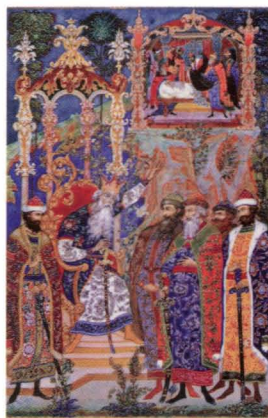




Сергій Безклубенко

МИСТЕЦТВО:

терміни та поняття





НАЦІОНАЛЬНА
ПАРЛАМЕНТСЬКА
БІБЛІОТЕКА
УКРАЇНИ





ЕНЦИКЛОПЕДИЧНЕ ВИДАННЯ
У ДВОХ ТОМАХ



Б3317 53-2+ рк

Сергій Безклубенко

МИСТЕЦТВО: терміни та поняття

ТОМ II



Інститут культурології
Національної академії мистецтв України

КИЇВ – 2010

31439d9 к

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

Рекомендовано до друку
вченою радою Інституту культурології
Національної академії мистецтв України

Виконано в рамках фундаментальних досліджень
Інституту культурології Національної академії мистецтв України
за темою «Формування художньої культури України:
історія, естетика, семіотика, напрямки, перспективи»

Упорядкування ілюстрацій
кандидат культурології *Олександра Олійник*

Р е ц е н з е н т и:

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 НАМ України

Ю. О. Станішевський

Безклубенко, Сергій.

Б 396 Мистецтво: терміни та поняття : енциклопед. вид. : у 2 т. : Т. 2 (М–Я) / Сергій Безклубенко. —
К.: Інститут культурології НАМ України, 2010. — 256 с. : іл.

ISBN 978-966-2241-16-7

Другий том енциклопедичного видання охоплює мистецькі поняття від літери «М» до «Я». Видання присвячене світовій культурі. Його специфіка в тому, що на відміну від більшості традиційних подібних видань воно є авторським, здійсненим однією особою, що забезпечує концептуальну цілісність викладу матеріалу.

Видання розраховане на науковців, викладачів, аспірантів, студентів вищих гуманітарних навчальних закладів.

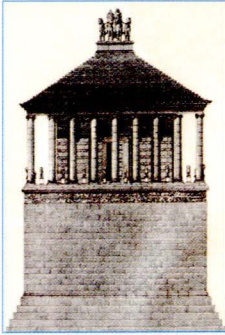
УДК 791.43 (477)
ББК Щ 373 (4УКР)

ISBN 978-966-2241-16-7

© Сергій Безклубенко, 2010
© Інститут культурології Національної
академії мистецтв України, 2010
© О. Олійник,
упорядкування ілюстрацій, 2010

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ І АБРЕВІАТУР

- авіац.* — авіаційний
авт. — автор
амер. — американський
англ. — англійський
араб. — арабський
арг. — аргентинський
арх. — архітектурний, в архітектурі
бл. — близько
букв. — буквально
болг. — болгарський
брет. — бретонський
взагалі
візант. — візантійський
голланд. — голландський
грец. — грецький
груз. — грузинський
дан. — данський
див. — дивись
дорій. — дорійський
досл. — дослівний
ДРМ — Державний російський музей,
м. Санкт-Петербург, Росія
ДХМ — Дніпропетровський художній музей
еліпс. — еліптичний
євр. — єврейський
єг. — єгипетський
заг. — загальний
ірл. — ірландський
ірон. — іронічний, в іронічному значенні
ісп. — іспанський
італ. — італійський
катол. — католицький
лат. — латинський
лит. — литовський
м. — місто
мист. — мистецтвознавчий, у мистецтві
мов. — мовний
молд. — молдавський
муз. — музичний
НАМУ — Національна академія мистецтв України
НАНУ — Національна академія наук України
напр. — наприклад
нар. — народний
нід. — нідерландський
нім. — німецький
норв. — норвезький
НХМУ — Національний художній музей України
о. — острів
образ. мист. — образотворче мистецтво
перен. — у переносному значенні
пол. — польський
порівн. — порівняйте
поч. — початок
прованс. — прованський (провансальський)
прибл. — приблизно
р. н. — рік народження
реж. — режисер
реліг. — релігійний
род. відм. — у родовому відмінку
розм. — розмовний
рос. — російський
рум. — румунський
с. — село
санскр. — санскритський
св. — святий
серб. — сербський
скороч. — скорочення, скорочений
слов. — словацький
словен. — словенський
спорт. — спортивний
суч. — сучасний
т. зв. — так званий
тис. — тисячоліття
теолог. — теологія
техн. — технічний, у техніці
торг. — торговельний, 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
чес. — чеський
чл.-кор. — член-кореспондент
швед. — шведський



Мавзолей.
Галікарнаський
мавзолей. 377–353 рр.
до н. е. Схематична
реконструкція



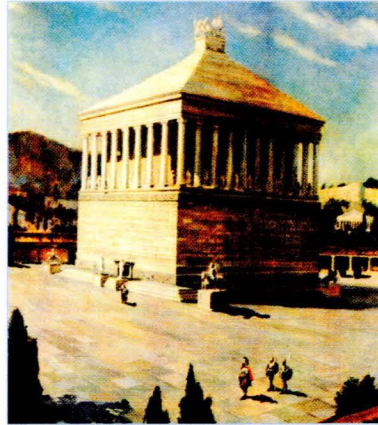
Мавзолей.
Гумаянова гробниця.
1565 р. М. Делі, Індія



Мавзолей.
Статуя Мавсола.
Мармур. З північного боку
Галікарнаського мавзолею.
350 р. до н. е. Британський
музей, м. Лондон, Велика
Британія

М

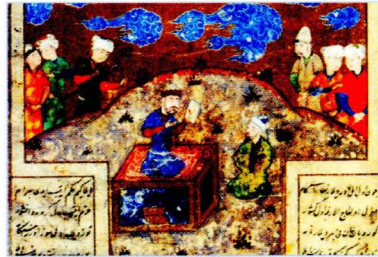
МАВЗОЛЕЙ (*грец.* μαυσωλειον) — 1) первісно — гробниця Мавсола, царя Карії (Мала Азія), у м. Галікарнасі (IV ст. до н. е.); 2) *взг.* монументальна поховальна споруда (напр., мавзолей Леніна в Москві) (див. також *Храм*).



Мавзолей.
А. Юкл. Галікарнаський мавзолей.
Реконструкція. П'яте чудо світу

МАГИ (від *лат.* magis (від *грец.* μαγισ) — чаша, миска, чара) — давньогрецьке найменування жерців (тобто божих годувальників) Стародавнього Ірану (Персії).

Див. *Магія, Сакралізація, Релігія, Чарування.*



Маг.
Мані дарує малюнок Бахрам Гуру.
Мініатюра із зібрання творів Алішера
Навої. 1521–1522 рр. Російська національна
бібліотека, м. Москва, Росія

МАГІСТР (*лат.* magister (від *magnus* — великий + *hister* — знавець) — начальник; наставник, вчитель) — 1) у Стародавньому Римі — титул посадової особи (*М.* вершників); 2) у Візантії — найвищий титул службовців; 3) у середньовічній Європі — назва керівника деяких світських або церковних організацій (напр., у лицарських або чернечих орденах); 4) у системі вищої освіти країн Заходу — середній ступінь між бакалавром та доктором наук; 5) у сучасній Україні — найменування освітньо-кваліфікаційного рівня, який здобувають випускники ВНЗ, пройшовши курс навчання, склавши відповідні екзамени й захистивши магістерську дисертацію.

МАГІЯ (від *грец.* μαγική — чашка, миска, блюдо) — термін для означення сукупності фізичних (жести, танці, співи, гоасіння тощо) та словесних (молитви, замовляння, закляття, прокляття) уявних засобів впливу на предмети та живі істоти з метою досягнення бажаної їхньої взаємодії та одержання очікуваного результату. Є ідеологічним підгрунтям релігії, одночасно з якою і виникла. Те саме, що *чарування*.

Первісна людина, долаючи круті й звивисті стежки пізнання, не знала меж застосування принципу аналогії, умов для визначення тотожності явищ і робила у своєму мисленні неправомірні «перенесення», «стрибки» й «узagalнення». Проекціуючи без достатніх підстав *свій внутрішній світ*, до того ж не повністю зрозумілий, на довкілля, люди «одухотворявали» всі навколишні предмети і явища. Від незрозуміння, що таке *дихання (дмухання)*, бере початок уявлення про існування «душі» та «духу» як безтілесних, а то й безсмертних «істот», «сутностей».

Подібна етимологія у багатьох індоєвропейських мовах; порівняйте *грец.* ψύχο (психоо) — дихати, ψυχή (психе) — душа; *лат.* spiro — дихаю, spiritus — дух, душа; *фр.* respirer — дихати, esprit — дух та ін. Міряючи все по собі, людина цілком природно, але тим не менш хибно, приписувала свої чи подібні до своїх якості, характеристики, бажання, способи дії і т. д. всім довколишнім предметам та явищам.



Магія.
Ж.-Б. Лепренс. У хіроманта.
Полотно, олія. Близько 1775 р. Ермітаж,
м. Санкт-Петербург, Росія



Магія.
Жертвобний стіл з Семиріччя. Бронза.
Друга половина VI ст. до н. е. Ермітаж,
м. Санкт-Петербург, Росія

Справді, якщо в мені самому є «хтось» інший, відмінний від мене (легкий, рухливий, маловидимий), і якщо цей «хтось» («душа», «дух») наявний і в другій, третій особі, то чому йому не бути й у річці, і в дереві, і в болоті, і в камені, не кажучи вже про звіра та птаха?! Скрізь людям увижалися *духи* — «той, що в хаті», «той, що в лісі», «той, що у воді», «той, що в скелі», «той, що в греблі», «той, що в болоті» і т. д. Оскільки від річки, лісу, поля, житла залежав добробут, то люди, *окрім того що працювали*, почали вдаватися, *особливо в скрутних ситуаціях* (коли нічого путнього не

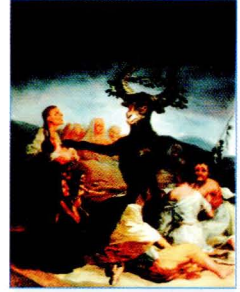
виходило з трудових зусиль), і до інших, «додаткових», «непрямих», опосередкованих (суто ілюзорних!), «засобів впливу» на ліси, поля, птахів і звірів — «звертанням», «апеляцією» до їхніх «духів».

Усезагальний принцип людських взаємин. Створивши ці «духи» за своєю подобою, люди й прагнули налагодити з ними стосунки за прикладом людських взаємин. То сподівалися *ласкавим словом повернути «їх»* на дружбу й співробітництво, то намагалися *залакати «їх»*, усіяло ремствуючи та шантажуючи, а то й *примусити «їх»* за допомогою грубої сили, даючи «їм» справжнісінького прочухана, служити собі.. Знову й знову *старалися догодити* — відводили найкращі будинки для схову, розважали співами й утішали танцями, пригощали найсмачнішими, вишуканими стравами... Словом, прагнули побудувати стосунки з «духами» відповідно до всезагального принципу еквівалентних взаємин: *я — тобі, ти — мені*. Або, як виразно це сформулювали ще римляни, *do ut des!* (Дано, щоб дав!)

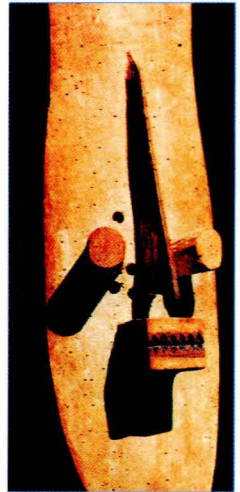
Завжди напівголодним людям видавалися такими самими — *вічно пасими на їжу!* — і «духи». Отож, були переконані, що найкоротший шлях до прихильності «духів» — через шлунок. Тому найпоширенішим засобом залагодити справу вважали частування, пригощання «духів». Спочатку це робив кожний на свій смак і розсуд, у разі потреби. Проте згодом виокремилися люди, що, за уявленням первісних людей, ліпше від інших могли приготувати й згодувати «духам» їжу. Так утворився прохарок жреців.

Оскільки первісно їжа називалась у нас жертвою (від жерти, порівн. рос. жрать, жратва), то і чоловік — професійний годувальник «духів» — дістав найменування жерця. З поглибленням процесу сакралізації слово «жертва» закріпилось винятково за назвою наїду «духів»; страва для людей стала просто їжею, а слово «жратва», що нагадувало жертву, опинилось «поза законом» — як грубе, вульгарне, брутальне. (Подібна еволюція відома й в інших мовах: наприклад, у німецькій — essen (ессен) — їсти, fressen (фрессен) — жерти).

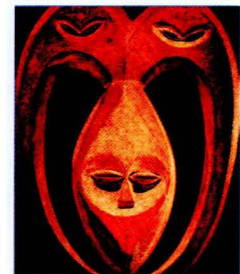
Чи не перших в історії професійних годувальників божих, тобто жерців, виявили у стародавній Персії греки. Вони й дали їм відповідну назву: маги, що в перекладі означає щось на зразок кухарі.



Магія.
Ф. Гойа. Шабаш бідьом.
1798 р. Музей Лазаро,
м. Мадрид, Іспанія



Магія.
Маска племені жребо з Кот-д'Івуару. Метрополітен-музей, м. Нью-Йорк, США



Магія.
Маска племені кхелс.
Дерево. Метрополітен-музей, м. Нью-Йорк, США



Майоліка.
Майолікова миска.
Флоренція. 1460–1470-ті рр.
Музей Чартрорійських,
м. Краків, Польща



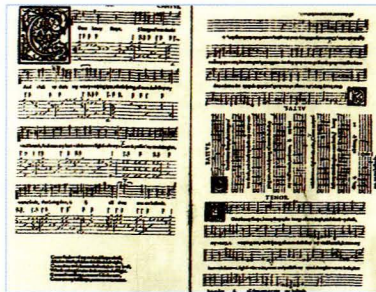
Мандоліна:
англійська (верхня),
італійська (нижня)



Майоліка.
М. Врубел.
Таріль «Садко». Майоліка.
1899–1900 рр.
Музей кераміки
«Садіба Кусково»,
с. Кусково, Росія

У давньогрецькій мові існує ціле гніздо слів, що можуть свідчити на користь саме такого припущення як найбільш вірогідного: $\mu\alpha\gamma\iota\zeta$ (magis) — чашка, миска, блюдо, $\mu\alpha\gamma\epsilon\iota\rho\varsigma$ (магейрос) — кухар, повар, $\mu\alpha\gamma\epsilon\iota\rho\kappa\omicron\varsigma$ (магейрикос) — кухарський і т. д. Прикметно, що ці та подібні слова практично без змін перейшли до латини: magis, magida — миска, чашка, блюдо magira — кухарське мистецтво, magirus — кухар і т. д., magmentum — додаток до жертви, додаткова жертва, проте magicus уже означає магічний, таємничий, чарівничий. На користь саме такого походження терміну *магія* опосередковано засвідчує й вражаюче подібна етимологія українського відповідника поняття магія — чарування та похідних від нього (чари, чарівність, зачарованість тощо). І.

МАДРИГАЛ (фр. madrigal, італ. madrigale, від лат. matricalis — маточник) — світський музично-поетичний жанр епохи *Відродження*, джерела якого виходять у народній поезії, старовинному італійському пастушому музикуванні. У сфері професійної поезії та музики з'являється в XIV ст. і відіграє важливу роль у становленні незалежної від духовного диктату християнської церкви європейської музики. І.



Мадригал.
Ж. Доуленд. Пісня із збірника
«Перше зібрання пісень, або Мадригали
для чотирьох голосів». 1597 р.

МАЖОР (фр. majeur, італ. maggiore, від лат. maior — великий) — 1) музичний лад, заснований на великому (мажорному) тризвуків; 2) ладове забарвлення (модальність, спосіб) великого тризвуків чи навіть звукового ряду, який містить велику *терцію* вгору від основного тону.

МАЖОРО-МІНОР (мажоро-мінорна система) — термін для означення об'єднання ладів протилежної модальності (*способу*) в рамках однієї музичної системи. Найпоширеніші різновиди — однойменний мажоро-мінор (мажорний лад, збагачений акордікою та мелодійними зворотами однойменного мінору) та (трохи рідше) міноро-мажор (мінор, збагачений відповідними елементами мажорного ладу); до мажорно-мінору зараховують також змішані паралельних ладів: гармонійного мажору та гармонійного мінору.

МАЗУРКА (пол. mazurek, від назви жителів Мазовії, у яких уперше виявлено цей танець — польський народний танець). Характеризується швидким темпом, тридольним розміром; акценти різкі, частогусто зміщуються на другу або й третю дою такту, а іноді — на дві чи всі три.

МАЙОЛІКА (нім. Majolika, від італ. majolika, від назви о. Майорка) — різновид поливняної кераміки, розписаної різнобарвним орнаментом по білому полю. Була особливо популярною в епоху *Відродження*. Одним з провідних центрів виробництва М. стало північноіталійське місто Фаенца, звідки походить друга назва М. — фаянс. Від середини XVII ст. М. стали виробляти в нідерландському м. Делфті («делфтський фаянс» — синя з білим М.), а також у Великобританії (м. Брістоль).

МАКАМ (від араб. слова, що означає місце, положення) — ладово-мелодична модель в арабській, іранській, турецькій музиці (споріднені: мукам, мугам, маком, рага). Слугують основою для імпровізованої музики як малих, так і великих форм.

МАКЕТ (фр. maquette — модель, ескіз) — 1) арх. об'ємно-просторове зображення проєктованої чи збудованої споруди, архітектурного комплексу, ансамблю тощо, виконане у зменшеному масштабі; 2) макет декорації — модель майбутнього оформлення вистави, що визначає її просторово-декораційне вирішення; 3) у поліграфії: а) ескізний проєкт оформлення книжки; б) паперові аркуші у форматі майбутнього видання з наклеєними відбитками гранок тексту та ілюстрацій, з технічними помітками, як здійснювати верстку;

в) пробний примірник книжки, параметри якого належить дотримати під час виготовлення тиражу.

МАКРОЗНИМАННЯ — фото- або кінознімання середніх за розміром або дрібних об'єктів (їхніх деталей, структури тощо) у масштабах від 1:5 до 20:1.

МАНАСА МАВЗОЛЕЙ — пам'ятник архітектури XIV ст. в Киргизстані. За легендою гробниця богатиря Манаса. Відновлений у 1969–1970 рр.

МАНГЕЙМСЬКА ШКОЛА — напрям у німецькій музиці, започаткований у XVIII ст. (у м. Мангейм). Для **М. ш.** властиві запровадження тривалих, динамічних наростань (*крецендо*) та спадів (*димінуендо*), яскравих контрастів. Діяльність представників **М. ш.** (Стаміц, Каннібах та ін.) підготувала формування класичного симфонізму (Гайдн, Моцарт).

МАНДОЛА (*итал.* mandola, від *лат.* pandūga — триструнний музичний інструмент, pandura) — 1) струнний щипковий музичний інструмент, різновид лютні; 2) альтовий різновид мандоліни.

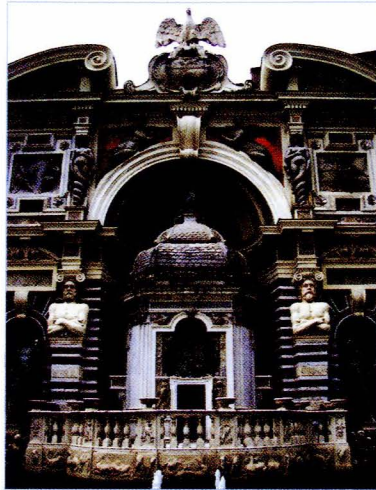
МАНДОЛІНА (*итал.* mandolino, від mandolo, від *лат.* pandūga — триструнний музичний інструмент) — струнний щипковий музичний інструмент з родини лютень. Іл

МАНЕКЕН (*фр.* mannequin, від *нідер.* mannekijn — людина) — 1) *взг.* фігура у формі людської постаті для примірювання або демонстрації одягу; 2) *мист.* лялька з рухомими «руками» та «ногами», що її використовують художники для створення зображень людських поз, одягу тощо.

МАНЕРА (*фр.* manière — спосіб, від manier — вміло користуватися, володіти, обходитись з чимось) — 1) певна особливість поведінки, спосіб дії; 2) спосіб щонебудь робити; 3) термін для означення прийомів творчості.

МАНЬЕРИЗМ (*итал.* manierismo, *букв.* — примхливість, химерність) — *стильова* течія в італійському та західноєвропейському мистецтві XVI ст. **М.** — своєрідний перехід від *Ренесансу* до *Бароко*. Зовнішньо наслідуючи майстрів Відродження, «маньєристи» (італійські художники Я. Понтормо, А. Бронзіно, скульптор Б. Челліні) відображали нестійкість загальної ситуації, підкреслювали трагічні риси буття. Їхня творчість

позначена складністю та напруженістю образної структури, «манерною» вишуканістю форми. Іл.

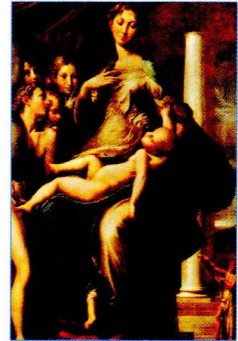


Маньєризм.
П. Лігоріо. Фонтан «Орган». Між 1550–1572 рр.
Вілла Д'Есте, м. Тіволі, Італія

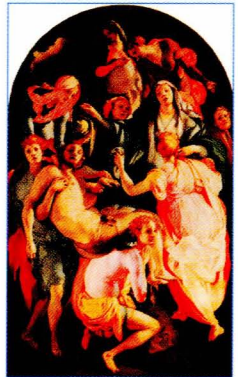


Мариніст.
І. Айвазовський. Буря на океані. 1864 р.
Феодосійська картинна галерея
ім. І. К. Айвазовського, м. Феодосія, Україна

МАРИНІСТ (*итал.* marinista, від mare — море) — художник, який зображає переважно море, зокрема й морські пейзажі (марини). Іл.



Маньєризм.
Ф. Парміджаніно.
Мадонна з дитиною і свято.
1503–1540 рр.
Уффіці, м. Флоренція,
Італія



Маньєризм.
Я. Понтормо.
Покладення в домовину.
1525–1528 рр.
Церква Санта-Фелічіта,
капела Каппоні,
м. Флоренція, Італія

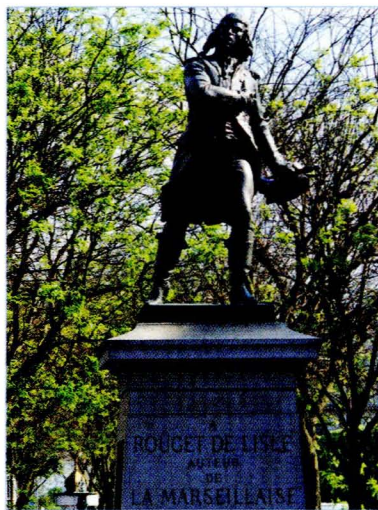


Маріонетка.
О. Екстер.
Робот-маріонетка. 1926 р.
Приватна колекція

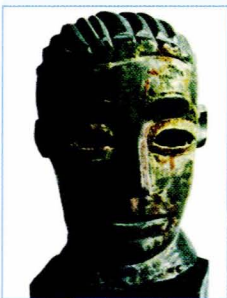
МАРІОНЕТКА (від *фр.* marionette, від *итал.* marionetta, спочатку — назва невеликих фігур Діви Марії в середньовічній ляльковій виставі) — 1) різновид театральної ляльки, яку приводять у рух за допомогою ниток (назва пов'язана з іменем Марія — головного персонажа традиційних різдвяних вистав); 2) *перен.* — суб'єкт (особа, уряд, держава), що є слухняним знаряддям у чужих руках. *Іл.*

МАРКЕТРИ (*фр.* margueterie, від *margueter* — інкрустувати) — різновид мозаїки з фігурних платівок фанери (різних за кольором і текстурою), що наклеюються на певну основу (меблі, панно й т. д.).

«МАРСЕЛЬЄЗА» («Marseillaise») — революц. пісня (спочатку «Бойова пісня Рейнської армії», потім — «Пісня марсельців» (1792 р.), що стала державним гімном Франції. З 1975 р. в новій муз. редакції. Слова й музика К.-Ж. Руже де Ліля.



Марсельєза.
Архітектор А. К. Стейне.
Пам'ятник Р. де Лілю.
XIX ст. М. Париж, Франція



Маска.
Чоловіча маска. Срібло,
залізо. З Флітпополіса.
Археологічний музей.
М. Варна, Болгарія

МАРШ (від *фр.* marche — шість, рух уперед) — жанр інструментальної музики, який виник з потреби синхронізувати чіткий рух людей (рух військових лав, урочисті та ритуальні процесії тощо). Для *М.* властивий чіткий ритм і розміреність темпу, що не змінюється

протягом усього твору. Звичайно витримані у розмірах $\frac{2}{4}$; $\frac{4}{4}$, але трапляються і $\frac{3}{4}$ (у балетах).

МАР'ЯЧІ (*ісп.* mariachi) — мексиканський народний вокально-інструментальний ансамбль.

МАСКА (*фр.* masque, від *итал.* maschera, від *араб.* māskara — насмішка, маска) — 1) *взг.* накладка з вирізами для очей, що приховує обличчя (учасників карнавалу, маскараду та ін.), іноді — із зображенням людської подоби, голови звіра чи міфічної істоти; первісно відіграла певну релігійну функцію, згодом завдяки процесу естетизації — ігрову; 2) в античному театрі, комедії дель арте, виставах скоморохів тощо — театральні *М.* Звідси походить і фігуральне вживання слова *М.* для означення персонажів зі сталими характеристиками в певних виставах; 3) посмертна *М.* — гіпсовий (чи з інших матеріалів) зліпок з обличчя померлого; 4) поховальна *М.* — скульптурне зображення обличчя померлого (переважно із золота), яке накладали на заможного покійника стародавні народи; 5) медична *М.* — накладка з марлі (асептична, для наркозу й т. ін.); 6) косметична *М.* — шар крему, лікувальних препаратів, накладений на обличчя чи його ділянки; 7) у музичному мистецтві термін (власне частина вислову «співати в *М.*»), який вживається у вокальній педагогіці для означення способу видобування звука, пов'язаного з резонуванням голосу співака в носовій та придаткових порожнинах (тобто у верхній частині обличчя, яка зазвичай і затуляється маскою під час карнавалів, маскарадів і т. д.). Вислів «співати в *М.*» означає співати на високій позиції звука, що сприяє появі в голосі т. зв. *мікстового* звучання; 8) маски — загальна назва веселих розваг, що влаштовувалися при королівському дворі та в оселях англійських вельмож у XVI–XVII ст. *Іл.*

МАСКАРОН (*итал.* mascherone, від *maschera* — маска) — декоративний рельєф у вигляді людського обличчя або голови тварини.

МАСОВА КУЛЬТУРА — вираз, який вживається для термінологічного означення того, що представники «художньої» та «академічної» еліти вважають

«культурою другого сорту». Таке зверхнє й зарозуміле (снобістське) ставлення до М. к., «масової свідомості» та «мас» загалом має цілком певне *гносеологічне* та *соціальне* коріння й слугує опорою політично та культурно антипатичних настанов щодо засобів масової інформації.



Маскарон.

Б. Сібальд. Панель з маскароном. Естамп. 5,1х7,6 см. 1543 р. Приватна колекція

Гносеологічне коріння цих поглядів полягає в софістичному трактуванні *кількісного* поняття маси (та всього *масового*) як нібито *якісно* низькопробного. «Маса», «суспільна маса», в інтерпретації іспанського публіциста Х. Ортеги-і-Гассета — це «сукупний продукт серійного виробництва»: величезна кількість «наштампованих», виготовлених за одним «кліше», за однією й тією «пресформою»... *людей*. Власне, навіть не зовсім людей, а лише їхніх «подоб», бо «поділ суспільства на маси та на добірні меншини є поділом не на суспільні класи, а на класи... *людей*» (Ортега-і-Гассет Х. Бунт мас // *Вибрані твори*. — К., 1994. — С. 18).

Ідейні джерела таких поглядів ведуть до ніцшеанства та кантіанства. Ф. Ніцше також «калібрував» людей, поділяючи їх на «сорти», виділяючи при цьому «людей високої та добірної породи» (Ф. Ніцше. *Человеческое, слишкоом человеческое* // *Сочинения в 2-х т.* — Т. 1. — М., 1990. — С. 234) та іменуючи їх «надлюдьми» (*Übermensch*), на противагу *Untermensch*'ам («недолюдям»), які начебто становлять оту саму «масу» — *місиво*.

Почав же це «калібрування» людей на «сорти» І. Кант. Він небезпідставно вважав, що ідеалом краси є людина. Проте не будь-яка людина, не людина взагалі, а тільки людина, яка може «судити й естетично, — тільки та людина, отже, є ідеалом краси» (И. Кант. *Критика способности суждения*. — СПб,

1898. — С. 81—82). Цю лінію продовжив Ф. Ніцше. «Багато, дуже багато народилося й надто довго вони вже висять на своїх гілках», — так каже ніцшеанський «Заратустра». У «Прагненні влади» «філософ» жадає, щоб «*вищі люди* (!) оголосили війну *людським масам*», бо «*величезна більшість людей не має права на існування*».

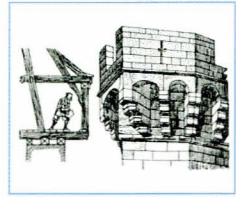
Які людиноненависницькі «теорії», які бузுவірські політичні концепції та руйнівні воєнні стратегії «вилупилися» із цих «елітарних гнізд», добре відчуло на собі людство у ХХ ст. Ще в 1908 р. англійський «інтелектуал» Д. Г. Лоуренс, ознайомившись із шизофренічними писаннями Ф. Ніцше, повідомляв у приватному листі: «*Якби я мав змогу, я збудував би залу смерті завбільшки з Кришталевий палац, там стиха награватиме військовий оркестр і яскраво світитиме кінематограф; потім я піду по вулицях і завулках і заведу їх усередину — всіх недужих, кульгавих, калічних; я їх вестиму лаядно, і вони всміхатимуться, втомлено шепочучи подяки, оркестр стиха гратиме «Алі-луя»...* До нацистських газових камер, прообраз яких тут вимальовується, тоді залишалося лише три десятиліття.

Погляди Ф. Ніцше та Х. Ортеги-і-Гассета, таким чином, можна тлумачити як інтелектуальну огиду від розвитку масової письменності та масової культури взагалі. Ці погляди, як слушно зауважує Н. Дейвіс, перейняв міжнародний гурт митців і письменників, які прагнули зміцнити бар'єри між т. зв. високою культурою та «низькою культурою», і через це зберегти свою самозвану роль «аристократії». *Ід.*

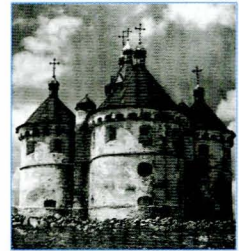


Масова культура.

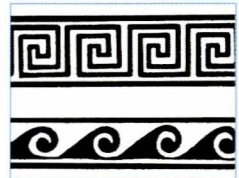
О. Грібель. Інтернаціонал. 1928—1930 рр. Музей німецької історії, м. Берлін, Німеччина



Машкулі



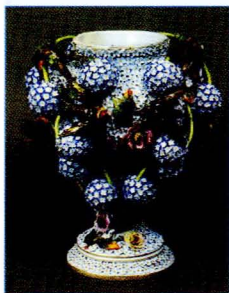
Машкулі.
Покровська церква. 1467 р. С. Сутківці, Україна



Меандр



Мейсенська порцеляна.
Й. Й. Кендлер.
Кавалер за письмовим
столом. 1740 р.
Музей Райс-Енгельхорн,
м. Мангейм, Німеччина



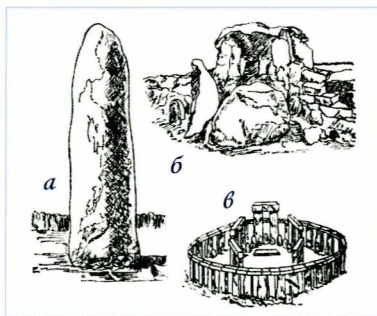
Мейсенська порцеляна.
Ваза. Мейсен, Німеччина.
1756–1763 рр. Музей
зарубіжного мистецтва,
м. Рига, Латвія

МАСТАБА (араб. mastabah — кам'яна лавка) — давньоєгипетський надгробок у вигляді кам'яного бруса зі скошеними до центра вгору боковинами; увінчував і прикривав зовні поховальну камеру, прикрашену зазвичай розписами, рельєфами, скульптурами.

МАШИКУЛІ (фр. mâchicoulis) — навісні бійниці в горішній частині стін і башт середньовічних фортець. Іл.

МЕАНДР (від давньогрецької назви звивистої річки на території суч. Туреччини) — 1) річковий заворот, «коліно»; 2) давньогрецький геометричний орнамент з безперервної кривої чи ламаної під прямим кутом лінії, що утворює ряд спіралей.

МЕГАЛІТИ (від грец. μέγα — величезний + і λίθος — камінь) — культові споруди (III–II тис. до н. е.) з величезних необроблених або напівоброблених кам'яних брил. Відомі в Західній Європі, Північній Африці, на Кавказі та в інших місцевостях. До категорії М. зараховують *дольмени, менгіри, кромлехи*. Іл.



Мегаліти.
Мегалітичні споруди: а — менгір;
б — дольмен; в — кромлех

МЕГАРОН (грец. μέγαρον — великий зал) — 1) первісно (III–II тис. до н. е.) назва одного з різновидів давньогрецького житлового приміщення; 2) у пізнішу добу — прямокутний зал, іноді поділений 1–2 рядами стовпів (колон) з вогнищем та вхідним портиком, що послужив конструктивним прототипом давньогрецького храму; 3) святилище в давньогрецьких храмах.

МЕДІАНТА (від лат. medians — той, що поділяє навпіл) — термін для означення III та VI ступенів ладу та акордів,

які «стоять» на них. Ці акорди посідають проміжне місце між основними й мають двоїсті функції: тоніко-домінантну — у III ступені, тоніко-субдомінантну — у VI ступені.

МЕЙСЕНЬКА ПОРЦЕЛЯНА, МЕЙСЕНЬКИЙ ФАРФОР — загальна назва продукції першої у Європі (заснована 1720 р. у м. Мейсені, Німеччина) фабрики з виготовлення виробів з порцеляни (другоназва фарфору). Іл.

Див. *Порцеляна, Фарфор*.

МЕЙСТЕРЗИНГЕР — (нім. Meistersinger — букв. майстер співу) — професійний поет-співак у середньовічній Німеччині (XIV–XVI ст.), на відміну від мінезингерів — поетів-співаків аматорів з-поміж рицарського середовища. М. об'єднувалися в професійні літературні й співочі організації (школи) (на зразок тодішніх ремісничих цехів). Творчість М. регламентувалася великою кількістю особливих правил (табулятор). Іл.



Мейстерзингер.
Скульптор Й. К. Краузер. Пам'ятник Г. Саксу.
1874 р. м. Нюрнберг, Німеччина

Пісня М. називалася *бар* або *гезетц* і складалася із двох строф та приспіву, мелодія називалася *тон* або *вейзе*. Кількість *тонів* у кожного співака мала постійно збільшуватися, і лише той набував звання майстра, хто міг створити новий *тон* і безпомилково його відтворити. Поступово складалася велика кількість *тонів*, їх

називали за іменем автора — часом з дивними, як на сьогоднішні уявлення, означеннями. Напр., «ткацько-чесальний *тон* Амвросія Мецгера», «срібний *тон* Ганса Сакса», «чорнильно-чорний *тон*» (такого-то). Протягом XIV–XV ст. *тони* складалися тільки на релігійні теми, починаючи з XVI ст., також і на світські. У пізніший період настає занепад творчості *М. Іа.*

МЕЛ — позасистемна одиниця *висоти звука*, застосовується переважно в музичній *акустиці*. Нульову висоту (0 мел) має звук частотою 20 Гц при рівній гушності 40 фон.

МЕЛІЗМИ (від *грец.* *μελίσμα* — пісня, мелодія) — 1) мелодичні уривки або й цілі мелодії, виконувані на один склад слова з тексту (напр., *колоратури*, *руляди*). Особливо характерні для візантійської музики, григоріанського хоралу, взагалі східного музикоування. Протилежністю до мелізматичного є силаботонічний спів, під час якого на кожен звук припадає один текстовий склад; 2) в українській традиції терміном *М.* прийнято означувати всі мелодичні прикраси у вокальній та інструментальній музиці — як усталеної форми (*групето*, *мордент*, *трель*, *форіллаз*), так і доволіно імпровізаційні (*пасаж*, *фіоритура* тощо).

Див. *Орнаментика*.

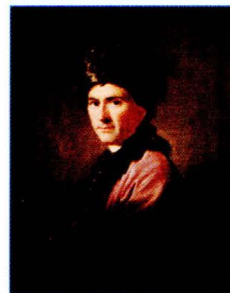
МЕЛОДИЯ (*грец.* *μελωδία* — спів, пісня) — одноголосно виражена музична думка. Це визначення (за І. Способіним) потребує пояснень. Що таке «музична» думка? Що в цьому контексті означає «виражена одноголосно»?..

Думка — це «об'єкт» і «продукт» думання: те, про що ми думаємо, і те, що саме ми про це думаємо. Це може бути і спогад, і мрія, і фантазія, і якась ідея. Звичайно люди висловлюють свої думки, тобто виявляють, виражають їх за допомогою слів. Мовлені ж, проголошені слова, мають, крім змісту, ще й виразну звукову (висотну, тембральну, інтонаційну, темпо-ритмічну тощо) форму. Ця звукова форма не чужа до змісту слів, який вона утримує й передає. Навпаки, згадані та інші особливості звукової структури слів істотно впливають на конкретизацію значення слова в кожному окремому випадку. Як суттєво може

змінитися — аж до протилежного! — значення слова, напр., «зрадуйте!», залежно від інтонації, з якою воно може бути сказане!. Узагалі звукові характеристики слова настільки «зливаються» в сприйнятті людей із його змістом, що вже й самі по собі здатні служити його сигналом, його «інобуттям». Вибудовані в структуру, адекватну мовленнєвим формам (реченню, фразі, періоду та ін.), звуки й складають «музичну» думку. Виявлену (виражену) одноголосно, тобто одним і єдиним — для більшої чіткості, «прозорості» — голосом, цю музичну думку й називають мелодією.

Мелодія становить основоположний компонент музики, її «основу». Інші компоненти (гармонія, інструментування, контрапункт) покликані лише доповнювати, домальовувати, «збагачувати», прикрашати форму подання музичної думки. В одноголосній музиці проводиться лише одна мелодія. У гомофонній мелодію «веде», як правило, верхній голос, а середні голоси відіграють роль гармонійного заповнення, бас становить її гармонійну опору. У поліфонічній музиці співіснують, вступаючи між собою в складну взаємодію, кілька мелодій у різних голосах. При всьому тому мелодія, у якій, крім інтонаційної основи, закладені потенційно й такі елементи, як лад, ритм, музична структура цілого (форма), панує в усіх різновидах музики, бо становить, за висловом Д. Шостаковича, саму «душу музики».

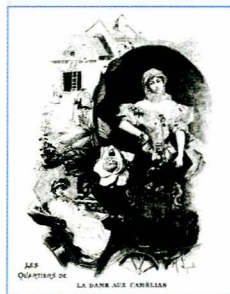
МЕЛОДРАМА (від *грец.* *μελός* — пісня + *δραμα* — дія) — 1) один із жанрів сценічного драматичного мистецтва; 2) окремих твір, виконаний у цьому жанрі; 3) *перен.* переживання людей, пов'язані з подіями в ситуації гострого побутового конфлікту. Виникла наприкінці XVII — на початку XVIII ст. (Італія, Франція) і спершу існувала як драма (тобто дія) з музикою (*opera con la musica* (італійська назва), *aste avec le musique* (французьке найменування)). З часом в Італії ця «опера з музикою» набула дедалі більшого музичного характеру, перетворившись спочатку на *opera musicale* (музичну драму), потім на «просто», або «чисто» оперу. У Франції, навпаки, дедалі більшої ваги



Мелодрама.

А. Рамсей.

Портрет Ж.-Ж. Руссо.
Полотно, олія. 75×62 см.
1766 р. Національна галерея
Шотландії, м. Единбург,
Велика Британія



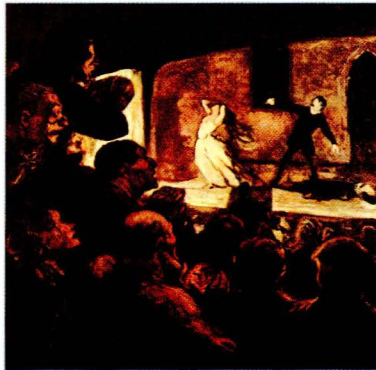
Мелодрама.

А. Люкх. Обкладинка
роману А. Дюма (сина)
«Дама з камеліями». 1885 р.
М. Париж, Франція



Менгір.
2 половина 1 тис. до н. е.
М. Філітоса, о. Корсика

набирав текстовий інгредієнт, тому драма з музикою, зрештою, трансформувалася в різновид сценічного мистецтва, про «музичне дитинство» якого нагадує лише найменування жанру — мелодрама. Щодо власне музики, то вона може бути, а може й не бути у виставі.



Мелодрама.
О. Дом'є. Мелодрама. 1856–1860 рр.
Полотно, олія. 97×89 см. Нова пінакотека,
м. Мюнхен, Німеччина

М. як жанровий різновид драматичного мистецтва має підкреслено повчально-моралізаторський характер. Традиційно їй притаманний дидактичний розподіл на добрих і лихих персонажів. На долю перших випадають незвичайні, важкі випробування, останні ж сіють зло та нещастя. Сюжет **М.** рухливий, з гострими зіткненнями (конфліктами) і завершується здебільшого перемогою добра над злом. Відзначаючись підвищеною емоційністю, драматичною напруженою колізією, **М.** чи не найбільше від усіх інших жанрів спроможна викликати співчуття глядача.

Твори цього «низького» жанру («високим» традиційно вважають трагедію) своїм змістом, характером, стилем настільки відповідають глибинним переживанням та очікуванням людей (передусім жаданню справдження надій на щастя, на перемогу добра над злом), що постійно посідають провідне місце в жанровій палітрі як театру, так і кінематографу. Окремі зразки жанру своїми художніми достоїнствами сягають мистецьких вершин.



Менестрель.
Скульптор А. Шлоссер.
Погруддя
У. фон Ліхтенштейна.
1960-ті рр. Замок Граца,
м. Грац, Австрія

МЕЛОМАН (від грец. *μελος* — пісня + *μανία* — безумство, навіженість) — пристрасний прихильник музики, співу.

МЕЛОМАНІЯ (від грец. *μελος* — пісня + *μανία* — безумство, навіженість) — надмірна пристрасть до музики, співу.

МЕЛОС (грец. *μελος* — пісня) — 1) термін, що вживався у Стародавній Греції для означення наспіву, мелодії, також ліричних віршів, призначених для виконання співом (на відміну від *елегії*, *епосу*, *епіграми*); 2) у музичній теорії, починаючи від часів античної Греції, термін для означення мелодичної основи музики на відміну від ритмічної.

МЕМОРІАЛ (від лат. *memorialis* — пам'ятний) — 1) записки, щоденники; 2) скорочене означення меморіального ансамблю — архітектурного комплексу, спорудженого на честь видатних осіб, героїв тощо.

МЕНГІР (від бретон. *men* — камінь + *hir* — довгий) — культова споруда часів енеоліту та бронзової епохи: вертикально вкопаний у землю довгий (4–6 м) камінь. Відомі в Сибіру, на Кавказі, в Індії, а також на півночі Африки та в Західній Європі.

Див. *Мегаліти*, *Кромлех*, *Стоунхендж*.

МЕНЕСТРЕЛЬ (фр. *ménéstrel*) — професійний співак та музикант у Франції та Англії XII–XIII ст. Перебували переважно на службі в пана (сеньйора), оспівували лицарську доблесть, служіння «дамі серця», подвиги. У XIV–XVIII ст. **М.** називали також простонародних музикантів, що мандрували країною.

Див. *Гістріони*, *Жонглери*.

МЕНЗУРА (від лат. *mensura* — міра) — 1) термін, що ним означували певний вид ритмічного поділу тривалості звука, коли ці тривалості, на відміну від невменного письма, почали нотувати. Відповідно й систему запису звуків називали мензуральною нотацією (XIII–XVI ст.). Застосовували два види мензури: «досконалу» (*M. perfecte*) — поділ на дві долі — та «недосконалу» (*M. imperfecte*) — поділ на три долі. Згодом поняття **М.** стало рівнозначним поняттю *такт*; 2) розрахункові дані для визначення розмірних величин джерела звука в музичних інструментах (у струнних — діаметр,



Менестрель.
Дизайн К. Фікса.
Пам'ятник-фонтан,
присвячений
У. фон Віттерштеттену.
1988 р. М. Равенсбург,
Німеччина

у вишніх Божу» («Gloria in excelsis Deo»), «Вірую в єдиного Бога» («Credo in unum Deum») та «Святий Господь Бог Саваоф» («Sanctus dominus Deus Sabaoth»), «Благословен, хто йде в ім'я Господнє» («Benedictus qui venit in nomine Domini»), «Агнец Божий, що взяв на себе гріхи наші» («Agnus Dei, qui tollis peccata mundi»). В окремих частинах іноді виокремлюються розділи, напр. у «Credo»: «Et incarnatus» («І став людиною...»), «Crucifixus» («І був розп'ятий і похований»), «Et resurrexit» («І воскрес»)...



Меса.
Ж. Дебре. «Меса на честь Беати».
Початок XVI ст. Бібліотека Конгресу США,
м. Вашингтон, США

довжина та натяг струн, у духових — перетин, довжина та діаметр повітряного каналу, у язичкових — профіль, ширина та довжина «язичка» і т. д.).

МЕНУЕТ (фр. menuet, від menu [pas] — маленький [крок]) — старовинний французький народний танець. У середині XVII ст. (за Людовіка XIV) став придворним і згодом завдяки стриманій «галантній» манері виконання перетворився на «танець королів» та відповідно — «короля танців». Як самостійна інструментальна форма **М.** початково складався з двох частин по вісім тактів з повтореннями кожної, згодом з'явилися й тричастинні, «парні» і т. д. **М.** До кінця XIX ст. мода на **М.** минула.

МЕРЕЯ — малюнок на лицьовому боці виробленої шкіри. Розрізняють «природну» **М.** (малюнок зроблено звичайним способом) та «штучну» **М.** (малюнок зроблений тисненням).

МЕСА (фр. messe, від лат. missa, від mittere — відправляти, відпускати, звільняти) — 1) реліг. головна богослужба в римо-католицькій церкві (те саме, що в православній літургія, або обідня). До II Ватиканського собору богослужбовою мовою римської церкви була латина. Символічне значення **М.** пов'язане з обрядом «перетворення хліба та вина на тіло й кров Ісуса», який має давню традицію та дивовижне походження.



Меса.
М. Боткін. Вечірня в церкві святого Франциска в Ассізі. Полотно, олія. 111×76 см.
1871 р. Трет'яковська галерея,
м. Москва, Росія

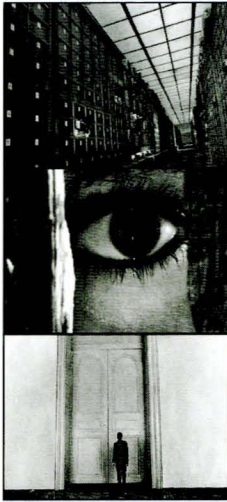
Існує два типи **М.** — звичайна (missa ordinarij) та особлива (missa proprivium). У першій, крім звичних читань та рецитацій, щільно неодмінних піснеспівів: «Господи, помилуй» («Kyrie eleison»), «Слава

Піснеспіви в особливій месі: «Introitus» («Входження») — антифон на час входу священників і сідання на свої місця; «Responsorium graduale» — поперемінний спів диякона, що стоїть на сходах (градуалах), з хором; «Alleluja» (алілуя), або «Секвенція», «Offertorium» (підношення) — піснеспів з антифоном під час здійснення обряду «перетворення дарів — хліба та вина»; «Communio» (співучасть, спільнота, причащення) — піснеспів з антифоном під час власне здійснення обряду причастя;

2) музичний жанр — циклічний або вокально-інструментальний твір на тексти певного розділу **М.** Завдяки процесу естетизації піснеспіви та гімни, що їх виконують під час **М.**, набули великої популярності й виявили потужний жанротворчий потенціал, викликавши до життя численні тематичні композиції й окремі твори цієї тематики та жанру (К. Монтеверді, Й. С. Бах, А. Моцарт, Л. ван Бетховен, К. Керубіні, Ф. Ліст, І. Стравинський та ін.). Іа.



Меса.
С. Мартіні. Релігійний спів під час меси. Фреска.
Фрагмент. 1322–1326 рр.
Церква святого Франциска,
м. Ассізі, Італія



Метод
Режисер О. Уеллс.
Кадри з фільму «Процес».
1962 р. США



Метод
Режисер О. Уеллс.
Кадри з фільму
«Печать зла».
1958 р. США

МЕСА ДІ ВОЧЕ (італ. *messa di voce* — «відпускання» голосу) — музичний термін для означення динамічної прикраси довго витриманого звука, характерної для вокального стилю *бельканто*. Технічний прийом видобування такого голосу називають ще *філіруванням звука*. Полягає він у поступовому наростанні сили звучання від найтоншого піанісимо до потужного фортисимо, а також поступовому послабленні сили звука аж до вихідного піанісимо. Виникнувши в техніці вокалу, прийом успішно був поширений на методи виконавства в інструментальній музиці, зокрема у скрипальстві.

МЕТАЛОФОНИ (від грец. *metallon* — метал + *фон* — звук) — музичні інструменти, джерелом звука в яких служить їхнє пружне металічне тіло. У родині **М.** відомі як порівняно прості за конструкцією інструменти (тарілки), так і відносно складні, що складаються з різних за розміром та звучанням пластин (кавалерійська ліра, дзвіночки), трубок (трубофон), дзвонів — пластинчатих, трубчатих, на зразок церковних. По-різному видобувається й звук — ударом металічного прута (у трикутника), спеціальними паличками (у вібрфона), колотушкою (у гонга), серцем (у дзвонів) чи молоточками з клавішної механікою (у челести).

МЕТАФОРА (від грец. *μετα* — після, через + *φορ* — нести, букв. — перенесення) — термін для означення: 1) *методу художнього пізнання*, який полягає в «перенесенні» якоїсь (не обов'язково істотної!) властивості певного явища на інше явище, «приписуванні» другому явищу цієї властивості як основної, визначальної для нього; 2) конкретного вияву такого «перенесення». (Те саме, що латиною *традукція*). Кожне *порівняння*, пряме (*дівчина, мов тополя*) чи зворотне (*калина, мов наречена*), як і будь-яке *уподібнення* (*сонце сходить, ніч наступає*), по суті, становить *перенесення*, тобто **М.**, від найпростіших порівнянь та уподібнень до *алегорії* й *притчі* становлять сутність *художнього образу*; **М.** власне й робить образ *художнім*.

МЕТОД (від грец. *μεθοδος*, букв. — шлях услід за чимось) 1) засоби досягнення мети (насилницький метод, метод переконання тощо); 2) спосіб вирішення певного

завдання (метод проб та помилок); 3) сукупність прийомів чи операцій практичного, теоретичного або художнього освоєння (пізнання і перетворення) дійсності.

У галузі філософії **М.** — категорія для означення способу обґрунтування та побудови певної світоглядної системи.

Послідовники марксистської філософії свій філософський **М.** називають діалектико-матеріалістичним на противагу ідеалістично-діалектичному (гегелівському) та метафізичному (недіалектичному) — догегелівської філософії.

У сфері *художньої культури* розрізняють **М. художнього пізнання** дійсності (власне *художній М.*) та **М. художньої** (на відміну від *наукової, технічної* тощо) *творчості*, тобто **М. виготовлення, творення** (*виробництва*) *художніх цінностей* — предметів мистецтва (*художній творчий М.*, або скорочено — і не точно! — *творчий М.*).

Художній М. — це спосіб дослідження (*пізнання*) світу *мистецькими засобами* (на відміну від засобів *практичного* (досвід) та *наукового* (теорія) освоєння світу). Слово *художній* — тут означає *мистецький*.

Вислів «художній **М.**» найчастіше — і хибно — уживаний у літературі з позиції т. зв. марксистсько-ленінської естетики як нібито синонімічний до поняття «творчий **М.**». Таке розуміння «художнього **М.**» помилкове, бо в такому випадку йдеться не про шлях *художнього пізнання* світу (тобто *засобами мистецтва*), а про шлях (*спосіб*) виготовлення *художніх творів* (тобто *предметів мистецтва*). А ці процеси — *пізнання* (того, що вже існує) і *творення* (чогось нового), — хоча й пов'язані між собою, проте істотно відмінні.

Сплутування «художнього **М.**» з «творчим **М.**» зовні має вигляд вульгарної логічної похибки — це наслідок скорочення кількох фраз: *художній метод* (пізнання) = *художній метод* (творчості). Проте насправді така підміна має певну «теоретичну» підоснову — *отожднення мистецтва з пізнавальною діяльністю*. Редукція (зведення) *мистецтва* до одного з різновидів *пізнання* взагалі має глибоке історико-філософське коріння, що набуло гіпертрофованих розмірів у т. зв. марксистсько-ленінській естетиці.

Художній М. пізнання *належить* відрізняти від *позахудожніх* (*немистецьких*), **М. пізнання** світу — *практичного* (досвідного) та *логічного* (наукового).

Принципова відмінність художнього (властивного мистецтва) М. дослідження світу від теоретичного (характерного для науки) полягає в істотно різних шляхах пізнання явищ.

У науці (науковій теорії) проникнення до суті явищ відбувається через своєрідне сходження до істини логічними щаблями умовиводів. Причому це сходження здійснюється у двох протилежних напрямках. Від достовірних даних про певні особливості одиничних явищ до узагальненого судження про ці явища загалом (ніби піднімання «знизу догори»); або, навпаки, від уже відомого узагальнення стосовно особливостей певної групи явищ до судження про окреме з них (ніби спускання «згори донизу»). З огляду на такий «рух» пізнавальної думки перший М. дістав назву індукції, другий — дедукції.

Художній М. пізнання явищ істотно відрізняється від названих вище. За ним, думка уникає багатоступінчатих ходів чи то «знизу догори», чи то «згори донизу», а прямує безпосередньо від одного явища (або предмета) до іншого. Через це він, за аналогією до наукових, дістав назву тра(нс)дукції (від лат. trans — через, пере- + dico — тягнути, вести, проводити тощо). По-нашому цей термін перекладається словом перенесення, адже суть художнього М. пізнання полягає в «перенесенні» якоїсь властивості певного явища на інше явище.

Творчий М. (М. творчості) — взг. спосіб створення (виготовлення, продукування, виробництва) чогось. Напр., у металургії: метод безперервного розливання сталі (для одержання злитків-заготовок), в архітектурі та будівництві — метод комп'ютерного проектування, у машинобудуванні — конвеєрний метод та ін.

Особливого значення термін набув у галузі художньої культури, власне мистецтва, з яким він і асоціюється передусім — як нібито художній М., під яким розуміють переважно М. художньої творчості. Формально творчий М. становить систему (принаймні сукупність) технічних прийомів і технологічних правил: з чого (матеріал), чим (інструменти), як саме (робочі

операції та їхня послідовність, тобто технологія) щось робиться, виготовляється. У галузі мистецтва, особливо у його зображально-виражальних видах, до цієї системи входить ще й набір певних світоглядних (етичних, релігійних, ідеологічних, політичних тощо) принципів: для чого, заради або в ім'я чого робиться певний твір.

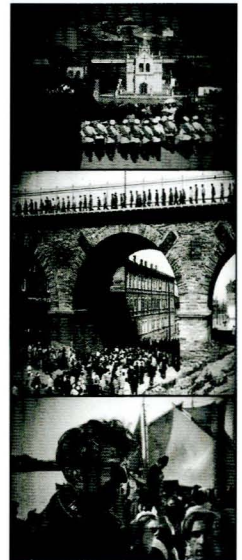
Не важко збагнути, що дотримання тих чи інших технічних прийомів і технологічних правил, переважання певних світоглядних принципів у творчості позначаються на особливостях твору. Саме їх, ці особливості творчості, прийнято зараховувати до розряду стилістичних. Стиль власне й визначається особливостями творчого М. Так що можна навіть сказати: стиль — це «застиглі» у творі прикмети технічних прийомів, технологічних правил та ідейних принципів мистця, своєрідний архітектонічний «зліпок», «згусток» його творчого методу. Що таке ці прийоми, правила, принципи за своєю суттю? Звідки вони беруться? Чому митці «обирають» собі ті чи ті з них? Як це відбувається? Спробуймо з'ясувати.

Логіка творчості. Прагнучи щось зробити (виготовити, виробити) первісно навпромацки, люди, зрештою, досягли певного результату: з-під невправних ще рук з'являлася якась мисочка, що нагадувала складені долоні чи випорожнений гарбуз, гребінець, яким розчісувати волосся було ліпше, ніж п'ятірнею, сокира, якою легше було валити дерево, ніж ручним рубилом, та ін. Імовірно, що при потребі виготовити новий виріб (коли зроблений губився чи ламався) стародавньому майстру тривалий час доводилося знову випробовувати різні варіанти, аж поки не щастило більш-менш точно повторити попереднє «досягнення». Вірогідно, аби уникнути забуття змісту та послідовності творчих операцій, наші пращури й удалися до первісних графічних малюнків на найперших рукотворних знаряддях.

Отож, творчий М. за своїм походженням і своєю сутністю є не чим іншим як усвідомленою логікою творення тих чи тих предметів, зокрема мистецьких.



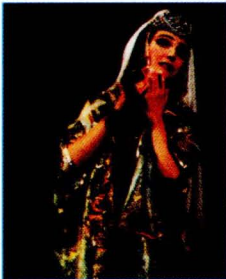
Метод.
Режисер О. Уєлас. Кадри з фільму «Печатъ зла». 1958 р. США



Метод.
Режисер С. Ейзенштейн. Кадри з фільму «Броненосецъ «Потомкинъ». 1925 р. СРСР



Меццо-сопрано.
В. Кочур у ролі Кармен.
Ж. Бізе. «Кармен».
Сцена з опери. Київський
національний театр опери
та балету
ім. Т. Г. Шевченка, м. Київ,
Україна



Меццо-сопрано.
А. Швачка в ролі
Кончаквіни. О. Бородін.
«Князь Ігор». Сцена з опери.
Київський національний
театр опери та балету
ім. Т. Г. Шевченка, м. Київ,
Україна

Осягнення логіки творчості.
Чимало людських виробів унаслідок процесу їхньої естетизації, а то й етизації та сакралізації, набували й набувають значення художніх творів, їхнє виробництво (ремесло) набуває статусу мистецтва, а відтак, і *правила виготовлення цих, уже творів мистецтва*, — *достоїнства художніх творчих М.* При цьому вони «збагачуються» відповідними «обертонами» не лише якоїсь *загадковості* процесу творчості, а й навіть ніби магічної таємничості самих по собі цих слів. Особливо в тих сферах художньої творчості, що пов'язані з внутрішнім світом людини (її почуваннями, думками, спогадами, мріями, фантазіями та ін.) і де єдино відчутним фізично, єдино *чуттєво сприйнятним елементом є слово* (мовлене чи написане), яке виступає водночас *матеріалом творчості, інструментом оброблення цього матеріалу й продуктом творчості...*



Метод.
Режисер О. Уеллс. Кадр з фільму
«Ф як фальшивка». 1975 р. США

Таке поєднання *матеріалу, знаряддя його оброблення та продукту* в «одному» (як у літературі) не є унікальним. Досить згадати первісні *рубила та сокири*: найтвердіший камінь (кремінь) служив і сировиною (матеріалом, з якого виготовляв виріб), і знаряддям (інструментом оброблення каменя, призначеного стати *рубилом*), і сам *твір* залишався каменем, всього лише «обробленим» відповідним чином. Істотна відмінність полягає в тому, що на *готовому виробі* стародавнього майстра (рубилі) залишаються більш-менш виразні, але в буквальному значенні слова *сліди «творчих мук»* автора первісної

сокири, за якими можна досить вірогідно відтворити *логіку його творчості* (чим саме і як саме він обробляв «сирий матеріал»), на відміну від продукту творчої роботи поета, де ці «муки», як правило, зовсім непомітні. Більше того, автори поетичних творів часто свідомо прагнуть з різних причин приховати їх, навіть тоді, коли самі мимохіть фіксують їх у своїх чернетках. Проте, на щастя, існують винятки, надзвичайно цінні з цього погляду (М. Буало, М. Довгалецький, В. Маяковський та ін.).

Панування ж літературоцентричної художньої системи, тобто неправомірне поширення закономірностей літературної художньої творчості на всі види мистецтва, що розпочалося в Європі з епохи Просвітництва, сприяло породженню, підживленню й утвердженню різноманітних передсудів та забобонів щодо природи мистецтва взагалі, *М.* художньої творчості зокрема. Особливо це помітно в запереченні можливостей його наукового осягнення й раціонального пояснення — аж до категоричного віднесення на рахунок богонатхненності. Тим часом мистецтво від самої своєї появи було й залишається справою суто земною, людською: справою рук і голови. Люди його самі *роблять*, тож здатні самі й розібратися в тому, як воно *робиться*, шляхом самоусвідомлення своєї творчості.

Особистісний аспект логіки творчості. Один з найвидатніших митців ХХ ст., кінорежисер С. Ейзенштейн, розповідаючи про свою роботу періоду створення теорії *монтажу атракціонів*, писав про свою «двоєдину» діяльність в мистецтві, «яка увесь час поєднувала творчу роботу й аналітичну: то коментуючи «твір» за допомогою аналізу, то перевіряючи на ньому результати тих чи інших теоретичних завбачень. Стосовно *усвідомлювання методу мистецтва* обидва ці різновиди мені дали однаково».

Може виникнути цілком слушне питання: якщо творчий *М.* — осягнута логіка художнього творчого процесу, то чому ж існує така безліч *М.* — індивідуальних манер, стилістичних напрямів, художніх течій тощо? Річ у тому, що мистецтво — розмаїта, багатогалузева сфера,

яка охоплює навіть такі зовні відмінні види творчості, як *архітектура, музика, ужиткові мистецтва, кіно, театр, живопис, телебачення, скульптура*, кожний з яких, у свою чергу, має чимало різновидів.

По-друге, різні майстри по-різному, залежно від інтелектуальних можливостей, досягають логіку творчості взагалі.

Ідеологія, гносеологія, технологія та психологія творчості. Отже, *творчий М.* за своєю сутністю становить *логіку процесу виготовлення предметів мистецтва, за формою ж — це сукупність (у ліпшому разі — система) певних технічних прийомів і технологічних правил.* Ці *прийоми та правила* відмінні в різних видах мистецтва. Досить лише зіставити, напр., скульптуру і музику, літературу і живопис. У межах кожного виду мистецтва, особливо ж у *зображально-виражальних*, даються ознаки і своєрідність *психологічного* складу особистості митця, і особливості його *світоглядних* принципів, і характер *ідеологічних* засад тощо. Саме тому питання *творчого М.* (інакше — *поетики*) в теорії мистецтва належать до категорії як найбільш важливих, так і найбільш «темних» та «заплутаних».

Візьмімо до уваги просту і ясну річ: попри всю різноманітність жанрів, видів, галузей і т. д. ми твердо впевнені в тому, що все це різновиди не чогось іншого, а саме *мистецтва*. Мистецтво в усіх його видах та жанрах має істотні спільні риси, а саме: *пізнання, ідеології, психологічного феномену, виробництва.* Тож цілком природно, що й узагальнення закономірностей процесу виготовлення (виробництва) художніх творів не може «обходити» ці аспекти.

Іншими словами, *логіка художньої творчості* має відобразити ці «нюанси», враховувати їх. Отже, *творчий М.* як теоретичне вираження закономірності побудови художніх творів має своєрідні «*грані*», що відіграють найважливішу роль, виступають на «перший план» залежно від виду конкретного мистецтва. У мистецтвах, інкорпорованих безпосередньо у сферу матеріального виробництва (*архітектура, ужиткові мистецтва*), *творчий М.* виступає насамперед як *логіка техніки*, у мистецтвах зображальних (*живопис, скульптура, театр, кіно, телебачення* тощо) — переважно як *логіка пізнання*, у виражальних (*музика*) — як *логіка психічних*

процесів, у мистецтвах *ідеологічних* (література, кіно, телебачення, театр) — це й як *логіка ідей* і т. д. *Мистецтво взагалі і кожний вид мистецтва* зокрема мають згадані риси *пізнання, виробництва, ідеології* тощо, тому й відповідні «часткові» творчі *М.*, як і творчий *М.* взагалі, мають більш-менш виразні відповідні «*грані*»: технологічні, гносеологічні, ідеологічні, психологічні.

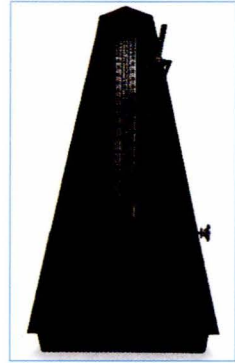
МЕТОПИ (від грец. μέτοπον — чоло, фасад) — чотирикутні майже квадратні плити, часто прикрашені скульптурою, які, чергуючись із *тригліфами*, становлять фриз будови дорійського ордера.

МЕТР (від грец. μέτρον — міряти, вимірювати) — 1) *взг.* основна одиниця довжини. З 1791 р. вважали, що вона дорівнює $1 \cdot 10^{-7}$ частині $\frac{1}{4}$ довжини земного меридіана. З 1960 р. за постановою Генеральної конференції з питань міри та ваги еталоном 1 м вважають «довжину, яка дорівнює 1650763,73 довжини хвилі у вакуумі випромінювання, що відповідає переходу між рівнями $2p^{10}$ і $2d^5$ атома ^{86}Kr »; 2) у віршуванні — упорядковане чергування сильних і слабких місць; 3) муз. система організації ритму, чергування сильних і слабких долей тривалості звука. Дво- і тридольні *М.* вважають простими, ті, що складаються з кількох груп простих (4-, 6-, 9-, 12-дольні), — складними, деякі — мішаними (напр., 5-дольні) і перемінними. Кожна група простих *М.*, яка починається з сильної (найсильнішої) долі, становить такт — особливу одиницю виміру ритму музики.

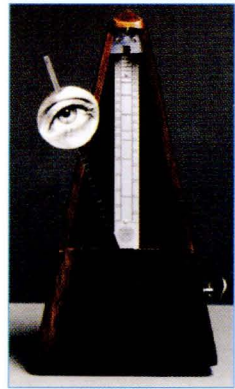
МЕТРОНОМ (від грец. μέτρον — міра + νόμος — закон) — прилад, що дозволяє точно вимірювати *темп* виконання музичного твору. Складається з годинникового механізму та маятника, пересуваючи тягар на якому можна варіювати частоту ударів у межах від 40 до 208 за хвилину. *Л.*

МЕЦЦО-СОПРАНО (італ. mezzo-soprano, букв. — напівверхній) — жіночий голос, середній між сопрано та контральто. Діапазон — $a(\beta)$ — $a^2(\beta^2)$. *Л.*

МЕЦЦО-ТИНТО (від італ. mezzo — середина + tinto — забарвлений) — різновид поглибленої гравюри, у якому поверхні металічної дошки надається (гранильником) шершавості, що при друкуванні забезпечує суцільний чорний



Метроном



Метроном.

М. Рей. Метроном (Об'єкт руйнації буття). 1923 р. Гамбурзька художня галерея, м. Гамбург, Німеччина



Мецо-сопрано.

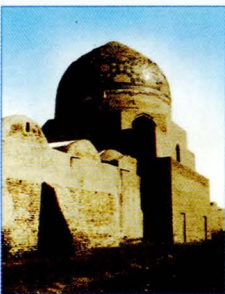
Л. Юрченко в ролі Орфея. Х. В. Глок. «Орфей і Еврідіка». Сцена з опери. Київський національний театр опери та балету ім. Т. Г. Шевченка, м. Київ, Україна



Мецо-сопрано.
А. Мюрей. Г. Гендель.
«Ксеркс». Сцена з опери.
1983 р. Ковент-Гарден,
м. Лондон, Велика Британія



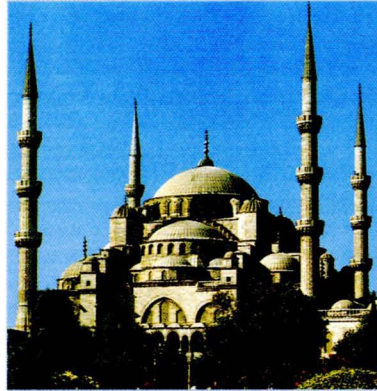
Мечеть.
Сулейманія Камі.
Мечеть султана Сулеймана.
Закладена 1550 р.
М. Стамбул, Туреччина



Мечеть.
Сафійофська мечеть.
XVI ст. М. Саве, Іран

фон. (Звідси друга назва **М.** — «чорна ма-
нера»). Ділянки дошки, які відповідають
світлим місцям малюнка, вискоблюють,
вигладжують, полірують.

МЕЧЕТЬ (від *араб.* *masjid* — місце
поклоніння) — мусульманський храм. Іл.



Мечеть.
Блакитна мечеть. 1609—1616 рр.
М. Стамбул, Туреччина

МИСТЕЦТВО — 1) *взг.* друга назва
художньої творчості, узагальнене, збір-
не поняття видів художньої творчості
або окремих мистецтв; 2) окремий вид
художньої творчості (**М.** архітектури,
музичне **М.**, декоративне **М.**, ужиткове
М. та ін.); 3) у вузькому розумінні обра-
зотворче **М.**; 4) високий рівень знання,
уміння та майстерності (військове **М.**,
лікувальне **М.**, ораторське **М.** тощо).

Існує чимало критеріїв для розрізнення, або
класифікації, **М.** Напр., за метою виготовлення
творів — пізнавальні, декоративні, ідеологічні,
ужиткові, релігійні та ін.; за матеріалом, з якого
виробляють мистецькі твори: словесні (літера-
тура, усна народна творчість), звукові (музика,
співи тощо), «тілесні» (танці, пантоміма, театр,
цирк), пластичні (скульптура, архітектура
й т. ін.), екранні (кіно, телебачення, відео) і т. д.;
за часовими та просторовими прикметами (ча-
сові — музичні, словесні, екранні **М.**); просторо-
ві, які своєю чергою поділяють на тривимірні
(архітектура, скульптура) та двовимірні (живо-
пис, графіка, екранні) тощо.

Що таке М.? На перший погляд, пи-
тання може видатися навіть трохи див-
ним: «Як це? Хто ж цього не знає?! Кіно,
театр, музика, скульптура...»

Так-то воно так, але все це — *окремі*
види М., його галузі. А що таке **М.** «взагалі»?

Існує величезна кількість різноманітних ви-
значень **М.**, і саме тому їх багато, що серед них
мало цілком задовільних. Ці визначення, хоч
самі по собі й бувають правильні, однак вони
або часткові (і через те односторонні (напр., **М.** —
це засіб самовираження; **М.** — це засіб пізнан-
ня; **М.** — це форма суспільної свідомості тощо)),
або надто загальні й тому неповні: не містять
указівки на своєрідність явища (напр., **М.** —
це вид естетичного освоєння світу; **М.** —
це органічна єдність творення, пізнання, оцінки
й людського спілкування та ін.). Причин тако-
го стану багато, пояснення одне: **М.** — явище
надзвичайно складне. Хоч іноді здається якраз
навпаки. Слово **М.** так часто вживається, що в ба-
гатьох, коли не в більшості, людей складається
враження, ніби всі розуміють, при тому приблизно
однаково, що таке **М.** Це ілюзія знання. Насправді
це далеко не так. Ось чому для ліпшого розумін-
ня явища, яке означається словом **М.**, необхідно
науково, тобто логічно, прояснити це поняття.

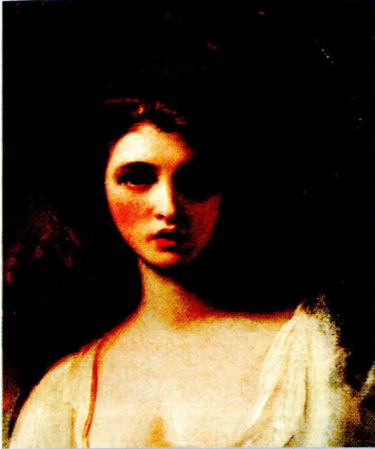
Для початку візьмімо до уваги нюанс,
від якого виходить чи не вся складність
у науковому визначенні **М.** «взагалі». Річ
у тому, що такого конкретного явища
«**М.** взагалі» немає. Його не існує.

Не *взагалі* не існує **М.**, а не існує «**М.** вза-
галі» — в отому найпершому значенні сло-
ва, з якого починається текст цієї статті.

«**М.** взагалі» — це абстракція, катего-
рія мислення, поняття. Може виникнути
питання: якщо реально не існує такого
явища, як «**М.** взагалі», то навіщо це по-
няття? Цим поняттям відразу ніби охо-
плюється все найсуттєвіше в різних ви-
дах **М.** — від літератури до архітектури.

Через це може видатися, ніби **М.** реально і-
снує саме як окремі види **М.** (кіно, телебачення,
театр, живопис і т. д.) або їхня сукупність (напр.,
образотворчі мистецтва — скульптура, живо-
пис, графіка та ін.). Проте це також ілюзія. При
ближчому розгляді з'ясується: немає, не і-
снує «**М.** архітектури» як такого чи «літератури як
такої» — це теж абстракції, які вбирають у себе,
узагальнюючи, найсуттєвіше в цих видах мис-
тцтва. Справді, коли йдеться, напр., про архі-
тектуру, то не можна не помітити, що реально
існувала чи існує не архітектура «взагалі», а кон-
кретно — антична або китайська, російська чи
українська й т. д. Так само й література або кіно,
або скульптура. Назва кожного окремого виду
мистецтва, повторимо, — це теж абстракція.

Оскільки вона наукова, не вигадана, не штучна, то, «охоплюючи» найважливіше в усіх конкретних станах певного виду **М.** (спільне в архітектурі стародавній та новітній, релігійній, світській, військовій тощо), допомагає збагнути його сутність і уникати повторень під час його розгляду.



Мистецтво.
Дж. Ромні. *Леді Гамільтон*
в образі Цирцеї. Полотно, олія. 53,3×49,5 см.
Близько 1782 р. Галерея Тейт, м. Лондон,
Велика Британія

Зі сказаного випливає, що *реально, практично, конкретно М. існує як невід'ємна складова частина суспільного організму на певному історичному етапі його функціонування. Реально М. існує як живий творчий процес виготовлення певних предметів (їх називають творами М.), їх освоєння, збереження і перманентного використання згідно з конкретним цільовим призначенням.*

За своїм призначенням, за своєю сутністю **М.** є засобом освоєння світу, тобто засобом пізнання закономірностей, які діють у природі й суспільстві, та використання їх з метою пристосування до умов життя, а також для перетворення цих умов заради якнайуспішнішого виживання.

Специфіка М. Оскільки **М.** не одиничний такий засіб, воно існує у взаємодії з іншими засобами пізнання та пристосування людей до умов життя, такими як наука, техніка, релігія, то виникає потреба з'ясувати особливість **М.** порівняно з ними.

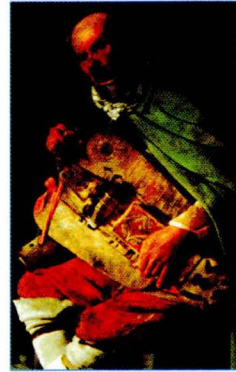
М. як засіб пізнання. Відомо, окрім **М.**, усього три види пізнання: *досвід, наука та релігія.* Порівняймо їх по черзі.

Усіх їх споріднює, по-перше, об'єкт, або ж предмет, пізнання: весь світ. Як той, що оточує людину, «зовнішній», об'єктивний, так і той, що «всередині» людини, — «внутрішній», або суб'єктивний. По-друге, це — мета пізнання: виявлення, осягнення та опанування закономірностями розвитку й «зовнішнього» для людини і її «внутрішнього» світу (почувань, явлень, думок, спогадів, мрій, фантазій і т. ін.). Отже, виходить, що шукати особливості **М.** як пізнання належить не в особливостях предмета, не у своєрідності мети порівняно з іншими, а у відмінностях форм, характеру та способів (шляхів) пізнання.

Найперше, що при цьому впадає в око, так це те, що різні види мистецтва мають відмінну, так би мовити, пізнавальну питому вагу. Одна річ, коли йдеться про літературу, кіно, театр, телебачення, що мають потужний пізнавальний потенціал, і зовсім інша, коли на оці мати архітектуру, музику, різні види ужиткового та декоративного мистецтва. Певна річ, і палац, і храм, і халупа, як і горщики і навіть їхні черепки, щось-таки повідують — і часом дуже важливе! — про світ, природу, людей, але вони не є власне засобами пізнання: пізнання не є їх *raison d'être* (причина існування). Тож коли мовиться про мистецтво як пізнання, так чи інакше (свідомо чи ні) мають на увазі передусім ті види, для яких бути засобами пізнання світу є мотивом, підставою для самого їхнього існування. Виходячи з цього, зіставимо мистецтво почергово з іншими пізнавальними засобами.



