І якби будь-хто на місці Гройса, — за твердженням Вс. Некрасова, — цим чи, може, *будь-яким іншим словом* обізвав перших-ліпших чотирьох із «А—Я», гадаю, результат був би той самий. Термін зразу

ж «прилип» *до всього напряму* — напрям явно визначився, *специфічність його відчувалася і потребувала назви. «Романтичний» залишається на совісті Гройса, а «концептуалізм», —* на думку автора, — *змінив — розширив принаймні — початкове західне значення і став означати саме ту, істотну для нас специфіку».*

«Специфіка» ж полягає в тому, що *«текст обертається на ситуацію».* Стосовно малярства це виглядає так: «Художник мазюкає по полотну. Глядач дивиться. Художник починає мазюкати не по полотну, а по глядачу» (О. Кабаков), ось цю тенденцію, за Вс. Некрасовим і стали у нас називати *концептуалізмом*, тенденцію до «знищення» матеріалу і твору, видимим завершенням якого уявлялося мистецтво, що ніби вже зжило, відмовилося від матеріальності зовсім, мистецтво ситуації, акції. На цей час воно якраз проквітло — особливо *колективні дії».*

«Отже, — підбиває підсумок Вс. Некрасов, — що ***дадаїзм, мінімалізм,*** конкретизм, ***поп-арт,*** візуальна поезія, ***перформанс, хеппенінг, соц-арт*** і означення, виключаючи, звичайно, власне *концептуалізм, узагальнювались у нас в одному останньому».*



***Концептуалізм.***
*К. Харінг.*
*Без назви.*
*Приватна колекція, каталог Крісті*

Історія становлення й утвердження російського літературного «концептуалізму», крім привласнення назви, не позбавлена й інших прикметних курйозів.

Д. Галковський, наприклад, вбачав «античне коріння» «вербального концептуалізму» у створенні «витонченої кастової культури, яка принципово не має творчого характеру», але яка «спроможна створювати такі собі вторинні твори, на зразок «килимів» із цитат, характерних для епохи ***еллінізму»***: «Тоді вважалося особливо витонченим брати строфи, наприклад, з «Іліади» і створювати з них інші твори. Цитування досягло колосальних розмірів, і мова освіченої людини складалася, власне кажучи, із вишуканого монтажу цитат».

Є. Храмов вдався до містифікації. Вивчивши досконально «творчий метод» *концептуалістів* (ці твори, за його твердженням, «можна конструювати із набору кількох елементів»: а) іноземні слова; б) демонстрація освіти, можна свіжої, коли людина, одержавши за підпискою черговий том М. Кузанського, зразу ж і згадує його у своєму виступі і, якщо можливо, швидше вставляє у вірші; в) обов'язково у свої рядки вклеїти якесь кліше тощо; г) обірвати на півслові відому цитату (*напр.*, К. Чуковського: *«Вдруг из маминой из спальни (кривоногий и хромой) Выбегает...»*; або й Пушкіна: «*И он к устам моим приник и... вырвал...*»), він вирішив розіграти літературну братію і під вигаданим іменем «поета-концептуаліста» (щось на зразок Козьми Пруткова) становив *«концептуальні»* поезії. На його подив, вірші ці *всерйоз* обговорювали на семінарі в Літературному інституті, друкували в журналах. *Напр.*, такі, приурочені нібито до місця, де колись був полонений Шаміль:

*«Один грузин (фамилию соврем,*
*Поскольку он немножко знаменитый)*
*Хотел сюда приехать с динамитом.*
*Вот было б весело,*
*вот это был бы гром!..*
Конечно, если бы парни всей земли
С хорошеньким фургоном автоматов
*Да с газзаватом, да с айгенштатом,*
*То русские сюда бы не прошли».* Іл.

Див.: *Естетизація.*

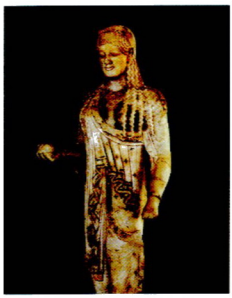
**КОНЦЕРТ** (від *лат.* та *італ.* concerto — *змагання*) — 1) музичний твір для сольного інструмента (іноді кількох) й оркестру. Зазвичай складається з трьох частин і передбачає віртуозну техніку виконання. Трапляються серед **К.** й віртуозні твори для самого тільки інструмента без оркестру, іноді — для оркестру без сольного інструмента («кончерто гроссо»); 2) прилюдне виконання творів



***Концептуалізм.***
*П. Манзоні.*
*Випорожнене художником.*
*1961 р.*
*Приватна колекція, каталог Крісті*



***Концерт.***
*Г. Хонтхорст.*
*Концерт. 1624 р.*
*Лувр, м. Париж, Франція*



**Кора.**
*Кора в пеплосі з Афінського Акрополя. Мармур. Афіни. VI ст. до н. е. Музей Акрополя, м. Афіни, Греція*

за оголошеною програмою; 3) *ірон.* означення гамору, що нагадує за формою **К.** («жаб'ячий концерт», «котячий концерт»). *Іл.*



**Концерт.**
*Е. Дега. Кафе-концерт. 1876—1877 рр. Галерея мистецтв Коркоран, м. Вашингтон, США*

**КОНЦЕРТИНО** (*італ.* concertino) — невеличкий ***концерт.***

**КОНЬОК, ГРЕБІНЬ** (*рос.* конёк, конь, князь, князек) — у *рос.* дерев'яній архітектурі скульптурне завершення ***охляпа*** у вигляді коня або птаха.

**КОРА** (від *грец.* κορη — *діва, дівчина, дівиця*) — 1) давньогрецьке культове найменння богині Персефони; 2) мистецтвознавчий термін для означення давньогрецьких статуй — жіночих фігур у довгому вбранні. *Іл.*

**КОРАБЕЛЬ** (від грец. καραβος — *корабель*) — в архітектурі те саме, що неф (нава). *Іл.*

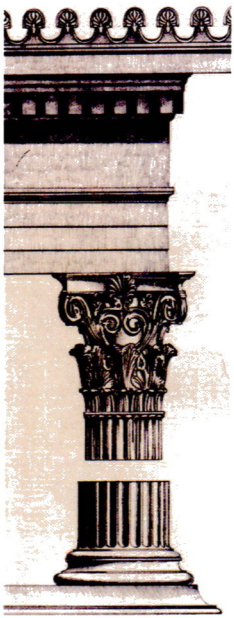


**Корабель.**
*Головний неф Софійського собору. XI ст. Національний заповідник «Софія Київська». М. Київ, Україна*

**КОРДЕБАЛЕТ** (від *фр.* corps de ballet — *балетний корпус*) — ансамбль танцівників, які виконують у балеті, опері, опереті масові танці, зображають масові сцени і т.п. *Іл.*



**Кордебалет.**
*П. Чайковський. «Лебедине озеро». Сцена з вистави. Київський національний театр опери та балету ім. Т. Г. Шевченка*



*Коринфський ордер*

**КОРИНФСЬКИЙ ОРДЕР.** *Іл.*

Див.: *Архітектурні ордери.*

**КОРИФЕЙ** (*грец.* κορυφαιος — *верхній, вищий, головний,* від κορυφη — *тім'я* (голови), *вершина* (гори), *перен. вершина, головне, суть*) — 1) керівник хору в античній ***трагедії***; 2) провідний артист балету; 3) *перен.* видатний діяч у певній галузі, переважно — мистецтва або науки.

Див.: *Театр.*

**КОРНЕТ** — під цією назвою відомі два різновиди духового *муз.* інструмента; 1) *фр.* назва cornet, *нім.* Zink — відомий у Європі з XI ст. (широкого застосування набув у XVI—XVIII ст.) дерев'яний, обтягнутий шкірою, що посідав ніби проміжне місце між мідними (з якими його споріднював трубний тембр та *амбушюрний* спосіб видобування звуку) та дерев'яними (з якими його споріднювала система звукових отворів — 8 на лицьовій та 1 на тильній стороні); 2) власне *корнет-пістон* (*фр.* cornet-a-piston, *нім.* Kornet, *італ.* cornetto) — мідний духовий музичний інструмент типу ***труби.*** Використовується як провідний мелодійний голос у духових оркестрах, а також у симфонічних; діапазон — $e\text{-}c^3$.

**КОРОГВА** (*рос.* хоругвь; від *монг.* оронго — *знак, знамено*) — 1) застаріла назва військового прапора; 2) підрозділ у рицарських військах середньовічної

Польщі та Литви; 3) вертикальне полотнище із зображенням Христа або святих, укріплене на довгому держаку, яке носять віруючі при хресних ходах. *Іл.*



***Корогва.***
*Шиття з зображенням Різдва Богородиці. XVI ст. Владимиро-Суздальський музей-заповідник, м. Суздаль, Росія*

**КОСТЕЛ, КОСТЬОЛ** (*пол.* kościol, від *лат.* castellum — *укріплення, замок*) — польська назва церкви, ***храму***. *Іл.*

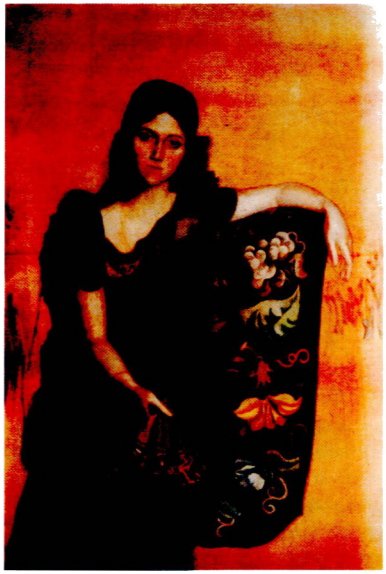
**КОСТЮМ** (*фр.* costume — *одяг, вбрання*) — тип європейського верхнього (чоловічого та жіночого) вбрання, елементи якого складають певний комплект (ансамбль): штани, піджак, жилет, капелюх, черевики тощо. Форми, як і елементарний склад **К.**, історично мінливі і є яскравим розмаїттям в різних країнах, від епохи до епохи, так само як і у хронологічних межах кожної епохи.

*«Театральний костюм»* — вбрання актора, спеціально виготовлене відповідно до епохи, в якій відбуваються відтворювані на сцені події, та характеру персонажа.

Див.: *Мода, Модель, Фасон, Театр.*

**КОСТЮМЕР** (від *фр.* costumier, від costume — *костюм*) — працівник театру, до обов'язків якого входить догляд та підготовка *театральних костюмів* до вистави.

**КРАСА** — загальне означення того, що подобається. Спрадавна люди намагалися з'ясувати природу краси, теоретично визначити відповідне поняття і при цьому неодмінно наражалися на нездоланні логічні труднощі. Ще Сократ зауважив, що досить легко *вказати* на щось прекрасне, але надзвичайно важко сформулювати, що власне є красою. Кожна із спроб теоретично визначити *поняття* краси рано чи пізно визнавалася безуспішною. Включаючи й ті, що належали незаперечним авторитетам у філософії. *Напр.*, Гегель вважав, що прекрасне — це те, в чому найповніше виражена його «ідея»: тобто найдосконаліше у своєму роді (виді). Чернишевський спростував цю думку простим прикладом: у такому разі люди вважали б прекрасною й жабу — найдосконалішу у своєму виді, бо в ній найповніше втілюється «ідея жаби». Логічно неспроможними виявляються всі теоретичні визначення краси через те, що *оцінювання чогось* як *прекрасного* засновується на почуттях і є вкрай суб'єктивним, як і смакові преференції, тому взагалі не піддається (не підлягає) теоретичним узагальненням у звичних логічних формулюваннях. Прекрасне — це те, *що люди вважають прекрасним*, а вважають *прекрасним* (як і *добрим* та *священним*) вони те, до чого звикли, що відповідає їх звичаям. *Іл.*



***Краса.***
*П. Пікассо.*
*Ольга Пікассо (Хохлова). 1917 р.*
*Музей Пікассо, м. Париж, Франція*

Див.: *Естетизація, Естетика, Етизація, Сакралізація.*



***Краса.***
*П. Пікассо.*
*Жінка в сорочці, що сидить у кріслі. 1913 р.*
*Приватна колекція*

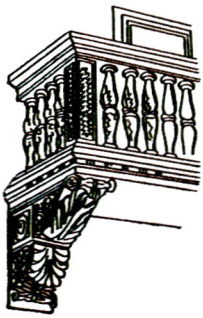


***Костел.***
*Церква Святої Марії (Маріяцький костел). XIII ст.*
*М. Краків, Польща*

**КРЕМЛЬ** (від *давньорус.* (у)кром — *тобто схов*) — центральна частина давньоруських (у Московщині і взагалі північних слов'янських землях) міст — огороджена (город) міцними мурами із сторожовими вежами, з комплексом адміністративних, оборонних та культових будов (те, що у Київській Русі називалось *дитинцем*).

**КРЕЩЕНДО** (*італ.* crescendo — *збільшуючи, зростаючи*) — термін для означення збільшення сили звучання. Позначується на *нотному стані* значком >. Протилежне поняття — ***димінуендо*** (dimiduendo), позначується: <.

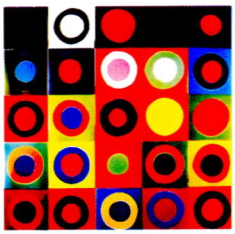
**КРИПТА** (*лат.* crypta, від *грец.* κρυπτος — *таємний, прихований, таємниця*) — 1) у стародавньому Римі — підземне склепінчасте приміщення; 2) у середньовічній західноєвропейській архітектурі — ***капличя*** (для поховань) під ***храмом*** *Іл.*



***Кронштейн.***
*Кронштейн балкона в архітектурі Відродження*




***Крипта.***
*Гробниця Св. Петра в Соборі Св. Петра. М. Рим, Італія*



***Ксилографія.***
*Т. Фрост. Сад барабанів. 1999 р. Королівська художня академія, м. Лондон, Велика Британія*



***Ксилофон***

**КРИТИКА** (грец. κριτικη τεχνη (критика техна) — *мистецтво суддівства, розбирання, критики,* від κριτης — суддя, κριτικος — *здатний розбирати, судити*) — 1) *взг.* аналіз чого-небудь з метою дати йому оцінку; 2) розділ мистецтвознавства (літературознавства), предметом якого є аналіз поточного художнього процесу, тлумачення в цьому аспекті конкретних мистецьких творів; 3) негативне ставлення до чогось чи когось.

**КРІПОСНИЙ ТЕАТР** — означення приватних дворянських театрів (акторські трупи яких складалися із кріпаків. Виникли в Російській імперії наприкінці XVII ст., набули поширення наприкінці XVIII — початку XIX ст. Найвідоміші з-поміж російських кріпосних театрів — поміщиків Шереметьєвих, Юсупових). Чимало акторів з кріпосних театрів були високопрофесійними і талановитими.

**КРОБ** (від *нім.* Krabbe) — декоративна деталь у вигляді стилізованого листя або квітів на пінаклях, вімпергах та інших елементах *готичної* споруди.

**КРОМЛЕХ** (від *бретон.* crom (*круг*) + lech (*камінь*) — культова споруда епохи неоліту та бронзового віку у вигляді кругових огорож з каменів, зокрема й навколо курганів (північ Франції, Англії) та ін. країн. *Іл.*



***Кромлех.***
*Кромлех. Японія*

Див: *Мегаліти.*

**КРОНШТЕЙН** (від *нім.* Kragstein) — 1) опорна деталь для кріплення інших деталей чи «вузлів» машини; 2) конструкція для кріплення *архіт.* деталей до споруди (стіни, колони). *Іл.*

**КРЮКИ,** *знамена* — знаки давньоруської музичної ідеографічної безлінійної ***нотації***, різновид ***невм.***

**КСИЛОГРАФІЯ** (від *грец.* ξυλον — *зрубане дерево* + γραφω — *писати, зображати*) — дереворит, або ***гравюра*** на дереві. *Іл.*

**КСИЛОФОН** (від *грец.* ξυλον — *зрубане дерево* + φονη — *звук*) — ударний

самозвучний *муз. інструмент*, що складається з набору хроматично настроєних брусків (клена, горіха, піхти, ялини, палісандра), розташованих у чотирьох вертикальних колонках. *Іл.*

**КУБАЧІ** (за назвою селища гірського типу) — центр дагестанського мистецтва *художньої* обробки металу. Твори: ювелірні вироби, *зброя* (шаблі, кинджали, вироби побутового вжитку: кубки, тарелі). Вироби покриваються складним, вишуканим рослинним орнаментом. За технікою *чернь* (золота і срібна), *насічка* тощо. *Іл.*



***Кубачі.***
*Р. Аліханов.*
*Таця. 1964 р.*

**КУБІЗМ** (від *фр.* cube — *куб* (*геом. фіг.*) — стилістичний напрям в образотворчому мистецтві першої чверті XX ст. у Франції, Росії та у деяких інших країнах; один з різновидів мистецького ***модернізму***. Найяскравіші представники — П. Пікассо, Ж. Брак, Х. Гріс, А. Гльоз (Франція), В. Татлін, В. Баранов-Росіне (Росія), О. Архипенко, І. Кавалерідзе (Україна). На продовження розпочатих ***імпресіоністами*** і ***продовжених постімпресіоністами, фовістами, футуристами, експресіоністами*** експериментів з нетрадиційного створення ілюзії тривимірності зображуваних на площині предметів деякі художники розпочали пошук у напрямі уявного розкладу природних форм на найпростіші геометричні (конус, циліндр, куб) з тим, щоб уже з них заново, за допомогою живописних засобів (ліній та барв), *конструювати* на площині об'ємні форми як нібито адекватні реальним. З огляду на це скептично налаштовані критики й «охрестили» новоявлений стиль іронічним іменем «кубізм», подібно як попередній — прізвиськом ***фовізм***. Однак, внаслідок всевладного процесу ***естетизації***, зокрема зусиллями російських митців перших десятиліть XX ст., термін набув цілком серйозного і навіть поважного мистецтвознавчого звучання. *Іл.*



***Кубізм.***
*П. Пікассо.*
*Скрипка, пляшка і бокал. 1913 р.*
*Приватна колекція*



***Кубізм.***
*Ж. Брак.*
*Чоловік з гітарою. 1914 р.*
*Центр Ж. Помпіду,*
*м. Париж, Франція*

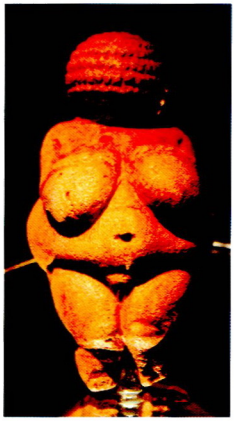



***Кубізм.***
*Х. Гріс.*
*Сніданок. 1915 р.*
*Центр Ж. Помпіду,*
*м. Париж, Франція*

Див.: *Стиль*.

**КУЛІСИ** театральні (від *фр.* coulisse) — пласкі частини ***декорації***, м'які, натягнуті на рами, розташовані з двох боків *сцени*, разом із *падугами* складають *одяг сцени*.

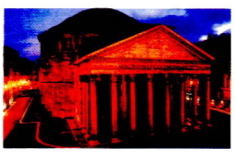
**КУЛЬМІНАЦІЯ** (від *лат.* culmen (*род. відм.* culminis) — *вершина*) — 1) *взг.* точка (момент) найвищої напруження, піднесення, розвитку; 2) в *астрономії* — момент проходження світил через небесний меридіан. При цьому розрізняють верхню **К.**, коли світило ближче до зеніту (Z), та нижню **К.**, коли воно ближче до надиру (Z'), відтак розрізняють Північний (P) та Південний (P') полюси світу; 3) *мист.* — момент найвищого напруження у розвитку



**Культура.**
*Віллендорфська «Венера».*
*23 тис. рр. до н. е.*
*Музей природничих наук,*
*м. Відень, Австрія*



**Культура.**
*Голова Зевса.*
*VII ст. до н. е. Національний*
*археологічний музей,*
*м. Афіни, Греція*



**Культура.**
*Аполлодор Дамаскський.*
*Пантеон. 118—125 рр. н. е.*
*М. Рим, Італія*

*сюжетної дії*, що максимально загострює драматичний ***конфлікт***, коли відбувається перелом, який є попередником *розв'язки*; 4) *муз.* — момент найвищого напруження в музичній побудові, творі, його частині. Зазвичай він виділяється засобами ***гармонізації,*** гучністю звучання, високими ***регістрами.*** Як правило **К.** пов'язана з одним *мелодійним звуком,* проте вона може займати й кілька тактів (кульмінаційне проведення теми).

**КУЛЬТУРА.** *Що таке «культура»?* Слово *культура* належить до числа тих, які вживаються чи не найчастіше. Через це у переважної більшості людей утверджується враження, ніби ми всі чітко *усвідомлюємо,* і при тому всі *однаково розуміємо,* що є тим явищем.

Причина в тому, що явище, яке означується словом «культура», надзвичайно складне і розмаїте. Справді, ми чуємо: культурна людина — некультурна людина, висока культура, первісна культура, сільськогосподарська культура, художня культура, політична культура, технічна культура, правова культура, культура побуту, матеріальна культура, духовна культура, фізична культура тощо. Підраховано, що побутує кільканадцять десятків визначень цього поняття. Така кількість дефініцій уже сама по собі є свідченням незадовільності, принаймні неповноти, кожного з них. Механічне ж зіставлення цих визначень, їх, так би мовити, арифметична сума, також не дає бажаної повноти й точності. Ситуація нагадує зміст відомої стародавньоіндійської притчі про слона та кількох сліпців. Один помацав ногу й каже, що слон подібний до колони, другий вчепився за хвіст і вважає, що слон подібний до змії, третій натрапив на бивні й порівнює слона з мечем тощо.

Стосовно нашого «слона», то існує принаймні три «підходи» — три аспекти з'ясування того, що є *культурою.* 1) *«Антропологічний»*, це коли культура — *спосіб життя* суспільства, народу чи групи народів — *первісна культура, східна культура, європейська культура;* 2) *«галузевий»* — коли культура — *певний аспект* суспільного життя (*економіка, наука, культура*) і, нарешті, — 3) *«гуманітарний»* (або аксіологічний), коли оцінюють ступінь «цивілізованості» особи чи групи людей, націй народів («культурна людина», «культурні народи», «некультурно», «висока культура», «масова культура», «елітарна культура»).

Отже, існує безліч відповідей на питання, що ж власне є культурою. Попри все їх розмаїття, з урахуванням трьох вищезазначених «підходів», зауважимо їх істотну спільну рису — *уявлення, ніби культура — це певні надбання, здобутки.* У цьому зв'язку досить поглянути на типове визначення, що подається в словниках та енциклопедіях: «*Культура* (від *лат.* cultura — *обробіток, вирощування, леліяння, виховання, розвиток, планування*) — історично визначений рівень розвитку суспільства (1), творчих сил і здібностей людини (3), виражений у типах і формах організації життя та діяльності людей, а також у створених ними матеріальних та духовних цінностях. Термін **К.** вживається для характеристики (1) цілих епох у розвитку людства (кажуть: антична культура), певних суспільств (буржуазна культура), народів (російська, українська культура), (2) специфічних сфер діяльності людей, (3) їхнього життя (культура побуту, культура спілкування), а також у вужчому розумінні як (2) сфера духовного життя людей (наука, література, мистецтво, релігія, філософія).

Попри змішання трьох аспектів (*антропологічного, галузевого* та *аксіологічного*) панує уявлення, що культура — це певні надбання людей.



**Культура.**
*Теракотова армія імператора Цинь Шихуанді.*
*210 р. до н. е.*
*М. Сіянь, Китай*

Але археологи називають *культурним шаром* будь-які *наслідки* життєдіяльності людей. Тобто включають у поняття *культури* не лише корисні набутки (зна-

рядля праці, *напр.*, та їх нетлінні залишки), а й геть усілякі рештки — черепки, об'їдені кістки, обвуглені рештки багать тощо, — сказати б: «історичне сміття». Доводиться визнати, що земну *культуру* характеризують не лише польоти землян на Місяць, а й виготовлена ними хімічна та бактеріологічна зброя, не лише те, що виставлено в художніх музеях, а й у Бухенвальді та Освенцимі, у Кунейтрі та Прип'яті.



**Культура.**
*Золота маска Тутанхамона.*
*XIV ст. до н. е.*
*Єгипетський музей, м. Каїр, Єгипет*

При подібному підході, який може видатися шокуючим, поняття культури втрачає свій ніби напередзаданий аксіологічний (зрозуміло, *позитивний*) зміст. І справа зовсім не в тому, ніби *культура* має як позитивні, світлі, так і тіньові, негативні, сторони: поняття набуває ніби *нейтрального*, справді наукового значення. *Культура в найширшому розумінні постає як усе те, що є не лише очікуваним результатом, а й несподіваним наслідком діяльності людей.* Підкреслимо: *саме діяльності, і саме людей, тобто їх суспільної діяльності.*

У такому трактуванні поняття культури збігається з поняттям *суспільного життя людей*, і вся *людська історія* постає як історія культури: бо *передсуспільне* існування людей належить до їх біологічного буття і становить власне *передісторію*.

З огляду на це заслуговує більш ретельного аналізу етимологія слова *культура*.

*Що означає слово «культура»?* Насамперед звернемо увагу, що слово культура є *віддієслівним іменником*. Дієслово ж, від якого утворився іменник cultura, — *colo*. Основні його форми: *colui, cultum sum, colere*. В оригіналі воно має понад десяток значень: *обробляти, вирощувати, розводити, мешкати, населяти, турбуватися, прикрашати, насаджувати, шанувати, виявляти увагу, опікуватися* тощо.

Не викликає сумніву, що слово cultura — справді латинське. Та варто було б узяти до уваги, що дієслово *коло* має глибинний індоєвропейський *кореневий* слід. В цьому зв'язку досить пригадати давньогрецьке найменування хліба — ακολοζ(аколос) та зіставити те й інше із змістом прадавнього українського прислів'я, що характеризує *майновий стан* бідняка: «ні *кола*, ні *двора*». Форма слова *«коло»* збігається тут з родовим відмінком іменника кіл (кілок) — *«кола»* Проте первісний зміст його напевне полягає в іншому: в констатації життєвого становища тих, що зовсім не мали *садиби* або мали тільки сяке-таке житло, але без *двору (того, що за дверима: подвір'я)* і без того, що за двором — *ділянки обробленої землі:* власне ко́ла. Поза сумнівом, що саме від первісного означення цього шматка присадибної (обробленої) території (ко́ла) й походить найменування знаряддя його вигородження *(город, огород)* — *кол (кіл)*. Водночас, можливо, під час певного просторового віддалення обробленої ділянки від помешкання видозмінилося і значення слова *ко́ло*, утримавши тільки просторовий зміст — *«за», «поза», «біля»*... На це виразно натякають й інші *теперішні*, — насамперед прийменникові та прислівникові значення слова *коло:* «біля», «побіля», «навколо», «навкруги», «близько», «поблизу» тощо, як, зрештою, і його зміст *як геометричного терміна*.

Цікавий матеріал для роздумів у цьому зв'язку дають деякі мовно-лінгвістичні



**Культура.**
*Піраміда I.*
*IV ст. н. е.*
*М. Тікал, Гватемала*



**Культура.**
*Атлант з руїн піраміди бога Кецалькоатля.*
*X ст. н. е.*
*М. Тула, Мексика*

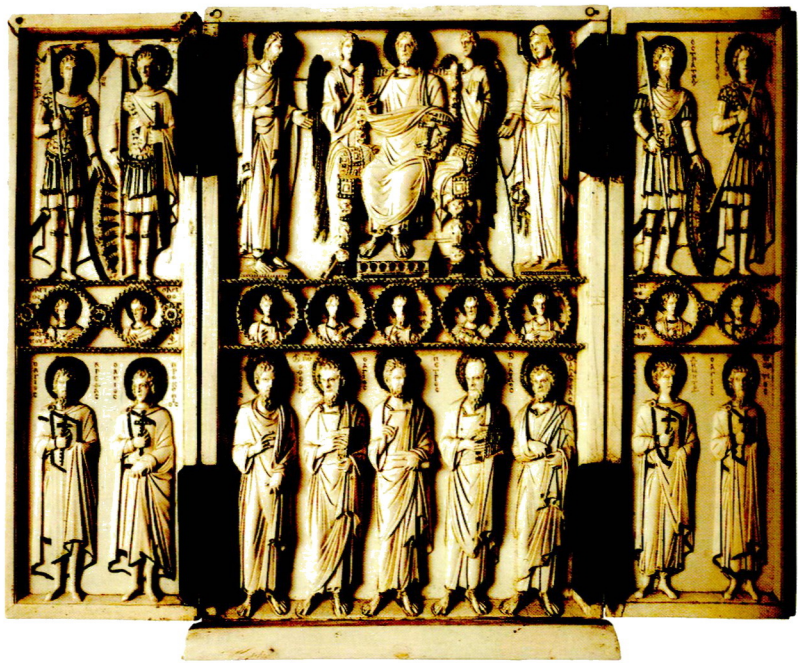


**Культура.**
*Артеміда Ефеська.*
*150—200 тис. рр. до н. е.*
*Ефеський музей, Туреччина*

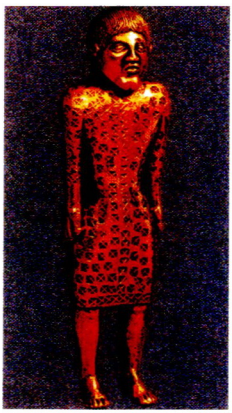


**Культура.**
*Апостол Павло.*
*Мозаїка.*
*546—547 рр.*
*Базиліка Сан-Вітале,*
*м. Равенна, Італія*

порівняння та *історичні* реконструкції. Візьмімо для прикладу наш *колосок*. Це зменшувальна — лагідна — форма іменника *колос* (*грам.* множина — *колосся*).



**Культура.**
*Деісус із вибраними святими.*
*Кінець X — середина XI ст.*
*Ватиканські музеї, Ватикан*



**Культура.**
*Золота фігурка*
*франкського воїна.*
*IV ст.*
*Музей Дамбертон Уокс,*
*м. Вашингтон, США*

Зіставимо це слово зі спорідненими грецькими: κολος (колос) — *зрізаний (зламаний) вершок*, ἀκολος (аколос) — *хліб!*

Пригадайте тепер, як називається у нас традиційна, що перейшла до нас з прадавніх часів, ритуальна страва на похоронах. Подекуди її нині називають *кутею*, але це вже вторинне, пізніше найменння, а первісне, відоме й досі, — *коливо*. Коли були стерті у народній пам'яті зміст та походження цієї назви, друге ***о*** для зручності вимови змінилося на ***и***. Та первісно це було *колово* — їжа, приготовлена з трави (*страва*) — злаків, що вирощуються на ***п***олі (зміна ***к*** на ***п*** «перетворила *коло*» на *поле*). *Колово* — у значенні сучасного слова *збіжжя* — тим легше піддалося забуттю, що на зміну йому прийшло інше — *хліб* (походження якого, на авторитетну думку Агатангела Кримського, потребує ще з'ясування, хоча Марія Гімбутас веде його родовід від готського (давньонімецького) hlebu).

Однак повернімося до трактування культури *як предметно-речових надбань*.

*Культура як матеріальні та духовні «досягнення», «здобутки»*. Коли говорять про *культуру*, то здебільшого мають на увазі все-таки позитивні результати цілеспрямованої діяльності людей: насамперед — *предметні, речові результати* (твори мистецтва, архітектурні споруди, технічні конструкції).

Ми й справді сприймаємо культуру, зокрема мистецтво або техніку, передусім *як величезне зібрання виробів — машин, пристроїв, споруд тощо, — як певну скарбницю технічних, художніх та інших витворів*. Перевірте на собі: зауважте, *що* постає перед вашим внутрішнім зором, коли ви почуєте слово *мистецтво*. Напевне, це будуть уявлення (найчасті-

ше — спогади) про якісь бачені картини, фільми, статуї, чувані мелодії тощо.

Таке трактування культури як сукупності матеріальних, предметно-речових надбань хибне. Не тому, що цілковито позбавлене підстав, а тому що *однобічне*, відтак — неповне, недостатнє, а строго кажучи — *не правильне*.

Аби стало зрозуміліше, про що йдеться, наведемо висловів відомого дослідника етнонаціональних процесів Льва Гумільова: «Культура — творіння рук і розуму людини — система жорстка, хоча замкнута, не здатна до самостійного розвитку. Будь-який предмет, будучи сотвореним людиною, набуває форми, яка консервує матеріал: камінь, метал чи слово або музичну мелодію. Творіння рук людських виходить за межі природного саморозвитку. Воно може або зберігатися, або руйнуватися».

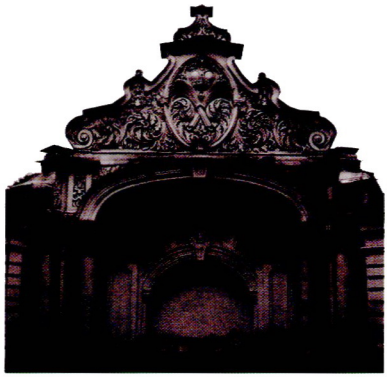


***Культура.***
*Ван дер Вейден.*
*Зняття з хреста.*
*Середина XV ст.*
*Прадо, м. Мадрид, Іспанія*

Якщо культура — це всього лише плоди рук та розуму, «законсервовані», «закуті» у більш чи менш тривкий матеріал, то вона справді позбавлена розвитку, отже, й майбутнього. Вона ніби відразу «мертва», як антикваріат. Але ж ми знаємо, що це не зовсім так, що культура таки розвивається! Не мають «розвитку» окремі, конкретні мистецькі твори (картини, фільми, статуї, симфонії), але мистецтво під час історичного розвитку людства вдосконалюється, розвивається.

Обмеженість подібного, загалом поширеного погляду на культуру як на величезне зібрання творів у тому, що з поля зору випускається чи не найважливіший аспект культури: *сам процес творення культурних цінностей*.

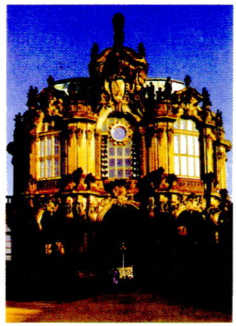
Почнемо з того, що культура *результується* не лише у предметних та речових творах, законсервованих у металі, кераміці, мелодії чи писемних знаках. Існують, по-перше, віддавна винайдені людьми й інші, більш гнучкі й мобільні, здатні до видозміни, отже, й удосконалення засоби фіксації досягнень історичного поступу, тобто культури. Це народні звичаї та традиції — безупинний стихійний етнонаціональний творчий процес, продуктом якого є сама соціальна людина з її цілком певним усталеним комплексом особливих для кожної спільності *почувань, стереотипів* бачення світу та *практично-дієвих реакцій*, — словом культура побутування, успадкована від попередніх поколінь



***Культура.***
*Брама Заборовського.*
*XVIII ст.*
*М. Київ, Україна*

По-друге, культура акумулюється не лише в успадкованих, а й набутих *знаннях* та *вміннях людей* як реальний творчий потенціал, що реалізується чи, навпаки, не реалізується за певних умов.

Отже, *культура* — це не тільки зібрання творінь, це й сукупність певних реальних «живих» людських знань і вмінь, «закодованих», «зашифрованих», що перебувають у «згорнутому» вигляді, — мов програми в комп'ютері, — у мозку (розумі) людей;



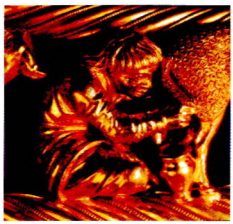
***Культура.***
*Д. Пеппельман.*
*«Колоніальний павільйон».*
*Перша половина XVIII ст.*
*Дрезденський Цвінгер,*
*м. Дрезден, Німеччина*



***Культура.***
*Св. Катерина і Варвара.*
*Середина XVIII ст.*
*НХМУ, м. Київ, Україна*



***Культура.***
*Золотий гребінець із зображенням сцени битви скіфів і греків. Скіфія. V ст. до н. е. Ермітаж, м. Санкт-Петербург, Росія*



***Культура.***
*Золота пектораль. Фрагмент. Курган Товста могила, Дніпропетровська область. IV ст. до н. е. Музей коштовностей, Києво-Печерський державний історико-культурний заповідник, м. Київ, Україна*



***Культура.***
*Маска для релігійного свята цам. Монголія. XIX—XX ст. Музей мистецтв народів Сходу, м. Москва, Росія*

*культура* — це невпинний процес взаємообміну, під час якого живі люди збагачують, вдосконалюють та поповнюють свої знання та вміння шляхом *освоєння* створеного попередниками і, у свою чергу, власною творчістю поповнюють, збагачують культурну скарбницю свого народу та людства.

Історичний поступ народу (суспільства) відбувається «нормально», коли ці процеси перебувають у динамічній рівновазі. Якщо ж ця динамічна рівновага порушується, виникають кризові явища. За умови нехтування, забуття створеного попередніми поколіннями, тим більш його руйнування, народи поступово втрачають свою етнонаціональну ідентичність і *гинуть:* зникають як особливі *історичні соборні індивіди.* Так само, коли виникають труднощі в освоєнні спадщини з причин недостатньої уваги сучасників до підготовки підростаючих поколінь, турботи про забезпечення нормальних умов для реалізації творчих потенцій народу: тоді уповільнюється або й припиняється процес розширеного відтворення культури, настає застій, стагнація, *виродження* і, зрештою, — також загибель нації.



***Культура.***
*Храмовий комплекс Ангкор-Ват. 1150 р. Камбоджа*

Зрозуміло, йдеться не про фізичне зникнення, а про відмирання духовне — через скаламучення самосвідомості народу, втрату здатності до самоідентифікації, підтримання й утвердження традиційних національних цінностей — не те що їх вдосконалення та творення нових. Так щезли, ніби розтанули, десятки, сотні, коли не тисячі народів. Колись на межах із землями наших пращурів мешкали готи, потім обри, далі хозари, печеніги, кипчаки, савромати. Зовсім не йдеться про поголовне їхнє фізичне винищення, але саме про зникнення з історичної арени як окремої дійової одиниці. Біологічні нащадки індивідів, що складали ті етноси, можуть жити й безперечно живуть сьогодні. (Нещодавно в Англії був виявлений дивовижний факт: один із сучасних ірландців генетично є нащадком по материнській лінії особи, яка жила на тамтих островах за дві тисячі років до нашої ери).

Отже, підбиваючи підсумок викладеному, можемо сказати: *культура* — це процес — процес *освоєння людиною світу:* освоєння людьми *довкілля* та освоєння *людей* у довкіллі.



***Культура.***
*Б. Пізано. Собор і дзвінниця. XI—XIII ст. М. Піза, Італія*

*Культура як процес освоєння людьми світу.* Нагадаємо: «освоєння» людини в світі полягає в тому, що вона *робить його «своїм»:* змінюючи, на основі пізнаних закономірностей, дане природою, *пристосовує* його до своїх потреб або (чи разом з тим) змінюючи себе (змінює щось в собі), *пристосовується* до реальних умов.

Відповідно до цього і загальний процес освоєння, «обживання» людьми світу має два аспекти — *об'єктивний* та *суб'єктивний*, які знаходять своє втілення в істотно відмінних результатах (чи наслідках) і, які ми можемо теоретично розрізнити (подумки виокремити) як дві «течії» *в єдиному культурно-історичному потоці* — по суті два процеси: *соціальний* та *етнонаціональний*.

*Соціально-культурний процес — процес освоєння людьми довкілля, результати якого мають об'єктивний характер і безпосередньо загальнолюдське значення.* Результатом (позитивним) цього процесу є те, що називають ***цивілізацією***. Сюди належать *позитивні знання* та *вміння* — насамперед, природничі науки, засновані на їхніх досягненнях технологія, а також набутки *практичного досвіду* в усіх сферах життєдіяльності людей — від повсякденного побуту до суспільного врядування. Продуктом *соціокультурного процесу* і є те, що прийнято називати *цивілізацією*.

*«Двічі по два дорівнює чотирьом»* скрізь і всюди, і це не залежить від того, що думає з цього приводу той чи інший індивід. Яблука чи апельсини скрізь — і в Японії, й у Австралії, й у Африці — падають на землю, і практично з однаковим прискоренням. Сума кутів у трикутнику і сьогодні, як за часів Евкліда, дорівнює 180°. Від нагрівання тіла розширюються. Що посієш, те й пожнеш. Немає, не буває *німецької* фізики, *російської* біології, *української* логіки. Хоча, ясна річ, учені — *біологи, логіки, фізики,* мають певну *національну приналежність*, тобто можуть бути з походження греками, французами, чехами. Вирази на зразок *«американська техніка»* чи *«японська технологія»* — всього лише *«географічно забарвлені» метафори*, які вказують на країну походження, та й годі. *Нічого специфічно «американського», «японського» вони в собі не містять.* Навпаки, саме відсутність суто «національного» чи «регіонального» (їх, так би мовити, «вселюдськість») і сприяє їхньому світовому визнанню й поширенню. (Негативним доказом правильності останнього може бути приклад з англійськими автомобілями: наявність саме «національної», власне регіональної, особливості (правостороннє розміщення керма відповідно до прийнятого там лівостороннього дорожнього руху) стоїть на заваді їх поширенню у світі).

Зовсім інша картина у випадку етнонаціональних культурницьких процесів.

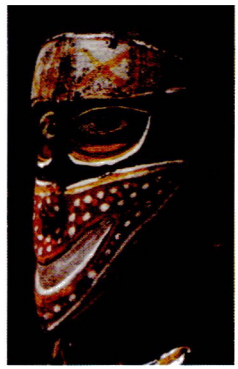


***Культура.***
*Мікельанджело.*
*П'єта. Скульптура.*
*1499—1500 рр.*
*Собор св. Петра, м. Рим, Італія*

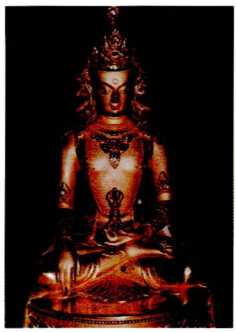
*Етнокультурний (національно-культурний) процес — це процес освоєння людей у довкіллі, результати якого мають суб'єктивний характер і лише за певних обставин можуть набути (а можуть і не набути, що є правилом) загальнолюдського значення.* Сюди належать філософія, релігія, мистецтво, морально-правові, політичні уявлення *(цінності)* тощо.



***Культура.***
*С. Боттічеллі.*
*Мадонна в славі.*
*Уффіці, м. Флоренція, Італія*



***Культура.***
*Культова статуетка.*
*Розфарбоване дерево.*
*Австралія*



*Культура.*
*Дзанабадзар.*
*Буддистське божество*
*Ваджрадхара,*
*Монголія, XVII ст.*



***Культура.***
*Р. Піано, Р. Роджерс.*
*Центр Ж. Помпіду.*
*М. Париж, Франція*



***Культурна індустрія.*** *«Енергія всередині». Реклама Q Cells. Берлін. 2009 р.*

На відміну від математики, фізики, біології та ін., філософія, мистецтво, релігія завжди мають досить виразні сутнісні *етнонаціональні* риси. Немає, не існує, *напр.*, *«архітектури взагалі»* — це абстракція. Архітектура завжди має епітет — *китайська, римська, російська, українська* та ін. Подібно й інші мистецтва: скульптура *африканська, мексиканська, грецька;* кіно — *американське, українське, італійське;* музика — *німецька, італійська, японська.* Так само філософія — *давньогрецька, німецька, англійська, французька.* Не становить винятку й релігія. Привласнення деякими з релігійних систем епітета *«світова» (християнство, іслам, буддизм)* — всього лише *гіпербола*, яка вказує на видавання бажаного за дійсне.

Подібно до того як загальний культурницький процес (процес освоєння людей у світі) протікає *ніби* двома потоками, *течіями, — соціальною та етнонаціональною,* — так і етно(націо)культурний процес, у свою чергу, перебігає *ніби* трьома струменями: ***етизації, естетизації та сакралізації.*** Підкреслимо: це єдиний процес, в якому виокремити його «складові» можливо *лише теоретично,* тобто *подумки,* але — *можливо. І.л.*

**КУЛЬТУРНА ІНДУСТРІЯ** (від *культура* + *індустрія*). Термін вперше застосували представники німецької «франкфуртської філософської школи» Макс Хоркгаймер та Теодор Адорно у спільній праці «Діалектика просвітництва», написаній під час Другої світової війни (1944) у США, де вони ховались від гітлерівських переслідувань, та опублікованій 1947 р. у Голландії. Загальний зміст цього твору розкривається в тому, як автори тлумачать *просві-тництво.* Епоху в європейській історії, з якої заведено починати відлік «Нового часу», вони інтерпретують як прихід раціоналізму на зміну міфології; *«діалектику» просвітництва»* вбачають у перетворенні останнього на свою протилежність. «Уже *міф є просвітництвом,* і *просвітництво* повертається, зворотним ходом, *до міфології*». Звідси назва для одного з розділів праці: *«Культуріндустрія: просвітництво як обман мас».*



***Культурна індустрія.*** *«Всиновлення — отримуєш більше, ніж віддаєш». Індіанська асоціація всиновлення. Бронзовий призер конкурсу реклами «Каннські леви — 2009»*

Деякі дослідники «Діалектики просвітництва» вважають, що справжнім предметом аналізу Хоркгаймера та Адорно є не культурна індустрія, а «її очевидний продукт» — *масова культура.* Хоча цей висновок видається не надто обгрунтованим формально, він не позбавлений підстав: «масовість» продуктів культурного споживання була явно не до смаку представникам франкфуртської школи, як і загалом адептам німецької філософії.

Терміном *кільтуріндустрія,* як випливає із змісту книги, автори означили вперше спостережений ними у США потужний масовий потік стандартизованих та уніфікованих продуктів і послуг культурного призначення, виготовлених промисловим способом (***радіо, кінематограф, телебачення***) і зорієнтованих, насамперед, на утвердження панівної ідеології та заснованого на ній соціально-економічного ладу. Чим сильніші позиції культурних індустрій, вважали Адорно і Хоркгаймер, тим більш результативно вони можуть впливати на запити споживачів, формувати їх, контролювати, зміцнювати і навіть позбавляти задоволення: цього роду культурний прогрес не має меж. Такою є природа *культуріндустрії,* за їх словами, і вона не залежить від того, за якого режиму — авторитарного чи демократичного — вона функціонує. Відтак і вітчизняну культуру радянської доби, з огляду на централізований і плановий характер господарювання в ній та зорієнтованість її на заідеологізоване просвітництво, а також повну інтегрованість у цей процес елітарної академічної культури при майже цілковитому притлумленні будь-яких виявів безконтрольної творчості, деякі дослідники (*напр.*, О. Гриценко) схильні кваліфікувати як «індустрію культури в сенсі Т. Адорно».

Книга цих філософів та ідеї, викладені в ній, тривалий час залишалися поза увагою не тільки широкої громадськості, а й інтелектуалів: знадобилося чверть століття, щоб розійшовся її невеликий тираж. Однак упродовж цього періоду явища, означені ними як «культуріндустрія», розрослися, зміцніли і набрали великої сили впливу на всі сторони життя людей не тільки у США, а й у Європі та й у всьому світі, що викликало неоднозначну реакцію. Масовий потік стандартизованих продуктів та послуг культурного призначення, тотальна його комерціалізація та тенденційна ідеологічна спрямованість

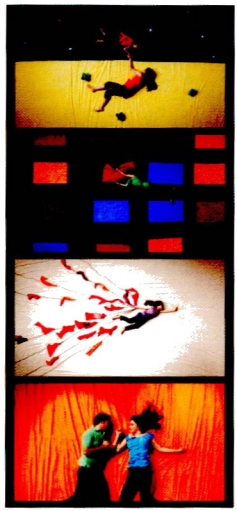
спородили занепокоєння митців та традиційних споживачів їхньої творчості; несанкціонована трансляція продуктів культурних індустрій одних країн на території інших викликала стурбованість етнонаціональних спільнот за долю своєї культури, її майбуття. У справу вимушена була втрутитися міжнародна громадськість, функціонування культурних індустрій стало предметом регулярних обговорень на конгресах та інших форумах ЮНЕСКО. За цих умов друге видання книги Хоркгаймера та Адорно швидко знайшло читачів, праця була перекладена англійською та французькою мовами. За вивчення спостереженого ними у самому ще зародку нового соціально-культурного феномену взялися філософи, економісти, соціологи, психологи та культурологи.

З'ясувалося, що серед дослідників, як і серед споживачів продукції культурних індустрій, наявна гостра суперечність між тими, хто вбачає у культурних індустріях благо («ключ до культурної демократії та надійний засіб зробити її ефективною на практиці»), та тими, чиє ставлення до культурних індустрій є недовірливим та загалом негативним. Особливі нарікання зумовлює домінування стандартизованих форм продукції, заснованих на «загальниках», ефемерності та убогості змістутворів, у яких переважає різного роду банальність вираження. Подібні ремствування надходять і від представників творчих та виконавських професій у сфері культури, скарги на те, що надається перевага угодовській посередності, що вони не можуть одержати насправді належне їм, що культурні індустрії взагалі прирікають інтелектуальну власність на небезпеку.

Прихильники культурних індустрій акцентують увагу на досягненнях, пов'язаних з їх функціонуванням: повне забезпечення населення пропозицією недорогих, достатньо різноманітних культурних продуктів, більші можливості для контакту зацікавлених споживачів з високоякісними творами, забезпечення на тривалій основі широкого спектру знань та інформації з різних культурних ареалів світу. Деякі навіть додають, що в ринковій економіці саме виробник (продюсер), а не митець, є тим, хто догоджає смаку споживачів, і що взагалі нема іншого шляху, і що ніколи не може бути можливим накидання типу культурного продукту чи послуги споживачам проти їх волі. Більше того, на думку деяких експертів, культурні індустрії далекі від зневажання статусу митця — чи то творчого чи виконавського типу — та й інтелектуалів загалом: величезне розширення їх можливостей «дійти до публіки», а також гарантії субстанційних ресурсів на час, коли витрати населення на культуру зазнають серйозного спаду. Нарешті, підкреслюють вони, зважене використання культурних індустрій, особливо у сфері книг, радіо та телебачення, забезпечить розвиток країн з досить слабкими засобами культурного піднесення.