Мистецтво.
А. Б. Тьєполо. *Меценат представляє імператору Августу вішні мистецтва.*
Полотно, олія. 69,5×89 см. 1743 р.
Ермітаж, м. Санкт-Петербург, Росія



Мистецтво.
Ж. де Латур. *Музикант.*
1628–1630 рр. Музей
красних мистецтв,
м. Нант, Франція



Мистецтво.
Майстер святого
Мартіна (?).
*Венера і шість легендарних
залицяльників.* Таріль.
Флоренція. Близько 1360 р.
Лувр, м. Париж, Франція



Мистецтво.
Горішня частина кинджала
у срібній оправі.
Друга половина
XVIII ст. Військовий музей,
м. Белград, Сербія

Релігія, оскільки стосується світоглядних питань (бо для неї пізнання світу також не є найважливішим моментом існування), оперує переважно фантастичними образами, ілюзорними уявленнями та фіктивними поняттями, адекватність яких реаліям предметного світу залишається щонайменше проблематичною. При цьому релігія виходить із віри в їхню істинність і вимагає вірити в це від інших.

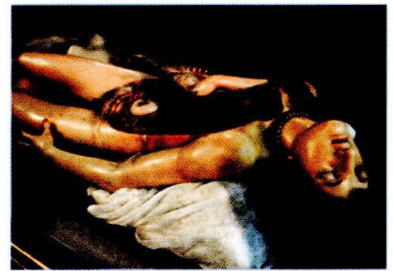
М. також залюбки послуговується фантастичними образами та уявленнями, для яких у межах практичного досвіду людей часто не існує ні аналогів, ні критеріїв для ідентифікації з істиною. Відмінність — притому принципова! — полягає в тому, що *М.* не наполягає на визнанні реального, точніше предметно-речового, існування цих образів.

Досвід як вид безпосереднього практичного пізнання світу доволі має суто індивідуальний, глибоко особистісний характер. Досвід завжди чийсь: «мій», «ваш», «його» і т. д. Знання про світ у досвіді акумулюються у формах предметного, конкретно-ситуаційного мислення: оволодіння практичними навичками, запам'ятовування конкретних картин світу, предметних зв'язків, рухових операцій, їхнього характеру, способу виконання, послідовності. Метод навчання тут — «роби, як я»; спосіб засвоєння знань — старання наслідування; характер знання — єдність уявлень про те, як це робиться, з умінням це зробити; самоосвіта — метод проб («навпомацки», хоча й не навмання).

Головне достоїнство досвіду і перевага його над усіма іншими видами та способами пізнання — конкретне багатство, життєва повнота практичного знання та вміння. Разом з тим його індивідуальний характер, його особистісність виступає як істотний недолік: обмежує можливість нагромадження та поширення знань і вмінь.

Наука як вид теоретичного, позбавленого безпосередньої предметності, засвоєння дійсності, акумулює знання про світ у формах абстрактно-понятійного мислення, отже, має, на відміну від досвіду, всезагальний характер і тому придатна до необмеженого

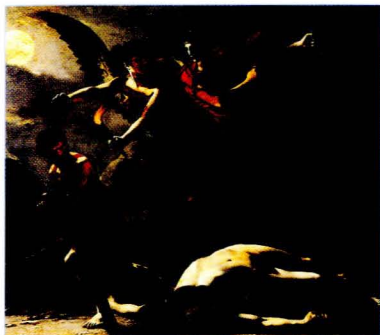
нагромадження знань і поширення їх у часі та просторі. До того ж наукові знання, на відміну від суб'єктивності досвіду, мають об'єктивний, безособистісний характер. З цього достоїнства науки як засобу пізнання випливає й істотний її недолік: абстрактний, позбавлений наочності, конкретності й життєвої предметної повнокровності характер знань. Метод пізнання (і навчання) тут — поступове сходження до істини щаблями умовиводів «угору» (від окремого до загального — індукція) чи «вниз» (від загального до конкретного — дедукція).



Мистецтво.
К. Сузіні. Статуя молодої жінки,
що відкривається (Венеріна).
Остання чверть XVIII ст. Інститут анатомії
людини, м. Болонья, Італія

М. як засіб пізнання в цих відношеннях посідає ніби проміжне місце між наукою та досвідом. Акумулюючи знання про світ у формах образного мислення, мистецтво володіє здатністю досліджувати конкретне багатство індивідуального досвіду і відтворювати його у формах, що мають достоїнство всезагальності — цілісних картинах світу. В цьому й полягає унікальність і незамінність мистецтва: робити загальним надбанням людства конкретний і неповторний життєвий досвід окремих людей.

Метод пізнання (й навчання) тут — безпосереднє піднесення чи сходження до істини шляхом трансдукції, або метафори: «перенесення» смислу «частини» явища на «ціле», одного «цілого» — на інше тощо. Нагадаємо, що метафора по-грецьки (метафора) означає те саме, що трансдукція — латиною (tractio) і перенесення — по-нашому.



Мистецтво.

П. П. Прудон. *Переслідування злочину Справедливістю та Помстю. Полотно, олія. 243×292 см. 1808 р. Лувр, м. Париж, Франція*

Подібно до того, як наукове пізнання засновується на формальній логіці з її категоріями, поняттями та правилами операцій з ними (умовиводів) за законами індукції та дедукції, так і у сфері образного (художнього) пізнання діє аналогічна — *художня* — логіка зі своїми категоріями (образ, ідея, тема, сюжет, фабула, композиція, інтонація) та правилами («законами»), оперування ними (порівняння, алегорія, символ, гіпербола, парабола, притча, метафора з усіма її різновидами тощо).

Ясна річ, *М.* як засобу пізнання світу властиві й недоліки порівняно з іншими засобами. Творам *М.* бракує, з одного боку, тієї безпосередньої повноти знань, що властива досвіду, з другого — тієї точності та категоричної обов'язковості, що характеризує наукове знання. Тому мистецькі твори не можуть замінити ні практичної настанови, тим більш інструкції чи рецепту, ні теоретичного дослідження.

Подаючи, представляючи унікальний людський життєвий досвід у формах, придатних для нагородження й поширення знань, що містяться у цьому досвіді, мистецтво не має рівних собі перш за все і головним чином як засіб пізнання суспільної людини — особистості! — у всьому різноманітті й особливостях її стосунків з іншими людьми та ставлення її до самої себе. Саме цей, особистісний аспект відношень людини зі світом, і становить те особливе, своєрідне (= своє рідне), в чому так сильне мистецтво й через що — незамінне.

М. як засіб *перетворення світу*. Подібним чином, щоб виявити специфіку мистецтва як засобу практично-духовного перетворення людьми світу (= пристосування його до потреб людей, з одного боку, та пристосування самих людей до умов життя — з іншого), належить зіставити його з іншими подібними за сутністю засобами — технікою та ідеологією.

Щодо техніки (від *грец.* *τεχνη* (техне) — мистецтво, ремесло, наука, а в переносному значенні — спритність, хитрість; також *τεχνικός* (технікос) — вміль, майстерний, художній) як сукупності засобів для здійснення процесів виробництва та обслуговування невиробничих потреб людини, то найменш для мистецтв, які зародилися в галузях матеріального виробництва (архітектура, інші ужиткові мистецтва), специфіка мистецтва наочно видна. Зводиться вона до того, аби надавати людям, крім фізичних зручностей та комфорту, ще й особливої *втіхи* (переважно від споглядання), яка віддавна називається естетичною насолодою.

Значно складніше з тими мистецтвами, які викристалізувалися у сфері суспільної свідомості, розвинулися у галузях ідеологічного виробництва, тобто продукування ідей, таких як література, театр, екранні мистецтва. У цій сфері відмінність мистецтв від інших видів ідеологічного виробництва (мораль, політика, право, релігія, соціальні та гуманітарні науки) подвійна.

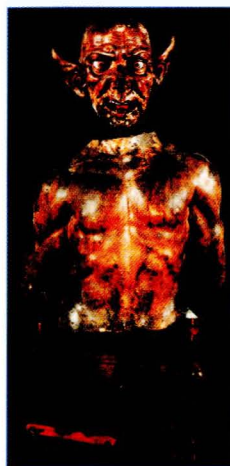
Перша відмінність полягає в тому, що мистецтва водночас із представленням певних ідей покликані задовольняти ще й естетичні потреби людини, дати можливість їй при осягненні цих ідей пережити певні почуття (любові й відрази, сміху й гніву, піднесення й печалі і т. д.), які допоможуть засвоїти ці ідеї, зробити їх переконаннями, що спонукватимуть до дії.

Друга відмінність впливає із способу, яким це досягається: певна сума, певна логіка ідей (а це, власне, і є не що інше, як ідеологія) подається тут не в сухих схемах розумових операцій з більш чи менш абстрактними поняттями (істини й похибки, добра і зла, гріха і благодаті, права та обов'язку, злочину та кари і т. д.), а розгортається в живому й суперечливому, часом навіть примхливому, русі



Мистецтво.

Капитан султана Баязида II. 1481–1512 рр. Музей Топкапи Сарай, м. Стамбул, Туреччина



Мистецтво.

М. Сеттала. *Раб у кайданах (Диявольський механізм)*. XVII ст. Міська колекція прикладного мистецтва, замок Сфорца, м. Мілан, Італія



Мистецтво.
Арфістка. Розпис.
З «Чорної зали»
в Пенджикенті.
VII—VIII ст. Ермітаж,
м. Санкт-Петербург, Росія

людських взаємин, постає у строкатому вбранні людських образів та взаємодії різноманітних характерів.

Іншими словами, логіка ідей тут постає в картинах плину самого життя. Ці картини можуть більшою чи меншою мірою відповідати реальним картинам життя (як вони постають перед неупередженим чи пристрасним поглядом, відтворюються у людській пам'яті чи комбінуються в мріях тощо) або ж ніяк не кореспондують з будь-чим реальним досвідом. Але це мають бути неодмінно «картини», тобто цілісні зображення, образи ніби справжніх подій, ніби справжнього життя. Такою є одна з найважливіших серед різноманітних і численних умовностей мистецтва.



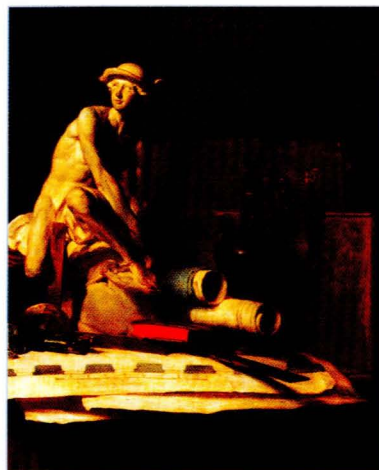
Мистецтво.
Ф. Фазетта. Красуня і потвора. 1995 р.
Приватна колекція

М. як засіб комунікації. Комунікація (від *лат.* *communicatio* — зв'язок, повідомлення) — це спілкування. Цим словом також називають і конкретні засоби та шляхи спілкування та його передумови — зв'язку.

Існує чимало різноманітних засобів спілкування людей між собою. Починаючи від жесту, гримаси обличчя та кінчаючи членороздільною мовою. (Існують також інші засоби спілкування людей як між собою, так і з тваринами, що не вписуються в рамки ні словесних, ні взагалі предметно-речових. Як, напр., сугестія, або навійовання). Так чи інакше, але залишається незаперечним фактом, що мова — найдосконаліший засіб комунікації. Проте й вона, як безпосередньо побутова мова, як мовлення і як витворені за її допомогою форми суспільної свідомості (такі, як мораль, право, суспільні та гуманітарні науки), не є, на жаль, абсолютно досконалим засобом.



Мистецтво.
Л. Фонтана.
Просторова композиція.
1964 р. Приватна колекція

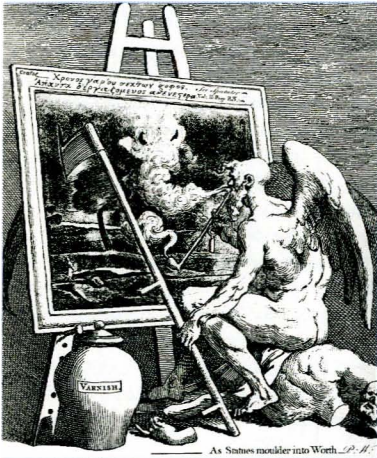


Мистецтво.
Ж.-Б. С. Шарден. Натюрморт
з атрибутами мистецтва. Полотно, олія.
112×140,5 см. Фрагмент. 1766 р.
Ермітаж, м. Санкт-Петербург, Росія

Кожна людина, вступаючи у життя, застає в суспільстві вже певний нагромаджений попередниками багаж знань та вмінь, оцінок та критеріїв вибору цілей у прагненнях, шляхів та засобів їхнього досягнення в діях. Усі ці людські надбання, що становлять своєрідну ноосферу (від грец. *νοῦς* — розум, думка) Землі, у кожний момент реально існують, принаймні, у двох варіантах (видах, формах чи «рівнях»). По-перше, у суворо фіксованих формах (наукові теорії, технології, інструменти, машини, будови тощо), по-друге, у вигляді «розсіяних» поміж людей конкретних знань та вмінь, їхніх підходів, оцінок і т. д., утілених у прагненнях, почуттях, пам'яті живих сучасників.

Між цими двома формами існує (повинен існувати!) постійний зв'язок та взаємодія. Своєрідна динамічна рівновага: живі своєю творчою діяльністю, спираючись на освоєння набутого предками, збагачують, удосконалюють інтелектуальні суспільні надбання, унаслідок чого у фіксованих формах щось відмирає, щось уточнюється, стаючи передумовою подальшого розширення й поглиблення знань та вдосконалення майстерності живих носіїв інформації. Коли цей взаємозв'язок, ця рухлива рівновага порушується, настають катаклізми: фіксований багаж знань архаїзується, мертвіє, живим доводиться починати все ніби спочатку, настає застій, далі — регрес і загибель цивілізації.

Отже, аби стати повноцінним членом суспільства, кожний, хто вступає в життя, повинен навчитися володіти цим загальносуспільним багатством, освоїти його, освоїтись у ньому. І подібно до того, як людина має навчитися користуватися створеними вже знаряддями повсякденного побуту (ложка, миска, зубна щітка, рушник, мило тощо) та інструментами фізичної праці (молоток, ніж, серп, коса, лопата й т. ін.), так належить їй навчитися володіти інструментами людського спілкування: «знаряддями» суспільної свідомості — поняттями (від найпростіших, зафіксованих у назвах навколишніх предметів, до найскладніших, «закодованих» у категоріях науки, релігії, моралі, технологічних і технічних термінах), а також правилами користування ними (сформульованими в законах мовної граматики, формальної та художньої логіки, «зашифрованих» у традиційних обрядах, культових церемоніях, маніпуляціях тощо).



Мистецтво.

В. Хогард. Час, що вистомкує зображення.
Гравюра, мецо-тинто. 42,5 × 29,2 см.
1761 р. Архівний фонд Художньої галереї Нового
Південного Уельсу, м. Сідней, Австралія

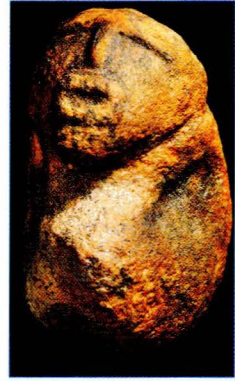
Отож, об'єктивні знання та вміння, зафіксовані в певних знакових системах, машинах, технологіях, звичаях та обрядах, переходячі в процесі їхнього засвоєння кожною окремою людиною в її пам'ять, її здібності, її уміння (до слівно втілюючись у них!), суб'єктивуються. Тобто набувають хай незначного, але особистісного характеру (смислу чи бодай його відтінку). Зрозуміло, щоб повернути їх, ці трохи деформовані поняття, «назад» — у функціональну

скарбницю об'єктивних значень. — необхідно кожній людині здійснити зворотний процес: «очистити» ці «знаряддя» (поняття, взагалі слова) від власної «суб'єктивності» — особистісного розуміння чи відтінку його. Інакше спілкування виявиться неможливим.

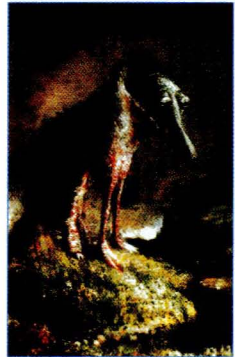
Цей процес, ясна річ, незрівнянно легший від набуття знань та вмінь, але також далеко не простий. Пошук відповідного загальнозживаного, загальнозрозумілого слова чи поняття для вираження власного, суб'єктивного розуміння певного явища становить реальну трудність в перебігу постійного, що здійснюється не лише у поколіннях, але щоденно, щогодинно в житті кожної людини, переходу із світу власного «внутрішнього» у світ «зовнішній». Навіть у буденному спілкуванні людей. Прислухайтесь уважніше до мови депутатів, інших публічних політиків, коли вони говорять, а не читають папірця! Їх недорікуватість найчастіше походить не від глупоти — здебільшого це люди здібні і навіть розумні, — а від справжніх труднощів у процесі, так би мовити, синхронного висловлювання власних думок, тобто переходу від особистісних смислів до загальнозрозумілих значень.

В утрудненнях цього роду часто і навіть залюбки зізнаються люди. Не кажучи вже про самоіронічне «я — як собака: все бачу, розумію, знаю, а сказати не можу», воно «проривається» у виразах типу «не знаходжу слів, щоб вказати...», «не можу навіть висловити, як я вдячна...» і т. п. (Звісно, в тому разі, коли останні не являють собою більш-менш свідомого ораторського прийому — одного з художніх засобів мистецтва красномовства). У науці та поезії ця трудність знаходить свій вияв у билицях та небилицях про пресловуті «муки творчості». Але поза всілякими перебільшеннями та спекуляціями у цій сфері — сфері вислову, вираження думки — таки справді має місце певний конфлікт, отже, драматична колізія. Основу цього напруженого драматизму, яким сповнений «внутрішній рух розвинутої системи індивідуальної свідомості», за висловом психолога О. Леонтьєва, і становить постійно самовідтворюване неспівпадіння особистісних смислів, які несуть у собі «пристрасність свідомості суб'єкта і «байдужих» до них об'єктивних значень».

Ясно, що людство повинно було пошукати і віднайти, зрештою, виробити засоби, придатні для більш-менш адекватного відтворення й усвідомлення цього важливого аспекту руху людської свідомості. І ці засоби були знайдені й випробувані. За твердженням академіка



Мистецтво.
Неолітична скульптура.
Пісковик. Висота 21,5 см.
У тис. до н. е.
Лепенські Вир, Сербія



Мистецтво.
А. Кубін. Марсіанин.
Близько 1906 р.
Приватна колекція



Мистецтво.
К. Тура. Калліона (Весна).
Дерево, олія.
116×71 см. 1460 р.
Національна галерея,
м. Лондон, Велика Британія

О. Леонтєва. «наукова психологія знає цей процес тільки в його окремих виявах: в явищах «раціоналізації» людьми їх справжніх спонукань, в переживанні муки переходу від думок до слова, і лише в творах художньої літератури, в практиці морального й політичного виховання цей процес виступає у всій своїй повноті». Екранні мистецтва з освоєнням внутрішнього монологу та нелінійних композицій творів стали в рівень з мистецтвом слова. Ба більше: вони спроможні показати те, що не може бути вербалізоване, тобто не може бути не тільки прямо назване, але й опосередковано описане словами, і в такий спосіб зробити його зрозумілим для інших, отже, спільним надбанням.



Мистецтво.
Й. Г. Фюслі. Відчай митця перед величчю античних фрагментів. Червона крейда, коричневе лабірування. 1778—1780 рр.
Кунстхауз, м. Цюрих, Швейцарія

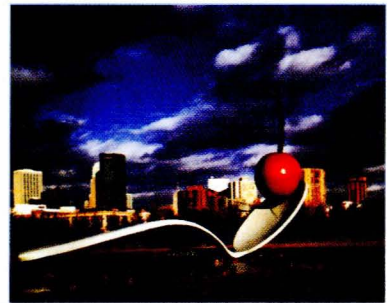
М. як виробництво. Засобами задоволення естетичних потреб людини можуть бути і бувають (а первісно, певно, винятково були) різні предмети, речі, явища: метелик, хмарка, і ліс, і гори, і самоцвітні камінці й т. ін. Проте їх не відносять до мистецьких предметів, навіть коли вони дуже нагадують їх (як, напр., відомий золотий самородок, названий «Мефістофелем» з огляду на різочу подібність до відомого оперного образу, що його створив Ф. Шаляпін).

Предмет **М.** — це завжди твір, виріб. У іменнику *твір* мовною практикою зафіксована творча природа **М.** — це завжди

творення, продукування, виробництво — більшою чи меншою мірою свідоме чи й зовсім несвідоме, більшою чи меншою мірою нове, досі незнане, чи, навпаки, повторення, відтворення, наслідування вже чогось такого, що є в природі, житті або й у самому мистецтві, але це завжди — творення, творчість, виробництво.

Згадаймо: найближчі синоніми до слів *творення, творчість, створення, виготовлення, продукування — вироблення, виробництво*. Збігом певних, не дуже щасливих обставин, у розумінні та тлумаченні цих понять — **М.** і *виробництво* — утворився «катастрофічний» розрив, унаслідок чого слово *виробництво* у зв'язку з поняттям **М.** зазвичай відлякує митців: «Виробництво? Це там, де дим, кіптява, труби, нафта, газ, товар і цей, як його, моніторинг чи маркетинг? Як то можна?! Високе і святе мистецтво — і раптом — виробництво... Божий дар і — яєшня!..»

Щойно наведені слова не зовсім вигадка. У самий розпал горбачовської перебудови відомий актор, художній керівник московського театру ім. С. Вахтангова й тодішній керівник Російського театрального товариства гнівно обурювався: «Ми все частіше чуємо, як надзвичайно складний творчий процес називають «театральним виробництвом», а виставу — «кінцевим продуктом». Сором!». Насправді ж соромитися немає чого. Хіба що це треба робити тим, хто все ще перебуває в полоні забобонних уявлень, згідно з якими «виробництво» — це міська, переважно «чиста» порівняно із сільською (свинарник, конюшня, телятник, бруд, сморід, кізяки!) праця: фабрична, заводська, індустріальна. Щоправда, теж не без «недоліків»: конвеєри, штампи, дим, гази... Наукове поняття «виробництво» не має з цим нічого спільного.



Мистецтво.
К. Ольденбург. Ложка-міст і ягідка. 1988 р.
Центр мистецтв Уокер, м. Міннеаполіс, США



Мистецтво.

С. Далі. М'яка конструкція з вареними бобами.
Передчуття громадянської війни.
Полотно, олія. 100×99 см. 1936 р.
Філадельфійський музей мистецтва,
м. Філадельфія, США

Виробництвом називають, на відміну від добувної та збирацької, власне продуктивну працю, у результаті якої виходить, виробляється, новий продукт. Отож, насправді **М.** від самого свого початку є не чим іншим, як саме виробництвом. Виробництвом особливим: переважно духовним і неодмінно — художнім. Але при всьому тому — виробництвом (духовним і художнім).

М. притаманні й усі найважливіші риси та характеристики виробництва взагалі: організаційні, технологічні й економічні...

Справді, при ближчому розгляді виявляється, що **М.**, як галузь суспільного виробництва, у своєму історичному побутуванні набуває тих же організаційних форм, що й суспільна праця будь-якого роду: індивідуальне виробництво (творчість окремого письменника, художника, скульптора); кооперація (творчість танцювальних та музичних ансамблів — хори, оркестри й т. ін.); мануфактура (театральне виробництво, скульптурні та художні майстерні тощо); фабрика (кінематографія), індустрія (телебачення, комп'ютерна графіка, комп'ютерне виробництво фільмів тощо).

За умов товарного господарства **М.**, як галузь суспільного виробництва, втягується в систему панівних економічних відносин: рабовласницьких (архітектура стародавніх цивілізацій, античний театр, ужиткові мистецтва); феодальних (архітектура, скульптура,

живопис, музичне мистецтво, театр, ужиткові мистецтва); капіталістичних (усі традиційні мистецтва, а також нові — декоративно-ужиткові, екранні); соціалістичних (недавній досвід СРСР, країн Східної Європи, сучасний — Китаю, В'єтнаму, Північної Кореї, Куби).

При цьому окремі мистецтва як художні виробництва за певних умов можуть відігравати самостійну роль високорентабельного організму (кіно-, телеіндустрія, шоу-бізнес, **М.** реклами), тим часом як інші, переважно успадковані історично (зокрема, театр-мануфактура), не здатні до самостійного економічно рентабельного функціонування й для свого виживання потребують істотної підтримки від суспільства (спонсорство, добровільні пожертвування, бюджетні дотації з боку держави та місцевих адміністрацій).

Аналіз **М.** як виробництва в плані організаційних форм та економічних відносин сприяє глибшому розумінню його суспільної природи й закономірностей суспільного розвитку взагалі, розгляд мистецтв як виробництва з боку особливостей технології проливає додаткове світло на розуміння фундаментальних основ поетики, природи методів художньої творчості та мистецьких стилів.

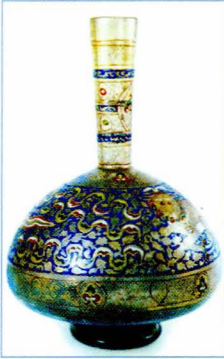
Соціальна інфраструктура М. Через відомі історичні причини **М.** тривалий час розглядали переважно як пізнання, ідеологію, засіб самовираження і комунікації або як форму суспільної свідомості, поза увагою залишалася та обставина, що **М.** — складний соціальний організм. Складний не лише в розумінні важкий для осягнення, а й дослівно — такий, що складається з багатьох елементів суспільного життя, зокрема й діяльнісних.

М. — це не тільки зібрання художніх творів, якими б прекрасними й значущими вони не були, це насамперед і головним чином жива людська діяльність, без якої будь-які шедеври втрачають свою цінність. У широкому розумінні **М.** становить сукупність діяльностей, спрямованих на виготовлення предметів **М.** (художня творчість — виробництво!), їх нагромадження (музеї, бібліотеки, фільмотеки), збереження (охорона пам'яток, реставрація творів і т. ін.), організацію системи користування художніми надбаннями (від виставкової діяльності до індустрії «шоу-бізнесу»), підготування нових генерацій



Мистецтво.

Керамічна лампа з мечеті.
Висота 48,2 см. М. Ізник,
Туреччина. 1557 р.
Музей Вікторії і Альберта,
м. Лондон, Велика Британія



Мистецтво.
Емальована склянка
з Алеппо, Сирія.
Висота 40 см. XIV ст.
Зібрання Г. Гюльбек'янові,
м. Лісабон, Португалія

майстрів (художня професійна освіта різних ступенів, форм та напрямів), виховання «споживачів» мистецтва (художня просвіта, популяризація творів мистецтва, реклама), науковий аналіз характеру культурно-мистецького процесу в суспільстві (художня критика, мистецтвознавство, історія й теорія мистецтв), створення належної матеріально-технічної та виробничої бази для художньої творчості (розвиток кіно- і телеіндустрії, виготовлення театральної техніки, засобів фіксації і поширення музичних творів, обладнання та матеріали для функціонування майстерень з виготовлення скульптури, студій живопису і т. ін.), забезпечення належних умов для громадських форм культурно-мистецького життя (виставкові навільйони, театри, кіно- та концертні зали тощо).



Мистецтво.
Б. Строцці. Аллегорія мистецтв.
Полотно, олія. 152×140 см. Близько 1640 р.
Ермітаж, м. Санкт-Петербург, Росія

Психологічна ультраструктура М.
Як художній процес започатковується у «голові» («серці», «душі», «свідомості», «підсвідомості» тощо) митця, реалізується в його уяві в певних образах (формах, характерах і т. д.), перш ніж «утілюється» (уречевлюється, опредмечується) в певному матеріалі, так і своє завершення він знаходить у «головах»

(«серцях», «душах», «свідомості» та «підсвідомості») споживачів. Будинки, у якому не живуть, не будинки, а лише купа каміння, хай і гарно викладеного. Книжка, якої не читають, не літературний твір, а лише стос упакованого паперу. Фільм, який не переглядають, не твір кіномистецтва, а лише кілька сотень метрів целулоїдної чи феромагнітної стрічки й т. ін.

Як задум художника на творчому шляху «кристалізації» художньої ідеї, набуття відповідної форми, а далі й утілення в матеріалі зазнає певного збагачення та певних утрат, так і «зворотний» процес «розпредметнення» художнього твору під час сприйняття його споживачем — «розшифрування» ніби «закодованих» у його змісті ідей, авторського «послання» тощо — зазнає відповідних, хоча й зовсім не обов'язково адекватних, «перетворень». Споживач може «побачити» («почути», «зрозуміти») і більше, і менше, ніж міститься у творі, може й зовсім не сприйняти його або витлумачити викривлено. Усе це становить надзвичайно складну й різноманітну сферу «внутрішнього» перебігу художнього процесу: відчуття, переживання, уявлення, здогади, прагнення, «прозоріння», «освячення», думки, поняття, концепції — у всьому діалектично суперечливому їхньому взаємозв'язку та зумовленістю реаліями життя «зовнішнього». Вони також, як і соціальні інституції, безпосередньо, відчутно, ніби й не входять до складу мистецьких творів, проте не просто впливають на характер художнього процесу, а й істотно визначають саму його сутність.

За «аналогією» до соціальної інфраструктури цю сферу справедливо було б назвати психологічною ультраструктурою М. Найважливішими інгредієнтами її є психологія художньої творчості та психологія художнього сприйняття.

Походження М. Спочатку була... потреба. Здається очевидним, що М. як виготовлення особливих предметів для задоволення особливої потреби (потреби перебування в певному емоційно-інтелектуальному стані, названому згодом естетичним переживанням або, інакше, естетичним почуттям) могло

з'явитися лише після того, як виникла ця потреба. Виникла ж вона, вірогідно, у процесі освоєння довкілля як результат *естетизації* предметів та явищ.



Мистецтво.

Н. Пуссен. Танець під музику Часу. Полотно, олія. 82,5×104 см. 1634–1636 рр. Зібрання Уоллес, м. Лондон, Велика Британія

На самому початку естетичного ставлення до навколишнього світу естетичне почуття, імовірно, було пасивним — як готовність до такого роду переживання. Готовність же до переживання завдяки дедалі частішому задоволенню перетворювалася на чекання цього переживання, тобто на потребу. Це й стало мотивом, спонукою до активного пошуку засобів задоволення цієї потреби.

Як і в інших своїх зносинах з довкіллям, люди, природно, не могли обмежитися лише тим, що віднаходили в готовому вигляді навколо себе (мушлі, камінці й т. д.), і почали виготовляти, виробляти особливі предмети для задоволення цієї потреби, яка поглиблювалася, диференціювалася й витончувалася.

Історично, наскільки можна судити з фактів, виготовлення предметів для задоволення естетичних потреб первісно виникло у виробництві предметів для задоволення найпростіших життєвих потреб, і тільки згодом, коли розвинулися різні галузі виробництва й диференціювалися естетичні потреби, виникли й окремі, спеціальні види виробництва, спрямовані на задоволення переважно, коли не винятково, саме цих потреб. Ці нові галузі діяльності згодом набувають певної самостійності, незалежності щодо інших галузей виробництва. Основою для цієї відносної незалежності послужили, з одного боку, сталі й дедалі більші естетичні потреби суспільства, з другого — поява професійних

виробників відповідних предметів, життєво зацікавлених у розвитку й поглибленні естетичних потреб.

Шириною діапазону естетичних потреб, які на його початку практично збігаються зі звичайними матеріальними потребами, а на іншому різко від них відрізняються, пояснюється багатоманітність видів *М.* та жанрів у кожному з них.

М. може виникати в кожному виді людської діяльності.

Узагальнюючи, можна вирізнити три сфери продуктивної людської діяльності, які стали потужними джерелами появи *М.*: *матеріальне виробництво, продукування форм суспільного життя, генерування ідей* (так зване духовне виробництво). Розглянемо їх по чергову.

Чарівність технології матеріального виробництва, або праця як мати *М.* Історія багатьох, коли не переважної більшості, традиційних мистецтв незаперечно свідчить про те, що вони були започатковані у сфері матеріального виробництва і ніби виростили з нього (чи проросли в ньому?) завдяки естетизації продуктів певного виду діяльності, їхньої форми, а найчастіше — технології виготовлення.

Що таке технологія? Це логіка техніки.

Технологія, особливо передова, або «висока», дорого цінується у світі не лише сьогодні. Люди давно збагнули її надзвичайне, без перебільшення — доленосне значення і берегли її (знання про неї), як найдорогоцінніший скарб. Хто не чув, як ті чи ті видатні майстри в певній галузі — виготовлення музичних інструментів, напр. скрипок, чи дивовижного посуду з порцеляни, чи булатних мечів із різючої криці — ревно оберігали секрети свого виробництва, свого ремесла, свого мистецтва?! Відоме давнє прислів'я: *хто вміє, той не квапиться розповідати*. Навпаки, щоб приховати якнайдовше та приборегти для своїх нащадків, — а їм також «відкривали» лише перед смертю, а іноді навіть не встигали! — удавалися до найрізноманітніших засобів «кодування» та «шифрування» своїх потайних знань... Та це вже було пізніше — в умовах нещадної конкуренції, а попервах просто фіксували ці знання: аби самим не забути, аби якнайшвидше інших навчити... Фіксували ж свої знання технології по-різному: і картинно, зображенням графічним (як малюнки на старожитніх гребінцях, горшках та прикраси на сокирах), і самою формою

виробу (як в архітектурі, ужиткових мистецтвах), виспівували в піснях, зображали в танцях, а згодом — з винайденням писемності — описували словесно. Лише за цих умов можливий був соціально-культурний прогрес людства: кожне наступне покоління позбавлялося необхідності починати все спочатку й могло продовжувати з вершини — хоч би якою мізерною нині вона видавалася! — досягнутого предками.

Ось чому мають рацію ті, хто вважає, що історія технології розкриває активне ставлення людей до природи, характеризує безпосередній процес їхньої виробничої діяльності, а разом з тим і суспільних умов життя та духовних уявлень, що випливають з них. Зокрема, допомагає збагнути й джерела мистецької діяльності, генезис художнього.



*Мистецтво.
Танцівники і флейтисти. Настінний розпис.
Єгипет. 1420—1375 рр. до н. е. Британський музей, м. Лондон, Велика Британія*

Безперечно, існувало чимало й інших, крім праці, власне матеріального виробництва, видів людської діяльності — своєрідних каналів, якими протікав процес формування в людей почуття прекрасного, огидного, піднесеного, комічного й трагічного, інших естетичних почувань, що стали спонукою до виготовлення засобів їх задоволення. Свою роль тут, напевне, відіграли й суто біологічні передумови — спільна в людей з тваринами схильність до ігор, «причепурення» тощо. Та головне русло, у якому злилися всі потічки та річки, проробила суспільна праця в усіх її видах та формах, навіть перверсивних.

Технологія виробництва форм суспільного життя. Коли йдеться про походження окремих видів *М.*, пов'язаних з первісними формами трудових процесів,

то наводяться зазвичай численні приклади та факти на зразок того, як мати показує дітям — своїми рухами зображає, — як слід шукати поживні рослини, як «у полі росте мак», батько — «як шевич шкіру мочить», як бондар «струже дощечки на бочечки» тощо. Але ж людина — істота суспільна. Її праця з самого початку мала колективний, громадський характер, що відіграло вирішальну роль у перетворенні наших мавпоподібних предків на людей.

Справді, тварини, як відомо, теж трудяться: працюють і навіть виробляють. Проте вони, навіть у випадках квазі-колективістських популяцій (джмелі, бджоли, терміти, мурахи, інші комахи), при ближчому ознайомленні виявляються все-таки суто індивідуальними «працівниками». Кожне з них ніби приречене на певне коло маніпуляцій, якщо не на одну-єдину. Навіть вищі примати не здатні до здійснення колективних доцільних дій, якщо вони не закладені генетично попереднім розвитком.

Коли наші дуже далекі пращури вперше, і вдруге, і втретє, переступивши межу свого тваринного, звірячого егоїзму, спільними зусиллями зрушили «камінь роз'єднаності», вони зробили чи не найважливіший крок у своєму олюдненні. У міру того, як їхні зусилля ставали спільними, праця — *співпрацею*, гурт ставав *суспільством*, а тому й почуття кожного ставали *співчуттям*, вість ставала *совістю*, відомість — *свідомістю*.

«Свідомість» кожного окремого члена первісного суспільства (втім, як і зараз) була відмінною, залежала від місця та ролі в співпраці, але в сукупності ці індивідуальні свідомості становили *суспільну свідомість*, яка починає відігравати дедалі більшу роль, замінюючи колишній природний інстинкт тваринного гурту.

Ділові ігри пращурів. Але як можуть відігравати якусь роль розпоршені між усіма людьми знання, що до того ж і перебувають лише в голові кожного окремого індивіда? Людям вочевидь потрібно було відшукати, винайти якісь засоби виявлення, вираження цієї суспільної свідомості й уречевлення її в надійній та доступній для розуміння й запам'ятовування формі. І вони були знайдені: жест, рух, знак, малюнок, мова, писемність.

Як на індивідуальному рівні батько чи мати *в ігровій формі* вчать своїх дітей, передаючи власний практичний досвід (що, бавлячись, чинять також і «брати наші менші»), так і на рівні суспільного життя з метою фіксації досягнень суспільної свідомості й передавання їх у спадок нащадкам люди вдалися до наочно-дієвої імітації корисних колективних дій. Іншими словами, запровадили колективні «ділові ігри».

— А ми просо сіємо-сіємо, — співали дівчата, показуючи, як саме вони це роблять.

— А ми просо витопчем-витопчем, — відповідали хлопці, також виразно демонструючи, як вони це зроблять.

Ці «ділові ігри» пращурів дістали назву *обрядів*.

Чарівність технології урядування, або соціокультурні обряди як джерело появи М. Естетизація технології виробництва суспільних форм життя, зокрема і насамперед — обряду, що становить ядро звичаю й відіграє роль своєрідної опори, каркасної конструкції традиції, служить потужним генератором уявлень про прекрасне, огидне, піднесене й т. д., відповідних почувань, а відтак, стає джерелом народного мистецтва, арсеналом його художніх засобів.

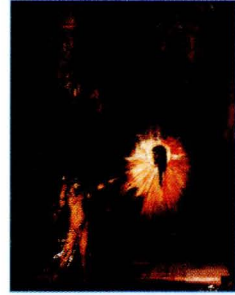
Норми звичаєвого права, що знайшли відображення у «Руській правді», не допускали самосуду, відбирання крадених речей силою, але встановлювали для цього певні процесуальні чини (дії): «гоніння сліду», коли скривджений із свідками (купою) йшов по сліду до нового власника краденої речі (звідси й походять сучасні терміни «слідство», «слідчий» тощо); «свод», коли скривджений при свідках звертався до підозрюваного з питанням «гдѣ еси взялъ?», а потім усі «купою» йшли за вказаною адресою; «лице», або «личкування», — виявлення незаперечних доказів первісної належності крадених речей; «заклад», коли одна зі сторін на знак упевненості у своїй правоті ставила на кін перед судом цінний заклад під шапку; в окремих випадках ставкою було життя — шапка символізувала голову. Основною дійовою особою в судочинстві був скривджений — він розпочинав процес, провадив слідство, висував обвинувачення й ставив обвинуваченого перед судом із доказами та свідками. На власному розсуді скривдженого цілковито був і вирок: пробачити провину, помилувати й обмежитись певною компенсацією

чи покарати; якщо покарати, то як саме — позбавити майна, свободи або навіть життя. Роль суду зводилась лише до санкції на здійснення вироку. Функції офіційних судових органів за часів «Руської правди» полягали в контролі за неухильним додержанням процесуальних обрядів правування.

Судочинство у звичаєвому праві мало обрядовий характер. У результаті частого й прилюдного повторення цих обрядів їх змалку засвоювала переважна більшість, коли не все населення країни. Історичні документи засвідчують, що всі учасники судових процесів виявляли досконале знання найдрібніших деталей *обряду правочинства* й прагнули їх точного дотримання. Часто в ході спору, обгрутовуючи свій погляд, вони цитували ті чи ті традиційні норми, наполягаючи на саме такому, а не іншому тлумаченні. При цьому їх висловлювання під час формулювання думки, нагадування цих норм набирали дедалі більш афористичного характеру. «Шляхом постійного вживання впродовж довгого часу ці висловлювання перетворилися в стислі, але незвичайно змістовні, красномовні формули, в яких викристалізувалися основні принципи звичаєвого права й народної правосвідомості, — відзначав видатний український правник А. Яковлів. — Ці правні формули увійшли згодом до загального вжитку українського народу та стали народними приказками».

Без перебільшення їх — тисячі. Серед них і «правда не втоне у воді, не згорить у вогні» — ремінісценція судових випробувань вогнем та водою, «копа переможе й попа», «силою не дають, силою однімають» — про перевагу колективного свідчення перед авторитетом влади, «в своїй хаті своя й правда», «я на своїм такий же дідич, як пан на своїм» — про суверенітет особистості, «карай, та назад оглядайся» — урок із наслідків неправедного вироку, «наше не наше, але й не ваше» — резюме складних власницьких співвідношень між приватним та громадським тощо. Чимало з них, естетизувавшись, увійшли до арсеналу художніх засобів народної словесної творчості, а вже звідти — у професійне мистецтво слова.

Релігія як джерело появи М. Розглянемо тепер третє, — але далеко не третьорядне! — джерело походження мистецтва і М. взагалі — виробництво ідей. Найяскравіше це видно на матеріалі релігії.



Мистецтво і релігія.
Г. Моро. Видіння.
Полотно, олій. 142×103 см.
Музей Моро,
м. Париж, Франція

Трудова діяльність і сьогодні не завжди й скрізь достатньою мірою може задовольнити насущні потреби людини, а в давнину — і поготів. Результати безпомилково доцільних зусиль часто виявлялися нікчемними: риба, що була вже ніби в руках, — вислизнула, хату, щойно збудовану, — спопелила блискавка, урожай — несподівано знищила злива... А з другого боку, вже й не сподівалися на успіх, а впіймалось-таки безліч риби, зненацька, ніби знічев'я, потрапив до пастки поживний звір, нищівну пожежу раптом угамував несподіваний дощ... Зрозуміло, що все це не могло й не може не породжувати в людях непевності, різного роду сумнівів, припущень та здогадів: чому воно так буває? Оскільки ж люди за своєю природою прагнуть не так істини, як щастя, вони схильні шукати й сприймати на віру не стільки правдиві, скільки бажані відповіді. Тим більш що правдиві відповіді на складні питання найчастіше також бувають замислуватими, а бажані — найчастіше прості й загальнозрозумілі. Ось чому серед відповідей на фундаментальні питання буття людей, на витівки життя й загадки смерті відавна існує й чимало проблематичних, і відверто фантастичних. Люди ж відавна діяли, як діють і тепер: відповідно до своїх знань і здогадів, зокрема фантастичних.

Критерієм істинності будь-яких міркувань для людей завжди була практика. Там, де результат дій, заснованих на певних уявленнях, найчастіше, якщо не завжди, був гарантовано позитивним, особливих проблем не виникало: ці дії узвичаювалися. Подібно і з неефективними: вони відкидалися. Виходили з ужитку навіть не через те, що люди відразу докопувалися «теоретично» до їхньої засадничої марності, а із суто прагматичних міркувань — вони відкидалися просто як зайві.

Проблеми виникали в сумнівних, непевних ситуаціях. Там і тоді, де і коли результат конкретних дій не був настільки очевидно й однозначно причинно пов'язаний із певними уявленнями, особливо в ризикованих і небезпечних справах. Саме через те, що практика людей не може однозначно ні їх підтвердити,

ні спростувати, вони тримаються так довго, що встигають етизуватися, естетизуватися й навіть сакралізуватися. Як і відповідні, що випливають з них, дії. Так виникали й узвичаювалися найрізноманітніші обряди, ритуали, церемонії, що в різних народів діставали різні назви: *магія, чарування (чаклування), відьомство, шаманство* тощо.

Таким чином, поряд з обрядами, що фіксували технологію реального впливу на природу (весняні, літні, осінні *трудо-ві* обряди) та інших співгромадян (обряд судочинства, напр.), виникали й *обряди, призначені утримувати в людській пам'яті технологію удаваного, фіктивного, позірного впливу на природу й на інших людей: через уявні, фантастичні, вигадані сили або ж (!) через неясні, невидимі, ніби приховані від першого погляду людей, механізми взаємозв'язків людей між собою, людей — із тваринами (а відтак, за помилковою логікою подібності, нібито й з усім світом).*



Мистецтво і релігія.
С. Бурдов. *Іаков закопує ідолів у землю під Сихемським дубом. Полотно, олія. 95 × 129 см. XVII ст. Ермітаж, м. Санкт-Петербург, Росія*

До явищ, які спородили далекоюжні уявлення про можливості мислительного впливу на все довкілля, належить, зокрема, факт передавання та сприймання думок і почувань без допомоги звичних засобів (слово, жест, міміка) — лише за допомогою очей, їхнього виразу.

В. Дуров, урятувавши власне життя від наглої смерті в пазурах дикого звіра, збагнув причини того, чому хижак, зустрівшись із його поглядом, спочатку зупинився, а потім і відступив, підігвавши хвоста. Один із експериментів В. Дурова: лев

мирно спочиває у своїй клітці, до тварини підходить дресирувальник і пильно вдивляється їй в очі, маляючи при цьому у своїй уяві бентежну для звіра картину — начебто в сусідній клітці до його улюбленої левиці підкрався й леститься (не без успіху) інший лев. Піддослідний лев спочатку виявляє ознаки знервованості, далі розлючується та починає кидатися на ґрати сусідньої клітки, у якій цілковито безневинно й цютливо дрімає левиця... У такий же спосіб В. Дуров і заспокоює розлученого лева, змальовуючи у своїй уяві картини ніжності, якою обдаровує гривастого отелло його кохана, що й близько не знає про душевний стан ревнивого дружини.

Віддавна відомі й неспростовні факти пересилання думок навіть без участі очей, до того ж — на відстані, які багаторазово перевищують можливості людського зору. Вперте небажання представників т. зв. науки навіть визнати подібні явища як реальні, невміння тих, що стикаються з ними, раціонально пояснити їх спричинюються до посилення марновірств. Невже так складно припустити, що думка, матеріальним субстратом якої є психофізіологічний (отже, й біологіко-хімічний) процес, може уречевлюватись (тобто «фіксуватись», «виражатись» та «передаватись») не лише за допомогою механічного коливання повітря? Хіба не можливо припустити, що у випадках пересилання думок та відчуттів (візій) може відбуватися щось подібне до трансляції думок і зображень за допомогою радіохвиль? Аналогічно й щодо різнопланових можливостей екстрасенсів (у перекладі — надчутливих), коли ідеться не про відверте шахрайство, спекуляції на бідах неосвічених нещасних людей...

Важливо збагнути, що як у первісних ритуалах, так і в нинішніх маніпуляціях химерно переплітаються факти реального фізичного впливу на людей (а також тварин і рослин) з боку обдарованих особливими, надчутливими можливостями індивідів (хоч вони самі найчастіше не мають адекватного уявлення про справжню природу своїх здібностей) і явища цілковито ілюзорні.

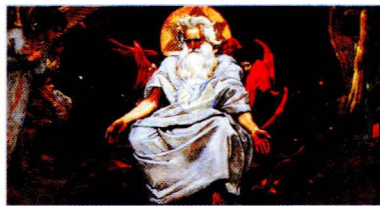
Естетизація (етизація та сакралізація) релігійних уявлень понять, ритуалів, обрядів і т. д. дає початок мистецьким формам, мистецтвам. Так виник, напр., античний грецький театр — із релігійно-магічних обрядів, присвячених богові Діонісу. Подібним чином виник і перський релігійний театр — шляхом естетизації жалобних процесій, присвячених загиблям

нащадкам Магомета, так виникло багато чого в художній народній творчості. Такий взагалі шлях виникнення **М.** з релігії.

З огляду на те, що релігійні уявлення за самою своєю суттю надзвичайно стійкі й мало рухливі (Бог — сутність довершена, вічна й незмінна), як, природно, і відповідні почування, то вірування «приречені» на тривале й малозмінне існування, отже, і на естетизацію та етизацію. Цим і пояснюється та обставина, що релігія становить потужне джерело виникнення мистецьких форм, від найдавніших часів дотепер служила і служить невичерпним арсеналом художніх образів, узагалі — мистецьких засобів. Іа.

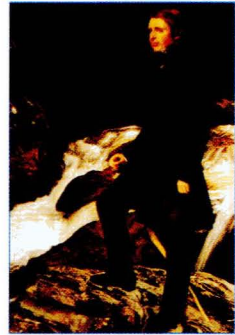
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО — загальне означення науки про мистецтво; складається з трьох розділів: історії мистецтва, теорії мистецтва та художньої критики.

МИСТЕЦТВО І РЕЛІГІЯ. Питання про взаємини **М.** та **Р.** має три аспекти: 1) як генетично пов'язані **М.** і **Р.**; 2) яке в теорії та на практиці ставлення **Р.** (вірян, загалом релігійних організацій, церков) до мистецтва; 3) яке ідеологічне й творчо-практичне ставлення мистецтва, тобто митців та мистецьких організацій, утворень, до **Р.** та церкви.



Мистецтво і релігія.
В. Васнецов. Христос Вседержитель.
Полотно, олія. 175×174 см. 1885–1886 рр.
Третьяковська галерея,
м. Москва, Росія

Р. — одне з джерел виникнення мистецтва, вона становить невичерпний арсенал різноманітних жанрів, форм, зображально-виражальних мистецьких засобів. **М.** взагалі виникає з реального (та й уявного) життя людей завдяки естетизації його форм. **Р.** як одна з найустановленіших, найконсервативніших форм людського життя найбільшою мірою придатна для естетизації його форм.



Мистецтвознавство.
А. фон Марон.
Портрет Вінкельманна.
1768 р. Колекція творів
мистецтва, м. Веймар,
Німеччина



Мистецтвознавство.
Р. Менс. Йоган Йоахим
Вінкельманн. Портрет.
1755-ті рр. Метрополітен-
музей, м. Нью-Йорк, США



Мистецтво і релігія.
М. Врубель. Пан.
Полотно, олія.
124 × 106,3 см. 1899 р.
Третяківська галерея,
м. Москва, Росія

Як засвідчує історія Р., М. та їхня спільна історія, ставлення Р. до М. має вибірковий підхід. До одних галузей, видів, жанрів при цьому виявляється стримане ставлення, до інших, навпаки, — заохочувальне, до третіх — нищівне.



Мистецтво і релігія.
Й. Ф. Овербек. Триумф релігії в мистецтвах.
Полотно, олія. 145 × 146 см. Зимовий палац,
м. Санкт-Петербург, Росія

Ставлення релігій до різних видів мистецтв неоднакове. Так, іудаїзм, іслам загалом стримано, щоб не сказати негативно, ставляться до образотворчого, особливо фігуративного, мистецтва. Християнство, загалом прихильне до музичного мистецтва, водночас не визнає танцювального мистецтва, та й у музичному мистецтві, як і в галузі живопису (іконописання) висуває ряд застережень та обмежень. Православна церква виступала й виступає проти застосування інструментальної музики, проти мелізматики, взагалі хроматики, у вокальному мистецтві. Історично не просто склалися стосунки з музикою й у католицької церкви. Так, у XVI ст. церковні ієрархи готові були взагалі вигнати музику з храмів, і лише втручання можновладних тодішніх монархів, що кохалися на музикуванні, завадило цьому намірові.

Ставлення мистецтва, тобто митців, до релігії визначається свободою їхньої совісті. Віруючі використовують невичерпний арсенал релігійних образів, переказів, історичних та легендарних і міфологічних подій для поширення й утвердження релігії. Атеїсти, навпаки, часом використовують ці ж явища для боротьби з релігійними уявленнями як ненауковими, а то й просто марновірними, а найчастіше — для самовираження,

донесення до споживачів свого мистецтва, своїх власних сокровенних думок та ідей — безвідносно до того, який зміст несуть самі релігійні уявлення, образи, історичні церковні події.

МИТРА (від грец. мітра — головна пов'язка) — позолочений головний убір вищого православного, греко- і римокатолицького духовництва, а також звичайних священників, що мають особливі заслуги перед церквою. М. надівають зазвичай під час богослужіння.

МІ (мі) — складова назва III ступеня основного (до-мажорного діатонічного) звукоряду. (Буквене позначення — Е). Для означення тональності до складу М. додається слово мажор чи мінор.

МІКРОІНТЕРВАЛИ — музичні інтервали, менші від півтону.

Див. Мікрохроматика.

МІКРОМІНІАТЮРА (від грец. мікρός — малий, короткий + мініатюра) — твір переважно образотворчого мистецтва (живопис, графіка, скульптура тощо) надзвичайно малих розмірів. Іл.



Мікромініатюра.
М. Сядристий. Найменший електричний
годинник. Збільшення. XX ст.
Музей мікромініатюри, м. Київ, Україна



Мистецтво і релігія.
П. Мартинович. Дяк.
Полотно, олія. НХМУ,
м. Київ, Україна



Мікромініатюра.
М. Сядристий. Скрипка.
Довжина 3,45 мм. Збільшення. XX ст.
Музей мікромініатюри, м. Київ, Україна

МІКРОХРОМАТИКА, мікроінтерваліка, мікротоніка, ультрахроматика (від *грец.* μικρός — малий, короткий + χρώμα — колір, забарвлення, відтінок) — звукова система, у якій використовуються звукові інтервали, менші від півтону, та похідні від них ($\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{12}$ і т. ін.). М. широко використовувалася, а в деяких східних музичних культурах застосовується й досі, поряд з трьома найуживанішими системами (пентатонікою, діатонікою та хроматикою). У європейській музиці зацікавлення М. посилалося в другій половині ХХ ст. (зокрема, й у творчості рос. композиторів Е. Денисова, А. Шнітке, С. Губайдуліної), широко практикується в *електронній музиці*.

МІКСТ (від *лат.* mixtus — змішаний) — штучний реєстр голосу, створений через поєднання натуральних реєстрів (грудного та головного), завдяки чому зникає різка різниця в їхньому звучанні. У ненавченого співака тембр голосу змінюється протягом звукової шкали, огол, завдання «постановки голосу» полягає в навчанні прийомів «змішування» природних реєстрів для надання голосу тембрально рівного звучання як «унизу», так і в середині та «вгорі». Трапляється, однак, і від природи «поставлене» мікстове звучання голосів.

МІМ (від *грец.* μίμος — наслідування, наслідувач) — 1) у Стародавній Греції: а) різновид драми чи комедії з картинами повсякденного життя; б) виконавець міма, *вж.* актор, який зображує комічне, смішне; 2) у сучасному театрі — актор пантоміми.

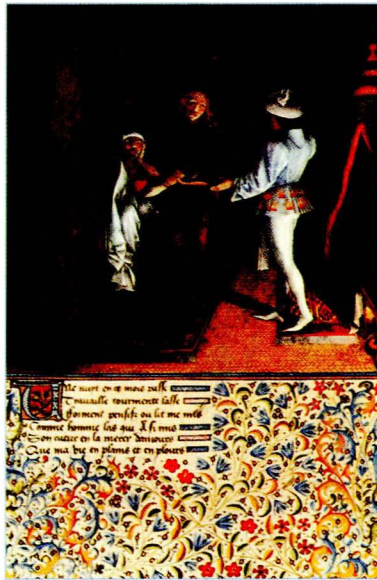
МІМАНС (скороч. від мімічний ансамбль) — група акторів, які створюють масові сцени в постановках опер і балетів.

МІМЕСИС (*грец.* μιμησις — наслідування, відтворення, зображення) — термін давньогрецької філософії для означення характеру певних видів творчості, зокрема мусикійських мистецтв (див. Музи), пов'язаних з відображенням (зображенням) певних дій і подій.

МІМІКА (від *грец.* μιμητικός — наслідуваний) — 1) виразні рухи м'язів обличчя як одна з форм вияву почуттів; 2) в театр. мист. — один з найважливіших елементів акторського мистецтва.

МІНАРЕТ (*тур.* minare — башта при мечеті, від *араб.* mināra — маяк) — частина архітектурного комплексу мусульманського храму. *Іл.*

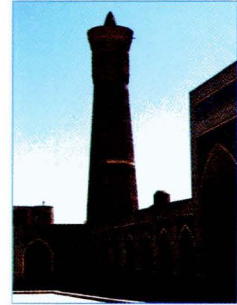
МІНЕЗИНГЕР (*нім.* Minnesinger — співець любові) — найменування середньовічних німецьких, так би мовити, «співаків-аматорів» з рицарського середовища, які були водночас і поетами, й музикантами. Твори, що їх виконували М., були різного характеру та змісту. М. південно-східних німецьких земель оспівували любов до жінки в дусі народної лірики, як реальне земне почуття, натомість рицарська співана поезія прирейнських областей, сповнена «культу прекрасної дами», була проїнята містикою, мала абстрактний, вишуканий характер. Із занепадом рицарства як соціального стану зникло й мистецтво мінезингерів.



Мініатюра.

Б. Ґ'Ейх. *Легенда про лицаря Рене*. Пергамент. 1460 р. Австрійська національна бібліотека, м. Відень, Австрія

МІНІАТЮРА (*фр.* miniature, від *лат.* minium — сурик) — 1) у живопису — художній твір, що відзначається особливо тонкою манерою накладання фарб. Назва походить від того, що первісно зга-



Мінарет.
Мінарет Маджид Джамі.
М. Герат, Афганістан

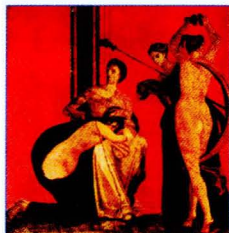


Мінезингер.
Скульптор Е. Фрідріх-Гронау.
Пам'ятник мінезингеру
О. фон Ботенлаубену.
1963 р. М. Бад-Кіссенген,
Німеччина



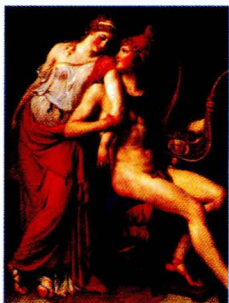
Мініатюра.

Ж. Фруассар. Облога замку Брест. З хроніки Фруассара. XV ст. Національна бібліотека Франції, м. Париж, Франція



Містерія.

Посвячення в діонісійські таїнства. Фреска. Фрагмент. Вілла містерій. II-I ст. до н. е. М. Помпеї, Італія



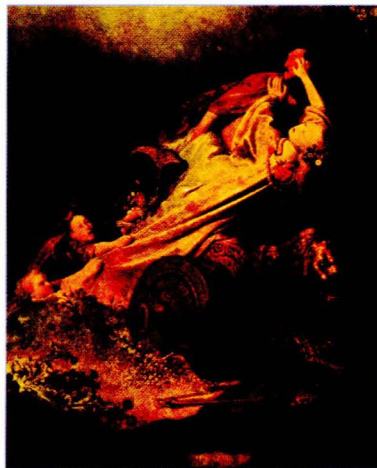
Міф.

Ж.-Л. Давид. Кожання Єлени та Паріса. Фрагмент. Полотно, олія. 1788 р. Лувр, м. Париж, Франція

даною фарбою здебільшого створювали ілюстрації, заставки, ініціали, буквиці тощо в рукописних книгах. Звідти назва перейшла й на твори живопису — портрети невеликого розміру, виконувани на кості, пергаменті, папері, металі, фарфорі, часто й на побутових предметах (гюгюниціях, годинниках, вазах) і прикрасах (перснях, медальйонах) та ін.; 2) у літературі, театрі, музиці, цирку, на естраді — жанр т. зв. малих форм (невеличкі оповідання, скетч, інтермедія, реприза і т. д.).

МІНОР (від *лат.* *minor* — менший) — музичний лад, заснований на малому (мінорному) тризвуку, а також ладове «забарвлення» цього тризвуку. Естетично протистоїть мажорові.

МІСТЕРІЯ (від *грец.* *μυστήριον* — таємниця, таїнство) — жанр середньовічної європейської релігійної драми (XIV–XVI ст.) — інсценізації біблійних та євангельських сюжетів, які розігрувалися переважно в дні церковних свят на вулицях і площах міст. Були своєрідним ерзацем забороненого церковною владою світського театру, проте відіграли важливу роль у підтримці зацікавлення сценічним мистецтвом і посприяли його відродженню як тільки послабла (за часів Ренесансу) духовна диктатура церкви. Іл.



Містерія.

Рембрандт. Викрадення Персефони. Фрагмент. Дуб, олія. 84,4 × 79,7 см. Близько 1631 р. Картина галерея, м. Берлін, Німеччина

МІФ (від *грец.* *μῦθος* — а) *взг.* переказ, казання, казкове оповідання, зокрема й про богів та *героїв*, казка, байка, вигадка; б) в поезії — слово, мова, оповідь, вість) — 1) стародавня оповідь про щось казкове, надзвичайне, «чудесне» (міфи Стародавньої Греції, міфи народів світу, М. про Гільгамеша, М. про створення світу та ін.); 2) хибне (засноване на викривлених, як правило, перебільшених, а то й завідомо неправдивих даних) уявлення чи твердження про щось чи про когось (напр., М. про непереможність гітлерівської армії, М. про повну й остаточну перемогу соціалізму в СРСР, М. про справедливість передбачень Нострадамуса, М. про Параджанова, М. про Висоцького та ін.).



Міф.

А. Туркі. Вахх і Ариадна. Полотно, олія. 114 × 177,5 см. Початок 1630-х рр. Ермітаж, м. Санкт-Петербург, Росія

МОДЕЛЬ (*фр.* *modèle*, від *лат.* *modulus* — міра, зразок) — 1) *взг.* будь-який образ, уявний чи реальний, певного предмета, явища й т. ін. (живописне, графічне, фотографічне, скульптурне зображення); 2) предметно-речове втілення певного образу (макет архітектурної споруди, літака, машини, зразок одягу); 3) прилад, який відтворює в масштабі та імітує функції певного виробу (М. літака, корабля тощо); 4) пристрій (з металу, дерева, гіпсу, воску і т. д.) для одержання в ливарному виробництві форми виробу, адекватної оригіналу; 5) *перен.* загальне означення осіб, які служать своєрідною «моделлю», напр., при виготовленні модного вбрання («фотомодель»). Іл.



Модель.
Ж. Сера. Моделі. 1887—1888 рр.
Приватна колекція

МОДЕРАТО (італ. *moderato*, букв. — помірно) — означення помірного темпу виконання музичного твору. Звичайно позначення *moderato* (скорочено — *mod*) трактується як *allegro moderato* (алегро модерато), тобто як темп середній між *allegro* та *allegretto*. Іноді ж тлумачиться як самостійний темп — повільніший від *allegretto*, але жвавіший, ніж *andantino*.

МОДЕРАТОР (див. *Модерато*) — пристрій для приглушення звуку (надання йому «помірності») в деяких конструкціях піаніно.

МОДЕРН (фр. *moderne* — новітній, сучасний) — стильовий напрям у європейському та американському мистецтві (насамперед архітектурі та почасті в образотворчому мистецтві) кінця XIX — початку XX ст. В Італії ще мав назву *ars nuova* (ар нуово) — «нове мистецтво», у Німеччині — *Jugendstil* (югендштіль) — молодий, тобто новий, стиль.



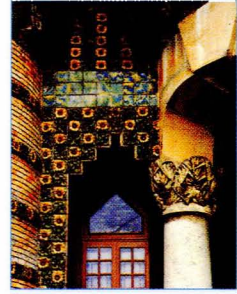
Модерн.
В. Серов. Вихрадення Європи.
Полотно, темпера. 1910 р.
Третьяковська галерея, м. Москва, Росія

Виступаючи проти *еклектизму*, представники **М.** в архітектурі використовують нові технічно-конструктивні засоби, дотримуються «вільного планування», прагнуть створювати незвичайні, підкреслено індивідуалізовані форми споруд, усі елементи яких мали б підпорядковуватися єдиному орнаментальному ритмові та образно-символічному задуму (Х. ван де Вельде — у Бельгії, Й. Ольбріх — в Австрії, А. Гауді — в Іспанії, Ч. Р. Макінтош — у Шотландії, Ф. Шехтель — у Росії). У галузі образотворчого, зокрема декоративного, мистецтва характерними ознаками **М.** стали схильність до символіки, декоративний ритм гнучких плинних ліній, стилізованих рослин. Класичні зразки: Ейфелева вежа у Парижі, комплекс будов Ярославського вокзалу в Москві (архітектор Ф. Шехтель).

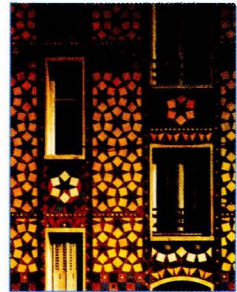


Модерн.
А. Бакст. Бесітка. Ескіз костюма до балету
М. Черетніна «Нарцис».
Папір, акварель, гуаш, срібло, золото. 1911 р.
Приватна колекція, м. Нью-Йорк, США

Невдовзі слово **М.**, яким означався альтернативний еклектизмові стиль, послужило вихідною формою для утворення узагальнювального поняття **модернізм**, що ним охоплювалися художньо-стилістичні течії, засновані на активному запереченні попередніх мистецьких канонів як застарілих. З огляду на це пред-



Модерн.
Архітектор А. Гауді.
Ель Капріччо. Фрагмент
фасаду. 1882—1885 рр.
М. Комільяс, Іспанія



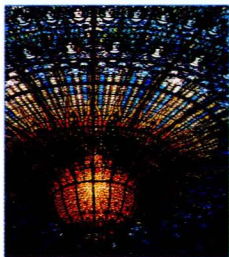
Модерн.
1913 р. Будинок № 185
на вулиці Бельєр,
м. Париж, Франція



Модерн.
Архітектор Ж. Лавіротт.
Вхід у будинок № 29
на бульварі Рапп,
м. Париж, Франція



Модерн.
А. Муха. Саламбо.
Літографія. 39×21,5 см.
Приватна колекція



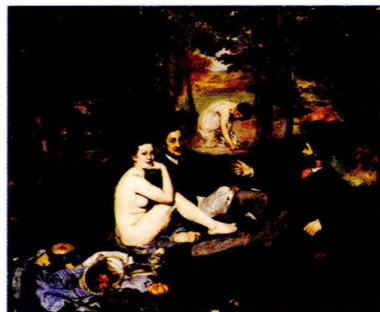
Модерн.
Проект
А. Доменеч-і-Монтанера.
Вітраж на стелі. Фрагмент.
1903—1908 рр.
Палац каталонської музики,
м. Барселона, Іспанія



Модернізм.
Г. Байер. Партитура.
Папір, акварель. 1921 р.
Приватна колекція

ставники модернізму гордо іменували себе мистецьким *авангардом* на противагу традиційному мистецтву як бунтівно ретроградному.

МОДЕРНІЗМ (від *фр.* moderne — новітній, сучасний) — загальне означення стилістичних шкіл, течій, напрямів у літературі та мистецтві кінця XIX — початку XX ст. (імпресіонізм, кубізм, дадаїзм, сюрреалізм, футуризм, експресіонізм, абстрактивізм, конструктивізм, акмеїзм, імажинізм, супрематизм тощо), представники яких декларували в теорії і виражали у художній практиці різної міри розрив з тими чи іншими (ідейними, філософськими, релігійними, технологічними та ін.), успадкованими від попередніх поколінь майстрів, принципами творчості.



Модернізм.
Е. Мане. Сніданок на траві. Полотно, олія.
1863 р. Музей д'Орсе, м. Париж, Франція

Причини появи модерністського мистецтва криються як у внутрішніх закономірностях розвитку самого мистецтва, так і в комплексі відповідних конкретно-історичних, соціальних, економічних та політичних умов, за яких жили й творили митці. Оскільки ці мистецькі течії протистоять не лише традиційним, а й одна одній, їхнє становлення й утвердження супроводжувалося запеклою ідейно-естетичною боротьбою, яка не вщухає й досі.

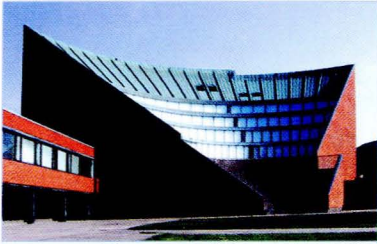
Серед численних ідейно-естетичних концепцій (гносеологічних, економічних, технічних, політичних, ідеологічних, психологічних тощо), покликаних відстояти правомірність існування модернізму, одна з останніх за часом і досить цікава за змістом належить відомому

скульпторові Ернсту Неїзвестному: «Публіка — це газети, це критика, це і є ринок мистецтва, на якому безсоромно господарює буржуа і міщанин. От він врешті-решт і вирішує долю митця, придбавши чи зневаживши його роботи. Але чи здатен він зрозуміти митця? Ось драматичне питання, яке проходить через усю історію мистецтва і оплачене потом та кров'ю багатьох поколінь митців. Для буржуа мистецтво завжди було родом розваги, клоунадою, яка втішала його часом нерозвинутий смак. Для митця воно — спосіб вираження самого себе, його оголеної, мов нерв, душі, крик цієї душі, на яку завжди було наплавати буржуа».

Так було протягом віків, поки на початку XX ст. в мистецтві не сталося те, що за своїми наслідками може бути порівняне з Великою Французькою революцією. Але якщо перша закінчилася перемогою і торжеством буржуазії, то революція, про яку мовлю я, кинула буржуа ниць і привела до найбільшого триумфу мистецтва. Її здійснили великі митці авангарду, такі як П. Пікассо, С. Далі, М. Дюшамп. Вони нав'язали буржуа свою волю і привчили його купувати незрозуміле. Таким чином вони проголосили право митця створювати незрозуміле в мистецтві. Це й означало, що віднині митець одержав право виражати у своїх роботах самого себе і більше не був зобов'язаний потурати несмаку буржуа. Це був виклик свободи, значення якого важко переоцінити. Митці авангарду переграли буржуа на його власному полі — на ринку мистецтва. З іншою допомогою буржуа зрозумів, що програв Сезанна, Модільяні, Ван Гога, і вирішив більше не помилятися. А заодно дійшов він висновку, що не завжди компетентний у тому, що створює митець. І якщо мистецтво і є комерцією, то комерцією особливого роду, у якій йому, буржуа, не так-то просто розібратися.



Модернізм.
Архітектор А. Лалто. Оперний театр,
м. Ессен, Німеччина



Модернізм.
Архітектор А. Аалто.
Аудиторіум Технічного університету,
м. Гельсінкі, Фінляндія

Перемога митців була бенкетом переможців, під час якого вони не могли відмовити собі в задоволенні покарати буржуа за його тупість. Дресируючи його, вони вдавалися до умисних провокацій, до всіляких клоунад і безглузких шоу, примушуючи буржуа схилитися перед ними. Вони виступали як месники за митця — невизнаного генія, упродовж багатьох поколінь гнобленого й кривдженого обивателем» (Искусство кино. — 1989. — № 12. — С. 6,8).

Не важко помітити, що й ця версія історичного виправдання модернізму не позбавлена односторонньої тенденційності та суб'єктивних перебільшень. Критиковані «буржуа» не зазнали в «комерції» з авангардом більшої поразки, ніж високолобі естети в оцінці художніх достоїнств Ейфелевої вежі під час її зведення. І нав'язали митці свою волю буржуа не більшою мірою, ніж комерсанти — будівельники цієї вежі — тим, хто опирався її спорудженню. Ринок мистецтва не приватна територія буржуа, радше, це спільне «ігрове поле» митців та покупців, і результат змагань на цьому полі вирішальною мірою залежить від симпатій трибун.

Парадоксально, але саме трибуни (глядачі) і стали безневинними жертвами умисних провокацій, до яких удалися «тріумфатори», бо вони так само, як і «буржуа», наївно повірили, ніби «всілякі клоунади» та «безглузді шоу» — це справжнє мистецтво.

Зрештою, безневинними жертвами цих витребеньок стали й самі митці наступних генерацій. Завдяки процесові естетизації ці «клоунади», глузливі «провокації» встигли набути в їхніх очах мистецького статусу. Тепер не лише «тупі буржуа», неосвічені провінціали із середовища простих людей, а й високоосвічені інтелігенти, зокрема й митці, бувають часом переконані, що мішок зі сміттям, який лежить

біля входу до галереї, є всього лише мішком сміття, проте, внесений усередину галереї, він «перетворюється» на твір мистецтва, за який може бути призначена казкова ціна.

Хоч би якими були «історичні виправдання» модернізму, психологічною передумовою його появи залишається амбітне прагнення митців до творення нового, досі нечуваного, небаченого, незнаного у мистецтві. Лише здійснення цього прагнення дозволяє багатьом з них почуватися комфортно — в «авангарді»... Прагнення «підступне», бо досягнення його настільки ж примарне, як і нездоланне бажання постійного руху та плину художніх форм, перебіг яких історично виглядає так: кубізм, абстракціонізм, футуризм, супрематизм, дадаїзм, сюрреалізм. За авангардом настає час поставангарду, за модернізмом — постмодернізму, за постмодернізмом — постпостмодернізму і т. д. І.

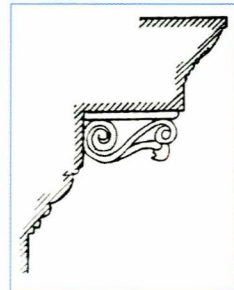
МОДУЛЬЙОН, МОДИЛЬЙОН (фр. modillon, від *итал.* modiglione, від *лат.* tutulus — виступ під капітеллю) — архітектурна деталь типу *кронштейна*, яка підтримує виносну плиту *карнизу*. І.

МОДУЛЯЦІЯ (від *лат.* modulatio — розміреність) — музичний термін для означення зміни тональності із зміною тонального центру, тобто тоніки. Традиційно найпоширенішою є функційна модуляція, заснована на гармонійній спорідненості тональностей, при цьому «містком» переходу від однієї тональності до іншої слугують спільні акорди, слухове сприйняття яких і дозволяє зробити це легко й плавно, без неприємних чуттєвих подразнень. Ці акорди — з відповідною альтерацією — тому й називаються модулюючими.

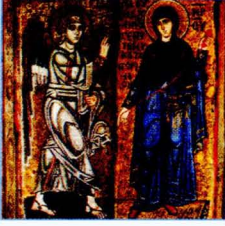
М. вважають досконалою за умов остаточного чи відносного закріплення нової тоніки. Коли ж відбувається лише відхилення (з поверненням до основної тональності) або трапляється прохідна модуляція (з подальшим модуляційним рухом), вони відносяться до т. зв. недосконалих **М.** Особливий різновид функційної модуляції становить енгармонійна **М.**, коли опосередковуваний акорд стає спільним для обох тональностей завдяки пересмисленню його ладової структури. Крім функціональних, існують також



Модернізм.
Ал. Уїтслер.
Симфонія в білому №1.
Дівчина в білому. 1862 р.
Національна галерея
мистецтва,
м. Вашингтон, США



Модильйон



Мозаїка.

Благовіщення. Мозаїка на олттарних стовпах. XI ст. Софійський собор, м. Київ, Україна



Мозаїка.

Двогий Тесея з Мінотавром. Фрагмент. Мозаїка на підлозі в екседрі будинку Лабіринту, Помпеї. I ст. до н. е. Національний археологічний музей, м. Неаполь, Італія



Моміне хатун.
Мавзолей Моміне-хатун. 1186 р. М. Нахічевань, Азербайджан

мелодичні (при одноголосному октавному русі *мелодії*), мелодико-гармонійні (коли тональності пов'язуються самим голосоведенням без застосування модулюючого акорду) та ладові модуляції (коли відбувається тільки зміна забарвлення ладу без зміщення тоники).

МОЗАЙКА (*фр. mosaïque, від італ. mosaico*) — 1) *взг.* зображення або узор, викладені з кольорових камінців, смальти, керамічних плиток, шматків різноколірного мармуру (флорентійська мозаїка) тощо; 2) галузь образотворчого мистецтва, вироби якого використовуються переважно для оздоблення будов. Виникла й була широко поширена в античну епоху. *Іл.*



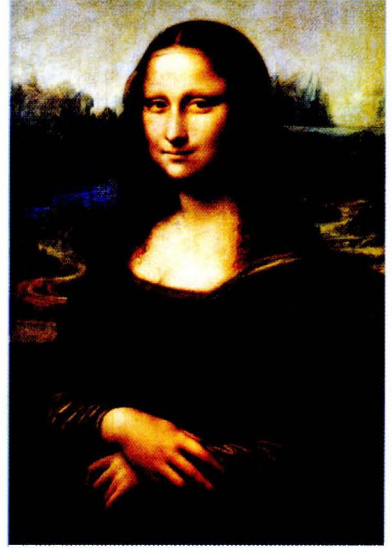
Мозаїка.

Жертвоприношення Іфігенії. Поліхромна мозаїка. Період еллінізму. М. Ампуріас, Іспанія

МОЛДОВЕНЯСКА — молдавський народний танець. Розмір $2/4$, темп швидкий; коло, з якого починається танок, повторюється після кожної фігури.

МОМІНЕ ХАТУН — мавзолей у Нахічевані (Азербайджан), пам'ятка середньовічної архітектури (1186, архітектор Аджемі). *Іл.*

«**МОНА ЛІЗА**», або «Джоконда» — назва портрета флорентійки Мони Лізи дель Джокондо, що його створив італ. художник Леонардо да Вінчі (бл. 1503 р.). *Іл.*



«Мона Ліза».

Леонардо да Вінчі. Мона Ліза. 1503–1506 рр. Лувр, м. Париж, Франція

МОНМАРТР (Montmartre) — колишнє передмістя, з 1860 р. — район Парижа. З повстання на М. (1871 р.) розпочалася епопея Паризької комуни. З кінця XIX ст. М. набув слави пристанища артистичної богеми.



Монмартр.

К. Піссарро. Бульвар Монмартр у Парижі. Полотно, олія. 74×92,8 см. 1897 р. Ермітаж, м. Санкт-Петербург, Росія

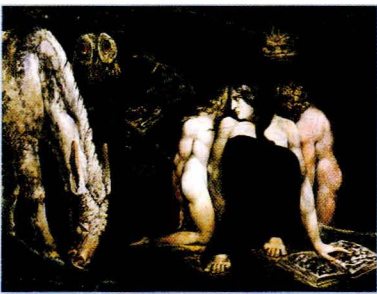
МОНОГРАМА (від *грец. μόνοζ* — один + *ура́цца* — напис, зображення) — 1) те саме, що вензель: зображення мальовничо сплетених у вузол початкових літер імені, прізвища тощо;

2) умовний знак (у вигляді квітки, тварини тощо) на художньому виробі, творі живопису й т. ін., який служить заміною підпису митця.

МОНОДИЯ (грец. μονῳδία — пісня одного, від μόνοϛ — один + ὠδή — пісня) — 1) у Стародавній Греції — спів одного персонажа в трагедії (у супроводі авлоса чи кифари, ліри або й без супроводу); 2) різновид сольного співу під акомпанемент музичних інструментів, що виник у XVI ст. в Італії завдяки прагненню відродити античне театральне мистецтво; 3) *взг.* будь-яка одноголосна мелодія, будь-яка галузь музичної культури, що засновується на одноголосці (візантійський, григоріанський, давньоруський церковний спів і т. ін.).

МОНОДРАМА (від грец. μόνοϛ — один + δράμα — дія) — 1) *взг.* драматичний твір для виконання одним актором; 2) у музиці — музично-драматичний твір для виконання одним актором у супроводі оркестру або інструментального ансамблю, іноді за участю хору й навіть балету.

МОНОТИПИЯ (від грец. μονοτυπία — один, єдиний + τυπὸς — відбиток) — різновид графіки; техніка виготовлення творів у стилі М. полягає в тому, що фарби наносяться на пласку поверхню друкарської форми, й одержаний відтісок, що становить власне художній твір, може бути лише в одному-єдиному примірнику. Іл.



Монотипія.
В. Блейк. Геката. Папір, монотипія.
43,9×58,1 см. 1795 р. Галерея Тейт,
м. Лондон, Велика Британія

МОНОХРОМІЯ (від грец. μονοχρῶμα — один, єдиний + χρῶμα — колір, забарвлення, відтінок) — термін для означення одноколірності в зображальному мистецтві.



Монохромія.
Я. Брейгель-старший. Христос і грیشниця.
Гризайль. XVII ст. Стара пінакотека,
м. Мюнхен, Німеччина

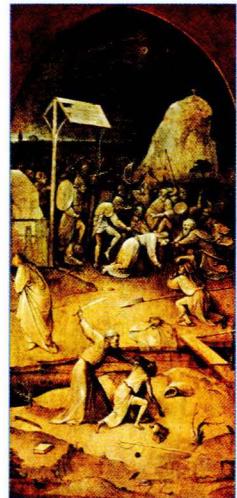
МОНТАЖ (фр. montage, від monter — підніматися, підноситись, здійсмати, зводити — складання, збирання (рос. сборка) — 1) *взг.* складання та встановлення споруд, конструкцій, технологічного устаткування, агрегатів тощо з готових частин (вузлів) та елементів; 2) *мист.* творчо-технічний процес виготовлення фільму, складання його, збирання з попередньо відзнятих на плівку зображень, через що зовні він виглядає як технічний відбір фрагментів плівки, їхнє підрізування («підганяння» один до одного) та склеювання. Саме через це французи як родоначальники кіномистецтва назвали процес виготовлення кінотвору — montage du film — монтажем плівки.

Історія кіномонтажу. Склеювання-складання фільму почалося пізніше за появу перших кінострічок. Спочатку стрічки були дуже короткими, тривали якихось півтори-дві-три хвилини: якраз стільки, скільки вмішувалося зображень на одному цілому шматкові плівки, що входив у знімальний апарат. Тільки згодом, коли «історії», про які хотіли розповісти перші кінематографісти, за своїм обсягом і тривалістю вже не вмішувалися в окремий цілісний шматок плівки, натомість деякі епізоди видавалися надто «розтягнутими», творці фільмів вдалися до різання та склеювання кінострічки.

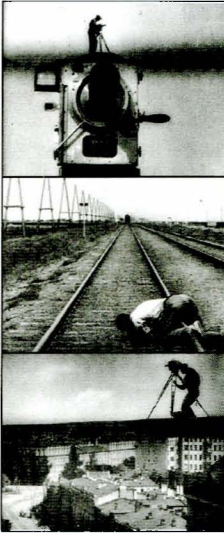
Свого часу кіномонтаж був і уявлявся суто технічною необхідністю, до того ж небажаною і недоречною, бо це вимагало додаткових зусиль, часу, коштів для підготовки фільму до показу. І сплигло чимало часу, аж поки ця «прикрість» не обернулася на свою протилежність, що доводила величезні творчі потенції цього технічного



Монотипія.
Дж. Б. Кастильйоне.
Голова бородатого мешканця Сходу.
Монотипія, акварель
(доопрацьована олією).
31,7×23,6 см. 1655 р.
Королівська художня
колекція, замок Віндзор,
Велика Британія

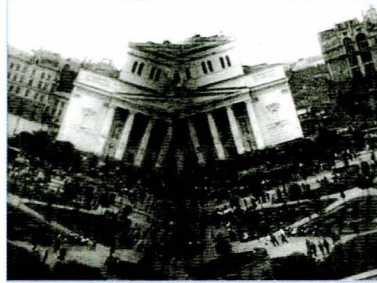


Монохромія.
Є. Босх. Захоплення Христа
(Поцілунок Іуди). Ліва
стулка зовнішньої частини
триптиха «Спокушання
святого Антонія».
Панель, олія. 131,5×53 см.
Національний музей
стародавнього мистецтва,
м. Лісабон, Португалія



Монтаж.
Режисер Дзига Вертов. Кадри з фільму «Людина з кіноапаратом». 1929 р. СРСР

винаходу як специфічного художнього засобу нового мистецтва. Відтоді це незграбне іноземне слово чи не з лексики малопrestiжних професій набуло статусу естетичної категорії.



Монтаж.
Режисер Дзига Вертов. Кадр з фільму «Людина з кіноапаратом». 1929 р. СРСР

Ідеологія М. Ідеологія, як відомо, це логіка певних ідей. Отож, ідеться про сукупність уявлень, систему ідей стосовно сенсу, призначення та ролі М. як явища художньої творчості.

Термін М. застосовується не лише в кінематографії, а й у мистецтві театру, у літературі, у фотосправі. У самому кінематографі термін уживається в різних значеннях: як послідовність кількох коротких кадрів з метою створення образу чи ілюстрації та як робота зі складання всього фільму тощо.

Осягнення зображально-виражальних можливостей кіномонтажу також відбулося не відразу та не в усьому обсязі, не в усій його універсальності. Це осмислення відбувалося історично поступово, і цьому поступові відповідають три взаємопов'язані між собою, але все ж відмінні за значущістю, рівні М.: інформаційний, логічний і емоційний.

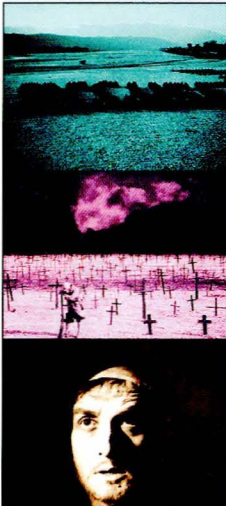
Перший (інформаційний) тип М. кінозображень є найближчим до суто функціональної, тобто технічної, його ролі. З метою подання глядачам достатньої зорової інформації творці фільмів стали вдаватися до вирізання (cut, strip) тих кадрів, що здавалися зайвими чи небажаними, склеюючи їх потім заново. У цьому процесові вже містяться передумови переходу до наступного — логічного — рівня усвідомлення. Вимоги інформативності передбачають щонайменше хронологічну послідовність, отже, і причинно-наслідковий зв'язок. На цьому етапі ще немає естетичного статусу, що з'являється лише тоді, коли на підставі засвоєння перших двох рівнів

та оволодіння технічними прийомами, достатніми для їх забезпечення, з'являється принципово інший тип з'єднання зображень, який достоту нагадує своєрідний «сколок», «зліпок» емоційно схвильованої розповіді. У ній також має бути інформативність — інакше вона позбавляється сенсу, в ній також має бути логіка, але не логіка холодного, науково-академічного осмислення, а своєрідна «логіка» почуттів. Саме тому цей третій тип, або рівень М. — емоційний — має першорядне значення для власне мистецтва кіно (створення художніх фільмів), тим часом як перші два — для хронікально-документального та науково-популярного.

Сказане зовсім не означає, що між цими типами є нездоланна межа, «кордон» між ними досить «прозорий» й рухливий. Документальні та наукові стрічки збагачуються застосуванням емоційного М. Так само як інформативність і логічність викладу — обов'язкова передумова для творів художнього кіно. Перші два типи є суворо об'єктивним, безстороннім зображенням подій, третій — просякнутий суб'єктивністю, особистим ставленням автора до зображуваного. Навіть це твердження можливо висловити адекватно до третього типу: інформаційний та логічний — ненав'язливі, емоційний М. — неодмінно нав'язливий.

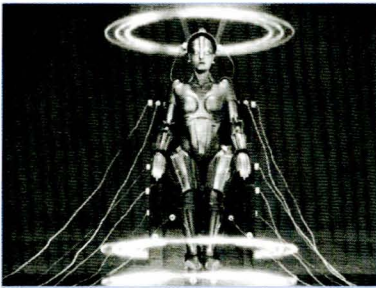
Хронологічно з-поміж зображально-виражальних можливостей кіномонтажу першими були усвідомлені та використані оповідальні. Власне, це цілком закономірно: з усвідомлення потреби розгорнути танок у пантоміму, а цей вид мистецтва — у сцені з діалогами, і народився театр; з усвідомлення необхідності розгорнути сюжет оповідання народився роман. Тут дається взнаки певна закономірність становлення мистецтв.

Усвідомлення й використання оповідальних можливостей кіномонтажу сталося наприкінці другого десятиліття від народження нового мистецтва та було неначе атестатом його зрілості. Історично це випало на долю американських кінематографістів і пов'язане з творчістю видатного кіномитця Д. У. Гріффіта. До нього М. був не те що не нав'язливим, а навіть радше запопадливим щодо смаків та вподобань публіки. Саме Д. У. Гріффіт першим у кіно відважився висловити своє ставлення до важливих соціально-історичних



Монтаж.
Режисер А. Ганс. Кадри з фільму «Я зликувачу». 1919 р. Франція

проблем і, можливо, тому вдався до маніпуляцій із зображеннями за допомогою **М.** Він почав урізноманітнювати ритм потоку зображень, прискорювати темп, за аналогією до повістей Ч. Діккенса вибудовувати паралельні лінії розповіді, що перетинаються в найважливіших моментах. (Звідси беруть початок терміни «паралельний **М.**», «перехресний **М.**», «cross-cutting»). Між цими моментами — «точками зацікавлення» — і рухалася паралельними шляхами кінорозповідь про баталії, погоні та порятунок, що стали відтоді не просто знаменитими, а хрестоматійно відомими прийомами, щоб не сказати — штампами. Емоційна напруга посилювалася в міру того, як кінорозповідь почергово прискорювалася (монтажні кадри скорочувалися), щоб зупинитись у точці «схрещення» для розповіді про паралельну дію, і так, у наростаючому темпі, рухалось зображення до кульмінації і остаточної розв'язки.



Монтаж.
Режисер Ф. Ланг. Кадр з фільму «Метрополіс».
1927 р. Німеччина

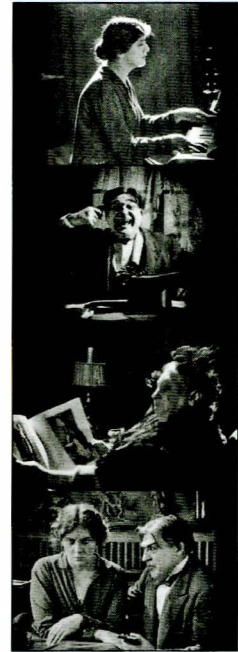
Відтоді цей Гріффітів монтажний прийом діє безвідмовно. Пригадаймо лишень будь-який детектив з автомобільними погонями, не кажучи вже про світову класику. Напр., епізод із фільму С. та Г. Васильєвих «Чапаєв», що має назву «психічної атаки» і вибудований у цілковитій і точній відповідності з вимогами паралельного **М.** — «перебивками» дії у точках найбільшого зацікавлення крупними планами позитивних героїв. Використання «крупного плану» як драматизаційного компонента, а також у ролі «перебивки», тобто зображення, що може своїм змістом дозволити без роздратування глядачів пере-

рвати одну лінію оповіді, щоб перейти до іншої, становить другу кардинальну заслугу Д. У. Гріффіта перед кіномистецтвом. Це відкриття прискорило формування кіно як мистецтва.

Строго кажучи, Д. У. Гріффіт не був власне першовідкривачем ані «паралельного **М.**», ані «крупного плану». Водночас і навіть раніше за нього використовували **М.** для показу паралельної дії (і для поєднання крупних планів із середніми та загальними) англійські кінематографісти А. Сміт та Д. Вільямсон. Проте в їхній творчості цей винахід не набув ані такого значення, ані визнання. У справі з **М.** сталося те саме, що й з винайденням кінематографа взагалі: чимало людей доклали розуму й таланту, але честь першопрохідця випала одному. Крім згаданих англійців, свій оригінальний внесок у практичне освоєння творчих можливостей, отже, і в закріплення художньо-естетичного значення **М.** як засобу побудови кінотворів зробили французи Ж. Мельєс, М. Ліндер, Ж. Дюлак, А. Ганс, німці Р. Віне, Ф. Ланг, Ф. Мурнау, Г. В. Пабст, шведи В. Шестром та М. Стіллер, американці Е. Портер, М. Сеннет, представники дореволюційної рос. школи кінематографа В. Гардін, С. Бауер, Я. Протазанов та ін.

Наступний крок в освоєнні художніх зображально-виражальних можливостей **М.** пов'язаний з творчістю С. Ейзенштейна, Л. Кулешова, В. Пудовкіна, Дзиги Вертова. Цьому посприяли головним чином дві обставини. По-перше, естетичне відкриття, яке зробив Л. Кулешов у сучасних технічних експериментах з **М.** зображень, і та соціально-політична ситуація, що спричинилася до висновків, які були зроблені з цього відкриття. Перше дістало в історії кіномистецтва назву «ефект» Кулешова, друге — «**М.** атракціонів» та «вертикальний **М.**» С. Ейзенштейна.

Види М. у 20-х рр. ХХ ст., осмислюючи набутий на той час світовим кінематографом досвід, В. Пудовкін класифікував види **М.** як «засобу вираження», називаючи його «**М.** з'явним», зокрема, він виокремив: *контраст* (голодний і ненажер), *паралелізм* (різновид протиставлення, але ширший: показ двох подій, пов'язаних із долею основного



Монтаж.
Режисер Ж. Дюлак.
Кадри з фільму «Мадам Буте, що посміхається».
1923 р. Франція

персонажа), *уподібнення* (приклад зі «Страйку» С. Ейзенштейна: розстріл робітників — сцена на бійні), *одночасність* (приклад із «Нетерпимості» Д. У. Гріффіта: робітника от-от мають повісити, але його прагне врятувати дружина, якщо зуміє наздогнати на автомобілі поїзд, що в ньому від'їздить губернатор, який може дати наказ про помилування), *лейтмотив* («нагадування» важливої думки). Як бачимо, тут ще немає чіткого та однозначного критерію для класифікації: суто формальні (контраст — паралелізм) співіснують зі змістовими (уподібнення) та конструктивними («нагадування»).

Подальшим кроком у справі осмислення різних значень, отже, видів *М.* була класифікація С. Ейзенштейна. Він уже розділяв *М.* «по лінії кінетичного ряду», тобто за рухом, і «по лінії семантичного ряду», тобто за змістом. До першого розряду зараховувано метричний, ритмічний, тональний (мелодичний), обертоновий, інтелектуальний («як нова якість по лінії розвитку обертонового у бік смислових обертонів»). До другого розряду — «*М.*, що розвивається паралельно до перебігу подій (примітивно інформаційний *М.*)», «*М.*, паралельний до перебігу кількох подій (паралельний *М.*)», «*М.*, паралельний до відчуття (*М.* примітивних порівнянь)», «*М.*, паралельний до відчуття і значення (образний *М.*)»; «*М.*, паралельний до уявлень (*М.*, що конструює поняття»).

Понад століття кінематографічна практика, теоретичні узагальнення художніх здобутків і втрач, осмислення можливостей як переваг, так і обмеженостей кіномистецтва порівняно з можливостями й досягненнями інших мистецтв у контексті всієї історії художньої культури людства посприяли утвердженню врівноваженого та поміркованого ставлення до *М.*, зважаючи на різні його «види», «типи» і «призначення». Стало зрозуміло, що в кіномистецтві, як і в усіх інших «зображальних» і «виражальних» мистецтвах, є своя мова. Почасти вона спільна з іншими, почасті — специфічна чи й навіть унікальна. Як і будь-яка мова, мова кіномистецтва має свою «лексик», свою «морфологію», свій «синтаксис», свою «стилістику», свої особливі закономірності побудови творів, спільні з іншими видами мистецтва. Зрозуміло, що найдосконаліше знання граматики в усьому обсязі — зовсім не

запорука успіху в літературній творчості, але, безперечно, без знання мови, її законів, без уміння читати й писати також неможливо стати художником слова. Отож, з усього розмаїття видів, типів кіномонтажу були, зрештою, виокремлені своєрідні «десять заповідей», десять технічних правил.



Монтаж.
Х. Хьюкс. Рим. 1925 р. Приватна колекція

Технологія М. Подібно до того, як ідеологія — це лише логіка ідей, так і технологія — це лише логіка техніки. Оскільки ж ідеться про кіномонтаж, то мають на увазі логіку саме кінематографічної техніки. Сама ж ця техніка вибудована відповідно до особливостей сприймання зображень людським зором. Тому й правила «технічного» *М.* встановлені згідно із закономірностями «нормального» бачення світу.

«Нормальним» у цьому разі називають спокійне й довільне спостереження, що не переривається якимись несподіваними перешкодами й не потребує додаткового напруження. Напр., ви сидите в театрі, і вас цікавить те, що діється на сцені. Проте виникла перешкода: пані, яка попереду вас, зробила пишну зачіску й через це раз по раз, хизуючись, поправляє її то дотиком руки, то кивком голови. Це заважає вам дивитися те, що цікавить, і дратує. Інший приклад: ви з кимось удвох гортаєте сімейний фотоальбом і от, ще не роздивившись як слід фотографії, ваш колега вже перегортає сторінку! Ви прагнете повного сприйняття інформації — про сенс, характер, форму, колір зображення тощо. Практикою кінематографа були вироблені особливі правила, покликани забезпечити саме це — «комфортні» умови роздивляння кінозображення. Оскільки найбільшою завадою для такого «комфортного» роздивляння



Монтаж.
Режисер А. Ганс. Кадри з фільму «Я збикувачую». 1919 р. Франція

є момент переходу від одного кадру до іншого — стик, то ці правила й покликані забезпечити його максимальну непомітність.

М. за крупністю планів. Установлено, що найкомфортнішим є стикування кадрів, які відрізняються між собою характером планів «через один», тобто від «загального» — до «першого середнього» або від «другого середнього» — до «крупного» і навпаки.

М. за подібністю просторової форми об'єктів зображення, навіть коли між ними немає більше нічого спільного.

М. за місцезребуванням у просторі об'єкта зображення. Іншими словами, в наступному кадрі об'єкт зображення — хай навіть зовсім інший — має бути в тому ж місці кадру, що й об'єкт у попередньому (щоб очам не треба було блукати екраном, шукаючи об'єкт зображення, а глядачеві — роздумувати над тим, чого це так і щоб це могло означати...).

М. за світлом. Як рівень загального освітлення, так і напрямок, і характер його мають бути, якщо не тотожними, то виправданими логічно. Коли в попередньому кадрі джерело світла було ліворуч, то й у наступному воно не повинно бути ані праворуч, ані знизу, ані згори.

М. за кольором. Має таку саму психологічну підоснову, що й **М. за світлом.** Допустима лише незначна (до третини площі кадру) зміна кольору порівняно з попереднім кадром.

Щойно наведені правила мають виразний «просторовий» характер. Наступні акцентують інший бік бачення світу — рух, його напрямок, швидкість, фази.

М. за напрямком руху об'єкта зображення. Якщо потяг і машина, що його наздоганяє, рухаються зліва направо, то й у наступному кадрі ці об'єкти (чи один з них) мають рухатися в тому ж напрямі. Інакше це зіб'є з пантелику глядача.

М. за фазою руху об'єкта зображення. Це стосується не лише солдатів, що крокують, — перехід від середнього до крупного плану одного з них, — а й руху механізмів, коліс, бігу тварин тощо.

М. за темпом руху об'єкта зображення. Швидкість руху в наступному кадрі (різний план одного й того ж об'єкта чи різних об'єктів у разі, коли вони об'єднані дією) має бути такою ж,

як і в попередньому. «Мірилом» темпу може бути або частота мигтіння ніг (коня, персонажа), або швидкість зміни фону (дерева, стовпи, перехожі, на тлі яких зображено рух).

М. за дією драматургічного об'єкта зображення. Коли це, напр., рух персонажа, скажімо, вершника, який кладе ногу в стремено, то в наступному кадрі він може бути в сідлі чи навіть на середньому плані в русі. Це збігається цілком із **М. за напрямом руху.** Дія персонажа може зводитися тільки до спрямування його погляду. У такому випадку в наступному кадрі може бути виправданим будь-яке зображення: як таке, що повернуло увагу персонажа.

М. за напрямом руху камери. Це принцип, згідно з яким об'єкт віднімається з такого ракурсу, що є логічним для оглядування цього об'єкта.

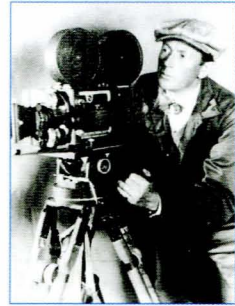


Монтаж.
О. Родченко. Плакат до фільму
С. Ейзенштейна
«Броненосець «Потьомкін». 1926 р.

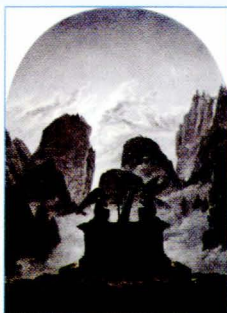
Розділові знаки кінописьма. Перераховані правила суто формальні, з цього погляду нагадують відомі правила граматики.

Так чи інакше названі «правила **М.**» становлять вимоги до просто й зрозуміло сформульованого «кіноречення», яке має назву «монтажної фрази» (нагадаємо, що слово «фраза» походить від грець. φραση — вираз, мовний зворот та означає в нашій мові те саме: чи речення, чи частину його між двома інтонаційними паузами).

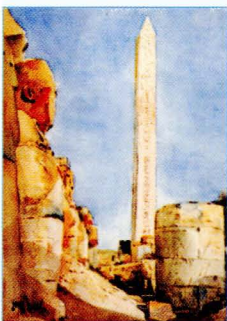
Роль своєрідної крапки в кіномові відіграє т. зв. *перебивка*. Термін запровадив у вжиток Л. Кулешов, який у книжці «Основи кінорежисури» обґрунтував його значення. Перебивка — це кадр,



Монтаж.
Ф. Мурнау.
Фото.
Близько 1920 р.



Монумент.
К. Г. Карус. Пам'ятник
Й. В. Гете. 1832 р.
Гамбурзька кунстхалле,
м. Гамбур, Німеччина



Монумент.
Г. А. Бейкон.
Обеліск-Карнак в 1900 р.
Акварель, графіт. 1900 р.
Академія мистецтв
Гонолулу, м. Гонолулу,
Гаваї, США

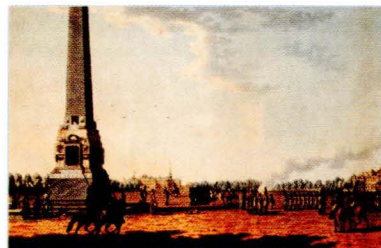
який умонтовується між двома сусідніми монтажними кадрами (або фразами), пов'язаними єдністю розвитку дії і руху об'єктів. Зображально (головним чином — композицією) цей кадр повинен чітко відрізнятися від попереднього та наступного, хоч за змістом і характером має прямо пов'язуватися з драматичною дією. Значення перебивки полягає в тому, щоб цей кадр привернув до себе увагу на якусь мить і дав змогу в наступній монтажній фразі показати продовження дії ніби через певний час або руху — в іншій точці простору. Це екранний аналог випадку, коли ви, напр., стежите за рухом човна і раптом вашу увагу відвертає чайка: якусь мить ви милуєтеся її летом і повертаєте погляд знов до човна, та він уже далеченько...

Існує своєрідний еквівалент «трьох крапок». Його роль виконує зображення, коли персонаж «виходить з кадру» або камера переводить «свій погляд» убік від об'єкта зображення. Це може бути «затемнення» або якісь його варіанти чи «еразації». Таким відповідником виступають «напливи» чи «витіснення» одного зображення іншим — безліч варіантів такого членування екранної мови подає нам щовечора телебачення.

Усі ці «законо» кіноморфології та кіносинтаксису мають на меті забезпечити правильну побудову кінорозповіді задля адекватного передавання думки та правильного її тлумачення. Саме через це згадані правила обов'язкові, необхідні та достатні для всіх видів і жанрів хронікально-документального й науково-популярного кінематографа. Проте самого лише додержання всіх цих та інших правил кінограматики зовсім недостатньо для побудови художнього ігрового фільму. Більш того, іноді необхідні — як це не парадоксально може видатися з першого прочитання — навіть відступи від «правильної» мови, порушення тих чи тих правил «морфології» та «синтаксису», як це звичайно буває, коли люди хвилюються, гніваються чи дуже радіють.

МОНТАЖНИЙ ЛИСТ — протокольний запис тексту всіх діалогів і монологів згідно з послідовністю остаточного монтажу кінофільму.

МОНУМЕНТ (від лат. *monumentum*) — пам'ятник значних розмірів, що передбачає масштабне, ансамблеве вирішення.



Монумент.
Б. Петерссон. Марсове поле і Рум'янецьвський обеліск. Кольорова гравюра. 37,5×58,5 см. 1806 р. Аукціонний будинок Б. Расмуссена, м. Копенгаген, Данія

«МОНУМЕНТАЛЬНА ПРОПАГАНДА» — термін, що ним 1918–1919 рр. позначали ленінський план широкого роз'яснення більшовицьких ідей, агітації за ідеали комуністичної партії засобами скульптурних зображень відповідних видатних історичних постатей (філософів, митців, учених, революційних діячів різних епох та народів).



Монументальне мистецтво.
Рафаель Санті. Афіноська школа. Фреска. 1509–1511 рр. Станца делла Сенятура, Апостольський палац, Ватикан

МОНУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО (від *монумент*) — різновид образотворчого мистецтва, твори якого виготовляються зазвичай для конкретного архітектурного середовища й розраховані на сприйняття численними глядачами; вирізняються чіткістю ідейного послання, узагальненістю форми та значними масштабами. Жанрове розмаїття М. м.,

крім пам'ятників та монументів, охоплює скульптурні, живописні, мозайчні композиції для будинків, вітражі, паркову скульптуру, фонтани тощо. Іл.

МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО — різновид монументального мистецтва, твори якого позбавлені виразного ідейного навантаження, натомість мають підкреслено оздоблюваний характер.

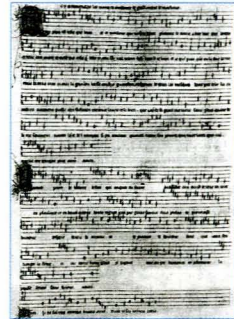
МОРДЕНТ (від *итал. mordente* — такий, що кусається, «кусючий») — різновид мелізму, споріднений з треллю: мелодична прикраса звуку, яка полягає у швидкому чергуванні основного звука із суміжним за висотою, допоміжним (верхнім чи нижнім). Позначається зигзагоподібною горизонтальною лінією, довжина якої залежить від кількості задіяних звуків, а вигляд — від того, нижній чи верхній допоміжний звук обігрується.

МОРЕСКА (від *итал. moresca* — мавританська) — різновид балету: музично-танцювальна сценка, що символічно зображає боротьбу християн з маврами (IX–XV ст.). Зміст пояснювали хори, пізніше — солісти. Нею закінчувалися придворні свята, вистави, комедії. Завдяки естетизації набула такої популярності, що тривалий час уважалась «власною» національною формою в низці європейських країн.

МОТЕТ (*фр. motet*, від *mot* — слово) — жанр багатоголосної вокальної музики, що виник у Франції в XII ст. Зважаючи істотних змін щодо форми та змісту, з XIII по XVI ст. залишався найважливішим різновидом багатоголосної церковної та світської музики в Європі. Первісно ця музична форма була близькою до *органума*: двоголосний твір, у якому до основної мелодії (*тенора*), узятій з наспівів католицької богослужби, додавався новий голос, що оспівував інший, цілком відмінний текст. Саме цей голос і одержав назву *motetus*, яка згодом поширилась на весь твір. У «тенорі» зберігався латинський текст, доданий був французьким, часто — діалектним. З часом були додані 3-й та 4-й голоси, мелодійно-гармонійна неузгодженість між якими посилювалася й логічним контрастом, оскільки додані «мотетуси» еволюціонували від своєрідних

коментарів «священних» текстів до їх пародіювання та всілякого висміювання. У процесі цієї еволюції у верхніх голосах стали все частіше з'являтися народнописанні мелодії, літургійний «тенор» замінюватися авторськими композиціями, а також народним наспівом — вокальним або й інструментальним. На початкових стадіях композитори прагнули мелодійно узгодити голос лише із сусіднім за висотою, унаслідок чого виникали несподівані дисонанси, що не в останню чергу посприяло зверненню уваги на гармонійні вертикалі й початкові осмислення функціональних ладових відношень інтервалів, відкривало можливості до застосування імітації. Прагнення гармонійного поєднання голосів потребувало визнання їхньої мелодійної «рівноправності» та відмови від оспівування в них різних текстів. Процес завершився виробленням стилю суто вокальної (без участі інструментів) хорової поліфонії. У найрозвинутішому вигляді саме цей стиль, що постає в мотетах Палестрини, здобув схвалення римської католицької церкви та офіційне визнання як єдино придатного для церковного співу.

МОТИВ (*фр. motif* (від *лат. motio* — рух, душевний порух; лихоманка) — спонукання, міркування; основа мелодії у музичному творі) — 1) у психології — усе те, що спонукає людину до діяльності, те, заради чого здійснюється певна діяльність: потреби, інстинкти, прагнення й емоції, настанови свідомості, ідеали тощо; 2) у біології під мотиваціями розуміють активні стани мозкових структур, які спонукають людей і вищих тварин здійснювати успадковані чи набуті досвідом дії, спрямовані на задоволення першоосновних індивідуальних (голод, спрага, хіть тощо) або групових (турбота про потомство, напр.) потреб; 3) у музиці — найдрібніший структурний елемент твору; 4) у фольклорі — найпростіша динамічно-смысловая одиниця оповіді в казці чи міфі (напр, змій викрадає дівчину, баба-яга — хлопчика); 5) у літературі — найпростіші одиниці сюжетного розвитку — динамічні, коли вони рухають дію, або статичні — описові; 6) в естетиці — комплекс ідей або почуттів митця, напр. поета,



Мотет.
Ноти мотета
Г. де Машо



Музи.
П. Батоні. Аполлон і дві музи. Полотно, олія. 1741 р.
Палацовий музей,
м. Варшава, Польща

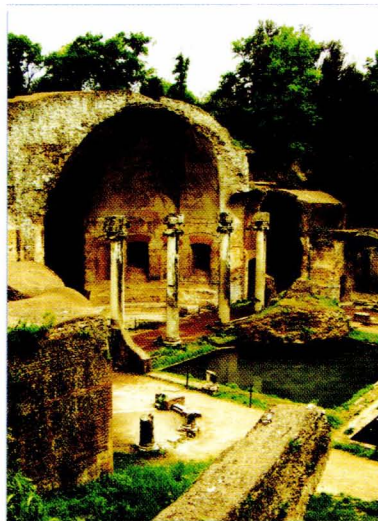


Музи.
Музи. Евтерпа. Саркофаг муз. Мармур. Перша половина II ст. до н. е. Лувр,
м. Париж, Франція

який повторюється, варіюється в його творчості; 7) у кінематографі термін **М.** уживаний у всіх вищевказаних значеннях, при цьому розрізняють **М.** звукові, зокрема музичні, світлові, кольорові.

МУТАМ — 1) один з основних жанрів народної азербайджанської музики; 2) загальне означення вокально-інструментального твору, створеного в цьому жанрі.

МУЗЕЄЗНАВСТВО, МУЗЕОЛОГІЯ — наукова дисципліна, яка вивчає історію музеїв, їхні соціальні функції, теорію та методику ведення музейної справи.



Музей.
Вілла Адріана. II ст. М. Тіволі, Італія.
Сучасний вигляд

МУЗЕЙ (грец. Μουσείον — храм муз (від Μοῦσα — муза = богиня — покровителька одного з мистецтв)) — 1) у Стародавній Греції: а) храм муз, тобто храм поезії, науки та мистецтва; б) назва одного з пагорбів на південь від афінського Акрополя; 2) заснований в Александрії Птолемеєм, одним із соратників та спадкоємців влади Александра Македонського, своєрідний палац науки та культури — Музеум. При цьому **М.**, крім знаменитої бібліотеки, основу якої започаткували Аристотелеві твори, існували добре обладнані обсерваторія, ботанічний сад, зоопарк, устатковані всім

необхідним для роботи й проживання вчених-дослідників, які приїздили сюди з усіх кінців тодішнього цивілізованого світу; 3) тепер **М.** — науково-дослідний або науково-просвітницький заклад, співробітники якого здійснюють комплектування, зберігання, вивчення та популяризацію пам'яток культури, науки, техніки, мистецтва. Найвідоміші у світі мистецькі **М.**: Лувр (Париж), Прадо (Мадрид), Британський музей (Лондон), Метрополітен (Нью-Йорк), Ермітаж (Санкт-Петербург), Дрезденська національна галерея (Німеччина) та ін. Іл.

МУЗИ (грец. Μοῦσα) — у давньогрецькій міфології загальне означення дочок Зевса та богині Мнемозини — покровительки наук, поезії та мистецтва. Кожна з них мала окрему ділянку для особливого догляду, з чим і пов'язані їхні власні імена, що стали згодом символами певних галузей мистецтва чи науки. Евтерпа (Ευτέρπη) — муза ліричної поезії; Кліо (Κλειο) — історії; Талія (Θαλία) — комедії; Мельпомена (Μελπομένη) — трагедії; Терпсихора (Τερψιχόρα) — танців; Ерато (Ερατώ) — любовної поезії; Полігімнія (від πολυ — багато, значно + γίμνη) — урочистих пісень (гімнів), Уранія (Υρανία) — астрономії; Калліопа (Καλλιόπη) — епосу (епічної поезії). Іл.

МУЗИКА (грец. μουσική — приналежний до муз, музичний, музикант; грец. μουσική — грати на якому-небудь інструменті, співати, подавати звук, тобто бути його джерелом). Сьогодні слово «**М.**» вживається для означення мистецтва, матеріалом побудови творів якого служить звук, а також як загальне означення творів цього мистецтва (**М.** Бетховена, тобто його музичні твори; народна **М.**, інструментальна **М.** тощо). У переносному значенні це слово використовують для вираження чогось значущого, піднесеного («**М.** сфер», «**М.** долі») або, навпаки, іронічного, як синонім безладу й гармидеру («набридла мені ця їхня музика...», «коли вже скінчиться вся ця музика...»).

Є багато критеріїв розрізнення і класифікації музичного мистецтва взагалі та його творів зокрема. За типом змісту (лірична, епічна, драматична, героїчна, трагічна, гумористична) та характером його викладу («серйозна», «легка»), за

часово-хронологічними ознаками (традиційна, сучасна), за часово-змістовими характеристиками (класична, модерністська, або авангардистська), за «знаряддям» видобування звуку (вокальна, інструментальна, вокально-інструментальна). Кожен з цих різновидів поділяють ще й за особливостями виконання (сольна, ансамблева, оркестрова, хорова М.), з можливим подальшим розмежуванням (для скрипки, для фортепіано, для симфонічного, камерного оркестру, для голосу й оркестру, для голосу, хору й оркестру, солоспіву та ін.).



Музика.

Урок музики. Аттична червонофігурна гідрія.
510 р. до н. е. Державне античне зібрання,
м. Мюнхен, Німеччина

Розрізняють також М. за відношенням до інших видів мистецтва — за синтезом з ними (театральна, хореографічна, або танцювальна, кіномузика,

мелодраматична, вокальна зі словами, програмна інструментальна), а також «чисту» (вокаліз, або спів без слів, інструментальна «безпрограмна» тощо).

Класифікують М. і за суспільними функціями, виокремлюючи прикладну з подальшою диференціацією її на виробничу, військову, сигнальну, спортивну, розважальну й т. ін. Також розрізняють М. за умовами сприйняття: коли слухачі відокремлені від виконавців («подавана»), та для масового виконання й слухання, коли виконавці водночас є і слухачами («ужиткова»). Подавана М. поділяється на видовищну та концертну, ужиткова — на масово-побутову та обрядову. Кожна з цих чотирьох також розділяється: видовищна — на М. для театру й кіно, концертна — на симфонічну, камерну та естрадну, масово-побутова — на М. для співу та руху, обрядова — на М. культову та М. для світських ритуалів і церемоній. З другого боку, масово-побутова М. всіх видів розрізняється за жанровими ознаками: пісенна (гімн, колискова, серенада, баркарола й т. д.), танцювальна (гопак, рок-н-рол тощо), маршова (похідна, церемоніальна, похоронна, весільна тощо).

Розрізняють М. і за принципами композиції, особливостями музичної мови, що позначаються на формі твору: опера, балет, оперета та ін., — поміж видовищною; ораторія, кантата, романс,



Музика.

Т. Гейнсборо. Анна Форд.
Полотно, олія.
197×134,5 см. 1760 р.
Художній музей,
м. Цинциннаті, США



Музи.

А. Мантенья. Парнас. Веселий танець Муз.
Фрагмент. Полотно. 159×192 см. 1497 р. Лувр, м. Париж, Франція



Музика.
Ф. М. ла Каве. Портрет
Антоніо Вівальді. Полотно,
олія. 1723 р. Міжнародний
музей і бібліотека музики,
м. Болонья, Італія

симфонія, сюїта, увертюра, поема, інструментальний концерт, сольна соната, тріо, квіртет тощо — серед концертної; пісенспів, хорал, меса, реквієм, літургія й т. ін. — в обрядовій тощо.

У зазначених жанрових структурах можуть бути виокремлені (за такими ж ознаками, але на іншому, «дрібнішому», рівні) жанрові одиниці: арія, ансамбль, хор і т. д. — в опері, опереті, ораторії та кантаті; адажіо та сольні варіації — у балеті; анданте та скерцо — в симфонії, сонаті, камерно-інструментальному ансамблі й т. д.



Музика.
К. Корт. Сім вільних мистецтв (Музика).
Папір, гравюра. 1565 р. Британський музей,
м. Лондон, Велика Британія

Розрізняють М. за стилями (національними, історичними, груповими, індивідуальними тощо): антична, середньовічна, китайська, індійська, бароко,

ренесансна, романтизм, імпресіонізм, експресіонізм, рег, рок, кантрі, диксиленд, мугам, мукам, бельканто тощо.

Така складна й «плутана» класифікація є наслідком тривалого й непростого історичного шляху виникнення й розвитку М., особливостей взаємодії змісту та форми в музичному мистецтві, його унікальним становищем серед інших галузей художньої культури та своєрідності відношення до дійсності.

Гаразд, але що ж таке, зрештою, М.?

У літературі існує ціла низка визначень — від «важковагових», в «дусі» німецької філософії — до «легковажних» в «американському» стилі. Ще донедавна під М. схильні були розуміти сукупність (у ліпшому разі — систему) інтонаційно впорядкованих звуків. Та з виникненням і поширенням принципово атональних звукових творів і таке визначення доводиться вважати некоректним. Замишається приєднатися до поданої в останній американській енциклопедії дефініції: М. — сукупність звуків, які приємно слухати... Безперечно, ця дефініція хибує на крайній суб'єктивізм, та з ним доводиться миритися, адже все мистецтво як таке «грішити» цією «вадою».

Коли виникла М. Точної відповіді на це питання (в тому розумінні, як ми звикли в повсякденній хронології) немає і, певно, ніколи не буде. Про вірогідний історичний час появи музикування можна судити з археологічних знахідок.



Музика.
Ажорджоне. Фриз з циклу
фресок «Вільні мистецтва
і механічні мистецтва».
Фреска «Музика»
(«Музичні інструменти»)
1500—1510 рр.
Кастельфранко Венето,
Італія



Музика.
Династія Сонго. Гу Хонгхонг. Вечірній прийом у міністра Хан Ксізія.
Фрагмент. Шовк, чорнило. 28,7×335,5 см. Х ст. Музей національного палацу, м. Пекін, Китай

**Музика.**Е. Жора. *Репетиція.*Полотно, олія. 83,8 × 119,4 см. XVIII ст.
Приватна колекція

Наприкінці 80-х рр. XX ст. в Індійському штаті Орісса віднайдено 20 загадкових бездоганно відшліфованих каменів. Унаслідок ретельного їх вивчення з'ясувалося, що це залишки доісторичного музичного інструмента, подібно до сучасних ксилофонів чи металофонів. Імовірно, ці камінці свого часу були упаковані в дерев'яну оправу, що зітпіла з часом.

Зважаючи на матеріал, з якого виготовлені частини цього музичного знаряддя, його можна було б назвати літофоном. Доісторичні камінці чудово звучать! Коли частоту записаних на магнітну стрічку звучань цього каміння виміряли, виявилось, що вони становлять у повному складі звукоряд у чотири октави, з сімома цілими тонами від до до сі та п'ятьма півтонами!

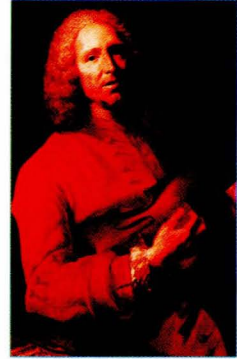
Бонський археолог П. Юле, визначивши вік шліфування цих каменів — XI тисячоліття до н. е., — назвав їх найдавнішим музичним інструментом. Проте це не зовсім так. Згаданому дослідникові, як і багатьом іншим, напевне, не відомі подібні знахідки на території сучасної України. Виготовлення знайденої в Карпатах первісної флейти (сопілки) з оленячих рогів, придатної для видобування хроматичних звуків у межах октави, датується XII–XIV тисячоліттям до н. е.!

Наскільки час виготовлення цих музичних інструментів віддалений від того періоду, коли наші пращури вперше використали очеретину, вітку калини чи бузини для змайстрування сопілки чи дудки, словом, інструмента, призначеного винятково для видобування цілком певних звуків, для музикування, залишається невідомим...

Як виникла М. Відомо чимало спроб дати наукову відповідь на це питання. Одні дослідники вважали, що джерелом

музики стали інтонації емоційно схвильованої мови (Г. Спенсер), інші — співи птахів та шлюбні кличі тварин (Ч. Дарвін), треті — ритми та кадансовані звуки, які супроводили роботу первісних людей (К. Бюхер), четверті — звукові сигнали первісних мисливців (К. Штумпф), п'яті — магичні заклинання первісних людей (Ж. Комбарє). Сьогодні видається правдоподібним, що всі ці версії не позбавлені підстав. Відіграли свою роль і природжена схильність людей до звуконаслідування (найпереконливіший доказ тому — навчання дітей материнської — і не тільки! — мови), і звукові сигнали як природний засіб спілкування (коли це так поширене серед «братів наших менших», то чому б цьому не бути й у «старших»?), і, напевне, магичні замовляння. Усе це — потічки, що зивалися в один могутній потік суспільного життя, русло для якого проробляла праця. Суспільне життя потребує глибокого та всебічного взаєморозуміння і, отже, спілкування не тільки за допомогою жестів, звуків-сигналів, а й членороздільної мови, що характеризується цілком певними й усталеними в кожному людському співтоваристві інтонаційними, ритмічними, тембральними та ін. параметрами.

Як «виникала» М. Виходячи із достеменно встановленого факту, що музика не з'явилася відразу в усьому розмаїтті своїх видів та жанрів, а становила початково, вірогідно, якийсь цілісний комплекс,

**Музика.**Ж.-О. Фрагонар. *Урок музики.* Полотно, олія.
109 × 121 см. 1770 р. Лувр, м. Париж, Франція**Музика.**Ж.-А.-Ж.-К. Авед. *Портрет Жана-Філіппа Рамо.*
Полотно, олія. 117 × 83 см.
Перша половина XVIII ст.
Діжонський художній музей,
м. Діжон, Франція**Музика.**А.Ж. Річардсон. *Гартон Орме за спінетом.*
Полотно, олія. XVIII ст.
Художній музей
(Музей мистецтв
Холбери-Менстрі),
м. Бат, Велика Британія



Музика.
Т. Гейнсборо. Портрет
Вільяма Волластона.
Полотно, олія. 120,5×98 см.
До 1760 р. Музей палацу
Крайстчерч,
м. Інсвіч, Велика Британія

поміркуймо над цим. Для початку спробуймо відгадати, чому «музикають», тобто танцюють, співають, насвистують, тварини, птахи, навіть комахи? «Брати наші менші» голосять (по-хорватськи музика — *hlasba*), гудуть (по-чеськи музика — *hudba*), свирять (по-сербськи музика — *svirka*), сопуть, тобто свистять (згадайте нашу сопілку).. Любовну «пісню без слів» самозреченно виконують глухарі й тетері. Незрівнянні поліфонічні концерти влаштовують під час шлюбних ігор жаби. А які немислимі мелодії виводять «березневі» коти! Навіть леопарди-мама «співає котка» своїм дітям. Не кажучи вже про те, якими рюадами причаровує свою сіреньку обраницю соловейко!..



Музика.
Ф. Мерсьє. Фредерік, принц Уельсу, і його сестри. Фрагмент. Копія. Полотно, олія. 77,5×57,1 см. 1733 р. Резиденція Клівленд, м. Бекінгемшир, Велика Британія



Музика.
Ф. Лейтон. Урок музики. Полотно, олія. 92,7×95,2 см. 1877 р. Художня галерея Гіддхолл, м. Лондон, Велика Британія

Як це так? З огляду на вищенаписане це може видатися перебільшенням, а то й суперечністю. А це правда: «Пташині голоси, — відзначав С. Людкевич, — являють собою тип музичної мови без точної інтонації і усталеної ритміки, а також без ясної членороздільності звуків, притаманної людській мові». Це, власне, і становить підґрунтя М. — інтонаційний та ритмічний лад членороздільної людської мови.

Інакше кажучи, пташиний «спів» — на відміну від нібито так до нього подібної людської «пісні без слів» — не має людського змісту. А якщо іноді й набуває, то цілком штучно й уявно — тією мірою, якою люди надають, приписують йому цей зміст. Саме тому наслідування пташиного співу та інших суто природних звуків, хоча й представлене досить широко в М., особливо на початкових етапах її розвитку, не мало й не могло мати формотворчого, драматизаційного значення, залишаючись, у ліпшому разі, всього лише однією з музичних барв.

Вирішальне значення для формування музики, перетворення її на таке важливе й хвилююче мистецтво, мало відтворення, наслідування звуків людського життя в усіх його проявах, насамперед мовних та співовокових.

Про що співається в «пісні без слів». «Пісня без слів» стала можливою лише тоді, коли той зміст, що його раніше несли в собі наспівуванні слова, змогли понести вже самі тільки звуки. А це можливо лише за умови, коли в результаті



Музика.
Е. Г. Хауссманн.
Портрет Й. С. Баха.
Полотно, олія. 1746 р.
Стара ратуша,
м. Лейпциг, Німеччина

Тому, ясна річ, несправедливо відмовляти людині в природженій здатності зауважувати ритми та схильності утішатися «грою» звуків. Проте реалізує людина й цю свою природну здатність, розвиває її до вміння членувати ритми й організовано, доцільно видобувати різноманітні звуки, навчається керувати їхнім чергуванням та поєднанням, словом, давати їм лад лише в процесі свого суспільного життя.

Чи солов'їний спів — це «пісня»? Хоча в природі існує нескінченна кількість різноманітних звуків, музичне мистецтво, як і більшість образотворчих, не мало і не має готового матеріалу для побудови своїх творів.

багаторазового повторення пісні, наспів, мелодія ніби уже самі по собі починають означати (для людей, які добре знають її!) те саме, що раніше виражалося словами, хоч тепер їх уже й не вимовляють, не виспівують.

Недвозначним підтвердженням цього є вікомпонна історія першого громадського визнання «пісні без слів» у Стародавній Греції — гри на «окремо взятій» флейті.

Здавна серед греків була поширеною пісня, у якій прославлявся подвиг легендарного героя, що в чесному двобойі переміг небезпечного ворога й звільнив свій народ. У ній розповідалося, як герой збирався на бій (нахвалявся, жахаючи супротивника та розпалюючи тим самим у собі потрібну лють, всіляко обзиваючи його та кепкуючи з нього), як потім бився хоробро та мужньо і як по тому святкував свою перемогу (вигукував слова торжества й зверхності, співав і танцював)... Згодом, коли під впливом культури Стародавнього Єгипту в греків розквітнув культ Аполлона — бога, що, за міфами, мов сонце, розігнав п'яму, — цю пісню (пеан) стали присвячувати згаданому божеству.

Виконувалася вона завжди в супроводі авлоса (флейти), зокрема на врочистостях, присвячених Аполлонові, що, як вірили в Греції, у місті Піфи колись переміг людожерне страховисько.



Музика.

Ж.-Б. С. Шарден. Музичні атрибути.
Полотно, олія. 91 × 145 см. 1765 р.
Лувр, м. Париж, Франція

586 р. до н. е. у таких святкуваннях брав участь і славетний флейтист Сакад із Аргоса. Успереч традиції він цього разу «зухвало» виконав гімн лише на інструменті — без співу. Мелодія, повторимо, була добре відомою, слова — у всіх у пам'яті, грав він, певно, майстерно, тож виявився переможцем. Потім ще двічі в такий самий спосіб він пісню без слів, виконану лише на авлосі, вигравав ці змагання (582 р. та 578 р.). Ось ці події, зафіксовані в історії

Піфійських ігор, і стали, хай дещо умовною, точкою відліку європейської історії інструментальної музики як окремого виду мистецтва.

«Гей, на високій полонині...» Описана ситуація початку становлення інструментальної музики, відокремлення її від виспівування слів, прагнення замінити слова самими звуками, є типовою. Так було не лише в Греції. Так чи приблизно так це відбувалося повсюдно. Зокрема, й у наших благословенних краях.

Ідеться про загальні закономірності виникнення інструментальної музики, про народження «пісні без слів», відтак — самостійний злет мелодії.

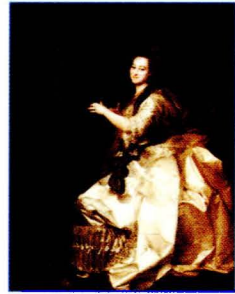
Надзвичайно цікаві спостереження щодо цього залишив С. Людкевич (1879–1979 рр.). Він ще наприкінці позаминулого століття проаналізував кілька оригінальних музичних творів, авторами й виконавцями яких були карпатські пастухи, і дійшов вражаючого, на перший погляд, висновку.

Незважаючи на цілком зрозумілу простоту, ці гуцульські «пасторалі» за своєю структурою, «драматичною побудовою», виявилися достоту подібними до згаданого старогрецького пеану. Ось зміст одного з вівчарських музичних творів, як його витлумачив з мелодії і переказав зі слів авторів дослідник: «Вечір. Пастух сидить коло своєї отари і переливає свій смуток у звуки сопілки. Раптом — суне вовк!.. Пастух, перериваючи гру, голосом подає сигнал своїм товаришам. Далі знову «говорить» сопілка: незабаром надходить допомога, разом вівчарі проганяють хижака. Вовк тікає, настає радість перемоги, веселощі».

Аналогічна «програма» твору й іншого пастуха-сопілкаря.

Щоб зміст цих творів став зрозумілим не тільки їхнім авторам, а й іншим людям, самородні композитори використали в «грі зі звуками» звичні, устаєні столітньою практикою, традиційні звукові структури, мелодійні звороти — ті, що бувають пов'язані з подібними драматичними обставинами життя народу, зокрема й пастухів. Саме ці, зрозумілі всім інтонаційні, мелодійні фрази й становлять своєрідний будівельний кістяк творів, або, як прийнято говорити у музикантів, служать лейтмотивними точками опори.

«Виграшки» зі звуком. Розщеплення пісні вивільнило величезну творчу енергію. Частина її пішла на створення



Музика.

А. Левицький.
Портрет Глафіри Іванівни
Алімової. Полотно, олія.
183 × 142,5 см. 1776 р. АРМ,
м. Санкт-Петербург, Росія



Музика.

Е. Мане. Іспанський співак.
Полотно, олія.
147,3 × 114,3 см. 1860 р.
Метрополітен-музей,
м. Нью-Йорк, США



Музика.

В. Маковський.
Дівчи-вечір. Фрагмент.
Полотно, олія.
131,5 × 189 см. 1882 р.
Музей російського
мистецтва, м. Київ, Україна



Музика.
А. Петрицький. Кабаре.
Папір, гуаш.
28,5×20 см. 1932 р.
Приватна колекція



Музика.
В. Ермилов. Гітара.
Полотно, олія.
81×53,7 см. 1920-ті рр.
Приватна колекція

мистецтва поезії, інша — на плекання музики. Перед стихією звуку, що «звільнявся» від «тягаря слова», тепер відкривався нічим не обмежений простір. Незалежний від членороздільної мови ритм міг бути яким завгодно: прудким, повільним, дрібним, рваним, кульгавим і т. ін. Сила звуку, що видобувається за допомогою різних знарядь, як завгодно могла перевершувати обмежені можливості людського горла...

Усі ці можливості чітко стають видимими й зрозумілими лише згодом — наприкінці історичного процесу...

Мистецтву «гри зі звуками» із самого початку протистояли величезні труднощі. На їх подолання знадобився тривалий час і пішла майже вся та вищезгадана «енергія розщеплення». І це не випадково, адже, зародившись принаймні 12–14 тисяч років тому, інструментальна музика досягла рівня високого мистецтва на Сході лише на початку нашої ери, а в Європі — тільки у XVII ст.

«Гармонію» таки перевіряють «алгеброю». Пошуки «належних» звуків велися й ведуться ніби з двох кінців. З одного боку — суто практично: випробуванням на слух — тішити його звук чи дратує, з другого — науково: дослідженням параметрів звуку як фізичного явища. На одному полюсі — видатні музиканти-практики, починаючи від легендарного Сакада, на другому — теоретики на зразок Піфагора, Ж.-Ф. Рамо, К. Рімана і т. ін., які по-своєму відкривали нові горизонти музичного мистецтва.

Сьогодні ця особливість знаходить свій вияв у створенні принципово нових способів видобування звуків (за допомогою електронних музичних інструментів) та їх компонування. Нинішнє творення музики часом відбувається не лише без допомоги традиційної нотації (композитор створює музику, що безпосередньо лунає й не потребує музикантів-виконавців), а й без видимої участі композитора: на основі суто математичної моделі музичного твору. Ця модель може бути як цілком оригінальною, так і вибудованою в стилі певного напрямку чи й окремого композитора. Приклад: у США на основі математичного аналізу творчості Л. ван

Бетховена, В. А. Моцарта, Ф. Шопена та ін. складено програми для ЕОМ, за якими можуть бути створені нові твори в стилі цих композиторів. У липні-серпні 1997 р. студентський симфонічний оркестр одного з університетів США вперше виконав таку віртуальну «Сорок другу симфонію Моцарта»...



Музика.
Г. Клімт. Музика. 1895 р.
Нова пінакоотека, м. Мюнхен, Німеччина

Туга за словом. Вивільнена від тягаря слів мелодія легко могла виявитися позбавленою і змісту, що його несуть слова, — виродитися в пустопорожню гру звуків.

Саме це передусім і насторожувало ідеологів, які були свідками й учасниками бурхливого розвитку інструментальної музики в Стародавній Греції. «У такому випадку, тобто коли ритм та гармонія позбавлені слів, дуже важко буває розпізнати їхній замисел», — застерігав, зокрема, Платон. І на цій підставі цінував інструментальну музику дуже й дуже низько. «Наскільки таке мистецтво годиться для швидкої беззаминки ходи та для зображення звірячого крику, настільки ж це мистецтво, що користується грою на флейті та на кифарі незалежно від танцю та співу, сповнене чималою брутальністю», — твердив він і вважав: — Застосування окремо взятої гри на флейті та кифарі містить у собі щось найвищою мірою пройняте несмаком і гідне лише фокусника».

Таким був вирок філософа. Однак іншим виявився присуд історії.

Інвективи Платона проти новації у музиці, мистецтві взагалі — далеко не курйоз. Був він не першим і не останнім у цьому. Подібними ексцесами досить ясно позначена історія мистецтва

загалом, музики зокрема. І хто тільки не боровся проти «авангардизму» свого часу! І політики, і клерикали, і моралісти всіх рангів та кольорів. Не вдаючись у деталі історії, нагадаємо принагідно, що православна церква так і не пустила інструментальної музики до своїх храмів. Католицька церква допустила орган у храм тільки з XIV ст., та через два століття після цього збиралася вже й зовсім вигнати будь-яку музику із церкви. У XIX ст. навіть світські музиканти виступали проти вальсу та оперети, у XX ст. наші вітчизняні наглядачі за моральністю та чистотою ідеології воювали проти джазу, танго, фокстроту, блюзу, твісту, «бітлів», рок-н-ролу як проявів чужої ідеології та культури. А які результати?



Музика.

П. Пікассо. Три музиканти. Полотно, олія. 200,7 × 222,9 см. 1921 р. Музей сучасного мистецтва, м. Нью-Йорк, США

З другого боку, треба сказати, що занепокоєння ідеологів з приводу відриву музики від слова хоча й перебільшені, проте не позбавлені підстав. Бо в музичного мистецтва не було й немає іншого шляху розвитку, а також перспектив елементарного виживання, окрім як через дбайливе збереження (у легковажній, здавалося б!) грі звуків цілком серйозного людського змісту — того, що важливе, цікаве й зрозуміле людям.

Хоч би як далеко заходили в нестримній «грі зі звуками» музиканти всіх часів і народів, але вони вимушені у своїх «піснях без слів» так чи інакше спиратися (наслідувати, відтворювати — аж до прямого цитування!) на звичній для людей устаєній звуковій блоці та інтонаційній звороті мови, мелодійні та ритмічні особливості спілкування. Від первісних кадансованих звуків під час здійснення ще примітивних виробничих операцій

(на зразок «ей, ухнем!..»), мисливських чи пастушких сигналів (звук ріжка, сопілки, трембіти тощо), хліборобських обрядових пісень та танцювальних награвів, до звуків торжества (литаври, фанфари), вигуків радості чи розпачу, бойових кличів (сурми), військових маршів, звукових картин битви, колискових, похоронних, грайливих і т. д. пісень).

Коли композитор надто далеко відходить від загальнозрозумілих мотивів і сумнівається, чи точно слухачі зрозуміють, що саме він хоче повідати, часто вдається, як і згадані пастухи, до словесних роздумачень чи бодай коротких натяків: зазначає «програму» твору, прагнучи в такий спосіб вказати напрям адекватних асоціацій. Принципово нові музичні форми потребують певного часу для свого визнання, тобто на проходження процесу призвичаєння слухачів, або естетизації. Колись цей процес був тривалим, вимагав десятиліть, коли не століть. Тепер умови рішуче змінилися.

Тон і атональна музика. Віднайдені свого часу музичні звуки дістали назву тонів. Через це й музика — як музичне мистецтво — тривалий час визначалась як сукупність інтонаційно впорядкованих звуків. Музичні звуки — породження й частина звуків реального життя, виокремлені на основі мовленнєвої практики людей — у кожній етнокulturі свої, рідні (своєрідні) звукові системи (трихордова, тетрахордова, пентатоніка, дванадцятизвукова рівномірно темперована тощо).



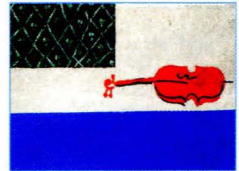
Музика.

Г. Мемлінг. Янголи-музиканти. Фрагмент лівої ступки олтара церкви Санта-Марія-ла-Реаль-де-Ніва, м. Сеговія. 1489 р. Королівський музей красних мистецтв, м. Антверпен, Бельгія



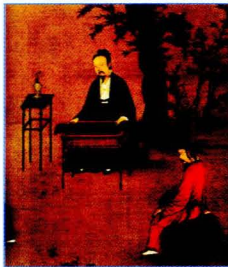
Музика.

П. Пікассо. Три музиканти. Полотно, олія. 203 × 188 см. 1921 р. Філадельфійський музей мистецтва, м. Філадельфія, США

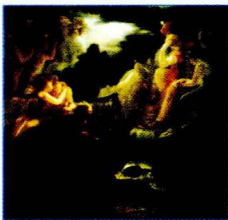


Музика.

І. Пуні. Скрипка. Натюрморт з червоною скрипкою. Полотно, олія. 1919 р. ДРМ, м. Санкт-Петербург, Росія



Музика.
Імператор Хуейцзун
музикує на цині. Фрагмент
суюю. Близько 1102 р.
Палац Гугун, м. Пекін,
Китай



Музика.
Ф. Жерар. Оссіан. Полотно,
олія. 184,5 × 194,5 см.
Кін. XVIII—XIX ст.
Гамбурзька кунстхалле,
м. Гамбург, Німеччина

Музичні звуки давали основу для історичного виникнення й розвитку стабільних, таких, що допускають багатозвучне відтворення поєднань тонів «по горизонталі» (мелодія), «по вертикалі» (гармонія, акорд) та одночасно «по горизонталі й вертикалі» (поліфонія, гомофонія). Традиційно, крім тонів, використовувалися також і природні та життєві звуки без певної «висоти», але вони мали, як правило, лише орнаментальне значення.

Вирішальну, драматизаційну роль у становленні музики як мистецтва відіграли узвичаєні для певного кола людей — племені, етносу, народу, нації — звукові блоки: типові інтонаційні особливості спілкування — усталені звороти рідної мови, сплески емоцій (радості, гніву, страху, горя, завзяття, шаленства, люті, відваги, торжества перемоги тощо), які супроводжували й супроводжують суспільне життя людей.

Проте в першій половині ХХ ст. все виразніше дає себе знати тенденція до відмови від цих традицій (поява атональної музики з її різновидами — додекафонія, алеаторика, сонористика, серійна музика, конкретна, електронна та ін.). Пророкувати їм зникнення в майбутньому було б надто необачно. Сьогоднішні потужні засоби масової інформації надзвичайно прискорюють процес естетизації будь-яких нововведень. Для різкої зміни естетичних смаків та уподобань буває досить навіть часу, що ним вимірюється входження у життя чергового покоління людей.

Утім, це має й зворотний бік — таке ж швидке старіння нових форм, відхід їх на задній план культури, якщо не в забуття. І.

МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ — знаряддя для видобування (виготовлення, виробництва) музичних звуків.

«Батько» арфи і «дідусь» ліри. Людям належало передусім знайти способи виготовлення, видобування відповідних звуків, що мають належну, точно фіксовану висоту, — музичних звуків. Тобто необхідно було сконструювати знаряддя видобування звуків, що згодом дістали назву **М. і**. Не

підлягає сумніву, що ці інструменти могли виникнути — історично саме так і виникли! — безпосередньо в праці, виробництві, зі знарядь праці та її продуктів: шляхом поступового пристосування їх до гри (забави, розваги) замість прямого використання. Це стало можливим лише тоді, коли продуктивність праці дозволила деякій частині громади не думати про хліб насущний. Щодо ударних інструментів сказане цілком очевидне. Так виникли не тільки різноманітні барабани та дзвони — спочатку кам'яні (літофони), далі — металеві, а й усі струнні.



Музичні інструменти.
Піаніно Ерара. Англія. 1840 р. Метрополітен-музей, м. Нью-Йорк, США

Струнні, і не тільки ударні, як цимбали, а й ципкові, як бандури та кобзи, і смичкові, як скрипки, теж виникли, розвинулися зі знарядь праці. На найдавніших зображеннях музичних інструментів, що дійшли до нас, виразно вимальовуються, скажемо так, портрети «батька» арфи, а потім і її доньки — ліри. Це — лук! Звичайнісінький лук — цей універсальний воєномисливський інструмент наших далеких предків.

Таку генеалогію струнних інструментів виказує й та обставина, що вони тривалий час у багатьох місцях залишалися однострунними.

І сама поява, і подальше вдосконалення **М. і** цілком залежали від розвитку продуктивних сил суспільства, визначалися їхнім рівнем і темпами поступу. Сліди цього повільного — із затримками, зупинками, відступами

у регрес — розвитку **М. і.** дійшли до нашого часу. Більш того, вони ніби навмисне, щоб унаочнити цей різнобій та різнорідність, зібрані воедино в сучасному... симфонічному оркестрі.

За віртуозністю музикантів та майстерністю диригентів більшість слухачів навіть не здогадуються про ті труднощі, що їх доводиться долати виконавцям, аби інструменти звучали злагоджено. Кожний з них по суті унікальний, адже був винайдений, як правило, зовсім не для ансамблевої гри, і тому передбачає свій, неповторний засіб видобування звуків та, відповідно, унікальний спосіб гри з ними.

Не випадково у другій половині ХХ ст. з'явилися спроби (див., напр., монографію К. А. Єременка «Майбутнє симфонічного оркестру») уніфікувати **М. і.**, зокрема ті, що входять до складу симфонічного оркестру. **І.**

МУЛЬТИПЛІКАЦІЙНЕ КІНО (від лат. multiplicatio — множення) — те саме, що **анімаційне кіно. І.**

Див. **Анімація.**

МУМІЯ (араб.) — тіло померлого (труп), що висохло (без гниття і розкладу) чи то природним шляхом (унаслідок поховання в сухих ґрунтах без доступу повітря — моці «святих»), чи то штучно (завдяки бальзамуванню). Штучне виготовлення мумій практикувалося в багатьох народів, однак найвищої досконалості набуло в Стародавньому Єгипті. У наш час свідомо почали здійснювати муміфікацію на основі досягнень сучасної медицини наприкінці ХІХ — на поч. ХХ ст. (мумія видатного хірурга

М. Пирогова у Вінницькій обл., мумія **В. Ульянова** (Леніна) у Москві, **Мао Дзе Дуна** у Пекіні та ін.).

МУНДШТУК (нім. Mundstuck, від Mund — рот + Stuck — виріб) — назва деталі духового муз. інструмента, яка сприяє видобуванню звуку. Від форми та розміру **М.** залежить **тембр** звуку. **І.**

МУРАЛІСТИ (від ісп. mural — стінний) — загальне означення в іспаномовних країнах художників-монументалістів, носієм творів яких слугують переважно площини стін будинків. **І.**



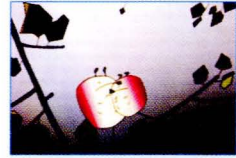
Мультіплікаційне кіно.
Режисер **О. Педан.**
Кадр з фільму «Ключ». 2003 р.



Муралісти.
Група «Інтересні казки». **М. Київ, Україна**



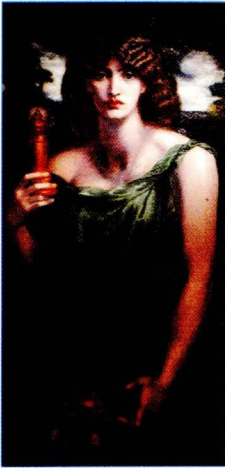
Муралісти.
Панорама «Присутність Латинської Америки». Площа — 300 м².
Будинок мистецтв, Університет Конепсьйон, Чилі



Мультіплікаційне кіно.
Режисер **Н. Марченкова.**
Кадр з фільму «Війна яблук та гусені». 2005 р.



Мундштук.
Сучасний мундштук для тромбона



Музикійські мистецтва.
Г. Россетті.
Мнемозіна. 1875–1881 рр.
Делаверський художній
музей, м. Вілмінгтон, США

МУЗИКІЙСЬКІ МИСТЕЦТВА (від *грец.* *Μοῦσα* — муза = богиня — покровителька мистецтв) — термін античної філософії мистецтва (наявний в Аристотеля) для означення мистецтв, твори яких є результатом роботи уяви та пам'яті (поезія, спів, гра на інструментах), на відміну від мистецтв, твори яких виступають передусім у ролі речових продуктів роботи рук (архітектура, скульптура, ювелірні вироби тощо). Іл.

МУТАЦІЯ (від *лат.* *mutatio* — переміна) — 1) *взг.* зміна спадкових властивостей організму внаслідок перебудов або порушень (які виникають природно або викликані штучно) в генетичному матеріалі організму — хромосомах і структурі генів; 2) термін для означення переходу від одного *гексахорду* до іншого в середньовічній системі *сольмізації*; 3) заам у голосі хлопчиків та дівчаток у перехідному віці. У хлопців він понижується приблизно на *октаву*, у третини стає *тенором*, у решти — *баритоном*, *басом*; у дівчат *діапазон* голосу залишається практично без змін, набуваючи більшої насиченості та усталеності; 4) переміна строю в литаврах; позначається літерами *m. і.* (скорочення *итал.* *muta in*), а також переміна інструмента.

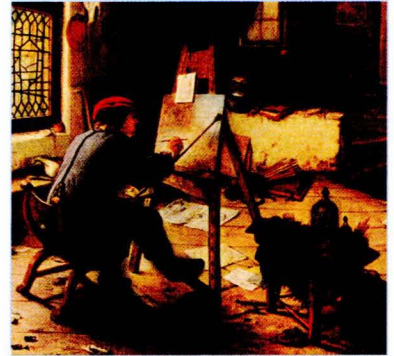
МУТУА (*лат.* *mutulus*) — архітектурна деталь: плоский похилий виступ під виносною плитою карнизу в спорудах дорійського ордера.

МУШТАБЕЛЬ (*пол.* *musztabel*) — легка дерев'яна паличка з кулькою на кінці; слугує художникам опорою для правої руки під час виписування ними дрібних деталей картини. Іл.

МЮЗИКАЛ — 1) різновид музично-драматичного жанру, у якому широко використовуються та органічно поєднуються виразжально-зображальні засоби вокального й хореографічного мистецтв; 2) загальне означення конкретного твору, зробленого в цьому жанрі (напр., мюзикал «Моя прекрасна леді»). Термін виник у другій половині XIX ст. у США й первісно застосовувався до різноманітних театральних-музичних розваг (шоу, комедій з музикою, народних опер, оперет, мюзик-холів тощо). У 20–30-х рр. XX ст. у Нью-Йорку з'явився ряд

постановок, означених цим терміном, які вже вирізнялися цілісністю сценічного задуму, мали розгорнуту драматургічну основу, розвинуту музичну форму, органічно поєднані танцювальні епізоди. Водночас екрани наводнили чимало фільмів у стилі мюзикалу, які прискорили формування жанру й довершили його *естетизацію*. Іл.

МЮЗИК-ХОЛ (*англ.* *music-hall* — музичний зал) — різновид естрадного театру; виник в Англії в середині XIX ст.



Муштабель.
А. ван Остаде. Автопортрет. Дерево дуба.
38 × 35,5 см. Дрезденська картинна галерея,
м. Дрезден, Німеччина

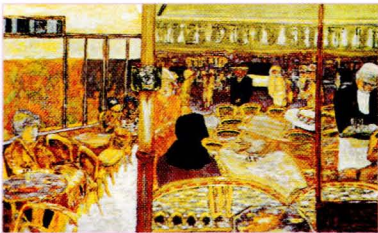


Мюзикал.
Режисер Дж. Кьюкор. Кадри з фільму
«Моя чарівна леді». 1964 р. США

Н

НАБАТ (араб. наубат — барабанный гуркіт) — воєнно-музичний інструмент, старовинна російська величезних розмірів *лутавра*, яку закріплювали на санях і перевозили четвіркою коней. Використовували як знаряддя подання бойового сигналу (до наступу, штурму фортеці) та для настрешення супротивника: мембрана, по якій дупцювали палицями вісім «набатчиків», вивергала страшний гуркіт. **Н.** був до петровських часів на озброєнні війська кожного воєводи, через що воно також іменувалося *наботом*.

«**НАБІ**» (Набіди) (фр. *pabis*, від *евр.* набі — пророк) — стилістична школа, яка виникла під впливом П. Гогена на зламі століть (1890–1905 рр.) у Парижі. Для творчості adeptів цього напрямку (П. Серузьє, М. Дені, П. Боннар та ін.) характерне наближення до літературного *символізму*, декоративна узагальненість форм, «музичність» ритму, площинність, главенство барвеної палітри. *Іл.*



«Набі».
П. Боннар. Кафе «Алхимик-мізничих». 1928 р.
Колекція Д. Бессона

НАГРАШ — узагальнене означення народної інструментальної *мелодії*, як правило, танцювального характеру.

НАДГРОБОК — 1) архітектурно-скульптурний твір, який створюють для увічнення пам'яті померлого і встановлюють на його могилі (див. *Мавзолей, Ступа, Заупокійний храм, Каплиця*); 2) муз. (другоназва — *томбо*, від фр. *tombeau* — надгробок, гробниця) — інструментальний твір жалобного й водночас урочистого характеру. Набув по-

ширення у Франції у XVI–XVII ст., після деякого призабуття відродився у XX ст. переважно у вигляді присвят — «Приносини...» («*Notage a...*») пам'яті видатних композиторів з відтворенням особливостей їхнього стилю. («Приносини Рамо» (1905 р.), «Приносини Гайдну» (1909 р.) К. Дебюссі, у свою чергу — «Приносини Дебюссі» (1920 р.) групи видатних композиторів, зокрема Б. Бартока, М. Раavelя, І. Стравинського та ін.). *Іл.*

НАЙВНЕ МИСТЕЦТВО (від грец. *ναιω* (наію) — мешкати, проживати, населяти) — термін, яким означається «проста», «безпосередня» (не зіпсованого цивілізацією, вишколом) художня творчість. *Іл.*

Див. *Примітив, Примітивізм*.



Наївне мистецтво.
І. Рабузін. Червона зима. 73х92 см. 1966 р.
Путар, м. Загреб, Хорватія

НАЙ — духовий музичний інструмент, різновид флейти (укр. — *кувиця*). *Іл.*

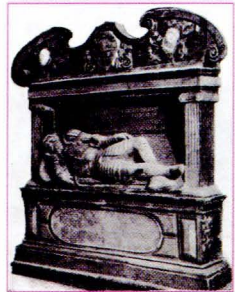
НАЛИЧНИК — декоративне обрамлення віконної пройми в російській архітектурі XV — поч. XVIII ст. Складається з *фронтона*, двох *тяг* (колонки або напівколонки) та *підвіконника*; часто-густо прикрашався *різьбленням*.

НАОС (грец. *ναός*, — місце, де мешкає бог, від. *ναιω* (наію) — мешкати, проживати, населяти) — 1) у Стародавній Греції *божниця*, тобто власне *храм*; 2) помешкання, де «схоронюється» божество (його *скульптура*); 3) те, що у римлян — *cella* (*целла*); 4) у християн — «*свята святих*».

НАРОДНЕ МИСТЕЦТВО, НАРОДНА ТВОРЧИСТЬ — 1) спонтанна діяльність народу (його найталановитіших



«Набі».
Е. Вейєр. Розмова у будинку сімейства ля Фонтейн.
Приватна колекція,
каталог Крісті



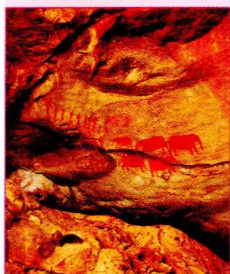
Надгробок.
Надгробок Олександрі Ваньки Лазодовської з Унева. 1573 р. Львівська національна картинна галерея, м. Львів, Україна



Най



Наскальні зображення.
Мисливцю (Воїн). Остра.
Печера Убірр. У період
40 — 2 тис. до н. е.
Національний парк Какаду,
Австралія



Наскальні зображення.
Мисливці та слон. Печера
в горах Седберга, Південна
Африка

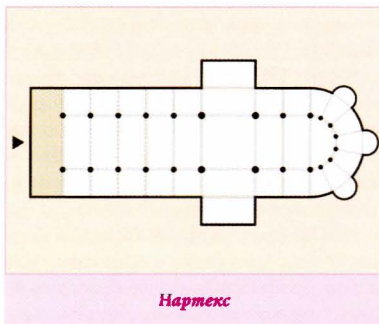


Наскальні зображення.
Черепашка. Печера Убірр.
У період 40 — 2 тис. до н. е.
Національний парк Какаду,
Австралія

представників) зі створення художніх цінностей; 2) узагальнене означення продуктів художньої народної творчості, творів народного мистецтва. Жанри, види й роди народного мистецтва мають ту саму природу, поділяються на такі само галузі, що й професійне, авторське мистецтво, *мистецтво загалом*.