Більш помірковані дослідники вказують на об'єктивно зумовлені особливості виробництва та поширення індустріальними методами культурних продуктів взагалі в умовах ринкових відносин на неоднозначні наслідки використання у сфері культурного виробництва техніки взагалі, сучасних інформаційно-комп'ютерних технологій особливо, соціально-психологічні зміни у молодіжному та жіночому середовищах, міжетнічні непорозуміння та ускладнення міждержавних відносин, які спричиняються діяльністю культурних індустрій, та необхідність її законодавчого регулювання тощо.

Більшість культурологів, зокрема дослідників культурних індустрій, вважають, що грізні віщування Адорно та Хоркгаймера не справдилися, проте співчутливо ставляться до їхніх застережень і загалом поділяють різко негативне ставлення авторів «Діалектики просвітництва» до застосування у культурному виробництві ***технології*** та породженого її використанням «масовізму» культури. Така позиція зумовлена некоректним розумінням соціокультурного значення техніки та технології взагалі, їхньої ролі у сфері культури зокрема й особливо, і є наслідком упередженого, «снобістського» ставлення до мас та *масової культури*. Попри різноманітні підходи та позірно всебічний аналіз **К. і.** залишається по суті нез'ясованою сутність культурної індустрії як соціокультурного явища, його історична зумовленість. Не видаються цілком задовільним визначення цього поняття у документах ЮНЕСКО («Культурними



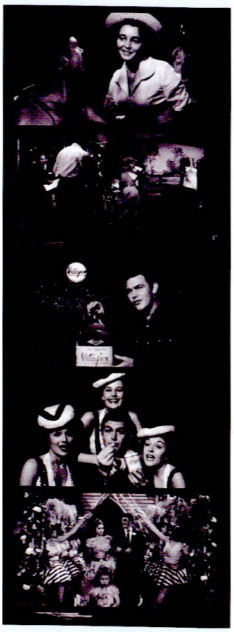
***Культурна індустрія.***
*«Кожний колір можна побачити уві сні». The Campaign Palace. Мельбурн, Австралія. 2009 р.*




***Культурна індустрія.***
*«Дешевше за гроші». Агенція Lascaris Johannesburg. Південна Африка. 2009 р. Гран-прі конкурсу реклами «Каннські леви — 2009»*



***Культурна індустрія.*** *«Шоу Трумена». Реж. П. Вейр. 1998 р.*



***Культурна індустрія.*** *«Обличчя з натовпу». Реж. Е. Казан. 1957 р.*

індустріями вважається приватна підприємницька діяльність у таких сферах, як кіно, телебачення, радіо, мульти-медіа, музика, видавнича справа тощо», а також і: «загальновизнано, що цей термін застосовується до індустрій, які поєднують творчість, виробництво та комерцію щодо посилань, які є неречовими та культурні за своєю природою. Ці твори зазвичай захищаються авторськими правами і можуть набувати форми товарів чи послуг»), так само як і подане Департаментом культури, медіа і спорту Великої Британії: «Види діяльності, які походять від індивідуальної творчості, мистецтва й таланту, які посідають потенціал творення матеріальних цінностей, робочих місць через використання інтелектуальної власності». Щоб з'ясувати сутність *культурних індустрій* як соціокультурного феномену необхідно виявити їх місце в історії розвитку культури, зокрема виробництва предметів культурного призначення. Тоді це явище постане як *історично зумовлена інституційна форма організації праці у сфері культури, заснована на використанні сучасних інформаційно-комп'ютерних технологій.*

«Термін «культуріндустрія», — зазначає Д. Гесмондхальф, — широко використовувався у полеміці проти обмежених тлумачень сучасного культурного життя. Термін був підхоплений французькими соціологами та публіцистами і політиками і був «конвертований» у термін «*культуріндустрії*». Чому надано перевагу множині перед одниною? — ставить питання Гесмондхальф і відповідає: «Відмінність більш важлива і значуща, ніж видається з першого погляду. Французькі соціологи «культурних індустрій» відкинули термін «культурна індустрія», уживаний Адорно та Хоргаймером, оскільки він передбачає «уніфікований простір», де всі відмінні форми культурного виробництва, які співіснують у сучасному житті, мають підпорядковуватися одній логіці. Замість цього, вони вирішили показати, якими складними є культурні індустрії та ідентифікувати, виявити різні логіки, за якими функціонують різні типи культурного виробництва, що, наприклад, індустрія мовлення оперує у спосіб, цілком відмінний від преси чи індустрій, пов'язаних з видавничими або режисерськими моделями виробництва. У результаті вони віддали перевагу множинному терміну «культурні індустрії».

Термін «культурні індустрії» наражається на труднощі з його визначенням, — слушно зауважує Д. Гесмондгальф: «Якщо ми вкладаємо у поняття «культура» широкий антропологічний сенс (як «загальний спосіб життя», що вирізняє народ чи певну соціальну групу, можливо наполягати на тому, що всі індустрії є культурними індустріями, оскільки вони залучені до виробництва і споживання культури.

За цим визначенням, одяг, який ми носимо, меблі у нашій хаті й на робочому місці, автомобілі, тролейбуси і трамваї, наїдки та напої, які ми споживаємо, — все частина нашої культури і майже все це виробляється промисловим (індустріальним) способом, задля прибутку. Однак, — продовжує Гесмондгальф, — мені здається, що таке широке тлумачення призводить до втрати будь-яких критеріїв для розрізнення культурних індустрій від інших. Термін «культурні індустрії» потребує більш вузького визначення поняття культури: як знакової системи, за допомогою якої (хоча й різними засобами) встановлюється, використовується, перевіряється й відтворюється соціальний лад.

Ми мислимо **К. і.** як інституції, які безпосередньо втягнуті у виробництво *соціальних значень*. Так, майже всі визначення **К. і.** охоплюють телебачення (кабельне і супутникове також), радіо, кіно, газети, журнали, книжкові видавництва, записи музики і друкарські індустрії, рекламу і сценічні мистецтва. Це все діяльності, найпершою метою яких є комунікація з аудиторією, створення тексту. Культурні артефакти є текстами, які відкриті для тлумачення. Автомобілі, *напр.*, позначають, і більшість машин залучає означувальний дизайн і ринковий знак. Але найперша мета майже всіх машин є не означувати щось, а слугувати транспортом». **К. і.**, на думку Гесмондгальфа, це ті, які зайняті індустріальним виробництвом і циркуляцією (поширенням) текстів.

Таким чином, термін німецького походження «культуріндустрія» (kulturindustrie) не був належним чином визначений та пояснений с початку, з часом, відповідно до того, як розвивалося, множилося та набувало соціальної значущості це явище, набув граматичної множини і характерного для англійської мови виразу «культурні індустрії». Залежно від роду діяльності та устаткування, які «включаються» в поняття **К. і.**, значно різняться масштаби економічних чинників, а також варіюється прозорість

син між індустріями, відтак по-різному постає перед дослідниками сутність цього соціально-культурного явища: економічна, політична, соціологічна, культуротвірна. Проте найважливішими ознаками залишаються розуміння *культури* як сфери особливого роду діяльності — виробництва благ у матеріальній формі, однак призначених не для фізичного, а духовного споживання. Продукти культурного виробництва відрізняються від інших, насамперед, і головним чином тим, що вони є текстами, тобто сукупністю, системою певних знаків і значень.

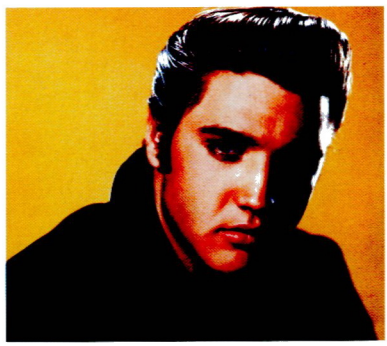
Тим не менше, твердження франкфуртських філософів, що природа **К. і.** не міняється від того, за якого режиму — демократії чи диктатури — вони функціонують: *їх місія — утвердження панівної ідеології та заснованого на її засадах суспільно-політичного ладу* — знаходить підтвердження і сьогодні: інститути **К. і.** породжені владними відносинами, які існують у даному суспільстві, і їхня місія невіддільна від місії будь-якої іншої панівної у даному суспільстві системи — підтримка ідеології у тоталітарному суспільстві чи видобування надприбутків в епоху панування транснаціональних корпорацій. *Іл.*

Див.: *Виробництво, Індустрія.*

**КУЛЬТУРНЕ ВИРОБНИЦТВО** — процес створення (виготовлення, продукування) культурних цінностей, входить до більш широкої за обсягом змісту категорії духовне виробництво: продукування, поряд з мистецькими творами, релігійних та філософських уявлень, наукових знань, правових та моральних норм, естетичних смаків та вподобань. Термін *«духовне»* застосовується лише з огляду на потребу відрізняти — його від звичайного виробництва матеріальних благ.

**К. в.** у притаманні усі найважливіші риси виробництва взагалі, в тому числі організаційно-інституційні. ***Культура*** як сфера суспільного виробництва набуває організаційних (інституційних) форм, як і суспільне виробництво будь-якого роду. Техніка виробництва (знаряддя праці, інструменти, витратні матеріали) зумовлює логіку її використання (технологію), що знаходить свій вияв у формах у організації праці. Так, на зміну індивідуальній формі організації праці (скульптор, маляр, письменник, співець) приходить кооперація (поєднання різних операцій єдиного виробничого процесу: хор, оркестр, танцювальний ансамбль), далі — мануфактура (театр, скульптурні та живописні майстерні), фабрика (виробництво кінотворів, книг, журналів) та — індустрія (телебачення, виробництво музичних та екранних записів-платівки, диски, касети, виготовлення моделей одягу).

**КУМИР** (від *угр.-фінськ.* kumurtaa — *схилятися, поклонятися*) — 1) зображення, переважно скульптурне, божества в етнічних (язичницьких, «поганських») релігійних культах; те ж саме, що й ***ідол***; 2) *перен., ірон.* предмет особливого схиляння, «обожнення» («кумир кіноманів», «мій кумир»). *Іл.*



***Кумир.***
*Елвіс Преслі*
*(1935—1977)*

**КУПЛЕТ** (від *фр.* couplet) — 1) строфа у пісні або вірші наспівного характеру; 2) куплети — пісеньки веселого, часто жартівливого або й сатиричного характеру.

**КУПОЛ** (*італ.* cupola, від *лат.* cupula — *бочечка*) — *архіт.* просторове, у формі півкулі, перекриття споруд (здебільшого круглих, еліптичних, багатокутних). Інша назва — баня. *Іл.*

**КХАДЖУРАХО** — комплекс храмів північно-індійського типу з баштами параболічних обрисів (954—1050 рр.) в Індії (штат Мадх'я Пооделш). Збереглося майже 20 храмів (у т.ч. Кандор'я Махадео, майже 1000), класичність архітектурних форм посилюється настінною скульптурою.

**К'ЯРОСКУРО** (від *італ.* chiaroscuro — *світлотінь*) — кольорова ***ксилографія.*** Друкується з кількох дошок, вкритих фарбами близьких відтінків. *Іл.*



***Купол.***
*Мечеть*
*«Куббат ас-Сахра». 691 р.*
*М. Єрусалим, Ізраїль*



***К'яроскуро.***
*А. де Тулуз-Лотрек.*
*Портрет актора Кодьє.*
*1893 р.*
*Музей Тулуз-Лотрека,*
*м. Албі, Франція*

# Л

**ЛАБІРИНТ** (від *грец.* λαβίριηθος) — 1) будова із складним і заплутаним планом (як легендарний Кноський палац на острові Крит, у підземеллі якого нібито мешкав лютий бик — мінотавр); 2) *перен.* заплутана ситуація, стосунки. *Іл.*



***Лабіринт.***
*Лабіринт, з якого вдалось втекти Дедалу та Ікару. В центрі — битва Тесея з Мінотавром. Мозаїка. Римський палац. I ст. до н. е.*



***Лабіринт.***
*Лабіринт, що зображено на сататері з Кносського палацу. Помпеї*

**ЛАБІРИНТИ** (від *лабіринт*) — північні культові споруди (I тис. рр. до н. е.) у вигляді складних фігур з невеликих каменів, викладених на землі. *Іл.*



***Лабіринти.***
*Острів Готланд*

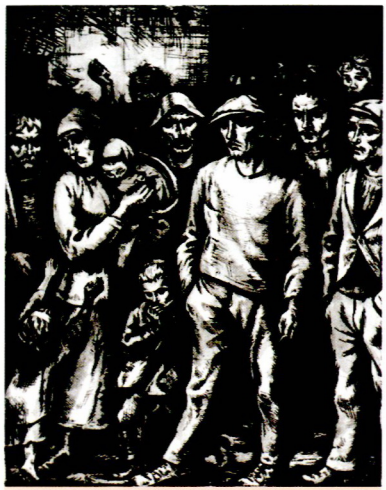
*Див.: Стоунхендж, Менгір, Кромлех, Дольмени.*

**ЛАВА** — китайський щипковий музичний інструмент. Поширений також у країнах Центральної Азії. Інші назви равап, рабоб. *Іл.*



***Лава.***
*Рабоб. Дерево, шкіра. Інтарсія, інкрустація. 1700-і рр. Середній Схід*

**ЛАВІС** (*фр.* lavis, від laver — *мити*) — 1) спосіб гравіювання (споріднений з офортом) під час якого зображення наносять на мідну дошку, змоченим у кислоті пензлем; 2) відбиток, який одержують з такої пластини. *Іл.*



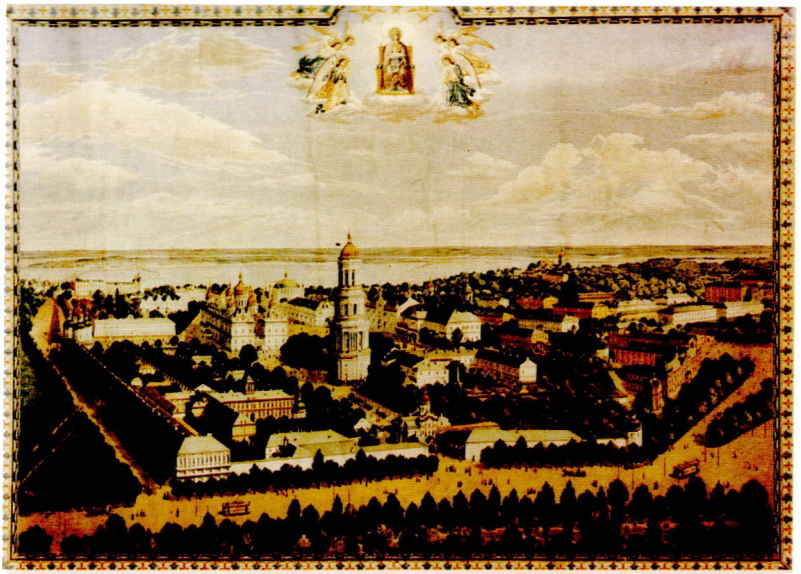
***Лавіс.***
*В. Касіян. Страйк. Офорт, лавірований розмивкою туші. 1926 р.*

**ЛАВР** (від *грец.* λαυρος — назва різновиду *вічнозелених дерев і кущів*, з листя яких давні греки сплітали вінки, котрими увінчували голови переможців у різних змаганнях) — синомім слави. Звідси походять вирази: «пожинати лаври», «спочивати на лаврах», лауреат тощо. *Іл.*

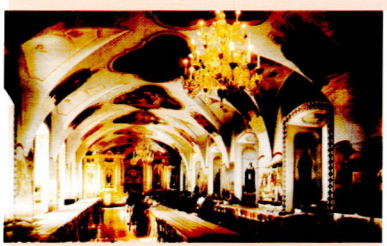


***Лавр.***
*Золотий вінок з гробниці Філіпа II в Вергіні. IV ст. до н. е. Археологічний музей, м. Салоніки. Греція*

**ЛАВРА** (від *грец.* λαυρα — *вулиця, пізніше дорога в яру, прохід*) — назва деяких — найбільших чоловічих православних монастирів в Україні (Києво-Печерська, засн. 1051 р.; Почаївська Свято-Успенська) та Росії. *Іл.*



***Лавра.***
*Панорама Києво-Печерської лаври.*
*Хромолітографія. Початок XX ст.*



***Лавра.***
*Трапезна Почаївської лаври.*
*Тернопільська обл. Україна*

**ЛАВРСЬКИЙ СПІВ** — особлива форма хорового співу в Києво-Печерській Лаврі. Розвинувся шляхом довгої еволюції на базі давньогрец. розспіву афонських монастирів під впливом південно слов'янських і давніх укр. нар. мелодій. **Л. с.** виконується з кінця XVI ст. *Іл.*

**ЛАД** (від *давньоукр.*, що означає *устрій, облаштування*) — 1) *взг.* устрій («державний лад»); 2) *муз.* термін (відповідники його в інших мовах: αρμονια (гармонія) — *грец.*, modulatio (модуляція) — *лат.*, modus (модус) — *фр.* та *англ.*, mode (моде) — *італ.*, Tongeschlecht — *нім.*) для означення системи взаємозв'язків звуків, заснованої на «тяжінні» «нестійких» звуків до «стійких», «сталих», «опорних». (Слова «стійкі» та «нестійкі» взяті в лапки з огляду те, що такі характеристики звуків мають не так фізичну, як психологічну підоснову: в різних системах (ладах) ті самі фізично звуки справляють відмінні враження стосовно своєї стійкості чи нестійкості). Звуки ладу, розташовані за їх висотою, утворюють ***гаму*** того чи іншого ладу. Кожен із ступенів ладу має свою особливу функцію. Основний (опорний) звук ладу має назву тоніки, за ним визначається основний інтервал ладу, основні консонансний і дисонансний акорди та відповідна серія, зрештою — тональність. У Європі найпоширенішими є діатонічні лади з гамою у 7 ступенів, особ-



***Лавра.***
*Дзвіниця Почаївської Свято-Успенської Лаври, м. Почаїв, Україна*



***Лаврський спів.***
*Співаки.*
*Фрагмент ікони з церкви Воздвиження Чесного Хреста у Сихові. XVII ст.*

ливо — мажор та мінор, тимчасом як у світі є й інші лади з більшою чи меншою кількістю ступенів (напр., ангемітоніка, пентатоніка, додекафонія, какофонія, хроматика, мікрохроматика та ін.).

**ЛАДКАННЯ, ЛАДКАНКА** — на Західній Україні весільний спів або обрядові весільні пісні.

**ЛАК** (*нім.* Lack) — розчини плівкоутворюючих речовин в органічних розчинниках або органічні барвники, які не розчиняються у воді та забарвлюваних матеріалах.

**ЛАКИ *художні*** (від *лак*) — термін для означення виробів із дерева, металу, пап'є-маше, покриті лаком і часто-густо прикрашені розписом, різьбленням, рельєфом, гравіюванням, інкрустацією тощо. Відомі з 2 тис. до н. е. (Китай). У Росії типовим зразком є вироби майстрів Палеха, в Україні — Петриківки. *Іл.*



***Лаки.***
*Зразок техніки лакування.*
*Шафа. 1860 р.*
*Японія*

**ЛАМБАДА** (*португ.* lambada — *букв. удар прутом*) популярний динамічний парний танець латино-американського походження, а також музика до цього танцю.

**ЛАМБРЕКЕН** (*фр.* lambrequin) — 1) верхня частина віконного чи дверного драпірування; завіса із важкої тканини над ліжком; 2) дерев'яне різблення на виступах даху, над дверима та вікнами.

**ЛАМЕНТО** (*італ.* lamento — *жалоба, жалібна пісня*) — термін для жанрового означення музики скорботного характеру. У XVII – XVIII ст. включалась в опери у вигляді арій, виконуючи драматичну функцію (настання переломного моменту у розвитку сценічної дії). Жанрові ознаки вокального ламенто знаходили застосування також і в тогочасних кантатах, мадригалах. Означення «ламенто» (у французьких термінологічних відповідниках plainte [жалоба], tombeau [надгробок]) зустрічаються і в творах західної інструментальної музики — як сповнений смутку вступ чи антракт в опері.

**ЛАМПІОН** (*фр.* lampion, від lampe — *лампа*) — кольоровий ліхтар, зроблений зі скла і паперу. Застосовують для освітлення або ілюмінації.

**ЛАНДШАФТ** (від *нім.* Landschaft — *країна, край, місцевість*) — те саме, що пейзаж.

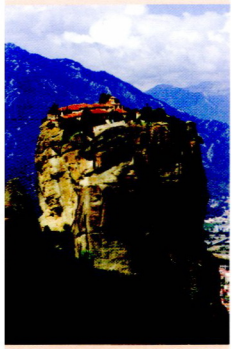
**ЛАНДШАФТНА АРХІТЕКТУРА** — мистецтво створювати гармонійні поєднання природного ландшафту з освоєними людьми територіями, населеними пунктами, архітектурними комплексами та спорудами. *Іл.*



***Ландшафтна архітектура.***
*Ф. Л. Райт.*
*Таліезін Вест. 1938—1959 рр.*

**ЛАНСЬЄ** (від *фр.* lancier) — англ. бальний танець «кадриль-лансьє». Поширений у Європі з середини XIX ст. Розміри $^{6}/_{8}$, $^{3}/_{4}$, $^{4}/_{4}$.

**ЛАПІДАРІЙ** – 1) сховище архітектурних деталей, обломів, надгробків тощо в музеях і археологічних заповідниках. 2) назва середньовічних збірників з описом коштовних та ін. каменів.



***Ландшафтна архітектура.***
*Монастир Святої Трійці.*
*1458—1476 рр.*
*Монастирський комплекс*
*Метеори.*
*Греція.*
*Об'єкт збереження*
*Всесвітньої спадщини*
*ЮНЕСКО*

**ЛАРГО** (*італ.* largo — *широко*) — *муз.* термін для означення повільного темпу з відповідним (асоціативно) характером розлогої, величної, часом скорботної, урочистості.

**ЛА СКАЛА** (La Scala) — *італ.* оперний театр у Мілані (будинок архітектури Дж. П'єрмаріні, 1778). Один із світових центрів оперного мистецтва. З 1955 р. має філіал — «Піккола Скала» (Мілан).



***Ласко.***
*Велика чорна корова.*
*Верхній палеоліт.*
*Ліва сторона нефу печери Ласко.*
*Департамент Дордонь,*
*Франція*



***Ласко.***
*Велика зала печери Ласко.*
*Верхній палеоліт.*
*Департамент Дордонь,*
*Франція*

**ЛАСКО** (*фр.* Lascaux) — печера поблизу м. Монтиньяк (Франція) з гравійованими та живописними зображеннями бізонів, оленів, биків, коней пізньонеолітичної доби. *Іл.*

*Див.: Мистецтво, Живопис.*

**ЛАТЕКСНІ ФАРБИ** (інакше — емульсійні фарби) — фарби на основі т. зв. латексу — молочного соку ряду рослин (молочайник, тутових та ін.). Найпоширеніший латекс бразильської гевеї, з якого виготовляють каучук, піногуму, а також рукавички, нитки тощо.

**«ЛАТЕРНА МАГІКА»** (від *лат.* lanterna magica — *чарівний ліхтар*) — 1) один з попередників кінематографа: пристрій для світлового проекціювання мальованого зображення на екран; назва одного з празьких театральних закладів 60—70 рр. XX ст., вистави якого будувались на поєднанні живої акторської гри та проекціювання на екран заздалегідь відзнятих на плівку кадрів зображень, які доповнювали цю гру. *Іл.*



***Латерна Магіка.***
*Чарівний цирк для дорослих*
*в театрі «Латерна Магіка». 1978 р.*
*М. Прага, Чехія*

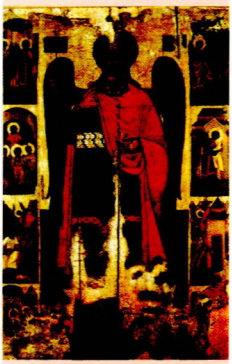
**ЛАТИ** — різновид одягу, призначеного для захисту тіла від уражень холодною, а згодом і вогнепальною зброєю. Первісно виготовлялись із шкіри чи тканини з металевими пластинами, у XIV—XVI ст. — суцільно металевий.

**ЛАУРЕАТ** (*лат.* laureatus — *увінчаний лавром*) — 1) особа, якій присуджена державна чи міжнародна премія; 2) переможець мистецького конкурсу.