Народне мистецтво часто ототожнюють з фольклором. Однак таке ототожнення неправомірне у двох відношеннях. В оригіналі слово «фольклор» (англ. folk-lore) означає «народна мудрість» поряд з такими поняттями, як «народне зібрання» (folkmete) і «народна земля» (общинна, громадська) (folkland). Тож до сфери мистецтва належить, з одного боку, лише та частина фольклору, яка є власне художньою творчістю (на відміну від педагогічної, філософської, релігійної та антирелігійної та ін.), з іншого боку, до сфери фольклору відносять лише ту частину народного мистецтва, твори якої вибудовуються в усній (словесній) формі (пісні, казки, оповідання, думи-старини, анекдоти та ін.).

НАРТЕКС (грец. *ναρθηξ* — коробочка, скринька) — вхідне приміщення, прибудова з західної сторони християнської церкви, помешкання для тих, хто позбавлений права входити до храму; те саме, що *притвор храму, передня, передхрам'я, паперть*. Іл.



Нартекс

НАСКАЛЬНІ ЗОБРАЖЕННЯ (ПЕТРОГЛІФИ, ПИСАНИЦІ) — стародавні (від палеоліту до Середньовіччя) зображення на стінах печер, скель, каменях, зроблені фарбами, різьбленням чи рельєфом. Іл.

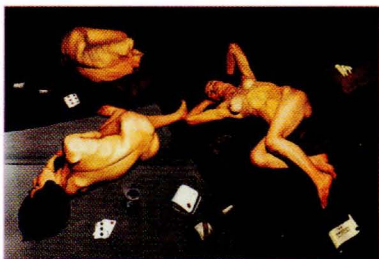
НАСПІВ — *мелодія*, призначена для виконання співаком; іноді — інструментальна мелодія, виконувана співаком. Найчастіше термін застосовують до народних пісень.

НАТУРА (лат. *natura* — природа) — 1) *у побуті* — характер, нрав, темперамент людини; 2) *в образотв. мист.* — реальні предмети, які спостерігає (вивчає) митець для їхнього зображення; 3) *у торгівлі* (власне бартері) — продукти, що відіграють роль платіжного засобу (замість грошей).



Натура.
*М. Башкирцева. У студії. 1881 р. ДІМ,
м. Дніпропетровськ, Україна*

НАТУРАЛІЗМ (від *натура*) — стилістичний напрям у зображально-виражальних видах мистецтва, прихильники якого надмір скрупульозно копіюють предмети та явища реальної дійсності (*натури*).



Натуралізм.
*К. де Сан-П'єтро. Після орії. Полотно, олія.
140x180 см. 1928 р. Приватна колекція*

НАТУРАЛЬНИЙ ЗВУКОРЯД — у *музичній акустиці* — ряд розташованих у висхідному порядку *обертонів* або

часткових тонів, тобто призвуків *основного тону*, який умовно в нотному запису позначається як *Перший обертон*.

НАТУРАЛЬНІ ЛАДИ — муз. група семиступеневих *діатонічних ладів*, на відміну від ладів, які містять видозміни основних ступенів (*хроматизми, альтерації*), напр. *мінор «натуральний»* і *гармонійний*. Слово *натуральний*, первісно застосоване для розрізнення музичних ладів з огляду на те, що одні з них нібито природою (натурою) дані, а інші — винайдені людьми, має досить умовне значення, оскільки всі лади мають строгу природну (фізичну) основу: тільки одні з них раніше виявилися *звичними* для слуху, отже, прийнятними для музикування (див. *Естетизація*). На це, зокрема, вказує подібне розрізнення ладів ще в Стародавній Греції (дорійський, фригійський, лідійський, міксолідійський) та формальне застосування їхніх назв до принципово відмінних ладів у більш пізній європейській музиці: пануючий в останній *діатонізм* був для греків важливою, але лише однією з трьох (водночас із *хроматизмом* та *енгармонізмом*) сферою музики.



Натюрморт.
С. Штопкоф. *Натюрморт з кошачком посуду.*
Полотно. 52×62 см. 1644 р.
Музей красних мистецтв, м. Страсбург, Франція

НАТЮРМОРТ (фр. *nature morte* — мертва природа) — жанр образотворчого мистецтва (переважно *станкового живопису*), об'єктом зображення у творах якого є неживі предмети — букети квітів, ужиткові речі, плоди та фрукти, наїдки та напої, атрибути певної діяльності тощо.



Натюрморт.
П. Кобзуж. *Натюрморт.* Полотно, олія.
30×30 см. 1930-ті рр. Приватна колекція

НАУКОВЕ КІНО — 1) *фільми*, створені з метою певного наукового дослідження, у якому кінематограф відіграє роль інструмента дослідження, засобу фіксації перебігу цього дослідження (експерименту) і його фактичних результатів, що гарантує (принаймні засвідчує) достовірність наукових висновків; 2) друга назва *документальних* фільмів про науку та наукові відкриття й досягнення; власне, *науково-популярні кінотвори*, як ігрові, так і документальні.

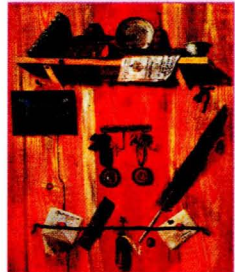
Н. к. історично й логічно є своєрідним продовженням і різновидом *документального*, напр. т. зв. соціологічні фільми, створені адептами *сінема-веріте*. Навіть просте, але *безстороннє* кіноспостереження за процесами, які відбуваються у суспільстві, є *дослідженням*, тобто основою для *наукових* висновків. Тим більш коли для одержання певних знань про суспільство, певну його верству (молодь, діти, селяни, робітники) або поведінку окремої людини, перебіг психічних процесів тощо ставиться *цільовий науковий експеримент*, задум якого й перебіг фіксуються на плівці. Кіно в такому разі виступає не лише надійним *документуючим засобом*, що має якнайбільші можливості достовірності, але й *інструментом наукового пізнання*. Сюди можна віднести спостереження за макропроцесами у космосі (кіно-, відеозйомка зворотної сторони Місяця, поверхні Марса) тощо.



Натюрморт.
А. Босхарт-старший. *Квітковий натюрморт.*
Мідь, олія. 28,5×19,5 см.
1619 р. Приватна колекція, США



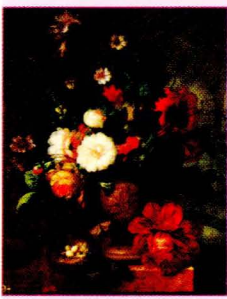
Натюрморт.
Г. Флегель. *Меблі з полицюю.*
Полотно, олія.
92×62 см. Близько 1610 р.
Національна галерея, м. Прага, Чехія



Натюрморт.
Г. Теплов. *Натюрморт.*
Полотно, олія. 1737 р.
Ермітаж, м. Санкт-Петербург, Росія



Натюрморт.
Ж.-Б. С. Шарден.
Натюрморт зі скатом,
цибулюю, зеленим глеком
та мідним горщиком.
1731 р. Приватна колекція



Натюрморт.
Я. ван Хейсум. Букет квітів.
Перша половина XIX ст.
Рибінський музей-
заповідник,
м. Рибінськ, Росія

Уперше науковий експеримент як основу для кінофільму використав В. Пудовкін у 1926 р. Проте його стрічка «Механіка головного мозку» була присвячена не так дослідженню, як популяризації знань у галузі фізіології вищої нервової діяльності, здобутих ученими І. Мечниковим, В. Бехтеревим, І. Павловим та ін. Принципова відмінність наукових фільмів української школи науково-популярного кіно в тому, що їхні автори разом із вченими готували і провадили, фіксуючи всі стадії, експерименти, результати яких не були відомі заздалегідь, а щонайбільше — лише прогнозовані з певною долею ймовірності. Саме в цьому особливість і видатна заслуга київської школи наукового кіно, біля витоків якої стояв режисер М. Грачов («Вони бачать знову», 1948 р., «Від двох до п'яти», 1965 р., «Портрет хірурга», 1984 р. та ін.). Яскравими представниками цієї школи є Ф. Соболев, Ю. Аліков, В. Підпалый, Л. Островська, Є. Загданський, А. Серебренников, В. Олендер та ін.

На сучасному етапі науково-популярне і документальне кіно з появою телебачення майже припинило своє «автономне» існування, перетворившись на інтегральну частину просвітницьких функцій ТБ.

НАХИЛ — муз. термін для означення протилежної спрямованості (якості) мажорних (dur) і мінорних (moll) ладів та акордів. Визначається по тому, яка терція утворюється між I та III ступенями — велика (мажорний Н.) чи мала (мінорний Н.).

НАЦІОНАЛІЗМ (фр. nationalisme, від лат. natio — народ) — політичний та культурологічний термін, що ним означається своєрідний комплекс світосприйняття, відповідних почувань та прагнень, пов'язаний з уявленнями людей про чесноти своєї нації, її місце в історії та роль у світовому співтоваристві. Залежно від особливостей цих уявлень, напруги почувань і прагнень Н. може виявляти себе по-різному — від усвідомлення уявної зверхності своєї нації над іншими до войовничих спроб довести цю уявну зверхність шляхом приниження представників іншої нації, а то й підкорення та уярмлення інших народів.

НАЦІОНАЛЬНА ІДЕЯ (від нація + ідея) — комплекс уявлень, пов'язаних з осмисленням певною національного спільнотою місця та ролі нації у світовому контексті, її майбуття (див. *Націоналізм*). На практиці в розумінні Н. і. трапляється чимало плутанини.

Тож видається необхідним логічно прояснити поняття Н. і.

Що таке ідея? За філософським словником, ідея — логічна категорія, споріднена з поняттям, різновид поняття тощо. Однак «сілъ» саме в тому, чим, власне, ідея відрізняється від звичайного поняття. А відрізняється вона тим, що, крім знання чи просто уявлення про щось (чим і вичерпується зміст поняття), ідея неодмінно утримує в собі це уявлення як об'єкт бажання, отже — як мету дії, діяльності. Ідея — більш чи менш раціоналізована (осмислена, осягнута) форма прояву суб'єктивних, підсвідомих, інстинктивних, іноді навіть ірраціональних, бажань (прагнень, устремлінь).

Отже, ідея як явище думки, мислі, має, так би мовити, амбівалентний, двоїстий характер: об'єктивне, більш чи менш осмислене уявлення про дійсність та суб'єктивне (більшою чи меншою мірою усвідомлюване) прагнення реалізувати ці уявлення. Це прагнення, як і інші бажання (угамувати голод, спрагу, статевий потяг тощо), може стати — і стає, буває! — нестримним, так що іноді цілковито підпорядковує собі волю суб'єкта і скеровує його дії.

Національна ідея і державна доктрина. Найчастіше Н. і. сплутують з державною доктриною.

На відміну від Н. і., що має ірраціональний характер, державна доктрина завжди має чітко виражений раціональний характер. Коли перша формується стихійно, то друга — результат цілком осмислених доцільних дій. Якщо перша «криється» в самій глибині національної свідомості і впливає (коли не визначає) на формування домінанти національного характеру, відтак — історичну долю народу, то друга охоплює лише сферу державницьких дій на певний проміжок часу і може бути змінена, доповнена чи скасована, тоді як першої, заживши, не легко позбутися.

Державна доктрина, коли можливо владці керуються **Н. і.**, може бути спрямована на реалізацію цієї ідеї, як-от у Німеччині часів Третього Рейху чи в Росії за царату, але може часом суперечити національній ідеї, як-от доктрина Ш. де Голля, спрямована проти крайнього прояву французької ідеї у мес'є Шовіна (шовінізм). Подібно і державна доктрина сучасної Німеччини спрямована на викорінення німецької національної ідеї, чого не скажеш про сучасну Росію, де прагнуть «оновити» свою національну ідею.

Н. і. неможливо ні витворити, ні змінити, ні наповнити новим змістом за бажанням окремих осіб чи партій. Вона має стихійний характер — як епідемія, яку заразна хвороба, яка час від часу знову «спадає», хоча з нею, здавалося, покінчено назавжди. Практично-політична плутанина в розумінні сутності поняття **Н. і.** зумовлена невизначим розумінням, що таке ідея загалом (відтак, і **Н. і.**), від недооцінки її амбівалентного, двійстого характеру, який таїть у собі небезпеку пастки. Часто ідея оволодіває її носієм. А оволодівши людиною (не говорячи про маси людей), ідея перетворюється на матеріальну силу, яка може зруйнувати будь-що на шляху до своєї реалізації, навіть того, ким вона оволодіває.

Якщо оволодіння ідеями людей (а не людьми — ідей) називають релігійним терміном *одержимість*. Це, так би мовити, з об'єктивного боку. Суб'єктивно ж цей стан характеризується як *фанатизм*, і в певних, крайніх (клінічних) проявах звучить у медичних термінах як *діагноз: idea fixa* — нав'язлива ідея, або *маніакальність*, різновид *параної*. Із певними застереженнями цей діагноз може бути застосований і у сфері соціальної, і може стосуватися «захворювання» на будь-яку ідею — класову, партійну, релігійну... «Національна» не становить винятку.

Оскільки ідея сама по собі має амбівалентний характер, то її конкретизація — поготів. Знання можуть бути — неповними; уявлення — приблизними; поняття — неточними; концепції — хибними; отже, цілі — малореальними, а то й зовсім недосягненими. Прагнення можуть бути руйнівними і саморуйнівними. При цьому немає значення, які саме ідеї стають нав'язливими: релігійні, класові, партійні чи національні.

Отже, **Н. і.** (найчастіше — національно-релігійна), як правило, є *суспільним* (щодо суспільного організму) чи *національним* (щодо соборної — народної, етнічної, національної — особистості) аналогом маніакального захворювання окремої особи. «Під оглядом психологічним кожний справжній месіанізм, — справедливо зауважував Є. Маланюк, — межує з певним психозом».

Н. і. мало узгоджується з т. зв. загальнолюдськими цінностями, найчастіше суперечить їм. Проблема **Н. і.** постає із хибного самопізнання, фальшивої самосвідомості народу і оволодіває ним у кризовій ситуації — здебільшого в умовах його добровільного чи вимушеного усамітнення, ізоляції. «...Либонь усі месіанізми, — стверджував Є. Маланюк, — психологічно виростають на вузькій межі, яка відділяє «комплекс меншовартості» від «комплексу надвартості», а часом месіанізм є своєрідним виразом навіть історичного відчаю: стан безвихідності всуверовує більш або менш фантастичний вихід».

Приклади проявів фальшивої самосвідомості народу непоодинокі в історії. Так, Мойсей нібито сорок років водив свій народ пустелею після втечі з єгипетського полону, унаслідок чого народ повірив у свою богообраність... Так сталося з групою племен Аравійської пустелі в VII ст. з огляду на зруйнований традиційний спосіб їхнього життя — супровід торгових караванів з Європи до Китаю. Відчай безвиході сприяв проникненню ідеї покірності волі Аллаха, котрий «пообіцяв» їм допомогти в підкоренні світу. Щось подібне відбулося із монгольськими племенами напередодні їхніх несамовитих походів за завоювання світу...

В умовах вимушеної міжнародної ізоляції притуплена татаро-монгольським ігом, відмежована від Європи та Візантії (після падіння під ударами турків Константинополя) Московія поринула в темні марновірства та прадавні забобони, піддалася звабі самоомані й зарозумілості. Видатний російський історик В. Ключевський зазначав: «Провідним мотивом цієї самовпевненості була думка, що православна Русь залишилася єдиною володаркою і хранителькою християнської істини, чистого православ'я. Із цієї думки шляхом деякого пере-



Натюрморт.
В. Патиц. Натюрморт.
Полотно, олія.
112×75 см. 1980-ті рр.
Приватна колекція



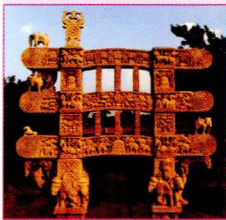
Натюрморт.
І. Маїков. Натюрморт
з віялом. Полотно, олія,
145×133 см. 1922 р. ДРМ,
м. Санкт-Петербург, Росія



Національна ідея.
Г. Ланкінгер.
Прапороносць. 1937 р.
Національний музей Армії
США, м. Вашингтон, США



Національна ідея.
Старовинна листівка
про пландрування
османськими
завойовниками
сусідніх земель.
З книги «Weltgeschichte».
Herausgegeben
von Professor D. R. J. v.
Pfuch-Hartung, 1907 р.
М. Берлін, Німеччина



**Національне
мистецтво.**
Велика ступа в Санчі, Індія.
Ворота. Фрагмент.
Іст. до н. е.

ставлення понять національна зарозумілість вивела твердження, що християнство, яким володіє Русь, з усіма його місцевими особливостями і навіть туземним ступенем його розуміння — єдиним на світі істинним християнством, що іншого чистого православ'я, крім російського, немає і не буде». Так, на думку В. Ключевського, «у самій глибині національно-релігійної свідомості» вкоренилась ідея, що великороси — народ-богоносець, а його держава — законна спадкоємиця Риму: «Москва — третій Рим, а четвертому не бути». Подібне походження мають також нав'язливі ідеї про «Полску од можа до можа», про «Дойчлянд, Дойчлянд юбер аллес» та ін.

Нав'язливі ідеї, особливо національно-релігійні, не завжди у спробах їхньої реалізації відразу зазнають нищівної поразки. Іноді вони приносять певні здобутки та тимчасові вигоди їхнім носіям і реалізаторам: вибудувати потужні імперії, розбудувати власну культуру тощо. Проблема полягає в тому, що, перше, такі перетворення завжди відбуваються за рахунок приниження, гвалтування, пограбування, розорення, а то й цілковитого нищення інших націй, народів, по-друге, «успіхи» ці тимчасові. Згодом настає *крах* — і одержимі маячними ідеями виявляються не тільки душевно спустошеними, але й розтрошченими фізично. Невдовзі вони, як правило, взагалі перестають існувати як *суб'єкти історії*.

Ассирійці як представники певного етносу й досі мешкають, зокрема, й на території України. Однак Ассирія не існує. Готи й нині мешкають на території сучасної України, натомість колись могутня Остготська імперія поринула в історію. Така сама доля спіткала Шумер і Вавилон, імперію Александра Македонського і Римську та ін.

Отже, **Н. і.**, на відміну від державної доктрини, не має нічого спільного із загальнолюдськими цінностями, найчастіше вона протистоїть їм.

НАЦІОНАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО (від *національне + мистецтво*) — термін для означення мистецтва як національного не лише за походженням, приналежністю та формою, а й за змістом.

Але в чому саме полягає ця національна визначенність мистецтва, культури загалом?

З'ясувати це питання свого часу взявся І. Дзюба.

«А що, власне, взагалі розуміти під українською національною культурою? — писав він у статті «Чи усвідомлюємо національну культуру як цілісність». — Який обсяг явиць? Досить часто ми — свідомо і несвідомо — ігноруємо це питання, ніби воно від лукавого, і під українською культурою розуміємо просто механічну суму культурних явиць, які існують на території України». Відкидаючи крайнощі — на думку дослідника, їх дві: з одного боку, «тенденція розчиняти українську національну культуру у потоці продукції, виготовленої на території України», з іншого — «своєрідний пуризм, який пильно обмежує сферу української культури явищами винятково україномовними, коли йдеться про вербальні мистецтва (критерій далеко не завжди безумовний!) і коли йдеться про мистецтва невербальні, — явищами з очевидними рисами традиційних національних стилів (що зовсім сумнівно)», він вважає все ж за необхідне «об'єктивно, тонко і аргументовано розрізнити їх (власне українські мистецькі явища. — Авт.) за багатьма ознаками, в тому числі й за ознаками національної художньої якості, враховуючи діалектику інтеграції та диференціації у мистецтві».

На жаль, І. Дзюба не називає «ознак» загальної «національної художньої якості», натомість пропонує «графічно» представлений шлях до розв'язання проблеми: «Культурну ситуацію в Україні можна зобразити у вигляді трьох концентричних кіл. Перше, найбільшого радіусу, — це вся культурна даність, вся сума фактів, які існують в Україні чи надходять до неї і т. д. Друге коло, дещо меншого радіусу, — вся культура, що твориться в Україні. Третє, ще менше, — власне українська національна культура». «В принципі, — додає дослідник, — така ж і структура кожного народу, оскільки жоден народ не живе тільки власною культурою і жодна культура не існує в окремому вигляді. Специфічним для України тут є лише особливе співвідношення величин площ цих кіл і, можливо, менша чіткість кордонів між ними».

Якщо «зобразити» ці кола, то які «численні ознаки», «в тому числі й ознаки національної художньої якості», постануть із найменшого з концентричних кіл?

Мовна ознака? З'ясується — ні: «навіть у художній літературі ідентифікація за мовною ознакою викликає деякі сумніви або потребує внесення корективів». Каменями спотикання

на цьому шляху постають, з подачі І. Дзюби, не лише твори Є. Гребінки, Г. Квітки, Т. Шевченка, «романи Ф. Мордовцева та Г. Данилевського», які хоч і писали російською, але були людьми «не тільки українського походження, але й специфічно української орієнтації, скажемо так: патріотами української історії». Навіть більше: виявляється, що й писане українською не всіма й не завжди визнавалося за власне національне, як то було свого часу з творчістю Лесі Українки, О. Кобилянської, М. Коцюбинського та ін.

А в мистецтвах невербальних і поготивіне видно цих ознак. Музику М. Лисенка та Д. Бортнянського тривалий час не хотіли «впускати» до того «найменшого кола», не кажучи вже про творчість авангардистів у галузях скульптури, живопису, графіки, архітектури, які відверто поривали з будь-якими традиціями, зокрема й «рідними»... Виявляються також, зрештою, малопридатними «критерій історичний та критерій актуальний», які «не слід відривати один від одного, але й не слід їх змішувати»...

Попри всі заклики «відстоювати її (національної культури. — Авт.) визначеність, оскільки національна визначеність культури виступає найважливішим гарантом майбутнього народу як нації», І. Дзюба так і не дає зрозуміти, в чому ж власне полягає ця невловима «національна визначеність», якщо не культури загалом, то хоч би своєї рідної — української?

Новітні спроби встановити достеменно «національну визначеність» культури подібні до пріснопам'ятних полявань радянських естетиків чи на «специфіку», чи на «сутність» мистецтва.

«Національна визначеність» була, є і залишатиметься *невловимою* — тому що її нема. У такому *сенсі*, у такій якості вона не існує. Це — абстракція з розряду тих, якими люди поіменують певні ознаки предметів (речей, явищ), здатні вдовольняти їхні потреби (байдуже — природні чи штучні), і мають звичку приписувати уявний зміст цих абстракцій самим предметам, як нібито від природи їм притаманний. Так виникають, напр., «естетичні властивості» алмазів, «художні якості» мистецьких творів, «шашличні якості» баранів.

Явища культури, як і люди, народжуються *безнаціональними*. і лише згодом завдяки, так би мовити, «хрещенню національним духом», тобто в процесі освоєння їх людьми (в результаті

естетизації, етизації та сакралізації) вони набувають ознак певної національної приналежності.

Люди, як відомо, набувають (справді набувають!) рис національної визначеності не «раз і назавжди». Так, Анна Горенко, з народження українка, померла як видатна *російська* поетеса Анна Ахматова, а Микола Фітільов, з народження росіянин, помер як *український* письменник і громадський діяч Микола Хвильовий. Тим часом А. Сахаров наприкінці життя не ідентифікував себе з жодною національністю, вважаючи себе громадянином світу, тобто космополітом.

У наш динамічний час такі трансформації трапляються все частіше. Це колись було здебільшого так, що людина, народжена, скажімо, в православному (католицькому, іудейському, мусульманському та ін.) середовищі, приречена й померти православною (католиком, іудеєм, мусульманином). Нині повсюдно спостерігається тенденція до всілякого (національного, расового, громадянського, конфесійного та ін.) самовизначення людини.

Подібно і явища культури, створені і навіть «хрещені» в певному етнонаціональному середовищі, будучи «пересадженими» («переприщепленими») до іншого, мають чимало шансів набутися ознак національної визначеності нового свого місцеперебування.

Так сталося в Росії з імпортованим танцювальним мистецтвом. Завезене в останній чверті XVII ст. з Німеччини, воно ще навіть у першій третині XIX піддавалось різкій критиці і як власне мистецтво, і як «ненаціональне». А який зрештою результат? Доповнене на довершення впливом французьким (увесь балетний лексикон і донині поспіль, від *emboîté* до *chassé*, залишається французьким), це мистецтво набуло-таки статусу національного і відоме у всьому світі як російський класичний балет.

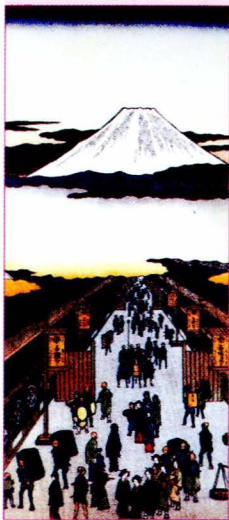
Намальовані уявою І. Дзюби концентричні кола не мають ні магічної сили «кавказького крейдяного», ні гоґолівського чарівного. «Вій» іонаціональної культури легко долає їх, навіть якщо між ними чіткіші межі чи кордони, ніж у нас. При цьому практично не має значення першорядна національність явища культури — важливо лише те, сприймає, освоює його певна етнонаціональна громада чи ні. Через це так багато серед культурних явищ, особливо мистецьких творів, осіб з подвійним (потрійним) громадян-



Національне мистецтво.
Х. Ілєнь. Старий рибак.
Папір, туш
з підфарбовуванням.
1687—1768 рр. Київський
музей західного та східного
мистецтва, м. Київ,
Україна



Національне мистецтво.
Харкху. Очікування.
Близько 1800 р.
Колекція Я. Мітала,
м. Хайдерабад, Індія



Національне мистецтво.
А. Хіросіме.
Квартал Суругато.
Гравюра із серії «Сто видів
Едо (давна назва)».
М. Токіо, Японія



Національне мистецтво.
Кабардинський танець.
Виконує М. Всамбаєв

ством, як і без громадянства (тобто національної приналежності) загалом. Варто пригадати лише, скільки існує т. зв. мандрівних сюжетів, казок, міфів, легенд та ін. Легендарного Гомера вважали своїм кілька міст, тобто міських громад. Кінорежисера С. Параджанова вважають своїм митцем в Азербайджані, Вірменії, Грузії й, безумовно, в Україні. Однак творчість цього митця до «Тіней забутих предків» узагалі мало кого цікавила, особливо з погляду приналежності чи не приналежності саме до української культури. Поява «Тіней...» спричинила скандал: представники тодішньої української мистецької еліти, насамперед з-поміж письменників, не тільки не визнали цей твір своїм, а й гостро засудили як такий, що нібито кидає тінь на Україну, змальовуючи українців як «якихось папуасів, що мешкають у центрі Європи». Тільки згодом не без впливу світової громадськості (відгомін шаленого успіху стрічки на різних кінофестивалях у Європі та Америці) почало змінюватися ставлення творчої інтелігенції України до цього фільму, відтак — і до особи С. Параджанова.

Отже, визнання фільму «Тіні забутих предків» як шедевра українського мистецтва, а С. Параджанова — як українського національного митця прийшло не відразу. У цьому сенсі видаються досить симптоматичними ремствування І. Дзюби на те, що «і музику М. Лисенка, і поезію та драматургію Лесі Українки, і прозу О. Кобилянської та М. Коцюбинського деякі співвітчизники і сучасники вважали «ненаціональними». Нині, за логікою думки І. Дзюби, таких немає: усі згадані й незгадані набули-таки статусу національних.

Отже, саме нащадки тих «сучасників», яким видавалися «ненаціональними» твори згаданих митців, освоївши їх (чи освоївшись з ними, піддавши процесу естетизації, етизації та навіть сакралізації), таким чином «націоналізували».

Водночас явище, коли «свій своя не познаваша», коли представники певного етнонаціонального середовища впізнають своїх лише як відображення об'єкта суперечки, так би мовити, в дзеркалі інонаціональної культури, не випадкове й не рідкісне. Так, німці тривалий час не визнавали за свого суто німецького композитора Р. Вагнера, і лише після успішних виступів композитора у Франції, де йому влаштували *honpage* саме як німецькому композиторові, визнали його національним

і на батьківщині. *Дзеркально подібне* сталося і з Г. Берліозом, якого французи визнали за свого тільки після його блискучих гастролей в Німеччині, де його ідентифікували як саме французького композитора. Так само склалася доля Д. Бортнянського, якого не цілком визнавали за свого і росіяни (за італійський вишкіл), і українці (писав для російської православної церкви).

Загадкова національна визначеність явищ культури не в самих творах митців, а в уподобаннях (смаках, уявленнях, переконаннях) споживачів.

НАЦІОНАЛЬНИЙ ХАРАКТЕР (від *національний* + *характер*).

Що таке характер. Слово *характер* грецького походження: *характпр* (риса, знак, прикмета), утворене від дієслова *харάσσω* — дряпати, креслити, «рисувати» (тобто залишати риси, риси). В переносному значенні воно означало також певну особливість, прикметну властивість чогось або когось, зокрема й людей. Уже в давнину при всій розмаїтості індивідуальних особливостей, якими люди й відрізняються одне від одного, було спостережено певну типологію цих рис, тобто «характерів», і здійснено їхню класифікацію. На основі особливостей емоційної сфери, що позначаються на глибині та динаміці почуттів (темпераменті), людей поділяють на холериків, сангвіників, флегматиків та меланхоліків; за особливостями свідомості, що визначають певні настанови світобачення, своєрідні «кліше», — на оптимістів та песимістів; за особливостями дієвих реакцій на зовнішні подразники визначають своєрідні стереотипи ситуативної поведінки — емоційний, розважливий, задержуватий, боязкий, стриманий, зухвалий та ін.

Отже, *характер* — це сукупність усталених морально-етичних та світоглядних орієнтацій людини, пов'язаних з ними стереотипів емоційних реакцій та типових способів дії у відповідь на виклики життя.

Доленосність характеру. Здавна помічене надзвичайно важливе значення характеру людини у її житті. Кажуть: окремий вчинок навіть при кількаразовому повторенні породжує звичку, сукупність звичок формує характер людини, характер людини визначає її долю. Незважаючи на позірність схематизації, це справді так: який характер — така життєва доля.

Обставини життя людини здебільшого, а то й цілковито, не залежать від неї. Трапляється чимало на життєвому шляху несподіваного, випадкового, несприятливого. Але те, як людина із цим упорється, тобто сам перебіг подій (тою мірою, яка стосується її особисто) та їхні наслідки для її подальшого життя, вирішальною мірою, якщо не вповні, залежить від людини, тобто від її характеру.

Історична доля народу — функція його характеру. Біографія кожної людини — це процесуальна проекція її характеру. Те саме слід сказати про народ. Адже народ (етнос, нація) не просто юрба, не випадкове збіговисько, не велелюдний натовп, це особлива — соборна — жива особистість. Ця соборна людська особистість, подібно до окремої людської особистості, має цілком певні морально-етичні настанови (відображені саме у звичаях, традиціях), індивідуальні особливості емоційної сфери (т. зв. національні почуття), своєрідні стереотипи бачення світу (результовані в т. зв. національних картинах світу), усталені навички дії за певних обставин.

Опинившись завдяки обставинам у цілком певних умовах, у боротьбі за виживання народи шукають найефективніших способів дії. Добір цих способів відбувається цілком природним шляхом, що може видатися жорстоким: виживають лише ті, кому пощастить віднайти і застосувати оптимальні способи дії. Повторювані дії увіходять у звичай (як вчинок — у звичку на індивідуальному рівні) і становлять, власне, основу народного характеру (нраву, «вдачі»). А «нрав» є синонімом, якщо не *другоазвою*, характеру.

Домінанта національного характеру. Цілісні характери трапляються в житті не так часто, однак це не заважає в результаті тривалих спостережень чи самоспостережень виокремити найтипівіші риси, так би мовити, домінують характеру, зокрема *характеру національного*.

Слово «домінанта» запозичене з латини (безпосередньо від родового відмінка — *dominantis* — дієприкметника *dominans* — *пануючий*) і вживається в різних галузях знань саме з відтінком «панування», тобто переважання. Значення загальноживаного поняття домінанта — основна ознака або найважливіша складова чогось. у даному разі — люд-

ського характеру, як окремої особистості, так і типового представника певного народу (етносу, нації).

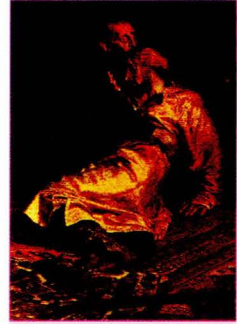
Аби визначити домінують певного національного характеру, треба з'ясувати, яким чином діють представники певного народу (етносу, нації) в типовій ситуації. Так, *домінанту* національного характеру циганів становить потяг до мандрів, євреїв — до комісіонерства (отож, можливі варіанти: преса, телебачення, радіо, видавнича діяльність, реклама, усі види посередництва), українців — потяг до землеробства та державної чи громадської кар'єри.

Звичайно ж, не кожний представник згаданих народів обере саме такий вид діяльності, але прогноз загалом буде близьким до істини, бо за ним — узагальнення багатовікового досвіду спілкування й спостережень за узвичаєним, типовим способом дії — відповідно до національного характеру.

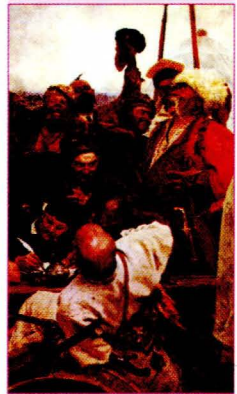
Характер визначає в остаточному підсумку долю людини, простіше кажучи — її біографію. Отже, характер людини «закодований» в її біографії. Справді, якщо доля людини — функція її характеру, то характер людини (принаймні його домінанта) виявляється в сумі найважливіших (доленосних) фактів її біографії.

Цілковито очевидно є правомірність застосування цього висновку і до визначення національного характеру загалом, принаймні виявлення його домінанти. Справді, якщо характер визначає долю, то й історична доля народу промовисто свідчить про його характер.

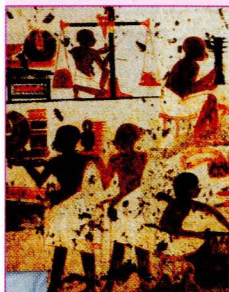
Якщо виявити навіть домінують характеру окремої (пересічної) людини загалом нелегко (через недостатність відомостей про її біографію), а винести остаточний присуд її долі взагалі неможливо (доки людина жива, доти вона здатна до вдосконалення і розвитку (або регресу), отже, до змін у своїй долі), то визначити домінують народного (національного) характеру значно простіше. По-перше, діє закон великих чисел: у масі помітнішим стає типове; по-друге, національна історія, що є по суті біографією народу, дає змогу розгледіти у головних історичних подіях способи дії народу і визначити певну «лінію поведінки», яка є «графічною проекцією» національного характеру.



*Національний характер.
І. Рєпін. Іван Грозний
і син його Іван
16 листопада 1581 року.
Олія, полотно. Фрагмент.
1885 р. Третяковська
галерея, м. Москва, Росія*



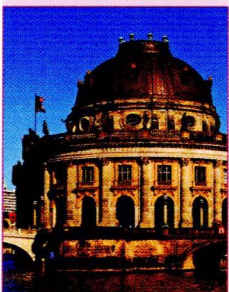
*Національний характер.
І. Рєпін. Запорозькі пишуть
листа турецькому султану.
Фрагмент. Олія, полотно.
1880–1891 рр. ДРМ,
м. Санкт-Петербург, Росія*



Некрополь.
Деталь розпису,
що прикрашає гробницю
некрополя у Фівах, Єгипет



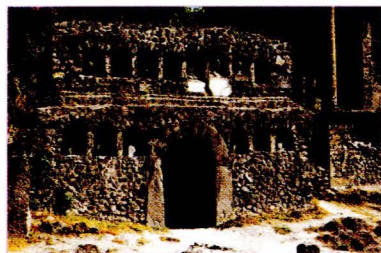
Необароко.
Архітектори Г. Гельмер,
Ф. Фельнер. Будинок вчених.
1897–1898 рр.
М. Львів, Україна



Необароко.
Архітектор Е. фон Шне.
Музей Бодє. 1897–1904 рр.
М. Берлін, Німеччина

НАЦІЯ (лат. *natio*). Це слово мало у стародавніх римлян такі значення: 1) народження, походження, рід; 2) плем'я, народність, народ; 3) клас, стан, каста, розряд, прошарок, секта або школа; 4) порода; 5) сорт; 6) у *формі* граматичної множини загальне означення «язичницьких» (тобто тих, що не сповідували християнство) народів. Крім того, *Natio* (Націю) — ім'я римської богині народження. У наш час терміном **Н.** означається історично сформована спільнота людей, єдність якої заснована на спільності (початково) етнічного походження, території розселення, єдності економічного (господарського) життя, загальних ознак повсякденного побуту, психологічних рис характеру: стереотипів «почування» (емоційних реакцій), «бачення» (картин світу), «діяння» (дієвих реакцій). Оскільки досягнення й особливо усвідомлення єдності здійснюється за допомогою мови, до визначальних факторів відносять також спільність мовну та мовленнєву. Проте, як засвідчує життя, історія і сучасність надають чимало прикладів того, коли за спільності мовної люди ідентифікують себе з різними, хоча й «спорідненими», національностями. Формування сучасних націй історично тісно пов'язане з народними мовами, перетворенням останніх з місцевих діалектів на загальне (всенародне) культурне надбання. Такі перетворення стали можливими завдяки винайденню книгодрукування, зокрема появі перших засобів масової інформації — газет. До цього єдиною культурною мовою у Європі вважали латину. Цією мовою писали книги, вона правила у різних країнах за офіційну (державну) мову. Подібним чином за офіційну (наукову) мову у слов'ян тривалий час правила словенська (старослов'янська). Винайдення й удосконалення друкарства уможливило поширення культурних надбань серед споріднених народів на одному зі зрозумілих цим народам (племенам) діалектах, що сприяло уявленню, усвідомленню освіченими представниками цих народів своєї спорідненості, єдності й спільності.

Див. **Націоналізм**, **Національна ідея**, **Національне мистецтво**.



Некрополь.
Північно-західна частина некрополя біля
Геркуланських воріт, м. Помпеї, Італія

НЕВМИ (грец. *νεῦμα* — знак, кивок) — 1) знаки нотації звуків у середньовічних музичних творах (переважно в Західній Європі), які розташовували над словами і нагадували співакові про напрям руху мелодії у загально відомих йому піснях. У **Н.** знайшли конкретний знаковий вираз варіанти поширеної на Сході системи управління хоровим співом за допомогою умовних знаків-сигналів: положення руки та пальців (хейрономії). Подібні системи означення мелодійного руху голосу у співах мали різні країни, зокрема Болгарія, Сербія, Вірменія, Русь, проте лише музиканти Західної Європи довершили еволюцію такої знакової системи до сучасного нотування музичних звуків.

Див. **Кондак**, **Крюки**, **Ноти**.

НЕГАТИВ, НЕГАТИВНЕ ЗОБРАЖЕННЯ (лат. *negativus* — заперечний) — 1) у чорно-білій фотографії та кінематографії зображення об'єкта «знімання», створене зернами металічного срібла, за якого темне постає як світле, й навпаки; 2) проміжний («полуфабрикатний») стан кіно- чи фототвору, який слугує своєрідною матрицею для виготовлення остаточного («позитивного») зображення. Кольоровий **Н.** є зображенням об'єкта, утвореним барвниками, кольори яких додають до барвів відповідних деталей об'єкта: жовті — до синіх, пурпурові — до зелених, блакитні — до червоних тощо.

НЕКРОПОЛЬ (грец. *νεκρος* — мертвий + *πολις* — місто) — комплекс поховань, різноманітних як за способом поховання, так і за характером та архітектурою надгробних споруд: від невеликих насипів землі до величезних могил (курганів) та

пишних архітектурних комплексів на зразок *мавзолеїв, заупокійних храмів, надгробних пірамід*. Іл.

НЕОБАРОКО (від *лат.* *neo* — новий + *итал.* *barocco*) — один із напрямів *неокласицизму*, в якому простежуються ознаки, властиві стилю *бароко*. Іл.



Необароко.
Архітектори Д. Ціглер, Е. Дворжак. *Купальня Сечені*. 1913 р. М. Будапешт, Угорщина

НЕОГОТИКА (від *лат.* *neo* — новий + *итал.* *gotico* — готський, від назви германського племені готів) — один із етапів псевдоготики; стилістична течія в архітектурі ряду європейських країн ХІХ ст., представники якої (Е. Віолле-ле-Дюк у Франції, Т. Рікмен у Британії) намагалися застосувати каркасну систему готичних споруд в тогочасному будівництві. Іл.



Неоготика.
Е. Гау. *Олександрівська зала в Зимовому палаці*. Архітектор О. Брюллов. 1838–1839 рр. М. Санкт-Петербург, Росія

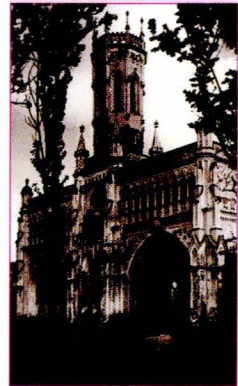
НЕОІМПРЕСІОНІЗМ (від *лат.* *neo* — новий + *фр.* *impressionisme*) — стилістичні різновиди *імпресіонізму*.



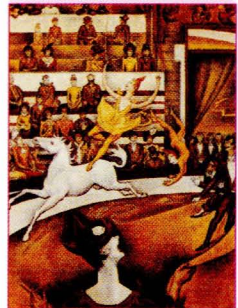
Неоімпресіонізм.
Ж. Сера. *Неділяна прогулянка на острові Гранд-Жатт*. 1884–1886 рр. Чиказький інститут мистецтв, м. Іллінойс, США

Виник у Франції близько 1880 р. на основі наукового дослідження об'єктивних основ техніки *імпресіонізму* (кольорознавство). Адепти Н. (Ж. Сера, П. Синьяк) педантично слідували віднайденим *закономірностям* поєднання барв і методично заповнювали площину живописних образів рівномірними мазками. Залежно від індивідуальної манери живописців цього стилю розрізняють *дівізіонізм* (*фр.* *divisione* — ділення, розподіл) та *пуантилізм* (*фр.* *point* — крапка, точка). Іл.

НЕОКЛАСИЦИЗМ (від *лат.* *neo* — новий + *нім.* *Klassizismus*, від *лат.* *classicus* — взірцевий) — умовна назва мистецьких течій та напрямів другої половини ХІХ — першої половини ХХ ст.: «*регіоналізму*» — в США; «*нової речевості*» — у Німеччині; «*метафізичного живопису*» — в Італії; «*романської школи*» поетів у Франції та ін. Представники Н. (художники Х. Маре, А. Фейєрбах, скульптори А. Майоль, А. Матвеев, архітектори О. Перре, П. Беренс, композитори П. Хіндеміт, І. Стравинський), з різних причин і порізному протестуючи проти декадентства чи модернізму або не сприймаючи принципів критичного реалізму, прагнули продовжити творчі традиції античної класики або епохи Відродження чи класицизму. Н. іноді називають також *класицизм* ХVІІІ–ХІХ ст., на відміну від класицизму ХVІІ ст., а також офіційно визнаний мистецький стиль в Італії та Німеччині часів панування там фашистських режимів.



Неоготика.
Архітектор М. Бюна. *Залізничний вокзал у Петергофі*. 1855–1857 рр.



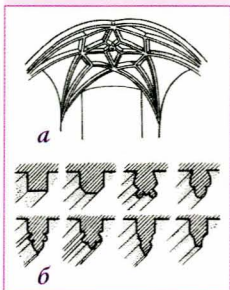
Неоімпресіонізм.
Ж. Сера. *Цирк*. 1891 р. Музей д'Орсе, м. Париж, Франція



Неокласицизм.
Ж. Ромні. *Портрет Емми, леді Гамільтон*. 1786 р. Галерея Філіпа Моулда, м. Лондон, Велика Британія



Неореалізм.
Режисер Р. Росселіні.
Кадри з фільму
«Гім, відкрите місто».
1945 р. Італія



Нервюра:
а — фрагмент склепіння;
б — приклад перерізу



Негрк.
Фукоросо. Бог мудрості.
XVIII ст. Лос-Анджелесський
музей мистецтва,
м. Лос-Анджелес, США

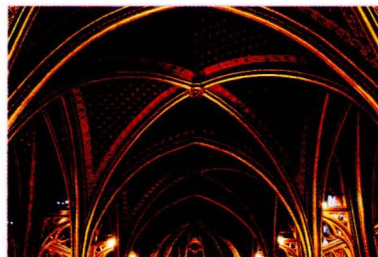
НЕОРЕАЛІЗМ (від *лат.* neo — новий + *realism*) — 1) назва одного з напрямів у західній філософії першої третини ХХ ст., що ґрунтується на уявленні про безпосередню даність пізнаваного об'єкта в людській свідомості. Представники: Б. Расел та Дж. Е. Мур (Англія), Р. Перрі, У. Монтеґю, Е. Холт (США) та ін.; 2) стилістична течія в італійському кінематографі і драматургії середини 40-х — 50-х років ХХ ст. Представники: режисери Ч. Дзаваттіні, Л. Вісконті, В. де Сіка, Дж. де Сантіс, П. Джермі, письменники Е. де Філіппо, В. Пратоліні, К. Леві та ін.

Своєрідним художнім маніфестом Н. вважають кінострічку «Рим — відкрите місто» Р. Росселіні, присвячену життю італійського народу в період визволення від фашистської диктатури й початку нового життя. Після серії стрічок на цю тему — «Пайза» Р. Росселіні, «Сонце ще сходить» А. Верґано, «Небезпечно, бандити» К. Лідзані — кіномитці розпочали художнє дослідження повоєнного життя народу. За основу сюжетів бралися факти й події з реального життя, часом навіть повідомлення газетної хроніки; це фільми про безробіття («Крадії велосипедів» В. де Сіка, «Дорога надії» П. Джермі, «Рим, II година» Дж. де Сантіса), про долю колишніх партизанів і фронтовиків («Трагічне полювання» та «Гіркий рис» Дж. де Сантіса, «Бандит» А. Латтуади, «Земля тремтить» Л. Вісконті), про дитячу безпритульність («Шуша» В. де Сіка, «Заблукала молодь» та «Під небом Сицилії» П. Джермі), про зміднений стан пенсіонерів та безхатченків («Умберто Д.» «Дах» В. де Сіка).

Пафос фільмів пов'язаний з викриттям ідеології фашизму, протестом проти соціальної несправедливості, утвердженням «загальнолюдських» моральних цінностей, співчуттям до людини, її повсякденних турбот. Особливої ліричної тональності ці мотиви набули у жанрі неореалістичної комедії та мелодрами («Немає миру під олівами» та «Втрачені мрії» Дж. де Сантіса, «Неаполь — місто мільйонерів» Е. де Філіппо, «Поліцейській та злодії» Стено, «Два шеляги надії» Р. Костеллані, «Украли трамвай» А. Фабріці та ін.). Творчість митців неореалістичного напрямку благотворно

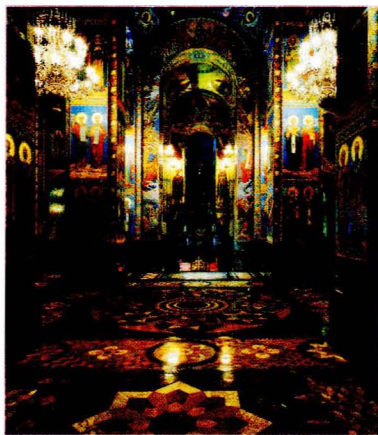
вплинула на ідейно-тематичний, художньо-стилістичний, соціально-політичний розвиток італійської культури та світового кіномистецтва. І.

НЕРВ'ЮРА (*фр.* nervure — прожилки) — 1) *арх.* арка з тесаних клинчастих каменів, яка зміцнює ребра склепіння. Система Н., особливо в готичній архітектурі, утворює каркас, який полегшує кладку склепіння; 2) *техн.* поперечний силовий елемент конструкції літального апарата (напр., крила). І.



Нервюра.
Свята капела (Сен-Шапель). 1242–1248 рр.
М. Париж, Франція

НЕФ (*фр.* nef, від *лат.* navis — корабель) — *арх.* видовжене приміщення — частина інтер'єру, як правило, базиліки, обмежена з двох сторін стовпами або колонами; другою назва — *корабель*. І.



Неф.
Центральний неф Храму Воскресіння Христа
(Спас-на-Крові). 1883–1907 рр.
М. Санкт-Петербург, Росія

НЕЦУКЕ (яп. netsuke, нецукє) — поширений (із кінця XVII ст. — XIX ст.) в Японії виріб мініатюрної пластики: фігурка (з дерева, металу, слонової кістки) з наскрізним отвором, за допомогою якої до пояса кімоно прикріплювали лямку, кiset та ін.

НІМБ (лат. nimbus — хмарка) — стилізоване зображення сйива навколо голови (як символ святості чи божественності), характерне для середньовічного релігійного (християнського, буддійсько-го) мистецтва. Іл.



Німб.
А. ді Бондоне. Оплакування Христа. 1305 р.
Каплиця Скровеньї, м. Падуа, Італія

НІМФЕЙ (давньогрец. νυμφαῖον, лат. nymphaeum) — 1) в античній архітектурі храм, присвячений німфам; 2) сучасний архітектурний термін на означення архітектурно опрацьованої стіни з гротами, нішами, фонтанами. Іл.

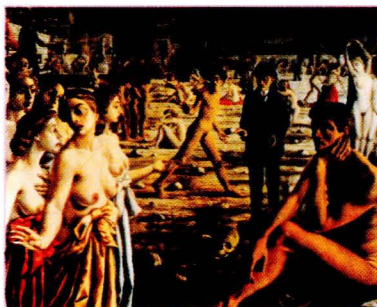


Німфей.
Німфей Траяна. 102–114 рр. н. е.
М. Ефес, Туреччина

НОВА АТТИЧНА КОМЕДІЯ — завершальний етап еволюції давньогрецького комедійного театру (кінець IV — поч. III ст. до н. е.). Представники — Менандр і Філемон. Головні ознаки — зосередження уваги на часткових конфліктах, любовних пригодах, прагнення побутової правдоподібності, відсутність прикмет культового дійства (обряди), відмова від нестримної фантазії, схильність до стереотипних ситуацій та характерів (масок — раба, гетери, скупого батька, хвалька-воїна та ін.).

НОВА ВІДЕНСЬКА ШКОЛА — творча співдружність музикантів (А. Берг, А. фон Веберн та ін.) на чолі з О. Шенбергом (поч. 20-х рр. XX ст.). Основа єднання представників **Н. в. ш.** — прихильність до атоналізму, а згодом до додекафонії, принципи яких набули визнання й поширилися в багатьох країнах.

«НОВА РЕЧЕВІСТЬ», АБО **«МАГІЧНИЙ РЕАЛІЗМ»** (нім. Neue Sachlichkeit) — напрям у німецькому живописі 20-х рр. XX ст., течія неокласицизму. Представники: А. Конольдт, Г. Шрїмплф, О. Дікс, Ж. Грос та ін. Іл.



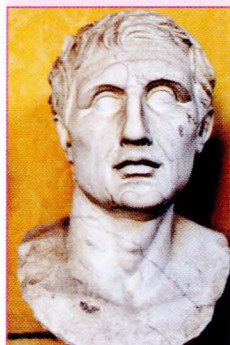
«Нова речевість».
П. Дельво. Невагоміне місто. 1941 р. Приватна колекція, каталог Крісті

«НОВА ФРАНЦУЗЬКА ХВИЛЯ» — творче угруповання кінематографістів (Ж.-Л. Годар, Ф. Трюффо, К. Шаброль, Л. Маль, Е. Ромер, П. Каст), які працювали в стилі неоекспресіонізму і гуртувалися навколо журналу «Кайю дю сінема». Іл.

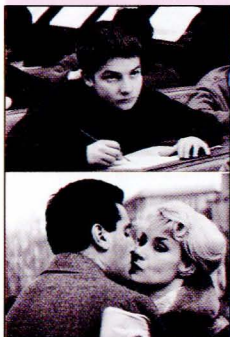
«НОВА ХВИЛЯ» — творчий напрям в англійській драматургії кінця 50-х — серед. 60-х рр. XX ст. (Ш. Ділені, А. Уєскер, Б. Бієн, Р. Болт та ін.), що був своєрідною



Німфей.
Німфей. 191 р. н. е.
М. Аджераш, Йорданія



Нова аттична комедія.
Погруддя Менандра.
Мармур. Римська копія
грецького оригіналу.
343–291 рр. до н. е. Музей
К'рамонті, Ватикан



«Нова французька хвиля».
Режисер Ф. Трюффо.
Кадри з фільму
«Чотириста ударів». 1959 р.



Новела.
І. Рейн. Портрет Алатолі
Костянтиновича Лядова.
Полотно, олія.
1902 (З).

демократичною реакцією на «інтелектуалізм», «елітарність», безоглядну розважальність повоєнного англійського театру в руслі літератури «розгніваних молодих людей».

НОВЕЛА (італ. *novella*) — літ. різновид прозового оповідання, що характеризується порівняно невеликим *розміром*, чіткістю *сюжету*, відсутністю *описовості* та психологічних *рефлексій*, незвичайністю *історії* (події), елементами *символіки*.

Див. *Проза*.

НОВЕЛЕТА (італ. *poveletta* — маленький новела) — муз. невеликий інструментальний твір оповідального характеру. Термін **Н.** уперше (1838 р.) застосував Р. Шуман, означивши так 8 п'єс для фортепіано (ор. 21). Назву започатковано не від літературного жанру — *новели*, а від імені видатної тогочасної англійської співачки — К. Новелло (1818—1908 рр.), котрій Р. Шуман присвячував ці твори. Згодом термін прищепився і в доробку видатних композиторів (А. Гаде, Ф. Гартман, Рейнеке, Ф. Пуленк, М. Балакірєв, А. Лядов) з'явилися твори, означені як **Н.**



Новела.
Й. Кріхубер. Роберт Шуман. Літографія.
1839 р. М. Відень, Австрія

НОКТЮРН (фр. *nocturne* — нічний) — жанрове означення невеликої мрійливого характеру одночастинної п'єси для фортепіано або елегійної за характером — в репризній тричастинній формі. Таке тлумачення терміна **Н.** з'явилося порівняно недавно.

У XVIII — на поч. XIX ст. термін означав не стільки жанрову ознаку, скільки рекомендацію автора щодо часу (пори доби), коли особливо доречно виконувати твір.



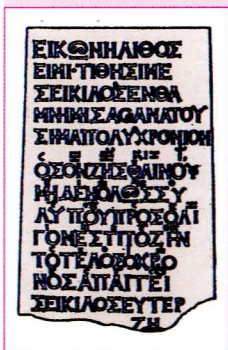
Ноктюрн.
Е. Делакруа. Портрет Фредеріка Шопена.
Полотно. 46x38 см. 1838 р. Лувр,
м. Париж, Франція

НОНА (лат. *nona* — дев'ята) — 1) муз. інтервал в обсязі дев'яти ступенів, який позначають цифрою 9. Розрізняють малу **Н.** (мала 9), яка містить 6 1/2 тонів, велику **Н.** (велика 9) — відповідно 7 тонів та збільшену **Н.** (збільшена 9) — 7 1/2 тонів. Оскільки **Н.** перевищує октаву, її вважають складною і трактують як суму двох (октави й секунди) або як секунду через октаву; 2) дев'ятий ступінь двооктавного діатонічного звукоряду.

НОНАКОРД — акорд із п'яти різноіменних звуків, які при терцієвому розташуванні заповнюють обсяг нони.

НОНЕТ (італ. *nonetto*, від *nono* — дев'ятий) — 1) ансамбль із 9 музикантів-виконавців; 2) музичний твір, призначений для виконання таким ансамблем.

НОО, або **НО**, **НОГАКУ** — один із жанрів традиційного японського театру, який еволюціонував від народного до елітарного (театру феодалної знаті та військової аристократії). Поєднує музику, танець, драму; декорації умовні, грим відсутній, персонажі носять маски. Заснований на сюжетах японської літературної класики.



Нотація.
Грецька пісня. III ст. до н. е.
Приклад ранньої музичної
нотації

НОРМА (лат. norma — керівне начало, правило, зразок) — 1) визнаний обов'язковий порядок, узаконене встановлення (норма права); 2) установлена міра, середня величина чогось (норма виробітку тощо); 3) у поліграфії: сукупність відомостей (номер замовлення, скорочена назва або прізвище автора книги), які вміщують на першій шпальті друкованого аркуша.

НОТА (лат. nota — зауваження, знак) — 1) назва графічного знака, яким зображають (позначають) музичний звук на письмі; 2) перен. тон, інтонація голосу, що виражають ставлення до когось, чого-небудь (кажуть: «На цій веселій (сумній, високій та ін.) ноті завершимо нашу розмову»).

НОТАЦІЯ (лат. notatio — записування, позначення) — 1) муз. запис музики за допомогою нот; те саме, що й *нотне письмо*; 2) перен. усне зауваження, побажання, напучення, повчання (кажуть: «Тільки не треба мені читати нотації»).



Нотація.

«Кодекс Скварчіалупо». Сторінка з манускрипту. Флоренція. XV ст. Бібліотека Медічі Лауренціана, м. Флоренція, Італія

НОТНЕ ПИСЬМО — 1) те саме, що й нотація: система графічних знаків, які застосовують для запису музики;



Нотація.

Правило «лівої руки». Ілюстрація з книги М. Дилецького «Музикальна граматика». 1723 р.

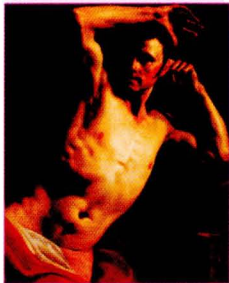
2) загальне означення конкретного запису музики. До складових сучасного Н. п. належать: а) нотоносець, (нотний стан) — рядок із п'яти паралельних горизонтальних ліній; б) ключі, які визначають висотне значення ліній нотного стану; в) ноти — графічні знаки овальної форми: білоголові (незаповнений овал) та чорноголові (заповнений овал); г) різноманітні додатки та доповнення до основних знаків (палички (штیلی) з «хвостиками»), які визначають відносну тривалість означених звуків, виходячи з математичного принципу поділу кожної ноти надвоє; ґ) знаки альтерації — як при ключі (визначають висоту даного ступеня впродовж усього твору), так і випадкові, що визначають зміну висоти ступеня в межах даного такту, лінії, які розмежовують такти; д) зазначення метра, тобто кількість часових долей у такті та їхньої тривалості; е) додаткові знаки, які приписують зміну тривалості звука (крапка, ліга, фермата), об'єднання кількох нотоносців в єдину систему та ін.

Спроби винайти систему графічного запису музичних звуків відомі від найдавніших часів: у Стародавньому Єгипті — за допомогою картинок (пиктографічне нотне письмо), у Вавилоні — зображенням складів слова (ідеографічне нотне письмо), у Стародавній Греції — літерами (буквене нотне письмо), у країнах стародавнього Близького Сходу — своєрідними значками — *невмами*. Систему позначень Близького Сходу успадкувало християнство. У Візантії, а надалі й в культурі народів, на які поширилося християнство, робота над удосконаленням та розвитком як музики, так і її писемної фіксації була

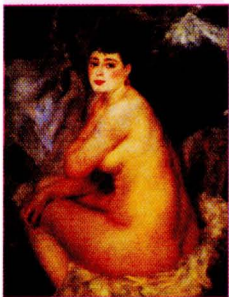


Нотація.

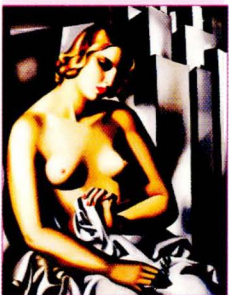
Сторінка з рукопису А. де ла Алья «Гра про Робіна і Маріон». Приклад музики арс антика. Близько 1285 р. М. Неаполь, Італія



Ню.
Т. Жеріко. *Оволоений чоловік*.
Приватна колекція



Ню.
П. О. Ренуар. *Ню*.
Полотно, олія. 92 × 73 см.
1876 р. Державний музей
образотворчого мистецтва
ім. О. С. Пушкіна,
м. Москва, Росія



Ню.
Т. де Лемніца.
Ню на фоні споруди. 1930 р.
Каталог Крісті

фактично призупинена під кінець першого тисячоліття християнського літочислення. Водночас на Заході під кінець першого тисячоліття замість *невм* почали застосовувати квадратні значки-символи звуків і розміщувати їх не безпосередньо над словами, а на прямих лініях — ніби символах струн. Ці ноти ще не вказували точно висоти звуків, проте давали змогу судити про їхні порівнянні звуковисотні відношення (т. зв. хоральна нотація). Число ліній часом досягало 18 — меж трьох гексахордів. У XI ст. цю систему вдосконалили завдяки винаходам видатного музиканта на ім'я Гвідо з італійського міста Арещо (Гвідо д'Арещо, Гвідо Аретинський). Він започаткував нотоносець, що став прототипом сучасного: з чотирма лініями та буквеними позначками на початку, що вказували точну висоту ліній та записаних на них звуків, із яких розвинулися сучасні ключі. Упродовж XV—XVI ст. увійшла в ужиток т. зв. мензуральна нотація, за допомогою якої фіксували водночас і висоту звуків, і їхню тривалість (змінюючи форми «головок»). Характер мензури (дво- чи тридольна) визначався знаками на початку нотоносеця коло ключів. Усе це стосувалося переважно вокальної музики, яка панувала в церкві й була одноголосною. (На встановлення органу в храмі католицька церква дала дозвіл лише в XIV ст.) Для запису світської музики, у тому числі багатоголосної, зокрема й інструментальної, існувала система буквеного або цифрового запису, т. зв. табулятура. Із кінця XVI ст. широко застосовують систему позначення акордів за допомогою цифр, проставлених над басовим голосом (т. зв. цифровий, або генеральний, бас — basso continuo (басо континуо)). Цифрову систему запису й нині застосовують у педагогічній практиці, оскільки вона є найпростішим способом навчання гри на деяких народних інструментах. З Європи, безпосередньо з Італії, через Польщу й Австрію, в Україну потрапила сучасна нотація (на зміну невменній), а вже звідси — наприкінці XVII ст. — і в Росію.

Див. *Октоїх*.

НОТНИЙ СТАН, НОТОНОСЕЦЬ — рядок із п'яти горизонтальних паралельних ліній, які слугують для запису

нот. Нотні знаки розташовують як на лініях **Н**, так і в проміжку між ними. Звуковисотне значення ліній і занотованих звуків визначає ключ, знак якого пишуть на початку рядка. Для запису багатоголосної музики — фортепіанної, органної, хорової, ансамблевої, оркестрової — використовують кілька таких рядків-нотоносців, які сполучають у єдину систему за допомогою аколади — спільної початкової вертикальної риски або фігурної дужки. *Іл.*

Див. *Нотне письмо*, *Партитура*.

НЮ (фр. nu — роздягнутий, голий) — 1) мист. жанр зображального мистецтва (живопису, графіки, скульптури, фото- та кіномистецтва), пов'язаний зі створенням людського образу, переважно жіночого тіла; 2) означення конкретного художнього твору, виконаного у цьому жанрі. *Іл.*

НЮАНС (фр. nuance — відтінок, нюанс, від nuer — відтіняти) — 1) *взг.* відтінок, незначна відмінність, ледь помітний перехід (у кольорі, думці тощо); 2) мист. узагальнена назва вказівок щодо особливостей (динаміки — напр., *алLEGRO*, *анданте* та ін., характеру — напр., *форте*, *піано*, *дольче* та ін.) виконання зазначених на письмі співзвуч і музичних фраз.



Нотний стан.
Б. Фуртмейер. *Introit and Gloria*. Манускрипт
з «Фуртмейерського місалу».
1481 р. Баварська державна бібліотека,
м. Мюнхен, Німеччина

О

ОБЕЛІСК (грец. βελίσκοϋ — невеликий рожен, клинок; обеліск) — меморіальна споруда у вигляді чотиригранної колони, що звужується догори й завершується пірамідальним гостриєм. Відомі з античних часів. *Іл.*

ОБЕРЕК, ОБЕРТАС (пол. oberek, ober-tas) — назва польського народного парного танцю. Музичний розмір — 3/8 або 3/4, з акцентом на третій долі кожного другого такту, темп — швидкий. *Іл.*

ОБЕРНЕННЯ АКОРДАУ — видозмінювання акорду за допомогою переміщення звуків, при якому нижнім тоном стає його терція, квінта чи септима. Відповідно до інтервалів, які при цьому утворюються між переміщеним та новим нижнім тоном, обернені акорди одержують свої назви (секстакорд, септакорд, квінтсекстакорд, терцквартакорд).

ОБЕРНЕННЯ ІНТЕРВАЛУ — переміщення звуків інтервалу на октаву, унаслідок чого основа стає верхнім звуком, а вершина — основою. При цьому можливі два варіанти: або основа інтервалу переноситься на октаву вгору, або вершина — на октаву вниз. У результаті виникають нові інтервали, які доповнюють початкові до октави: обернення секунди дає септиму, обернення тер-

ції — сексту. Всі «чисті» інтервали перетворюються також на «чисті», малі — на великі, великі — на малі, збільшені — на зменшені, зменшені — на збільшені.

ОБЕРНЕННЯ ТЕМИ — прийом поліфонії, який полягає у відтворенні інтервалів теми в протилежному напрямку, починаючи від якогось звука, що при цьому не змінюється. Цей звук, спільний для обох (основного та оберненого) варіантів теми, називають *віссю обернення*. У мажорно-мінорній тональній системі найчастіше *віссю* слугує III ступінь.

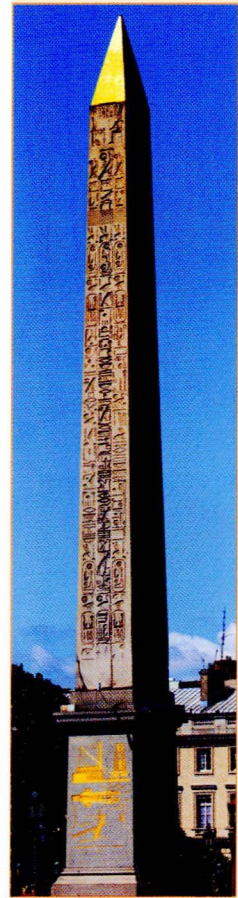
Інші назви — *інверсія, протирух*.

ОБЕРТОН (нім. Oberton — високий звук, від ober — високий + Ton — звук) — призвуки, які перебувають «вище» від основного тону, за яким визначається на слух висота звука. Ці призвуки утворюються від часткового коливання джерела звука, тому є практично в усіх музичних звуків.

ОБЕЧАЙКА — бокова частина корпусу музичного інструмента, який має дві деки.

ОБІДНЯ — те саме, що літургія в східнохристиянських церквах.

ОБЛІГАТО (італ. obligato, від лат. obligatus — обов'язковий, неодмінний) — 1) партія, що її не можна випустити під час виконання твору; термін використовують разом з назвою інструмента, для виконання на якому вона призначена (напр., violino obligato — *обов'язкова* для



Обеліск.
Луксорський обеліск.
Верхня частина.
Висота 23 м.
Єгипет. 1400 р. до н. е.
М. Париж, Франція



Оберек.
Й. Челмонський. Оберек. Полотно, олія. 68,5х130,7 см. 1878 р. Приватна колекція



Образ.
Образ Мони Лізи.
Дж. Бурджардіні. Портрет жінки. Полотно, олія.
65×48 см. Уффіці,
м. Флоренція, Італія



Образ.
Образ Мони Лізи.
Г. Гольбейн-молодший.
Портрет леді Марі
Гільффорд. Панельна дошка,
олія. 87×70,5 см. Художній
музей, м. Сент-Луїс, США



Образ.
Образ Мони Лізи. А. Дюрер.
Молода жінка
із забороним волоссям.
Полотно, олія. 55×42 см.
1497 р. Художня галерея,
м. Берлін, Німеччина

виконання партія скрипки); 2) у сполученні зі словом *акомпанемент* **О.** означає, що, на відміну від *генерал-баса* (*basso continuo*), повністю виписаний супровід у творі. Термін у цьому значенні майже повністю вийшов з ужитку, а в *атональній*, зокрема *додекафонній*, музиці, де панує принцип абсолютної рівноправності всіх голосів, немає навіть поняття *акомпанементу* **О.**; 3) у старовинних записях уживання терміна **О.** у сполученні зі словами типу *канон*, *контрапункт* тощо означало припис неодамнього дотримання правил зазначеного жанру, форми тощо.

ОБРАЗ' (від *праслов'ян.* *obgazy*, утвореного від префікса *ob-* та основи іменника *gazy*, пов'язаного чергуванням з *gēzati* — *різати*) — 1) *взг.* зовнішній вигляд, зовнішність, фігура, форма, обрис, подоба предмета, його зображення; 2) *філософ.* результат відбиття (відображення) світу у свідомості людини (відчуття, уявлення, поняття, *ідеї*); 3) *мист.* створене засобами мистецтва зображення людини чи узагальнене уявлення про когось (**О.** солдата у фільмах про Другу світову війну, **О.** жінки в українському живописі ХХ ст. тощо) або про щось (**О.** війни, **О.** Вітчизни, **О.** багатства); 4) *перен.* музичні побудови, звукові структури, усталені інтонаційні зврати мовлення, з якими асоціюються більш чи менш певні візуальні уявлення (*музичний* **О.** *богеми*, *звуковий* **О.** вулиці, *шумовий* **О.** *бури* тощо).

ОБРАЗ² (*мн.* образи) — 1) ікона (**О.** св. Варвари, **О.** Різдва та ін.); 2) *заст.* картина.

ОБРАЗ ХРИСТА. Найперші послідовники христового вчення не були заклопотані проблемами зображення Христа. Такий підхід спирався на іудейську традицію, що забороняє зображення Бога.

На підставі євангельських слів «*Я — двері...*» та «*Я — двері, коли через мене хто увійде, врятується...*» перші християни зображали свого Бога на стінах катакомб, саркофагах, у яких зберігалися мощі праведників, у вигляді *дверей*. Маючи на увазі не менш алегоричні слова про овець та вівчарню, зображали *ягня*. Символічно зображували ранні християни Христа то у вигляді риби (від скороченого прочитання грецької фрази *Ιησους*

Χρῆστος θεο — Νουος Στευυος — ΙΧΘΗΣ (риба)), голуба, на тій підставі, що цей птах нібито не має жовчі, то у вигляді півня, виходячи з уявлення, ніби це птиця віща: задовго до світанку сповіщає про настання нового дня. Відтоді голуб у християн вважається Божим птахом. Не скривдженим залишився й півень: його скульптурне зображення прикрашає лютеранські молитовні будинки.

Перші християни не зображували хреста. Для свого символу вони використовували знак ♀ — єгипетський ієрогліф, який дещо нагадує хрест, але означає зовсім інше: єднання чоловічого та жіночого начал і в такий спосіб символізує *життя та безсмертя*. Тому згодом цей знак дістав назву *єгипетського хреста*, не будучи ним, на відміну від того, що служив у Римі знаряддям смертної кари. Кари жакливіої і ганебної, яка застосовувалася лише до рабів, особливо небезпечних державних та кримінальних злочинців, — *розп'яття живцем*.

Портрета Христа не могло існувати вже з огляду на історичні обставини виникнення християнства як однієї із переслідуваних, *підпільних*, течій в іудаїзмі.

Проте біблійне застереження щодо «кумиротворення» було легко подолане міркуваннями про те, що Христос — наполовину Бог, наполовину людина, отже, допустимо творити його зображення. Подібним чином була подолана й фактична завада — брак документального іконографічного матеріалу. *Питання про те, який вигляд мав Христос, непомітно було підмінене іншим: яким має бути його вигляд.*

Однак і щодо цього не обійшлося без розбіжностей. Блажений Августин, напр., вважав, що Ісус був однаково прекрасний і за життя, і на хресті, і в домовині. З ним солідаризувався й Іоанн Златоуст, який також уважав, що Христос був найпрекраснішим з усіх людей. З цим легко погоджувалися християни-греки, у яких за давньою традицією *гарне* органічно поєднувалося з *добрим та божественним* (калокагатія).

Проте існував інший погляд. Його адепти черпали аргументи з текстів Нового та Старого Заповітів, вважаючи, що Христос «умалив Самого Себе, прибрав-

ши вигляд раба, ставши подібним до людини; і подобою ставши як людина. Він упокорив себе, бувши слухняним аж до смерті, і то смерті хресної» (Філ. 2:6–8).

Уперше *хрест* з'являється в храмі без будь-яких зображень на ньому — як суто богослужбовий інвентар. Вдруге «розпіяти» Христа на хресті — хоч уже лише на зображенні — довго не наважувалися.

Поки теологи дискутували, ревні вірні вдалися до практичної реалізації своїх уявлень. І, що показово, найперші усовершення Христа були саме пластичними. Так, у божниці імператора Севера, людини, за свідченнями, богобоязливої та «кумиролюбивої», серед різних скульптурок (Венери, Юпітера, Мойсея та ін.) була також і статуетка Ісуса Христа, виготовлена чи то з металу, чи то з виробного каміння.

Однак клірики ще не скоро винесли на хрест тривимірне зображення Христа. Спочатку там з'явилися двомірні (площинні) суто символічні зображення: спершу — голуб, потім — ягня, з пробитим стегном та виразками на ногах. Коли ж наважилися оздобити хрест скульптурним зображенням основоположника віровчення, то рішення було «половинчастим» — створили погруддя. При цьому на Христовому обличчі не було навіть тіні страждання. Він випромінював майже радісне сяйво, цьому враженню сприяв золотий німб, запозичений з язичницьких культів атрибут божественності.

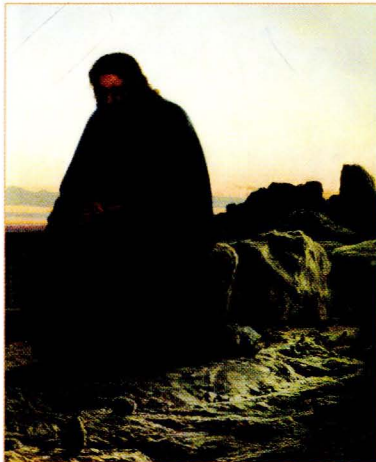
Лише в VI ст. на хресті з'являється фігура Христа на повний зріст (певна річ, у масштабі). При цьому християни, які цураються й соромляться тіла, виявили належну «делікатність»: цнотливо закутали тіло Господнє в... туніку — одяг, доречний щонайменше на раменах римського сенатора, а не парії — назаретянина. «Делікатність» була цілком виправданою. Навіть через багато-багато років, коли Спаситель уперше постав на хресті приблизно в тому ж вигляді, що й у наших дні, вірні були вкрай шоковані. Єпископ Турський, напр., уперше побачивши таке розп'яття, не стримав гніву і гукнув спересердя: «Непристойність!».

Таким був художній канон зображення Христа наприкінці першого тисячоліття християнського руху.

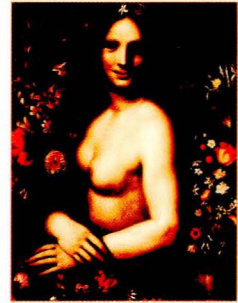
У першій половині другого тисячоліття християнської ери поволи відбувається його трансформація і злам... На хресті — не тіло, а скелет, обтягнутий шкірою, до того ж в кількох місцях пробитої списками. Пролита з ран кров струпами застигла на виснаженій плоті, потворно випирають, продираючи шкіру, гострі ребра, судомою болю скорчені ноги, немічно зависли пробиті в долонях (?) руки, непринятно похилилася на груди увінчана колючим терновим вінком голова...

Це вже не просто зображення страждань, це — захоплення, замишування ними, це їх *умисна естетизація* — сповідуваний християнством ідеал краси.

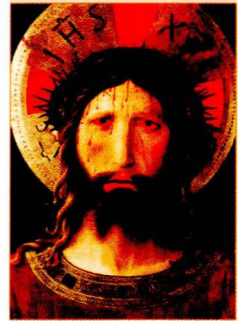
Так чи інакше, але в християнську епоху в європейському мистецтві стався *злам естетичного ідеалу*. Відбувся він, однак, не відразу й не скоро усталився як канон. Бо нелегко було самим звикнути та ще й іншим прищепити уявлення про зображення негарного як *втілення краси*. Однак християнам це вдалося. *Допомогло саме життя, що точилося уже під символом, ба навіть під духовною диктатурою християнської церкви.*



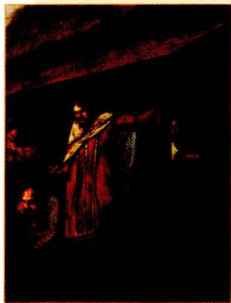
Образ Христа.
І. Крамської. Христос у пустелі.
Полотно, олія. 1872 р. Третяковська галерея,
м. Москва, Росія



Образ.
Образ Моні Лізи.
Л. Прокаччіні. Флора.
Полотно, олія.
Близько 1600 р. Академія
Каррари, м. Бергамо, Італія



Образ Христа.
Фра Анджеліко.
Христос у терновому
вінку. 1420 р.
Собор святого Франциска,
м. Ліворно, Італія



Обряд.
В. Перов. *Сільський хресний хід на Великденю.*
Ескіз картини. Фрагмент.
Папір на полотні, олія.
42×61,2 см. 1861 р.
Музей російського мистецтва, м. Київ, Україна



Обряд.
В. Маковський. *Дівчи-бевір.*
Фрагмент. Полотно, олія.
121,5×189 см. 1882 р.
Музей російського мистецтва, м. Київ, Україна

Численні лиха, що спіткали населення Європи в першій половині другого тисячоліття «після Різдва Христового» (спустошливі епідемії смертоносних хвороб, безперервні руйнівні війни, усобиці та чвари, страхіття хрестових походів, шаленство інквізиції, протестантські переслідування єретиків тощо), спотворили фізіономію європейської спільноти й наклали відповідну печать на зображення обличчя розп'ятого Христа. Ядучий дим багать, на яких в ім'я слави Христа живцем спалювали християни християн же, тільки інакодумців, смутком і жалобою потьмарив досі безтурботний Божий лик. Під покровом цієї димової завіси з нього зняли золотий німб і натомість коронували колючим терням...