**ЛЕВКАС** (від *грец.* λευκος — *білий*) — крейдяний ґрунт у середньовічному іконопису. *Іл.*



***Левкас.***
*Микита Бісоборець.*
*Перша половина XVI ст.*
*Церква Параскеви,*
*с. Ільник, Львівська обл.,*
*Україна*



***Левкас.***
*Архангел Михаїл в діяннях.*
*Дошка липова, паволока,*
*левкас, яєчна темпера,*
*золочення.*
*Друга половина XIV ст.*
*Сторонна, Підбуж.*
*Самбір*



*Лемех.*
*Крита лемехом маківка. Церква Трьох Святителів, м. Москва, Росія*



*Лекіф.*
*Геракл і Атлас. Лекіф. Афіни. 500 р. н. е. Національний археологічний музей, м. Афіни, Греція*

**ЛЕГАТО** (італ. legato — *зв'язно, плавно*) — термін для означення такого способу поєднання звуків, коли вони ніби переходять, «переливаються» один в одного. Протилежне — стакато. Графічно зображається дугоподібним значком, який називається лігою.

**ЛЕГЕНДА** (від *лат.* legenda — *те, що належить прочитати*) — 1) у Середньовіччі а) житіє святого та релігійне повчальне оповідання; б) у фольклорі — традиційне усне оповідання про чудеса, яке сприймалося оповідачем і слухачем як достовірне; в літкритурозн. — твір, що вирізняється поетичною вигадкою, проте претендує на достовірність; 2) у картографії — загальна назва реквізитів (масштаб, умовні позначення тощо; 3) у побуті — щось неймовірне, вигадка.

**ЛЕЗГІНКА** — народний танець лезгинів (Дагестан), поширений на Кавказі під різними місцевими найменуваннями та з мелодичними варіаціями. За змістом танок — змагання у спритності, невтомності та віртуозності танцюристів — як солістів (чоловіків), так і пар.

**ЛЕЙТМОТИВ** (від *нім.* Leitmotiv — *провідний мотив*) — порівняно короткий музичний зворот (переважно мелодія, часом — мелодія з гармонізацією, проведена певним інструментом; іноді — окрема гармонія або послідовність гармоній; ритмічна фігура, інструментальний тембр і т.д.), що неодноразово *повторюється протягом музичного твору* і *слугує прикметою та характеристикою певного персонажу, предмета, явища, почуття* чи й *певної думки*. Лейтмотив, виражений гармонією, називається лейттармонією, виражений тембром — лейттембром.

**ЛЕКІФ** (від *грец.* ληκῦθος — *лікітос*) — давньогрецький розмальований посуд для туалетної олії — з вузьким горлом та вертикальним вушком. *Іл.*

**«ЛЕМКІВЩИНА»** — регіональний укр. музей, заснований 1930 р. у Сяноку (Польща), головні організатори: Л. Гец, С. Венгренович, І. Добрянська, Ф. Коковський, І. Фюнт. Мав зразки лемківського нар. Мистецтва, цінну збірку ікон, рукописів (XV–XVIII ст.) і був осередком культ. І дослідницьким роботи на Лемківщині. Після війни 1941—1945 рр. рештки збірки передано до державного музею у Сяноку.

**ЛЕМЕХ** — в рос. дерев'яній архітектурі довгасті дощечки, часто уступчастої форми, які слугували для покриття барабанів, шатрів і т. д. *Іл.*

**ЛЕНДЛЕР** — народний австрійсько-німецький танець (парний круговий). Розмір $^3/_8$ або $^3/_8$.

**ЛЕНТО** (від *італ.* lento — *поволі, протяжно*) — термін для означення темпу виконання твору — близького до ларго, але позбавленого повноти звучання, характерного для останнього.

**ЛЕСУВАННЯ** (*нім.* lasierung, від *лат.* laser — *смолиста речовина*) — тонкі прозорі або напівпрозорі шари фарб, що наносять на просмолений шар олійного живопису для збагачення колориту.

**ЛИСТІВКА** — відкрита поштова картка з малюнком (репродукцією картин, краєвидами, портретами відомих людей, сюжетними композиціями тощо) з одного боку і місцем для листа з іншого.

**ЛИТАВРИ** (від *грец.* πολυς — *численний* + ταυρεα — *барабан*) — 1) ударні музичні інструменти, звуки яких справляють враження піднесеної урочистості (звідси походить іронічне: *«вдарити в литаври»*). *Іл.*



*Литаври*

**ЛИТВО художнє** — литі художні вироби з металів (золото, срібло, бронза, мідь, чавун та ін.). **Л.** виникло багато тисяч років тому: у Єгипті знайдено скульптури з бронзи, які датують 3 тис. до н. е., у Китаї — 2 тис. до н. е. На Україні **Л.** існувало вже в добу трипільської культури (3—2 тис. до н. е.). Вироби **Л.** широко використовують у оформленні інтер'єрів та дизайні. *Іл.*



***Литво.***
*Царські врата іконостаса*
*Фрагмент. Початок XVIII ст.*
*Ф. Я. Дрентветт IV.*
*Борисоглібський собор,*
*Чернігів, Україна*

**ЛИШТВА** — 1) вишивка у вигляді прямої гладі; 2) планка на прорізі вікна або дверей. *Іл.*



***Лиштва.***
*Зразки народних візерунків*
*чоловічих сорочок, вишитих лиштвою.*
*Полтавська обл. Мал. І. Красицької.*

**ЛІБРЕТО** (від *італ.* libretto — *книжечка*) — 1) словесний текст, в якому розкривається літературно-драматична основа музичного твору (опери, оперети, а на початку також кантати й ораторії). Назва пов'язана саме з тією обставиною, що ці тексти, призначені для відвідувачів театру, випускались у вигляді невеличких брошур, книжечок. На відміну від сценарію лібрето не є самостійним художнім твором; 2) *літ.* сценарій балетного твору; 3) короткий виклад змісту опери, оперети, балету.

**ЛІГА** (*італ.* liga — *зв'язок*) — знак нотного письма, вигнута догори ⁀ або донизу ‿ дугоподібна риска, яка вказує на необхідність зв'язного виконання звуків поєднаних нею нот. Поставлена над нотами однакової висоти, вона означає виконання їх як одного звука сумарної тривалості; поставлена над (під) групою нот, вона вказує на необхідність їх зв'язного, але відокремленого від інших нот виконання, а у вокалі — що всі ці звуки виконуються на один склад слова.

**ЛІЗЕНА** (*нім.* Liesene) — вертикальний плаский виступ на стіні типу пілястри, без бази і капітелі. **Л.** є конструктивним потовщенням стіни або декоративним елементом, який розчленовує її площину.

**ЛІМБО** (*ісп.* limbo) — груповий танець, поширений серед населення о. Тобаго (Центральна Америка).

**ЛІНЕАРИЗМ** — у багатоголосній музиці панування мелодичної лінії над гармонією. Характерний переважно для творчості представників експресіонізму, часто поєднується з додекафонією.

**ЛІНЕАРНІСТЬ** — 1) у *муз.* послідовність звуків різної висоти, що утворює мелодичну лінію; 2) *у класичному сюжетоскладанні* — хронологічно-послідовний виклад подій, що становив зміст твору, на відміну від сучасних, створених в експресіоністичному стилі.

**ЛІНІЯ** (від *лат.* linea — *льняна нитка*) — 1) *взг.* спільна частина двох суміжних поверхонь, що розмежовує їх; 2) *матем.* геометрична фігура, утворювана переміщенням точки у просторі.

**ЛІНОГРАВЮРА** (*лат.* linum — *полотно і гравюра*) – гравюра на лінолеумі, а також відбиток зображення з неї.

**ЛІПНИНА** — рельєфні прикраси (фігурні, орнаментальні) на фасадах та в інтер'єрі прміщення. Зазвичай відлиті або відпресовані з гіпсу чи бетону. *Іл.*

**ЛІПСІ** (*нім.* Lipsi, від Lipsia — *латинська назва міста Лейпцига, Leipsig*) — сучасний бальний танець із синкопованими акцентами. Музичний розмір $^{3}/_{2}$.



***Лиштва.***
*Особняк в Гороховиці, Росія.*
*1900-і рр.*

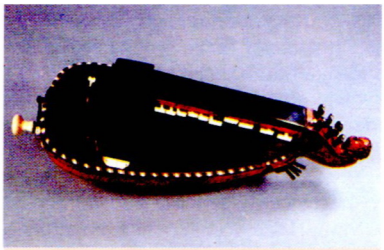


***Литво.***
*Царські врата іконостаса*
*Початок XVIII ст.*
*Ф. Я. Дрентветт IV.*
*Борисоглібський собор,*
*Чернігів, Україна*



*Ліпнина.*
*Герой Коринфу Беллерофонт.*
*Римська ліпнина.*
*Палаццо Спада. Рим*

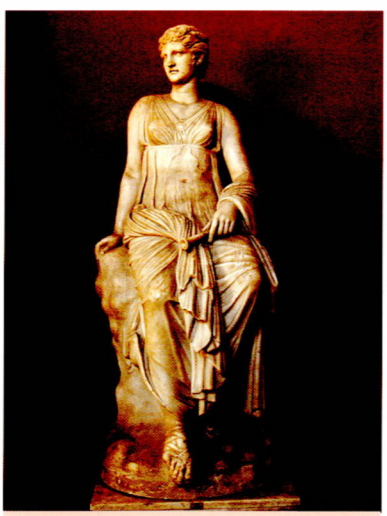
**ЛІРА** (*грец.* λυρα) — 1) давньогрецький музичний інструмент; 2) українська народна назва органіструма, інакше — «мужицька ліра», «колісна ліра», «малоросійська ліра»; 3) *перен.* символ та емблема мистецтва. *Іл.*



***Ліра***
*«Паризька ліра».*
*Музей Чарторийських, м. Краків, Польща*

**ЛІРИК** (від *лірика*) — автор ліричних творів; 2) людина з грайливою вдачею, схильна до роздумливих настроїв.

**ЛІРИКА** (від *грец.* λυρικός — *гравець на лірі-1*, творець пісень, які виконувались під акомпанемент ліри) — 1) різновид переважно віршованої літератури, особливістю якої є зображення світу крізь призму особистих переживань автора; 2) *перен.* все, що несе на собі відображення особистих переживань. *Іл.*



***Ліричка.***
*Евтерпа — муза ліричної поезії.*
*Період еллінізму.*
*Ватиканський музей, м. Рим, Італія*

**ЛІРИЧНА ОПЕРА** — жанр, що склався у Франції у другій половині XIX ст. Вирізняється підкреслено ліричним характером музики, прагненням до правдивого зображення персонажів, зв'язком з міським фольклором. *Іл.*

**ЛІРНИК** — народний музика, який співає під акомпанемент ліри-2. *Іл.*



***Лірник.***
*Л. Позен.*
*Лірник. 1883 р.*

**ЛІТАНІЯ** (*лат.* litania, від *грец.* λιτη (літе) — *прохання, благання*) — складова католицької меси: жалісливий піснеспів — молитва з проханням помилування (за гріхи) та всілякого заступництва. У VII ст. виникла у Римі «Літанія на свято усіх душ», що стала відтоді провідною. У XVII ст. до богослужби було допущено й народний варіант *літанії*, зверненої до Богоматері, що відтоді часто-густо ставала предметом композиторських обробок та темою оригінальних поетичних і музичних творів (Палестрина, Моцарт, Ласо, Шуберт).

**ЛІТЕРА** (від *лат.* lit(t)era — *буква*) — прямокутний брусок з типографського сплаву або дерева чи пластмаси з опуклим рельєфним зображенням букви, цифри чи іншого знаку на торці. Під час друку очко покривалося фарбою і залишало відбиток на папері. Застосовувалась у традиційній докомп'ютерній технології друкування.



***Ліричка опера.***
*Ж. Бізе.*
*(1838—1875)*



***Ліра.***
*Муза грає на лірі.*
*Лекіф.*
*Фрагмент.*
*440—430 рр. до н. е.*
*Музей мистецтв Мінт,*
*Північна Кароліна, США*

**ЛІТЕРАТУРА** (*лат.* lit(t)eratura — *написане*, від — litera — *буква*) — 1) *взг.* все написане й видрукуване (наукова, технічна, медична, юридична, політична і т. ін. література); 2) мистецтво слова, тобто мистецтво, яке оперує словами як матеріалом для побудови творів (*белетристика* — в дослівному перекладі з фр. (belle lettres), або, на більш літературний кшталт, — «красне письменство» чи художня література — в перекладі з російської).

Див.: *Епос, Драма, Поезія, Проза, Поетика, Стиль*.

**ЛІТОГРАФІЯ** (від *грец.* λιθος (літос) — *камінь* + γραφω (графо) — *писати, малювати, зображати*) — 1) спосіб друкування за допомогою каменя (вапняку), поверхня якого (з нанесеним на неї зображенням) слугує формою. Винайдена 1798 р., набула широкого застосування протягом XIX ст. у журнальній та станковій графіці, у XX ст. потіснена іншими новітніми техніками й технологіями, проте зберігає своє значення для виконання художніх естампів; 2) означення конкретного твору, виконаного за допомогою техніки літографування. *Іл.*

**ЛІТОФАНІЯ** (*грец.* λιθος — камінь + φαηος — *ясний, прозорий*) — 1) декоративні вироби з обпаленого неглазурованого фарфору з малюнками, які видно під час просвічування; 2) спосіб виготовлення таких виробів; 3) барельєфно виконане зображення на воску для виробництва картин на папері, які видно під час просвічування.

**ЛІТОФОН** — *муз.* інструмент з каменю, різновид ксилофона.

**ЛІТУРГ** (*грец.* λειτουργος — *громадський працівник, слуга*, від λειτος — *люди, громада* + εργος — *робота, справа, служування*) — в античних Афінах найменування громадської «посади» громадянина, якому випадала літургія (почесний обов'язок за свій кошт виконувати певні громадські роботи: здійснювати підготовку хору під час постановки трагедії, пригощати громадян свого «округу» (філи), споряджати кораблі).

**ЛІТУРГІЯ** (*грец.* λειτουργια — громадська служба (*робота, справа*), від λειτος — *люди, громада* + εργος — *робота, справа, служба*) — 1) в античних Афінах обов'язок заможних громадян (власників не менше



***Літографія.***
*А. де Тулуз-Лотрек.*
*Аристид Бруан.*
*Музей Тулуз-Лотрека,*
*м. Альбі, Франція*



***Літографія.***
*М. Ешер.*
*Шкуринка.*
*1955 р.*



***Літографія.***
*Н. Орда.*
*Краєвид старого Києва. 1876 р.*
*Кольорова літографія Й. Цеглінського*

трьох талантів) за свій кошт виконувати певні громадські роботи: здійснювати підготовку хору під час постановки трагедії, споряджати триреми (кораблі), пригощати громадян свого «округу» (філи); 2) назва головної християнської богослужби у православній церкві (по-народному — обідня, у католиків — меса), під час якої читаються та оспівуються євангельські тексти, здійснюється обряд причащання (таїнство ***євхаристії***).



***Літургія.***
*Літургійна сцена.*
*Фрагмент розпису апсиди*
*Троїцької надбрамної церкви.*
*1720—1730-і рр.*
*Києво-Печерська лавра, м. Київ, Україна*

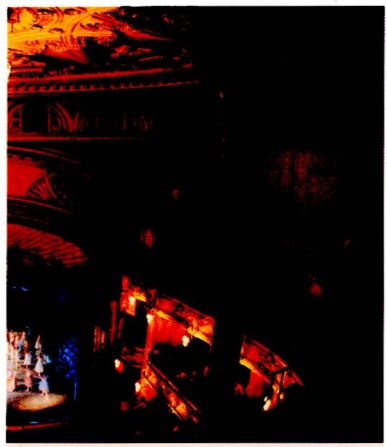
Структура літургії як цілісного і завершеного богослужбового дійства в основному усталилася в IV ст. Оскільки помісні християнські церкви були тоді віддалені одна від одної географічно, отже, й інформаційно, ця обставина, всупереч усім намаганням дотримати абсолютної єдності богослужіння, істотно позначилась і на змісті та характері основної богослужби. Наперекір титанічним зусиллям протягом наступних століть досягти уніфікації все ж у Східній та Західній церквах утвердилися різні типи літургії, які за подібності в найсуттєвіших моментах мають розбіжності як у текстових частинах, так і в обрядових приписах у мелодиці піснеспівів.

В українській церкві практикуються три різновиди літургії, що мають назви за іменами першотворців, — Івана Золотоустого (править у будні), Василя Великого (править 10 разів на рік — найчастіше під час Великого посту) та Григорія Двоєслова, або літургія Напередосвячених Дарів, що відправляється у будні дні Великого Посту. Завдяки процесу ***естетизації*** літургія і в цілому як своєрідне театралізоване дійство і в окремих своїх частинах набула значної популярності й часто-густо слугувала об'єктом творчої уваги композиторів (М. Дилецький, А. Ведель, Д. Бортнянський, М. Глінка, А. Верстовський, П. Чайковський, С. Рахманінов та ін.). *Іл.*

**ЛОБЗИК** (від нім. laubsäg) — ручний інструмент для криволінійного візерунчастого випилювання виробів з дерева або м'якого металу.

**ЛОДЖІЯ** (*італ.* loggia) — приміщення, відкрите з одного чи кількох боків, де стіну замінює *колонада, аркада* чи парапет; це може бути як окрема споруда, так і заглиблення в будові у вигляді балкону.

**ЛОЖА** (*фр.* loge) — група місць у глядацькій залі — навколо партеру чи на ярусах — відокремлена перегородками або бар'єрами. *Іл.*



***Ложа.***
*Частина глядацької зали*
*Київського театру опери та балету*
*ім. Т. Шевченка*

**ЛОНЖА** (від *фр.* longe — *мотузок, аркан*) — пристрій у цирковому мистецтві, призначений для страхування артистів під час виконання небезпечних трюків. *Іл.*

**ЛУБОК** — 1) *первісно* різновид *рос.* народної ***графіки*** (народні картинки): зображення з підписами, які відзначалися простотою й доступністю для розуміння; 2) *згодом* — різновид професійного рос. графічного мистецтва, стилізованого під «народні картинки»;



***Лубок.***
*Полководець — дух дверей.*
*Лубок.*
*Державний музей*
*історії релігії та атеїзму,*
*м. Санкт-Петербург, Росія*

виконувався у техніках ксилографії, гравюри на міді, літографії й доповнювався розфарбовуванням «від руки». *Іл.*




***Лубок.***
*Бій навкулачки.*
*Лубок.*
*Росія XVIII ст. Гравюра на дереві*

**ЛУВР** (*фр.* Musée du Louvre) — один з найбільших у світі художніх музеїв (третій у світі за експозицією — 58 тис. кв. м). У музеї представлено твори Леонардо да Вінчі (зокрема уславлена Джоконда), Рембрандта, Тиціана та ін. Найвідоміші експонати — зведення законів Хаммурапі, античні скульптури Венера Мілоська, Ніка Самофракійська та ін. *Іл.*

**ЛУДЖЕННЯ** — 1) нанесення натиранням, зануренням у розплав або електролітичним шляхом тонкого шару олова на поверхню металевих (переважно сталевих та мідних) виробів для захисту від корозії; 2) підготовка для паяння. *Іл.*



***Лудження.***
*Металевий горщик.*
*Північна династія Сонг.*
*Китай. 960—1127 рр.*

**ЛЮ** (*кит.* люй) — акустична система, що становить основу китайської музики: 12-ступеневий хроматичний звукоряд, із ступенів якого вибудовуються різні пентатонні лади.

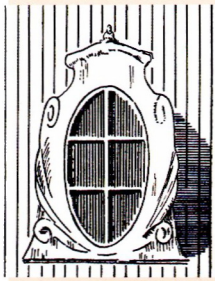


***Лувр.***
*Фрагмент фасаду.*
*1546 р.— XIX ст.*
*Арх. П. Леско, Л. Лево, К. Перро та ін.; скульптурний декор Ж. Гужона*

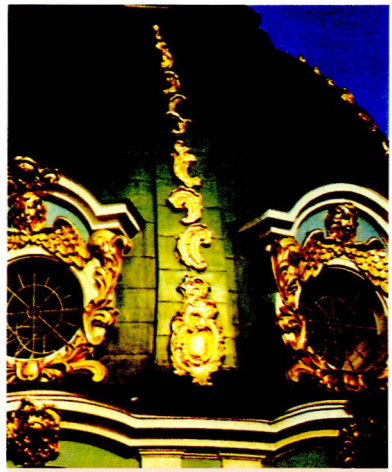


***Лувр.***
*Загальний вигляд*

**ЛЮКАРНА** — віконний проріз круглої або овальної форми на горищі, в куполі або мансардному поверсі. Особлива роль таких віконних прорізів звичайно підкреслюється розвиненим декоративним оздобленням. *Іл.*

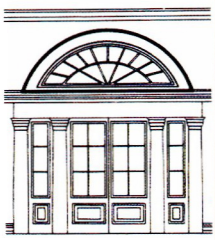


*Люкарна*



***Люкарна.***
*Люкарни в куполі Андріївської церкви. Київ*

**ЛЮНЕТ** (від *фр.* lunette — *лунка*) — арочна пройма у склепінні або стіні, обмежена знизу горизонталлю; в *наскрізних люнетах* розміщують вікна, глухі прикрашають розписами або скульптурами. *Іл.*



*Люнет*



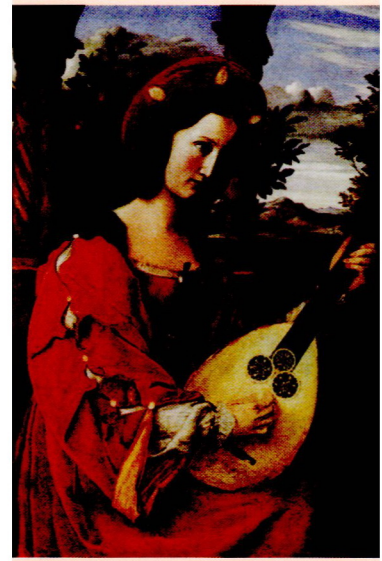
***Люнет.***
*Я. Понтормо.*
*Вертумн і Помона.*
*Фреска. 1520 р.*
*Поджо-а-Каяно, провінція Прато, Італія*

**ЛЮСТР** (від *фр.* lustre — *блиск*) — пігмент, що наносять на керамічні вироби поверх обпаленої глазурі.

**ЛЮТНЯ** (*польс.* lutnja) — струнний щипковий муз. інструмент. *Іл.*



***Лютня.***
*М. да Караваджо.*
*Лютніст. 1595 р.*
*Метрополітен музей, м. Нью-Йорк, США*



***Лютня.***
*Ю. Шнорр фон Карольсфельд.*
*Портрет Клари Б'янки фон Квант. 1820 р.*
*Стара національна галерея, м. Берлін, Німеччина*

**ЛЯ** (*лат.* la) — складова назва 6 ступеня основного (до-мажорного) діатонічного звукоряду; буквене позначення — ***a***.

*Див.: Алфавіт музичний.*

**ЛЯВОНИХА** (від *білор.* імені Лявон) — білоруський народний (попарно масовий) танець під мелодію однойменної пісні; інша назва — «крутиха» (з огляду на характерну фігуру — кружляння пар); муз. розмір — $^3/_4$.

# СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

С. 8 Абак

Одеський національний академічний театр опери і балету

Так званий «Трон Людовізи». Ліва частина. Рельєф. Мармур. 460 р. до н. е. Національний музей, м. Рим, Італія

В. Кандинський. Композиція 8, № 260. 1923 р. Музей С. Р. Гуггенхайма, м. Нью-Йорк, США

Д. Бурлюк. Час. 1910-ті рр. ДХМ, м. Дніпропетровськ, Україна

С. 9 «Арсенал». Реж. О. Довженко. 1928 р.

«Сталкер». Реж. А. Тарковський. 1979 р.

«Фотозбільшення (Blow up)». Реж. М. Антоніоні. 1966 р.

«Тіні забутих предків». Реж. С. Параджанов. 1964 р.

С. 10 «Жертвоприношення». Реж. А. Тарковський. 1986 р.

«Ангел-винищувач». Реж. Л. Бунюель. 1962 р.

Федеріко Фелліні та Марчелло Мастроянні. Зйомки фільму «Солодке життя». Фото. 1960 р.

«Тіні забутих предків». Реж. С. Параджанов. 1964 р.

Загальний вигляд агори. Період еллінізму. Ассос, Греція. Реконструкція Кларка

С. 11 С. Луковська. Будинок Академії мистецтв. 2007 р.

Т. Шевченко. Портрет Маєвської. 1843 р. Національний музей Тараса Шевченка, м. Київ

К. Брюллов. Італійський ранок. 1823 р. Кунстхалле, м. Кіль, Німеччина

Акант. Схема

Акант

С. 12 О. Шовкуненко. Портрет скульптора Б. Яковлева. Папір, акварель. НХМУ, м. Київ

А. Фонвізін. Портрет актриси Д. В. Зеркалової у п'єсі «Остання жертва». 1939 р. Третьяковська галерея, м. Москва

С. Якутович. Знімається кіно. Офорт, акватинта. 1981 р.

Г. Остроумова-Лебедєва. Амстердам. Папір, акварель. 1913 р. НМРМ, м. Київ

Акрополь. V ст. до н. е. М. Афіни, Греція

С. 13 Акротерій

Т. Ікінс. Акт. Фото. 1889 р. Метрополітен музей, м. Нью-Йорк, США

О. Архипенко. Жінка, яка зачісується. 1915 р. Музей сучасного мистецтва, м. Нью-Йорк, США

С. 14 Ф. Ліппі. Алегорія музики. 1675-і рр. Картинна галерея, м. Берлін, Німеччина

Ян Вермеєр. Алегорія художнього мистецтва. 1666 р. Музей історії мистецтв, м. Відень, Австрія

А. Дюрер. Фортуна (Немезис). 1502 р. Музей Чарторийських, м. Краків, Польща

Алеманда. Виступ студії старовинного танцю «Джойссанс». 2007 р. (Фото О. Тарновської)

С. 15 Альбом художніх робіт. Оформлення — О. Соболевський. Сторінки історії. 1991 р.

Альбом художніх робіт Т. Голембієвської. 1972 р.

Альт

С. 16 А-ля згонд

Амфора. Знайдена в 1863 р. у Чортомлику (Скіфський курган поблизу Нікополя, Дніпропетровська область). Срібло з позолотою. V—IV ст. до н. е.

Амбуате

Диван. Перша чверть XIX ст. ДРМ, м. Санкт-Петербург, Росія

Амфітеатр. М. Босра, Сирія

С. 17 Ан дедан

Ан деор

«Бідний П'єро». Худ. Е. Рейно. 1892 р.

«Навколо кабіни». Худ. Е. Рейно. 1893—1894 рр.

С. 18 «Йшов трамвай № 9». Худ. С. Коваль. Пластилін. 2002 р.

«Пригоди Плуто», «Пригоди Дональда Дака». Худ. Уолт Дісней. Перша половина XX ст.

С. 19 «Розумне село». Худ. Д. Донев. 1972 р.

«Злидні». Худ. С. Коваль. Пластилін. 2005 р.

«Походеньки бравого солдата Швейка». Худ. Й. Трнка. 1955 р.

С. 20 «Васана». Худ. М. Степанова. Насипна анімація. 2006 р.

«Премудрий коблик». Худ. В. Караваєв. 1979 р.

«Жив-був пес». Худ. Е. Назаров. 1982 р.

«38 папуг». Худ. І. Уфимцев. 1976 р.

«Як жінки чоловіків продавали». Худ. І. Гурвич. 1973 р.

С. 21 Антаблемент

Т. зв. «маска Агамемнона». Золото. XIV ст. до н. е. Національний археолог. музей, м. Афіни, Греція

Кінський налобник з кургану Велика Цимбалка. IV ст. до н. е. Ермітаж, м. Санкт-Петербург

Етруський антефікс з маскою Горгони. Теракота. 500 р. до н. е.

С. 22 Антраша

Анфілада у будинку Художньо-історичного музею. XIX ст., м. Відень, Австрія

«Антракт». Реж. Р. Клер, 1924 р.

С. 23 Арабеск — IV. Поза croise. Виконує М. Аллаш

Інтер'єр собору св. Софії в Києві. Вид на центральну апсиду. XI ст.

Апсида

Дівчина. Аплікація. 1913 р. С. Петриківка Царичанського р-ну Дніпропетровської обл.

С. 24 Арка. Склеп

А. Муха. Інтер'єр ювелірного магазину Фуке. 1901 р. Реконструкція в музеї Карнавале, м. Париж, Франція

А. Муха. Баранчик. Декоративне панно. 1899 р. Плакат

Римський амфітеатр. I ст. н. е. М. Арле, Франція

С. 25 Арфа

Єгипетські арфи

Кесонована стеля

Ті, що танцюють під звуки авлоса. Лутрофор. Фрагмент. Греція. 690 рр. до н. е. Лувр, м. Париж, Франція

С. 26 Архітектони

К. Малевич. Архітектон «Гота 2». 1923—1927 рр. Копія. Центр Ж. Помпіду, м. Париж, Франція

Архітектоніка. Схема

Л. Попова. Архітектоніка живопису. 1916—1917 рр. ДРМ, м. Санкт-Петербург, Росія

С. 27 Тадж Махал. Мавзолей. 1635 р. М. Агра, Індія

О. Вагнер, Г. Клімт. Майоліковий дім. 1898—1900 рр. М. Відень. Австрія

А. Гауді. Собор Святого Сімейства. 1884—1926 рр. М. Барселона, Іспанія

Амфітеатр. 240 р. до н. е. М. Ель-Джем, Туніс

С. 28 Ф. Л. Райт. Будинок над водоспадом. 1935—1939 рр.

Ступа в Санчі. III—I ст. до н. е. Індія

Музей сучасного мистецтва, Відень, Австрія

Скельний храм св. Георгія. Кінець XII—XIII ст. н. е. Провінція Лалібела, Ефіопія

Скельний храм. Кінець XII—XIII ст. н. е. Провінція Лалібела, Ефіопія

В. Веснін, Н. Коллі, Г. Орлов, С. Андрієвський. Дніпрогес. Україна. 1927—1932 рр.

С. 29 Спасо-Преображенський собор. 1036 р. М. Чернігів, Україна

Ф. Хундертвассер. Житловий будинок. М. Плохінген, Німеччина

Й. Утзон. Сіднейський оперний театр.1957—1973 рр. М. Сідней, Австралія

«Дубайська башта». Найвищий хмарочос у світі (постійно надбудовується; у 2009 р. висота сягнула 818 м). Бурдж Дубай. ОАЕ

С. 30 І. Пуні. Заумний асамбляж. 1915 р. Приватна колекція

А. Бретон. Поема-предмет. Дерево, шкіра, картон. 1941 р. Музей сучасного мистецтва, м. Нью-Йорк

Фрагмент архітраву північної частини храму Ерехтейон. 421—406 рр. до н. е. Акрополь, м. Афіни, Греція

Асамбле

Архітектурні ордери з колонами. Дорійська, іонійська, коринфська, тосканська, візантійська, єгипетська, композитна, кручена

С. 31 П. Пікассо. Макет обкладинки «Мінотавра». Колаж з малюнка олівцем, гравійованого картону, срібної фольги, шпалер, стрічки, паперової серветки і висушеного листя. 1933 р. Музей сучасного мистецтва, м. Нью-Йорк

Муза Талія. Римська копія з грецького оригіналу. Мармур. 2 ст. н. е. Ермітаж, м. Санкт-Петербург, Росія

Стілець. XIX ст. Музей меблів та порцеляни, м. Львів

С. 32 Атитюд

О. Теребеньов. Скульптури Атлантів портика Нового Ермітажу. 1846 р. М. Санкт-Петербург, Росія

С. 33 Тріумфальна арка Константина. 315 р. н. е. М. Рим, Італія

Барельєф аттика Тріумфальної арки Константина. Південна сторона, права частина. 315 р. н. е. М. Рим, Італія

П.-Ф.-Л. Фонтен, Ш. Персьє. Тріумфальна арка. 1806—1808 рр. Площа Карусель, м. Париж. Франція.

С. Параджанов. «Ашик Кериб». Ескіз костюма до фільму. 1987 р.

С. 34 База

Базиліка. Схема побудови базиліки

Балалайка

Балдахін. Надгробок св. Яна Непомуцького. Вид з заходу. Собор св. Віта, м. Прага, Чехія

Центральний неф базиліки Санта Марія Маджоре. V ст. н. е. М. Рим, Італія

С. 35 Е. Дега. Балерина. Реверанс. 1876—1877 р. Музей Д'Орсе, м. Париж, Франція

Л. Найт. Балерина. 1930 р. Фонд Лори Найт

Е. Дега. Маленька танцівниця чотирнадцяти років. 1879 р. Приватна колекція

П. Чайковський. «Лебедине озеро». Сцена з балету. Виконавиця — Л. Сморгачова

С. 36 А. Хачатурян. «Спартак». Сцена з балету. Виконавець — В. Ковтун

Е. Дега. Балерина в зеленому. 1880 р. Музей Тіссен-Борменіза, м. Мадрид, Іспанія

Л.Мінкус. «Дон Кіхот». Сцена з балету.

Київський національний театр опери та балету ім. Т. Г. Шевченка

С. 37 Л. Мінкус. «Пахіта». Сцена з балету. Львівський оперний театр

О. Глазунов. «Раймонда». Сцена з балету. Київський національний театр опери та балету ім. Т. Г. Шевченка

Балоте

Банджо

Балоне

П.-О. Ренуар. Танець у місті. 1882—1883 рр. Музей Д'Орсе, м. Париж, Франція

Балюстрада

С. 38 Бандурія

Барабан

Римське сімейство. Садиба-музей, м. Ілклі, Велика Британія

Різновиди бандурних інструментів

Т. Руссо. Лісовий пейзаж при заході сонця. XIX ст. Приватна колекція

Ж.-Ф. Мілле. Чесальниця вовни. 1858 р. Музей образотворчого мистецтва Сан-Франциско, США

С. 39 Ф. Бароччі. Мадонна дель Пополо. 1575—1579 рр. Уффіці, м. Флоренція, Італія

Баритон духовий

Портрет отамана Війська Донського Данила Єфремова. 1752 р. НХМУ, м. Київ

С. 40 Л. Берніні. Екстаз св. Терези. Фрагмент. 1645—1652 рр. Церква Санта Марія делла Вітторіо, м. Рим, Італія

П. да Кортона. Алегорія божественного провидіння. Плафон Палаццо Барберіні. 1633—1639 рр. М. Рим. Італія

Ф. Бароччі. Голова старого. Остання чверть XVI ст. н. т. д.

Л. Берніні. Олтар св. Терези. 1645—1652 рр. Церква Санта Марія делла Вітторіо, м. Рим, Італія

Анн. Карраччі. «Святі жінки» біля гробу Христа. Фрагмент. 1597—1598 рр. Ермітаж, м. Санкт-Петербург, Росія

С. 41 Іконостас Преображенської церкви, с. Великі Сорочинці. Фрагмент. 1730-і рр. Україна

А. Поццо. Тріумф св. Ігнатія Лойоли. Фресковий розпис стелі церкви Сант-Ігнаціо ді Лойола. 1691—1694 рр. М. Рим, Італія

Микільський собор. 1693 р. (Зруйнований у 1930-х рр.). М. Київ

І. Паторжинський — Карась в опері С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм». Київ. нац. театр опери та балету ім. Т. Г. Шевченка

Басетторн

С. 42 І. Кавалерідзе. Погруддя Ф. Шаляпіна. 1909 р.

М. Шопша в ролі Бориса Годунова. М. Мусоргський. «Борис Годунов». Київський національний театр опери та балету ім. Т. Г. Шевченка

С. 43 Баян

Басоля чотириструнна

Батрі—батюо

С. 44 М. Бабак. Діти твої, Україно! Експозиція на Венеційському бієнале. 2005 р. М. Венеція, Італія

М. Равель. «Болеро». Хореографічна мініатюра болеро

Я. Кубицький. Палац Бельведер. 1824 р. М. Варшава, Польща

С. 45 Бризе

Д. Ласдан. Національний королівський театр у Лондоні. 1976 р. Велика Британія

Буре

Букцина

Бунчук

Бурдон. Колісна ліра

С. 46 М. да Караваджо. Вакх. 1591—1596 рр. Уффіці, м. Флоренція, Італія

Валторна

Вальс

Фрагмент римської вази Боргезе. 30—40-х рр. до н. е., Лувр, м. Париж, Франція

С. 47 А. де Тулуз-Лотрек. Танець у Мулен Руж. 1890 р. Філадельфійський художній музей, збірка Г. П. Макіленні, США

Т. Таякіна. Варіації Кітрі з балету Л. Мінкуса «Дон Кіхот»

Варган

П. Пікассо. Балерина канкан. 1900 р. Колекція Ліло Бер, м. Штуттгарт, Німеччина

С. 48 В. Вела. Спартак. 1847 р. Музей Вела, муніципалітет Лігорнетто, Швейцарія

В. Вела. Жертва праці. Рельєф. Бронза. 1883 р. Національна галерея сучасного мистецтва, м. Рим, Італія

П. Брейгель Старший. Поклоніння волхвів. 1564 р. Нац. галерея, м. Лондон, Велика Британія

С. 49 Вертеп. Макет. Український музей театру і кіно, м. Київ, Україна

Веснянка. Нотний запис

«Хороший, поганий, злий». Реж. С. Леоне. 1966 р.

«Той, що танцює з вовками». Реж. К. Костнер. 1990 р.

Вибійка. Київська обл. Перша половина XIX ст.

С. 50 Такесі Ісіда. Холодний гай. 1973 р.

П. Боннар. Вершниця в цирку. 1897 р. Музей Фора, м. Екс-ле-Бен, Франція

Викружка. Схема

Корида

Синерама — особливий різновид видовища

С. 51 Фрагмент вишивки. Центральні райони України. XVIII ст.

Вишивка. Івано-Франківська обл.

Вишивка. Херсонська обл.

Вишивка. Закарпатська обл.

Вишивка. Поділля. Хмельницька обл.

Вишивка. Миколаївська обл.

С. 52 Вібрафон

Мікельанджело. Мойсей. Мармур. 1515 р. Церква Сан П'єтро ін Вінколі, м. Рим, Італія

Ф. Брунелескі. Купол собору Санта-Марія дель Фіоре. 1420—1436 рр. М. Флоренція, Італія

С. 53 Д. Браманте, Мікельанджело. Купол собору св. Петра. 1504 р. М. Рим, Італія

Леонардо да Вінчі. Портрет Чечілії Галлерані («Дама з горностаєм»). 1485—1490 рр. Музей Чарторийських, м. Краків, Польща

В. Карпаччо. Дами на балконі. 1494—1500 рр. Музей Корер, м. Венеція, Італія

Рафаель Санті. Три грації. 1503—1504 рр. Музей Конде, галерея Шантільї, м. Париж, Франція

В. Тиціан. Флора. 1515—1517 рр. Уффіці, м. Флоренція, Італія

С. 54 А. Дюрер. Автопортрет. 1498 р. Прадо, м. Мадрид, Іспанія

С. Боттічеллі. Ілюстрація до «Божественної комедії» Данте

П. Брейгель Молодший. Весільний бенкет. 1568 р. Музей мистецтв, м. Гент, Бельгія

С. Боттічеллі. Весна. 1478 р. Уффіці, м. Флоренція, Італія

С. 55 Вітраж. Нотр Дам де Парі. Друга пол. XII—поч. XIII ст. М. Париж, Франція

Вітраж. Творча майстерня «Сонцевид». Україна. 2007 р.

Вімперг

Віола

С. 56 Восьмерик. Схема

Волинка

Арабська в'язь із середньовічного рукопису

«За двома зайцями». Водевіль. Реж. В. Іванов. 1961 р.

Св. Сергій і Вакх. Візантія. VI ст. Музей мистецтв ім. Богдана і Варвари Ханенків, м. Київ

С. 57 Р. Фіорентіно. Галерея Франциска I. 1533—1537 рр. М. Фонтенбло, Франція. Споруджена для копій античних скульптур

Д. Вазарі. Галерея Уффіці. Середина XVI ст. Вигляд з боку Арно, м. Флоренція, Італія

Державна Третьяковська галерея. М. Москва, Росія

М. Сафді. Національна галерея Канади. Зала скульптури. М. Оттава, Канада

С. 58 Дворянин, що грає на віолі-гамбі. XVII ст.

А. Целларіус. Аркуш з атласу «Гармонія макрокосму». 1660 р. М. Амстердам, Нідерланди

Гармоніум

М. Мазур. Гармонія. 1992 р. Україна

Губна гармоніка

С. 59 М. Дилецький. «Идеа граматики мусикийской». 1677 р. Рос. держ. б-ка, м. Москва, Росія

Гелікон

С. 60 С. Якутович. Герб гетьмана Івана Мазепи. 1994 р.

С. Якутович. Герб гетьмана Пилипа Орлика. 1994 р.

Герма Діоніса і Геракла. Рим. III ст. н. е. Ермітаж, м. Санкт-Петербург, Росія

С. 61 Ч. Клоуз. Портрет Кента. 1970—1971 рр. Художня галерея Онтаріо, м. Торонто, Канада

Д. Джірометті. Алегорія весни. Національна бібліотека Франції, кімната карбівок і медалей, м. Париж, Франція

Гітара

І. Кроуфорд. Без назви.

С. 62 О. Бородай. Уссурійський пейзаж. Приватна колекція, Україна

В. Дзюбенко. Цар птахів. 1993 р. Україна

Глісад

Ф. Клейн. Гобелен. М. Мортлейк, Велика Британія

К. Жоголь. Земле моя. 1979 р. Україна

С. 63 Голлівуд

М. Сар'ян. Квіти Калаки. 1914 р. Національна галерея Вірменії, м. Єреван, Вірменія

Гобой

П. Кузнецов. Міраж в степу. 1912 р. Третьяковська галерея, м. Москва, Росія

М. Сапунов. Вази, квіти і фрукти. 1912 р. Третьяковська галерея, м. Москва, Росія

С. 64 Брати Лімбург. Вересень. Мініатюра з Часослова герцога Беррійського. 1411—1416 рр. Музей Конде, провінція Шантільї, Франція

Гонг

Статуетка оповідача історії. Китай. 20—220 рр.

Пергамський олтар. Фрагмент. I ст. до н. е. Пергамський музей, м. Берлін, Німеччина

Пергамський олтар. Загальний вигляд західного фасаду олтаря

С. 65 Собор Нотр Дам де Парі. 1163—1345 рр. Франція

Схема побудови. Собор в Ам'єні

Південнофранцузька капітель

Мадонна з немовлям. XIV ст.

Диявол вириває Іуді язик. Оздоблення собору св. Віта. XIV ст. М. Прага, Чехія

Скульптури в соборі св. Маврикія і Катарини. 1209—1520 рр. М. Магдебург, Німеччина

С. 66 Монт Сен-Мішель. Абатство бенедиктинського монастиря. XI—XVI ст. Франція

Собор Нотр Дам де Шартр. XII ст.

Будинок Жака Кер. М. Бурж, Франція

Собор Нотр Дам де Шартр. XII ст. Вікно західного крила

С. 67 Сюй Бен Хун. День триває наче вічність. 1932 р. Державний музей мистецтв народів Сходу, м. Москва, Росія

Я. Гладкий. Матір Божа Кристинопільська. Гравюра по дереву. 2007 р.

Рембрандт. Автопортрет. 1634 р. Музей Ізабелли Стюарт Гарднер, м. Бостон, США. Викрадено у 1990 р.

Сюй Бен Хун. З думкою про поле битви. 1935 р.

О. Руденко. Екслібрис. 1900 р. Україна

С. 68 О. Пащенко. Весняні води. Дніпро. 1955 р.

В. Касіян. На штурм прориву Дніпробуд. 1947 р.

Я. Ван Х'юсум. Ваза з квітами. Ермітаж, м. Санкт-Петербург, Росія

П.-П. Прудон. Портрет мадам Талейран. 1806 р. Ермітаж, м. Санкт-Петербург, Росія

І. Іжакевич. «Швачка». Ілюстрація до «Кобзаря» Т. Г. Шевченка. 1938—1939 рр.

І. Гладких. Не забувайте незабутнє. 1991 р.

С. 69 К. Харінг. Без назви. 1981 р. Центр сучасного мистецтва Дайхторхаллен, м. Гамбург, Німеччина

П. Пікассо. Герніка. Фрагмент. 1937 р. Національний центр мистецтв королеви Софії, м. Мадрид, Іспанія

А. Петрицький. Різдвяний ранок. Ескіз до мультфільму «Ніч перед Різдвом». Акварель, гуаш. 1951 р. НХМУ, м. Київ

Д. Арчимбольдо. Зима. 1573 р. Художньо-історичний музей, м. Відень, Австрія

С. 70 Портрет А. Лінкольна. Дагеротип. 1864 р.

Р. Хаусман. Арт-критик. 1919—1920 рр. Галерея Тейт, м. Лондон, Велика Британія

Ж. Арп. Великий танцівник. 1926 р. Центр Ж. Помпіду, м. Париж, Франція

С. 71 Девелопе

Деісус з чином. Фрагмент. З церкви Різдва Богородиці, с. Ванівка, Лемківщина. XV ст. Національний музей Львова, м. Львів, Україна

Л. Бакст. Фронтиспіс до збірки О. Блока «Снігова королева»

О. Бердслі. Шлейф пави. Ілюстрація до твору «Саломея» О. Уайльда. 1894 р. Художній музей Фогг, Гарвардський університет, м. Клівленд, США

Архангел Гавриїл. Фрагмент ікони Деісус з чином. З церкви Різдва Богородиці, с. Ванівка, Лемківщина. XV ст. Національний музей Львова, м. Львів, Україна

С. 72 Декор іконостаса. XVIII ст. Софія Київська

Ф. Леже. Ескіз. 1950-і рр. Вітраж. Московський будинок кіно. 1968 р.

Фірма «Морріс і Ко». Виступ воїнів. Шпалера з циклу «Святий Грааль». 1890-і рр.

С. 73 О. Саєнко. Козак Мамай. Дерево, інкрустація соломою. 1936 р. Власність автора

О. Бенуа. Ескіз декорації до балету «Павільйон Арміди». 1907 р. Музей театрального і музичного мистецтва, м. Санкт-Петербург, Росія

В. Морріс. Інтер'єр в стилі естетичного руху. Кінець XIX ст.

М. Шагал. Марк і Матео. Вітраж. 1978 р. Церква Всіх Святих, м. Туделей, Кент, Велика Британія

Л. Бакст. Ескіз декорації до балету «Тамар». 1912 р. Музей декоративного мистецтва, м. Париж, Франція

С. 74 Ілюстрація для Inteal Wine Jazz Bistrot: Майлс Девіс, Джанго Райнхард, Елла Фіцджеральд, Арт Блекі, Кені Діксон молодший. 2009 р.

В джазі тільки дівчата». Реж. Б. Уайлдер. 1959 р.

Дзьомон. Керамічна посудина

Автор невідомий. Стара плантація. Кінець 1700-х рр.

С. 75 Дивертисмент. Національний академічний ансамбль П. Вірського. «Україно моя, Україно!». Сцена з виступу. М. Київ

С. Далі. Диван. «Губи Мей Вест». З кімнати Мей Вест. 1945—1951 рр. Музей С. Далі, м. Фігерас, Іспанія

О. Радаков. «Неписемний те саме, що сліпий». 1920 р. Російська державна бібліотека, м. Москва, Росія

С. 76 О. Ковальчук. Легенди про писанку. Диптих. 2001 р. Україна

Диригент С. В. Турчак (1938—1988)

С. 77 Н. Пайк. TV Cello. Перформанс. 1982 р. Музей американського мистецтва Вітні, м. Нью-Йорк, США

С. 78 Страшний суд. Фрагмент. З церкви Воскресіння, с. Багнувате, Львівська обл. XVI ст.

Ікона «Страшний суд». З церкви Різдва Богородиці, с. Мшанець. XV ст. Національний музей Львова, м. Львів, Україна

С. 79 «Нанук з півночі». Реж. Р. Флаерті. 1922 р.

Дойра

Фронтовий кінооператор М. Биков

С. 80 Фронтова кінохроніка. Під Корсунь-Шевченківським. Оператор В. Орлянкін. 1944 р.

«Керманичі». Реж. І. Грабовський

Кінооператор В. Орлянкін (1906—1999)

«Одинадцятий». Реж. Дзіга Вертов. 1928 р.

С. 81 «Чорноморці». Реж. В. Беляєв. 1942 р.

Фронтовий кінооператор М. Пойченко

«Фаренгейт 9/11». Реж. М. Мур. 2004 р. Афіша до фільму

«Сталінград». Реж. Л. Варламов. 1943 р.

С. 82 «Битва за нашу Радянську Україну». Реж. О. Довженко. 1943 р.

«Подвійна порція». Реж. М. Спарлок. 2004 р.

Вояки УПА на марші. Кінохроніка

С. 83 Лесь Курбас. «Джиммі Хіггінс». Сцена з вистави театру «Березіль»

Домбра

М. Кропивницький. «Олеся». Сцена з вистави. 1995 р. Київський академічний театр драми та комедії на Лівому березі Дніпра

Домра

С. 84 Н. Птушкіна. «Ти, кого кохає душа моя...». Сцена з вистави. 1998 р. Київський академічний театр драми та комедії на Лівому березі Дніпра

А. Манастирський. Лірник. 1916 р.

С. 85 Едикула. Гробниця Публія Везонія Філера в формі каплиці. Помпеї.

Екарте

С. 86 «Мовчання». Реж. І. Бергман. 1963 р.

«Сунична галявина». Реж. І. Бергман. 1957 р.

«Мовчання». Реж. І. Бергман. 1963 р.

В. Городецький. Будинок з химерами. 1903 р.

С. 87 Латерна магіка. Предтечі кінематографа

Екседра. Атрій з видом на перистиль. Помпеї

Екслібрис. А. Кузнецова

О. Глазунов. «Раймонда». Фінальна сцена вистави. 1980 р. Київський національний театр опери та балету ім. Т. Г. Шевченка

Екслібрис. І. Крислач

Екслібрис. М. Бондаренко

Екслібрис. О. Литвинов

С. 88 Фрагмент експозиції. Музей мистецтв ім. Богдана та Варвари Ханенків, м. Київ, Україна

В. Кандинський. Ніч-Володарка. 1903 р. Приватна колекція, каталог Крісті

Показ творів К. Малевича під час «Останньої футуристичної виставки картин «0,10» (нуль — десять)». 1915 р.