Упродовж наступного півтисячоліття відбулася вже естетизація та канонізація цього зображення.

ОБРАЗ ХУДОЖНІЙ — те саме, що й мистецький образ. За своєю структурою О. х. завжди становить метафору, більш чи менш розгорнуту (від простого порівняння до алегорії та притчі).

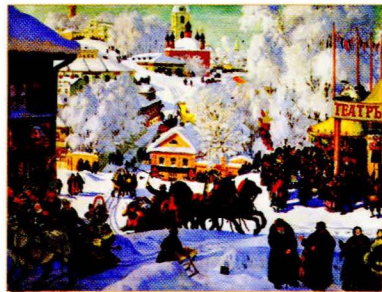
ОБРИЗНА ГРАВЮРА — різновид ксилографії. Іл.



Обрізна гравюра.
У. Граф. *Агітація ландскнехтів у кімнаті.*
Обрізна гравюра. 1521 р. Бергський музей мистецтва, м. Берн, Швейцарія

ОБРЯД. Слово *обряд* — віддієслівний іменник від праукраїнського (старослов'янського) дієслова *рядити* (радити), що означало робити. Обрядувати (обрадити) означало обробити, облаштувати. В сучасних індоєвропейських мовах (слов'янських, романогерманських, похідних від санскриту) ми знаходимо його відлуння, безліч далеких і не таких уже далеких його «родичів» (рада і уряд, раджа і рядно,

ратуша, ратифікація, бундесрат і самоврядування, наряд і ря(д)жені, заряд і спорядження...). Дати раду (чомусь) означає по-українськи зовсім не «посоветувать» (рос.), а — зробити. Відповідно зрадити означає зіпсувати справу. Коли наші далекі предки стали землеробами, вони прагнули земло о(б)радити (звідси ора(ди)ти → орати → оранка → орачі → орії, знаряддя цієї праці орадло → радло → рало... Останнє і сьогодні у чехів вимовляється як *radlo*, подібно, як мило — *mydlo*, а в нас падло).



Обряд.
Б. Кустодієв. *Масляна (Катання на Масляну).*
Полотно, олія. 1919 р. Музей-квартира І. Бродського, м. Санкт-Петербург, Росія

Але що, власне, являє собою обряд як соціокультурне явище?

Це історично (хронологічно) перший і по сьогодні найнадійніший суспільний засіб фіксації суспільної свідомості, придатний для закріплення її здобутків та поширення їх у часі (з покоління у покоління) і просторі (від сусідів до сусідів).



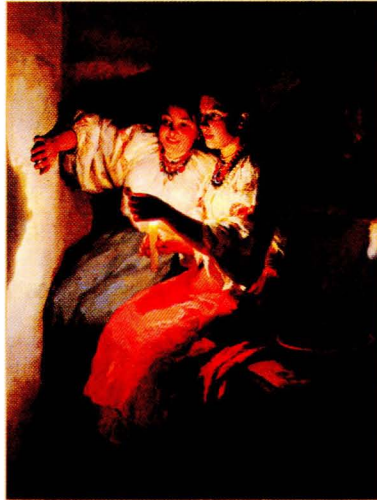
Обряд.
М. Пимоненко. *Викуп нареченої.* Полотно, олія. 57,7×80 см. Варіант картини 1908 р.
Приватна колекція

Пояснимо це на конкретних прикладах...

Можливо, доводилося вам, допитливий читачу, бачити на телевізійному екрані надзвичайно цікавий науковий експеримент з мавпами? Якщо бачили, нагадаю, коли — ні, то переповім його. Мавп поселили на одному з річкових островів середньої російської смуги, аби поспостерігати за їх поведінкою в умовах, наближених до природних. Мавпи, як тільки опинились на «самоті», негайно взялися за «з'ясування стосунків», і в коротких двобоях самців досить швидко виявився найсильніший, який і взяв на себе роль вожака. Звичайно, в «середньоросійській смузі» бракувало звичних для мавп харчів. Отож їм щодня й видавали певні порції цих ласощів. Але не розкидали їх, а клали в ямку під каменем. Як тільки відходив від годівниці працівник, мавпи стрімголов мчали до схованки. Першим завжди був вожак. Він загрозиливими жестами, мімікою та вигуками відганяв усіх, відвалював камінь, діставав їжу і починав смакувати. Наситившись, дозволяв доступ до ласощів іншим у відповідній ієрархічній послідовності: улюбленим самкам, самкам з дітьми, старшим дітям, а тоді вже й іншим самцям. Кожного дня камінь над схованкою добирався усе більший та більший, і кожного разу все повторювалося достоту. Нарешті, кілька дослідників-чоловіків знайшли валун, який вони ледве змогли підважити утрьох. Як тільки вони відійшли, сценка повторилася, але з несподіваним фіналом: потужний самець, який першим прибіг до схованки, не зміг самотужки зрушити з місця камінь!.. Він гнівався, знову з ревом відганяв усіх, хто смів наближуватися... Йому й на думку не спало замість цього запросити своїх сородичів до об'єднання зусиль!.. І жа цього разу виявилася недосягнутою...

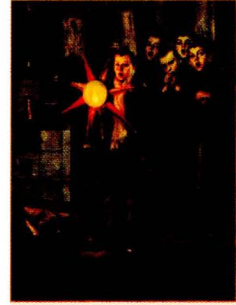
Так от, коли вищі примати — дуже й дуже далекі наші пре-пре-предки, — здолавши в собі зоологічний егоїзм, вперше і вдруге спільними зусиллями зсунули ось такий «камінь розбрату», почалося перетворення тваринного стада в людське суспільство. Разом із тим, як праця ставала співпрацею, почуття її учасників ставали співчуттями, вість ставала совістю, відомість ставала су(с)відомістю. Цей історичний шлях становлення суспільства відповідно зафіксований у всіх індоєвропейських мовах. (Порівняйте хоч би російські: общество — сообщество, труд — сотрудничество, чувство — сочувствие, мнение — сомнение, весть — со-весть, знание — сознание тощо).

Виникнувши, суспільна свідомість починає відігравати вирішальну роль у подальшому становленні суспільства, розвитку людства. Але як могла ця суспільна свідомість, сказати б «розпорошена» по окремих головах людей, відігравати якусь важливу роль? Потрібно було людям винайти надійні засоби вираження та фіксації як індивідуальних, так і загальної, спільної (су-спільної) свідомості. І такі засоби були винайдені: від міміки, жесту, пози, вигуків до членороздільної мови та засобів її фіксації (писемності). Але найпершим і найефективнішим засобом були й залишаються своєрідні «ділові ігри» людей — імітації колективних дій у певних умовах для досягнення спільної мети, — названі нацими предками містким словом *обряд*.



Обряд.
М. Пимоненко. *Святоче дорожіння*. Полотно, олія. 111 × 76,5 см. 1888 р.
ДРМ, м. Санкт-Петербург, Росія

В О. надбання суспільної свідомості адресуються не лише до розумової пам'яті учасників, а й до їх пам'яті чуттєвої, наочно-дієвої, просторово-рухової, музично-ритмової!.. Чимало давніх О. дійшли до нашого часу у вигляді пісень, що стали «дитячими». «Ось так, ось так-так, так у полі сіють мак», «А ми просо сіємо-сіємо», — співають дівчата. — «А ми просо витопчем-витопчем», — вторять



Обряд.
М. Пимоненко. *Колядки*. Полотно, олія. 170 × 130 см.
Друга половина 1880-х рр.
Донецький обласний художній музей, м. Донецьк, Україна

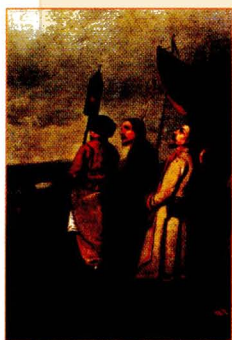


Обряд.
Б. Кустодієв. Великодній обряд (Христосубання). 1916 р. (1912 р.). Будинок-музей Б. Кустодієва, м. Астрахань, Росія

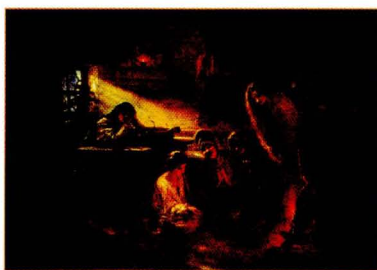
хлопці... — не що інше, як стародавня формула технології вирощування певних «сільгоспкультур». Подібним чином пісенки на зразок «Іди, іди, дощику, зварю тобі борщику...», «Вийди, вийди, сонечко, на моє віконечко, на моє подвір'ячко, на бабине пір'ячко...» не що інше, як історична формула магичного заклинання, історичне відлуння певного релігійного обряду.

«Для свідомості, — писав видатний російський історик В. Ключевський, — досить певного зусилля думки й пам'яті, щоб збагнути й запам'ятати істину. Але цього дуже мало, щоб зробити істину керівницею волі, наставницею життя цілих суспільств. Для цього потрібно зодягти істину у форми й обряди, в цілий пристрій, який безперервним потоком належних вражень приводив би наші думки в певний порядок, наші почуття у певний настрій, довбав би й розм'якшував би нашу грубу волю й таким чином, через безперервні вправи й навички, перетворював би вимоги істини у звичну моральну потребу, в довільний потяг волі.

Я не знаю, яким буде людство через тисячу років, але переконаний: відберіть у людей обряди, і вони все забудуть, всьому розучаться, і треба буде починати все спочатку». Здається, це пророкування почасті збулося: через руйнування більшовиками народних звичаїв та обрядів у галузі моралі ми перебуваємо в ситуації, коли справді треба «починати все спочатку».



Обряд.
В. Перов. Сільський хресний хід на Великодень. Ескіз картини. Папір на полотні, олія. 42 × 61,2 см. 1861 р. Музей російського мистецтва, м. Київ, Україна



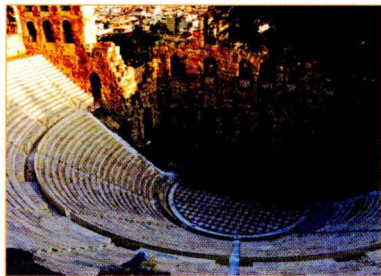
Обряд.
М. Пимоненко. Вкуп нареченої. Полотно, олія. 57,7 × 80 см. Варіант картини 1908 р. Приватна колекція, м. Київ, Україна

ОВАЦІЯ (лат. ovatio — малий тріумф, від ovo — торжествую, тріумфую) — 1) у Стародавньому Римі друга назва

малого тріумфу; 2) *взг.* вираження захоплення чимось, що виявляється в бурхливих аплодисментах.

ОДА (від грец. оді — пісня) — 1) *взг.* прославний твір (вірш, пісня, інструментальний, вокально-інструментальний); 2) *персн.* іронічне означення твору, зміст якого містить хвалебні перебільшення на чиюсь адресу.

ОДЕОН (від грец. оді — пісня) — 1) в античні часи різновид театального приміщення (зі спрощеним устаткуванням сцени) для влаштування музичних та поетичних вистав перед обраною публікою; 2) в початкові десятиліття розвитку кінематографа у США поширена назва приміщень для демонстрації фільмів; 3) назва деяких сучасних театральних концертних приміщень у країнах Північної Америки та Західної Європи. *Іл.*



Одеон.
Одеон Герода Аттичного. Афіни. 165 р. н. е. М. Афіни, Греція. Сучасний вигляд

ОДНОГОЛОССЯ — спосіб музичного вираження («висловлення»), який, на відміну від *поліфонії* (багатоголосся), обмежується однією *мелодією*.

Див. *Гомофонія, Монодія*.

ОЖРАГІС — лит. муз. духовий інструмент з цапового рогу.

ОКЛАД (від *класти, о(б)кладати*) — декоративне покриття на *іконі*, книжкових палітурках з тонких аркушів золота, срібла, сплавів, часто прикрашене *емалями, карбуванням, чернью*, коштовним та напівкоштовним камінням тощо.

ОКТАВА (від *лат. octava* — восьма) — 1) назва восьмого ступеня діатонічної гами; 2) музичний *інтервал*, який охоплює вісім ступенів діатонічного звукоряду та шість цілих тонів; 3) означення

частини звукоряду, до якого входять всі основні ступені (*до, ре, мі, фа, соль, ля, сі*) або всі дванадцять півтонів *хроматичної гамми*; 4) найнижчий за висотою призвук (*обертон*) з тих, що входять до кожного з тонів (звуків); 5) дуже низький різновид баса (бас профундо).

ОКТЕТ (від *лат. octo* — вісім) — 1) музичний твір, написаний для восьми виконавців (інструменталістів або співаків) із самостійною партією для кожного; 2) ансамбль з восьми виконавців такого твору.

ОКТОЇХ (*грец. οκτωήχοϛ*, від *ὀκτώ* — вісім + *ήχος* — звук, голос) — богослужбова книга православної та греко-католицької церков. Містить восьмижневий цикл релігійних співів за системою т. зв. осмогласія (вісьмиголосся). О. склав у VI ст. антіохійський патріарх Севером. У VIII ст. І. Дамаскин відредагував і доповнив О. власними творами. Цей варіант і був прийнятий у візантійській церкві, через посередництво якої в церковнослов'янському перекладі потрапив на територію сучасної України. Іл.

ОКТОЛЬ (від *лат. octō* — вісім) — муз. ритмічна група — різновид довільного (умовного) поділу основної тривалості звука на 8 рівних частин О.; позначають цифрою 8 над чи під групою нот.

ОЛЕОГРАФІЯ (від *лат. oleum* — олія + *грец. γραφή* — пишу) — 1) відтворення способом багатобарвної *літографії* картин олійного живопису. У ХХ ст. витіснений офсетним друком; 2) копія з картини, зроблена за допомогою такого способу.

ОЛІФИ (від *грец. ἄλειφα* — олія, мазь, жир) — півкотвірні речовини на основі рослинних олій або алкідних смол; за-

стосовують для приготування та розведення олійних фарб, просочування ними деревини перед малюванням.

ОМЕЯДІВ МЕЧЕТЬ — пам'ятка середньовічної арабської архітектури в Дамаску (705–715 рр.). Перебудована з церкви Іоанна Хрестителя, що була перероблена з античного храму. Зразок типу колонної мечеті з молитовного залом та прилеглим прямокутним двором з галереями. Іл.

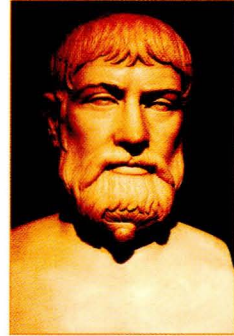
ОМФАЛ (*грец. Ὀμφαλος* — пуп) — у грецькій міфології священний камінь. Найвідоміший О. перебував у храмі Аполлона в Дельфах, його вважали центром Землі (пупом Землі). О. щоденно поливали олією, а у святкові дні покривали непряденою вовною. Іл.

ОП-АРТ (*англ. op art*, скороч. від *optical art* — оптичне мистецтво) — різновид абстрактного мистецтва (живопис, графіка), особливість якого полягає у створенні композицій на основі ритмічних комбінацій однотипних геометричних фігур, ліній, кольорових плям, що справляють враження руху.

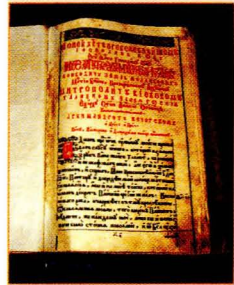
Див. *Модернізм, Кубізм, Супрематизм*.

ОПЕРА (*італ. opera*, від *лат. opera* — праця, твір) — 1) один із жанрів музично-драматичного мистецтва; 2) музично-драматичний твір, призначений для виконання в театрі, а також театральна вистава, у якій дійові особи співають у супроводі оркестру; 3) скорочена, побутова назва театального приміщення, у якому відбуваються оперні вистави.

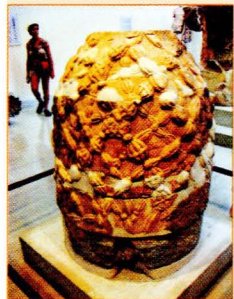
Своєрідність О. як різновиду музично-драматичного мистецтва полягає в органічній єдності найважливіших складових



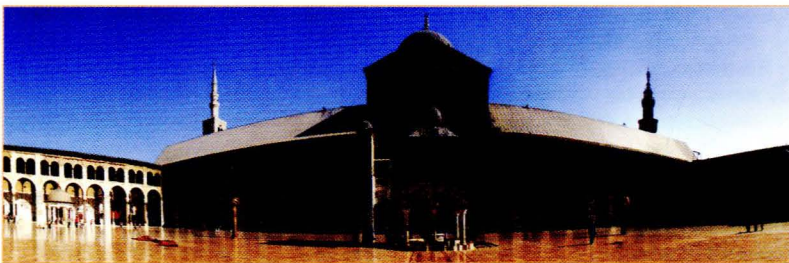
Ода.
Погруддя поета-лірика Піндара. Римська копія грецького оригіналу. Середина V ст. до н. е. Національний археологічний музей, м. Неаполь, Італія



Октоїх.
Октоїх. 1630 р. Львівське православне товариство, м. Львів, Україна



Омфал.
Омфал. Археологічний музей, м. Дельфи, Греція

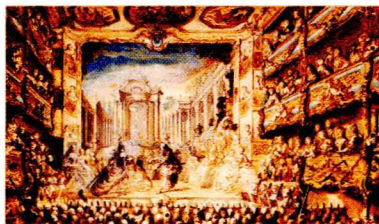


Омеядів мечеть.
Панорама мечеті Омеядів. 706–715 рр. М. Дамаск, Сирія



Опера-буфа.
Д. Левцицький. Портрет Катерини Неліудової в ролі Серіни. Полотно, олія. 164 × 106 см. 1773 р. ДРМ, м. Санкт-Петербург, Росія

(музики, драми, сценічної дії) при «цементувальному» значенні саме музики в різноманітних її виявах (інструментальному, вокальному, танцювальному) та провідній ролі співу.



Опера.
Г. де Сент-Обен. Опера Ж.-Б. Люлі «Арміда». Палас-рояль. Перо, акварель, гуаш, графітний олівець. 1761 р. Музей красних мистецтв, м. Бостон, США



Опера.
Р. Вагнер. «Трістан та Ізольда». Сцена з опери. 1865 р. Мюнхенський оперний театр, м. Мюнхен, Німеччина

роботи. З текстом клопотів не було. Морока вийшла з музикою. Відомо, що всі античні театральні вистави були музичними, але музика до них не збереглася. Навіть ті рештки давньогрецького нотопису, які дивом уціліли під час вселенського погрому античної культури, на той час ще не були віднайдені й розшифровані. Треба було писати свою музику. «Відродити» античну трагедію не вдалося. Неждано під час та в результаті пошуків не тільки нової музики, а й новітніх драматичних текстів, народилася, викристалізувалася й утвердилася нова галузь музики — драматична, нова форма поєднання музики й театру. Свої твори творці-новатори називали спочатку *drama per musica* (дослівно *драма через музику*, тобто *драма засобами музики*). З часом у цьому визначенні на зміну термінові *драма*, за яким уже були усталені конкретні уявлення, прийшов менш тоді визначений — *твір*, і новонароджуваний жанр почали називати *опера per musica*, а потім скорочено — просто **О**.

ОПЕРА-БУФА (*итал.* *opera buffa* — комічна опера) — жанр італійської опери XVIII–XIX ст., для якої характерні комедійний сюжет і демократична музика.

ОПЕРА-СЕРІА (*итал.* *opera seria* — серйозна опера) — жанр італійської опери XVII–XVIII ст., особливостями її були сюжети на героїко-міфологічні та легендарно-історичні теми й переважання сольного співу.

ОПЕРЕТА (*итал.* *operetta* — маленька опера) — жанровий різновид музично-драматичного мистецтва, у творах якого (переважно комедійного характеру) музичні (вокальні, танцювальні та інструментальні) номери чергуються з розмовними діалогами та монологами. *Іл.*

ОПУС (від *лат.* *opus* — праця, твір) — муз. термін, за допомогою якого композитори позначають порядковий номер своїх творів, скорочено — *ор*. Як правило, застосовують під час публікації нотних записів. Оскільки ж публікації ці бувають вибірковыми, то порядковий номер **О**. не завжди точно відображає справжню послідовність створення композицій. Коли публікація посмертна, твір позначають словами *опус постумум* (від *лат.* *opus posthumum* — посмертний твір).

Термін **О**. досить умовний і виник значно пізніше, ніж означуване ним явище. Уперше ця назва з'явилася 1639 р., а до загального слововжитку увійшла лише наприкінці XVIII — на початку XIX ст. Проте перші твори цього жанру виникли раніше.

В останній чверті XVI ст. у Флоренції, коли сонце Відродження вже давно перейшло зеніт і схилилось до заходу, у будинку Дж. Барді збирався гурток музик-аматорів (серед них був і батько знаменитого Дж. Бруно). Вони ставили собі за мету відродити античний театр. Тоді всі відомі в стародавні часи мистецтва були вже «відроджені», але ніяк не вдалося воскресити античної трагедії. Проте ентузіасти енергійно взялися до



Оперета.
Г. Шнейдер. Вистава «Герцогиня Герольштейнська». 1867 р. Театр «Буф-паризьйон», м. Париж, Франція

ОРАНТ (від *лат.* oras, род. відм. oratis — той, що благає, молиться) — у ранньохристиянському мистецтві — зображення молільника (молільниці). Стан **О.** підкреслено піднесеним до неба поглядом і жестом піднятих, навмисне збільшених п'ястей рук. *Іл.*

ОРАНТА — іконографічний тип зображення Богоматері. **О.** зображають на повен зріст з піднесеними до рівня обличчя руками та повернутими до глядача долонями. Тип **О.** походить від ранньохристиянських зображень — орантів. **О.** зображували в IX—XIII ст. в монументальному живопису й на іконах Візантії та княжої України. У позі **О.** також зображували інших святих.

ОРАТОРИЯ (*італ.* oratorio, від *лат.* oratio — кажу, благаю) — значний за розмірами музичний твір для хору, співаків-солістів та симфонічного оркестру, написаний, як правило, на драматичний сюжет і призначений для концертного виконання.

ОРГАН (*лат.* organum, від *грец.* organon — знаряддя, інструмент) — клавішно-духовий музичний інструмент класу аерофонів. Аналогічні інструменти існували в античні часи, а також у Візантійській імперії. Сучасний вигляд **О.** закріпився в XVI ст. Із VII ст. **О.** стали використовувати в римо-католицькій церкві, пізніше — у світській музиці. **О.** складається з повітрянагнітального механізму, набору дерев'яних і металевих труб різних розмірів, клавіатур — ручних (мануали) та ніжної (педаля), що розміщені в спеціальній кафедрі. За допомогою важелів, кнопок і т. ін. органіст може змінювати тембр (регістр).

ОРГАНІСТРУМ (*нізньолоат.* organistrum) — старовинний народний струнний музичний інструмент. Резонувальний дерев'яний корпус має форму скрині, гриші, вісімки. Струн 4–6, з них деякі покладані виконувати мелодію, решта — для витримання остинатних басів. Колесо, що його виконавець за допомогою ручки обертає лівою рукою, виконує функцію своєрідного смичка. Клавіші задіюють механізм, який змінює довжину середніх струн. В Україні **О.** називали реля, рила, лара.

ОРГАННИЙ ПУНКТ (від назви однієї з педалей в *органі*) — витриманий звук в басу, на тлі якого інші голоси рухаються вільно, часом вступаючи з ним у гармоній-

ні суперечності, які долаються (відновлюється гармонійність) в мить припинення **О. п.** чи незадовго до цього. **О. п.** можливий не лише в басу, але й інших голосах, при цьому він носить назву витриманого звука. Іноді цей звук може бути не тяглим, а уривчастим, тоді його називають *остинато*.

ОРГАНУМ (*лат.* organum, від *грец.* organon — знаряддя, інструмент) — загальна назва деяких найбільш ранніх (кінець IX — середина XIII ст.) видів європейського багатоголосся.

ОРДЕР (*нім.* Ordr, від *лат.* ordo — ряд, порядок) — 1) *взг.* офіційний документ, який містить розпорядження, наказ, припис і т. д.; 2) архітектурний **О.** — один з видів архітектурної композиції, що складається з вертикальних носійних частин — підпор у вигляді *колон*, стовпів або *пілястрів* і горизонтальних частин — *антаблементів*.

Див. Архітектурні ордери.

ОРЕОЛ (*фр.* auréol, від *лат.* orbeo aureola — золотий вінець) — 1) у релігійному зображальному мистецтві зображення золотого круга навколо голови фігури як символ; 2) *ореол оптичний* — світловий фон навколо зображуваного джерела світла, причиною виникнення якого є розсіювання світла в середовищі на малі кути; 3) *перен.* ознака блиску, сяєння («ореол слави»). *Іл.*

ОРИГІНАЛ (від *лат.* originālis — первісний) — справжній (первісний) твір (на відміну від *копії*).

ОРКЕСТР (*грец.* ορχήστρα — місце для хору, від ορχήσασα — танцюю) — колектив музикантів, які разом виконують (на різних інструментах) музичні твори. Залежно від інструментального складу **О.** може бути симфонічним, народних інструментів, естрадним, струнних, духових інструментів і т. д.

ОРНАМЕНТ (від *лат.* ornāmentum — оздоба, прикраса) — візерунок, який складається з ритмічно впорядкованих елементів і призначений для оздоблення якихось предметів чи архітектурних споруд. *Іл.*

Див. Меандр.

ОРНАМЕНТИКА (від *орнамент*) — музичний термін для загального означення різних способів прикрашування (оздоблення) *мелодії*.

Див. Мелізми.



Ореол.
М. Врубель.
Янгол з кадилом та свічкою. Із серії ескізів до нездійснених розписів Володимирського собору в Києві. Папір на картоні, акварель, графітний олівець, лак. 69 × 26 см. 1887 р. Музей російського мистецтва, м. Київ, Україна



Оранта.
Богоматір Велика Паная
(Оранта). Ярославль.
193 × 120,5 см. Перша третина XII ст.
Третяківська галерея, м. Москва, Росія



Орнамент.
Глек, декорований спіральним орнаментом. Греція. 1400–1350 рр. до н. е. Музей Давидьї Азори, м. Афіни, Греція



Орфізм.
Р. Делоне. Дружина з Кардіфа. Полотно, олія. 326×208 см. 1912–1913 рр. Музей сучасного мистецтва ван Аббе, м. Ейндховен, Нідерланди



Офорт.
А. Левіцький. Сон. 12×11 см. 1930-ті рр. Приватна колекція

ОРФІЗМ (фр. orphisme, від імені давньогрецького міфічного музики Орфея (орфейс) — течія в європейському живопису початку ХХ ст, близька до кубізму та футуризму. Речники О. (француз Р. Делоне, чех Ф. Купка та ін.) прагнули виразити динаміку та музичність ритму зображенням забарвлених у чисті, яскраві кольори площин, що перетинаються у просторі. Іл.

ОРХЕСТИКА (грец. орхестікі, від орхестіа — танцюю) — 1) мистецтво танцю; 2) орхеографія — учення про танцювальне мистецтво, зафіксоване графічно.

Див. Хореографія.

ОРХЕСТРА (грец. орхестра — місце для хору, від орхестіа — танцюю) — у давньогрецькому театрі майданчик (первісно круглий, згодом — напівкруглий), оточений півколом місць для глядачів (амфітеатр). На О. співав, пританцювуючи, хор.

Див. Грецький театр, Оркестр.

ОСМОГЛАСІЄ, ОСМОГОЛОССЯ

(осмогласіє — переклад церковнослов'янською мовою грец. слова, окτωηχος букв. — восьмиголосся; від окτω — вісім + ηχος — звук, голос) — музична система, що служила для вокального оформлення християнського богослужіння. Свою назву одержала від того, що складається із 8 (окто) особливих наспівів (ηχος). Виникла в IV ст. у Візантії, в особливо урочистий період для християнської церкви: визнання її імператором офіційною в державі, тобто державною. А почалася з того, що вирішено було для більшої пишності в кожний з восьми днів великодніх свят церковні піснеспіви виконувати особливим наспівом (гласом). Незабаром восьмиденний цикл був поширений на вісім тижнів від Великодня, а згодом — і на весь рік, до нової Паски. Піснеспіви були укладені в книжку, що дістала однойменну назву окτωηχος (октоїх), але яка при перенесенні на слов'янські терени вже не перекладалась, подібно як супутній октоїху своєрідний навчальний підручник для священників — пападіка (від папа — отець, піп + діку — звичай, закон, належне).

Як система церковного музикування О. увійшло до практики церков візантійської юрисдикції (зокрема, на територіях Русі, де вона дістала назву **знаменного розспіву**) з VIII ст., музичний зміст О. одержав своє теоретичне обґрунтування лише на-

прикінці XIII — напочатку XIV ст. *Гласом* візантійської церковної музикознавці (Г. Пахімер, М. Врієнній) назвали звукоряд, один зі ступенів якого є панівним у наспіві. Відповідно їм дали їм аналогічні до старогрецьких назви (дорійський, фригійський, лідійський, міксолідійський). Від цих основних гласів виводилися також 4 *плагальні* (непрямі, опосередковані). Їх назвали відповідно до *основних* за допомогою додавання префікса *гипо*. Подальші спроби з'ясувати науково-теоретичні підвалини системи О. виявили в ній чимало суперечностей, логічні пояснення яким не знайдено й досі.

Див. Крюки, Кондак, Невми, Нотне письмо.

ОСНОВНИЙ ТОН — тон, який лежить в основі акорду, інтервалу, тональності, натурального звукоряду, а також цілого твору: його головний звук, якому підпорядковуються, з яким узгоджуються інші відповідно до обраної системи функціональних залежностей. Іл.

ОСТИНАТО (італ. ostinato, від лат. ostinatus — упертий) — багаторазове повторення в музичному творі *мелодичного, ритмічного* чи *гармонійного* звороту, при якому інші голоси вільно розвиваються.

Див. Органний пункт.

ОФЕРТОРІЙ (від лат. offertorium — приносили, дарунок) — назва співу в римо-католицькій церкві під час обряду принесення дарів, що становить центральну частину *меси*.

ОФОРТ (від фр. eau-forte — азотна кислота) — 1) вид гравіювання, при якому лінії малюнка роблять різцем або голкою на смоляному покритті металевої гравіюрної дошки й протравляють кислотою; 2) відбиток з дошки, гравіюваної таким способом. Іл.



Офорт.
Т. Шевченко. Судня рада. 1844 р.

П

ПА (фр. pas, від лат. pasus — крок) — 1) у побутовому вжитку — будь-який танцювальний рух; у хореографії термін на означення: а) танцювального кроку, що характеризується певною постановкою ніг у балеті; більшість цих П. запозичено з народного танцю; б) розподіл танцювальних кроків у певне число тактів танцювальної пісні або мелодії чи й на весь танцювальний номер; у такому випадку термін П. є складовою назви танцю: означення його за кількістю учасників (двох — *па-де-де* (pas de deux), трьох — *па-де-труза* (pas de trois)) або за його характером (*па-даксьон* (pas d'action) — танець-дія, *па-де-пуасон* (pas de poison) — танець риби, *па-де-шат* (pas de chat) — кішачий крок і т. д.); у балеті та в бальних танцях (*па-де-патинер*, *па-де-катр*, *па-де-спань* і т. д.).

ПАВІЛЬЙОН (фр. pavillon, від лат. papilio — намет) — 1) невелика легка окремо розташована споруда відкритого типу в парках, садах (східні храми та палаци, європейські паркові споруди); 2) частина палацової споруди, яка має окремий дах; 3) будівля для виставкової діяльності, торгівлі; 4) театр, декорація, яка зображає певний інтер'єр, тобто внутрішню частину приміщення; 5) кінозіомочний павільйон — приміщення (або окрема споруда), у якому здійснюють знімання фільму із застосуванням відповідних декорацій та освітлення («павільйонні зіюмки», на відміну від «натурних»).

Див. *Пленер*.

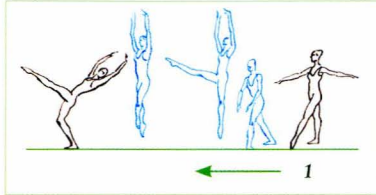
ПАГОДА (порт. pagoda, від санскр. bhagavat — божественний, священний) — буддистська меморіальна споруда і сховище реліквій, що має вигляд павільйону або башти, часом багатоярусної. З'явилася на початку н. е. в Китаї, надалі в Кореї, Японії, В'єтнамі. Іл.

Див. *Храм*.

ПА Д'АКСЬЙОН (фр. pas d'action — дієвий танець) — складна музично-танцювальна форма, органічно пов'язана з розвитком сюжету балетного твору.

ПА Д'АНСАМБЛЬ (фр. pas à deux) — разом, спільно) танець, який виконує спільно велика група танцівників.

ПА-ДЕ-БАСК (фр. pas à deux — крок баска) — танцювальний крок, характерний для танцю басків (етнічна група в Іспанії).



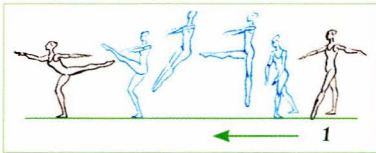
Па-де-баск

ПА-ДЕ-ДЕ (фр. pas à deux — крок удвох) — 1) первісно означували парний танець, у якому демонструвалася виконавська майстерність танцівників; 2) починаючи з другої половини XIX ст., водночас з ускладненням парного танцю (антре, адажіо, варіації (соло) танцівника та танцівниці, кода) П.-д.-д. набуває сучасного значення парного танцю у класичному балеті.

ПА-ДЕ-КАТР (фр. pas à quatre) — означення одноактного балету-дивертисменту.

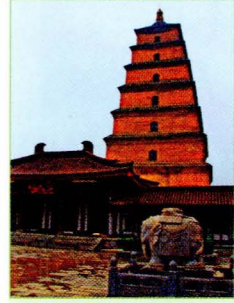
ПА-ДЕ-ПУАСОН (фр. pas à poisson — рух риби) — у класичному балеті означення стрибка з однієї ноги на іншу з одночасним почерговим кидком ноги назад. Другою назвою є жете пасе (jeté passé) — назад.

ПА-ДЕ-СІЗО (фр. pas à deux — ножиці) — стрибок з однієї ноги на іншу, під час якого обидві витягнуті ноги по черзі піднімаються високо вперед, на мить з'єднуються у повітрі, після чого однією з ніг через I позицію різко виконують арабеску.

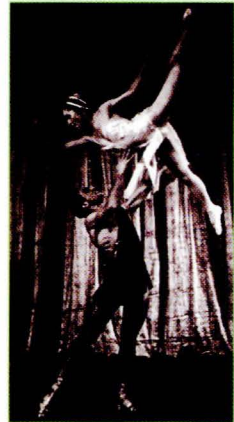


Па-де-сізо

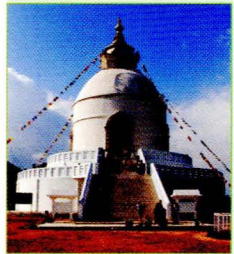
ПА-ДЕ-СІСОН (фр. pas à deux — означення групи танцювальних стрибків із двох ніг на одну (простий, із поворотом, присіданням та ін.).



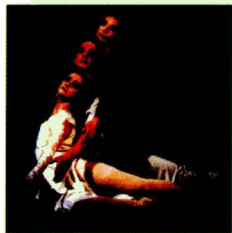
Пагода.
Гігантська пагода
диких гусей. 652 р. н. е.
М. Ксіань, Китай



Па-де-де.
Ц. Пулі. Сцена з балету
«Есмеральда».
Київський національний
театр опери та балету
ім. Т. Г. Шевченка



Пагода.
Пагода всесвітнього миру.
М. Похара, Непал



Па-де-труа.
В. Кікта. Сцена з балету
«Фрески Софії Київської».
Київський національний
театр опери та балету
ім. Т. Г. Шевченка



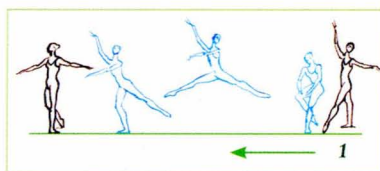
Палетка.
Палетка Нармера.
Зворотний та лицьовий
бік. 31 ст. до н. е. Репліка.
Королівський музей
Онтаріо, м. Торонто,
Канада

ПА-ДЕ-ТРУА (фр. pas à de trois — крок трьох) — різновид класичного ансамблю, що складається з трьох осіб. Структура танцю подібна до па-де-де (антре, адажіо, варіації (соло) кожного з учасників, кода). Проте, на відміну від па-де-де, у якому участь беруть головні діючі особи і який відіграє основну драматургічну роль, у П.-д.-т. переважно зайняті персонажі з оточення головних діючих осіб і танець має характер дивертисменту.



Па-де-труа.
О. Костін. Сцена з балету «Русалонька».
Київський національний театр опери
та балету ім. Т. Г. Шевченка

ПА-ДЕ-ШАТ (фр. pas à de chat — хода kota) — стрибковий рух, що імітує легкий, граціозний стрибок кішки: зігнуті ноги по чергово закидають назад або вперед, при цьому корпус характерно прогинається. Розрізняються малі (petit) та великі (grands) П.-д.-ш.

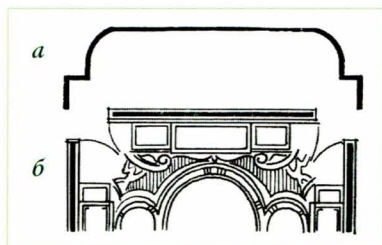


Па-де-шат.
Гранд па-де-шат



Па-де-шат.
Петит па-де-шат

ПАДУГА — театр. підвішена на штанзі смуга тканини, яка разом із кулісами утворює «одяг сцени».



Падуга:
а — переріз; б — вигляд знизу
(фрагмент плафона)

ПАЛАС (перс. пелас) — безворсовий килим. Виготовляють у техніці ручного та машинного ткацтва, а також їхнього поєднання. Всесвітньовідомі українські, молдовські, кавказькі, болгарські, індійські, середньоазійські П.

ПАЛАТА (лат. palatium — палац) — 1) у середньовічній російській архітектурі велика зала з одним стовпом, який підтримує склепіння, або без нього (напр., Грановита палата в Державному музеї Московського Кремля); 2) приміщення, призначене для певної важливої мети (напр., Збройова палата в Державному музеї Московського Кремля); 3) назва державного органу за місцем зборів у такого роду приміщеннях (Палата лордів, Книжкова палата, Торгово-промислова палата та ін.); 4) перен. міра обсягу («ума — палата» — російська приказка).

ПАЛАЦО (італ. palazzo, від лат. palatium) — міський великий гарний дім-особняк в Італії XV–XVIII ст. із пишним фасадом та комфортабельним внутрішнім двором.

ПАЛЕСТРА (грец. παλαίστρα, від παλάϊω — борюся) — приватна гімнастична школа в Стародавній Греції для навчання хлопчиків віком від 12 до 16 років.

ПАЛЕТКА (фр. palette — пластинка, планка) — 1) вж. тонка прозора пластина з нанесеною на неї сіткою ліній для обчислення площі на карті, визначення координат тощо; 2) мист. тонка кам'яна плитка з рельєфними зображеннями, характерна, зокрема, для мистецтва Стародавнього Єгипту. Іл.

ПАЛЕХ (за назвою селища в Івановській області, Росія) — своєрідний художній розпис на лакових виробах із пап'є-маше (гютюнниці, вази, шкатулки, жіночі прикраси і т. п.).

ПАЛЕХСЬКА МІНІАТЮРА — різновид російського народного мініатюрного живопису темперою на лакових виробах із пап'є-маше (коробки, шкатулки, портсигари). Зосередилася в селищі Палех (Росія) Івановської обл. в 1923 р. на основі іконописного промислу. *Іл.*



Палехська мініатюра.
А. Котухін. Казка про царя Салтана. Скринька. Пап'є-маше, темпера, лак, золото. 27,2×21,1 см. 1934 р. Державний музей палехського мистецтва, с. Палех, Росія

ПАЛІТРА (фр. palette — пластинка) — 1) дерев'яна дощечка або фарфорова чи металічна пластина прямокутної або овальної форми, на якій художник змішує фарби для одержання потрібного кольору (відтінку) перед нанесенням його на полотно (папір, дерево, скло тощо); 2) *перен.* набір, гама кольорів, характерна для творчості художника.

ПАЛЛАДІАНСТВО — напрям у європейській архітектурі XVII—XVIII ст. (різновид класицизму), прихильники якого в Англії, Німеччині, Росії — Дж. Кваренті, М. Львов та ін. — на-

слідували створеним архітектором А. Палладіо типам міського палацу, вілли, церкви та ін.



Палладіанство.
Архітектор В. Скомоцці. Вілла Молін. 1597 р. М. Мандрія, Італія



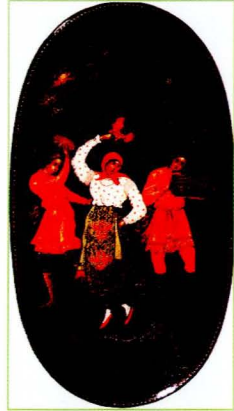
Палладіанство.
Архітектор А. Каспарі. Вілла Джованеллі. Кінець XVIII ст. М. Нованта-Падова, Італія

ПАЛЬМЕТА (фр. palmette — пальмова гілка) — 1) орнаментальний мотив у вигляді стилізованого віялоподібного листа; 2) у садівництві — форма крони дерева. *Іл.*

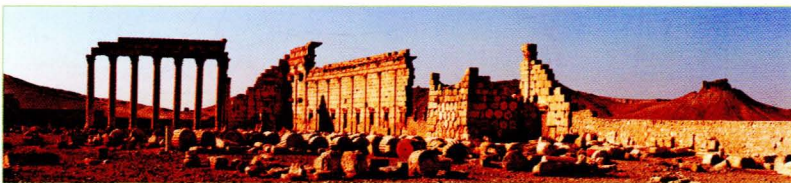
ПАЛЬМІРА — 1) назва стародавнього (античного, часів римських завоювань) сирійського міста, мальовничі руїни якого (храми, площі, театр, некрополь, статуї, мозаїки, розпис) розташовані неподалік сучасного м. Тадмор; розквіт П. припадає на I—III ст. н. е. 2) *перен.* символ класичної краси міста регулярної забудови (так, російське міс-



Палетка.
Індо-грецька кам'яна палетка із зображенням Посейдона (Нептуна). II—I ст. до н. е. Музей старожитностей, м. Токіо, Японія



Палехська мініатюра.
А. Ватагін. Гулянка. Коробочка. Пап'є-маше, темпера, лак, золото. 14,2×8,2 см. 1934 р. Державний музей палехського мистецтва, с. Палех, Росія



Пальміра.
Руїни м. Пальміри. Панорама. М. Тадмор, Сирія. Сучасний вигляд



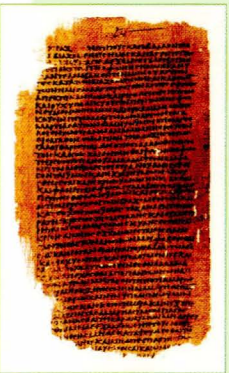
Пальмета



Пальміра.
Поховальне погруддя жінки
(Акмат, донька Хагазу,
спадкоємиця Маана Пальміри).
Сирія. Кінець II ст. н. е.
Британський музей,
м. Лондон, Велика Британія



Пальміра.
Храм Бела. Руїни. 32 р. н. е.
Сучасний вигляд.
М. Тадмор, Сирія



Папірус.
Біблійний папірус
Ч. Бітті.
Єгипет. IV ст.
Бібліотека Е. Арбор,
Мічиганський університет,
м. Мічиган, США

то Санкт-Петербург, з огляду на подібні містобудівні ознаки, пишномовно величали Півніною Пальмірою). Іл.

ПА МАРШЕ (фр. pas і marche — маршовий крок, хода) — танцювальний рух, за якого ногу ставлять на підлогу не з п'яти, як за звичайної ходи, а з носка.

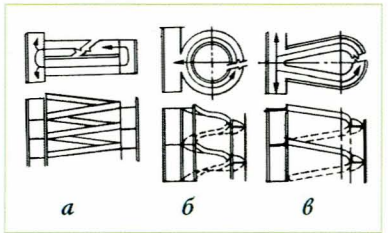
ПАМФЛЕТ (англ. pamphlet, від *старофр. pamphilet*, від *лат. pamphilus* — назва комедії XII ст., від грец. імені Pamphilos) — злободенний сатиричний твір, мета якого — громадянське, переважно соціально-політичне, викривання.

ПАНАХИДА (грец. πανυχια — усеношна) — 1) християнська церковна служба над тілом померлого, а також у річницю смерті; 2) громадянська П. — траурний мітинг біля труни (урни з прахом) померлого, присвячений його пам'яті.

ПАНДУРА — струнний щипковий музичний інструмент, те саме, що мандола. Іл.

ПАНДУРІ — грузинський триструнний щипковий музичний інструмент.

ПАНДУС (фр. pente douce — пологий схил) — похила площадка, яка слугує для під'їзду до розташованого над цоколем будови парадного входу (в гаражах, іноді замість сходів). Іл.



Пандус.
Різновиди пандуса: а — двомаршовий з прямим переходом; б — гвинтовий; в — двомаршовий з гвинтовим переходом



Панорама
Група художників. Повздож ріки Цін'ямінь. (Фрагмент 1) За твором Ч. Цзетуана. 24,8 × 528,7 см. 1736 р. Національний палац, м. Пекін, Китай

ПАНИКАДИЛО (грец. πολυκακιδιλον — багатосвічник) — велика люстра чи багатогніздовий підсвічник у церкві. Іл.

ПАНОРАМА (грец. παν — усе і οραμα — вид) — 1) взг. гранично великий, доступний погляду краєвид (панорама дніпровських лук), комплекс архітектурних споруд (панорама єгипетських пірамід, панорама Дніпрогесу тощо), подій (панорама битви, панорама будівництва тощо); 2) живописна картина великих розмірів, що охоплює весь виднокруг. Розміщують таку картину за периметром приміщення циліндричної форми з оглядовим майданчиком у центрі залу, щоб створювати у глядача ілюзію реального простору. Найвідомішими є панорами «Бородінська битва», «Севастопольська оборона», «Переяславська рада» та ін.

За аналогією до живописних П. існувало кілька спроб витворити кінопанораму. Для цього зображення віднімалося синхронно трьома паралельними камерами, а потім відповідно проєктувалося трьома синхронними проєкторами на величезний, у кілька сотень квадратних метрів, екран. Враження посилювалося звуковим стереофонічним супроводом — джерела його розташовувалися і просторово переміщувалися відповідно до руху зображень. Для цього споруджували спеціальні кінотеатри, у США подекуди вони були придатні для перегляду кінофільмів безпосередньо із салону автомобіля — т. зв. сіінги (seeings); 3) *кіномист.* спосіб кінознімання зображення, яке сприймається глядачем як уявна цілісна картина лише після послідовно переглянутих її фрагментів. Якщо в живописній П. глядач самостійно обертається, аби роздивитися П. зображення, то в кіно він зберігає звичну позу, а зображення рухається перед його очима, здійснюючи повний оберт на 360°. Найчастіше панорамну зйомку у фільмах використовують для адрес-

ної орієнтації глядача, ознайомлення його з місцем подій — перед їхнім початком, у фіналі чи в кульмінаційній точці їхнього перебігу. Але досить часто цей прийом використовують і як художній: «суб'єктивно» — для створення емоційного враження.

ПАНТОКРАТОР (грец. παντοκράτορ — вседержитель) — поясне зображення (у куполі церкви або в консі) Ісуса Христа, який правою рукою благословляє, а в лівій тримає Євангеліє. Іл.

Див. *Конха*.

ПАНТОМІМА (давньогрец. παντομιμοῦς — той, що все зображає наслідуванням, за допомогою мімесіса) — вид сценічного мистецтва, основним засобом зображення в якому слугує пластика людського тіла (жести, міміка, рухи, пози і т. д.). Іл.



Пантоміма.

Ж.-Г.-Б. Дебюро в образі П'єро.
Фотографія з літографії О. Буке. 1830 р.
Колекція Гарвардського театру, м. Гарвард,
Велика Британія

ПАПЕРТЬ (від *попереду*) — галерея або різновид ганку перед входом до россійської церкви.

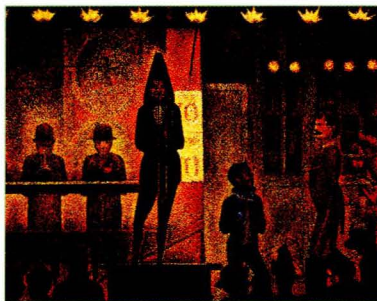
Див. *Нартекс*.

ПАПИРУС (грец. παπύρος — папірус, болотяна рослина Єгипту) — 1) матеріал, який використовували від

давньоєгипетських часів до Середньовіччя (із початком нової ери — поряд із пергаментом) для писемності (Власне, грецька назва цієї рослини, а відтак і матеріалу для фіксації написаного — βύβλος (біблос), звідки й походить назва книги та багатьох чого, пов'язаного з книжковою справою); 2) перен. загальне означення того, що написано або зображено на П. Іл.

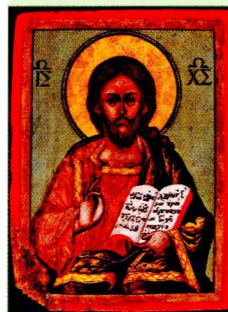
ПАРАБОЛА (грец. παραβολή — зіставлення, порівняння, суміжне розташування) — 1) те саме, що притча; 2) притчеподібний творчий прийом — основоположний принцип поезики інтелектуальної та експресивної прози і драми ХХ ст. (Ж. Ануї, Ф. Кафка), істотним моментом якої є відсутність обстановки і характерів у традиційному таумаченні, натомість діючими особами виступають суб'єкти лише морально-етичного вибору автора.

ПАРАД (фр. parade, від лат. paro — готую) — 1) заг. урочисте проходження (військ, техніки, спортсменів та ін.); 2) у цирку урочистий вихід усіх учасників вистави (парад-але). Іл.



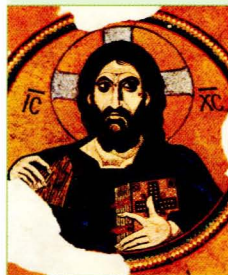
Парад.

Ж. Сера. Парад. Полотно, олія. 100×150 см.
Метрополітен-музей, м. Нью-Йорк, США



Пантократор.

Христос Пантократор.
Греція. 25,2×18,7 см.
1820 р. Приватна колекція,
м. Лондон, Велика Британія



Пантократор.

Христос Пантократор.
Медальйон. Розпис.
Монастир Дафні, Греція



Пантоміма.

Полігімнія. Мармур.
II ст. н. е. Музей Пія
Климентя, Ватикан



Панорама

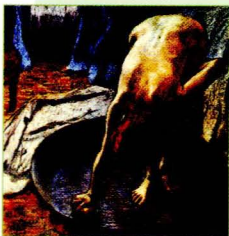
Група художників. Повздовж ріки Цін'ямінь. (Фрагмент 2) За твором Ч. Цєєтуана. 24,8×528,7 см.
1736 р. Національний палац, м. Пекін, Китай



Парсуна.
Князь Михайло Васильович
Скопін-Шумський.
Дерево, темпера.
Близько 1630 р.
Третяковська галерея,
м. Москва, Росія



Пастель.
Ж. Е. Ліотар.
Шоколадниця. Пастель.
83×53 см.
Дрезденська картинна
галерея, м. Дрезден,
Німеччина



Пастель.
Е. Деа. Жінка у ванній.
Пастель. 70×70 см. 1886 р.
Музей Хілл-Стед,
м. Фармінгтон, США

ПАРАПЕТ (італ. parapetto, від *parage* — захищати і *petto* — груди) — невисока суцільна стіна, розташована вздовж краю даху, тераси, балкона, мосту, набережної тощо.

ПАРСУНА (спотворене *персона*) — термін на означення творів білоруського, російського та українського портретного живопису кінця XVI—XVII ст., на якому виразно позначився вплив іконописної техніки. Іл.

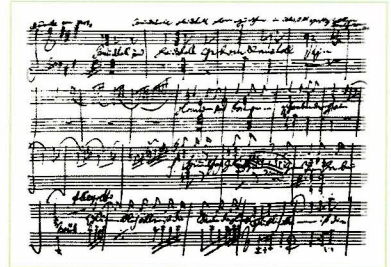
ПАРТЕР (фр. *parterre*, від *par* — по і *terre* — земля) — 1) *театр.* площина підлоги глядацької зали з кріслами для глядачів, розташованими, як правило, нижче рівня сцени; 2) *парк.* відкрита частина саду чи парку (у т. зв. регулярних парках — правильної форми, у пейзажних — у вигляді галявинок) із газонами, квітниками, водоймами, бордюрами із чагарників та ін., часто прикрашена фонтанами, скульптурою тощо.

ПАРТЕСНИЙ СПІВ (лат. *pars* (род. відм. *partes*) — частина, партія, голос) — стиль української багатоголосної хорової музики, що набув розквіту в XVII—XVIII ст. і після приєднання України до Московії поширився в Росії. Кількість голосів у **П. с.** найчастіше коливалася від трьох до дванадцяти, але часом сягала 16, 24 й навіть 48. (Співаків іменували партесниками.) Тексти для оспівування брали з літургії, окремих її частин та різновидів, проте часто використовували також і суто світські, іноді навіть фрівольного змісту. Український музичний теоретик кінця XVII — початку XVIII ст. М. Дилецький розрізняв два види багатоголосся в **П. с.**: а) «простоприродне» — безперервний спів постійної кількості голосів і одночасне виголошення тексту; б) «борительне, або концертове» — перемінний склад багатоголосся, чергування («чергування», тобто змагання) співу групи голосів із співом усього хору, імітації коротких мелодичних тем і пов'язаного із цим різночасного проспівування тексту тощо. **П. с.** засновувався на п'ятилінійній нотації, що витісняла крокове нотне письмо.

ПАРТИТУРА (італ. *partitura* — розділ, розподіл) — муз. нотний запис багатоголосного музичного твору (інструментального, хорового чи вокально-

хорового), у якому для партії кожного інструмента (голосу) існує окремий нотоносець. При цьому партії розміщуються одна під одною в такий спосіб, щоб однакові долі такту перебували на одній вертикалі й давали змогу зорво легко охопити утворювані поєднання співзвуч. Сучасного вигляду **П.** набула у процесі становлення та вдосконалення багатоголосного музикування та пошуків його нотації. Іл.

Див. *Табулатура, Генерал-бас, Дирекціон.*

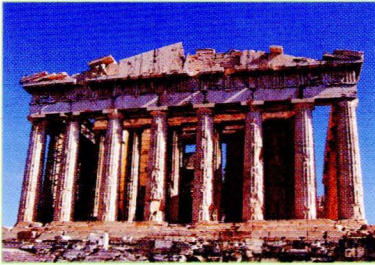


Партитура.
Л. ван Бетховен. Партитура
до увертюри «Егмонт». 1810 р.

ПАРТІЯ (фр. *partie*, від лат. *pars* (*partis*) — частина, група) — 1) група людей, об'єднаних спільністю ідей, мети (політична **П.**), конкретними виробничими завданнями (пошукова **П.**); 2) муз. термін на означення: а) складової багатоголосного музичного твору, призначеної для виконання певним голосом або на певному інструменті; б) розділу експозиції та репризи в сонаті (сонатній формі): головна **П.**, побічна **П.**, заключна **П.**; 3) група товаришів, яку відсилають на одну адресу (**П.** взуття); 4) гра до певного результату в деяких видах спорту (напр., в шахах).

ПАРФЕНОН (грец. *παρθενοῦς* (парфенос) — дівичья, діва, цнота) — видатна пам'ятка античної архітектури, давньогрецький храм в Акрополі, присвячений діві Афродіті. Іл.

ПАРЧА (перс. *پارچه* — шматок, клаптик) — складновізерунчата декоративна тканина на шовковій основі, оздоблена металевими нитками (із золота, срібла або їхніх імітацій). Виробництво **П.** розпочалося в Китаї з початку н. е.



Парфенон.
447–438 рр. до н. е. М. Афіни, Греція

ПАСАЖ (фр. *passage* — прохід, перехід) — 1) муз. наступність звуків у швидкому темпі, часто-густо складне для виконання; 2) *архіт.* тип торгової чи ділової споруди, у якій магазини чи контори (офіси) розташовані ярусами по боках широкого перекритого заскляним дахом проходу; 3) різновид верхової їзди — висока ритмічна рись; 4) *перен.* несподівана подія, дивний розвиток подій.

ПАСАКАЛЬЯ (ісп. *passacalle*, від *pasas* — проходити + *calle* — вулиця) — 1) старовинний іспанський народний танець, який виконується у повільному темпі; 2) музичний твір, заснований на басно-остинато, величавого, часом скорботного характеру.

ПАСКВІЛЬ (нім. *Pasquill*, від імені італійського черевичника *Pasquino* (Пасквіно), який жив у XV ст. і відзначався тим, що таврував ганьбою високопоставлених осіб) — образливий, наклепницький твір публіцистичного або белетристичного характеру, подібний до памфлету (адресат часто памфлет називає **П.**).

ПА СОТЕ (фр. *pas sauté*, від *sauter* — скакати) — 1) стрибок із двох ніг на дві при збереженні у повітрі основної позиції; 2) танцювальний рух, що має бути виконаний у стрибку.

ПАСТЕЛЬ (фр. *pastel*, від італ. *pastello* — тісто) — кольорові олівці, виготовлені з барвистих порошоків, без оправ; 2) твір живопису, графіки, виконаний такими олівцями. *Іл.*

ПАСТИЧО (італ. *pasticcio* — паштет, суміш) — опера, створена з музичних номерів раніше написаних опер або спеціально написаних кількома різними композиторами.



Пастель.
Р. Карр'єра. Пані в турецькому вбранні.
Пастель. 1728–1741 рр. Палацо Веккьо,
м. Флоренція, Італія

ПАСТОЗНІСТЬ (італ. *pastoso* — тістоподібний) — 1) мист. в олійному живописі значна товщина, нерівність та рельєфність шару фарб; 2) мед. термін для означення нечітко вираженої набрякості шкіри.

ПАСТОРАЛЬ (фр. *pastorale*, від лат. *pastoralis* — той, що належить пастухові) — 1) музично-сценічний твір (опера, пантоміма, балет), сюжет якого пов'язаний з ідеалізованим зображенням життя пастухів; 2) інструментальний або вокальний твір, присвячений змальованню картин природи або сцени сільського побуту. *Іл.*



Пастораль.
Джорджоне, Тиціан. Пасторальний концерт.
Полотно, олія. 110×138 см. Близько 1510 р.
Лувр, м. Париж, Франція



Пастораль.
Майстер Вергілія.
Відбачі біля багать.
Ілюстрація до поеми
Вергілія «Георгіки».
Пергамент.
22×22,5 см. V ст.
Апостольська бібліотека,
Ватикан



Пастораль.
Ф. Буше. Пастораль.
Полотно, олія. 61×75 см.
Початок 1730-х рр.
Ермітаж,
м. Санкт-Петербург, Росія



Пейзаж.
Й. Бокшай. Парк. Полотно, олія. 110×90 см. 1934 р. Приватна колекція



Пейзаж.
К. Редько. Заводські труби Парижа. Картон, олія. 45,7×54,5 см. 1930 р. Приватна колекція



Пейзаж.
П. Ковжу. Зимовий мотив. Картон, олія. 52×33 см. 1930-ті рр. Приватна колекція

ПА СУБРЕСО (*фр.* pas і soubresaut, від soubresaut — різкий стрибок) — стрибок із двох ніг на дві з V позиції на V позицію, за якого ноги залишаються в повітрі в тій само позиції, а корпус сильно прогинається.

ПАТЕТИКА (*грец.* παθητικός, від παθος (пафос) — перейнятий почуттями, пристрасний) — мист. термін для означення особливості творів, надмір просякнутих почуттями, переважно піднесеного, урочистого характеру.

ПАТИНА (*італ.* patina) — плівка різних відтінків, що утворюється на виробках із міді, бронзи, латуні внаслідок окислення цих металів під дією природного середовища або спеціальної обробки — патинування; П. слугує захистом від корозії і відіграє (унаслідок естетизації) певну декоративну роль.

ПАТЮ (ісп. Patio) — відкритий внутрішній двір, часто оточений галереями. Поширений у країнах Середземномор'я та Латинської Америки.

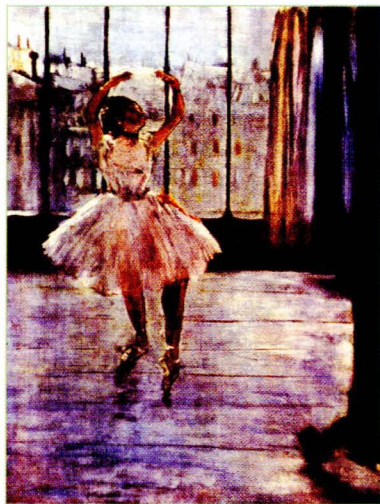
ПАУЗА (*лат.* pausa, від *грец.* παύσις — припинення) — 1) муз. термін на означення перерви у звучанні одного, кількох або й усіх голосів (інструментів). П. у звучанні всіх голосів (інструментів) називають *генеральною* (загальною) П.; 2) нотний знак, яким позначають цю перерву на письмі. Залежно від тривалості П. її нотні знаки мають своєрідне графічне зображення.



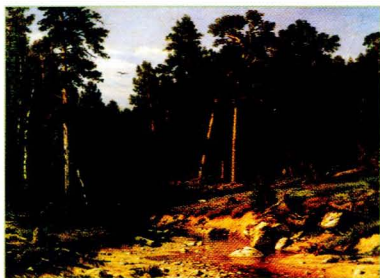
Пауза.
Види пауз: а — ціла; б — половина; в — четвортинна; г — восьма; ґ — шістнадцята; д — тридцять друга; е — шістдесят четверта

ПАФОС (*грец.* παθος — почуття, пристрасть) — 1) в античній теорії мистецтва, зокрема у творах Аристотеля, — пристрасть, сильне душевне переживання, пов'язане зі стражданням, що було предметом зображення у трагедії; 2) *ніші* — термін для загального означення ідейно-емоційного наладу певного художнього твору, публічного виступу чи творчості митця загалом («пафос поезії Маяковського...», «революційний пафос «Каменярів» І. Франка» та ін.).

ПАЧКА — коротка пишна багатошарова спідниця балерин. Уперше виготовлена в 1839 р. за ескізом художника Е. Ламі й запроваджена у вжиток танцівницею М. Тальоні. Л.



Пачка.
Е. Дега. Балерина позує фотографу. Полотно, олія. 65×50 см. 1877–1878 рр. Державний музей образотворчого мистецтва ім. О. С. Пушкіна, м. Москва, Росія



Пейзаж.
І. Шишкін. Сосновий бір. Щоголівий ліс у Вятській губернії. Полотно, олія. 1872 р. Трет'яковська галерея, м. Москва, Росія

ПЕЙЗАЖ (*фр.* paysage від pays — край, країна, місцевість) — 1) зображення певної місцевості; 2) у літературі — опис місцевості, де відбувається дія, стану природі тощо; 3) у мистецтві — жанр живопису та графіки, предметом зображення у якому виступає природа, певна місцевість; 4) окремий твір цього

жанру. Часто предметом зображення при цьому виступають міські краєвиди (міський пейзаж), архітектурні комплекси (архітектурний пейзаж), водні простори та стихії (марина). *Л.*

ПЕЙЗАЖИСТ (від *пейзаж*) — художник, який у своїй творчості надає перевагу жанру пейзажу.

ПЕЙЗАЖНИЙ ПАРК (від *пейзаж*) — парк з довільним плануванням, що ніби відтворює нерукотворний ландшафт.

Другоназва — англійський парк.

ПЕЙЗАН (від *фр. paysan* — селянин) — іронічне означення фальшивого, солодкавого зображення селян у творах художників кінця XVIII — початку XIX ст.

ПЕКТОРАЛЬ (*лат. pectorale* — те, що належить до грудей) — шийна металічна прикраса, що облягає плечі та груди. Відома з епохи заліза (Стародавній Єгипет, Західна Європа, Північне Причорномор'я). *Л.*

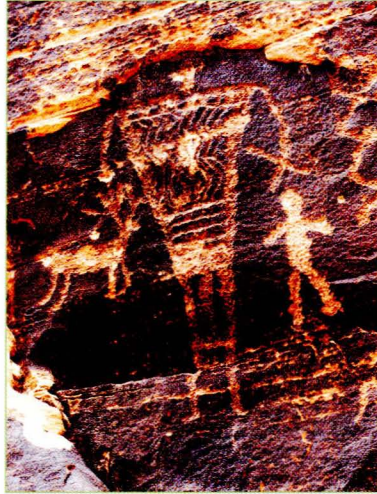
«**ПЕНАТИ**» (*лат. Penates*) — назва музею-садиби І. Репіна в сел. Куоккала (нині Репіне) поблизу Санкт-Петербурга. Репін мешкав там протягом 1889–1930 рр. У «**П.**» розташовані будинок, парк з могилою митця, паркові споруди. Відкритий у 1940 р., у 1944 р. згорів, 1962 р. відновлений. Назва «**П.**» походить від імені двох давньоримських богів — хранителів сім'ї, домашнього вогнища, згодом — усього римського народу. Звідси переносне значення слова — домашнє вогнище, рідний дім (повертатися до своїх пенатів).

ПЕНТАТОНІКА (*грец. пенте* — п'ять + *φωνή* — тон) — звукова система, що містить п'ять ступенів у межах октави. Розрізняють чотири різновиди **П.**: безпівтонова (власне, пентатоніка, або — чиста, натуральна, цілотнова); півтонова; змішана; темперована. *Л.*

ПЕНТАХОРА (*грец. пенте* — п'ять + *χορδή* — струна) — 1) п'ястиступеневий звукоряд діатонічного ладу в межах чистої квінти; 2) гамоподібна послідовність п'яти ступенів різних ладових структур.

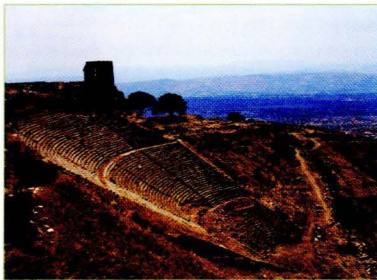
ПЕОН (*грец. ποιων* — гімн богу Аполлону) — означення віршового метра, утвореного чотирискладовими стопами; залежно від порядкового номера складу, на який припадає наголос, розрізняють **П.** 1-й, 2-й, 3-й, 4-й.

ПЕРВІСНЕ МИСТЕЦТВО — зображально-виражальна творчість стародавніх людей (напр., малюнки в печерах, на скелях та ін.), подібна на продукти творчості сучасного мистецтва. *Л.*

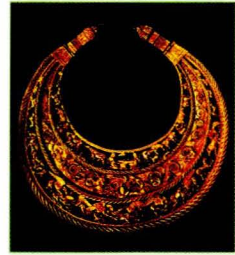


Первісне мистецтво.
Петрогліф. «Гиганти». Культура Анасазі.
Період 700–1130 рр. н. е. Парк «Каньйон
наскельного мистецтва»,
поблизу м. Вінслоу, США

ПЕРГАМ — стародавнє місто у Малій Азії (засноване XII ст. до н. е.), столиця однойменного Пергамського царства (283–133 рр. до н. е. за заповітом царя Аттала III стало Римською провінцією), визначний торговий і культурний центр елліністичного світу. Знаменитий своєю бібліотекою, медичною школою, великим олтарем Зевса.



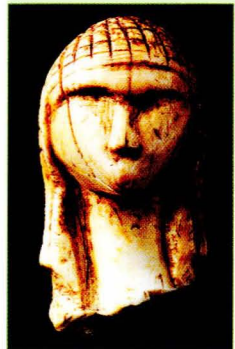
Пергам.
Античний театр. Пергам. Сучасний вигляд.
М. Бергама, Туреччина



Пектораль



Пентатоніка



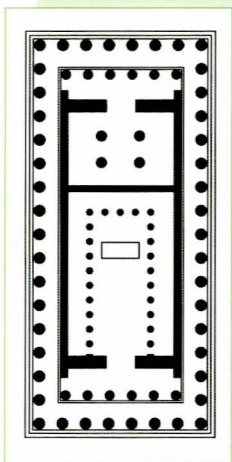
Первісне мистецтво.
Венера з Брассеменуї. «Дама
в капюшоні». Бивень
мамонта. Висота 3,7 см.
Верхній палеоліт.
26–24 тис. до н. е.
Музей національних
старожитностей,
м. Сен-Жермен ан Ле, Франція



Пергамент.
Манускрипт Меробінгів.
Пергамент. VII ст.
Гуманістична бібліотека,
м. Селеста, Франція



Пергола



Перитер.
План Парфенона

ПЕРГАМЕНТ (грец. *πέργαμον*, від назви м. Пергам, де у II ст. до н. е. вперше в історії почали виготовляти відмінний від паперу та папірису матеріал для нанесення письмен) — 1) недублена шкіра, виготовлена із шкур великої рогатої худоби чи свиней (використовують для виготовлення барабанів, у ткацтві тощо); 2) жиронепроникний папір, який виготовляють шляхом обробки його сірчаною кислотою і використовують для пакування промислових технічних деталей. *Іл.*



Пергамент.
Ілюстрація до «Повісті про Гендзі».
Пергамент. 1130 р. Музей Токуґава,
м. Наґоя, Японія

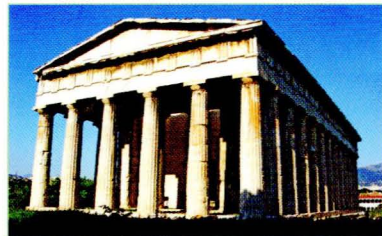
ПЕРГАМСЬКИЙ ОЛТАР — пам'ятка елліністичного мистецтва світового значення: великий оltар у храмі Зевса (180 р. до н. е.) в м. Пергам, опоясаний горельєфним фризом, що з великою драматичною виразністю зображає картину міфічного двобою богів з титанами. Перебуває нині в «Пергам-музеї» у Берліні.

ПЕРГОЛА (итал. *pergola*) — оповита зеленню альтанка чи коридор із трельяжів (легких решіток) на стовпах чи арках, що слугує в парках прихистком від спеки. *Іл.*

ПЕРЕДАЧА — термін, яким послуговуються на радіо й телебаченні для загального означення твору будь-якого змісту, жанру чи характеру, який пересилається (передається) каналами мовлення для вірогідного сприйняття слухачами чи глядачами.

ПЕРЕКИДНЕ ЖЕТЕ (фр. *jeté entralacé* — переплетений стрибок) — різновид стрибка з однієї ноги на іншу з поворотом, під час якого ноги почергово закидають у повітрі, ніби переплітаючи їх, при цьому одну ногу закидають уперед, другу — після повороту в повітрі — назад, за себе.

ПЕРИПЕТІЯ (грец. *περίπλοκα* — несподівана переміна, нещастя; у драмі — розв'язка) — несподівана обставина, що викликає ускладнення, несподівана переміна у житті.



Перитер.
Храм Гефеста. 449–415 рр. до н. е.
М. Афіни, Греція

ПЕРИПТЕР (грец. *περίπτερος* — оточений колонами, від *perí* — навколо і *ptero* — крило, бічна колонада) — означення основного типу давньогрецького храму періодів архаїки та класики: прямокутна у плані споруда, обрамлена з чотирьох боків колонадою. *Іл.*

ПЕРІОД (грец. *περίοδος* — кругообертання) — 1) проміжок часу, що охоплює певний завершений процес; 2) етап суспільного розвитку, громадського руху; 3) у *поетиці* — складна синтаксична конструкція у вигляді закінченого й інтонаційно врівноваженого цілого; 4) муз. найпростіша композиційна форма, що має самостійне значення (або належить до складу крупнішої форми).

ПЕРО — у графіці: а) інструмент для малювання рідким барвником, виготовлений з металу, очерету (калам) або з пташиного пір'я (звідки й походить назва); б) термін на означення техніки виконання малюнка пером (порівн.: олія, акварель, темпера, сепія тощо).

ПЕРСПЕКТИВА (фр. *perspective*, від лат. *perspicere* — бачити наскрізь, уважно розглядати) — система зображення явищ предметного світу на площині в такий спосіб, щоб виникла ілюзія їхнього споглядання у тримірності простору. Слово «П.» вживали в значенні прямої довгої вулиці (рудимент цього слововжитку — слово «проспект»), досі вживають у значенні краєвиду, обр'ю і в переносно-му — як синонім майбуття.

У мистецтві розрізняють лінійну, світлову (повітряну) та кольорову П. Під лінійною П. розуміють пропорції зменшення параметрів предмета залежно від відстані спостерігача («точки зору»). Світловою (повітряною) П. називають аналогічну залежність виразності, чіткості обрисів предмета від відстані. Кольоровою П. — відповідну зміну кольорової гами зображення. Автором наукової теорії П. вважають Ф. Брунелескі, одного із основоположників стилю, що дістав назву *ренесанс*.

За аналогією до різновидів зорової П. (лінійної, світлової та кольорової) творці екранного мистецтва, яке оперує не лише зоровими, а й звуковими та звуко-зоровими образами, запровадили у вжиток поняття П. звукової (за допомогою «гри зі звуком» (штучної луни та відлуння (реверберації та ін.)), створюється ілюзія відчуття закритого чи відкритого у безмежжя простору тощо) та часової (звук, найчастіше невідомого походження, слугує сигналом переходу в інший часовий вимір: минуле (fleshback [флешбек] — дослів. «зблиск назад»), майбутнє (fleshforward [флешфорвард] — дослів. «зблиск уперед») чи в позачася (сон, марення, маячня тощо). Іноді своєрідним каналом часової П. слугує цілісна осмислена фраза, яку персонаж починає в одному часовому вимірі, а закінчує — в іншому тощо.

ПЕРУКА (*фр.* perucque, *итал.* parrucca) — 1) *взг.* накладка із волосся, якою користуються зазвичай жінки, щоб легко змінювати зачіску, та чоловіки, переважно щоб приховати лисину чи певні дефекти волоссяного покриву голови, а також із метою конспірації; 2) у театральному мистецтві — один із виражальних засобів гриму.

ПЕРФОРМАНС (*англ.* performance, від *лат.* performo — утворювати, створювати) — *твір* (поетичний, драматичний), *гра, виконання* (музиканта, актора), *вистава* (театральна) — 1) термін американського походження, який вживається для загального означення квазітеатрального твору — вистави (дійства) непевного жанру, скомпонованого за допомогою різних засобів сценічного мистецтва (танцю, співу, музикування, пантоміми, читання віршів, епіграм, гуморесок та ін.) без претензії на цілісність та завершеність форми; 2) *перен.* імпровізовані дії, розра-

ховані на публічне представлення, часто шокуючого, епатажного, «скандального» характеру (на зразок публічних (вуличних) «акцій»: «похорон» кіномистецтва, які влаштували українські кінематографісти у 90-х рр. ХХ ст, демонстративне спалювання опудала певного політика або державного прапора тощо). *Іл.*



Перформанс.
Група «Гніздо». Акція «Висиджуйте яйця».
Фото. 1975 р. СРСР

ПЕРШ (*фр.* perche — жердина) — одне зі знарядь циркового мистецтва: жердина, довжиною від 2 до 10 м, яку у вертикальному положенні утримує (на голові, плечі та ін.) один актор («нижній»), тим часом як другий («верхній») на іншому її кінці виконує різноманітні трюки.

ПЕТРИКІВСЬКИЙ РОЗПИС (від назви селища Петриківка на Дніпропетровщині (Україна) — народна станкова декоративна графіка, що виникла на основі стінних розписів, започаткована жителями с. Петриківки Т. Патою та продовжена її учнями й послідовниками. *Іл.*

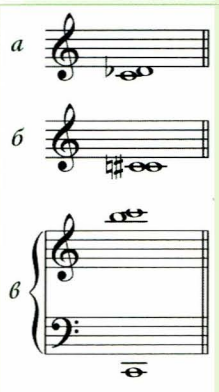
ПЕТРОГЛІФ (*грец.* πέτρος — камінь і γλυφή — різьблення). — висічені зображення на кам'яній основі. Традиційно П. називають всі зображення на камені з найдавніших відомих часів (палеоліту) аж до середньовіччя, за винятком тих, у яких, вірогідно, є присутнім добре розроблена система знаків. П. можуть мати різну тематику: ритуальну, меморіальну, знакову з усіма можливими перетинаннями. Серед типових зображень — тварини, житло, човни з веслярами, сцени



Петриківський розпис.
Н. Коваленко. Без назви.
1970-ті рр. Приватна
колекція, м. Київ, Україна



Петриківський розпис.
В. Статиба.
Квіти. 1977 р. Приватна
колекція,
м. Київ, Україна



Півтон.
Види півтонів:
а – мінорний;
б – мажорний;
в – діатонічний півтон

полювання, а також календарні системи. Здебільшого **П.** носили магічний характер для культур, що їх створювали. В Україні найбільш давніми вважаються **П.** Кам'яної могили, що на Запоріжжі.



Петрогліф.
Релігійний танець. Петрогліфи. Бронзова ера.
М. Танум, Швеція

П'ЄТА (від *итал.* *pieta* — милосердя) — жанр у зображальному мистецтві: сцена оплакування Христа Богоматір'ю.

ПИСАНКА — 1) друга назва забарвлених «великодніх яєць» — крашанок. **П.** відрізняється від крашанки наявністю витонченого барвистого малюнка, частогусто сповненого певного (ритуального, календарного, моралістичного та ін.) смислу. Звичай забарвлювати пташині яйця, що завдяки процесу естетизації дав початок народному мистецтву — писанкарству, своє первісне походження бере від прадавнього ритуалу наших предків приносити жертви (у вигляді наїдків) своїм богам: аби курячі яйця видавалися богам смачнішими, їх змащували свіжою кров'ю жертвовної істоти. *Іл.*



Піаніно



Піколо.
Флейта-піколо.
Діапазон
від 2-ї до 5-ї октави



Писанка.
Писанки. Початок ХХ ст. Національний музей українського народного декоративного мистецтва, м. Київ, Україна

ПАЛА (*перс.* *peyalē* — чаша, кубок, бокал) — невелика за розміром фарфорова або фаянсова чашка без ручки (посуд для пиття у народів Середньої Азії та прилеглих країн).

ПІАНІНО (*итал.* *pianino* — тихий) — струнно-клавішний ударний музичний інструмент. Різновид фортепіано. *Іл.*

ПІВТОН (*лат.* *semitonium, hemitonium*) — найменший інтервал 12-ступеневої європейської музичної системи (строю, ладу). Розрізняють: діатонічний **П.** (*līma*) — інтервал між сусідніми тонами (мала секунда) та хроматичний **П.** (*arotoma*) — між ступенем та його підвищенням чи пониженням (збільшена прима). У темперованому строї всі **П.** рівні, 12 **П.** заповнюють обсяг октави.

ПІДГОЛОСОК — муз. термін, який означають різноманітні додаткові до основної, як правило, «верхні», мелодичні лінії у хоровому (українському та російському) співі.

ПІДЗОР — 1) *взг.* мережана кайма, оборка на чому-небудь; 2) у *арх.* декоративні дерев'яні дошки з глухим чи наскрізним різьбленням (або металічні смуги з прорізним узором), які облямовують звіси покрівлі.

ПІДКЛІТЬ — у російській архітектурі — нижній поверх житлового будинку або храму, що має службово-господарське призначення.

ПІДМАЛЬОВОК — термін для означення у живописі (зазвичай олійному) — попереднє «пророблення» картини загальним тоном чи кількома тонами з розрахунку на їхнє просвічування крізь верхні шари фарби.

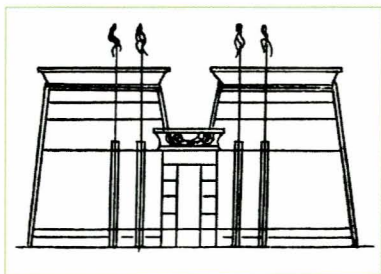
ПІДМОСТКИ — 1) *взг.* те саме, що сцена, естрада; 2) різновид портативного сценічного майданчика, який встановлюють просто неба.

ПІДТЕКСТ (*букв.* «під текстом», «між словами») — запозичений з літератури (переважно художньої) термін для означення смислу слів, що відрізняється від прямого (безпосереднього) їхнього значення. У літературному тексті **П.** «вловлюється» у співставленні сказаного щойно з попереднім та подальшим. У живому мовленні (зокрема, у театрі, на естраді) розкривається промовцем, актором за допомогою інтонації, міміки, жестів, поз тощо.

ПІКОЛО (*італ.* piccolo — маленький) — означення найменшого за розмірами та найвищого за звучанням певного музичного інструмента, зазвичай флейти. *Іл.*

ПІКТОГРАФІЯ (*лат.* pictus — намальований та *грец.* γραφο — креслити, дряпати, писати, рисувати) — малюнок-ва писемність: зображення загального змісту певного повідомлення малюнком або послідовністю кількох малюнків. Відома з найдавніших часів, проте не є писемністю у точному розумінні цього слова, оскільки не є засобом фіксації певної мови. *Іл.*

ПІЛОНИ (*грец.* πύλον — ворота) — 1) *взг.* архітектурний термін на означення масивних стовпів, які слугують опорою для перекриття чи просто стоять обабіч входів або в'їздів на певну територію; 2) назва баштоподібних споруд у вигляді утятих пірамід, які зводили обабіч входів до давньоєгипетських храмів. *Іл.*



Пілон.

Пілони давньоєгипетського храму

ПІНАКЛЬ (*фр.* pinacle) — декоративні невеликі вежі на контрфорсах або інших архітектурних частинах пізньороманських та готичних храмів. *Іл.*

ПІНАКОТЕКА (*грец.* πινακοθήκη, від πίναξ — дошка, картина та θέκη — сховище) — 1) сховище творів живопису (у Стародавній Греції — афінська, на Акрополі); 2) те саме, що картинна галерея (напр., Стара пінакотека в м. Мюнхен, Німеччина).

ПІРУЕТ (*фр.* pirouette, *букв.* — дзиґа) — балетний термін на означення повного оберту (чи кількох обертів) на одній нозі.

ПІСНЯ — найдоступніший, найулюбленіший, наймасовіший вид музичення та жанр музичного мистецтва. Розрізняють П.: за джерелом походження (народні та авторські, останні — на аматорські та професійні); за функціональним призначенням (обрядові, весільні, похоронні, військові тощо); за місцем виконання (побутові, естрадні, туристичні тощо); за характером (сумні, веселі, жартівливі, «сороміцькі» та ін.). П. — первісний музичний жанр, тобто хронологічно найбільш ранній та значеннєво найважливіший. Вона стала ґрунтом розквіту інших видів мистецтва — поезії, вокальної та інструментальної музики, танцю.

П. виникала, народжувалася з веремії всього многотрудного життя людей, виростаючи з кожної його сфери. Багато сил забирали у людей турботи про засоби до існування, тому часто-густо співали саме про це. Ось історичне відлуння тих часів — П. сучасного американського ескімоса: «Айя-аа-аа! Айя-аа-аа! Я радий і щасливий! Блищать на зорі поля крижані, на полювання відправлятися можна... Як стало чудово, як добре!». І далі — про наступне вдале полювання, жирну здобич та очікувану поживну вечерю.

Один із дослідників пісенної творчості людей, які перебувають на рівні подібної залежності від природних умов, зауважив, що такі П. виходять зі шлунку, а не з серця. Однак із плином часу, змінами на краще в житті й П. полилися із серця: серця матері, що схилилася над колискою сина, із серця юнака, який палає бажанням прислужитися Вітчизні, серця дівчини, що тужить за коханим, серця народу, що працює, мріє, бореться за своє майбуття, за свою долю. У народну П. влилися мелодії, уплелися мотиви, увійшли слова й ритми, що йдуть також від серця бентежного, знедоленого, приниженого, яке молить про ласку й милосердя, про прощення своїх помилок та провин.

«Розщеплення» пісні. Досягнувши високого розквіту, народна П. ніби розщепилася на два види мистецтва — поезію й інструментальну музику.

«Поезія і музика, — зазначав С. Людкевич на початку ХХ ст., — були довгий час (подекуди й по сю пору) двома нерозлучними сестрицями, які, розвиваючись разом, не в силах були одна без одної і кроку ступити. Вони зв'язані були органічно, набагато міцніше, ніж тепер... і виступали



Піктографія.

Так званий «Дрезденський кодекс» Доколумбова ера. Культура майя. XI—XII ст. Дрезденська королівська бібліотека, м. Дрезден, Німеччина



Пінакль.

Схематичний переріз готичного собору: а — контрфорс; б — пінакль



Піфійські ігри.
Дельфійський візничий.
V ст. до н. е. Археологічний музей, м. Дельфи, Греція

завжди разом у формі співаної поезії як щось одноцільне, нерозторжжимо, як єдиний вираз різноманітних почувань, одиничних і спільних. Поезія не була декламованою, як тепер, а по-друге, не було теперішньої самостійно розвинутої музики». Тільки згодом, на певному етапі розвитку, зокрема й «художнього» розвитку, людства, «поезія відокремилася від музики і стала на власні естетичні основи, стала декламованою, а слідом за тим розвинулась самостійно інструментальна музика (з незалежним музичним тактом)».

У різних народів не зовсім однакові шляхи розвитку, зокрема, й цього багатоголового процесу, не на один час припадає й «період взаємного визволення поезії й музики як двох самостійних мистецтв», не однаковими виявляються й наслідки такого розщеплення. Єдине, що з певністю можна стверджувати: час такого відокремлення й усамостійнення відбувається там і тоді, де і коли мистецтво, яке творили люди спонтанно, стихійно, напівсвідомо, стає усвідомлюваним цілеспрямованим процесом, тобто перетворюється із самодіяльного, аматорського на професійне виготовлення (виробництво) художніх творів.

Див. Музика, Танець, Танок.

«ПІСНЯ ПІСЕНЬ» — назва одного з розділів Старого Заповіту (Біблії). Уміщена «П. п.» відразу після «Книги Еклезіаста» — одного з найпохмуріших, просякнутих безпросвітним песимізмом текстів: і буде те, що вже було, і нема нічого нового під місяцем, і все — метушня, усе — «суета сует і страждання духу».

Після таких вищувань цілковито іншою за змістом та пафосом є пісня: «Хай цілує він мене поцілунком вуст своїх, бо ласки його — ліпші від вина!» Після сповненого любовної пристрасності дівочого замилювання своїм коханим відбувається її шлюбний діалог з нареченим: «О, ти прекрасна, моя кохана, ти прекрасна! Очі твої голубині». І вірна відповідає: «О, ти прекрасен, мій коханий, і ласкавий. І ложе у нас — зелень; покривля дому нашого — кедри, стелі наші — кіпариси».

Наступна пісня — знову монолог до нестями закоханої дівчини, знеможеної від кохання — кохання людського, земного, щирого й чистого: «Він увів мене до палати бенкету, і знамено його наді мною — любов. Підкріпіте мене вином, освійте мене яблуками, бо я знемагаю від кохання. Ліва рука його у мене під головою, а права обіймає мене. Заклинаю вас, доньки єрусалимські, сернами або польовими ланями: не будіть і не тривожте закоханої допоки їй завгодно». Високої поезії сповнена відповідь коханого: «О, ти прекрасна,

кохана моя, ти прекрасна! Очі твої голубині під кучерями твоїми, коси твої, як стадо кіз, що сходять з гори Галаадської. Зуби твої — як отара стрижених овець, що виходять із купальні, і у кожній з них — пара ягнят, і безплідної нема жодної між ними; як стрічка рожева — губи твої, і уста твої — лагідні; як половинки гранатового плоду — ланіти під кучерями твоїми; шия твоя — як стовп Давидів, споруджений для зброї: тисяча щитів висять на ньому — усі щити сильних. Допоки день дихає прохолодою і тікають тіні, піду я на гору миррову і на пагорб фіміаму. Уся ти прекрасна, кохана моя, і плямки нема на тобі...». І кохана відповідає таким само захопленням тілесною красою свого обранця: «Очі його — як голуби при потічках води, як ті, що купаються у молоці, сидять у довольстві. Щоки його — квітник ароматний, грядки духмяних рослин, губи його — лілії, що струмлять текуче мирро. Руки його — золоті злитки, оздоблені топазами, живіт його — як виріб зі слонової кістки, оздоблений сапфірами. Стегна його — мармурові стовпи, поставлені на золоті підніжжя. Вуста його — солодощі, і весь він — ласка». І знову долучається до шлюбного діалогу коханий: «Округлисть стегон твоїх — як намисто, витвір рук майстерного митця; живіт твій — кругла чаша, у якій змішується духмяне вино; лоно твоє — ворох пшениці, обставлений ліліями; два соски твої — як двоє козенят, двійня серни». І вона відповідає йому відданістю: «Положи мене як печатку на серце твоє, як перстень — на руку твою, бо міцна, як смерть, любов, люта, як пекло, ревність».

Сучасному читачеві може видатися надто терпким аромат кохання, що дійшов до нас із глибин часу, з обширів аравійських степів та пустель, незвичними образи та прямолінійними — порівняння... Однак свіжими та яскравими залишилися почуття. «Великі води не можуть загасити кохання, і ріки не заллють його...» Безсилою виявилася і ріка часу — ріка забуття — перед силою і красою цього слеску народної поезії, яка оспівує почуття, що спалахує з новою силою у кожному поколінні людей, у кожному серці... Цьому посприяли, поза сумнівом, і укладачі Біблії. Доповнили її «П. п.» випадково, оскільки нічого спільного ні з тим, про що йде мова до цього, ні з тим, про що йдеться далі, ці пісні не мають. Навіть слово «Бог» у зьому тексті не зустрічається жодного разу.

Оскільки опинився цей текст серед текстів священних, то що б це мало означати? Над цим питанням замис-



Піфійські ігри.
Дівчина грає на подвійному авлосі (флейті)

лювалися давно. Одні вважали, що тексти увійшли до Біблії з огляду на те, що їхнім автором нібито був легендарний «цар царів» Соломон. Принаймні так озаглавлений розділ у Біблії «Пісня пісень Соломона». Соломона вважали настільки праведною людиною, що навіть не припускали, що він може скласти тексти не те що нерелігійні, а відверто еротичні. Через те й шукали щось загадкове, приховане у змісті цієї поеми. Намагалися витлумачити її як алегорію: любов тут оспівується не земна, тілесна, а суто духовна, і не до жінки, а до Бога. На цій підставі текст «П. п.» увійшов до іудейської літургії. Виконували її під час богослужіння за всіма правилами, поділивши на монологи, діалоги, хори. Так і утвердилось уявлення, ніби оспівується любов Ізраїля до Яхве: на знак особливої вдячності за щасливий вихід з єгипетського полону.

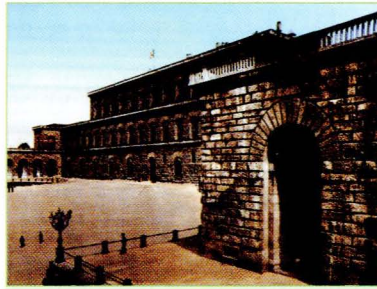
У III ст. цей текст увели до богослужіння й католики. При цьому християни дещо змінили тлумачення: оспівується, мовляв, любов між Христом та церквою, тому в хорі співали «ангели», «пророки» та «патріархи».

Однак питання поставало знову і знову: чи насправді релігійний зміст мають ці пісні? Особливо гостро воно постало в часи Інквізиції, що набрала сили під час так званої Контрреформації. У XVIII ст. вирішили: Соломон адресував ці пісні своїй дружині. Але невдовзі виникли нові непорозуміння. Якщо справді Соломон ось так оспівував красу своєї дружини, то який саме? Адже їх у нього було аж чотири! Згодом сумніви ці підтвердив лінгвістичний аналіз. З'ясувалося, що «П. п.» написана мовою, яка щонайменше на два століття «молодша» від тієї, якою послуговувалися в епоху Соломона.

Розгадка прийшла несподівано у 70-х рр. XIX ст. Консул Пруссії у Дамаску на прізвище Ветштейн описав побачений там традиційний весільний обряд сирійських селян, за яким молодий і наречена впродовж кількох днів після основного весільного торжества «грають» у царя і царицю: вони нічим, окрім прийому гостей, не переймаються, усі клопоти беруть на себе родичі, вони ж «воссядають на тронах», навколо них водять хороводи хлопці та

дівчата і оспівують красу то одного, то другого. Зіставлення змісту цих пісень з текстом «П. п.» навело учених на здогад, який невдовзі підтвердився: «П. п.» складають фрагменти давніх семітських, ще язичницьких, обрядових весільних співів.

ПІТТИ (Pitti) — назва (за прізвиськом власника — родини Пітті) Музею мистецтв у Флоренції (Італія). Відкритий 1828 р. (середня частина — архітектор Ф. Брунеллескі з 1440 р., двір (1558–1570 рр.) — архітектор Б. Амманаті). У картинній галереї (т. зв. Палатинській) — італійський та фламандський живопис XV–XVII ст.



Пітті.

Палацо Пітті. Фотографія. Кольорове забарвлення. Кінець XIX — початок XX ст. Бібліотека Конгресу США, м. Вашингтон, США

ПІФІЙСЬКІ ІГРИ — історична назва свят та змагань (музичних і спортивних) у Стародавній Греції. Відбувалися раз на 8 років, а з VI ст. — раз на 4 роки у м. Дельфі при храмі Аполлона Піфійського. За значенням П. і. були другими після Олімпійських.



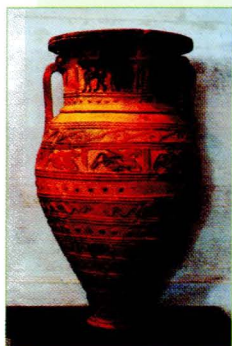
Піфійські ігри.

Афітеатр, у якому проводилися Піфійські ігри. IV ст. до н. е. Сучасний вигляд. М. Дельфі, Греція



Піфійські ігри.

Сатир у змаганні з самим Аполлоном грає на подвійній флейті (авлосі). Барельєф школи Праксителя. Фрагмент. IV ст. до н. е.



Піфос.
Піфос з чотирма ручками.
Крит. Кнос. 1500 р. до н. е.
Лувр, м. Париж, Франція



Плакат.
А. Муха. М. Адамс в образі
Жанни д'Арк.
Постер. 1909 р.
Метрополітен-музей,
м. Нью-Йорк, США

ПІФОС (грец. πῖθος — глиняний глек) — великий яйцеподібний глиняний посуд, який використовували стародавні греки для зберігання вина. Іл.

ПІЩИКАТО (итал. pizzicato, від pizzicare — щипати) — один із прийомів видобування звуку на скрипці, який полягає в тому, що струни защіплюють пальцями (переважно правої руки), а не ковзанням по них смичка. Н. Паганіні для створення особливого ефекту своєрідного скрипкового дуету часом вдавався до П. лівою рукою, продовжуючи правцею рухи смичка («Дует Паганіні для скрипки соло», прибл. 1806–1808 рр.). Уперше застосував прийом П. з художньою метою К. Монтеверді.

ПЛАГІАТ (лат. plagiat — викрадений) — навмисне повне або часткове привласнення авторства на чужий твір (літератури, мистецтва, науки та ін.).

ПЛАКАТ (нім. Plakat, від фр. placard — оголошення, афіша) — 1) жанровий різновид мистецтва графіки; 2) загальне означення окремого твору цього мистецтва — яскраве зображення на великому аркуші паперу з коротким влучним пояснювальним текстом. За метою розрізняють П. рекламні, інформаційні, політично-пропагандистські, агітаційні, та ін.

ПЛАКЕТКА (фр. plaquette) — 1) медаль прямокутної або наближеної до прямокутної форми; 2) пластинка (металічна, керамічна та ін.) з рельєфним зображенням, призначена для прикрашання меблів чи інших ужиткових речей.

ПЛАН (лат. planta — підосва, ступня) — 1) *взг.* намічений порядок здійснення певної роботи (план твору, доповіді, лекції, воєнних дій тощо); 2) *мист.* — термін, який використовують для класифікації зображення залежно від відстані об'єктів до спостерігача; 3) *перен.* синонім слів «аспект», «розріз» та ін. — уявний «поворот» певної проблеми (кажуть: «тепер розглянемо це в теоретичному плані»); 4) у *топографії* — креслення, яке умовно зображає певну частину землі (топографічний план); 5) *архит.* горизонтальний «розріз» будинку (архітектурний план); 6) *геом.* назва нормальної проекції.

У мистецтві (зокрема, у живописі, графіці) термін «план» уживають для умовного поділу зображення на кілька уявних горизонтальних «ліній» («смуг»,

«площин») залежно від їхньої віддаленості від ока: передній план, задній план. Цей поділ використовують як відносний масштаб зображення об'єктів для створення позірної повітряної перспективи і за її допомогою — ілюзії тримірності простору на площині.

У кіномистецтві розрізняють такі плани: а) далекий план (англ. far distance) — зображення людини на повний зріст та її оточення, при цьому головне значення має саме зображення оточення; б) загальний план (англ. long shot, vista shot) — зображення людини на повний зріст; в) середній план (англ. medium shot) — зображення людини до колін; г) перший план (англ. foreground) — зображення людини до пояса; ґ) крупний план (англ. close up, close shot) — зображення голови, обличчя; д) деталь (англ. big close shot) — зображення певної частини об'єкта.

ПЛАСТИКА (грец. πλάστικη, від πλάσσω — скульптура, пластика, образотворче мистецтво) — 1) те саме, що скульптура (кажуть: дрібна пластика, тобто скульптурні вироби невеликого розміру); 2) особливість ліплення скульптурної фігури — виразність об'ємної форми (кажуть: оцінюючи майстерність скульптора: прекрасна (досконала, довершена) пластика); 3) у танцювальному мистецтві — плавність, вишуканість рухів; 4) те саме, що пластичність: емоційна, художня виразність, гармонійність, вишуканість форми твору.



Плафон.
Хрещення Христа. Мозаїка. V–VI ст.
Аріанський банкетерій, м. Равенна, Італія

ПЛАФОН (фр. plafond — стеля) — 1) стеля, прикрашена живописними, скульптурними (ліпними) зображеннями чи архітектурно-декоративними мотивами; 2) твір монументально-декоративного живопису, яким прикрашають перекриття

певного приміщення (тобто «стеля»); 3) на-
зва кріплення (арматури) електричного сві-
тильника на стелі чи стіні приміщення. *Іл.*

ПЛАХТА — старовинний жіночий
слов'янський одяг: в українок — пологни-
ще вовняної узорчатої домотканої ткани-
ни, обернута навколо талії і закріплена
на поясі; у поляків та лужичан — головна
і наплічна накидка.

ПЛЕКТР (від *грец.* πλῆκτρον — пле-
тений) — те саме, що медіатор: при-
стрій для звуковидобування на деяких
струнних музичних інструментах (кіс-
тяна, пластмасова, металічна та ін.
пластинка або обручка з «кіттем», яку
надавають на палець).

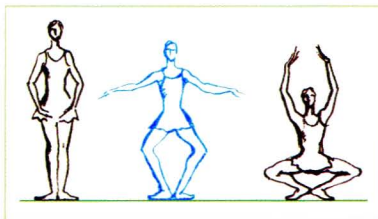
ПЛЕНЕР (*фр.* plein air — вільне пові-
тря) — 1) у *побуті* організація роботи ху-
дожників за межами майстерень та ательє,
на відкритому повітрі; 2) *мист.* термін,
яким означають відображення у живо-
пису змін повітряного середовища, зумов-
лених сонячним промінням та станом
атмосфери. Термін *П.* як і систему відпо-
відних художніх засобів зображення пей-
зажу, що знаменували творчий переворот
у цьому жанрі, запровадили імпресіоністи
(К. Моне, К. Пісарро, А. Сіслей та ін). *Іл.*



Пленер.
К. Моне. Мистецтво Ветель. Полотно,
олія. 90х92 см. 1901 р. Державний музей
образотворчого мистецтва ім. О. С. Пушкіна,
м. Москва, Росія

ПЛЕЯДИ (*грец.* Pleias (Pleiados) —
1) у *давньогрецькій міфології* 7 дочок Ат-
ланта, яких Зевс перетворив на сузір'я, аби
врятувати від домагань Оріона; 2) *перен.*
гурт (сузір'я) талановитих людей (поетів,
музикантів, політиків та ін.).

ПЛІЄ (*фр.* plié, від plier — згина-
ти) — присідання на двох або на одній
нозі. Розрізняють *П.*: а) демі пліє — по-
ловина — напівприсідання (не відрива-
ючи п'ят від підлоги); б) гран пліє (*фр.*
grand — великий) — згинання колін до
межі, з відривом п'ят від підлоги.

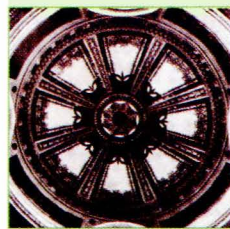


Пліє

ПЛАЙФА (*грец.* πλινθοῦς — первісно це-
гла, згодом — плитка) — широка плас-
ка цегла, яку застосовували в будівництві
у Візантії, а також (після прийняття хри-
стіянства) в Київській Русі (X–XIII ст.).

ПЛУНЖЕР (*англ.* plunger — пірна-
ти) — 1) *театр.* частина сценічної пла-
щадки, яку можна (завдяки плунжер-
ному пристрою) піднімати та опускати
нижче звичайного рівня сценічної під-
логи; 2) *техн.* поршень, довжина якого
значно більша за діаметр.

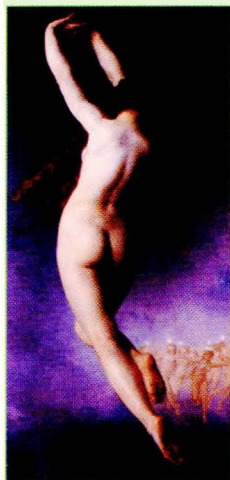
ПУБУДОВА — музичний термін на
загальне означення будь-якої частини
музичної форми, структурно відмежова-
ної від сусідніх. Музичній формі властива
ієрархічна структура: вона охоплює низ-
ку розділів, кожний з яких, у свою чер-
гу, поділяється на розділи та підрозділи.
При цьому великі розділи — залежно від
типу форми та рівня ієрархічного члену-
вання — іноді мають певні назви (напр.,
у сонатній формі великий розділ ста-
новить експозиція, у якій розрізняють
головну, зв'язуючу, побічну та заключну
партії), водночас у музиці, її різнома-
нітних формах, існує безліч більших або
менших структурних складових, які не
мають своєї персональної назви, отож,
для їхнього означення й запроваджено
функціонально нейтральний термін *П.*
Часто-густо їх означають ще кількісно —
двотакт, чотиритакт, семитакт та ін.
Грань між побудовами, саме момент їх-
нього розмежування, ледь вловима пауза,



Плафон.
Плафон круглої зали.
Кінець XVIII —
початок XIX ст.
Садиба П. Завадовського,
с. Ляличі, Україна



Плахта.
Плахта. Полтавщина.
XIX ст. Національний музей
українського народного
декоративного мистецтва,
м. Київ, Україна



Плеяди.
В. А. Бужеро. Плеяда,
що забулася. Полотно,
олія. 195,5х95 см. 1884 р.
Приватна колекція



Поема
І. Білібін.
Ілюстрація до поеми
О. Пушкіна
«Руслан і Людмила»

має назву *цезури*. Глибина цезури, тобто тяглість грані між побудовами, залежить від ієрархічного рівня самої побудови.

ПОВАЛУША, ГРИДНЯ — у *давньоруській дерев'яній архітектурі* башта у комплексі житлових хоромів, у якій облаштовували приміщення для бенкетів.

ПОВІСТЬ — термін на означення оповідального жанру. Запозичений з прози, він широко застосовується в інших зображальних мистецтвах, зокрема кіно та телебаченні, для загального жанрового означення творів.

ПОДІЙ, ПОДІУМ (лат. podium) — висока прямокутна платформа зі сходами, на якій зводилися античні (переважно римські) храми.

ПОЕЗІЯ (грец. ποιησιον — творчість) — у побуті під поезією розуміють усе «високе» і «гарне», відмінне від «сірого», «буденного», «приземленого»; у теорії літератури цим терміном визначають особливий вид словесного мистецтва, характерними ознаками якого є певний ритм, римування слів, уживання своєрідних художніх образів тощо. З огляду на це поезію іноді називають віршами (від лат. слова «versus» — крутитися, обертатися): рух «віршованих» рядків, суворо витриманий за кількістю голосних звуків, у певному ритмі, та ще й з римами, справляє враження певного обертання, ніби по колу.

За часів грецького філософа Аристотеля (384–322 рр. до н. е.) цим словом іноді називали загалом усю художню словесну (літературну) творчість. Аристотель проти цього заперечував. Відносячи П. до мистецтв «наслідувальних», тобто зображальних, він вважав, що П. покликання — зображати людей (гірших, ліпших і таких, як ми) і їхні дії, до засобів зображення відносив ритм, метр, мелодію (поезія була тоді співаною), а на перше місце ставив слово. Але цього було замало. Тому філософ відмежовував П. від літератури наукової, з одного боку («якщо видадуть написаний метром який-небудь трактат з медицини або фізики», то автора його справедливо назвати не поетом, а «скоріше фісіологом, ніж поетом»), а з другого — від решти художньої літератури, для якої тоді ще не було навіть назви («те мистецтво, яке користується лише словами без розміру чи з метром, при тому або змішуючи кілька розмірів один з одним, або вживаючи один який-небудь із них, досі залишається [без визначення]»). Зауважимо це і продовжимо аналіз.



Поема
А. Базилевич. Ілюстрація до
поєми І. Котляревського
«Енеїда»

Щоб з'ясувати сутність П., необхідно вдатися до порівняння двох видів осягнення (пізнання) людиною дійсності. Перший — не за важливістю, а за порядком розгляду — науковий. Тут відомі загалом два шляхи пізнання: від осмислення окремих конкретних фактів і явищ до теоретичного узагальнення. Це основний шлях людського наукового пізнання: він забезпечує істотне накопичення наукових знань людини про довкілля і саму себе. Другий шлях ніби веде у зворотному напрямі: від загальних уявлень та істин до конкретних особливих та одиничних фактів. Він дає змогу людям систематизувати знання, провести їх у більш чи менш суворо послідовну систему. Перший шлях називають індуктивним, другий — дедуктивним.

Третій шлях веде до знань, до істини не цпаблями сходження вгору чи вниз, а засобом зіставлення, уподібнення, перенесення — трансдукції. По-грецьки це слово звучить як *метафора*. Уживання насамперед метафор для створення художнього образу і є тим найістотнішим, що надає поетичного характеру літературному текстові навіть без додержання інших умов (ритм, рима) і відсутність чого (або кволість, млявість) позбавляє текст П. навіть за додержання всіх інших вимог.

За тисячоліття в царині словесного мистецтва напрацьований багатий арсенал «метафоричних зворотів» (тропів), а саме порівняння за подібністю (власне метафора); за контрастом (оксиморон); за суміжністю — *метонімія* — із її різновидами — синецдоха (частина за ціле, або навпаки); а також гіпербола (перебільшення), епітет (приховане уподібнення), притча та інші види параболі.

Див. *Метод, Стиль, Проза*.

ПОЕМА (грец. ποιημα — створення) — 1) у давні часи (античність, середньовіччя) — монументальна героїчна оповідь, епос («Іліада», «Одіссея», «Пісня про Роланда», «Слово о полку Ігоревім»). Жанрове означення П. дав «Мертвим душам» М. Гоголь; 2) у *суч. літературознавстві* — віршований лірико-епічного жанру твір великого розміру (П. Т. Шевченка, О. Пушкіна, В. Маяковського та ін); 3) у *муз.* — термін на означення невеликих ліричних п'єс

вільної структури, великих одночас-
тинних творів програмного характеру
(«Симфонічна поема»), а також хорових
та вокально-інструментальних творів.

ПОЕТИКА (грец. ποιητική — май-
стерність творення) — 1) у вузькому ро-
зумінні сукупність принципів, правил,
приймів поетичної творчості (кажуть:
П. Шевченка, Пушкінська П. тощо); 2) вг.
система, принаймні сукупність, принци-
пів, правил та засобів і форм ху-
дожньої творчості.

Термін походить від назви дослідження
Аристотеля, у якому вперше в історії єв-
ропейської писемності здійснено спробу
систематизувати й теоретично узагальни-
ти закони художньої творчості. У «Пое-
тиці» Аристотеля йшлося переважно про
твори драматичні — трагедію й комедію,
але оскільки писали їх тоді віршованою
ритмічною мовою, термін П. тривалий
час зберігав значення зводу правил віршу-
вання, або поезії, як було названо один із
родів художньої літератури. Такою, напр.,
є написана віршами книга французького
М. Буало «Поетичне мистецтво» (1674 р.),
у якій розгумачується, зокрема, що таке
елегія, ода, сонет, епіграма, балада, рондо,
мадригал тощо; книга професора Києво-
Могилянської академії М. Довгалецького
«Поетика. Сад поетичний» (1736 р.), у якій
викладено набуті від античних часів уяв-
лення про сутність і призначення поезії,
техніку віршування та поетичні засоби:
метафору, синекдоху, метонімію, антоно-
мію, оноματοпоею та інші види тропів, про
«фігури слів і думок», про «періоди» тощо.

Терміном П. децю метафорично на-
зивають притаманний окремому пись-
менникові, поетові стиль, творчий метод,
схильність до певних художніх засобів
зображення й самовираження. Так, кни-
га М. Бахтіна з теорії художньої творчості
має назву «Проблеми поетики Досто-
євського» (1964 р.). За аналогією П. стали
йменувати специфічні правила творчості
в певній галузі мистецтва. «Поетика кі-
номистецтва» — таку назву має книга
Є. Добіна, видана 1961 р., та ін.

Див. Стиль, Творчий метод.

ПОЕТИЧНЕ КІНО. Кіно в прагнен-
ні піднятися до висот поезії, особливо
в ранній період свого художнього визрі-
вання, з жадністю взялося освоювати,

тобто перекладати на мову екранних
зображень, усі засоби поетичного ви-
словлювання.

Поезія у кіно (на екрані). Спершу поезія уві-
йшла в кіно лише як об'єкт показу. Саме зобра-
ження при цьому перетворювалося на ілюстра-
цію поетичного тексту. Ось приклад з процесу
екранізації свого часу відомої російської народ-
ної пісні «Вниз по матінці, по Волзі»: «До відкрит-
тя картини протягом кількох хвилин повинна
чутися пісня «Вниз по матінці, по Волзі». (Ноти
будуть додані до фільму). Картина 1а. Два вели-
ких і кілька малих човнів пливуть по річці...
У великому човні на передньому плані Степан
Разін, три есаули, персидська княжна і роз-
бійники. Рештою човнів пливуть усі розбійники.
Картина 2а. Розгул Стеньки Разіна на Волзі. Іс-
торична місцевість. Річка, ліс, на галювині розта-
шувалася ватага Стеньки Разіна. Розставлено
триноги з підвішеними казанами, розкладено
вогонь, довкола розкидано зброю: ножі, руш-
ниці, кістені; тут же розкиданий одяг, килими,
стоять бочки з вином. Розбійники стоять, ле-
жать, сидять, п'ють вино з ковшів. Удалині видно
дозорців. Разін і княжна сидять під деревом на
багато оздоблених високих стільцях. Разін дов-
го цілує княжну. Усі розбійники тримають у ру-
ках чари з вином, низько кланяються отаманові,
знімають шапки, кричать «ура», підносять вино
Разіну і княжні тощо». Протягом 1909–1915 рр.
приблизно в такий само спосіб були екранізо-
вані поезії О. Пушкіна («Свгеній Онегін», «Пі-
кова дама», «Русалка» та інші), М. Лермонтова
(«Маскарад», «Боярин Орша», «Пісня про купця
Калашникова»), М. Некрасова та ін.

З часом у міру усвідомлення кінематогра-
фом потреби «власної мови» формується й сам
принцип поетичного бачення і відтворення ба-
ченого. При цьому зовсім не йдеться про меха-
нічне наслідування чи перенесення. Хоча історія
кіно знала і такі факти. Річ у тім, що будь-яка
мова — ота сама, що нею повсякденно спіл-
куються люди, — непозбутньо метафорична
і, отже, поетична за своєю природою.

Досить замислитися над буквальною зна-
ченням речень із нашого буденного спілкуван-
ня: «сонце заходить», «темніють гори», «місяць
сходить», «небо хмуриється», «дощ іде», «вітер
віє» тощо. Це метафори. Писемність також
є графічною фіксацією метафор. Зображення
голови певної тварини означало, напр., цю тва-
рину загалом, схематичне зображення статевої
відмінності між людьми означало: ♀ — жінку,
♂ — чоловіка. Хвильки ≈ означали воду,



Поетичне кіно.
Режисер С. Ейзенштейн.
Кадр з фільму «Жовтень».
1927 р.



Поетичне кіно.
Режисер С. Ейзенштейн.
Кадр з фільму «Старе
і нове». 1929 р.

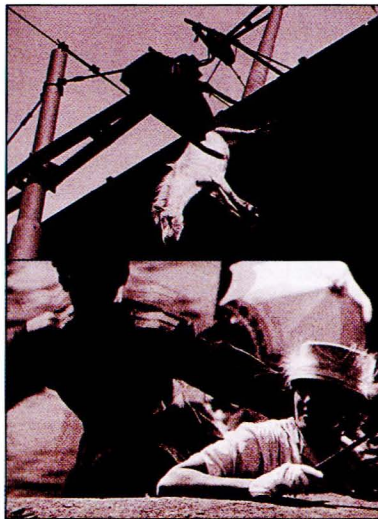


Поетичне кіно.
Режисер Дзига Вертов.
Кадри з фільму «Ентузіазм.
Симфонія Донбасу».
1930 р.

наконечник ↑ — спис тощо. Зображення сноп-ла рогози чи очерету у шумерів було *символом* кохання, оскільки вхідний отвір у хижих на час пошлюблення затулявся очеретяним снопом. *Іл.*

Тож було цілком логічно і закономірно, що «власна мова» новонароджуваного мистецтва кіно формувалася шляхом уподібнення, протиставлення, порівняння зображень. Так, С. Ейзенштейн у фільмі «Страйк» епізод розгону страйкарів монтажно зставляє — *уподібнює!* — із зображенням того, як на різниці забивають тварин; балаканину депутатів Думи — із бреньканням на балайці. В. Пудовкін думку про наростання революційного руху уподібнює весняній повені, що ламає кригу на річках, тощо. Хрестоматійними стали кадри — метафори кам'яних левів, що зводяться на ноги й хижо шкірять зуби («Броненосець «Потьомкін»), — символ розгніваного народу; зруйнований монумент царя, що сам собою «зцілюється» («Жовтень»), — метафора реставрації старого ладу; довжелезний прохід селянки крізь анфіладу дверей до столу начальника («Іван» О. Довженка) — метафора бюрократизму тощо.

Кінопоезія. По суті весь кінематограф німого періоду був у ідейно-змістовому сенсі поетичним, тобто метафоричним.



Поетичне кіно.
Режисер С. Ейзенштейн. Кадри з фільму
«Жовтень». 1927 р.

Ті мітці, які за власними уподобаннями були схильні до метафоричного бачення світу і відтворення баченого, захопилися поетичними можливостями кіноекрану настільки, що саме в цьому стали вбачати «суть» і «специфіку» нового мистецтва. Звідси прагнення С. Ейзенштейна та Дзига Вертова «писати кінокадрами вірші».

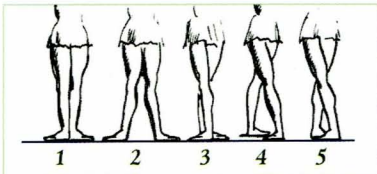
У С. Ейзенштейна цей досвід був не зовсім вдалий («Жовтень» (1927 р.), «Старе і нове» (1929 р.)), а Дзигі Вертову пощастило-таки створити видатні для свого часу кінопоетичні твори: «Крокуй, Радо!», «Шоста частина світу» (1926 р.), «Одинадцятий» (1928 р.), «Симфонія Донбасу», «Ентузіазм» (1930 р.), «Три пісні про Леніна» (1934 р.), «Коліскова» та ін. Деякі з цих фільмів здобули широке визнання глядачів і тодішньої кінокритики (фільм «Три пісні про Леніна» був удостоєний призу на Міжнародному кінофестивалі у Венеції 1934 р.), інші викликали дискусії, заперечення та осуд (напр., фільм «Людина з кіноапаратом») за ускладненість форми, карколомний монтаж, надуживання різного роду кінометафорами. На сьогодні, залишаючи осторонь ідейне спрямування цих кінострічок (напр., своєю метою Дзига Вертов ставив «комуністичну розшифровку дійсності»), ми повинні віддати належне їхньому авторові як теоретику і практику-творцю нового мистецтва.

Відавав належну данину кінопоезії і О. Довженко, особливо фільмом «Звенигора», метафоричним від назви до останнього кадру. Але і в інших роботах майстер, справедливо названий поетом екрана, уміло використовував різноманітні засоби поетичної кіномови, що органічно впливало із властивого йому бачення світу і ґрунтувалося на попередньому досвіді маляра, живописця і графіка. Поезія в його творчості не є самоціллю, а виступає лише одним із властивих для нього засобів зображення того, що він прагнув показати людям на екрані, вона органічно просочує всю художню тканину фільмів.

На прикладі творчості О. Довженка особливо виразно видно, що кінопоезія не обов'язково «кіновірші», як у Вертова. Як і в художній літературі, так і в кіно маємо чимало прикладів «віршів у прозі», де сама проза є метафорично-поетично насиченою. Але кінопоезія органічно, за визначенням, за природою, пов'язана із насиченою зображальністю, отже — живопис-

ністю, через що кіно живописне досить часто плавають з, власне, поетичним.

ПОЗА — певне положення корпусу, рук, ніг та голови танцівника у класичному балеті. Основні П.: круазе (фр. *croisée* — вікно, віконна рама); *efface* (фр. *effacer* — стирати, згладжувати); екарте (фр. *écarter* — відсувати, розсувати, відсторонювати) і чотири арабески.



Позиція.
Позиція ніг

ПОЗИТИВ (фр. *positif*, від лат. *positivus* — умовний) — 1) кіноплівка, підготовлена для проєкції зображень на екран; 2) муз. невеличкий, кімнатний орган.

ПОЗИЦІЯ — положення рук і ніг у класичному танці, що усталювалося наприкінці XVII ст. Положення ніг засновані на принципі виворотності. П. I — стопи, стикаючись п'ятами, розвернуті носками назовні, утворюють на підлозі пряму лінію; П. II — п'яти вивернутих стоп стоять одна від одної на довжину стопи; III — стопи, щільно прилягаючи одна до одної, перекривають одна одну наполовину; IV — вивернуті стопи перебувають паралельно одна одній на довжину стопи; V — стопи, щільно прилягаючи (п'ята однієї стикається при цьому з носком іншої), закривають одна одну. **Уположенні рук** розрізняють підготовчу та три основні П. Підготовча: опущені донизу руки округлені у ліктях та кистях, ледь віддалені від корпусу. Основні **позиції**: I — округлені руки підняті на висоту діафрагми; II — руки розведені в сторони на висоті плеч; III — злегка округлені руки підняті над головою.

ПОКОВКА — 1) виріб, виготовлений способом кування або штампування; 2) проміжна заготовка до кування виробу.

ПОКРОВА НА НЕРАІ — церква у Володимирській області (Росія), пам'ятка володимиро-суздальської школи давньоруської архітектури датована 1165 р. л.

ПОЛЕМІКА (фр. *polémique*, грец. *πολεμικός* — войовничий, ворожий) — гостра суперечка, дискусія, зіткнення думок.

ПОЛИВА — те саме, що глазур.

ПОЛИЦІЯ — 1) архітектурний облом: горизонтальний прямокутний виступ (на базі колони, у карнізі та ін.); 2) у російській дерев'яній архітектурі нижня полого частина крутого двоскатного даху, призначена для відведення дощової води від стін.

ПОЛІМЕТРИЯ (грец. *πολις* — багато + *μετρον* — міра, від *μετρον* — вимірною) — муз. одночасне поєднання двох та більше тактових розмірів, за якого перші долі тактів (метричні акценти) періодично не збігаються.

Див. **Поліритмія**.

ПОЛІПТИХ (грец. *πολις* + *πτυχη* — такий, що складається з багатьох дощечок) — 1) кілька мистецьких творів, поєднаних загальним задумом; 2) церков. багатостворчатий «складень» — різновид портативної ікони.



Поліптих.

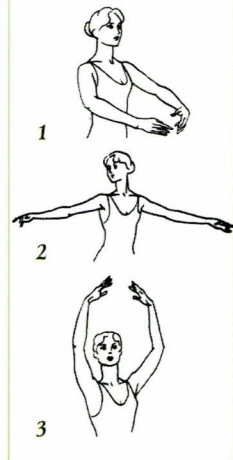
Я. і Х. ван Ейк. Гентський олт. 1432 р. Собор святого Бавона, м. Гент, Бельгія

ПОЛІРИТМІЯ (грец. *πολις* — багато + *ритμ*) — одночасне поєднання в музиці двох і більше різних ритмів (напр., двота тридольних тактів) зі збіганням їхніх головних метричних акцентів.

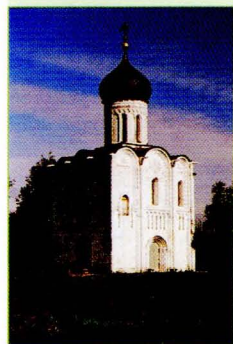
Див. **Поліметрія**.

ПОЛІРУВАННЯ (нім. *Polieren*, від лат. *polio* — роблю гладким) — процес надання поверхні виробу (з металу, дерева, каменя) гладкого вигляду.

ПОЛІСЕРІЙНІСТЬ — муз. різновид серійної техніки компонування, за якого в одному творі використовують ряд серій одного (висотного) порядку.



Позиція.
Позиція рук



Покрова на Нерлі.
Володимирська обл.,
Росія



Поп-арт.
Е. Ворхол. Суп Кемпбела.
1968 р. Галерея мистецтва
м. Вольбергемттон,
Велика Британія



Поп-арт.
Дж. Дайн. Серця. 1969 р.
Галерея Дж. Гудмана,
м. Нью-Йорк, США



Портрет.
Автор невідомий.
Портрет буддистського
ченця Учжунь Шифаня.
Фрагмент. Шобк, туш.
1238 р. Тофуку-дзи,
м. Кіото, Японія

ПОЛІТУРА (нім. Politur, від *лат.* politura — полірування) — 10–20-відсотковий спиртовий розчин смоли, який при нанесенні на деревну поверхню утворює прозоре покриття із дзеркальним блиском.

ПОЛІФОНІЯ (*грец.* πολυφωνία — багато + φωνή — голос, крик, галас) — те саме, що багатоголосся.

Див. *Акорд, Гармонія, Гомофонія, Гетерофонія, Імітація, Контрапункт.*

ПОЛОНЕЗ (*фр.* polonaise — польський) — польський танець, що розвинувся з народного урочистого танцю-хороводу. Первісно чотиридольний, згодом, у процесі трансформацій, став тридольним. Відіграв важливу роль у становленні й формуванні польської національної музики. Широко відомий у Європі як бальний танець. *Іл.*



Полонез.
К. Шлегель. Полонез на природі.
Середина XIX ст.
Приватна колекція, Польща

ПОЛЬКА (*чеш.* půlka — половинка, тобто півкроку) — чеський народний танець, що набув надзвичайної популярності в Європі.

ПОМПЕЇ — назва давнього міста на півдні Італії, поблизу вулкана Везувій. Розташоване поблизу руїн античного однойменного міста, похованого під шаром попелу після виверження вулкану в 79 р. н. е.

У результаті розкопок (із 1748 р.) відкрита частина античного міста із залишками міських мурів (V–IV ст. до н. е.), форумів (VI та II ст. до н. е.), храмів, театрів, ринків, житлових приміщень та вілл. *Іл.*



Помпеї.
Античне м. Помпеї.
Зруйновано в 79 р. н. е. Італія



Поп-арт.
К. Олденбург. Яйце, підсмажене на сковороді.
1961 р. Галерея Дж. Гудмана,
м. Нью-Йорк, США

ПОП-АРТ (*англ.* popart, *скороч.* від popular art — популярне мистецтво) — нейтральний функціонально термін на означення всього того у художній творчості, що подобалося і чим захоплювалися найширші маси населення у США (починаючи з другої половини 50-х рр. XX ст.). З огляду на те що певною мірою це захоплення виявилось опозиційним щодо класичних і загалом традиційних «канонічних» видів мистецтва, термін набув (особливо в СРСР) зневажливого відтінку.

ПОП-МУЗИКА — один із різновидів поп-арту.

ПОПУРІ (*фр.* potpourri — букв. суміш, усяка всячина) — музичний твір, переважно для естрадних, духових та оркестрів народних інструментів, складений з відомих, популярних мелодій.

ПОРЕБРИК — різновид орнаментальної цегляної кладки (ряд цеглин укладають під кутом до зовнішньої поверхні стіни).

ПОРНОГРАФІЯ (грец. *πορνή* (порно) (від *πορνίζω* — та, що продає себе) — розпусниця (розпусник) + *γραφω* — малювати, зображати) — термін для означення вульгарно-натуралістичного, непристойного зображення інтимних проявів статевого життя людей (у тому числі й у мистецтві). Межі пристойного та непристойного визначаються в культурі кожного народу його звичаями, традиціями. Так, скульптурні зображення, якими прикрашені деякі індійські храми (напр., Кандарія Магадівіта Лакшмана в Кхаджурахо), з точки зору української традиційної моралі, видаються, безперечно, непристойними і, отже, порнографічними, тим часом як з погляду багатьох людей, вихованих на традиційних уявленнях та звичаях індуїзму, вони є цілком пристойними, навіть — священними.

ПОРТАЛ (італ. *portale*, від лат. *porta* — вхід, ворота) — 1) *взг.* архітектурно оформлений вхід до будинку; 2) *театр.* архітектурне обрамлення сцени, що відокремлює її від глядацької зали. *П. сцени* утворює *портальний отвір*, або *дзеркало сцени*; 3) *техн.* П-подібна частина певної конструкції або машини (станина металорізального верстата, порталного крану та ін.).

ПОРТАМЕНТО (італ. *portamento* — перенесення) — муз. термін на означення особливого, «співочого», способу виконання, який полягає в ковзаючому, уповільненому, легкому переході від одного звуку до іншого (у співі, грі на смичкових інструментах).

ПОРТАТИВ (нім. *Portativ*) — невеликий ручний (переносний) орган.

ПОРТИК (лат. *porticus* — портик, колонада) — галерея на колонах чи стовпах перед входом до будови, яка завершується фронтоном або аттиком. *Іл.*

ПОРТРЕТ (фр. *portrait*, від *porter* — нести, містити в собі + *traits* — риси в значенні риси, лінії та в значенні характерності (риса обличчя) — подібність, схожість) — жанр зображального мистецтва (література, живопис, графіка, скульптура, кіно, фото та ін.), особливістю якого є відтворення неповторного зовнішнього вигляду, а через нього й унікального внутрішнього «змісту» людської особистості. *Іл.*



Портрет.
П. делла Франческо. Портрет Федеріго да Монтефьоро і Баттисти Сфорца. Так званий «Урбінський диптих». Дерево, олія. 47×33 см. 1472 р. Уффіці, м. Флоренція, Італія

ПОРФИРА (грец. *πορφύρα* — темно-червоний) — пурпурова мантія монарха.

ПОРЦЕЛЯНА (з кит. обпалена земля) — китайська назва *фарфору*, технологія виробів якого була первісно винайдена китайцями.

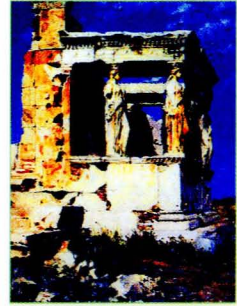
ПОСПІВКА — 1) *взг.* мелодичний зворот, інтонація; 2) у системі *осмогласія* усталені мелодичні звороти, характерні для визначених гласів.

ПОСТАМЕНТ (*середньолат.* *postamentum*, від *positus* — покладений) — 1) те саме, що *п'єдестал*; 2) підставка, на якій встановлюють твір *станкової скульптури*.

ПОСТАНОВКА — 1) творчо-виробничий процес створення вистави (оперної, балетної, драматичної, естрадної та ін.), кіно-, теле- та відеотвору; 2) загальне функціонально нейтральне означення театрального твору.

ПОСТАНОВКА ГОЛОСУ — музико-знавчий та музично-педагогічний термін на означення процесу пристосування та розвитку голосу для професійного використання співаками, акторами, ораторами, лекторами — усіма, кому відповідно до фаху необхідно виступати перед великою аудиторією. Трапляються люди, які мають від природи «поставлений голос», але у більшості випадків виникає потреба «ставити» голос.

ПОСТІМПРЕСІОНІЗМ (лат. *post* — після + *імпресіонізм*) — загальна назва стилістичних течій у французькому живописі кінця XIX — поч. XX ст., які виникли як реакція на тенденційну односторонність



Портик.
В. Поленов. Ерехтейон. Портик каріатид. Полотно, олія. 1882 р. Третяківська галерея, м. Москва, Росія



Портрет.
В. Тропінін. Дібчана з Поділля. Початок XIX ст. НХМУ, м. Київ, Україна



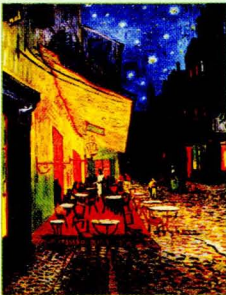
Портрет.
А. Дюрер. Автопортрет. Дерево, олія. 67×49 см. 1500 р. Стара пинакотеха, м. Мюнхен, Німеччина



Портрет.
Я. Вермеєр. Дівчина з перловою сережкою. Полотно, олія. 44,5×39 см. Близько 1665 р. Королівська галерея Маурицаюс, м. Гаага, Нідерланди



Постімпресіонізм.
В. ван Гог. Портрет без бороди. 1889 р. Приватна колекція



Постімпресіонізм.
В. ван Гог. Тераса кафе вночі. Полотно, олія. 81×65,6 см. 1888 р. Музей Кроллер-Мюллер, м. Оттерло, Нідерланди

зображення реальності у творах імпресіоністів. На протигагу акцентуванню на випадковому та скороминущому постімпресіоністи (П. Сезанн, В. ван Гог, П. Гоген, А. Тулуз-Лотрек та ін.), використовуючи живописну техніку імпресіоністів (насамперед чистота й насиченість кольору), зосереджували увагу на пошуках фундаментальних начал буття, усталених матеріальних та духовних сутностей, унаслідок чого посилили інтерес до *символічних мотивів та декоративних аспектів живопису, естетизації формальних прийомів письма*. Не випадково деякого з-поміж постімпресіоністів вважають предтечею *фовізму й кубізму*. Іл.

Див. *Декоративне мистецтво, Символ, Символізм, Стиль*.



Постімпресіонізм.
А. де Тулуз-Лотрек. У ліжку. Картон, олія. 54×70,5 см. 1893 р. Музей д'Орсе, м. Париж, Франція

ПОСТАЮДІЯ (лат. post — після + ludo — граю) — муз. розділ музичного твору, як правило, інструментального завершення вокальної композиції (пісні, романсу).

ПОСТМОДЕРНІЗМ (від *post* + *modernism*). Термін П. увійшов у мистецький і культурологічний ужиток наприкінці ХХ ст. як загальне означення стилевих течій у літературі та мистецтві, що виникли в умовах наростання загальної кризи ідеологічного мислення на руїнах соціальних утопій та антиутопій як іронічна альтернатива *мистецтву соціалістичного реалізму*, що офіційно визнавалося єдиною гідною формою художньої творчості в країнах соціалістичного блоку, а також усім іншим, у тому числі й *модерністським*,

мистецьким течіям із їхніми претензіям на володіння мало не «істиною в останній інстанції».



Постмодернізм.
Г. Гур'янов. Моряки. Полотно, олія. 1991 р. Державна колекція сучасного мистецтва, м. Москва, Росія

Явище своїми витокami сягає середини ХІХ ст., коли почала рватися єдність традицій та новаторства, а *модерним* стали вважати тільки те, що виражає просто «нове», коли почалася гонитва за «новизною» як такою, а в новизні самій по собі почали вбачати самодостатню цінність. Така трансформація модерну виразно представлена в концепції мистецтва, якої дотримувалися письменники Е. По та Ш. Бодлер.

Надзвичайно важливою для розуміння стрибкоподібної «модифікації» *модернізму*, перетворення його на П. є концепція мистецького *авангарду*. Прихильники його також шукали «новизну», але при цьому визнавали — хоча і в перверсивній формі — ціннісну «ієрархію»: нове, вважали вони, завжди ліпше старого. Тобто «нове» уявно *зіставлялося (примірювалося)* зі «старим». Капелани П. залишаються «байдужими» до «старого», як, утім, і до «нового»: вони принципово відмовляються від ціннісної ієрархії художніх творів, течій, стилів, шкіл, напрямів.

Постмодерністський скепсис, однак, не втримався в руслі мистецтва, де його здавна живить індивідуальний, суто особистісний характер художніх смаків та вподобань, і, ґрунтовно підточивши підвалини мистецьких канонів, виявив агресивну тенденцію до опанування інших сфер культури.

Всесвітньо-історична поразка комуністсько-більшовицької та націонал-соціалістичної доктрин, спалахи релігійних і міжетнічних (на зразок середньовічних) війн,

розчарування (у зв'язку з глобальними техногенними катастрофами та апокаліптичними екологічними лихами) у плодах науково-технічного прогресу спричинили зростаючу недовіру до людського розуму і його здатності досягнути суцільності, провистити майбутнє, а тим більше — гарантувати його. Це призвело борників «панпостмодерну» (т. зв. Великого Модерну) до логічно невмотивованих, зате амбітних спроб екстраполяції засадничих принципів П. на сфері наукового і — особливо! — філософського мислення, серед них:

- відмова від «істини» (а отже, таких понять, як «витоки», «причина», «наслідок»); замість них запроваджується поняття «слід» як нібито те єдине, що залишається від колишньої претензії знати достосенну причину;

- неприйняття категорії «сутність», що пов'язана з традицією пошуків глибинного «коріння» явищ; замість цього запроваджується поняття «резома», що витлумачується ними як «поверхня»;

- заперечення змісту категорій «мета», «задум», що зумовлює заперечення категоріально-понятійної ієрархії, характерної для традиційного дослідницького і навіть літературного текстів у «модерні»; ставка робиться на «анархію»;

- на відміну від «модерну», у дискурсі якого провідне місце посідає категорія «метафізика» і «трансцендентне», постмодерністи «метафізиці» протиставляють «іронію», а «трансцендентному» — «іманентне»;

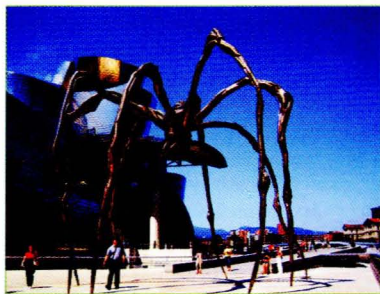
- на відміну від «модернізму», що тяжів до «визначеності», постмодерністи надають перевагу «невизначеності»;

- на зміну термінам «жанр», «межа тексту» модерністи пропонують поняття «текст», «інтертекст», «гіпертекст», що надає нібито мислителю свободу творити, нехтуючи вимогами традиції;

- спрямування «постмодерну» не на творення, синтез, творчість, а на «деконструкцію» та «деструкцію», тобто на руйнування й перебудову попередньої структури інтелектуальної практики культури загалом.

Відтак, адепти П. виявляють схильність до нехтування законами логіки, не визнають методологічної дисципліни і не дотримуються, так би мовити, охай-

ності мислення, не кажучи вже про заперечення будь-якої ціннісної ієрархії наукових теорій і філософських концепцій, релігійних та атеїстичних переконань. Не дивно, що настання «епохи» П. характеризується жалью гідним «відродженням» містики, окультизму, шаманства й зануренням у середньовічні забобони й марновірства.



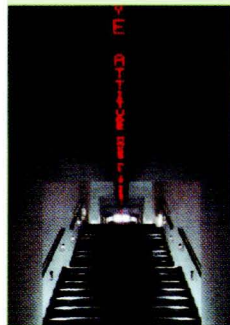
Постмодернізм.
А. Буржуа. Маман. Скульптура. 2000 р.
Музей Гегенхайм, м. Більбао, Іспанія



Постмодернізм.
П. Арман. Аваланч. 1990 р. Кампус Тель-Авівського університету, м. Тель-Авів, Ізраїль

Попередниками і провісниками ери П. його адепти називають цілу низку гучних (від Г. Галілея, Б. Паскаля, С. К'єркегора до К. Маркса, Ф. Ніцше, З. Фрейда) і просто «тріскучих» (від П.-Ж. Прудона, К. Леонтьєва, М. Федорова до М. Хайдеггера, Г.-Г. Гадамера, М. Бубера, В. Біблера та ін.) імен, пов'язаних нібито з критикою «розуму», «свідомості» та осанною «підсвідомості», «інтуїції», «іраціоналізмові».

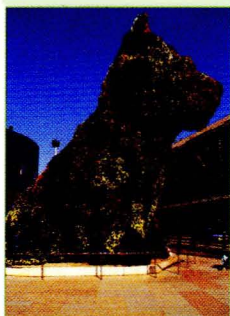
У цьому зв'язку варто нагадати, що чи не найпершим, хто в історії пізнання піддав суворій і логічно обґрунтованій критиці надмірні претензії



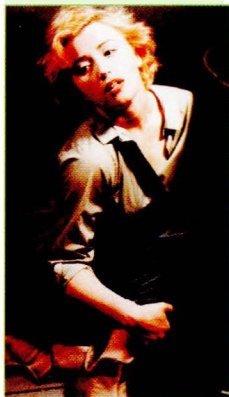
Постмодернізм.
А. Хольцер.
Технопокуса. 1996 р.
Гамбурзька кунстхалле,
м. Гамбург, Німеччина



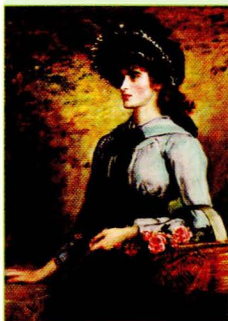
Постмодернізм.
Дж. Кунс. Кіперкер.
1987 р. Сад скульптур
музею Грішгорна,
м. Вашингтон, США



Постмодернізм.
Дж. Кунс. Кіперкер.
1987 р. Сад скульптур
музею Грішгорна,
м. Вашингтон, США



Постмодернізм.
С. Шерман. Автопортрет
в образі Мерилін
Монро. 1982 р. Музей
образотворчих мистецтв,
м. Х'юстон, США



Прерафаеліти.
Дж. Е. Міллес.
Чарівна Емма Морланд.
1892 р.
Приватна колекція

людського мислення, був І. Кант, і порадили принагідно уважніше перечитати три головні його праці («Критика чистого розуму», «Критика практичного розуму», «Критика здатності судження») із цієї проблеми.

І. Кант, логічно, тобто розумно, окресливши реальні можливості людського розуму в пізнанні світу й опануванні його, тим самим не тільки не заперечив його цінність, але, навпаки, практично довів пізнавальну могутність розуму.

Засадничий принцип П. — визнання «рівноправності», а не лише «правомірності» будь-яких естетичних концепцій та художніх стилів — у сфері мистецтва певну об'єктивну підставу справді має у самодостатності індивідуальних художніх смаків, особистісності естетичних уподобань та неповторності мистецьких зацікавлень. Щодо культури мистецької філософії, зокрема й особливо мислительної культури, то єдність наукових критеріїв, цілісність суспільних уявлень, вироблених на основі історичного досвіду людства, є запорукою існування людей, людства як унікального витвору еволюції життя на Землі. Отже, можна безпомилково передбачити пізнавальну — принаймні! — безплідність, коли не шкідливість, навіжених спроб поширити принципи П. на сфери наукового і філософського мислення.

У сфері художньої культури практичні досягнення П., що орієнтується на «всмірне «розкриття» підсвідомості», негативне ставлення до «сповідальності», відмову від «сюжетності», схильність до «гри» із текстами й цитатами, тяжіння до іронії і зосередження уваги на зображенні людини «нижче серця» (насправді — не вище пояса і не нижче колін), м'яко кажучи, не бозна які. Основні стильові «постмодерні» захоплення (щоб не сказати «завихорення») — концептуалізм, хепенінг, «стьоб», «соцарт», перформанс тощо — нічим особливим по суті не відрізняються від набутків модернізму і поза уявними теоретичними відмінностями цілковито можуть бути поставлені в їхній ряд.

ПОТИР (грец. ποτήρ — чара для пиття, кубок) — назва інвентарю в християнській богослужбі: чаша на високій ніжці, зазвичай із дорогоцінних металів або виробного каменю, яку використовують для освячення вина під час здійснення обряду причастя.

Див. Літургія, Меса, Обідня.

«ПРАВИЛО ЛІВОЇ РУКИ» — стародавній наочний спосіб навчання дітей початкової музичної грамоти, що полягає в уподібненні нотного стану до долоні лівої руки. «Є таких чимало, що без підготовки голі ноги показують — ут, ре, мі, фа, соль, ля, що чинять або з нещирості, або з невмілості своєї. Ти таких не наслідуй... Лінії, котрих є п'ять, є те саме, що рука. Рука — те ж саме, що п'ять ліній», — повчав М. Дилецький й ілюстрував малюнком.

ПРАДО (ісп. prado — лука, вигін) — назва художнього музею в м. Мадрид. Заснований у 1819 р., приміщення збудоване протягом 1785–1830 рр. У П. зберігається колекція творів іспанського мистецтва світового значення, творів видатних майстрів італійського, нідерландського, фламандського живопису.

ПРЕДМЕТ МИСТЕЦТВА — 1) взг. те саме, що мистецький, або художній, твір; 2) філософ. термін на означення об'єкта естетичного відображення, яке нібито й становить сутність мистецтва.

Див. Естетика, Естетизація, Краса, Мистецтво.

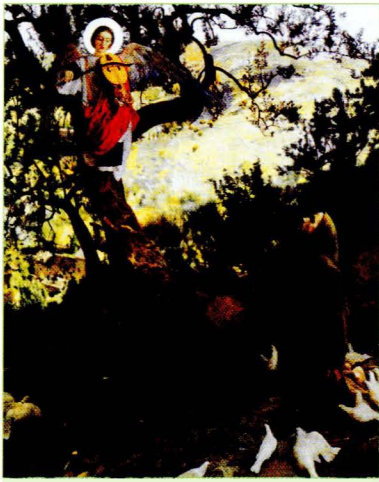
ПРЕКРАСНЕ — головна категорія (поняття) традиційної естетики, що давала себе за «науку про прекрасне», яке нібито становить мету художньої творчості, тобто мистецтва. Г. Гегель та ін. вважали за П. найдосконаліше у своєму роді; М. Чернішевський та інші — життя у відповідності з уявленнями про його ідеал; марксистсько-ленінці — у всьому, що сприяє наближенню комунізму; Ф. Достоевський та ін. — у християнському вченні про «врятування» світу. Проте задовільного визначення П. не існує досі.

У стародавні часи грецький мудрець Сократ заперечив, що дуже легко вказати (показати) на П. (конкретну річ, явище тощо), але надзвичайно важко сказати, що є П. (тобто визначити, що таке П. загалом). Причина в тому, що П. людина вважає те, що їй найбільше подобається. Це — стан відчуття, почуття особливого задоволення від чуттєвого сприймання (слухання, спостереження тощо) певного предмета чи явища. А почуття, чуттєві переживання людей взагалі дуже важко і надто приблизно «перекладаються» на теоретичні формули. Це по-перше. По-друге, вподобання лю-

дей дуже нестійкі, мінливі — від особи до особи, та й в одній особі (залежно від віку, освітнього стану, суспільного статусу і т. д. і т. п.) — коротше: залежно від звичаїв певного соціального прошарку, класу, групи, верстви чи й народу (етносу, нації) загалом. Отож, можна безпомилково сказати: прекрасне — те, що дуже подобається.

Див. *Естетизація, Естетика*.

ПРЕЛЮДІЯ (лат. *praeludium*, від *praeludere* — попередньо грати) — 1) *взг.* вступ до музичного твору; 2) означення самостійного музичного твору, побудованого за закономірностями такої передгри (як правило, для фортепіано, клавесина, органа).



Прерафаеліти.

Ф. К. Коупер. Франциск Ассизський та божественна музика. 1902 р. Приватна колекція

ПРЕРАФАЕЛІТИ (лат. *prae* — перед + *Рафаель*) — найменування групи англійських художників і письменників середини XIX ст. (Д. Г. Россетті, В. Х. Хант, Дж. Е. Міллес), які у своїй творчості прагнули «відродити» *дорафаелівські* (тобто середньовічні та ранньоренесансні) засади мистецтва і скрупульозне відтворення природи поєднували з химерною символікою. І.

ПРЕСТО (італ. *presto* — швидко) — музичний термін на означення швидкого темпу виконання твору.

ПРИЗНАКИ — те, що стоїть при знаках, музичний термін на означення особливих (додаткових) знаків для вказування висоти звуків у знаменній нотації.

ПРИКЛАДНЕ МИСТЕЦТВО — термін на загальне означення предметів ужиткового й декоративного мистецтва.

ПРИМІТИВІЗМ (лат. *primitivus* — первісний, початковий) — стилістична течія в зображальних мистецтвах (кінець XIX—XX ст.), представники якої беруть за взірць та ідеал творчості предмети мистецтва доканонічного періоду, зокрема й продукти художньої творчості самородних умільців, не «звіпсованих» спеціальною освітою «наївних» майстрів (К. Білокур, М. Примаченко в Україні, Н. Піросманішвілі в Грузії, І. Генераліч у Югославії та ін.) і свідомо відмовляються від усталених у професійному мистецтві творчих принципів та художніх «норм» (А. Руссо у Франції, А. Мозес у США, М. Ларіонов у Росії, Н. Гончарова в Україні). І.

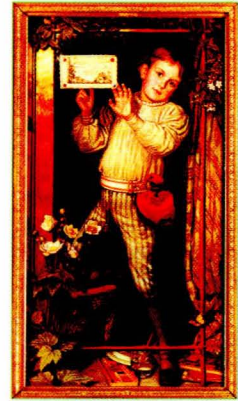


Примітивізм.

М. Ларіонов. Кацаська Венера. Полотно, олія. 99,5×129,5 см. 1912 р. Державний художній музей, м. Нижній Новгород, Росія

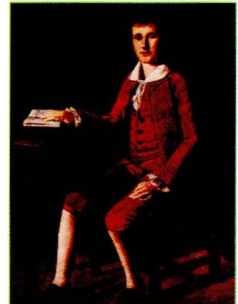
ПРИТВІР — те саме, що *нартекс*.

ПРИТЧА — 1) одна з форм художнього пізнання, різновид розгорнутої метафори («притчею серед народів» називали стародавні євреї свої знегоди, дорікаючи за це своєму богові, який, на їх думку, порушив дане слово, не виконав своїх обіцянок перед народом, що довірився йому); 2) стилістичне означення методу (прийому) художньої творчості, заснованого на використанні цієї форми; 3) означення жанру мистецьких та морально-дидактичних творів, виконаних у цьому стилі (біблейські



Прерафаеліти.

В. Х. Хант. Мастер Хіларі — юний вчений. 1900 р. Приватна колекція, каталог Крісті



Примітивізм.

Р. Ерл. Портрет Вільяма Карпентера. Полотно, олія. 120×89 см. 1779 р. Художній музей, м. Вочестер, США

притчі, євангельські притчі); 4) жанрове означення конкретного твору, виконаного в цьому стилі («Притча про блудного сина», «Притча про лукавого раба», «Притча про бідного Лазаря» та ін.).

Див. *Метод, Художній метод, Творчий метод, Метафори, Поезія.*



Притча.

П. Брейгель-старший. Притча про сліпих. Фрагмент. Полотно, олія. 86 × 154 см. 1568 р. Національний музей і галерея Каподімонте, м. Неаполь, Італія

ПРИЧИТАННЯ (ГОЛОСІННЯ) — імпровізаційний жанр народнописемної творчості, пов'язаної з похоронами, весільними, рекрутськими та іншими обрядами, побутово-життєвими знегодами (неврожай, стихійне лихо тощо).

ПРОГРАМА (грец. програма — оголошення, розпорядження) — 1) в зм. зміст та план роботи, діяльності; 2) короткий виклад змісту навчального предмета; 3) перелік номерів, дійових осіб, персонажів у театральній-концертній виставі; 4) словесний компонент музичного (програмного) твору, покликаний забезпечити понятійну та предметну конкретизацію його музичних образів.

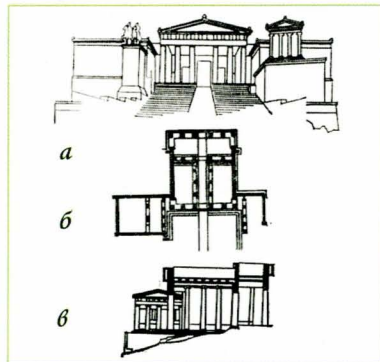
ПРОДЮСЕР (від англ. produce — виробляти, виготовляти) — особа, яка організовує (часто-густо й фінансує) постановку (виробництво) твору кіномистецтва, театру, естради, телебачення, радіо та ін. і у зв'язку із цим відповідає за художню й технічну якість, ідейно-тематичне спрямування твору та економічні, психологічні й соціально-політичні наслідки його споживання.

ПРОЗА (лат. prosa (скороч. pro sequentia — для секвенції)) — термін на означення словесного мистецтва, позбавленого, на відміну від поезії, чіткого ритму (віршуння), римування та ін. За формальною подібністю (належність до літе-

ратури, писемності) іноді до П. відносять тексти філософського, моралізаторського, дидактичного, релігійного, наукового та іншого характеру. Але таке розширювальне тлумачення поняття П. позбавлене логічних підстав. П. — це художні твори різних жанрів (основні з них — повість, оповідання, новела, роман, епопея), тим часом як продуктам інших, зокрема й вищезгаданих видів літературної творчості, притаманні свої органічні жанри (трактат, дисертація, наукова розвідка, повчання, дослідження, життє, проповідь та ін.).

ПРОПІЛІЄ (грец. προπύλαιος (той, що перед дверима) — вхід до храму) — 1) в зм. переддвер'я; 2) особ. назва (τα Προπύλαια) побудованих за правління Перикла розкішних мармурових сходів із колонадами обабіч та п'ятьма воротами, що вели до Акрополя, Пропілієї Афінські. Іл.

Див. *Пілон.*



Пропіліє.

Архітектор Мнесикл. Пропіліє Акрополя в Афінах. 437—431 рр. до н. е.:

а — загальний вигляд (реконструкція); б — план; в — переріз



Пропіліє.

Архітектор А. фон Кленце. Пропіліє ансамблю площі Кенігсплац, Початок ХІХ ст. М. Мюнхен, Німеччина

ПРОСКЕНІЙ (грец. προσκηνιον — місце перед сценою) — 1) в античному грецькому театрі — дерев'яний фасад *скени* або декоративна стіна перед нею; 2) в епоху еллінізму — кам'яна прибудова до *скени*, криваю якої часто-густо використовували як сценічний майданчик.

ПРОСОДІЯ (грец. προσοδία — приспів, акцент, наголос) — 1) учення про складання віршів, віршування; 2) підрозділ учення про техніку віршування (метрично значущих елементах мовлення — склади довгі та короткі, наголошені й ненаголошені тощо).

ПРОСПЕКТ (лат. prospectus — вид, огляд, від prospicere — дивитися в далечінь) — 1) пряма широка вулиця у місті; 2) детальний виклад плану майбутнього твору (книги); 3) друкована *реклама* чи торговельний каталог з описом товарів та умов їх придбання.

Див. *Перспектива*.

ПРОСТАК — термін на означення ампула актора, який виконує ролі добродушно-простуватих персонажів.

ПРОСТИЛЬ (від про + *стиль*) — тип античного храму: прямокутна в плані будова з одним рядом колон на головному фасаді.

ПРОСТІР — 1) *взг.* місце (що його займає певний предмет); 2) *філософ.* категорія для характеристики співіснування об'єктів (за їхньою протяжністю у трьох взаємоперпендикулярних напрямках); для прихильників матеріалістичної точки зору це *форма існування матерії*, один з її атрибутів поряд із часом та рухом, для адептів філософського ідеалізму — це *спосіб організації суб'єктивного досвіду пізнання світу*. На цьому філософський зміст категорії П. вичерпується, далі йдуть таумення фізичного, математичного, соціального, біологічного, художнього П. і т. д., що використовуються як аргументи у спробі доведення істинності одного та хибності другого філософського розуміння цієї категорії (і відповідного реального явища). «Художній» П. — метафорична дрогоназва обставин уявного місця подій у мистецькому творі. (У світлі новітнього досвіду екранних мистецтв точніше було б називати цей простір *віртуальним*.)

Див. *Художність*.

Хоча явище, про яке йдеться, відоме було здавна, принаймні, від часу виникнення театру, де реальний П. сцени умовно силою уяви перетворюється на гаданий (можливий, віртуальний) простір драматичних подій. предметом спеціального дослідження воно стало лише з появою екранного мистецтва. Чи не вперше на нього звернув творчу увагу В. Пудовкін. Якщо Л. Кулешов, Дзига Вертов, С. Ейзенштейн аналізували насамперед смисловий аспект монтажних «ефектів» — трансформації змісту зображення залежно від контексту, то В. Пудовкін зауважив й інші аспекти: метаморфози відчуттів, уявлень про рух, час і простір. «Склеюючи шматки, — писав В. Пудовкін, — кінематографіст створює свій, новий простір. Окремі елементи, зняті ним на плівку, можливо, у різних місцях реального простору, він поєднує, сполучає в екранний простір». Подібно й щодо часу, відчуття якого виходить від характеру монтажу зображень: «Це «новий», екранний час, зумовлений тільки швидкістю спостереження, тільки кількістю і довжиною окремих елементів, обраних для екранного зображення процесу, що знімається». Нових вимірів (у відчутті, сприйнятті глядачів) набуває і рух: швидкість чергування кадрів утворює ритм фільму, рух об'єктів у кадрі — його темп. «Темпо-ритм» — така характеристика екранного руху: нове естетичне поняття і водночас — ефективний зображально-виражальний засіб.