В. ван Гог. Жнець. 1889 р. Музей Вінсента ван Гога, м. Амстердам, Нідерланди

С. 89 Е. Шіле. Оголений лежить. 1910 р. Приватна колекція, каталог Крісті

К. Петров-Водкін. Купання червоного коня. 1912 р. Третьяковська галерея, м. Москва, Росія

«На останньому подиху». Реж. Ж.-Л. Годар. 1960 р.

Е. Мунк. Крик. 1893 р. Музей Мунка, м. Осло, Норвегія

А. Райдер. Захід сонця. 1880 р. Приватна колекція, каталог Крісті

К. Малевич. Скаче червона кіннота. 1918—1930 рр. ДРМ, м. Санкт-Петербург, Росія

М. Пехштейн. Червона церква. 1911 р. Приватна колекція, каталог Крісті

С. 90 А. Матісс. Скрипаль біля вікна. 1916—1917 рр. Центр Ж. Помпіду, м. Париж, Франція

Х. Сутін. Сходи в Шартрі. 1933 р. Приватна колекція, каталог Крісті

«Ім'я Кармен». Реж. Ж.-Л. Годар. 1982 р.

С. 91 В. Кандинський. Композиція № 6. 1913 р. Ермітаж, м. Санкт-Петербург, Росія

«Доктор Мабузе — гравець». Реж. Ф. Ланг. 1922 р.

А. Родченко. Безпредметна композиція. 1918 р. н. т. д.

«Кабінет доктора Калігарі». Реж. Р. Віне. 1920 р.

С. 92 «Латерна Магіка». Клоун Магічного цирку

Деметра, Фрагмент розпису склепу Деметри в Керчі, I ст. н. е.

А. Петрицький. Ексцентричний танець. 1922 р.

А. де Тулуз-Лотрек. Клоунеса Ша-Ю-Као. 1895 р. Колекція О. Рейнгарда, м. Вінтертур, Швейцарія

С. 93 Золотий колт. Перегородчаста емаль. XI—XII ст. Музей коштовностей, Києво-Печерський держ. історико-культурний заповідник, м. Київ, Україна

Олтар Зевса в Пергамі. Західний бік. II ст. до н. е. Пергамський музей, м. Берлін, Німеччина

Золота деталь оправи книги. Перегородчаста емаль. Грузія. XI—XII ст. Музей коштовностей, Києво-Печерський державний історико-культурний заповідник, м. Київ, Україна

Фрагмент паперового килимка над ліжком з ідеограмою «Світового древа». Карпати. 1950-ті рр.

С. 94 В. ван Гог. Куртизанка. Копія японської гравюри Кейсай Ейсен. 1887 р. Музей Вінсента ван Гога, м. Амстердам, Нідерланди

С. Людкевич (1879—1979)

С. 95 В. ван Гог. Міст під дощем (за мотивами Хіросіге). 1887 р. Музей Вінсента ван Гога, м. Амстердам, Нідерланди

У. Хіросіге. Злива над мостом Охасі. Гравюра з серії «Сто відомих видів Едо». 1857 р.

К. Моне. Камілла. 1876 р. Музей мистецтв, м. Бостон, США

С. 96 П. Гоген. Ринок (та матете). Фрагмент. 1892 р. Художній музей, м. Базель, Швейцарія

Богородиця з немовлям. Візантія. VI ст. Музей мистецтв Б. та В. Ханенків, м. Київ, Україна

Титульна сторінка українського журналу з питань музики і живопису за редакцією С. Людкевича і І. Труша. 1905 р.

С. 97 К. ван Донген. Червона танцівниця. 1907 р. Ермітаж, м. Санкт-Петербург, Росія

«Механічний апельсин». Реж. С. Кубрик. 1971 р.

Фреска Кносського палацу. 1500 рр. до н. е. Археологічний музей, м. Геракліон, Крит

«Віднесені вітром». Реж. В. Флемінг. 1939 р. Афіша фільму

С. 98 «Війна і мир». Реж. С. Бондарчук. 1967 р.

Еркер. Схема

«Нетерпимість». Реж. Д. Гріффіт. 1916 р.

«Іван Грозний». Реж. С. Ейзенштейн. 1944 р.

«Громадянин Кейн». Реж. О. Уеллс. 1941 р.

Архілох, Філокл. Храм Ерехтейон на афінському Акрополі. 421—406 рр. до н. е. Малюнок-реконструкція

С. 99 Ф. Б. Растреллі, Ж. Б. М. Валлен-Деламот, Ю. М. Фельтен, Л. фон Кленце. Державний музей Ермітаж. XVIII—XIX ст. М. Санкт-Петербург, Росія

Леонардо да Вінчі. Голова Леди. Ескіз. 1503—1507 рр. Королівська бібліотека, м. Віндзор, Велика Британія

Д. Вазі. Площа Капітолію. XVIII ст.

Леонардо да Вінчі. Фігура Христа. Ескіз. 1490—1495 рр.

О. Екстер. Ескіз костюма для вистави «Ромео і Джульєтта» в Камерному театрі О. Таїрова. 1920 р. Музей театрального і музичного мистецтва, м. Санкт-Петербург, Росія

Леонардо да Вінчі. Автопортрет. Ескіз. 1510—1513 рр. Королівська бібліотека, м. Турин, Італія

С. 100 Ж. Сьора. Ейфелева вежа. 1889 р. Музей образотворчого мистецтва Сан-Франциско, США

Будівництво Ейфелевої вежі в Парижі. 1887—1889 рр.

Р. Делоне. Червона Ейфелева вежа. 1911—1912 рр. Музей С. Р. Гуггенхайма, м. Нью-Йорк, США

С. 101 О. Мазурик. Свята Трійця. 1980 р. М. Париж, Франція

В. Федько. Розп'яття. 1990 р. М. Київ

Р. Глувко. Ісус Христос в терновому вінку. 1980 р. М. Лондон, Велика Британія

С. 102 Рафаель. Афінська школа. Фреска. Фрагмент. 1509—1511 рр. Станца делла Сеньятура, Апостольський палац, Ватикан.

А. Граф. Портрет Готхольда Лессінга. 1771 р.

Дмитро Писарев (1840—1868)

С. 103 Карл Маркс (1818—1883)

Я. Шлезінгер. Портрет Георга Гегеля. 1831 р. Стара національна галерея, м. Берлін, Німеччина

Герма Аристотеля. Мармур. Галерея географічних карт, Ватиканські музеї, м. Рим, Італія

С. 104 В. Суриков. Рудий стрілець у шапці. Етюд до картини «Ранок стрілецької страти». 1881 р. НМРМ, м. Київ, Україна

О. Іванов. Чоловіча голова. Етюд до картини «З'явлення Христа народові». 1837—1857 рр. НМРМ, м. Київ, Україна

А. Дюрер. Голова старого. Етюд. XVI ст. Музей Ешмолін, Оксфордський університет, Велика Британія

І. Рєпін. Голова селянина. Етюд до картини «Хресна процесія в Курській губернії» Кін. 1870-х—початок 1880-х рр. НМРМ, м. Київ, Україна

С. 105 «Надзвичайні пригоди містера Веста в країні більшовиків». Реж. Л. Кулєшов. 1924 р.

Л. Кулєшов. Малюнок до етюду «Доля». 1921 р.

«За щастям». Реж. Л. Кулєшов. 1917 р.

С. 106 «Проект інженера Прайта». Реж. Л. Кулєшов. 1918 р.

Ехін

Л. Кулєшов. Фото — О. Родченко

Л. Кулєшов із студентами ВДІК

Ешапе

С. 107 Євангеліст Лука. Мініатюра. Остромирове Євангеліє. 1056—1057 рр. Публічна б-ка ім. М. Салтикова-Щедріна, м. Санкт-Петербург, Росія

Омовіння ніг. Мініатюра. Трапезундське Євангеліє. X ст. Публічна б-ка ім. М. Салтикова-Щедріна, м. Санкт-Петербург, Росія

Євангеліст Матфей. Мініатюра. Пересопницьке Євангеліє. 1561 р. Інститут рукописів НАН України, м. Київ, Україна

Руслана Лижичко, переможниця «Євробачення — 2004»

С. 108 Євхаристія. Ліва частина. Мозаїка. XI ст. Софійський собор, м. Київ, Україна

Майстерня Андрія Рубльова. Іконостас Троїцького собору Троїцько-Сергієвої Лаври. 1425—1427 рр. Росія

Апостол Іоанн Богослов. Мозаїка. XI ст. Софійський собор, м. Київ, Україна

С. 109 С. Далі. Таємна вечеря. 1955 р. Національна галерея, м. Вашингтон, США

Леонардо да Вінчі. Таємна вечеря. 1498 р. Церква Санта Марія делла Грацие, м. Мілан, Італія

Євхаристія. Права частина. Мозаїка. XI ст. Софійський собор, м. Київ, Україна

Євхаристія. Центральна частина. Мозаїка. XI ст. Софійський собор, м. Київ, Україна

Христос і янгол. Мозаїка. XI ст. Софійський собор, м. Київ, Україна

С. 110 Жалійка

Наскельний живопис. Національний парк Укахламба Дракенсберг. Провінція Квазулу Наталь, ПАР

Дух Вілі-Вілья під час полювання на кенгуру. Живопис на корі. Австралія

Жете

С. 111 Лопатка мамонта. Мізинська стоянка. Чернігівщина. Пізній палеоліт

Зображення биків. Грот Кам'яної Могили, біля м. Мелітополя. Неоліт

Фриз маленьких конячок. Печера Ласко. Верхній палеоліт

Бізон. Наскельний живопис. Печера Альтаміра. Іспанія. Верхній палеоліт

Браслет. Мізинська стоянка. Пізній палеоліт. Чернігівщина.

Схематичне зображення людських постатей. Неоліт. Ла Пенья Ескрипта у Фуенкаліенте. Іспанія.

С. 112 Живопис. Зразки найдавніших знарядь праці — «рубила», предка сучасної сокири.

Зображення тварин на посудині трипільської культури. С. Крутобородинці, Черкаська обл. Енеоліт

Наскельний живопис. Печера «Куева де лас Манос» (Печера рук). Ріо-Пінтурас, провінція Санта Круз. Аргентина. Близько 7300 р. до н. е.

С. 113 «Рентгенографічне» зображення риби. Наскельний живопис. Австралія

Леонардо да Вінчі. Виміри людського черепа. Королівська бібліотека, м. Віндзор, Велика Британія

Портрет юнака. Наскельний живопис. Херсонеський некрополь. IV ст. до н. е.

Голова святої. Фрагмент фрески. Софійський собор, м. Київ. XI ст.

С. 114 Чари з дитячого неолітичного поховання на о. Сурський

К. Білокур. Букет квітів. 1959 р.

Ангел, що звиває небо. Фреска з нартексу. Кирилівська церква, м. Київ. Середина XII ст.

К. Білокур. Все йде — все минає. 1950 р.

С. 115 «Земля». Реж. О. Довженко. 1930 р.

«Круча». Реж. В. Венгеров. 1983 р.

«Тіні забутих предків». Реж. С. Параджанов. 1964 р.

С. 116 «Коліївщина». Реж. І. Кавалерідзе. 1933 р.

«Звенигора». Реж. О. Довженко. 1927 р.

«Земля». Реж. О. Довженко. 1930 р.

«Земля». Реж. О. Довженко. 1930 р.

«Білий птах з чорною означкою». Реж. Ю. Іллєнко. 1971 р.

С. 117 Таця. Жостово, Московська губернія. 1870-і рр. ДРМ, м. Санкт-Петербург, Росія

«Звенигора». Реж. О. Довженко. 1927 р.

«Твій син, земле». Реж. Р. Чхеїдзе. 1981 р.

С. 118 Закомари. Покровська церква на Вишгорському цвинтарі. Кіжі. 1708 р.

«Циліндр». Реж. М. Сандрич. 1935 р. Афіша до фільму

«Золотошукачки». Реж. М. Ле Рой. 1933 р.

Звукоізольована кабіна, що використовувалась під час створення перших звукових фільмів

С. 119 «Джульєтта і духи». Реж. Ф. Фелліні. 1965 р.

«Симфонія Донбасу». Реж. Дзига Вертов. 1934 р.

«Джульєтта і духи». Реж. Ф. Фелліні. 1965 р.

«Шербурзькі парасольки». Реж. Ж. Демі. 1964 р.

С. 120 «Броненосець "Потьомкін"». Реж. С. Ейзенштейн. 1934 р.

«Святковий шиночок». Реж. М. Сандрич. 1942 р.

С. 121 «Щорс». Реж. О. Довженко. 1939 р.

«Зустрічний». Реж. Ф. Ермлер, С. Юркевич. 1939 р.

«Трактористи». Реж. І. Пир'єв. 1939 р.

«Симфонія Донбасу». Реж. Дзига Вертов. 1934 р.

«Циліндр». Реж. М. Сандрич. 1935 р.

«Чарівник з країни Оз». Реж. В. Флемінг. 1939 р.

«Звуки музики». Реж. Р. Вайз. 1965 р.

С. 122 Зліпок обличчя людини. Знайдено біля храму Хуізліліпочлі, Мексика

Д. Б. делла Порта. Про обличчя людини. 1586 р.

Гіпсовий зліпок людини, яка загинула в Помпеях під час виверження Везувія

Д. Веласкес. Венера біля дзеркала. 1650 р. Лондонська національна галерея, м. Лондон, Велика Британія

Д. Веласкес. Венера біля дзеркала. Фрагмент. 1650 р. Лондонська національна галерея, м. Лондон, Велика Британія

С. 123 «Мушлі та священик». Реж. Ж. Дюлак. 1927 р.

Схема руху, винайдена Майбриджем

В. Довгошия. Заєць. 1910 р.

«Тварюка». Реж. Д. Карпентер. 1982 р.

С. 124 Створення зображення в студійних умовах

«Вірідіана». Реж. Л. Бунюель. 1961 р.

Деформація вигляду кімнати за допомогою конвектора «Fish eye»

С. 125 «Андалузький пес». Реж. Л. Бунюель. 1929 р.

Створення зображення в студійних умовах

С. 126 «Мандрівка на Місяць». Реж. Ж. Мельєс. 1902 р.

«Пункт призначення — Місяць». Реж. І. Пайшел. 1950 р.

«Космічна одіссея — 2001». Реж. С. Кубрик. 1965 р.

С. 127 Т. Шевченко. Автопортрет. 1840 р. Національний музей Тараса Шевченка, м. Київ

Золотий перетин. Формула Леонардо да Вінчі

Зурна

М. Сар'ян. Портрет О. П. Довженка. 1956 р.

О. Довженко. Автопортрет. 1946 р.

Б. Ліванов. Портрет О. П. Довженка

С. 128 Мікельанджело. Давид. Скульптура. 1501—1504 рр. Галерея академії мистецтв, м. Флоренція, Італія

Іглу

Антиной, фаворит імператора Адріана в образі Діоніса. 130 рр. н. е. Музей Піо-Клементино, Ватикан

Афродіта Кнідська. Римська копія грецького оригіналу Праксителя. Мармур. IV ст. Реставрація І. Буццо. Лувр, колекція Людовіка, м. Париж, Франція

С. 129 Ідеограма. Письмо американських індіанців

Манускрипт. «Книга Мертвих» жерця писаря Неферхотепа. папірус, туш. Єгипет. Нове Царство. XVI—XV ст. до н. е. Музей Чарторийських, м. Краків, Польща

Ідеограми — складові шумерського письма

С. 130 Давньоєгипетська фреска. Фрагмент

С. 131 А. Ватто. Пісня життя. 1717 р. Національна галерея, м. Лондон, Велика Британія

Ідіофони. Ксилофон

Ідол Моаї. XI ст. Рано Рараку, о. Пасхи, Чилі

Іератизм. Озиріс. Фрагмент. «Книга Мертвих» зодчого Ка. Папірус. XVIII династія

Збручанський ідол. Камінь. X ст. Копія. Музей народної архітектури та побуту, м. Переяслав-Хмельницький, Україна

С. 132 Л. Тарасевич. Освячення Успенського собору Києво-Печерської лаври. 1702 р.

Майстер Олексій. Богородиця Милування. Друга половина XVI ст. Національний музей, м. Львів, Україна

Єгипетські ієрогліфи

Л. Тарасевич. Прибуття іконописців із Царгорода в монастир Печерський. 1702 р.

С. 133 Спас нерукотворний. Друга половина XII ст.. Третьяковська галерея, м. Москва, Росія

Деісус. 1760-і рр. НХМУ, м. Київ, Україна

Богородиця з архангелами. XVII ст. НХМУ, м. Київ, Україна

Архангел Гавриїл. (Ангел Золоті Власи). XII ст. ДРМ, м. Санкт-Петербург, Росія

С. 134 Богородиця Одигітрія Волинська. Середина XIV ст. Національний художній музей, м. Київ, Україна

Богородиця з немовлям. 1730-і рр. Спасо-Преображенська церква, с. Великі Сорочинці, Україна

Зображення голови Геракла на фаларі. З кургану Огуз

Свята Анастасія. XIV ст. Ермітаж, м. Санкт-Петербург, Росія

Богородиця Милування Вишгородська — Владимирська. Початок XII ст. Константинополь, Візантія. Церква Никона в Стовпах, Росія

Св. Георгій. 1730-і рр. Музей Волинської ікони, м. Луцьк, Україна

С. 135 Зображення голови Геракла на прикрасі кінської вуздечки. З кургану Чмирева Могила, Україна

Обламування рогів нечестивим. Мініатюра. 830 р. Державний історичний музей, м. Москва, Росія

Христос і Закхлей. Мініатюра. IX ст. Державний історичний музей, м. Москва, Росія

С. 136 Імператор Константин Великий перемагає ворогів. Мініатюра. Близько 830 р. Державний історичний музей, м. Москва, Росія

Хрещення Ісуса Іоанном Предтечею в Йордані. Мініатюра. Близько 830 р. Державний історичний музей, м. Москва, Росія

С. 137 Феофан Грек. Макарій Єгипетський. Фрагмент фрески. 1378 р. Церква Спасо-Преображення, м. Новогород, Росія

Коло майстрів ікон XV ст. з с. Ванівки і с Здвижня. Св. Микола з житієм. Фрагмент. Друга половина XV ст. Горлиці

С. 138 П. Лоренцетті. Різдво Марії. 1342 р. Музей, м. Сієна, Італія

Фальшиві двостулкові двері. Помпеї, Італія

Я. ван Ейк. Мадонна канцлера Ролена. 1435 р. Лувр, м. Париж, Франція

Іконостас. 1659—1668 рр. Церква св. Юра, м. Дрогобич, Україна

С. 139 Г. Нарбут. Еней з військом. Ілюстрація до поеми І. П. Котляревського «Енеїда». 1919 р. Харківський художній музей, м. Харків, Україна

Г. Нарбут. Ілюстрація до казки Г.-К. Андерсена «Соловейко». Туш. 1912 р.

П.-О. Ренуар. Клод Моне читає. 1872 р. Музей Мармоттон, м. Париж, Франція

С. 140 К. Моне. Вулиця Монторгйой в Парижі. Свято 30 червня 1878 р. 1878 р. Музей Д'Орсе, м. Париж, Франція

К. Моне. Парк Монео. 1878 р. Музей Метрополітен, м. Нью-Йорк, США

К. Моне. Враження. Схід сонця. 1872—1873 рр. Музей Мармоттон, м. Париж, Франція

П.-О. Ренуар. Шарль Лекер. 1874 р. Музей Д'Орсе, м. Париж, Франція

С. 141 К. Моне. Руанський собор. Ефект сонячного освітлення наприкінці дня. 1892—1894 рр. Музей Мармоттон, м. Париж, Франція

К. Піссаро. Молода селянка. 1888 р. Приватна колекція, каталог Крісті

К. Моне. Жінка з парасолькою: мадам Моне з сином. 1875 р. Національна галерея мистецтв, м. Вашингтон, США

П.-О. Ренуар. Новий міст. 1872 р. Національна галерея мистецтв, м. Вашингтон, США

С. 142 Христос Пелікан. Київ. XVIII ст.

Р. Раушенберг. Катання на велосипедах. 1998 р. М. Берлін, Німеччина

Я. Гніздовський. Різдво Христове. 1982 р.

Е.-Ж. Рульманн. Кутова шафка. Палісандр, чорне макарське дерево, слонова кістка. 1916 р. Вірджинський художній музей, м. Річмонд, США

Потир та посуд для вина. 1550—1560 рр.

С. 143 Ательє Ш. де Гамбурга і синів. Панель маркетрі. Фрагмент стільців з монастиря Сен-Мішель Майнц. Собор Сен-П'єр-де-Тревеса

М. Ярошенко. Курсистка. 1883 р. НМРМ, м. Київ, Україна

Н. де Сент-Фалле. Вона. 1966 р.

Л. Ферарі. Західна християнська цивілізація. 1965 р.

С. 144 Інтер'єр. Бібліотека Палацу Фонтенбло. Франція

Жовтий кабінет. Палац Радзивіллів, м. Неборув, Польща

С. 145 Ю. Михайлів. Моя кімната в Котласі. Акварель. 1935 р. Приватна колекція

Іонійський ордер

А. Рубльов. Трійця Старозавітна. Перша чверть XV ст. Третьяковська галерея, м. Москва, Росія.

С. 146 Заставка. Літера «И». Рукописна книга Ірмологій. XVII ст.

Заставка з рукописної книги Ірмоголій. XVII ст.

М. Ге. Що є істина. Христос і Пілат. 1890 р. Третьяковська галерея, м. Москва, Росія

С. 147 П.–О. Ренуар. Бал в Мулен де ла Галет. 1876 р. Музей Д'Орсе, м. Париж, Франція

Каденція

В. ван Гог. Мулен де ла Галетт. 1886 р. Національний музей мистецтв, м. Буенос-Айрес, Аргентина

Відображення процесу зйомки руху коня на 12 фотоапаратів Е. Майбриджем. 1872 р.

«Мандрівка на Місяць». Реж. Ж. Мельєс. 1902 р.

С. 148 «Прибуття поїзда». Реж. Луї й Огюст Люм'єр. 1895 р.

«Сніданок немовляти». Реж. Луї й Огюст Люм'єр. 1895 р.

«Маргаритки». Реж. В. Хитілова. 1966 р.

«Вечір на Івана Купала». Реж. Ю. Іллєнко. 1968 р.

С. 149 «Макдональд». Реж. Лесь Курбас. 1924 р.

«Микола Джеря». Реж. М. Терещенко. 1926 р.

«Минулого року в Маріенбаді». Реж. А. Рене. 1961 р.

«Антоніу дас Мортіс». Реж. Г. Роша. 1969 р.

С. 150 «Денна красуня». Реж. Л. Бунюель. 1967 р.

«Дрібниці життя». Реж. К. Соте. 1970 р.

«Мандрівка на Місяць». Реж. Ж. Мельєс. 1902 р.

А. де Тулуз-Лотрек. Початок кадрилі в «Мулен Руж». 1892 р. Національна галерея мистецтв, м. Вашингтон, США

С. 151 «Балада про солдата». Реж. Г. Чухрай. 1959 р.

«Сьома печатка». Реж. І. Бергман. 1956 р. Афіша фільму

«Відраза». Реж. Р. Поланський. 1965 р.

С. 152 «Летять журавлі». Реж. М. Калатозов. 1957 р.

«Скромна чарівність буржуазії». Реж. Л. Бунюель. 1972 р.

«Вечір на Івана Купала». Реж. Ю. Іллєнко. 1968 р.

С. 153 Дзиґа Вертов і Михайло Кауфман. Фото

«Довгі проводи». Реж. К. Муратова. 1971 р.

«Денна красуня». Реж. Л. Бунюель. 1967 р.

Київський камерний хор

С. 154 Канелюри колони з руїн храму Венери Помпейської

Джотто, А. Пізано, Ф. Таленті. Дзвіниця Джотто. 1334—1359 рр. Дзвіниця Собору Санта-Марія дель Фйоре, м. Флоренція, Італія

Кам'яні баби з південноукраїнських степів. XI—XIII ст.

А. де Тулуз-Лотрек. Канкан. 1894 р. Приватна колекція, м. Турин, Італія

Кано Міцунобу. Квіти та дерева

С. 155 Дорифор. Римська копія з оригіналу Поліклета. Національний археологічний музей, м. Неаполь, Італія.

Діадумен. Римська копія оригіналу Поліклета. Національний археологічний музей, м. Афіни, Греція

Амазонка Сосикла (Поранена амазонка). Фрагмент. Мармур. Римська копія грецького оригіналу. V ст. до н. е. Ніс, підборіддя, ліва рука — сучасні реставрації. Лувр, м. Париж, Франція

Будова тіла і основні властивості людини відповідно до зодіаку. XI ст. М. Бурго де Осма, Іспанія

Лука Пачолі. «Про божественну пропорцію». 1509 р. М. Венеція, Італія

С. 156 Ч. Чезарино. «Луцій Ветрувій Полліон про архітектуру». 1521 р. Національна бібліотека Бранденсе, м. Мілан, Італія

Тутанхамон і цариця Анхесенамон. Рельєф на кришці скриньки зі склепу Тутанхамона. XVIII династія. IV ст. до н. е. Єгипетський музей, м. Каїр, Єгипет

С. 157 Дискобол. Римська копія грецького оригіналу. V ст. до н. е. Національний археологічний музей, м. Афіни, Греція

Аполлон Бельведерський. Римська копія грецького оригіналу Леохара. 350—330 рр. до н. е. Музей Піо-Клементино, Ватикан

С. 158 Венера (Богиня кохання). Римська копія грецької статуї Афродіти Каллімаха Поліклета. Мармур. Кінець V ст. до н. е. Ермітаж, м. Санкт-Петербург, Росія

Агесандр (?). Венера Мілоська. Мармур. 130—100 рр. до н. е. Лувр, м. Париж, Франція

С. 159 К. Бранкузі. Птах у просторі. 1930 р. Нова Національна галерея, м. Берлін, Німеччина

С. 160 Афродіта (Венера Таврійська). Мармур. Римська копія грецького оригіналу III ст. до н. е. Ермітаж, м. Санкт-Петербург, Росія

Пропорції давньоєгипетського канону

Леонардо да Вінчі. Вітрувіанська людина. 1490 р. Галерея академії, м. Венеція, Італія

Е. Дега. Кантата кванто. 1878 р. Музей Фогг, м. Кембридж, США

С. 161 Язичницьке капище на Старокиївській горі. Макет за реконструкцією В. Хвойки

Мармурова капітель з Софійського собору. Київ. XI ст. Національний заповідник «Софія Київська»

Капела Маджоре. XIV ст. Церква Санта Кроче, м. Флоренція, Італія

Мікельанджело. Площа Капітолію в Римі. 1538—1564 рр. Італія

С. 162 Х. Тербрюгген. Лютніст. 1626 р. Приватна колекція, каталог Крісті

Срібна карбована чаша. Позолота, чернь. Робота давньоруського майстра. Чернігів. XII ст. Музей коштовностей, Києво-Печерський державний історико-культурний заповідник, м. Київ, Україна

Кукринікси. Майя Плісецька. Дружній шарж. 1966 р.

М. да Караваджо. Вечір в Емаусі. 1601—1602 р. Національна галерея, м. Лондон, Велика Британія

Г. Меліхов. Молодий Тарас Шевченко в майстерні К. Брюллова. 1947 р. НХМУ, м. Київ, Україна

С. 163 Картуш з гербом погоні. З фасаду готелю Ламберт в Парижі. Копія. Музей Чарторийських, м. Краків, Польща. Фото 1997 р.

Картуш з портретом Августа Сильного на медальйоні роботи І. Дінглінгера. Дрезден. 1722 р.

Кахлі. Черкащина. Кінець XVIII — початок XIX ст. Державний музей українського народного декоративного мистецтва, м. Київ, Україна

Кастаньєти

Еламський воїн царя Артаксеркса II. Рельєф з кахлів з палацу в Сузах. Перша половина IV ст. до н. е. Державний музей, м. Берлін, Німеччина

С. 164 Керамічна миска. Київщина. XIX ст. Державний музей українського народного декоративного мистецтва, м. Київ, Україна

Керамічна чаша з поліхромним розписом емалями. Київ. XI ст. Музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків

Кругла керамічна вставка. XVIII ст.

Х. Едельман. Бітлз. Ілюстрація

С. 165 Інгмар Бергман та оператор Свен Ньюквест. На зйомках фільму «Фанні та Олександр»

«Старий та море». Реж. Д. Старжес. 1958 р.

Альфред Хічкок (1899—1980)

С. 166 Андрій Тарковський і оператор Свен Ньюквест. На зйомках фільму «Жертвопринесення»

Андрій Тарковський і Федеріко Фелліні

«Трістана». Реж. Л. Бунюель. 1970 р.

Виступ Е. Рейно в Оптичному театрі. 1892 р.

С. 167 Сара Бернар у серії «Фільм д'ар»

«Молочний Шлях». Реж. Л. Бунюель. 1969 р.

Луїс Бунюель (1900—1983)

«Померлий Матіас Паскаль». Реж. М. Л'Ерб'є. 1925 р.

С. 168 Орсон Уеллс (1915—1985)

«Життя — це роман». Реж. А. Рене. 1983 р.

Кіра Муратова (1934 р. н.)

«Як у дзеркалі». Реж. І. Бергман. 1961 р.

«Солодке життя». Реж. Ф. Фелліні. 1960 р.

С. 169 Мікеланджело Антоніоні (1912—2007)

«Ідентифікація жінки». Реж. М. Антоніоні. 1982 р.

Олександр Довженко (1894—1956)

С. 170 «Ритуал». Реж. І. Бергман. 1969 р.

«Чоловік та жінка». Реж. К. Лелюш. 1966 р.

Сергій Ейзенштейн (1898—1948)

С. 171 В. Максимов, В. Холодна, О. Рунич, В. Полонський, П. Чардинін, І. Худолеєв, І. Мозжухін

«Істина у вині». Реж. О. Іоселіані. 1999 р.

«Іванове дитинство». Реж. А. Тарковський. 1962 р.

С. 172 Дзиґа Вертов (1896—1954)

Кіноок

«Людина з кіноапаратом». Реж. Дзиґа Вертов. 1929 р.

Чарлі Чаплін (1889—1977)

С. 173 Ніно Ротта і Федеріко Фелліні

А. Матісс. Портрет С. Прокоф'єва. 1921 р.

С. 174 С. Прокоф'єв (1891—1953)

Д. Шостакович (1906—1975)

Ф. Шаляпін в ролі Дон Кіхота

С. 175 Кіностудія «Метро Голдвін Меєр». Логотип

Кіностудія «Піксар»

С. 176 Килим. Полтавщина. XVIII ст. Львівський музей українського мистецтва, м. Львів, Україна

Е. Ворхол. Червоне фото Монро. 1964 р. Фонд Енді Ворхолла, м. Нью-Йорк, США, каталог Крісті

Килим. Черкащина. 1831 р. Державний музей українського народного декоративного мистецтва, м. Київ, Україна

Аполлон з кіфарою. Мармур. Рим. II ст. до н. е. Музей Піо-Кліментино, Ватикан

Кілик. Розпис на дні червонофігурного кілика Дуріса. Еос з тілом свого сина Мемнона. 490—480 рр. до н. е. Лувр, м. Париж, Франція

С. 177 Клавесин

Клавікорд

Кларнет

Кіфара. Кітара. Школа Праксителя. Барельєф. Фрагмент. IV ст. до н. е.

Фавн, що танцює. Бронза. З будинку Фавна, Помпеї. II—I ст. до н. е. Національний музей, м. Неаполь, Італія

С. 178 Курос. IV ст. до н. е. Національний музей, м. Афіни, Греція

Дельфійський візничий. Близько 470 р. до н. е. Археологічний музей, м. Дельфи, Греція

Афродіта Капітолійська. Римська копія грецького оригіналу Праксителя. 350—340 рр. до н. е. Капітолійські музеї, м. Рим, Італія

С. 179 А. Канова. Три грації. 1812—1816 рр. Ермітаж, м. Санкт-Петербург, Росія

Н. Пуссен. Танкред та Ермінія. 1630 р. Ермітаж, м. Санкт-Петербург, Росія

Н. Пуссен. Тріумф Давида. Близько 1631—1633 рр. Далвіцька картинна галерея, м. Лондон, Велика Британія

А. Канова. Амур і Психея. Фрагмент. 1783—1793 рр. Лувр, м. Париж, Франція

Ж-Л. Давид. Смерть Марата. 1793 р. Музей сучасного мистецтва, м. Брюссель, Бельгія

Ж.-Л. Давид. Наполеон під час переходу через Сен-Бернар. Фрагмент. 1800—1801 рр. Музей Мальмезон, муніципалітет Сен-Жан-де-ла-Рюель, Франція

С. 180 Н. Пуссен. Аркадські вівчарі. Фрагмент. 1650—1655 р. Лувр, м. Париж, Франція

А.-Ж. Грос. Наполеон Бонапарт відвідує хворих на чуму. 1799 р. Лувр, м. Париж, Франція

Танець Шиви. Рельєф з храмового комплексу в Елорі. VIII—X ст. Індія

Д. Енгр. Юпітер і Фетида. 1811 р. Музей Гране, м. Екс-ан-Прованс, Франція

Версальський палац. Оновлення палацу в стилі класицизм — арх. А. Ленотр та Ш. Лебрен. 1661—1710 рр. М. Париж, Франція

С. 181 Народна картина. Козак-бандурист. XIX ст. НХМУ, м. Київ, Україна

К. Трутовський. Сліпий бандурист. 1862 р.

Шумерська клинописна табличка. III тис. до н. е.

С. 182 Кобиз

Музичний інструмент «коза» роботи невідомого майстра з Верховинського р-ну Івано-Франківської обл. Поч. XX ст. Музей народної архітектури і побуту НАН України, м. Київ, України

Р. Гамільтон. Що створює затишок в сучасній сімейній оселі? 1959 р. Галерея мистецтв, м. Тюбінген, Німеччина

Козачок. С. Гулак-Артемовський. «Запорожець за Дунаєм». Сцена з вистави. Київський національний театр опери та балету ім. Т. Г. Шевченка

С. Параджанов. Нічний птах А. Тарковського

Колізей. 75—80 рр. н. е. М. Рим, Італія

С. 183 О. Новаківський. Автопортрет з дружиною. 1910-і рр. НХМУ, м. Київ, Україна

Ф. Манайло. Новий хліб. 1975 р. Закарпатський обласний художній музей ім. Й. Бокшая, м. Ужгород, Україна

М. Глущенко. Весняні квіти. 1976 р. Художній музей, м. Чернігів, Україна

С. 184 Колона Марка Аврелія. 189—196 рр. н. е. Площа Колони, м. Рим, Італія

«Королева бензоколонки». Реж. О. Мішурін, М. Літус. 1962 р. Фото зі зйомок

Золотий колт. Перегородчаста емаль. XI—XII ст. Музей коштовностей, Києво-Печерський державний історико-культурний заповідник, м. Київ, Україна

С. 185 А. Ватто. Актори французької комедії. 1712 р. Ермітаж, м. Санкт-Петербург, Росія

Виступ державного академічного ансамблю танцю ім. П. Вірського

«Гроші пана Арне». Реж. М. Стіллер. 1919 р.

С. 186 «Старий та море». Реж. Д. Старжес. 1958 р.

«Сатирикон». Реж. Ф. Фелліні. 1969 р.

«Сьома печатка». Реж. І. Бергман. 1956 р.

«Арсенал». Реж. О. Довженко. 1929 р.

«Мінін і Пожарський». Реж. В. Пудовкін. 1939 р.

С. 187 «Мамусині синочки». Реж. Ф. Фелліні. 1953 р.

«Попіл та алмаз». Реж. А. Вайда. 1958 р.

«Молочний Шлях». Реж. Л. Бунюель. 1969 р.

«Цей примарний об'єкт бажання». Реж. Л. Бунюель. 1977 р.

«8 $^1/_2$». Реж. Ф. Фелліні. 1963 р.

С. 188 Ель Лисицький. Новий. 1923 р. Приватна колекція, каталог Крісті

Л. Попова. Живописна архітектоніка. 1918 р. Приватна колекція

Контрабас

С. 189 Я. Черніхов. Архітектурна фантазія. 1930 р. Власність сім'ї Я. Черніхова

В. Борисов-Мусатов. Портрет Е. Борисової-Мусатової. 1900 р. Ермітаж, м. Санкт-Петербург, Росія

Контрфорс із Реймського собору

С. 190 І. Рєпін. Іван Грозний і син його Іван. 1851 р. Третьяковська галерея, м. Москва, Росія

Г. Рені. Геракл і гідра. 1620 р. Королівська колекція, колекція Чарльза I, м. Лондон, Велика Британія

С. Далі. Спокуса Святого Антонія. 1946 р. Бельгійський королівський музей мистецтв, м. Брюссель, Бельгія

С. 191 К. Малевич. Супрематизм духу. 1920 р.

Конха, оздоблена фрескою «Алегорія Європи». Римо-католицька церква Пресвятої Трійці, м. Фульнек, Чехія

В. Татлін. Безпредметна композиція. 1916 р.

Д. Оонарк. Шаманські заклинальні птахи. 1979 р. Музейний центр Деннос, Коледж Північно-Західного Мічігану, м. Мічіган, США

С. 192 І. Клюн. Безпредметна композиція. 1920 р.

Ед Рейнхардт. Без назви, 1949 р. Приватна колекція, каталог Крісті

І. Клюн. Безпредметна композиція. 1921 р.

С. 193 К. Харінг. Без назви. Приватна колекція, каталог Крісті

П. Манзоні. Випорожнене художником. 1961 р. Приватна колекція, каталог Крісті

Г. Хонтхорст. Концерт. 1624 р. Лувр, м. Париж, Франція

С. 194 Кора в пеплосі з Афінського Акрополя. Мармур. Афіни. VI ст. до н. е. Музей Акрополя, м. Афіни, Греція

Коринфський ордер

Е. Дега. Кафе-концерт. 1876—1877 рр. Галерея мистецтв Коркоран, м. Вашингтон, США

Корабель. Головний неф Софійського собору. XI ст. Національний заповідник «Софія Київська», м. Київ, Україна

П. Чайковський. «Лебедине озеро». Сцена з вистави. Київський національний театр опери та балету ім. Т. Г. Шевченка

С. 195 Корогва з зображенням Різдва Богородиці. XVI ст. Владимиро-Суздальський музей-заповідник, м. Суздаль, Росія

П. Пікассо. Ольга Пікассо (Хохлова). 1917 р. Музей Пікассо, м. Париж, Франція

П. Пікассо. Жінка в сорочці, що сидить у кріслі. 1913 р. Приватна колекція

Церква Святої Марії (Маріяцький костел). Кінець XIII ст. М. Краків, Польща

С. 196 Кронштейн балкона в архітектурі Відродження

Т. Фрост. Сад барабанів. Ксилографія. 1999 р. Королівська художня академія, м. Лондон, Велика Британія

Ксилофон

Крипта Св. Петра в соборі Св. Петра, м. Рим, Італія

Кромлех. Японія

С. 197 Р. Аліханов. Таця. 1964 р.

П. Пікассо. Скрипка, пляшка і бокал. 1913 р. Приватна колекція

Ж. Брак. Чоловік з гітарою. 1914 р. Центр Ж. Помпіду, м. Париж, Франція

Х. Гріс. Сніданок. 1915 р. Центр Ж. Помпіду, м. Париж, Франція

С. 198 Віллендорфська «Венера». 23 тис. рр. до н. е. Музей природничих наук, м. Відень, Австрія

Голова Зевса. VII ст. до н. е. Національний археологічний музей, м. Афіни, Греція

Аполлодор Дамаскський. Пантеон. 118—125 рр. н. е. М. Рим, Італія

Теракотова армія імператора Цинь Шихуанді. 210 р. до н. е. М. Сіянь, Китай

С. 199 Золота маска Тутанхамона. XIV ст. до н. е. Єгипетський музей, м. Каїр, Єгипет

Піраміда I. IV ст. н. е. М. Тікал, Гватемала

Атлант з руїн піраміди бога Кецалькоатля. X ст. н. е. М. Тула, Мексика

Артеміда Ефеська. 150—200 тис. рр. до н. е. Ефеський музей, Туреччина

С. 200 Апостол Павло. Мозаїка. 546—547 рр. Базиліка Сан-Вітале, м. Равенна, Італія

Золота фігурка франкського воїна. Кінець IV ст. Музей Дамбертон Уокс, м. Вашингтон, США

Деісус із святими. Кінець X—середина XI ст. Ватиканські музеї, Ватикан

С. 201 Ван дер Вейден. Знімання з хреста. Середина XV ст. Прадо, м. Мадрид, Іспанія

Брама Заборовського. XVIII ст. М. Київ, Україна

Д. Пеппельман. «Колоніальний павільйон». Перша половина XVIII ст. Дрезденський Цвінгер, м. Дрезден, Німеччина

Св. Катерина і Варвара. Середина XVIII ст. НХМУ, м. Київ, Україна

С. 202 Золотий гребінець із зображенням сцени битви скіфів проти грека. Скіфія. V ст. до н. е. Ермітаж, м. Санкт-Петербург, Росія

Золота пектораль. Фрагмент. Курган Товста могила, Дніпропетровська обл. IV ст. до н. е. Музей коштовностей, Києво-Печерський держ. історико-культурний заповідник, м. Київ, Україна

Маска для релігійного свята цам. Монголія. XIX—XX ст. Музей мистецтв народів Сходу, м. Москва

Храмовий комплекс Ангкор-Ват. Близько 1150 р. Камбоджа

Б. Пізано. Собор і дзвіниця. XI—XIII ст. М. Піза, Італія

С. 203 Мікельанджело. П'єта. Скульптура. 1499—1500 рр. Собор св. Петра, м. Рим, Італія

С. Боттічеллі. Мадонна в славі. Уффіці, м. Флоренція, Італія

Культова статуетка. Розфарбоване дерево. Австралія

Дзанабадзар. Буддистське божество Ваджрадхара. Монголія. XVII ст.

Р. Піано, Р. Роджерс. Центр Ж. Помпіду. М. Париж, Франція

С. 204 «Енергія всередині». Реклама Q Cells. Берлін. 2009 р.

«Всиновлення — отримуєш більше, ніж віддаєш». Індіанська асоціація всиновлення. Бронзовий призер конкурсу реклами «Каннські леви — 2009». 2009 р.

С. 205 «Кожний колір можна побачити уві сні». The Campaign Palace. Мельбурн, Австралія. 2009 р.

«Дешевше за гроші». Агенція Lascaris Johannesburg. Південна Африка. 2009 р. Гран-прі конкурсу реклами «Каннські леви — 2009»

С. 206 «Шоу Трумена». Реж. П. Вейр. 1998 р.

«Обличчя з натовпу». Реж. Е. Казан. 1957 р.

С. 207 Елвіс Преслі (1935—1977)

Мечеть Кубат ас-Сахра. 691 р. М. Єрусалим, Ізраїль

А. де Тулуз-Лотрек. Портрет актора Кодьє. 1893 р. Музей Тулуз-Лотрека, м. Албі, Франція

С. 208 Лабіринт, з якого вдалось втекти Дедалу та Ікару. В центрі — битва Тесея з Мінотавром. Мозаїка. Римський палац. I ст. до н. е.

Лава. Рабоб. Дерево, шкіра. Інтарсія, інкрустація. 1700-і рр. Середній Схід

Лабіринт, що зображено на сататері з Кноського палацу. Помпеї

Лабіринти. Острів Готланд

В. Касіян. Страйк. Офорт, лавірований розмивкою туші. 1926 р.

Лавр. Золотий вінок з гробниці Філіпа II у Вергині. IV ст. до н. е. Археологічний музей, м. Салоніки, Греція

С. 209 Панорама Києво-Печерської лаври. Хромолітографія. Початок XX ст.

Трапезна Почаївської Свято-Успенської лаври. Тернопільська обл.; Україна

Дзвіниця Почаївської Свято-Успенської лаври, м. Почаїв, Україна

Лаврський спів. Співаки. Фрагмент ікони Воздвиження Чесного хреста. Кінець XVII ст. Львівський музей українського мистецтва, Україна

С. 210 Ландшафтна архітектура. Монастир Святої Трійці. 1458—1476 р. Монастирський комплекс Метеори, Греція. Об'єкт збереження всесвітньої спадщини ЮНЕСКО

Зразок техніки лакування. Шафа. Японія. Близько 1860 р.

Ф. Л. Райт. Таліезін Вест. 1938—1959 рр. США

С. 211 Велика чорна корова. Ліва сторона нефу печери Ласко. Верхній палеоліт. Департамент Дордонь, Франція.

Велика зала печери Ласко. Верхній палеоліт Департамент Дордонь, Франція

Латерна Магіка. Чарівний цирк для дорослих в театрі «Латерна Магіка». 1978 р. М. Прага, Чехія

Микита Бісоборець. Перша половина XVI ст. Церква Параскеви, с. Ільник, Львівська обл., Україна

Архангел Михаїл в діяннях. Друга половина XIV ст. Сторонна (Підбуж. Самбір)

С. 212 Крита лемехом маківка. Церква Трьох Святителів, м. Москва, Росія

Лекіф. Афіни. 500 р. до н. е. Національний археологічний музей, м. Афіни, Греція

Литаври

С. 213 Фрагмент царських врат іконостаса Борисоглібського собору в Чернігові. Литво. Початок XVIII ст. Ф. Я. Дрентветт IV. Борисоглібський собор, м. Чернігів, Україна

Зразки народних візерунків чоловічих сорочок, вишитих лиштвою. Полтавська обл. Мал. І. Красицької

Лиштва віконна. Особняк в Гороховиці. Росія. 1900-і рр.

Царські врата іконостаса Борисоглібського собору в Чернігові. Литво. Початок XVIII ст. Ф. Я. Дрентветт IV. Борисоглібський собор, м. Чернігів, Україна

Герой Коринфу Беллерофонт. Римська ліпнина. Палаццо Спада, м. Рим, Італія

С. 214 Жорж Бізе (1838—1875)

Муза грає на лірі. Лекіф. Фрагмент. 440—430 рр. до н. е. Музей мистецтв Мінт, Північна Кароліна, США

Паризька ліра. Музей Чарторийських, м. Краків, Польща

Евтерпа — муза ліричної поезії. Період еллінізму. Ватиканський музей, м. Рим, Італія

Л. Позен. Лірник. 1883 р.

С. 215 Н. Орда. Краєвид старого Києва. 1876 р. Кольорова літографія Й. Цеглінського

А. де Тулуз-Лотрек. Аристид Бруан. Музей Тулуз-Лотрека, м. Албі, Франція

М. Ешер. Шкуринка. 1960 р.

С. 216 Полководець — дух дверей. Лубок. Державний музей історії релігії та атеїзму. Санкт-Петербург, Росія

Літургійна сцена. Фрагмент розпису апсиди Троїцької надбрамної церкви. 1720-1730-і рр.Києво-Печерська лавра, м. Київ, Україна

Частина глядацької зали Київського національного театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка

С. 217 Бій навкулачки. Лубок. Росія XVIII ст. Гравюра на дереві

Лувр. Загальний вигляд. М. Париж, Франція

Металевий горщик. Північна династія Сонг. Лудження. Китай. 960—1127 рр.