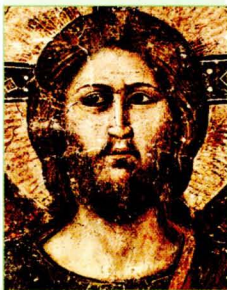


Простір.

Сандро Боттічеллі. Карта пекла.
За мотивами комедії Данте. Перо, чорнило,
темпера. 33×47,5 см. 1480—1490 рр.
Бібліотека Ватикану, Ватикан

Див. *Ефект Кулешова*.

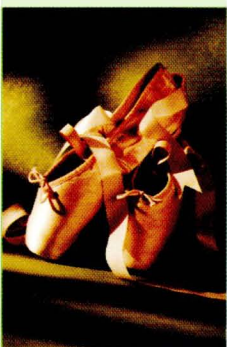
Щодо кіно розрізняють принаймні три аспекти значення терміну П. По-перше, це місце (П.), у якому перебувають глядачі; по-друге, це площина (П.)



Проторенесанс.
П. Каббаліні.
Христос. Фрагмент.
Фреска з циклу «Страшний суд». 1295–1300 рр.
Санта-Чечілія-ін-Трастевере,
м. Рим, Італія



Проторенесанс.
А. ді Камбіо.
Святий Петро. Бронза.
Кінець XII — початок XIV ст.
Базиліка святого Петра,
м. Рим, Італія



Пуанти

екрану; по-третє, «художній» простір, у якому перебувають об'єкти зображення. Він може бути або реальним, або уявним. *Реальний кінопростір* — це зображення П. таким, який він є (документальні кінозйомки). *Уявний кінопростір* буває двох типів: умовно реальний — такий, яким його бачать і уявляють собі здорові (і зорово, і психічно) люди (байдуже, як створене його зображення — відзнятий на півку природний краєвид, реальне приміщення чи намальований, збудований (декорації), штучно «змонтований» із різних зображень просторових об'єктів), або *фантастичний* — такий, якого і не траплялося нікому бачити реально, але який уявляється можливим, вірогідним за певних обставин, словом, віртуальний. Спроби витворити такий уявний П. трапляються у фантастичних фільмах, зокрема про космічні подорожі (напр., «Солярис» А. Тарковського). Однак найчастіше зображення фантастичного уявного П. на екрані з'являється як проєкція суб'єктивного спотвореного бачення світу персонажем, який перебуває у незвичному психічному стані. Виготовують такі зображення за допомогою композиції кадру і засобами оптичної деформації картини реального П. Певною мірою сказане стосується й інших зображальних мистецтв, зокрема живопису, графіки, театру. Іл.

ПРОСЦЕНІУМ (лат. *proscenium*) — передня частина сцени, розташована перед порталом. Іл.



Просценіум.
Римський театр. XVI—XV ст. до н. е.
М. Меріда, Іспанія

ПРОТЕСТАНТСЬКИЙ ХОРАЛ — церковні співи, пов'язані з протестантським культом, що виникли у Німеччині за часів реформації католицької церкви (XVI ст.). На відміну від григоріанського хоралу, що виконувався латиною, ви-

конувався по-німецьки; мелод. основу складала поряд з реліг. гімнами також народні пісні.

ПРОТОРЕНЕСАНС (від *грец.* *прото* + *ренесанс*) — умовна назва періоду в історії італійського мистецтва (XIII — поч. XIV ст.), що передував його розквіту; характерний для творчості поета Данте, скульптора Н. Пізано, архітектора А. ді Камбіо, живописця Джотто. Іл.

ПРОТОТИП (*грец.* *прото* — перший + *τύπος* — відбиток, зразок, форма) — прообраз, реальна особа, що послужила для митця своєрідною моделлю, першоосновою для створення художнього образу.

ПРОФЕСІЙНЕ МИСТЕЦТВО — 1) умовний термін на означення предметів мистецтва, створення яких є професією автора, основним трудовим заняттям, від якого він добуває засоби для життя (на відміну від тих, для кого виготовлення художніх творів є лише любительством і чію продукцію через це іменують мистецтвом аматорським, або часто-густо і неточно — художньою самодіяльністю); 2) з огляду на те, що твори професіоналів загалом відзначаються більш високим рівнем майстерності, термін П. м. уживають і на означення високої художності творів мистецтва, хоча таке застосування не завжди справедливе щодо творчості аматорів, серед яких чимало ушлавлених імен (напр., композитор О. Бородін).

ПРОФІЛЬ (*фр.* *profil*, від *итал.* *profilo* — обрис) — 1) вигляд обличчя або предмета збоку; 2) сукупність типових рис, які характеризують професію, фах, господарство; 3) *архіт.* профілі, або обломи, — видовжені пластичні архітектурні деталі, які розрізняються за характером (профілем) перетину («облому») на прямолінійні (*поліція*) та криволінійні (*вал, гусачок, каблучок* та ін.).

ПСАЛМИ (*грец.* *ψαλμοι* (псалма) — пісня) — давньоєврейські (не раніше VI ст. до н. е.) релігійні співи, що складають одну з книг Старого Заповіту — Псалтир і які увійшли також у християнський культ.

ПСАЛМОДІЯ (від *псалми* + *ωδή* — пісня) — спосіб виконання псалмів: мелодична декламація, а також у вигляді діалогу двох хорів чи соліста й хору.

Див. *Антифон*.

ПСАЛТЕРІУМ (грец. ψαλτήριον, від ψαλλω — брязкати по струнах) — різновид струнного щипкового інструмента.

Див. *Музичні інструменти*.

ПСАЛТИР (грец. ψαλτήριον — пісня) — 1) стародавній єврейський музичний струнний щипковий інструмент; 2) назва однієї зі складових Біблії (Книга Псалмів), що містить 150 релігійних співів, які мають загальну назву псалми.

ПСАЛЬМИ — спотворене псалми; те саме, що *канти*.

ПСЕВДОДИПТЕР (грец. ψευδο (псевдо) — обман + δι — два + πτερον — крило) — різновид давньогрецького храму, відрізняється від диптера відсутністю внутрішнього ряду колон, хоча місце для них існує.

ПСИХОАНАЛІЗ (грец. ψυχη (психо) — дух, душа + *аналіз*) — психологічне вчення та заснований на ньому метод психотерапії, розвинутий наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. австрійським лікарем і вченим З. Фрейдом. В основі П. — уявлення про несвідомі психічні процеси, неусвідомлювані мотивації дій та почуттів людини. На думку Фрейда, витіснення зі свідомості (у підсвідомість) неприйнятних із різних причин прагнень, потягів, почуттів є причиною психо-невротичних захворювань. Метод лікування полягає в тому, щоб засобами психологічного аналізу (тлумачення снів, марень, вільних асоціацій тощо) позбутися цих прагнень, усвідомивши їх і в такий спосіб ніби реалізувавши.

ПУАНТИ (фр. pointe — гострий кінець, лезо) — 1) один із виразальних засобів класичного балету: танець на кінчиках пальців із випрямленим підйомом ноги; 2) спеціальні балетні туфлі з твердим носком, призначені для такого танцювального прийому.

ПУАНТИЛІЗМ (фр. pointillisme — крапка) — 1) у живопису стилістичний напрям, прихильники якого прагнуть мазки фарби наносити у вигляді крапок чи квадратиків; 2) у муз. спосіб запису музики, за якого кожну ноту відокремлюють від іншої паузою (ніби крапкою у звичайному письмі). Характерна для стилістичної течії додекафонії (А. Веберн, П. Блез та ін.) Іл.

Див. *Неоімпресіонізм*.



Пуантилізм.
П. Синьяк. *Сніданок*. 1886–1887 рр. Музей Кроллер-Мюллер, м. Отперло, Нідерланди

ПУНСОН (фр. poinçon — шило, від лат. punctio — нанесення уколів, колоття) — сталевий інструмент у формі цвяха. Використовують у гравіюванні для нанесення крапок.

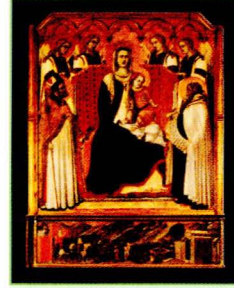
ПУРИЗМ (фр. purisme, від лат. purus — чистий) — стилістична течія в західноєвропейському живопису. Виникла у Франції 1918 р. Представники (А. Озанфан, Ле Корбюзьє) прагнули привнести у мистецтво економіку та дисципліну «машинного століття», зображали позбавлені ознак об'єму сидуgetи звичайних речей (переважно домашнього начиння).



Пуризм.
Ле Корбюзьє. *Наїторморт з численними очима*. 1923 р. Приватна колекція

ПЮПІТР (фр. pupitre) — підставка для нот (умонтована в музичний інструмент, настільна чи встановлена на підлозі).

П'ЯТА — архит. горішній камінь (чи їхній ряд) — опори, на яких стоїть арка чи склепіння.



Проторенесанс.
П. Лоренцетті. *Мадона з немовлям, святим Миколаєм та пророком Ісаєю*. Дерево, олія. Центральна частина олтаря. 1329 р. Національна пінаотека, м. Сієна, Італія



Пуантилізм.
Т. ван Ріссельберг. *Акт*. Картон, олія. 37 × 26,5 см. 1905 р. Галерея Альбертіна, м. Відень, Австрія



Рака.
Дж. В. Вотерхаус. Рака.
Полотно, олія.
Приватна колекція



Ракурс.
Ель Греко. Трійця. Полотно,
олія. 300 × 179 см.
1577–1579 рр. Прадо,
м. Мадрид, Іспанія

Р

РАВЕЛІН (фр. *ravelin*) — оборонна споруда трикутної форми у фортецях перед ровом, у проміжку між *бастіонами*.

РАГА (санскр. *raga* — колір, пристрасть, бажання, насолода чимось) — ладово-мелодична система (модель) в індійській музиці: набір поспівок у певному ладі, що слугують основою для музичних імпровізацій. Споріднені явища — *макам*, *маком*, *мугам*.

РАЙОК (рос. раёк) — у Росії в давнину ярмаркове видовище — скриня з двома отворами, спорядженими збільшувальними скельцями, через які глядачі дивилися на демонстровані там малюнки, що супроводжувалися коментарями *райошника*.

РАЙОШНИК (рос. раёшник) — 1) учасник балаганної вистави, який пояснював зміст картинок, які показували в *райку*; 2) один із учасників балаганної вистави (*райка*), який з балкона балагану (т. зв. *раусу*) закликав подивитися виставу. Інші назви — *дід-райошник*, *балаганний дід*.

РАКА (від *лат.* *arca* — скриня, домова; *ящик*) — велика скриня для зберігання мощей. Має форму саркофага, скрині чи певної архітектурної споруди, установлюється в церкві. *Іл.*

РАКОРА (фр. *gassord* — поєднання, стик) — зарядна ділянка кіноплівки (чи запису на магнітній або відеооплівці). Слугує для нанесення певних відомостей, захисту фільму від механічних пошкоджень.

РАКУРС (від фр. *gascours* — скорочення) — 1) у живопису, графіці, рельєфі — зображення фігури в перспективі зі значним (пропорційно до відстані) скороченням віддалених від глядача частин; 2) у кіномист. (*Р.* кінозйомки) — зображення об'єкта з різних «точок зору» камерою (як нерухомою, так і рухомою).

РАМПА (фр. *rampe*) — 1) *взг.* похила площадка, призначена для в'їзду навантажувально-розвантажувальних засобів до транспорту і складів та виїзду з них; 2) *техн.* похила площадка для висушування та охолодження коксу після його гасіння; 3) *театр.* схована від пу-

бліки спеціальним бортиком освітлювальна апаратура на підлозі сцени по її передньому краю (кажуть: «Г'єса на решті побачила вогні рампи»); 4) *перен.* сцена, театр.

РАНВЕРСЕ (від фр. *renverse* — перевернутий) — *хореогр.* сильний перегин корпусу, який переходить в *па-де-бурен турнан*, що закінчується випрямленням корпусу.

РАПСОДІЯ (грец. *ραψωδία*, від *ρᾶσις* — зшивати, складати + *ὄδῃ* — пісня — складання пісень, декламація віршів) — вокальний чи інструментальний твір вільної форми, що складається з різнохарактерних, іноді гостроконтрастних епізодів. Для *Р.* характерне використання (стилізація, а то й цитуація) народнопісенного матеріалу — ніби відтворення співу самого *рапсода* — автора таких пісень, *декламацій*. Уперше використав цей термін для означення своїх творів у цьому жанрі Х. Ф. Д. Шубарт (1786 р.), перший твір для фортепіано в жанрі *Р.* з'явився 1802 р. (автор В. Р. Галленберг).

РЕ (re) — другий із шести складів середньовічної гексахордової системи сольмізації; відповідає звукові, означуваному літерою *d* у музичному алфавіті; другий ступінь основного (домажорного) діатонічного звукоряду за прийнятою у ряді країн (Франція, Італія, Росія, Україна та ін.) системою; тоніка (основний тон) *ре-мажору* (D-dur) та *ре-мінору* (d-moll); прима тонічного тризвука *ре-мажору* та *ре-мінору*.

РЕАЛІЗМ (від *лат.* *realis* — речовий, предметний, дійсний) — 1) історико-філософський термін для визначення середньовічної філософської концепції, згідно з якою всі категорії свідомості (поняття) існують *насправді* — так само, як предмети, речі. Прихильників такого погляду називали *реалістами*. Їхні опоненти — *номіналісти* справедливо вважали, що поняття — всього лише назви речей, номени; 2) мистецтвознавчий термін (власне, художній *Р.*) для означення *стилю* художньої творчості в зображальних мистецтвах (живопис, графіка, скульптура, театр, кіно, телебачення тощо), провідним формальним принципом якого є вірність слідування (наслідування = *грец.* *μίμησις*

(мімесіс)), відтворення, зображення реальності, тобто предметно-речової дійсності. Робочою максимом цього стилю тривалий час була формула «зображення життя у формах самого життя» (М. Чернішевський). Оскільки ж сама реальна дійсність при ближчому розгляді виявилась не тільки речовою, а й до того ж не однакового ступеня предметності (адже «форми життя» не лише події та вчинки людей, а й їх думки, спогади, прагнення, мрії, фантазії тощо), оскільки зображення набули вигляду як «дзеркально» подібного, так і схематичного та символічного, як інвентаризаційно деталізованого, так і концентрованого, а ставлення митців до зображуваної дійсності при цьому коливались в діапазоні від цілковитого схвалення до беззастережного заперечення, — все це спричинило появу творів різноманітних варіантів художнього реалізму (критичний реалізм, поетичний реалізм, натуралізм, сюрреалізм, буржуазний реалізм, пролетарський реалізм, соціалістичний реалізм, гіперреалізм, «псевдореалізм» і т. ін.) і супроводжувалось ідейно-естетичними дискусіями, що не вщухали, а за умов тоталітарних соціально-політичних систем (СРСР, КНР часів Мао Цзедуня, Німеччина часів гітлеризму) часто призводило до ексцесів з драматичними і трагічними наслідками. Іл.



Реалізм.
І. Репін. Не чекали. Полотно, олія.
1884—1888 рр. Третьяковська галерея,
м. Москва, Росія



Реалізм.
Г. Курбе. Вівальці. Полотно, олія. 131 × 167 см.
Музей красних мистецтв, м. Нант, Франція

РЕАЛІСТИЧНИЙ СТИЛЬ. Реалізм у мистецтві — як вияв прагнення художників до зображення життя у формах самого життя — виразно заявив про себе на початку ХІХ століття і тривалий час залишався домінуючим стилем у літературі, театрі, образотворчих мистецтвах, музиці. У кіномистецтві реалістичний стиль виходить на перший план у 30-ті роки і відтоді, зазнавши трансформацій, переважає.

Реальність відповідно до цього світогляду є чимось хоч і мінливим, але достатньо сталим, цілком доступним для людського пізнання і більш того — вдосконалення. Виходячи з такого надміру самовпевненого розуміння дійсності, мистецтво виявляє тенденцію до імітації (наслідування, мімесіс) — в термінах Аристотелівської поетики — відображення — в термінах т. зв. марксистської естетики і репрезентації, тобто ідейно-художнього представництва певних соціальних класів, груп, прошарків. Зображальні засоби зосереджуються на правдоподібному копіюванні аж до «дзеркального» відображення — реальності, виразальні — на обґрунтуванні права й аргументації вірності ідейного представництва певних соціальних груп. У кіномистецтві це далось взнаки як намагання відтворити досконали ілюзію реальності, з тим щоб глядач відчував себе цілком зануреним у драматичні події так, ніби вони справді мали місце в житті.

Цей стиль відзначається строгою контекстуальністю. Тобто зображення конкретного середовища, фізичного (пейзаж), суспільного (звичаї та нрави), групового (діалект, сленг), психологічного (мотивації поведінки, вчинків) відіграє важливу,



Ракурс.
П. делла Франческа.
Портрет Сигізмунда
Малатеста. Дошка,
темпера. 44,5 × 34,5 см.
Близько 1451 р.
Лувр, м. Париж, Франція



Ракурс.
Ель Греко. Апокаліпсис,
зняття п'ятої печатки.
Полотно, олія.
222,3 × 193 см. 1608—1614 рр.



Реалізм.
М. Ярошенко. На соїдалці.
1888 р. ДРМ,
м. Санкт-Петербург, Росія

коли не вирішальну роль, як і відтворення типів людської поведінки (характерів). Якщо перший засновок знайшов своє вираження у погано зрозумілому і хибно трактованому девізі «життя у формах самого життя», то другий — у постулаті «типові характери у типових обставинах».

Реалістичний стиль, як мовиться, за визначенням, надає більше, порівняно з епічним, можливостей для зображення повнокровних людських характерів, однак тягар представництва, отже, тієї чи іншої доктрини, спричиняється до певної деформації зображень людської постаті. Прагнення якомога більшого наповнення персонажа позитивними якостями, котрі, можливо, й існують реально, але не в такій «щільності», концентрованості та повноті, веде до ідеалізації (див. Ідея, Ідеал). Останнє хоча й полегшує глядачам та читачам справу ідентифікації, але зрештою призводить до спрощення, отже, спотворення життєвої правди, прерогативи на представництво якої відстоюють прихильники реалістичного стилю. Не кажучи вже про свідомо поставлену мету відтворити образ ідеального героя настільки «життєво», щоб його наслідували реальні люди. Цим «ідеальним героєм» може бути і образ борця проти несправедливості, і «сексуальний символ» в чоловічій чи жіночій подобі тощо.

Найчастіше в цього типу творач літератури, театру та кіно «типові обставини» репрезентують соціальне середовище. «Типовий характер» у таких випадках уособлює персонаж, який виявляє не так індивідуальні риси своєї особистості, як найпоширеніші прикмети поведінки представників певної соціальної групи чи класу. Основою для конфлікту в даному разі зазвичай виступає соціальний інтерес як вияв фундаментальних прагнень особистості, а сюжет розгортається у взаємодії індивіда і його оточення із суспільством (чи його окремим прошарком). Тому «соціальний проблемний фільм», як колись «соціальний роман», є майже аналогією до «серйозного» реалістичного кінофільму.

У різний час, в різних країнах, відповідно до конкретних соціально-політичних умов та історичних обставин реалістичні фільми набирали своєрідного забарвлення. Серія «гангстерських фільмів» американських кіностудій 30-х років про правопорушників, корумпованих політиків, про бідність, лінування, робітничі страйки, а після закінчення Другої світової війни — про демобілізованих солдатів, про малолітніх злочинців, антикомуністичні, анталкольні, анти-

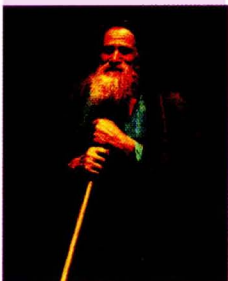
семітські, расистські й антирасистські кампанії — то все картини, які французькі кінокритики назвали «чорним кіно» (film noir). Аналогічну ситуацію переживає з часів початку перебудови російський кінематограф, що дістав виразні самоназви «чорнухи» та «порнухи».

Спільними для творів т. зв. соціального напрямку стали мотиви соціальної несправедливості, порушення прав особи, потреба згуртованості.

Інший тип реалістичного стилю представляють твори, у яких пружинами, що рухають сюжет, виступають прагнення влади, схильність до насильства, жадоба грошей, неминучим наслідком яких є спотворення людських почуттів та нівечення долі. Ці твори, як і світ у них зображений — світ без любові, сповнений холодної байдужості, — становить ключ до їх тональності, визначає спосіб зображення, починаючи від типажів та характерів дійових осіб до декорацій чи пейзажу, постановки мізансцен, композиції картини, кадру, змісту й звучання діалогів.

Цілковато відмінною може бути тональність реалістичних за стилем творів, автори яких знаходять і показують людей, котрі заслуговують на співчуття, підтримку і повагу. Такі, зокрема, картини Д. Форда «Втікач» («The Fugitive»), «Стукач» («The Informer») і особливо — «Грона гніву» («The Grape of Wrath»), у яких віддається шана людській гідності, витривалості, моральній стійкості. В цих картинах відчувається та поезиїзація добрих начал у житті, що особливо виразно виявилась у стилі творчості французьких кінематографістів кінця 20-х — першої половини 30-х рр. (Р. Клер, Ж. Віго, Ж. Фейдер, М. Карне, Ж. Дювів'є, Ж. Ренуар), що дістав назву поетичного реалізму. Структура цих фільмів відрізняється сталого повнотою і щільністю. Строгий наголос робиться на сюжетній послідовності, точному визначенні основних мотивів, чітко окресленому конфлікту, причинах і наслідках. Сюжет розвивається крок за кроком, епізод за епізодом. Розв'язки — недовозначні і, як правило, позитивні. Коли й не остаточні, то, принаймні, з чітко визначеним напрямом до успіху. Основний мотив — віра у спроможність людей самим змінити на краще своє життя, свою долю.

Особливий зразок реалістичного стилю, що дістав найменування *неореалізму*, опрацювали італійські кінематографісти повоєнної пори.



Реалізм.
І. Крамської. Селянин з буздечкою. Мина Моїсєєв.
Полотно, олія. 1883 р.
Київський музей російського мистецтва, м. Київ, Україна

Формотворчі елементи реалістичного стилю (композиція, монтаж тощо) є досить різноманітними, проте усталеними в основних своїх інгредієнтах. Монтаж тут виявляє виразну тенденцію до функціональності на відміну від фільмів епічного і особливо експресивного стилів. Через це його іноді називають «невидимим монтажем». Хоча він, звісно, є і відіграє не лише суто функціональну роль, а й емоційну, проте здійснюється так, що не привертає до себе особливої уваги. Досягається це, зокрема, тим, що монтажні стики робляться за всіма правилами «кінопунктуації»; оповідь ведеться здебільшого в плані зображення реального предметного світу; переходи оповіді з однієї часової «площини» до іншої або з одного «потoku» зображень (реальних подій, явищ свідомості та проявів підсвідомості) до іншого чітко позначаються виразними звуковими, зоровими чи й звуко-зоровими «сигналами»; сюжет вибудовується переважно в традиційній хронологічній причинно-наслідковій послідовності.

Проте вже в лоні неореалізму даються ознаки зародки іншого — експресивного — стилю. З найбільшою виразністю вони виявляються у творчості одного з основоположників і корифеїв неореалізму — Р. Росселіні. Властиве для поетики неореалізму прагнення «документалізму» поєднується в його роботах з відлуннями патетично-героїчного піднесення уже в фільмах «Рим — відкрите місто» та «Пайза». Загалом його фільми періоду неореалізму вирізняються напругою та підкресленою мелодраматичністю. Зображення моральної деградації у суспільстві, ідейного сум'яття й духовної дегенерації людей — явищ, пов'язаних із суспільним «спадом» в кінці 40-х років («Німеччина, рік нульовий», «Машина, що вбиває поганих», «Де свобода», «Франциск, менестрель божий», «Стромболі — земля божа», «Європа, 51»), — постійно нагадують глядачам про сили, які пригнічують людський дух. *Іл.*

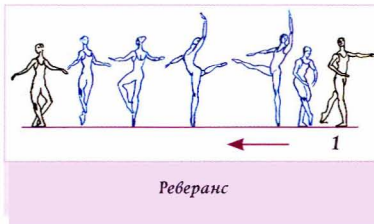
РЕВЕРАНС (*фр.* révérence, від *лат.* reverentia — повага, шанування) — *хореогр.* глибокий жіночий уклін з присіданням. Як елемент придворного етикету та дворянського побуту був важливою частиною всіх танців XVI—XVIII ст.

РЕВЕРБЕРАЦІЯ (від *лат.* reverberatio — відображення, відбивання) — залишкове звучання, яке зберігається

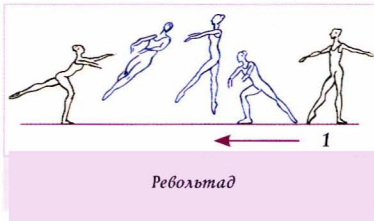
після повного припинення дії джерела звуку внаслідок надходження в цю точку простору запізнених відображених та розсіяних звукових коливань. Те, що відоме в побуті як відлуння. Явище Р. спостерігається в закритих та частково закритих приміщеннях й істотно визначає їхні *акустичні* властивості. Для порівняльної характеристики акустичних якостей приміщень у мистецтві архітектури існує поняття «часу стандартної Р.», або часу Р. (проміжок часу, за який густина звуку зменшується в 106 разів). Ефект Р. художньо використано в багатьох музичних творах, зокрема й у хорovому творі О. Лассо «Відлуння».

РЕВЕРС (*англ.* reverse, від *лат.* revertor — повертати назад, повертатися) — 1) *взг.* механізм, який служить засобом зміни напрямку руху машини на протилежний; 2) зворотний бік медалі, монети і т. д.; 3) *перен.* «зворотна» (невидима, прихована) сторона якогось явища.

РЕВОЛЬТАД (*фр.* revoltade, від *італ.* rivoltare — перевертати) — *хореогр.* стрибок з перенесенням ноги через ногу та поворотом у повітрі. Виконується переважно чоловіками.

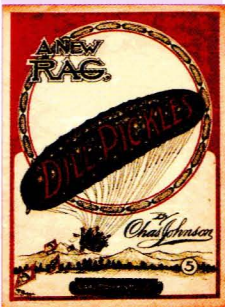


Реверанс



Револьтад

РЕВЮ (від *фр.* revue — огляд) — театральна вистава, що поєднує ряд невеличких відносно самостійних драматичних сцен із вставними номерами (естрадными піснями, танцями, цирковими трюками тощо). Жанр виник



Регтайм.
Ч. Л. Джонсон.
«Маринади кропу».
Обкладинка. 1906 р.
Приватна колекція, США



Регтайм.
С. Джонлін.
Фото. Історичний музей,
м. Гарден, США



Регулярний парк.
К. Маратта. Портрет
Андре Ленотра. Полотно,
олія. 1680 рр. Версаль,
м. Париж, Франція

у Франції наприкінці XVIII ст., однак термін з'явився ще в першій третині цього століття. 1728 р. відбулася прем'єра вистави за п'єсою М. Романьєзе «*Revue des Theatres*». Наприкінці XIX ст. жанр Р. поширився також в інших європейських країнах, а в Сполучених Штатах Америки в цей час виник його місцевий різновид, що дістав назву *show musical* (музичний огляд), а згодом — просто *шоу* (англ. show — показувати, виставляти, а також — зовнішній вигляд, видовище, виставка тощо).

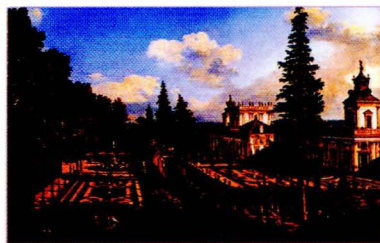
РЕГЕНТ (від лат. *regentis* — той, що править) — найменування керівника церковного хору в православних; термін виник в Петербурзькій придворній співочій капелі для означення досвідчених співаків, яким доручали тимчасове керівництво хором у церквах придворного відомства, а потім і присвоювалось випускникам т. зв. регентських курсів (а далі — школи) при цій капелі, згодом також і випускникам Синодального училища церковного співу (у Москві).

РЕГІСТР (від лат. *registum* — внесене, вписане) — 1) ряд звуків співочого голосу, що видобуваються одним і тим самим способом і через це мають однаковий тембр. Залежно від задіяності в резонансі головних та грудних порожнин розрізняють *головний, грудний* та *мішаний Р.* Чоловічі голоси, особливо *тенори*, можуть видобувати й звуки т. зв. *фальцетного Р.*; 2) ділянки *діапазону* музичного інструмента, що характеризуються єдиним тембром; 3) назва пристроїв, які використовують у музичних інструментах для переміни сили й тембру звука; 4) у *органи* — ряд труб подібної конструкції й тембру, але відмінних за висотою створюваного звука.

РЕГТАЙМ (англ. *ragtime*, від *rag* — уривок, шматок + *time* — час) — американська назва різних форм міської танцювальної музики (первісно — для фортепіано), що виконувалася кольоровими музикантами в північноамериканських кафе, барах, танцювальних залах. Стиль склався наприкінці XIX ст. і став одним із попередників джазу, в рамках якого він зберігав своє самостійне значення до 20-х рр. XX ст. Особлива риса стилю Р., що походить від манери гри на

банджо, неспівпадіння двох основних ліній, яке виникає при накладенні регулярної ритмічної пульсації, т. зв. *біта* (від англ. *beat* — удар) в партії лівої руки та «оф-біта» (*off beat* — без удару) — вільно акцентованої синкопованої (див. *Синкопа*) мелодії. Найвищого розвитку Р. набув у першому десятилітті XX ст. — перед початком Першої світової війни, коли він увійшов у моду і як салонний та бальний танець. Від нього далі пішли уанстеп, тустеп, фокстрот. Іл.

РЕГУЛЯРНИЙ ПАРК — парк геометрично правильного планування. Інша назва — *французький парк*. Іл.



Регулярний парк.
Б. Беллотто. Вілянувський палац з північно-східного боку. Полотно, олія. 1777 р.
Королівський замок, м. Варшава, Польща

РЕЖИСЕР (фр. *regisseur*, від лат. *rego* — правити, управляти, керувати, спрямовувати, визначати, встановлювати, давати вказівки й настанови, виправляти і виховувати) — 1) найменування професії постановника театральних вистав, естрадних і циркових програм тощо, а також фільмів (в останньому випадку його іменують кінорежисером); 2) службова посада, яку обіймає постановник театральних та інших вистав, а також фільмів; 3) людина, в коло обов'язків якої входить постановка згаданих творів екрану чи сцени (або вона з власної ініціативи бере на себе ці функції). В системі англо-американського кінематографу цю професію (посаду чи коло обов'язків) означають словом «*director*» (директор, від лат. *director* — провідник, керівник) або «*filmmaker*» (той, що робить фільми); у французькому — *realisateur* (реалізатор, той, що здійснює); у німецькому, як і в нас, — *Regisseur*.

Незалежно від назви професії людина, що здійснює зазначені функції, є центральною постаттю в кінотворчому процесі. Тому й словосполучення *фільм режисера* *N.* стало вже звичним і ніби узаконеним, хоч насправді одноособовим автором сучасного кінотвору, що з'являється в результаті колективних творчих зусиль, а не внаслідок персонального творчого акту окремої особи, *P.* буває дуже й дуже рідко. Навіть у тому випадку, коли *P.*, крім здійснення загального керівництва всією постановочною роботою, виступає ще й як автор (чи співавтор) *сценарію* або виконавець головної ролі, а часом ще й як оператор або композитор і коли говорять про *«авторське кіно»*, мають на увазі лише особливу, значно більшу, ніж це зазвичай буває, роль *P.* у творчому процесі. У будь-якому разі професія кінорежисера центральна в мистецтві кіно.



Регулярний парк.
Архітектор А. Ленотр. Оранжеря. XVII ст.
Версаль, м. Париж, Франція

У мистецтві кіно над втіленням задуму працює великий творчий колектив таких співавторів-інтерпретаторів. Кожний з них вносить свою, авторську частку в сукупний, колективний твір — кінофільм. Задля того щоб це сталося, «десь в одному мозку, — за словами М. Ромма, — повинна остаточно скластися картина, яка б не розсипалася, коли ви її почнете збирати на монтажному столі. В одному мозку вона має попередньо, до початку знімання, скластися в усіх своїх найважливіших показниках — щодо ведення сюжету, дії, щодо образного стилю, акторської роботи, темпу, ритму, звукової й зображальної будови, монтажної форми.

Уся ж подальша робота — це послідовне здійснення частин єдиного режисерського задуму». Ось чому *P.* вважають «єдиновладним творчим господарем» фільму.

Діяльність *P.* спрямована на естетичну й смислову організацію фільму як образного цілого. У цьому — його авторство, у такому розумінні саме він — творець фільму, митець. *Іл.*

РЕЖИСЕРСЬКИЙ СЦЕНАРІЙ — творчо-виробничий документ, у якому мова літературного сценарію «перекладається» на пластично-зорову, суто кінематографічну мову кінокадрів.

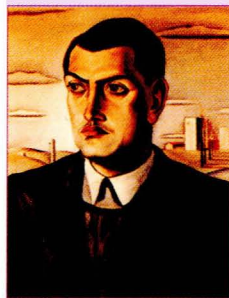
На відміну від літературного сценарію, якому притаманні будь-які жанрові форми, режисерський сценарій створюється за суворим *каноном*. Літературний сценарій може бути порівняний з ескізним проектом майбутньої архітектурної споруди, а режисерський — це своєрідні робочі креслення, за якими вже зводиться будова: вони мають бути конкретними й точними.

У *P. с.* фіксується режисерське бачення фільму в усіх або майже в усіх подробицях. Після того, як режисер накреслив у сценарії проект майбутнього кінотвору, йому залишається тільки викласти замислене в звукових та зорових образах на кіноплівці. *P. с.* традиційно складається із взаємопов'язаних окремих кадрів і передбачає їхню певну монтажну послідовність, тобто розміщення в майбутньому фільмі. З огляду на це *P. с.* це називають *монтажним*.

РЕЗОНАНС (*фр.* *résonance*, від *лат.* *resono* — звучу у відповідь) — різке зростання амплітуди усталених вимушених коливань при наближенні частоти зовнішнього гармонійного впливу до частоти одного з нормальних коливань системи.

РЕЗОНАТОР (*нім.* *Resonator*, від *лат.* *resono* — звучу у відповідь, відгукуюся) — коливальна система з різко вираженими резонансними властивостями. *P.* пружних коливань — струни, мембрани, металічні стрижні, ніжки *камертона*.

РЕЗОНЕР (*фр.* *raisonneur*) — 1) сценічне амплу: виконання актором ролі персонажів, схильних до моралізаторських напучень; 2) *перен.* характеристика людини, схильної до моралізаторства з будь-якого приводу.



Режисер.
С. Далі. Портрет Луїза Бунколя. Полотно, олія.
70 × 60 см. 1924 р.
Центр сучасного мистецтва королеви Софії,
м. Мадрид, Іспанія



Режисер.
Б. Григор'єв. Портрет Всеволода Емільовича Мейерхольда. Полотно, олія. 1916 р. ДРМ,
м. Санкт-Петербург, Росія



Режисер.
І. Бергман. Фото. 1927 р.
Архів продюсерської компанії
«Шведська Фільміндустрі»,
м. Сольна, Швеція



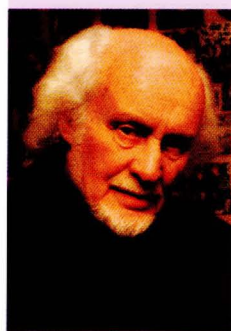
Режисер.
С. Ейзенштейн

РЕКВІЄМ (від *лат.* *requiem*, від *requies* — спокій, спочинок; цим словом розпочинається текст поминальної католицької богослужби: *Requiem aeternam dona eis, Domine* («Спокій вічний дай їм, Господи») — 1) назва траурної меси, присвяченої пам'яті померлих; від урочистої меси відрізняється відсутністю деяких частин («*Gloria*», «*Credo*»), замість яких вводяться інші: спочатку «*Requiem*», далі — «*Dies irae*», «*Tuba mirum*», «*Lacrimosa*», «*Offertorio*», «*Lux aeterna*» («Спокій», «День гніву», «Чудесна труба», «Принищення дарів», «Вічне світло»); 2) жанрове означення великого музичного твору жалобного характеру й циклічної форми для хору, солістів та оркестру; може бути як релігійного, так і позарелігійного змісту.

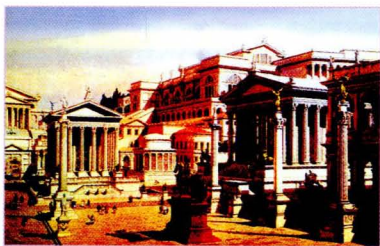
РЕКВІЗИТ (від *лат.* *requisitum* — необхідне, потрібне) — сукупність справжніх або бутафорських предметів для театральних вистав, фільмів тощо.

РЕКЛАМА (від *лат.* *reclamare* (корінь — *clamo, clamare* — говорити, казати) — повторювати казане = оголошувати; порівн. *фр.* *reclamer* — вимагати, заперечувати) — 1) термін для означення діяльності, спрямованої на поширення (популяризацію, пропаганду) певних продуктів як матеріального (товари), так і духовного (релігійні, політичні, філософські концепції тощо) виробництва; 2) жанрове означення конкретних продуктів рекламної діяльності (виробництва) — мистецьких творів (літературних, живописних, графічних, телевізійних, кінематографічних і т. д.).

Див. *Культурні індустрії*.

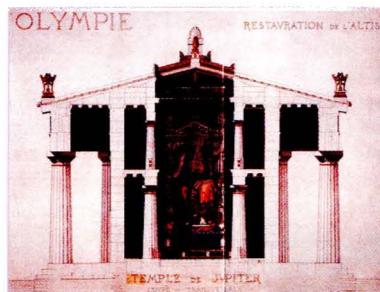


Режисер.
Е. Митницький



Реконструкція.
Бехетті. Реконструкція північної частини римського форуму. Кінець XIX ст. Колекція національної школи красивих мистецтв, м. Париж, Франція

РЕКОНСТРУКЦІЯ (від *лат.* *re* — знову + *constructio* — побудова) — 1) *взг.* докорінне переобладнання, перебудова чого-небудь; 2) *мист.* відновлення первісного вигляду, форми (напр., пам'ятки архітектури) або певної події (в кіно, театрі, літературі й т. д.). *Л.*



Реконструкція.
В. Лару. Реконструкція поперечного розрізу храму Зевса в Олімпії. 1883 р. Бібліотека Британського музею, м. Лондон, Велика Британія

РЕЛІГІЙНЕ МИСТЕЦТВО — мистецтво, змістом і метою якого є зміцнення віри в Бога, виховання відповідних почуттів та утвердження відповідної культової практики. Залежно від принципів, покладених в основу селективного підходу релігійних організацій до різних видів художньої творчості, різняться й релігійна мистецька палітра. Загалом же ця палітра охоплює архітектуру, (з певними обмеженнями) образотворчі мистецтва (живопис, графіка, скульптура, кіно, телебачення) та музику. Християнство, напр., виявляє найбільшу схильність до музики та малярства.

РЕЛІГІЯ (*лат.* *religio*, від *religiare* — останки, що становлять предмет поклоніння) — своєрідний комплекс (сукупність, іноді навіть система) певних світоглядних уявлень (як правило, фантастичних — цілковито чи переважно), певних почуттів, викликаних до життя цими уявленнями і орієнтованих на них, та практичних дій, призначених задовольняти ці почуття (що суб'єктивно усвідомлюються як потреби) і підтримувати (плепати, культивувати) відповідні уявлення. Останнє і має назву, власне, культу.

Релігійні уявлення можуть бути й бувають найрізноманітнішого змісту та характеру, але необхідною й достатньою ознакою їхньої, власне, «релігійності» є уявлення про «вищу» істоту, «надприродну» силу, «чудо», одним словом — бога.

Релігійні почуття також цілком своєрідні і різноманітні. Це, звичайно, і «божий» страх, і смиренність, однак і — благоговіння та милосердність; це почуття, вогонь яких розпалював багаття інквізиції, та водночас це й ті почуття, що допомагали єретикам без вагань іти у полум'я цих кострищ.

Практичні дії (власне, культ) — це наперед певні жести та магічні маніпуляції, що становлять основу ритуалу. Але не тільки. Це й добродійні акції допомоги бідним та хворим і т. д. і т. п.

Існує чимало критеріїв, за якими розрізняються релігії: багатобожжя (політеїзм) та єдиногобожжя (монотеїзм), визнання чи заперечення божественної сутності божих «помазаників» (представників Бога на Землі). Розрізняють релігійні системи також за обсягом їхнього поширення: місцеві (етнічні, тобто народні) релігії і т. зв. світові (точніше, ті, що прагнуть стати світовими) релігії. Проте з огляду на роль релігії в історії людства найважливішим видається критерій віротерпимості. Багатобожні («язичницькі») релігії «віротерпимі» за визначенням: покланяючись кільком божествам, віруючі загалом співчутливо ставляться до тих, хто вшановує інших богів. Монотеїстичні (їудаїзм, християнство, іслам), навпаки, засадничо нетерпимі до інших конфесій (вірувань). «Нема Бога, крім Алаха, і Магомет — Пророк Його», — упевнені одні. «Існує лише Триєдиний у своїй суті Бог-Отець, Бог-Син та Бог-Дух Святий», — переконані інші. «Є лише один Бог — всемогутній Іегова, з яким нас поєднує особлива угода», — наполягають треті. В цій нетерпимості — причина жаливих релігійних воєн, які впродовж останніх трьох тисяч років потрясають західний світ. Натомість схід планети, де переважають більш віротерпимі релігійні системи (буддизм, даосизм, джайнізм, індуїзм, синтоїзм

тощо), релігійних воєн, по суті, не знає.

Так само різноманітними є підходи і ставлення релігій до мистецтва.

Див. *Істина, Сахралізація, мистецтво і релігія, Релігійне мистецтво, Християнство та мистецтво.*

РЕЛЬЄФ (фр. relief, від лат. relevo — піднімаю) — 1) *взг.* сукупність нерівностей суходолу чи морського дна, різноманітних за обрисами, походженням, віком та історією розвитку; 2) *мист.* вид скульптури, у якому зображення буває або опуклим, або заглибленим стосовно площини фону; основні різновиди Р. — барельєф та горельєф.

РЕМЕСЛО (від давньорус. руко-мєсло — рукоділля) — 1) *взг.* ручне виробництво різноманітних продуктів, призначених як для безпосереднього споживання (ткацьке, ковальське, гончарське, кравецьке, шевське тощо), так і для виробничих потреб (каретне, бондарне, шорне й т. д.); 2) Р. художнє — умовна назва тих ручних виробництв, продукти яких мають певну художню цінність, напр. *гутне скло, різьблення*; 3) *перен.* технічний (технологічний) аспект (основа) мистецької діяльності.

Див. *Естетизація, Художність, Мистецтво, Ужиткове мистецтво, Декоративне мистецтво, Творчий метод, Стиль.*

РЕМІНІСЦЕНЦІЯ (від лат. remi-niscentia — спогад) — 1) *взг.* тьманий спогад, відгомін якоїсь події чи вражень; 2) *мист.* риси твору, що своїм характером викликають спогади про інші твори, інших авторів; як правило, вони є наслідком свідомих чи несвідомих авторських запозичень образів, мотивів, стилістичних прийомів тощо; 3) *муз.* повернення в музичному творі до певної теми чи мотиву як нагадування про перше, більш раннє їх проведення.

РЕНАСИМ'ЄНТО (ісп. renacimiento — відродження) — рух за національне відродження в Іспанії наприкінці XIX — початку XX ст., що охоплював різні сторони економічного, політичного та культурно-мистецького життя суспільства.

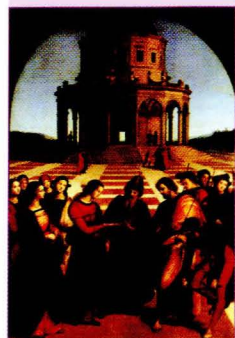
РЕНЕСАНС (від фр. renaissance — відродження) — 1) історична епоха (в Італії з XIV по XVI ст., в інших країнах Західної та Центральної Європи — XV–XVI ст.)



Режисер.
К. Станіславський.
Фото. 1938 р.



Релігійне мистецтво.
Лука Лейденський.
Триптих «Страшний суд».
Фрагмент. 1527 р.
Муніципальний музей
Лаєнхаа,
м. Лейден, Нідерланди



Ренесанс.
Рафаель. Вінчання Марії.
Початок 1504 р. Пінакотекса
Брера, м. Мілан, Італія



Ренесанс.
А. Дюрер. Портрет
Освольта Креля.
1499 р. Пинакотека
старих майстрів,
м. Мюнхен, Німеччина



Ренесанс.
Мікеланджело. Раб,
що помирає. Мармур.
1513–1515 рр.
Лувр, м. Париж, Франція

переходу в культурі від Середньовіччя до Новітнього часу; характеризується антифеодалною та антиклерикальною спрямованістю, реформацією католицької церкви, гуманістичною спрямованістю; 2) художній стиль, що виник на основі відновлення традицій античної мистецької класики; 3) *перен., жарт., ірон.* новий розквіт давно пережитого, забутого.

Див. *Відродження*.

Типова споруда в стилі ренесанс — це будинок з центральним планом та куполом, який спирається на куб («об'єм з еквівалентними силами»). Навіть зовнішня така споруда вже сама по собі — пластичний об'єкт. До того ж зовнішній об'єм будови становить ніби легку й пластичну оболонку — він точно передає — відтворює, повторює форми внутрішнього простору. Класичний твір цього стилю — Собор св. Петра у Римі, будівництво якого розпочалось під орудою пристарілого Браманте, а завершувалось під керівництвом Мікеланджело, на той час уже також пристарілого.

«Новий стиль» швидко узвичаївся в усіх споріднених мистецтвах й незабаром, хоч і не надовго, особливо порівняно з романським та готичним, став панівним.

Та яким би коротким не видавався й не виявився він насправді, час торжества цього «нового мистецтва» був світлим і радісним в історії європейського мистецтва. Принаймні, саме таким він залишився в пам'яті багатьох поколінь європейської спільноти. Можливо, не в останню чергу завдяки дивному «аромату», що його ніби видихає саме слово «відродження»...

РЕПЕРТУАР (*фр.* repertoire) — сукупність творів, які виконуються в театрі, на естраді, окремим актором.

РЕПЕРТУАРНИЙ ТЕАТР — театральний колектив, який працює над створенням та експлуатацією певного набору вистав (репертуару) впродовж року («театрального сезону») на одному місці (за винятком гастролей та окремих так званих виїзних спектаклів). Термін виник наприкінці XIX ст. в Англії (Repertory theatres) для означення відмінності цих театрів від тих, колективи яких створюються переважно для підготовки та експлуатації якоїсь

однієї вистави доти, поки вона приносить грошовий дохід (типовий «бродвейський театр»).

РЕПЕТИЦІЯ (від лат. repetitio — повторюю) — 1) основна форма підготовки театральних, естрадних, циркових і т. д. вистав та окремих номерів шляхом багаторазового повторення повністю або частинами; 2) термін для означення властивості сучасної фортепіанної механіки, що дозволяє швидко повторювати той самий звук.

РЕПЛІКА (*фр.* réplique, від лат. replico — повертаю назад, відбиваю) — 1) *вж.* коротке зауваження, відповідь, заперечення; 2) *юрид.* обмін запереченнями сторін у процесі судового обговорення; 3) *театр.* відповідна фраза партнера в сценічному діалозі або останні слова персонажа, за якими йде текст іншої дійової особи; 4) авторське повторення художнього твору, яке мало відрізняється від первісного зображення (оригіналу).

РЕПРИЗА (від *фр.* reprise — відновлення, повторення) — 1) повтор певного розділу музичного твору; 2) на естраді та в цирку — словесний або пантомімічний комедійний номер (жарт, анекдот і т. д.); 3) у цирку — рух коня тим самим аллюром, а також серія почергових трюків.

РЕПРОДУКЦІЯ (від лат. re — префікс, що означає повторну дію + productio — виробляю, виготовляю) — 1) процес відтворення поліграфічними чи іншими техніко-технологічними засобами мистецького твору (живопису, графіки, фото); 2) означення техніки виготовлення окремого твору.

РЕФРЕН (*фр.* refrain) — 1) у *поезії* — повторювана частина куплета (пісні), як правило, останній рядок; 2) у *музиці* — тема твору, що проходить у ньому кілька разів і зміцнює його структуру. Характерний для жанру *рондо* як у музиці, так і в поезії.

РЕЦЕНЗІЯ (від лат. recensio — роздивляюся) — 1) жанр журнально-газетної публіцистики: критичний аналіз та оцінка нового художнього або наукового твору; 2) відгук про літературний чи науковий твір перед його публікацією, захистом тощо.

РЕЧИТАТИВ (від *итал.* recitativo, від *лат.* recitare — читати вголос, розповідати) — вид вокальної музики, яка відтворює інтонацію та ритміку мовлення. Виникла в італійській опері в XVII — XVIII ст., поширена в *ораторіях, кантатах, піснях.*

РИГЕЛЬ (*нім.* Riegel, *букв.* — засув) — у будівництві — горизонтальна коротка металева або залізобетонна балка, розпірка, затяжка в конструкціях споруд. З'єднує стійки, колони, служить опорою плит, прогонів.

РИМА (від середньовісній гім — число, вірш) — співзвуччя, звуковий повтор у віршах, що набув композиційного значення, допомагаючи розмежувати рядки один від одного та поєднувати їх у строфи.

Див. Поезія, Проза, Секвенція.

РИСУНОК (від *риска* — [лінія]) — у живопису — сукупність лінійних елементів у картині.

РИТМ (*грец.* ρυθμος — певна міра, якої дотримувалися в ході, танцях, музиці, такт, від ρυθμιζω — робити струнким, доводити до ладу, влаштовувати, упорядковувати) — 1) *взг.* чергування якихось елементів (звукових, мовних і т. д.), що відбувається в певній послідовності та з певною частотою, а також швидкість перебігу цього процесу; 2) *муз.* часова впорядкованість звуків, їхніх сполучень; з XVII ст. у музичному мистецтві усталився акцентний тактовий ритм, заснований на чергуванні сильних та слабких наголосів; системою організації **Р.** виступає *метр*; 3) у віршуванні — загальна упорядкованість звукової побудови віршованої мови.

РИТОН (від *грец.* ρυτον — бокал у вигляді рогу з отвором на вузькому кінці, від ρυτοζ — текучий, плинний) — давньогрецький посуд для пиття у вигляді рога тварини; виготовляли із глини, металу або рогу й часто прикрашали рельєфом або скульптурою. *Іл.*

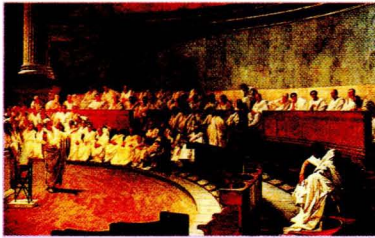
РИТОРИКА (від *грец.* ρητορικος (риторикос) — ораторський, красномовний) — 1) наука первісно про ораторське мистецтво (красномовство), а згодом і про «красне письменство», тобто художню літературу (прозу). Започаткована в працях Кантіліана та Цицерона,

складалася із трьох розділів: знаходження матеріалу, його розміщення та словесного вираження (учення про три стилі — високий, середній та низький, а також про три способи піднесення, стилю (добір слів, сполучення слів та стилістичних фігур)). У XIX ст. **Р.** у цьому значенні увійшла до складу теорії літератури, розчинившись у ній; 2) *перен.* мовні кліше або взагалі пишномовна балаканина.



Ритон.

Період хеттів. Канеш. Глина.
XIX ст. до н. е. Музей анатолійської цивілізації,
м. Анкара, Туреччина



Риторика.

Ч. Маккарі. Цицерон обвінчує Катіліну.
Фреска. 1882—1888 рр. Вілла «Мадама»,
м. Рим, Італія

РИТУАЛ (від *лат.* ritualis — обрядовий, від ritus — обряд, звичай) — історично усталена форма символічної поведінки, упорядкована система дій, що виражає певні соціокультурні взаємини та етнокультурні цінності. У традиційних релігіях служить головним засобом вираження культу, історично відіграє важливу роль засобу соціалізації індивідів, тобто прищеплення людям певних правил поведінки як суспільно нормативних. У сучасних умовах, за межами релігійних культів, зберігається в галузі церемоніальних форм офіційної поведінки (дипломатичний протокол,



Ритон.

Лара, що танцює. Бронза.
I ст. Капітолійський музей,
м. Рим, Італія

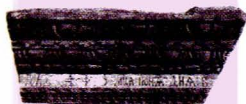


Ритон.

Ритон. Терракота. Фібі.
Мікенська культура.
XV ст. до н. е. Лувр,
м. Париж, Франція



Різьба гравюра.
М. Шонгауер. Спокушання
святого Антонія.
Різьба гравюра. XV ст.
Метрополітен-музей,
м. Нью-Йорк, США



Різьблення.
Листва церкви. Фрагмент.
Дерево. XVIII ст. Київська
обл., Україна

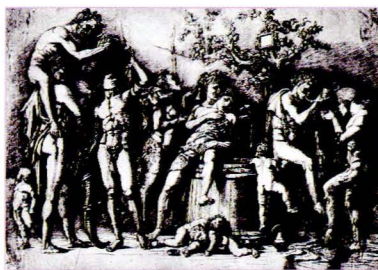


Різьба гравюра.
А. Дюрер. Меланхолія.
Мідь, різьба гравюра.
23 × 18,8 см. Національна
галерея мистецтв,
м. Вашингтон, США

загальноприйнятий етикет) та побуту (громадянська обрядовість в організації традиційних свят, політичних мітингів та врочистих зборів тощо).

РИТУРНЕЛЬ (фр. ritournelle) — 1) *взг.* інструментальний вступ, *інтермедія* або завершальний розділ вокального твору; 2) вступний або завершальний *відіграв* у танцювальній музиці; 3) у *балеті* XVII — початку XVIII ст. — інструментальний вступ до танцю.

РІЗЦЕВА ГРАВЮРА — різновид поглибленої гравюри на металі, коли малюнок прорізається *штихелем* на поверхні дошки (мідної, цинкової, сталеві пластини) і заглиблення заливуються фарбою для друкування. *Іл.*



Різьба гравюра.
А. Мантенья. Вакханалія з винною бочкою.
Різьба гравюра. 33,5 × 45,5 см. Близько 1470 р.
Метрополітен-музей, м. Нью-Йорк, США

РІЗЬБЛЕННЯ — те саме, що *гравіювання*.

РОГОВИЙ ОРКЕСТР — оркестр (XVIII ст. — середина XIX ст.), який складався з удосконалених сигнальних (на полюванні) ріжків: кожен окремий ріжок видавав один звук хроматичного звукоряду.

РОЗА — *арх.* кругле вікно з кам'яною рамою у вигляді променів у центрі фасаду романських та готичних будівель X ст. *Іл.*

РОЗЕТКА (від фр. rosette — трояндочка) — 1) орнаментальний мотив у вигляді стилізованого зображення круглої квітки з однаковими пелюстками; 2) прикраса на деці струнних інструментів. *Іл.*

РОЗПАЛУБКА — невелике склепіння, утворене двома криволінійними ребрами (між *нервюрами* готичного хрестового склепіння, між циліндричним склепінням та врізаною в нього проймаю).

РОЗСПІВ — термін для означення давньоруської системи співу, що характеризується своєрідним комплексом *поспівок* та відповідними принципами їх поєднання. Найдавніший з відомих — *знаменний Р*, далі — *кондакарний*, *демественний* та ін.

РОКАЙЛЬ (від фр. rocaille, букв. — дрібні камінці, черепашки) — 1) орнаментальний мотив, характерний для архітектурного стилю *рококо*; 2) те саме, що й *рококо*.

РОК-Н-РОЛ (англ. rock'n'roll, від rock and roll — хитайся й погойдуйся) — сучасний американський бальний танець і відповідний стиль джазової музики. Розмір 4/4.

РОКОКО (від фр. rocaille — раковина, мушля) — архітектурний стиль. Так первісно називався декоративний мотив, виконаний у формі, що віддалено нагадувала мушлю (раковину). Чому саме раковину? Почасти це сталося випадково, що саме форма раковини прислужилася для започаткування нового стилю, почасти ж — була в цьому й певна закономірність. Подібно до того, як важкі перуки, схожі на лев'ячі гриви, змінилися легкими, напудреними, важкі оздоби придворного вбрання заступили легкі оксамитові камзоли, а пишні паради в палацах поступилися місцем «галантним» забавам на свіжому повітрі — у парках, скверах, на галявинах біля фонтанів та штучних озерець. Так барокові декорації з їх уже канонізованою ієретичною симетрією прийшли у суперечність зі смаками та вподобаннями французької аристократії т. зв. галантного століття і на зміну їм прийшли умисні пошуки легкої та природної асиметрії. Раковина ж за самим своїм єством не може бути симетричною, тож не дивно, що саме вона найчастіше й опинялася в центрі декоративних зображень, спочатку в натуральному, далі — в стилізованому вигляді. Звідси й пішла назва усього стилю мистецтва середини XVIII ст., хоча зміст його далеко не зводився до зображення раковин. Навпаки, мистецтво рококо за своєю вишуканістю, красою асиметричних композицій, за духом інтимності, комфорту, інтересу до особистих зручностей людини належить до найвищих досягнень мистецтва того століття. *Іл.*



Рококо.

А. Ванто. Перспектива. Дерево, олія.
46,9 × 56,7 см. 1715 р. Музей образотворчого
мистецтва, м. Бостон, США

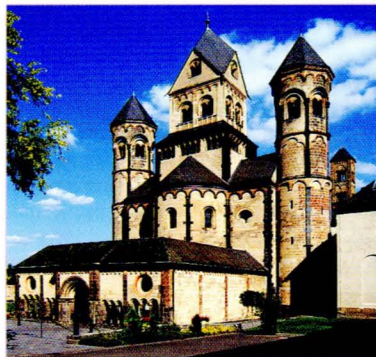
РОМАН (фр. roman, від назви м. Рим — Roma) — 1) один з літературних жанрів, започаткований у Стародавньому Римі («Сатирикон» П. Арбітра, «Метаморфози» Л. Апулея та ін); 2) загальне означення твору, написаного у цьому жанрі (роман А. Толстого «Війна та мир», роман у віршах і т. д.).

РОМАНІЗМ (від Roma — Рим) — напрям в образотворчому мистецтві Нідерландів XVI ст., представники якого еkleктично поєднували певні теми (антична міфологія, оголена натура) та деякі досягнення італійської живописної техніки епохи Відродження (знання анатомії людини, врахування особливостей перспективи) з місцевими традиціями.

РОМАНС (фр. romanse, від roman — романський) — 1) один із жанрів вокальної камерної музики (як правило, твір для голосу з інструментальним — переважно фортепіанним — супроводом); 2) загальне означення твору, створеного у цьому жанрі, що має внутрішні різновиди: балада, елегія, баркарола тощо.

РОМАНСЬКИЙ СТИЛЬ (Romanesque). На початку нової, християнської ери, символом, цитаделлю та епіцентром якої була столиця тодішнього «світу» Рим, найважливішим з усіх мистецтв виявилася архітектура. До цього спричинилися щонайменше дві обставини. По-перше, революційне відторгнення християнством античних мистецтв (музики, співів, танців, скульптури) як носіїв ненависного язичництва, особли-

во — ідолопоклонства. У цьому контексті архітектура, за винятком храмобудівництва, видавалася найменшою мірою ідеологізованим мистецтвом. По-друге, до цього спонукало саме життя — людям потрібен завжди прихисток і для проживання, і для задоволення своїх громадських, суспільних потреб. Сама християнська церква, вийшовши з глибокого підпілля часів переслідування — катакомб, уподобала, як це й личить триумфатору, найліпші громадські споруди — *терми* та *базиліки*. Однак під тиском обставин — з метою досягнення більшої безпеки в неспокійні, сповнені чварів, феодалних воєн часи — церква на європейському континенті досить швидко змушена була змінити крихку раковину античної базиліки на товстостінний панцир романських споруд. «Романськими» їх, а через них і загалом мистецький панівний стиль тієї доби, прозвали з огляду на технологію містобудівництва в пізньому (часів імперії) Римі. Рим латиною — Roma. Звідси й назва стилю — романський (romanesque): масивні споруди з міцного штучно виробленого будівельного матеріалу — бетону. Громіздкі, важкі й похмурі храми та монастирі, з товстими кріпосними мурами й вузькими підсліпуватими віконцями були достоту подібні до феодалних замків та фортець і скоріше скидалися на оплоти грубої сили, ніж на гніздилища духу. Однак таким був час, що висунув своїм девізом максимум: мій дім — моя фортеця.



Романський стиль.
Абатство Марія Лаах. 1093–1216 рр.
Німеччина



Рококо.

М. К. Делатур. Портрет
маркизи де Помпадур.
Пастель. 177 × 130 см.
1775 р. Лувр,
м. Париж, Франція



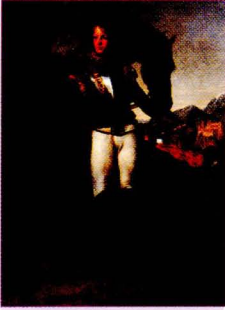
Рокайль



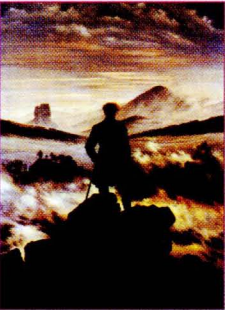
Роза



Розетка



Романтизм.
А. Ж. Гро. Лейтенант
Чарльз Легран. Полотно,
олія. 248,9 × 161,9 см.
Лос-Анджелеський
художній музей,
м. Лос-Анджелес, США



Романтизм.
К. Д. Фрідріх. Мандрівник
перед морем з хмар.
1817–1818 рр. Гамбурзька
Кунстхалле, м. Гамбург,
Німеччина

РОМАНТИЗМ (від *фр.* *romantisme*) вживається для означення: 1) напрямку мислення та літературно-мистецького руху, що започаткувалися у XVIII та утворилися у XIX ст. як реакція проти засилья класицизму у Франції і поширилися на всі країни Європи та почасти — США; 2) певного аспекту романтизму — схильності до романтичного стилю чи наладу (настанови, установки); 3) якості чи стану буття людини — як романтичності.



Романтизм.
Дж. А. Фітцджеральд. Сон художника.
Картон, олія. 1857 р. Приватна колекція,
каталог Крісті

До визначальних рис **Р.** в значенні (1) належать відмова від суворих правил та обмежень у творчості, характерних для класицизму, посилений акцент на почуттях, грі уяви; сентиментальність (особливо в англійській літературі) та використання у творчості автобіографічного матеріалу; підкреслений інтерес до «простої» («звичайної» або «пересічної») людини, водночас — піднесення ролі й значення видатних характерів, зокрема національних; зацікавлення народною творчістю, різними видами поетичного та музичного фольклору, замилювання старовиною; інтерес до подорожей, самотності й пристрасть до меланхолії; в поезії — надання переваги старим формам віршування.

У літературі найвидатнішими представниками **Р.** вважаються Новаліс, Жан Поль, Е. Т. А. Гофман, У. Водсворт, В. Скотт, Дж. Байрон, П. Б. Шеллі, В. Гюго, А. Ламартін, А. Міцкевич, Е. По, Г. Мелвілл, М. Лермонтов, Ф. Тютчев.

У галузі музики головними представниками романтизму стали Ф. Шуберт, К. М. Вебер, Р. Вагнер, Г. Берліоз, Н. Паганіні, Ф. Ліст, Ф. Шопен. Музика, де романтичний стиль склався під впливом літератури, завдяки інтересу до особистості, її внутрішнього життя, напрузі почуттів стала поряд з лірикою основною сферою вияву романтизму.

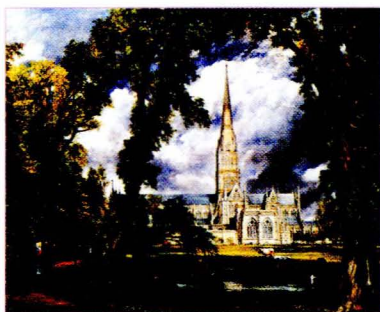
В образотворчих мистецтвах найяскравіше **Р.** виявився у живопису та графіці, менш виразно — у скульптурі та архітектурі («псевдоготика», напр.). Видатні представники — живописці Е. Делакруа, Т. Жеріко, Дж. Констебл, У. Тернер, О. Кіпренський.

Основний «нерв» романтизму — розлад між життєвою дійсністю та ідеалом, спричинений зокрема й особливо розчаруванням в результатах Великої французької буржуазної революції, її гаслах, цілях, — став запорукою виконання ним надзвичайно важливої історичної місії: піднесення ролі й значення ідеалу в житті людини, суспільства, народу. Зрештою, і мистецтва.

Характеризуючи становлення національних шкіл в музичному мистецтві, С. Людкевич, зокрема, відзначав: «Національному напрямкові бракувало лиш такої ідейної підйоми, яка видвігнула б його і піднесла до певного значення, зробила одним з девізів мистецтва. Це було справою і завданням нових течій, що з'являються на переломі XVIII і XIX віків під ім'ям романтизму».



Романтизм.
П. П. Прудон. Переслідування злочинця
Справедливістю та Помстою.
Полотно, олія. 243 × 292 см. 1808 р.
Лубр, м. Париж, Франція



Романтизм.

Дж. Констебл. Санісбурзький собор, вид з садів палацу архієпископа. Полотно, олія. 87,6 × 111,8 см. Музей Вікторії і Альберта, м. Лондон, Велика Британія

Французька революція 1879 р., що була поштовхом великих політичних подій і суспільних рухів XIX ст., видвинула нові ідеї людства: свободу одиниці, волю народів і визволення поневолених мас, які невдовзі відбилися могутнім гомоном в цілій європейській літературі XIX в. Забилися живіше людські серця, зацмели якимись новими, незвісними досі почуваннями; люди і народи скидали довговікові яра і пута пережитків феодальної культури. Нові незнані овиди розкрились людській думці, таємні якісь несповнені бажання, бажання якогось вільнішого, ширшого життя заколыхали його людськими грудьми; розбудились нові надії поневолених народів і закріплених мас, донині не сповнені надії на кращу долю і будучину. Понеслися гучні протести проти застарілих псевдокласичних форм життя і мистецтва, закипіла боротьба нерозважних «молодих» з розсудливими «старими», боротьба наївного простого чуття з рафінованим розсудком, боротьба індивідуального духу свободи з заскоружлим універсалізмом середньовіччя. Залунали голосні кличі з девізами обнови в житті, мистецтві красі — кличі повороту до природи.

Не зреалізувались ідеї Р. в житті і не перевелися і донині; але в літературі і мистецтві вони мали далекосяжний вплив, зробили чималий переворот і створили багато дечого нового та гарного. Ми звернемо увагу лиш на те, про що тут йдеться: що Р. пробудив до нового буйнішого життя та національної свідомості трохи не всі слабші та молодші нації Європи, у яких культурно-національний побут не набрав ще свого виразу або занаставився в загальнім поході культури, та що між головними девізами літератури, культури і мистецтва помістив ідею національності.

Джерелом цієї обнови духовного життя народів мала стати народна усна поезія, що, давно позабута культурою, лежала непочата, «щирим золотом», заховавши найкращі скарби: живе, наївне почування і безпосередній зв'язок з природою та розуміння її «таємної мови». Від часу видання *Оссіанових балад* і Гердера «*Stimmen der Volker in Liedern*» починаються по всіх краях поклики: зверніться до народних пісень! В них криється сила духовного відродження! Коли ж так могли закликати «молоді» німецькі романтики, то яким же неоціненим скарбом мусили видатись народні пісні піонерам відродження малих народів, досі незвісних, що не зазнали досі ніякої кращої культурної доби або колись її занаставили, як, приміром, ми, українці, або інші, головню дрібніші слов'янські племена! Для них дійсно в усній народній поезії було єдине джерело відродження. То ж і не диво, що усі наші збирачі народних пісень, починаючи від Цертелєва і Ходаковського, одним великим хором згідно проголошують правдиві похвальні гімни про чари краси і сили в народних піснях. «В них заховалася давня традиція, давній світогляд, відбилося, мов у дзеркалі, історичне життя, горе і нещастя народу, збереглася чиста і непорочна, не викривлена нічим душа його». Тільки з цих скарбів, з цих «народних святощів» можна буде збудувати новий храм народного відродження, святиню обновленої народної поезії і літератури — думали гарячі патріотичні подвижники, зогріваючи себе тим до трудного діла.

Також в історії музики відіграв Р. велику роль, і то не тільки тим, що розширив і оживив старі форми новим змістом (симфонії Бетховена, ораторії Шумана) і що витворив численні нові форми, аналогічні поезії (як балади, романси, пісні і т.д.), але, що для нас тут важніше, тим, що витворив свідомий національний напрямок музики майже у всіх народів Європи».

З огляду на вищезазначене, уявляється цілком справедливим вважати Р. породженням кінця XVIII — початку XIX ст. Навіть термін Р. вперше увійшов у науковий обіг 1823 р. Проте власне Р. — і в значенні (2) та (3), і як риса творчого стилю — має значно глибшу й багатшу історію. Зокрема, видаються слушними міркування Г. Гегеля, який до романтичного по суті відносить і все коло релігійного християнського мистецтва з легендою про Христа та його споквітну жертву, і тему релігійної любові, і оповіді про мучеників, про «душу», внутрішнє каяття та обернення, і оповіді про чудеса й чудотворців.



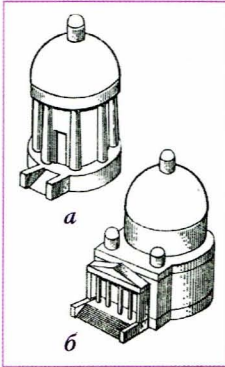
Романтизм.

Г. Цернер. Портрет Роберта Шумана. Полотно, олія. XIX ст. Приватна колекція



Романтизм.

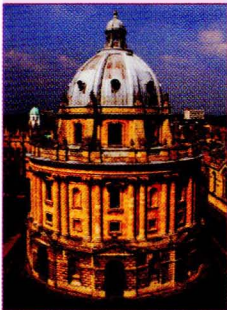
Г. Ф. Керстінг. Портрет Нікколо Паганіні. Фрагмент. Дерево, олія. 1830 р. Державна галерея мистецтва, м. Дрезден, Німеччина



Ротонда:
а — із зовнішньою колонадою; б — з портиком



Рояль



Ротонда.
Ротонда Редкліфа.
Палладіанство.
1737–1749 рр. Наукова бібліотека Редкліф, м. Оксфорд, Велика Британія

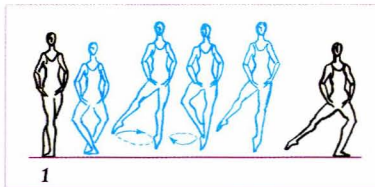


Романтизм.
Е. Делакруа. Смерть Сарданапала. Полотно, олія. 1827 р. Лувр, м. Париж, Франція

До провісників, якщо не набутків, Р. належить і вся література та мистецтво про лицарів і лицарство, з розробкою властивих цій сфері понять та уявлень про честь, кохання, вірність.

До заслуг Р. належать також опрацювання поняття індивідуального характеру, аналіз обставин та різноманіття пригод, випадковостей і колізій кохання «простих людей», відповідних тональностей ліризму, гумору, гротеску.

РОН-ДЕ-ЖАМБ (від *фр. rond de jambe* — коло ногою) — у балеті — круговий рух ноги (або лише носком, або нижньою частиною ноги при фіксованому стегні).



Рон-де-жамб

РО́НДО¹ (від *італ. rondo*) — музична форма, заснована на чергуванні незмінної теми (рефрена) та різних епізодів; виникла з народної пісні, використовувалася в старовинних *сюїтах*, у фіналах *сонат*, *симфоній*, як форма самостійних п'єс.

РО́НДО² (від *фр. rondeau*) — популярна в стилістиці *бароко* та *рококо* віршована конструкція: вірш із 15 рядків з римуванням *aabba, abr, aabbr*, де *r* — *рефрен*, що повторює слова 1-го рядка й не римується.

РОСТВЕРК (*нім. Rostwerk*) — конструкція горішньої частини пального фундаменту, звичайно у вигляді залізобетонної балки чи плити, призначена для рівномірного розподілу навантаження на палі.

РОСТРА (*лат. rostra*, від *rostrum* — ніс корабля) — 1) трибуна на форумі Стародавнього Риму, прикрашена носами трюфейних кораблів; 2) *арх.* прикраса у вигляді носової частини давнього судна.

РОТОНДА (від *італ. rotonda* — кругла) — 1) кругла в плані споруда (храм, мавзолей, павільйон, зал); 2) довга жіноча безрукавна накидка. *Іл.*

РОЯЛЬ (від *фр. royal* — королівський) — струнний ударно-клавішний музичний інструмент, різновид *фортепіано*.

РУБАТО (від *італ. rubato*, *букв.* — украдений) — музичний термін для означення вільного, не обов'язково в такт, виконання твору.

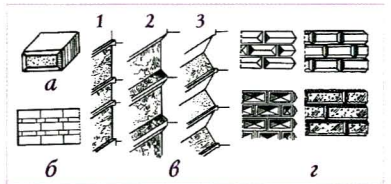
РУЇНИ (від *італ. ruina* — обвал) — 1) розвалини якоїсь споруди; 2) у садово-парковому мистецтві XVIII–XIX ст. назва штучно, з декоративною метою відтворюваних нібито решток якоїсь споруди.

РУЛАДА (від *фр. roulade*) — розкотистий, швидкий, віртуозний *пасаж* у співі, переважно — у партіях *колоратурного сопрано*.

РУМБА (від *ісп. rumba*) — афрокубінський з походження бальний танець, що поширився на початку 20-х рр. XX ст. у США, а потім і в Європі.

РУСТ (від *лат. rusticus* — грубий, простий) — камені (квадри) з грубо обтесаною або опуклою лицьовою поверхнею.

РУСТИКА (від *лат. rusticus* — грубий, простий) — рельєфне муровання або облицювання стін споруди *рустом*. *Іл.*



Рустика.
Рустування: а — руст; б — схема перев'язки рустів; в — профілі рустів (1 — грецький; 2 — зі скошеними ребрами і пласкою чоловою гранню; 3 — двогранний); г — приклади рустування

С

САКЛЯ (груз. сахлі — дім) — назва жита кавказьких горців із каменю, саманної цегли чи глинобитні. Іа.

САКРАЛІЗАЦІЯ (від лат. sacer, (sacri) — священний) — спонтанний, стихійний процес освоєння людьми довкілля, у результаті якого те, що було (насправді лише здавалося людям!) байдужим з точки зору уявлень про святе (чи навіть неприйнятним, блюзнірським), зрештою набуває (в уявленнях людей) статусу священного, святого.

Хто такі святки? У чарівній народній пісні про «три криниченьки» у полі та про «три дівчиноньки» в козацькій долі, є такі печальні слова:

*Я біляву від душі люблю,
З чорнявою залицяюся,
А з рудою, препоганю,
Прийдуть святки — обвінчаюся...*



Сакралізація.

М. Реріх. Велика жертва. Ескіз декорації до балету «Весна священна» І. Стравінського. Картон, пастель, темпера. 1910 р. Приватне зібрання Б. Боллінга, США

Хто такі ці святки? Коли, звідки, куди і чого вони мають прийти?

Пояснюючи це слово в контексті сучасної йому «великоруської розмовної мови», В. Даль, наприклад, твердив: «Святки, м. мн. — час від Різдва до Хрещення». Хай так. Але якщо «святки» — це «час», то чому множина? Адже час не має ні однини, ні множини! Але якщо цьому іменникові приписується множинність, то яким він буде в граматичній однині?

Закони українського словотворення (парубки — парубок, мальки — мальок, гудки — гудок, катки — каток, вінки —

вінок і т. д.) підказують: святки — святко. А що, власне, означає (означало) слово святко? Даль твердив: «Святко м. стар. — свято, великий праздник, святдень». Але множина від «свято» буде «святга», а не «святки», та ще й з наголосом на першому складі! «Святочничать», — далі пояснює В. Даль, — праздновать Святки».

Загальноновизнано: Володимир Іванович Даль — «толковий» знавець «живого великорусского языка». Але він не знав «малоросийскаго», сприймаючи й видаючи українську мову за один із діалектів «великорусского». «Святковать, юж. зап., — писав В. Даль, — праздновать, не работать, чтя праздник».

У тім то й річ, що в ці дні справдана в Україні не «празникують», а саме — святкують: вшановують Святків.

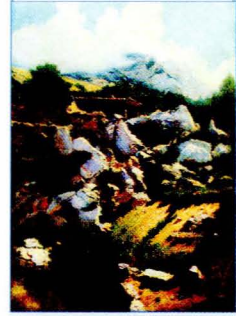
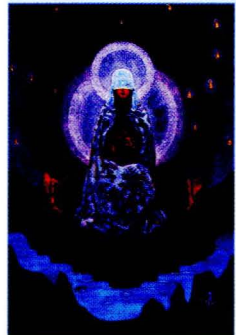
Вечір напередодні Різдва, який у Великокоросії називають сочельнік (із приводу того, що готують та споживають «сочиво» — солодку кашку до куті), у нас споконвіку — Святий вечір. І називається Святвечір так не тому, що він напередодні свята (Різдва), а тому що це вечерея разом зі Святками.