Лувр. Фрагмент фасаду. 1546 р.— XIX ст. Арх. П. Леско, Л. Лево, К. Перро та ін.; скульптурний декор Ж. Гужона

С. 218 Люкарна. Схема

Люнет. Схема

Люкарни в куполі Андріївської церкви. Київ

Я. Понтормо. Вертумн і Помона. Фреска. 1520 р. Поджо-а-Каяно, провінція Прато, Італія

М. да Караваджо. Лютніст. 1595 р. Метрополітен музей, м. Нью-Йорк, США

Ю. Шнорр фон Карольсфельд. Портрет Клари Б'янки фон Квант. 1820 р. Стара національна галерея, м. Берлін, Німеччина

# ПОКАЖЧИК ТЕРМІНІВ

## А


А
АБАК
АБРИС
АБСТРАКЦІОНІЗМ
АБСУРДИЗМ
АВАНГАРДИЗМ
АВАНСЦЕНА
АВЛОС
АВТЕНТИЧНІ ЛАДИ
АВТОР
АВТОРИЗОВАНИЙ ПЕРЕКЛАД
АВТОРСЬКА УГОДА
АВТОРСЬКЕ КІНО
АВТОРСЬКИЙ ДОГОВІР
АВТОРСЬКЕ ПРАВО
АВТОРСЬКЕ СВІДОЦТВО
«АГНУС ДЕІ»
АГОГІКА
АГОРА
АДАЖІО
АЙВАН
АКАДЕМІЗМ
АКАДЕМІЯ
АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
АКАНТ, АКАНФ
АКАПЕЛА
АКАФІСТ
АКВАРЕЛЬ
АКВАТИНТА
АКМЕЇЗМ
АКОМПАНЕМЕНТ
АКОРД
АКРОПОЛЬ
АКРОТЕРІЙ
АКТ
АКТОР
АКЦЕНТ
АЛЕАТОРИКА
АЛЕГОРІЯ
АЛЕГРО
АЛЕМАНДА
АЛІЛУЯ
АЛОНЖЕ
АЛФАВІТ МУЗИЧНИЙ
АЛЬБОМ
АЛЬТ
АЛЬТЕРАЦІЯ
А-ЛЯ ЗГОНД
АМАТОР
АМБУАТЕ
АМБУШУР
АМВОН
АМПІР
АМПЛУА
АМФІТЕАТР
АМФОРА
АНАЛОГІЯ
АНГАЖЕМЕНТ
АНГЕМІТОННИЙ ЗВУКОРЯД
АНДАНТЕ
АН ДЕДАН
АН ДЕОР
АНІМАЦІЯ,
АНІМАЦІЙНЕ КІНО
АНОНІМ
АНОНС
АНСАМБЛЬ
АНТАБЛЕМЕНТ
АНТЕФІКС
АНТИ
АНТИКВАРІАТ
АНТИФОН
АНТИФОНАРІЙ
АНТРАКТ
АНТРАША
АНТРЕ
АНТРЕПРЕНЕР
АНТРОПОСОФІЯ
АН ТУРНАН
АНФАС
АНФІЛАДА
АНШЕНМАН
АПАРТ
АПАСІОНАТА
АПЛІКАТУРА
АПЛІКАЦІЯ
АПЛОМБ
АПОФЕОЗ
АПСИДА
АРАБЕСК
АРАБЕСКА
АРАНЖУВАННЯ
АРЕНА
АРІЄТА
АРІОЗО
АРІЯ
АРКА
АРКАДА
АРКАН
АРКО
АР НУВО
АРПЕДЖІО
АРС АНТИКА
АРС НОВА
АРТЕСОНАДО
АРТЕФАКТ
АРТИКУЛЯЦІЯ
АРТИСТ
АРФА
АРХАЇКА
АРХЕТИП
АРХІТЕКТОНИ
АРХІТЕКТОНІКА
АРХІТЕКТУРА
АРХІТЕКТУРНІ ОРДЕРИ
АРХІТРАВ
АСАМБЛЯЖ
АСИМЕТРІЯ
АТАКА
АТЕЛАНА
АТЕЛЬЄ
АТИТЮД
АТЛАНТ
АТОНАЛЬНА МУЗИКА
АТРАКЦІОН
АТРИБУТ
АТРИБУЦІЯ
АТТИК
АУДІОВІЗУАЛЬНИЙ
АУДІОВІЗУАЛЬНІ ЗАСОБИ МАСОВОЇ ІНФОРМАЦІЇ
АУКЦІОН
АУТО
АФЕКТАЦІЯ
АШУГ, АШИК


## Б


БАГАТЕЛЬ
БАЗА
БАЗИЛІКА
БАКАРА
БАЛАДА

БАЛАДНА ОПЕРА
БАЛАЛАЙКА
БАЛДАХІН
БАЛЕРИНА
БАЛЕТ
БАЛОН
БАЛОНЕ
БАЛОТЕ
БАЛЮСТРАДА
БАЛЬНИЙ ТАНЕЦЬ
БАНДЖО
БАНДОЛА
БАНДУРА
БАНДУРИСТ
БАНДУРІЯ
БАНЬКА, МАКІВКА
БАРАБАН
БАРБІЗОНСЬКА ШКОЛА
БАРД
БАРЕЛЬЄФ
БАРИТОН
БАРКАРОЛА
БАРОКО
БАС
БАС-ДАНС
БАСЕТГОРН
БАСО КОНТИНУО (НУТО)
БАСО ОСТИНАТО
БАСОЛЯ
БАТМАН
БАТРІ
БАТЮ
БАЯН
БЕКАР
БЕЛЬВЕДЕР
БЕЛЬКАНТО
БЕМОЛЬ
БЕНУАР
БІЄНАЛЕ
БЛЮЗ
БОЛЕРО
БОСТОН
БРИЗЕ
БРУТАЛІЗМ
БУБОН
БУКЦИНА
БУЛЬБА
БУНЧУК
БУРДОН
БУРЕ
БУРЛЕСКА
БУТАФОРІЯ
БУФОНАДА
БУЧАРДА
БХАРАТ НАТЬЯ

## В

ВАГАНТИ
ВАКХАНАЛІЯ
ВАЛТОРНА
ВАЛЬОР
ВАЛЬС
«ВАМПУКА»
ВАРГАН
ВАР'ЄТЕ
ВАРІАЦІЯ
ВВІДНИЙ ТОН
ВЕЛЬТЕ МІНЬЙОН
ВЕНЗЕЛЬ
ВЕРИЗМ
ВЕРНІСАЖ
ВЕРТЕП
ВЕСНЯНКИ
ВЕСТЕРН
ВИБІЙКА
ВИВОРОТНІСТЬ
ВИДОВИЩЕ
ВИКРУЖКА
ВИСОТА ЗВУКА
ВИТИНАННЯ
ВИХІД
ВИШИВКА
ВІБРАТО
ВІБРАФОН
ВІВАЧЕ, ВІВО
ВІДЕО
ВІДЕОАРТ
ВІДЕОКЛІП
ВІДЕОЛОГІЯ
ВІДРОДЖЕННЯ
ВІЗУАЛЬНИЙ
ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦТВА
ВІМПЕРГ
ВІНА
ВІНЕЦЬ
ВІОЛА
ВІРАЖ
ВІРТУАЛЬНІСТЬ
ВІРТУАЛІЗАЦІЯ
ВІРТУОЗ
ВІТРАЖ
ВОДЕВІЛЬ
ВОКАЛІЗ
ВОКАЛІЗАЦІЯ
ВОКАЛЬНА МУЗИКА
ВОЛИНКА
ВОЛЮТА
ВОСКОВИЙ ЖИВОПИС
ВОСЬМЕРИК
ВСЕНОЩНА
В'ЯЗЬ

## Г

ГАВОТ
ГАЛЕРЕЯ
ГАЛОП
ГАЛЬЯРДА
ГАМА
ГАМБА
ГАНЧ
ГАРГУЯД
ГАРМОНІЗАЦІЯ
ГАРМОНІЙНА ФУНКЦІЯ
ГАРМОНІКА
ГАРМОНІКИ
ГАРМОНІУМ
ГАРМОНІЯ
ГАСТРОЛІ
ГАУДЕАМУС
ГВІДОНОВА РУКА
ГЕКСАХОРД
ГЕЛЕПОЛЬ
ГЕЛІКОН
ГЕНЕРАЛ-БАС
ГЕНІЙ
ГЕРАЛЬДИКА
ГЕРМА
ГЕРОЙ
ГЕТЕРОФОНІЯ
ГІМН
ГІНЬЙОЛЬ
ГІПЕРБОЛА
ГІПЕРРЕАЛІЗМ
ГІСТРІОН
ГІТАРА
ГЛАДИЛКА
ГЛАЗУР
ГЛАМУР
ГЛАС
ГЛІПТИКА
ГЛІПТОТЕКА
ГЛІСАД
ГЛІСАНДО
ГЛІСЕ
ГЛОРІЯ
ГОБЕЛЕН
ГОБОЙ
ГОЛЛІВУД
ГОЛОГРАФІЯ

ГОЛОС
ГОЛОСОВЕДЕННЯ
«ГОЛУБАЯ РОЗА»
ГОМОФОНІЯ
ГОНГ
ГОНОРАР (АВТОРСЬКИЙ)
ГОНЧАРСТВО
ГОРЕЛЬЄФ
ГОРНИЛО
ГОТИКА
ГОХУА
ГРАВІЮВАННЯ,
ГРАВІРУВАННЯ
ГРАВЮРА
ГРАТУАР
ГРАФІКА
ГРАФІТІ
ГРИЗАЙЛЬ
ГРИМ
ГРИФ
ГРОТ
ГРОТЕСК
ГРУПЕТО
ГУАШ
ГУМОР
ГУМОРЕСКА
ГУСЛІ
ГУТИ

## Д

D
ДАГЕРОТИПІЯ
ДАГОБА
ДАДАЇЗМ
ДАЙНА
ДАНС Д'АКСЬОН
ДАНСАНТНІСТЬ
ДЕБЮТ
ДЕВЕЛОПЕ
ДЕГАЖЕ
ДЕДИКАЦІЯ
ДЕІСУС
ДЕКА
ДЕКАДЕНТСТВО
ДЕКЛАМАЦІЯ МУЗИЧНА
ДЕКОР
ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО
ДЕКОРАЦІЯ
ДЕКРЕЩЕНДО
ДЕМЕСТВЕНИЙ СПІВ
(РОЗСПІВ)
ДЕМІ
ДЕМІУРГ
ДЕМОНСТРАЦІЯ
ДЕТЕКТИВ
ДЕТОНУВАННЯ
ДЕУС ЕКС МАХИНА
ДЕЦИМА
ДЕЦИМЕТ
ДЕЦИМОЛЬ
ДЖАЗ
ДЖАЙВ
ДЗЬОМОН
ДИВЕРТИСМЕНТ
ДИЗАЙН
ДИКСИЛЕНД
ДИКТАНТ МУЗИЧНИЙ
ДИКЦІЯ
ДИЛЕТАНТСТВО
ДИЛОГІЯ
ДИМІНУЕНДО
ДИМІНУЦІЯ
ДИНАМІКА
ДИНЬКА
ДИПТИХ
ДИРЕКЦІОН
ДИРИГЕНТ
ДИСГАРМОНІЯ
ДИСК
ДИСКАНТ
ДИСК ЖОКЕЙ
ДИСКО
ДИСКОТЕКА
ДИСОНАНС
ДИСПЛЕЙ
ДИФІРАМБ
ДІАЛОГ
ДІАПАЗОН
ДІАПОЗИТИВ
ДІАТОНІКА
ДІАТОНІЧНА ГАМА
ДІАТОНІЧНІ ЛАДИ
ДІАФІЛЬМ
ДІАФОНІЯ
ДІЄЗ
DIES IRAE
ДІОРАМА
ДО
ДОГМАТИК
ДОДЕКАФОНІЯ
ДОЙНА
ДОЙРА
ДОКУМЕНТАЛЬНИЙ ФІЛЬМ,
ДОКУМЕНТАЛЬНЕ КІНО
ДОЛЯ
ДОЛЬМЕНИ
ДОМБРА
ДОМІНАНТА
ДОМРА
ДОПОМІЖНИЙ ЗВУК
ДРАЙВ
ДРАМА
ДРАМАТУРГІЯ
ДРИМБА
ДУБЛЯЖ, ДУБЛЮВАННЯ
ДУДА
ДУДКА
ДУЕТ
ДУЕТИНО
ДУМА
ДУМКА
ДУОДЕЦИМА
ДУОДРАМА
ДУОЛЬ
ДУХОВА МУЗИКА
ДУХОВНА МУЗИКА

## Е

Е
ЕВРИТМІЯ, ЕВРИМІЯ
ЕВФОНІЯ
ЕДИКУЛА
ЕЙДЕТИЗМ
ЕЙДОС
ЕКАРТЕ
ЕКЗЕРСИС
ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМ
ЕКЛЕКТИЗМ, ЕКЛЕКТИКА
ЕКОСЕЗ
ЕКРАН
ЕКСЕДРА
ЕКСЛІБРИС
ЕКСОД
ЕКСПЕРТ
ЕКСПЕРТИЗА
ЕКСПЛІКАЦІЯ
ЕКСПОЗИЦІЯ
ЕКСПОНАТ
ЕКСПРЕСИВНИЙ СТИЛЬ
ЕКСПРЕСІОНІЗМ
ЕКСПРОМТ
ЕКСЦЕНТРИКА
ЕЛЕВСІНСЬКІ ТАЇНСТВА
(МІСТЕРІЇ)
ЕЛЕГІЯ
ЕЛЕКТРОННА МУЗИКА
ЕЛІЗІУМ, ЕЛІЗІЙ
ЕЛЛАДА
ЕЛЛІНІЗМ
ЕЛОКВЕНЦІЯ

ЕЛЬДОРАДО
ЕМАЛЬ
ЕМБЛЕМА
ЕМУЛЬСІЯ
ЕНГАРМОНІЗМ
ЕНДОСМОС КУЛЬТУРНИЙ
ЕНКАУСТИКА
ЕОЛОВА АРФА
ЕНЦИКЛОПЕДІЯ
ЕПАТАЖ
ЕПІГОНСТВО
ЕПІГРАМА
ЕПІЗОД
ЕПІЛОГ
ЕПІТАЛАМА
ЕПІТАФІЯ
ЕПІТЕТ
ЕПІЧНИЙ СТИЛЬ
ЕПОПЕЯ
ЕПОС
ЕРЕХТЕЙОН
ЕРЗАЦ
ЕРКЕР
ЕРМІТАЖ
ЕСКІЗ
ЕСТАКАДА
ЕСТАМП
ЕСТЕТ
ЕСТЕТИЗАЦІЯ
ЕСТЕТИК
ЕСТЕТИКА
ЕСТРАДА
ЕТИЗАЦІЯ
ЕТОС
ЕТЮД
ЕТЮДНИК
ЕФЕКТ
«ЕФЕКТ КУЛЄШОВА»
ЕХІН
ЕШАПЕ

## Є

ЄВАНГЕЛІЄ
ЄВАНГЕЛІСТИ
ЄВРОБАЧЕННЯ
ЄВХАРИСТІЯ

## Ж

G
ЖАЛІЙКА
ЖАНР
ЖЕСТ
ЖЕСТИ
ЖЕТЕ
ЖИВОПИС
ЖИВОПИСНЕ КІНО
ЖИГА
ЖИГОЛО
ЖОК
ЖОНГЛЕР
ЖОСТОВСЬКИЙ РОЗПИС
ЖУРІ

## З

ЗАКОМАРИ
ЗАТАКТ
ЗАТРИМАННЯ
ЗВУК
ЗВУК МУЗИЧНИЙ
ЗВУК У КІНО
ЗВУКОВА СИСТЕМА
ЗВУКОРЯД
ЗЛІПОК
ЗНАК
ЗНАМЕННИЙ РОЗСПІВ
ЗОБРАЖЕННЯ
ЗОЛОТИЙ ПЕРЕТИН,
ЗОЛОТА ПРОПОРЦІЯ
ЗУРНА

## І

ІГЛУ
ІГРАШКА НАРОДНА
ІДЕАЛ
ІДЕАЛІЗАЦІЯ
ІДЕАЛІЗМ
ІДЕОГРАМА
ІДЕОЛОГІЯ
ІДЕЯ
ІДИЛІЯ
ІДІОФОНИ
ІДОЛ
ІЄРАТИЗМ
ІЄРОГЛІФ(И)
ІЗБА
ІЗОГРАФ, ІЗУГРАФ
ІКОНА
ІКОНОГРАФІЯ
ІКОНОКЛАСТ
ІКОНОЛОГІЯ
ІКОНОПИС
ІКОНОСТАС
ІЛЮЗІОНІЗМ
ІЛЮЗІЯ
ІЛЮСТРАЦІЯ
ІМІТАЦІЯ
ІМПОСТ
ІМПРЕСАРІО
ІМПРЕСІОНІЗМ
ІМПРОВІЗАЦІЯ
ІНВЕНЦІЯ
ІНДУСТРІЯ
ІНКАРНАТ
ІКРУСТАЦІЯ
ІНСТАЛЯЦІЯ
ІНТАРСІЯ
ІНТЕЛІГЕНЦІЯ
ІНТЕРВАЛ
ІНТЕР'ЄР
ІНТЕРЛЮДІЯ
ІНТЕРМЕДІЯ
ІНТЕРМЕЦО
ІНТОНАЦІЯ
ІНТРИГА
ІНТРОДУКЦІЯ
ІНТРОЕКЦІЯ
ІНТУЇЦІЯ
ІОНІЙСЬКИЙ ОРДЕР
ІПОСТАСЬ
ІРМОЛОГІЙ
ІРМОС
ІРОНІЯ
ІРРАЦІОНАЛІЗМ
ІСЛАМЕЙ
ІСТИНА

## К

КАБАРЕ
КАБУКІ
КАВАТА
КАВАТИНА
КАДЕНЦІЯ
КАДР
КАДРИЛЬ
КАКОФОНІЯ
КАЛАМАР
КАЛАМБУР
КАМЕРА
КАМЕРНА МУЗИКА
КАМЕРТОН
КАМПАНЕЛА
КАМПАНІЛА
КАМ'ЯНІ БАБИ
КАНЕЛЮРА
КАНКАН
КАНО
КАНОН
КАНТ
КАНТАБІЛЕ

КАНТАТА
КАНТИЛЕНА
КАНТИЛЯЦІЯ
КАНТОР
КАНТУС ФІРМУС
КАНЦОНА, КАНЦОНЕТА
КАПЕЛА
КАПИЩЕ
КАПІТЕЛЬ
КАПІТОЛІЙ
КАПЛИЦЯ
КАПРИЧІО
КАРАВАДЖИЗМ
КАРБІВКА
КАРБУВАННЯ
КАРІАТИДА
КАРИКАТУРА
КАРКАС
КАРМАНЬЙОЛА
КАРТИНА
КАРТОН
КАРТУШ
КАСЕТА
КАСКАД
КАСТАНЬЄТИ
КАСТРАТ
КАТАВАСІЯ
КАТАРСИС
КАХЛІ
КАЧА
КАЧУЧА
КВАРТА
КВАРТЕТ
КВАТРОЧЕНТО
КВІНТА
КВІНТЕТ
КВІНТОВЕ КОЛО
КЕМП
КЕРАМІКА
КЕСОН
КИЛИМ
КІНЕМАТОГРАФ
КІНЕМАТОГРАФІЯ
КІНО
КІНОДРАМАТУРГІЯ
КІНОЗНАВСТВО
КІНОКАРТИНА
«КІНОКИ»
КІНОМАТЕРІАЛ
КІНОМИСТЕЦТВО
КІНОМУЗИКА
КІНОРЕЖИСЕР
КІНОСТУДІЯ
КІТЧ, КІЧ
КІЛИК
КІФАРА, КІТАРА
КЛАВЕСИН
КЛАВІАТУРА
КЛАВІКОРД
КЛАРНЕТ
КЛАСИКА
КЛАСИЦИЗМ
КЛАСИЧНИЙ ТАНЕЦЬ
КЛИНОПИС
КЛІР
КЛІРОС
КЛІШЕ
КЛЮЧ МУЗИЧНИЙ
КЛЮЧОВІ ЗНАКИ
КОБЗА
КОБЗАР
КОБИЗ
КОБУЗ
КОДА
КОЗА
КОЗАЧОК
КОКОШНИК
КОЛАЖ
КОЛІЗЕЙ
КОЛІЗІЯ
КОЛІР
КОЛО
КОЛОМБІНА
КОЛОНА
КОЛОРАТУРА
КОЛТ
КОЛЯДКА
КОМЕДІЯ
КОМЕДІЯ ДЕЛЬ АРТЕ
КОМЕДІЯ РЕСТАВРАЦІЇ
КОМІКСИ
КОМПОЗИЦІЯ
КОМУНІКАЦІЯ
КОНДАК
КОНСОНАНС
КОНСТРУКТИВІЗМ
КОНТРАБАС
КОНТРАЛЬТО
КОНТРАПУНКТ
КОНТРАТИП
КОНТРДАНС
КОНТРФОРС
КОНТУР
КОНФЛІКТ
КОНХА
КОНЦЕПТ
КОНЦЕПТУАЛІЗМ
КОНЦЕРТ
КОНЦЕРТИНО
КОНЬОК
КОРА
КОРАБЕЛЬ
КОРДЕБАЛЕТ
КОРИНФСЬКИЙ ОРДЕР
КОРИФЕЙ
КОРНЕТ
КОРОГВА
КОСТЕЛ
КОСТЮМ
КОСТЮМЕР
КРАСА
КРЕМЛЬ
КРЕЩЕНДО
КРІПОСНИЙ ТЕАТР
КРИПТА
КРИТИКА
КРОБ
КРОМЛЕХ
КРОНШТЕЙН
КРЮКИ
КСИЛОГРАФІЯ
КСИЛОФОН
КУБАЧІ
КУБІЗМ
КУЛІСИ
КУЛЬМІНАЦІЯ
КУЛЬТУРА
КУЛЬТУРНА ІНДУСТРІЯ
КУЛЬТУРНЕ ВИРОБНИЦТВО
КУМИР
КУПЛЕТ
КУПОЛ
КХАДЖУРАХО
К'ЯРОСКУРО

## Л

ЛАБІРИНТ
ЛАБІРИНТИ
ЛАВА
ЛАВІС
ЛАВР
ЛАВРА
ЛАВРСЬКИЙ СПІВ
ЛАД
ЛАДКАННЯ, ЛАДКАНКА
ЛАК
ЛАКИ ХУДОЖНІ
ЛАМБАДА
ЛАМБРЕКЕН
ЛАМЕНТО
ЛАМПІОН

ЛАНДШАФТ
ЛАНДШАФТНА АРХІТЕКТУРА
ЛАНСЬЄ
ЛАПІДАРІЙ
ЛАРГО
ЛА СКАЛА
ЛАСКО
ЛАТЕКСНІ ФАРБИ
«ЛАТЕРНА МАГІКА»
ЛАТИ
ЛАУРЕАТ
ЛЕВКАС
ЛЕГАТО
ЛЕГЕНДА
ЛЕЗГІНКА
ЛЕЙТМОТИВ
ЛЕКІФ
ЛЕМЕХ
«ЛЕМКІВЩИНА»
ЛЕНДЛЕР
ЛЕНТО
ЛЕСУВАННЯ
ЛИСТІВКА
ЛИТАВРИ
ЛИТВО
ЛИШТВА
ЛІБРЕТО
ЛІГА
ЛІЗЕНА
ЛІМБО
ЛІНЕАРИЗМ
ЛІНЕАРНІСТЬ
ЛІНІЯ
ЛІНОГРАВЮРА
ЛІПНИНА
ЛІПСІ
ЛІРА
ЛІРИК
ЛІРИКА
ЛІРИЧНА ОПЕРА
ЛІРНИК
ЛІТАНІЯ
ЛІТЕРА
ЛІТЕРАТУРА
ЛІТОГРАФІЯ
ЛІТОФАНІЯ
ЛІТОФОН
ЛІТУРГ
ЛІТУРГІЯ
ЛОБЗИК
ЛОДЖІЯ
ЛОЖА
ЛОНЖА
ЛУБОК
ЛУВР
ЛУДЖЕННЯ
ЛЮ
ЛЮКАРНА
ЛЮНЕТ
ЛЮСТР
ЛЮТНЯ
ЛЯ
ЛЯВОНИХА

## ПОДЯЧНЕ СЛОВО

З нагоди публікації першого тому енциклопедії висловлюю щиру подяку всім, хто сприяв здійсненню цього дослідження та підготовці його до видання, зокрема директору Київської міської художньої дитячої галереї Юрію В'ячеславовичу Гаврилову, кандидатам мистецтвознавства Тамарі Михайлівні Деордієвій та Олександру Григоровичу Рутковському, кандидату історичних наук Тетяні Іллівні Гаєвській, кандидату педагогічних наук Юлії Василівні Трач.

А особлива вдячність — дружному колективу Інституту культурології Академії мистецтв України та його керівникові — кандидату філософських наук, академіку АМУ Юрію Петровичу Богуцькому, завдяки якому стало можливим завершення та видання цієї праці.

*С. Безклубенко*

*Наукове видання*

БЕЗКЛУБЕНКО Сергій Данилович
**Мистецтво: терміни та поняття**

Дизайн обкладинки *С. Сизоненка*
На обкладинці:
на 1-й сторінці — фото Софійського собору в Києві;
картина І. Рєпіна «Запорожці пишуть листа турецькому султану»;
фото кіноактриси Г. Гарбо; картини: В. Тропінін «Портрет селянина», Т. Шевченко «Катерина»;
мозаїка «Богоматір Оранта» із Софійського собору; К. Трутовський «Біля криниці»;
В. Кандинський «Вершник Св. Георгій»;
яйце роботи П. К. Фаберже
на звороті — Рафаель «Афінська школа»; краєвид замку в Підгірцях;
М. Сергеєв «Яблуні в цвіту в Малоросії»

Завідувач редакційно-видавничого відділу *Н. Загоскіна*
Редактори *К. Тишкевич, Л. Петік*
Художньо-технічне редагування,
опрацювання ілюстрацій, комп'ютерна верстка *О. Зігулі*

Підписано до друку 12. 08. 08. Формат 70x100/16.
Папір крейдований матовий. Гарнітура LazurskiC. Друк офсетний.
Ум. друк. арк. 19,5. Обл. вид. арк. 32. Зам. №
Тираж 1000 прим.

Макет виготовлено видавничою фірмою ТОВ «Казка»
Свідоцтво про внесення до Держреєстру ДК № 740 від 24.12. 01
Вул. Мала Житомирська, 16/3, оф. 12, Київ, 01001, тел. (044) 270-68-74
e-mail: kazka@svitonline.com, kazka@voliacable.com

Інститут культурології Академії мистецтв України
Свідоцтво про внесення до Держреєстру ДК № 3329 від 09.12.08
Б-р Т. Шевченка, 50-52, к. 710, Київ, 01032
www.icr.kiev.ua, e-mail: ikamu@i.ua

Видруковано у ПП «Р. К. Майстер-Принт»
04074, м. Київ, вул. Шахтарська, 5
тел.: (044) 332-10-73
Huss®
www.huss.com.ua





Б 331753-1 рк

Сергій Безклубенко

# МИСТЕЦТВО:
## терміни та поняття

РК (9)

АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

ISBN 978-966-2241-06-8