Розпочинаючи вечеряти («багата кутя»), для них, Святків, також ставлять посуд зі стравами (у символічній кількості, а останнім часом, із втратою розуміння смислу звичаю, й порожні) та кілька чарок із напоями (чи вже й суто символічно — порожніх) і ласкаво запрошують їх до гостини. Подібним чином вшановують їх щодня — аж до другого Святвечора («голодна кутя»), коли Святків уже випроводжають (або й виганяють). Хто ж вони такі — Святки?

По-теперішньому це — предки. Святко — це предок. Спочатку — просто («загалом») предок, згодом — померлий предок, далі — померлий родич.

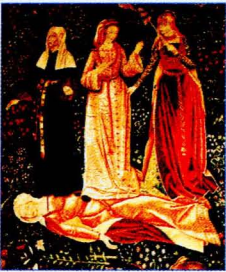
Отож, наші предки, праукраїнці, або русичі, не «празникували» свято, а «спілкувалися» зі своїми предками, частували їх, «поклонялися» їм — у надії на сприяння у всіх добрих починаннях як на «цьому», так і на «тому» світі.

Саме ремінісценцію дуже давнього «язичницького» обряду вшанування предків і являють собою звичай, рудименти яких за часів християнства відтворюються в період від Різдва до Водохрещі.

Сакля.
М. Ярошенко.
Сакля в горах. 1884 р.Сакралізація.
М. Реріх. Мати Світу.
Полотно, олія, темпера.
1930 р. Музей М. Реріха,
м. Нью-Йорк, США



Сакралізація.
Й. Г. Шадов. Танатос.
Кінець XIX ст.
Могила графа
А. фон дер Марка,
м. Берлін, Німеччина



Сакралізація.
Триумф смерті, або Три
доли. Фламандська школа.
Гобелен. 1510—1520 рр.
Музей Вікторії
і Альберта, м. Лондон,
Велика Британія



Саксофон.
Альт-саксофон

Колись це були суто весняні обряди. Перед настанням нового року, який відзначали напровесні, люди вважали за необхідне поспілкуватися з Предками (Святками), тому й ходили на поклін до них — на цвинтар, там звали, запрошували їх до себе додому на частування, після того влаштовували їм шанобливі проводи. У часи християнізації, унаслідок багаторозового декретного перенесення (із метою викоринити «поганські» звичаї) початку Нового року (з весни — на осінь, з осені — на зиму), старинний обряд ніби розчухнувся на дві частини: зимову, коли спілкуються із предками вдома (Святки), та весняну, коли навідуються до місця їхнього останнього земного перебування — на цвинтар (Проводи, Гробки, Поминальні дні тощо).

Відтак, уявлення про святе, поняття святого, священного, святині і т. д. хоч і пов'язані своїм походженням із такими, здавалося б, простими, суто й природно людськими явищами, як повага до предків, несуть у собі від давніх-давен відтинки метафізичного, тобто надприродного, та містичного, тобто таємничого, характеру. Бо люди чи не з більшою шанобливістю ставилися (та й нині так!) до своїх мертвих, ніж до живих, предків. До того ж часто-густо вважали своїми прямими чи опосередкованими предками різні стихії, явища природи.

Культ Святків. Ушановуючи тих, кому зобов'язані життям, прагнучи прихистку в них, наші далекі пращури в пошуках своїх святків (предків) виходили уявою далеко за межі кола людей і навіть живих істот. Відгомін тих звичаїв та того значення слова *святко* можна почути — чи й побачити — навіть сьогодні. Одні з предків, наприклад, гадали, що походять від птахів — лебеда, орла чи сокола. Хтось із них стилізоване зображення атакуючого сокола (*рарог* → *раруг* → *руриг* а → *рурик*) обрав собі за герба. Тризуб є не що інше, як стилізоване зображення сокола, який пікірує.

Деякі гірські жителі Карпат уважали своїм предком гору (верх). «Верховино, святку ти наш...» — зверталися вони лагідно до неї. (Далеке відлуння й нині чується у пісні «Верховино, світку ти наш...»). Інші, що мешкали по берегах річок та озер, пов'язували своє походження із цими життєдайними джерелами (наприклад, Дніпра). Пам'ять про ті уявлення зберігає не тільки шанобливе

ставлення до головної української річки (батько Славутич), але й назва найбільшого українського озера — Світязь: Свят-язь, тобто озеро-предок.

Сварог, син Світла... В українській, як і в інших індоєвропейських мовах, у тому числі санскриті, є велика кількість слів, що містять корінь *sv*, і всі вони, у той чи інший спосіб, пов'язані із значенням спорідненості: свій, свояк, *svager*, *schwester*, сват, сватівба, свекровь (*своя кров*), связь, усі (у сербо-хорватів — *сві*), усе (у сербо-хорватів *sve*), світ, світло та ін.

Розглянемо склад та зміст останнього слова: Сві-Тло. «Сві» — це «всі». «Тло» (тіло) означало, як і нині, першооснову, першопочаток, першоначало (пригадаймо: «знищити до тла», «спалити до тла»). Отже, Сві-Тло первісно означало: «Усіх (усього) тло (тіло)» — тобто основу, початок. (Порівняйте похідне російське Све-т(и)ло, све-тло і т. д.). Наші предки (святки) й справді були сонцепоклонниками.

Наступним кроком у цьому напрямі стало поняття про Всевіт(ло), тобто першопочаток усього суцього. Персоніфіковане уявлення про нього набуло ім'я головного давньоруського (=праукраїнського) бога — Сварог, яке означає «той, хто спородив усіх і все». Сва = вся, рог (rig) = род. (Узаємопереходи «г» в «ж» та в «д» і навпаки — характерна особливість слов'янських та деяких інших індоєвропейських мов — їхніх історичних «ровесників»: бог — божниця, Сварог — сварожичі, рожать — роди). Звідси, до речі, бере свій початок і метафора «ріг достатку» (рос. «рог изобилия»). Тут «rig» — зовсім не прикраса баранчої (або волячої) голови (не кажучи вже про зрадчених чоловіків), а — джерело. Для порівняння: санскритське «Рігведа» = rig (тобто, джерело) + веда (знання), а також і сучасне індійське «Свараджі»: коли в Індії на початку XX ст. почався рух за національну незалежність, там він дістав назву Сва-Радж (своє урядування, самоврядування).

Див. Обряд

Уособлення «Багатства» як «Добра». У спонтанному процесі *святизації* (сакралізації) людьми довкілля формується і центральне поняття будь-якої релігії. У різних мовах воно означається по-різному, але здебільшого так чи інакше пов'язане з поняттям «Добро». При цьому останнє розуміється не тільки і навіть не стільки абстрактно (як категорія моралі), скільки в прямому фізичному значенні — як багатство. У нас: «стали

жити-поживати та добра наживати». Це приказка з народної казки. А ось із народної пісні про чумака-неборака, який «против воли, против вози, пропив ярма ще й занози — все чумацькеє добро...». Подібно і в інших мовах. У німецькій: gut — добрий; das Gute — Добро (в моральному сенсі); das Gut — майно, товари — добро в розумінні багатство; der Gott — божество, Бог. В англійській мові: good — добрий (добре); the good — Добро (благо); these goods (множ.) — товари, майно, добро в значенні багатство; The God — Бог, божество.

А тепер пильніше придивимося до співзвучності в українській та інших слов'янських мовах означень божества та б(о)агатства. Ця співзвучність помічена давно, але пояснюють її значення по-різному. Так, І. Огієнко писав: «Слово Бог було в нашій мові з дуже давнього часу, а дісталось до нас десь із південного Сходу, із персько-іранського світу; пор. санскритське bhago, зендське bagha, перське bagha — багач, багатство, добро, податель добра. Наші слова: багач, багатий, багатир, багатство (давніші: богач, богатий, богатир, богатство), збожжя — збіжжя й т. ін. одного пня з словом бог».

Можливо, що й так. Але вірогіднішим видається інше: поняття б(о)агатства могло бути супутнім поняття добра, і виникати з того самого кореня «бр» — завдяки переходу «р» в «г», який часто-густо спостерігається в мовленнєвій практиці. Відтак, брати → в бгати (що означає складати, згоргати, втискувати, впахати і т. д., синонімічні до слова брати чи добирати). І вже звідси — набгатий, багатий, багатий, багатство. А що стосується відповідників у санскриті та фарсі, то їх чимало й, окрім цих слів, у тому прошарку індоєвропейських мов, який був, напевне, спільною стартовою площадкою для подальшого їхнього історичного розвитку. Так що не обов'язково ці слова були запозичені нашими предками чи навпаки: вони цілком можуть бути нашою спільною спадщиною, яка кожному прислужилася залежно від історичної долі.

Отож, поняття Бог, вірогідно, є своєрідним «дистильатом» процесу осмислення добра як матеріальних благ (Багатства) і значення в житті людей взагалі Добра як всезагального Блага. На саме такий шлях становлення цього уявлення

прозора натякають слова, корелятивні до поняття б(о)агатство (убогий, убогість і т. д.) та вже й похідні від викристалізованого поняття (небога, небіж, небіжчик тощо).

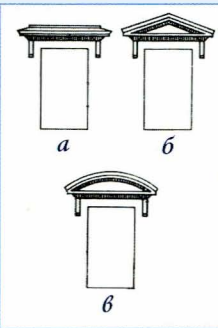
Див. Етизація, Естетизація, Культура, Релігія.

САКСОФОН — духовий язичковий музичний інструмент, названий за йменням винахідника — бельгійського майстра О. Сакса. Іл.

САЛОН (фр. salon, від salone — велика зала) — приміщення для виставок, магазин для продажу художніх виробів; 2) внутрішня частина автомобіля, літака і т. д., призначена для пасажирів; 3) перен. найменування групи осіб (митців, політиків і т. д.), завсідинок вітальні (салону) певної популярної особи.

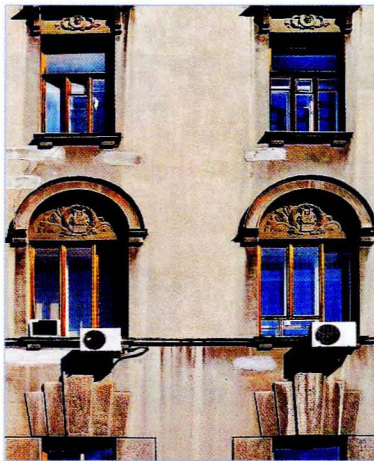
САМОДІЯЛЬНІСТЬ ХУДОЖНЯ — те саме, що аматорське мистецтво.

САНДРИК — невеликий карниз, розташований над проїмою вікна чи дверей на фасаді будинку, що іноді спирається на консолі та часто-густо завершується фронтоном. Іл.



Сандрик.

Види сандрика: а — карниз; б — трикутний фронтоном; в — лучковий фронтоном



Сандрик.

Архітектори В. Дубовський, Н. Архитов, художник І. Нивинський.
Доходний дім П. і Н. Стулових.
Вікна на головному фасаді. 1913—1914 рр.
М. Москва, Росія

САНКТУС (лат. sanctus — святий) — католицький спів, один із розділів меси.



Саксофон.

Сопрано-саксофон



Сатир.
А. В. Бужеро. Німфи і Сатир.
1873 р. Художній інститут
Сперрінга та Френсіс Кларк,
м. Вільямстаун, США



Сатир.
Сатир, що танцює. Мармур.
Римська копія грецького
оригіналу. II ст. Ермітаж,
м. Санкт-Петербург, Росія

САНТУРІ, САНТУР — струнний ударний інструмент, різновид *цимбалів* (поширений на Закавказзі, в Індії, Ірані, Турції та інших країнах Сходу).

САНЧІ — назва села у Центральній Індії (штат Модхья-Прадеш). Група буддійських пам'яток: ступа № I, III–II ст. до н. е.), 4 воріт (I ст. до н. е.) зі скульптурними зображеннями.

САРАБАНДА (ісп. zarabanda) — старовинний іспанський народний танець, відомий у Європі з XVI ст. (з 1583 р.). Спочатку, будучи ще народним, виконувався лише жінками під акомпанемент кастаньєт, гітари та спів танцівниць. Переїнятий за кордоном, з XVII ст. набув статусу придворного й став парним. Музичний розмір — 3/4, 3/2.

САРКАЗМ (грец. σαρκασμός, від σαρκίζω — віддерати (відшкрібувати) м'ясо) — дошкульна насмішка, яка містить відверту негативну оцінку (на відміну від іронії, де вона прихована, завуальована).

САРКОФАГ (від грец. σαρκοφάγος — той, що пожирає м'ясо) — домовина, невелика гробниця, часто-густо прикрашена розписами чи скульптурою. Іл.



Саркофаз.
Етруський саркофаз. З некрополя Бандитачча.
Поліхромна теракота. VI ст. до н. е.
Музей «Вілли Джулія», м. Рим, Італія

САРСУЕЛА (ісп. zarzuela) — іспанська музична комедія народного походження, первісно одноактна, у якій діалоги чергуються з піснями та танцями.

САСПЕНС (англ. suspense — нерішучість, нерозуміння, вагання, подив, призупинення) — кінознавчий термін, запозичений із теорії музики. С. — один із прийомів драматизації оповіді шляхом штучного створення напруженого очікування глядачів, який полягає в умисному

тимчасовому перериванні (затриманні) послідовного (згідно з уявленнями про причинно-наслідковий зв'язок подій) показу епізодів сюжету. Наприклад, героя ведуть на ешафот, надягають йому на шию мотузок, кат підходить до стільця, щоб вибити його з-під ніг жертви, однак у наступному кадрі глядачеві раптом показують щось віддалено пов'язане з безпосереднім розвитком даної ситуації: заплакані обличчя дітей, вагання на обличчі друга-суперника, від якого залежить порятунок персонажа, і т. д. Напружене очікування розв'язки замишає відомий слід у почуттях глядача, посилює інтерес до оповіді й враження від твору загалом. Тому С. широко використовують митці, майстерно уриваючи показ дії на найцікавішому моменті сюжетної лінії і переходячи раптом до іншої або й залишаючи глядача в очікуванні та здогадах до початку демонстрації наступної серії чи закінчення антракту в театрі.

Див. *Затримання, Модуляція.*

САТИР (грец. Σάτυρος) — 1) у давньогрецькій міфології — людиноподібна істота (божество) чоловічої статі, що мешкає в лісі та полі (в українській народній творчості — лісовики, польовики), вешталася з німфами, супроводжувала Діоніса, брала участь у його оргіях, полюбляла музику, танці, вино та жінок. С. зображали як створіння з негарним обличчям (приплюснутий ніс, задертий догори, зморшки), тіло вкрите шерстю, на ногах — копита, на голові — ріжки, із сопілкою або винним міхуром; 2) *перен.* хтивий, любострасний чоловік. Іл.

САТИРА (лат. satira, від satura — страва з різними плодами, суміш) — 1) особливий жанр лірики в давньоримській літературі, у якому висміювали політичні та літературні звичаї; 2) *нині* загальне означення літературно-мистецьких творів різних жанрів, у яких висміюються негативні явища у житті суспільства, окремих груп чи людей.

СВАСТИКА (санскр. swastica, від swasti — процвітання; те, що пов'язане з благом) — 1) старовинний символ плодючості, сонця, схрещених блискавиць, молота; 2) частина орнаментального мотиву; зустрічається у мистецтві давніх народів, а також в античному,

європейському середньовічному і нар. мистецтві; 3) у Німеччині часів гітлеризму — знак фашистської партії; з того часу став символом расизму, варварства, насильства. Іл.



Сатурн.

К. Брюллов. Діана, Ендімійон та Сатурн.
Полотно, олія. 1849 р. Третяківська галерея,
м. Москва, Росія

СВІДОМІСТЬ (від префікса *с-* (скорочення від *со-*, що означає спільність, напр. *сородичи*) та іменника *відомість* (*знання*) — термін на означення мислительної форми, у якій люди подумки осягають своє буття. Виникла внаслідок перетворення (у процесі колективної праці) гурту приматів у спільноту людей. Ось цікавий і дуже показовий експеримент. Його неодноразово, з різних причин, показували по телебаченню. Улюблені ласощі мавп ховали під камінь, але так, щоб вони це бачили. Коли доглядач відходив, кожна з них підходила до валуна й намагалася дістати поживу. Цікаво, що кожна, будучи не в силі сама зрушити з місця брилу, не тільки не запрошувала колегу на допомогу, а й сердито та агресивно відганяла «суперниці». Ласощі неодмінно діставалися найсильнішому — самцю, що міг самотужки зсунути з місця камінь. Та коли обрали для схованки брилу побільшу, їжа залишилася для мавп недосягненою...

Коли далекі предки людини, уперше переступивши межу свого тваринного, звірячого егоїзму (на відміну від зграї людиноподібних мавп, які добувають їжу поодиноці, кожен собі), спільними зусиллями зрушили важкий камінь роз'єднаності, вони зробили чи не найважливіший крок у своєму олюдненні.

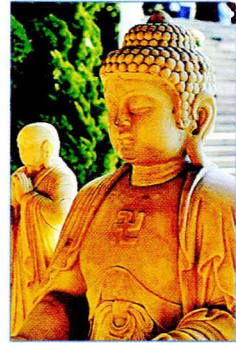
Бо людська праця від самого початку є працею колективною, тобто суспільною. У міру того, як праця людиноподібних ставала співпрацею, їхні чуття ставали співчуттями, «вість» ставала совістю, відомість (знання) — свідомістю, *С.* кожного члена людського суспільства була різною — як за змістом, так і за характером — залежно від природних можливостей (здібностей) кожного індивіда і особливо від місця та ролі кожного в загальному процесі життєдіяльності, зокрема — у процесі праці, виробництва. Водночас у сукупності вони становили те, що знала, усвідомлювала, вся громада, усе суспільство, тобто суспільну *С.*

З того часу цей чинник починає відігравати дедалі більшу роль у житті людей, поступово витіснивши й замінивши природний інстинкт тваринного гурту. Мистецтво — одна з найважливіших, поряд з наукою та релігією, форм суспільної *С.*

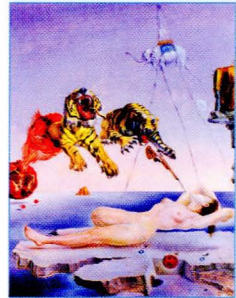
Див. *Обряд, Релігія.*

СВІНГ (англ. *swing* — коливання, розмах) — один із засобів динамізації звукової тканини у джазовій музиці, в основі якого — прийом *оф біту* (*оф бейт*): *перенесення мелодичних та ритмічних акцентів із сильних доль такту на слабкі та міждольний «простір»*. При цьому характерним в акомпанементі є чергування рівномірних наголосів на всіх долях такту.

СВІТЛО (від *праукр.* *сві* (всі) + *т(і)ло* = основа, першооснова) — 1) *взг.* оптичне, тобто доступне зору, випромінювання, фізична природа якого характеризується як електромагнітні хвилі в інтервалі частот $4,3 \cdot 10^{14}$ — $7,5 \cdot 10^{14}$ Гц з довжиною хвилі від 760 нм — червоне до 380 нм — фіолетове; 2) найважливіший зображально-виражальний художній засіб у кіно та образотворчому мистецтві. *С.* є передумовою будь-якої образотворчої діяльності, зокрема й мистецтв: кіно — це світлопис, це «малювання» за допомогою світла й тіні. Живопис також завдячує своїм існуванням *С.* (і тіні, як його меншій інтенсивності) — традиційний, або класичний, засновувався на грі світла, що проникає крізь фарбу і відзеркалюється; новітній, починаючи з імпресіонізму, — на «грі світла» в самій «товщі» «фарби», в «мазках». На зорі становлення



Свастика.
Статуя Будди. Індія



Свідомість.
С. Далі. Сон, викликаний польотом бджол навколо гранату за секунду до пробудження. Полотно, олія. 51 × 41 см. 1944 р.
Музей Тіссен-Борнеміза, м. Мадрид, Іспанія



Свастика.
Софійський собор.
Олтар. Мозаїка.
М. Київ, Україна



Себрська порцеляна.
Амур. Статуетка.
Висота 30 см. 1757–1766 рр.
Лубр, м. Париж, Франція



Себрська порцеляна.
Таріль. 1836 р.
Національний музей
кераміки, м. Севр, Франція



Себрська порцеляна.
Ж.-Ч. Девілій. Ваза. 1817 р.
Королівська фабрика.
Лубр, м. Париж, Франція

кіно як мистецтва один із його корифеїв — В. Пудовкін — твердив: «Світло створює, зрештою, ту форму, що переноситься на екран. На екрані нема нічого, крім світла різної сили, і зрозуміло тому, що, керуючи світлом на зйомці, ми здійснюємо фактично роботу з оформлення майбутнього зображення».

У такій функції С. називають заповнюючим. Це загальне освітлення об'єкта зйомки, необхідне для того, щоб було достатньою мірою видно всі деталі. Для визначення його достатності замірюють інтенсивність світла на поверхні центрального об'єкта зйомки — обличчя акторів, взагалі людей, поки вони становлять зміст кінокадру. Так визначається «світловий ключ» кінозйомки.

Але світло як особливий кінематографічний засіб має ще й інші функції. Зокрема, художні. З цього погляду розрізняють світло *малююче і моделююче*. У першому випадку спрямованим променем досягають виокремлення предмета, скажімо, на передньому плані, «відриву» його від фону, і в такий спосіб — ілюзії поглиблення простору зображення. Сенс моделюючого світла полягає в тому, щоб поєднанням променів із різних джерел створити належну гру світло-тіней (зблисків та плям) і в такий спосіб досягти ілюзії об'ємності, «скульптурності» зображення. Великим майстром такого моделювання був І. Кавалерідзе.

Крім того, використовують ще *контурне, або контрове, С.* (промінь спрямовують на об'єкт зйомки позаду і цим створюють своєрідний ореол, світловий контур на ньому) і *фонове С.* — для освітлення поверхні об'єктів, що розташовані позаду головних об'єктів зйомки: воно «поглиблює» простір кадру, надає йому мальовничої виразності.

Все це — характеристики функціональної ролі світла: освітлення як головної передумови будь-якого зображення взагалі, кінозображення — зокрема й особливо. Але світло може відігравати й відіграє, крім цього, ще й експресивну (виражальну) та символічну роль у кіномистецтві. Особливої виразності завдяки майстерному користуванню світлом та тінями у вишукано побудованих композиціях кадрів цей прийом набув у фільмах німецьких експресіоністів Р. Віне, Ф. В. Мурнау та ін.

І головними характеристиками С. як засобу вираження є його напрямок, інтенсивність та ступінь розсіювання. Комбінацією цих характе-

ристик досягають різноманітних ефектів враження. Серед них найпоширеніший — контраст: день і ніч, приміщення і відкритий простір тощо.

Грою світла і тіні досягається також виокремлення, своєрідний акцент. Це може бути досягнуто як за рахунок контрасту, так і за допомогою різко спрямованого променя світла. Перше здебільшого вживається для характеристичного змалювання портрета дійової особи на крупному плані: частина обличчя прикрита тінню (капелюха, напр.), інша — висвітлена, що підкреслює бажаний для авторського задуму вираз. Друге застосовується для змалювання постаті персонажа в контексті ситуації. Цей прийом надзвичайно вдало і доречно використаний у фільмі І. Сабо «Мефісто» (за романом К. Манна).

Див. *Зображення, Образ, Мистецтво, Колір, Сакралізація, Імпресіонізм.*

СВІТЛОМУЗИКА — термін на означення поєднання (синтезу) різних видів світлових ефектів (кольору, зображень, просторових «побудов» світла і т. д.) із музичними звуками («Прометей» О. Скрибіна, «Щаслива рука» А. Шенберга, «Готеторія» Р. Шедрина).

СЕАНС (*фр. séance* — засідання, від *лат. sedere* — сидіти) — 1) час показу фільму в кінотеатрі; 2) *перен., ірон.* час, протягом якого відбуваються події, що нагадують театралізоване дійство (напр., умисна сварка тощо).



Себрська порцеляна.
Статуетка. Висота 15 см. Національний
музей кераміки, м. Севр, Франція

СЕВРСЬКИЙ ФАРФОР, СЕВРСЬКА ПОРЦЕЛЯНА — художні вироби порцелянового заводу в м. Севрі (поблизу м. Париж, Франція), заснованого 1756 р. Посуд із яскравим розписом, скульптура зазвичай з м'якої — бісквіту, а з 70-х рр. XX ст. твердої порцеляни у стилі ка-

сицизму за моделями Е. Фальконе та ін. Центром виробництва французької порцеляни Севр був і в ХХ ст. Іл.

СЕГІДИЛЬЯ (ісп. seguidilla, від seguir — супроводжувати) — іспанський народний танок, супроводжуваний співом. Відомий з ХV ст., зародився в містечку Ла-Манча у Кастилії. Акомпануючі інструменти — гітара, бандура, пандерета, кастаньєти. У професійній музиці найвідоміший зразок в увертурі М. Глінки «Ніч у Мадриді».

СЕКВЕНЦІЯ (лат. sequentia — послідовність, переклад з грец. akolonia (аколонсія) — слідування (когось за чимось, когось за кимось...) = «свита», «супровід» — 1) первісно термін для означення на письмі послідовності звуків у т. зв. юбіляціях: імпровізаційних урочисто-радісного характеру прославних церковних безсловесних співах (вокалізах), спонтанних продовженнях «Аліада», які виникли у період тріумфального перетворення християнської церкви з гнаної на державну (IV ст. у Візантії, за правління імператора Костянтина, прозваного церквою за сприяння цьому Великим та удостоєного наречення Святим); 2) церковний спів, що становить окремий жанр середньовічної монодії і виконується у месі після «Аліада» перед читанням Євангелія. Будучи своєрідною вставкою, ніби вокальною каденцією, С. є різновидом тропу, однак має значення відносно самостійного розділу, виконуючи функцію розширення попереднього співу; 3) у вченні про гармонію у вітчизняній теорії музики — повторення мелодичного мотиву чи гармонійного звороту на іншій висоті відразу ж за його першим проведенням як його продовження (нім. Sequenze, англ. sequence, італ. progressione, фр. marche harmonique). На практиці в таких випадках під С. розуміють усю послідовність, а її частини (перше проведення звороту та його висотне повторення) називають ланками С. *Інтервал*, на який зсувається первісна побудова, називають *кроком* С., як правило це — секунда, терція, кварта (вгору або вниз); 4) у кіномистецтві С. — те саме, що монтажний кадр, монтажний блок.

Див. *Проза, Поезія, Юбіляція, Ноти, Нотація, Кадр, Монтаж*.

СЕКСТА (лат. sexta — шоста) — 1) шостий ступінь діагонічного звукоряду; 2) інтервал в обсязі шести ступенів звукоряду (позначають цифрою 6). Розрізняють велику С. (в. 6) — 4½ тону; малу С. (м. 6) — 4 тони; зменшену С. (зм. 6) — 3½ тону; збільшену С. (зб. 6) — 5 тонів. Мала та велика С. є діатонічними інтервалами і обертаються на велику та малу терції, решта С. — хроматичні; 3) гармонійний двозвук, утворений двома звуками, що перебувають один від одного на відстані у шість ступенів.

СЕКСТАКОРА (лат. sextus — шостий та італ. accorolo, від середньолат. accorolium — угода, договір) — перше обернення тризвуку (позначається цифрою 6). С. утворюється переміщенням основного звука тризвуччя на октаву вгору (при цьому утворюється інтервал сексти між утвореними нижнім та верхнім звуками, від чого й походить назва акорду).

СЕКСТЕТ (нім. Sextett, від лат. sextus — шостий) — 1) музичний твір для шести виконавців; 2) ансамбль із шести виконавців.

СЕКСТОЛЬ (від секста) — муз. ритмічна група, що утворюється внаслідок довільного поділу основних тривалостей на шість рівних частин замість чотирьох.

СЕКУНДА (лат. secunda — друга, наступна) — 1) другий ступінь діагонічного звукоряду; 2) інтервал, утворений сусідніми ступенями звукоряду (позначається цифрою 2). Розрізняють: велику С. (в. 2) — 1 тон; малу С. (м. 2) — ½ тону; збільшену С. (зб. 2) — 1½ тону; зменшену С. (зм. 2) — 0 тонів (енгармонійно дорівнює чистій прімі). Мала та велика С. є діатонічними інтервалами і обертаються на відповідно велику та малу сексти; 3) гармонійний двозвук, утворений сусідніми ступенями звукоряду.

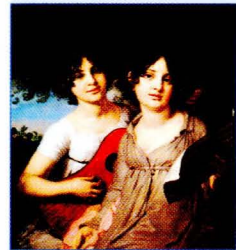
СЕКУНДАКОРА (від секунда + акорд) — назва акорду, який утворюється від третього обернення септакорду в результаті переміщення пріми, терції та квінти цього акорду на октаву вгору. Найуживаніший доміантовий С. (позн. V2 або D2).

Див. *Домінанта*.

СЕНТИМЕНТАЛІЗМ (фр. sentimentalisme, від sentiment — почуття, чуттєвість) — стилістичний напрям у літера-



Сентименталізм.
В. Тропінін. Хлопчик, який
тушить за померлою
пташкою. Повторення
картини 1802 р. 1829 р.
Обласний художній музей,
м. Іваново, Росія



Сентименталізм.
В. Боровиковський.
Портрет Г. Газаріної
та В. Газаріної.
Полотно, олія, 1795 р.
Третяковська галерея,
м. Москва, Росія



Серенада.
А. Ванто. Виконавець серенад. Дерево, олія. 24 × 17 см. Близько 1715 р. Музей Конде, провінція Шантійї, Франція



Серенада.
Ю. Лейстер. Серенада. Дерево, олія. 45,5 × 35 см. 1629 р. Рейксмузеум, м. Амстердам, Нідерланди



Серпент

тури Америки та Європи другої половини XVIII — початку XIX ст., прихильники якого (С. Річардсон — у США, Ж.-Ж. Руссо — у Франції, Й. В. Гете, Ф. Шіллер та інші представники «Бурі й натиску» в Німеччині, М. Карамзін — у Росії) в зображенні реалій життя надавали перебільшеного значення «природним почуттям», близькості людей «до природи», ідеалізуючи патріархальні взаємини, стояли близько до течії раннього романтизму (передромантизму).



Сентименталізм.
Ж.-Б. Грез. Покараний син. 1777 р. Лувр, м. Париж, Франція

СЕПІЯ (*грец.* σήπια — каракатиця (молюск), «чорнило») — 1) світло-коричнева фарба із «чорнильного» мішка морського молюска, яку використовували європейські художники із середини XVIII ст., малюючи пером і пензлем (у XX ст. на зміну С. приходив відповідний штучний барвник типу акварелі); 2) означення графічного твору, виконаного в техніці С. Іа.

СЕПТАКОРД (*лат.* sept — сьомий + *акорд*) — 1) назва чотиризвуччя, в основному вигляді якого звуки розташовані за терціями, тобто трізвуччя з доданою згори терцією. Особливістю С. є інтервал септими між крайніми звуками, звідки й походить його назва.

СЕПТЕТ (*нім.* Septett, від *лат.* septem — сім) — 1) музичний твір для сімох виконавців; 2) музичний ансамбль із семи виконавців для виконання згаданих творів.

СЕПТИМА (*лат.* septima — сьома) — 1) сьомий ступінь діатонічного звукоряду; 2) інтервал в обсязі семи ступенів музичного звукоряду; позначають цифрою 7.

Розрізняють малу С. (м. 7) — 5 тонів; велику С. (в. 7) — 5½ тону; зменшену С. (зм. 7) — 4½ тону; збільшену С. (зб. 7) — 6 тонів. Велика й мала С. є інтервалами діатонічного звукоряду й обертаються відповідно на велику та малу секунди; інші становлять хроматичні інтервали; 3) гармонійне двозвуччя, утворене звуками, що перебувають на відстані семи ступенів один від одного; 4) вершина (горішній звук) септакорду.

СЕРЕНАДА (*італ.* serenata, від *sereno* — ясний, від *лат.* sera (hora) — вечір) — 1) пісня любовного змісту, звернена до коханої. Виникла в епоху трубадурів як вечірня пісня (*serena*) під вікном коханої; співак переважно сам акомпанував собі на гітарі чи мандоліні; 2) інструментальний твір для сольного виконання, у якому відтворено особливості вокальної С.; 3) модний у XVII—XVIII ст. при дворах європейських монархів музичний твір для співу з інструментальним (найчастіше оркестровим) супроводом, призначений для певної урочистої події на честь коронованої особи; 4) циклічний ансамблевий інструментальний твір, який мав ознаки ноктюрна, первісно був призначений для вшанування певної особи і виконувався просто неба.

СЕРІАЛ (*лат.* series — ряд) — побутове означення твору (кіно, телебачення), що структурно охоплює відносно самостійні окремі частини — серії.

СЕРІАЛЬНІСТЬ, СЕРІАЛІЗМ (від *серія*) — муз. термін на означення одного з різновидів *серійної техніки*, за якого застосовуються серії (див. *Серія* — 2) різних параметрів (напр., серії висот та ритму або висот, ритму, динаміки, артикуляції, агогіки та темпу). С. відрізняють від *полісерійності*, де застосовують дві чи більше серій одного (зазвичай висотного) параметра, а також від поняття *серійності*, під яким мають на увазі використання лише висотної серії або використання серійної техніки. Поширення принципу серійності на всі параметри музики називають тотальною С., що зумовлює появу довільної (не контрольованої композитором, інтуїтивної) музики, відкриває шлях до алеаторики та електроніки (електронної музики).

СЕРІЙНА МУЗИКА — музика, створена за допомогою *серійної техніки*. Принцип серійності не передбачає певної гармонійної системи. Вона обирається композитором разом із серією і застосовується у тих випадках, коли мажорно-мінорна система видається творцеві непридатною для втілення його задуму. (Іноді серійна музика також має певне мажорно-мінорне забарвлення).

СЕРІЙНА ТЕХНІКА — 1) те саме, що серійність; 2) у широкому значенні — використання серій будь-якого параметра, а також їхніх поєднань; 3) у вузькому значенні — техніка власне висотної серії, що збігається з явищем, яке називають додекафонією.

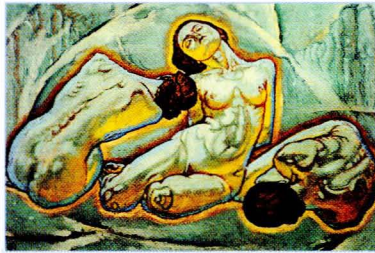
СЕРІЙНІСТЬ (від *серія*) — термін на означення особливого способу (техніки) музичної композиції, специфіка якого полягає у використанні серії, тобто ряду звуків, повторення якого й утворює музичну тканину твору або його частини.

СЕРІЯ (*лат. series* — ряд) — 1) *взг.* група (сукупність), ряд предметів однорідних або таких, що мають спільну ознаку; 2) розряд, категорія цінних паперів (лотерейний квиток, облігація та ін.), документів (напр., паспорт), які означаються цифрами; 3) частина кіно- чи телефільму, яку демонструють окремо; 4) *муз.* термін на означення ряду (групи) звуків, у результаті багаторазового повторення яких у додекафонній та серіальній музиці вибудовується звуковисотна тканина твору. Підраховано, що в темперованому ладу можна одержати 479 001 600 різних за параметром інтервалів С. У С. може бути 12 звуків різної висоти (звичайна повна серія) або менша їх кількість — 10, 8, 5, 4 (мікросерії). Неповновзвучну С., що є частиною повної, називають субсерією. С. може бути не лише висотною (як у додекафонії), а й ритмічною, тембровою, динамічною, артикуляційною, регістровою (у серіальній музиці).

СЕРП І МОЛОТ — емблема, що символізує союз робітників та селян: є одним з елементів державного герба (Австрія, СРСР).

СЕЦЕСІОН (*нім. Sezession*, від *лат. secessio* — вихід, віддалення) — назва об'єднань художників, які демонстративно заперечували академізм у творчості (Мюн-

хен, 1892 р.; Відень, 1897 р.; Берлін, 1899 р.) і творчість яких стала стилістичним провісником модернізму. Назва С., вірогідно, була своєрідним ідеологічним відлунням історичних подій, т. зв. Сецесії: 494 р. до н. е. плебей Стародавнього Риму демонстративно вийшли зі складу міської громади і залишили межі міста на знак протесту проти утисків з боку патрициїв. Цю акцію вони повторили і 449 р. Сецесія була своєрідною формою боротьби пригнічених громадян міста за свої права. Незважаючи на появу нових назв і об'єднань митців і мистецьких течій, що поривали не лише з академізмом, але й з будь-якими художніми традиціями, на назві С. позначився вплив естетизації та етизації, вона існує й нині, особливо у середовищі сучасних німецьких бунтарів проти новітніх мистецьких традицій. *Іл.*



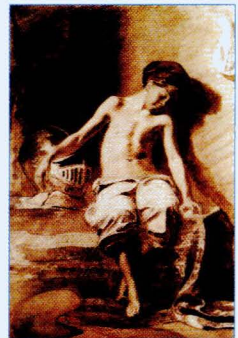
Сецесіон.
К. Мозер. Три жінки, що затаїлися. Полотно, олія. 99,5×150 см. 1914 р. Музей сучасного мистецтва, м. Відень, Австрія

СИГНАТУРА (*середньолат. signatura*, від *лат. signare* — позначати, вказувати) — 1) у поліграфії — послідовна нотація друкованого аркуша, яку позначають арабськими цифрами на 1-й та 3-й пальцях (у нижньому лівому куті); 2) у музиці (власне сигнатури) — знаки нотації, які застосовують переважно в генерал-басі для означення співзвуч; 3) у медицині: а) частина рецепта, де вказують спосіб уживання ліків; б) копія рецепта, яку додають до виданих в аптеці ліків.

СИКСТИНСЬКА КАПЕЛА — назва (за іменем Папи Сикста) колишньої домашньої церкви у Ватикані (м. Рим, Італія). Побудована 1473–1481 рр., архітектор Дж. де Дольчі, нині — музей, видатна пам'ятка епохи Відродження.



Сецесіон.
Г. Клімт. Портрет Емілії Флаге. Полотно, олія. 181×84 см. 1902 р. Віденський музей історії, м. Відень, Австрія



Сеція.
Т. Шевченко. Хлопчик-натурник. 1860 р.



Сикстинська Мадонна.
Рафаель Санти.
Сикстинська Мадонна.
Полотно, олія. 256 × 196 см.
1512–1513 рр.
Галерея старих майстрів,
м. Дрезден, Німеччина

Прямокутне у плані приміщення з розписами стін (1481–1483 рр., С. Боттічеллі, Пінтуріккьо та ін.), склепіння з люнетами та розпалубками (1508–1512 рр.) та оltарної стіни прикрашені розписами Мікеланджело. Іа.



Сикстинська капела.
П. Перуджино. Вручення ключів. Фреска.
Фрагмент. 1480–1482 рр. 335 × 550 см.
Сикстинська капела, м. Рим, Італія

СИКСТИНСЬКА МАДОННА — картина Рафаеля (1515–1519 рр.). Експонується в картинній галереї м. Дрезден (Німеччина). Зображена Матір Божа з немовлям. Іа.

СИМВОЛ (від грец. σμῦλον — означувати, відзначати, вказувати, показувати, оголошувати, подавати знак, запечатувати тощо) — 1) в науці означає те ж саме, що й «знак»; 2) у мистецтві, мистецтвознавстві цим терміном характеризується художній образ з точки зору його значення: «значення» не в розумінні важливості, а з огляду на те, що він ще, окрім того що безпосередньо представляє, виражає, на що «натякає».

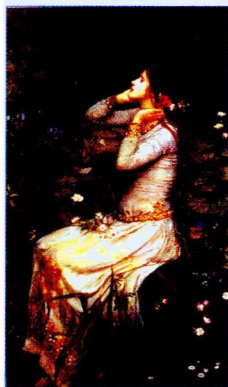
Такий підхід зовсім не позбавлений підстав. Не лише художні, умисне створені образи, а й будь-які предмети, речі, виступаючи у взаємодії, не кажучи вже про людські вчинки і дії, мають таке-от «подвійне дно»: крім безпосередньої фізично відчутної дії, вони несуть ще якусь інформацію (тобто мають якесь «значення»). Візьмемо приклад із найпоширеніших епізодів у стосунках між кутами «любовних трикутників», які так полюбляють творці мелодрам. Коли розгнівана жінка дає ляпаса недоладному залицяльнику, то на щоці небораки залишається знак (червона пляма), смисла, значення якого не обмежується відчуттям болю: це — сигнал, це «сим-

вол» того, що його не кохають... Цю особливість людської свідомості не лише помічати прямий і безпосередній зміст та смисла подій, фактів, дій, їх особливих характеристик та прикмет (зовнішнього вигляду, форми, світла та тіні, кольору, звучання і т. д.), а й розкривати їх ніби приховане значення широко використовується у мистецтві для створення художнього образу й посилення його впливу. При цьому роль символу можуть виконувати і змістовні зображення, і за собою зображення, такі, зокрема, як світло, колір, звук тощо.

В образотворчих мистецтвах символ, на відміну від алегорії, невіддільний від його образної структури, зовнішнього вигляду, а тому відзначається невичерпною багатозначністю свого змісту і, отже, варіантів сприйняття й тлумачення. До розряду таких може бути віднесений, зокрема, той, що ним завершує свій фільм «Солодке життя» Ф. Фелліні.

Символи залежно від задуму автора, його ставлення до зображуваних подій можуть бути і трагічними, і героїчними, й іронічними, і комічними. Прикладом першого може бути кінокадр із фільму А. Вайди «Канал», другого — хрестоматійно відомий кадр із фільму О. Довженка «Арсенал» (Тиміш, якого ворожі кулі «не беруть»). Кадр із того ж фільму О. Довженка, коли Іван лушчює безневинну конячку, може бути віднесений до категорії трагікомічних. Зразком іронічного зображення-символу може послужити кінокадр із фільму «Солодке життя». Це епізод, коли одна з героїнь фільму (роль якої веде А. Екберг) вступає в любовну гру з головним героєм стрічки, роль якого виконує М. Мастро-яні, і, серед ночі забравшись у знаменитий римський фонтан, обіцяючи манить його за собою. Але як тільки в передчутті близького досягнення мети Марчелло, бредучи по коліна у воді, наближається до предмета своєї жаги, фонтан раптом вщух — знак (символ, алегорія) несподіваного спаду чоловічої снаги... І ми бачимо зняковилого й розгубленого джигуна у хвилину його банкрутства.

Символів, пов'язаних із статевим життям людей, взаєминами чоловіків і жінок, у мистецтві, особливо «західному»,



Символізм.
Д. В. Вотерхауз. Офелія.
Полотно, олія. Близько
1894 р. Приватна колекція,
каталог Крісті

надзвичайно багато. Це пояснюється поширенням серед тамтешніх митців учення австрійського лікаря-психіатра З. Фрейда (1856–1939 рр.), його учнів, послідовників та епігонів.



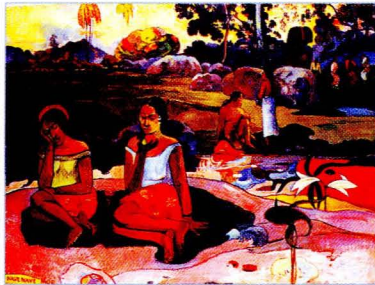
Симболізм.

Й. Г. Фюслі. *Інкуб залишає двох сплячих жінок*. Полотно, олія. 100 × 124 см. 1793 р. Муралятегут, м. Цюрих, Швейцарія

На основі медичної практики Фрейд дійшов висновку про важливість у житті людей статевого прагнення (енергії лібідо). Спільне у людей із тваринами, це прагнення, на переконання З. Фрейда, виявилось об'єктом пригнічення і в процесі соціалізації опинилося почасти витісненим у підсвідомість, почасти сублимованим, тобто «переключеним» на досягнення інших цілей. Уся культура, особливо мистецтво й релігія, за З. Фрейдом, не що інше, як сублимація лібідо: позитивний результат «переключення» її на досягнення цілей етносоціальних. В аспекті внутрішньої психічної діяльності витіснені інстинктивні статеві прагнення, за З. Фрейдом, дають про себе знати під час послаблення «цензури свідомості», наприклад уві сні, у стані алкогольного або наркотичного сп'яніння і т. д. На основі цих тлумачень розроблена й усталена різноманітна символіка сокровених людських прагнень і бажань. Нею залюбки користуються митці, особливо кінематографісти, під час зображення снів, кошмарів, марень, хворобливих і «граничних» станів людської психіки, коли «підсвідоме» і «несвідоме» у психіці «вивільняється» і дає про себе знати. Останнє іноді потрапляє й у «світле поле свідомості», але найчастіше набирає вигляду позірно невмотивованих учинків, заштампованих до вульгарності символів (напр., символами «жіночності» є зображення всього порожнинного (ящики, коробочки, пуделка і т. д.), що нагадує нібито піхву; «чоловічності», навпаки, всього

прутоподібного (палиці, стовпи, башти і т. д.), що символізує буцімто фалос). Утім, серед цього масового кінематографічного «ширвжитку» трапляються й серйозні художні дослідження складних процесів психічного життя людини, зокрема й пов'язаних зі сферою статевих потреб, зокрема «Джульетта і духи» Ф. Фелліні, «Денна красуня» Л. Бунюеля, «Затемнення» М. Антоніоні та ін.

СИМВОЛІЗМ (від *символ*) — напрям у мистецтві, який характеризується схильністю митців у всьому вбачати вияв певних «знаків», «передзнаменувань» та інших символів і, виходячи з цього, відповідним розумінням покликання мистецтва — змальовувати, розкривати їхній зміст. Естетично-філософське обґрунтування С. пов'язують з іменем Ж. Морсаєса, автора статті «Маніфест символізму», надрукованої у газеті «Фігаро» (18.09.1866 р.). У літературі представниками С. є поети П. Верлен, П. Валері, А. Рембо, С. Маларме, Е. Верхарн, О. Блок, А. Бєлий, В. Іванов, прозаїк Ф. Сологуб, драматурги М. Метерлінк, К. Гамсун, почасти Г. Ібсен; у живопису — П. Гоген, М. Чюрльоніс, М. Врубель та ін.; серед театральних режисерів — А. Крег, Ф. Комісаржевський, В. Мейєрхольт, з-поміж композиторів — К. Дебюссі, О. Скрибін та ін. *Іл.*



Симболізм.

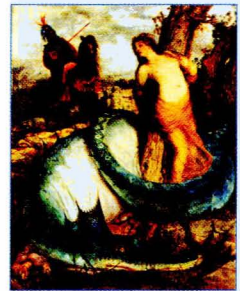
П. Гоген. *Наве Наве Мое*. 1894 р. Ермітаж, м. Санкт-Петербург, Росія

СИМФОНІСТА (*итал.* *simfonietta* — маленька симфонія) — різновид симфонії, що характеризується невеликими параметрами (менший порівняно із симфонією час звучання, за рахунок скорочення масштабу частин у циклічній формі, відповідно обмежений склад виконавців), простою музичного змісту,



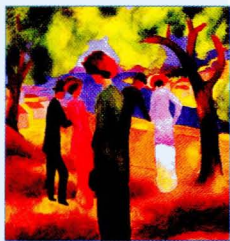
Симболізм.

О. Редон. *Муза на Пегасі*. Полотно, олія. 73 × 54 см. 1900 р. Приватна колекція

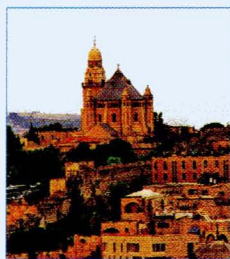


Симболізм.

А. Беклін. *Анжеліка під охороною дракона*. Дерево, олія. 46 × 67 см. Художня галерея, м. Берлін, Німеччина



«Синій вершник».
А. Макс. Жінка в зеленому
жакеті. 1913 р.
Музей Людвіга,
м. Кельн, Німеччина



Сіон.
Гора Сіон. Монастир
Успіння Богородиці,
м. Єрусалим, Ізраїль



«Синій вершник».
В. Кандінський.
Імпровізоване житло.
1914 р. Державна галерея
Ленінбагауз,
м. Мюнхен, Німеччина

помякшенням конфліктної симфонічної драматургії, часто-густо запровадженням частин із побутовими ознаками.

СИМФОНІЗМ (від симфонія) — муз. означення характерних рис музичного мислення та музичної творчості (зосередженість на кардинальних проблемах людського побутування в різних його аспектах, відпрацювання засобів всебічного відображення та вираження процесів становлення та зростання, боротьби суперечливих начал та тенденцій через інтонаційно-тематичні контрасти та зв'язки, динамізм та органічність музичного руху тощо), сформованих під впливом художньої діяльності видатних композиторів — авторів великих циклічних музичних форм симфоній.

СИМФОНІЧНА МУЗИКА — музика, призначена для виконання симфонічним оркестром.

СИМФОНІЧНИЙ ОРКЕСТР — 1) великий колектив музикантів, які спільно грають на струнних, смичкових, духових та ударних інструментах під керівництвом диригента; 2) сукупність інструментів такого колективу виконавців.

Див. *Оркестр, Симфонія*.

СИМФОНІЧНИЙ ТАНЕЦЬ — балетний термін на означення танців, подібних за своїм характером (стилем) до симфонічної музики.

СИМФОНІЯ (грец. *συμφωνία*, від *συμ* — спів + *φωνία* — звучання, яке первісно означало «богозвучне співзвуччя»: кварта, квінта, октава) — 1) музичний твір, як правило, сонатно-циклічної форми, призначений переважно для виконання симфонічним оркестром. Зазвичай складається із чотирьох частин (буває й з однієї частини); 2) *перен.* синонім злагоди, величнього благозвучання (іноді в іронічному сенсі).

СИНАГОГА (грец. *συναγωγή* — збори, місце зборів) — назва приміщення для зібрань іудейської громади; іудаїстський храм.

СИМЕКДОХА (грец. *συμεκδοχή*, від *συν* — разом + *εκ* = *δεδοχα*) — різновид метонімії: художній «прийом», сутність якого полягає в «перенесенні» частини на ціле і навпаки.

Див. *Метафора, Трансдукція, Метод, Художній метод, Творчий метод*.

«СИНІЙ ВЕРШНИК» (нім. *Blauer Reiter*) — назва творчого об'єднання (Мюнхен, 1911–1914 рр.) малярів-експресіоністів (Ф. Марк, В. Кандінський, П. Клее, А. Макке) іт.



«Синій вершник».
Ф. Марк. Жовті конячки. 1912 р. Державна
галерея, м. Штутгарт, Німеччина

СИНКОПА (грец. *συνκοπή*, від *συν-* *κοπτο* — скорочувати) — муз. означення переносу акценту з метрично сильнішої долі на слабшу.

СИНКРЕТИЗМ (грец. *συνκρητισμός* (синкретизмос) — об'єднання) — 1) нероздільність, *нерозчленованість* певного явища (на ранніх стадіях його розвитку) на потенційно самостійні складові, які виокремлюються згодом. Наприклад, первісні форми мистецтва, що органічно й нерозривно поєднували в собі елементи, які з часом виокремилися у мистецтва музики, танцю, пантоміми, поезії, театру; 2) стихійне (чи навмисне) поєднання (змішання) окремих самостійних явищ в одне ціле (змішання різних релігійних культів у період пізньої античності (еллінізму), прагнення поєднати музику з живописом (напр., творчість М. Чюрльоніса), архітектуру зі скульптурою, різними видами живопису (*мозаїка*) та музикою.

Див. *Синтез мистецтв*.

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ (від грец. *σύντηξις* — складати, сплававати + *μυστέττω*) — 1) *взг.* термін на означення процесу взаємодії (взаємопроникнення та взаємовпливу) мистецтв, у результаті якого виникає новий вид (жанр) мистецтва. Так, у результаті синтезу музики і драми виник жанр опери, результатом синтезу театру та кінематографа став новий вид — кіномистецтво, унаслідок синтезу радіо і кінематографа виникло мистецтво телебачення; 2) по-

єднання засобів різних видів мистецтва при створенні певного твору (напр., використання скульптури, живопису, графіки у будівництві). Таке поєднання насправді не є синтезом, оскільки не зумовлює виникнення якісно відмінного виду чи жанру мистецтва: прикрашання споруд істотним чином не впливає на сутнісні ознаки мистецтва архітектури.

СИНТЕЗАТОР (від *синтез*) — прилад для одержання гармонійних електроколивань із бажаними частотами у результаті лінійних перетворень, зокрема й музичних звуків.



Синтезатор

«СИНЯ БЛУЗА» — загальне означення театралізовано-естрадных вистав у 20-х — на поч. 30-х рр. у СРСР, учасники яких рядилися під представників робітничого класу (звідси назва: за кольором робочого одягу); розвинулась ця форма сценічного мистецтва з «Живих газет» та подібних різновидів агітаційно-пропагандистського театру.

Див. *Вертеп, Дадаїзм, Сюрреалізм.*

СИРВЕНТА (фр. *Sirventois* від лат. *servo* — служу) — один із жанрів у творчості трубадурів та труверів. Належить до розряду поетично-музичних форм.

СИРІНКС (грец. *surinx* — дудка, свистулька, сопілка) — назва давньогрецького духового музичного інструмента: а) одностовольної *флейти* (флажолета високого регістру); б) багатовольної *флейти Пана*.

СИТАР, СЕТАР — муз. інструмент сімейства лютневих. Поширений в Індії, Узбекистані, Таджикистані. Іл.

СИЦИЛІАНА (італ. *siciliana* — сицилійській) — інструментальна або вокальна п'єса (на зразок *пасторалі*), за звичай у мінорі в розмірі 6/8 або 12/8.

СІ (лат. *si*) — 1) в Італії, Франції, Росії, Україні та інших країнах — другоназва звука *h*; VII ступінь до-

мажорного діатонічного звукоряду; запроваджена назва *С*. наприкінці XVI ст. у процесі поступової заміни гексахордової сольмізації сучасною системою семиступеневих ладів. Утворена назва від перших літер двох останніх слів тексту гімну на честь св. Іоанна (*Sancte Iohannis*); 2) тоніка (перший ступінь) сі-мажору (*H-dur*) та сі-мінору (*h-moll*).

Див. *Сольмізація, Музичний алфавіт, Гексахорд.*

СІМ ЧУДЕС СВІТУ — поширене в античному суспільстві загальне означення семи найвидатніших творів мистецтва — скульптури, архітектури, садово-паркового мистецтва: давні єгипетські піраміди; храм Артеміди в Ефесі (бл. 550 р. до н. е.); Мавзолей в Галікарнасі (серед. IV ст. до н. е.); терасні «висячі» сади Семираміди у Вавилоні (VII ст. до н. е.); статуї Зевса (в Олімпії, бл. 430 р. до н. е.); Геаліоса в Родосі (т. зв. Колос Родоський, бл. 292–280 рр. до н. е.); Маяк в Олександрії (бл. 280 р. до н. е.). Іл.

СІОН — 1) назва пагорба у Єрусалимі, де, за біблійним свідченням, була резиденція давньоізраїльського царя Давида і храм на честь бога Яхве; 2) у православному культі назва церковного посуду — сховища проскур, який виготовляють із коштовного металу у вигляді християнського храму; 3) мистецтвознавчий термін на означення низки грузинських середньовічних церков.

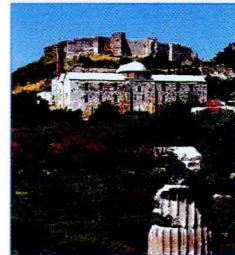
СКАНДУВАННЯ (нім. *skandieren*, лат. *scandere* — розмірено читати) — 1) один із прийомів художнього читання віршів, основним моментом якого є підкреслення їхнього метра; 2) роздільне, по складах виголошення групою людей певних гасел, вимог, побажань (напр., «Бра-во! Бра-во!», «Гань-ба! Гань-ба!»).

СКАНУВАННЯ (англ. *scan* — проглядати, перевіряти) — процес копіювання (текстів), перезнімання зображення (із фотографій, репродукцій картин, текстів тощо) за допомогою спеціально сконструйованого пристрою, що називається сканером.

СКАНЬ (давньорус. *скаць* — сукати, тобто звивати [нитку, мотузок]) — різновид ювелірної техніки: ажурний або на-



Ситар

Сім чудес світу.
Храм Артеміди Ефеської.
Вид на руїни храму



Скрипка



Скрижалі.
Г. Доре.
Мойсей розбиває скрижалі.
Гравюра. 1866 р.
Приватна колекція



Скрижалі.
Рембрант. Мойсей
розбиває скрижалі.
168,5×136,5 см. 1659 р.
Художня галерея,
м. Берлін, Німеччина

паяний на металічний фон візерунк із тонкого золотого або срібного дроту (гладенького чи «зсуканого» у мотузочки); те саме, що філігрань.

СКАРПЕЛЬ (*итал.* scarpello, від *лат.* scarificare — робити зарубки, нарізати) — знаряддя скульптора для обробки каменя. Сталевий круглий чи гранчастий стрижень, розширений з одного кінця у вигляді гострої лопатки.

СКЕРЦЮ (*итал.* scherzo — жарт) — 1) у XVI—XVII ст. означення триголосних канціонет, а також одноголосних вокальних п'єс на тексти жартівливого, грайливого змісту; 2) із кінця XVIII ст. — одна з частин (як правило, третя) сонати, симфонії, іноді — концерту (Л. Бетховен, Ф. Шуберт, А. Брукнер). Для С. властивий розмір на 3/4 або на 3/8, швидкий темп, довільна зміна музичної думки, що надає їм примхливого (капричо) характеру (П. Чайковський, А. Глазунов, С. Прокоф'єв, Д. Шостакович); 3) у XIX ст., за панування романтизму, С. набули форми самостійного музичного твору, спочатку — п'єси переважно для фортепіано (Ф. Шопен, Р. Шуман, Й. Брамс, М. Балакірев), рідше — для інших інструментів, а згодом для оркестру (Ф. Мендельсон-Бартольді, М. Мусоргський, А. Лядов).

СКЕТЧ (*англ.* sketch, від *лат.* schedius — зроблений поспіхом) — 1) невеличкий за розміром твір драматургії — п'єса (переважно комедійного характеру) для двох (іноді — трьох) виконавців; 2) твір театрального мистецтва — сценка, поставлена за таким текстом.

СКИНІЯ (*грец.* σκηνή — шатро) — 1) *взг.* намет, палатка (кочівників, солдатів, торговців, акторів — звідки походить термін сцена — і т. д.); 2) у текстах християнського культу («скинія зібрання») — божниця, помешкання Боже, храм; 3) *перен.* житло, помешкання.

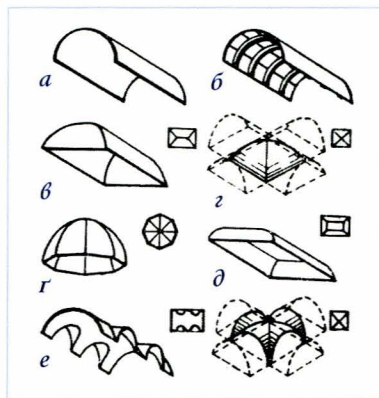
Див. Храм.

СКІПЕТР (*грец.* σκίπτρον, від σκῆπτρον (скептіо) — спиратися — палиця) — жезл, ознака високої влади.

СКЛАДЕНЬ — складна ікона з двох (дигтих), трьох (гриптих) чи багатьох (поліптих) частин.

Див. Іконостас, Кіот.

СКЛЕПІННЯ — архітектурна просторова конструкція — перекриття або покриття споруди, що має геометричну форму криволінійної опуклої (чи увігнутої) поверхні. Іл.



Склепіння.

Основні форми склепінь: а — циліндричне;
б — циліндричне ребристе; в, г, г — зімкнені;
д — з розпалубками; е — хрещате

СКОМОРОХИ — назва мандрівних акторів (співаки, музиканти, танцюристи, акробати, дресирувальники диких звірів і т. д.) у Давній Русі.

СКОПІНСЬКА КЕРАМІКА — гончарні вироби з м. Скопин (Рязанська обл., Росія), давнього осередку гончарства.

СКОРДАТУРА (*итал.* scordare — розстроювати музичний інструмент) — тимчасове переналаджування струнних музичних інструментів (звучання окремих струн в іншому від звичайного тону) з метою розширення їхнього діапазону, зміни тембру та сили звучання. С. дає змогу виконувати деякі подвійні звуки, акорди, флажолети, недосяжні або утруднені при звичайному строї.

СКОЦІЯ (від *грец.* σκοπια — темрява, морок) — асиметричний архітектурний об'єм з увігнутим профілем із двох дуг різного радіуса.

СКРИЖАЛІ — 1) біблейська назва дощок (вірогідно, кам'яних), на яких були викарбувані тексти Божих Заповідей, нібито вручених Богом пророку Мойсею; 2) *перен.* те, що зберігає в часі. Іл.

СКРИПКА — чотириструнний музичний інструмент. Іл.

СКУЛЬПТУРА (лат. *sculptura*, від *sculpere* — вирізати) — 1) різновид образотворчого мистецтва, твори якого мають об'ємну форму; 2) конкретний твір, предмет цього мистецтва — статуя. За повнотою відтворення тривимірного об'єму розрізняють С.: *круглу*, коли фігури можна оглянути з усіх боків (статуя, скульптурна група, бюст), та *рельєф*, коли фігури розміщуються на тлі фону (горельєф — якщо вони виступають більш ніж на половину тривимірного об'єму). За масштабом і призначенням розрізняють С.: а) монументальну (пам'ятники та монументи); б) монументально-декоративну (усі види скульптурного оздоблення архітектурних споруд: атланти, каріютиди, фронтонні, фонтанні фризи тощо); в) станкову, що має розміри, наближені до натуральної величини зображуваних об'єктів і не пов'язані органічно із середовищем; г) малих форм, або гліптику. Розрізняють С. за матеріалом (камінь, метал, дерево, гіпс, глина, орґсколо, пластилін та ін.), що зумовлює відповідну технологію виробництва С. (ліплення, різьблення, карбування, литво тощо), отже, й поетику цього виду мистецтва (побудова об'ємної форми, пластичне моделювання, розробка силуету, фактура, колір та інші художні виразально-зображальні засоби).



Скульптура.
Й. Г. Пінзель. Херувим.
Дерево, різьблення, левкас. Друга половина XVIII ст. Приватна колекція

Виокремлюють С. за приналежністю до певного стилю (художньої школи, або напряму) — реалістичного, романтичного, модерного (або абстракціонізму) та жанру (портрет, історичні, побутові,

символічні та алегоричні антропоморфні зображення, зображення тварин (аніمالістика), інших живих та фантастичних істот).

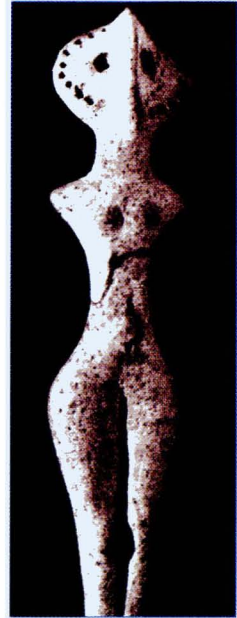
Коли, чому і як виникла скульптура?

Із прагнення до реального спілкування з уявними істотами бере початок рух людської творчої думки в напрямку, ніби зворотному процесові одухотворення природи — до опредмечування, уречевлення, матеріалізації своїх уявлень. Подібно до того, як люди намагалися з'ясувати сутність реальних речей, «приписуючи» їм риси свого власного внутрішнього світу, так вони прагнули осягнути уже свій власний внутрішній світ шляхом предметного представлення явищ цього світу (уявлень, думок, ідей) за образом і подобою реально існуючих істот, зокрема й людей. Наші давні предки, дійшовши висновку, що ліс, не просто маса дерев, а своєрідна жива істота, яка має свою душу і дух, прагнули не тільки уявити собі, який вигляд має цей та інші духи (водяник лісовик, польовик, домовик та ін.), а й намагалися об'єктивно виразити свої уявлення: описати словами, намалювати, передати в рухах, позі, міміці й жестах свого тіла, зрештою, відтворити у тривких матеріалах, у просторово об'ємних формах, тобто С.

Так починається уособлення, персоналіфікація витворів людської уяви, що посилює потік міфотворчості.

Уособлення образів не просто у зовнішніх предметах, але в адекватних самим життєвим формам і собі подібним істотам, наділені уявно здатністю рухатися, відчувати, думати і діяти, починають ніби своє самостійне життя, позірно незалежне від свідомості окремих людей, що їх спородила. Вони стають учасниками реального людського життя, справляючи на нього могутній вплив: створені людиною духи (демони, боги) відтепер починають, у свою чергу, творити людину.

Хто такі ідоли, болвани, кумири, істукани та їм подібні? Первісні уособлення, як і всі інші втілення людської думки, вірогідно, були імітативними, тобто наслідувальними. На користь такого припущення свідчать численні зооморфні уявлення та відповідні зображення — русалки, упіри, перевертні та ін., що цілковито узгоджуються з анімістичною свідомістю, просоченою тотемізмом.



Скульптура.
Статуетка. Керамічна жіноча статуетка з півночотрипільського поселення, с. Троянова, Житомирська обл. Енеоліт. Інститут археології НАН України, м. Київ, Україна



Скульптура.
А. Людовізі. Римська копія грецького оригіналу. 320 р. до н. е. Національний римський музей, палацо Альтан, м. Рим, Італія



Скульптура.
О. Архипенко. Жінка.
Бронза. 35×10×5 см. 1917 р.
Приватна колекція



Скульптура.
Кора № 675.
Близько 510 р. до н.е.
Музей Акрополя,
м. Афіни, Греція

Поштовх до витворення антропоморфних уявлень та зображень могли дати предмети незвичного вигляду — химерної форм куц, камінь, корч дерева та виступ скелі, навіть дивного вигляду хмара. Що це не надто далеко від істини судження, підтверджують історичні факти. «Ще до появи ідолів, — стверджує дослідник П. Гнедич, — у різних місцях Еллади вшановували камені, обрубки дерева, дошки, грубі колоди, уявляючи собі, що дві скріплені колоди — це близнюки Кастор та Полукс, що в Дельфах є камінь, яким подавився Хронос, проковтнувши його замість Зевса і виплюнувши назад. Згодом у цих неоквирих обрубків з'явилися не менш неоквирині голови та плечі, потім руки і торс. Таким чином поступово з'являлися дерев'яні ідоли». Ясна річ, ці предмети поклоніння стародавніх греків видаються негарними тільки авторів наведеного судження. Давнім грекам вони зовсім не здавалися такими, скоріше — навпаки. Описередковано це змушений був визнати й сам дослідник, зауваживши, що «згодом, коли античне мистецтво досягло вищої точки розвитку, народ усе-таки залишався вірним своїм старозаповітним ідеалам, хоча й віддавав належну данину справедливості красі нових зображень. Убрані в шати і прикраси, ці дерев'яні статуї повинні були збуджувати в черні невільне благоговіння своїм напівлюдським виглядом».

Про те, що ідолів не вважали навіть у давні часи портретами чи копіями реальних істот, але розуміли саме як утілення певних уявлень, свідчить давньоруський текст, у якому наведено критерії для розрізнення ікон як справжніх образів (подоб) Божих від ідолів: «Прежде бы творяху еллини образные образы, то суть идолы, не суть бы бывших вещей подобие». Тобто ідоли, на відміну від ікон, не мають справжнього божественного первообразу, подобі.

Ідолів робили не тільки греки і не тільки з дерева: ліпили з глини, вирізьблювали з каменів, карбували, а то й відливали з металів. Видатний дослідник давньоруського мистецтва Д. Айналов в одній із книг наводить древній текст, що дає змогу судити про рівень розвитку скульптурної справи на Русі до насадження християнства. Автор того тексту протиставляє один із поширених тоді методів ідолотворення іншому, а саме кистуканню дугому, або як вець облая, яко яблук сотворено спаянием, а не воляично, то

есть глаголется истуканно сице бе идолы истуканныи наречутца, ино бе есть истуканно и ино истесанное и выбоичатое». Отож, кийські майстри добре знали на різних техніках скульптурного мистецтва, розрізняючи не лише рельєф та способи його виготовлення, але й об'ємні форми та техніки їхнього виробництва, зокрема, крім різьблення та карбування, литво, до того ж різного гатунку — цілئےне та порожнинне.

Від давньоукраїнського означення процесу металевого литва (истукание) походить слово істукан — давньоруська друга назва ідола — і польський термін на означення мистецтва — sztuka (штука). Що стосується інших «псевдонімів» ідола, то слово «кумир», що ним перекладалися на церковно-слов'янську (староболгарську) мову грецьке $\zeta\eta\eta\lambda\alpha\varsigma$ (стелас) — стела та латинське *statuas* — статуя, то, найвірогідніше, воно походить від угро-фінського однокореневого *kumartaa* — схилатися, поклонятися. На користь переважання саме цієї версії походження терміна «кумир» свідчить, зокрема, й те, що це поняття навіть сьогодні утримує і децицію, хай трохи іронічну, але — позитивного значення (кумир прихильників метадрок, кумир «золотої» молоді і т. д.), на відміну від цілковито негативного змісту слова «ідол».

Керамічні «Венери». С. стала одним із перших мистецтв, що зобов'язане своєю появою загалом релігії. Власне, її первісній формі — магії, або чаруванню.

Якщо печерний живопис дає чимало підстав, аби розглядати настінні чи «плафонні» зображення як своєрідні навчально-тренувальні моделі та макети, які використовували під час підготовки до наступного полювання, то статуетки, що відтворюють у масштабі людиноподібних істот, свідчать на користь переважання елементів первісної магії у комплексі причин, які можуть пояснити появу цих скульптур. Віднайдені в різних регіонах світу, ці найдавніші скульптури — глиняні, кам'яні, кістяні зображення людиноподібної істоти переважно жіночої статі — містять надто багато спільного, щоб це могло видатись випадковим.

Палеолітичні «Венери», як їх не без іронії назвали мистецтвознавці, як правило, не мають «власного обличчя», а частогусто — навіть голови. І не через те, що скульптуру покалічив якийсь вандал, як,

наприклад, Венеру з о. Мелос. Цієї частини тіла древній майстер навіть не збирався зображати. Уся увага й майстерність творця були зосереджені на гіперболізованому зображенні ознак статі: широкі стегна, здутий мішкоподібний живіт, великі, як лантухи, груди... Знаряддя діговиробництва та й годі!.. Можна й по-іншому сказати: опредметнене уявлення про природу плодючості, уособлення плодючості.



Скульптура.

Г. Крук. Дівчина з гускою. Бронза. Висота 50 см. Приватна колекція

Гіперболізація одних ознак людського — саме жіночого! — тіла, нехтування іншими продиктоване у палеолітичній скульптурі цілком певними, релігійними за своїм характером, уявленнями. Справа тут зовсім не у невмінні правильно передати пропорції людської фігури. Проти цього беззастеречно свідчать вражаючі точністю відтворення «натури» зображення й макети (глиняні муляжі звірів) печерних «лурів». Справа у цілковитій заданості зображення, у характері бачення стародавнього митця, у змісті його уявлень про цю загадку природи — тайну відтворення життя, проростання та плодючості, плодючості усього живого.

Загадка Сфінкса. Диктат найфантастичніших уявлень, видінь та образів надовго визначатиме характер мистецтва С. І яких лише потвор не намалює буйна уява, руки майстра будуть послухно і вправно втілювати їх у камені, кераміці, дереві, бронзі, сріблі та золоті... Відступаючи від пресловутої «правди життя», «гвалтуючи» природу, «спотворюючи» її, мистецтво буде зображати людей із

звірячими головами і, навпаки, звірину з людським обличчям (ну, достоту, як дехто прагнув у недалекому минулому побудувати і «соціалізм із людським обличчям!»). Та й людей у їх подоби зображатиме не завжди такими, як вони є насправді, а такими, як вони бути могли б (чи й зовсім не могли б!) або хотіли б (чи й зовсім не хотіли б!). Література прийде до цього значно пізніше («Метаморфози» Апулея, «Сатирикон» Петронія і т. д.). Розпочало ж цю «містифікацію» мистецтво С.

В одному з грецьких міфів «Едипового циклу» мовиться, нібито на покарання правителя давнього міста Фіви (за розтління юнака на ім'я Хрисип) було наслано богами чудовисько: голова та груди жіночі, тулуб левів, пташині крила. Воно сиділо на міській площі й задавало усім перехожим одну й ту ж загадку: «Хто вранці ходить на чотирьох, удень — на двох, увечері — на трьох ногах?». Усіх, хто не знав розгадки, пожирало. Чимало молоді, у тому числі й син нового царя, сконало у пащі потвори, аж поки не з'явився у місті Едип і не відгадав загадку. Певно, подібне інтелектуальне зусилля в очах стародавніх греків прирівнювалося до подвигу, бо з їхньої ласки юнак дістав у винагороду престол і одруження на сестрі царя, що загинув (від руки ж Едипа), Іокасту, яка, на горе, виявилася матір'ю Едипа, що й визначило трагічну долю їхнього потомства. Чудовисько ж невдовзі загинуло: кинулося в море, бо не змогло правильно відповісти на підступне запитання Силена. Тримаючи в руці за спиною горобця, якого міг миттєво задушити, він лукаво допитувався: «Відгадайте, що у мене в жмені, — живе чи мертве?»

Цікаві нам сьогодні не так «загадки» Сфінкса, як прозвали вигадану істоту греки, як загаковість самого Сфінкса — скульптурного зображення цієї фантастичної потвори. Власне численних кам'яних «сфінксів», що колись населяли територію Близького Сходу. Що являли собою ці «ископаємо хвостатые» чудиська? Що хотіли їхні творці сказати — повідати через них? Спроб розгадати «загадку» було чимало.

Щодо імені фіванського Сфінкса встановлено, що воно виявилось наслідком, так би мовити, «схрепшення» назви міфічної істоти з... дієсловом.

У греків існував міф про те, що у горах Беотії колись мешкало страховисько на ім'я Фікс, яке пожирало дітей, юнаків та юнок. Подібні міфи ві-

Скульптура.
Р. Петрук.

Борогодиця з Ісусом. Гіпс тонований. 136 × 38 × 32 см. 2003 р. Приватна колекція



Скульптура.

Аполлоній Афіський.
Бельведерський торс.
Друга половина I ст. до н. е.
Музей Пія Клімента,
Ватикан



Скульптура.
Г. Кальченко. Мрій. 1966 р.

домі практично у всіх народів (в українців, *напр.*, «казка» про Кирила Кожум'яку). Являють вони собою не що інше, як витіснений з історичної пам'яті народу і заміщений алегорією спогад про колишні релігійні людські жертвоприношення. Так от, від сполучення власного іменника *Фікс* і дієслова *сфіггс* (сφίγγω — стискати) і утворилася назва Сфінкс. Точніше, з'явилося на світ тільки ім'я цієї кам'яної потвори, бо як тип скульптури, іконографічно, вона родом із країн Близького Сходу (*напр.*, статуетка, виготовлена понад IV тис. років тому в Месопотамії).

Греки влучно визначили основну рису С. У них людське, тваринне, пташине стискалося в єдиний образ. Та залишається нез'ясованим головне: чому чи навіть що стискалося?

Можливо, віднайдемо відповідь, коли уявимо, втіленням, уособленням чого саме були ці скульптурні зображення?

Валнякові метафори. З давніх-давен по всіх краях люди називали (прозивали) один одного, уподібнюючи явищам природи (Степан Хмара, Іван Сльота), рослинам (Василь Берест, Юхим Березін), а найчастіше — «братам меншим» (Лев Троцький, Іван Засць і т. п.). Коханих жінок іменували голубками, ластівками, горлицями, іноді — сперсердя — обзивали тигрицями, лисицями, а то і зміями. Відгомін цієї прадавньої звички — у багатьох сучасних іменах та прізвищах не лише у нас (Леоніди, Фокси, Вольфи, Хорози, Байтали і т. д. і т. п.). Ми так звикли, що зовсім не помічаємо: адже все це — метафори!.. Сьогодні для нас Буй Тур Всеволод — всього лише одне з-поміж імен «Слова о полку Ігоревім», а для сучасника, не виключено, — ціла «поема»: не просто «усім володіючий» (Всеволод) — багатир, не просто людина, а силою та мужністю як могутній буйний зубр! Спробуйте лишень намалювати в своїй уяві цю метафору — і перед Вашим внутрішнім зором постане щось на зразок Шеду — знаменитих крилатих біків із людськими обличчями, прикрашеними розкішними бородами, скульптури яких асирійські володарі ставили на сторожі воріт до своїх маєтків протягом майже цілого тисячоліття — від Ашурнацирапала (1883–1859 рр. до н. е.) до Сагона II (712–707 рр. до н. е.).

Чи не тут криється розгадка загадки «сфінксів»? Вони — своєрідні «письмена», пластичні метафори, кам'яні ієрогліфи, предтечі графічної писемності.

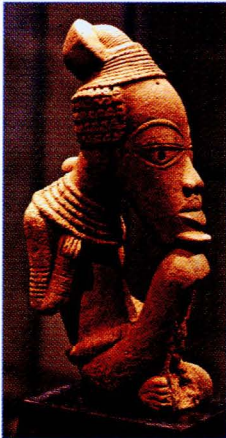
Гранітні теореми. С. стародавніх єгиптян загалом постає як «метафорична», притому не меншою мірою, ніж синхрон-

на їй асиро-вавилонська. На відміну від шумерської, яка була переважно антропоморфною, єгипетська сповна віддала даїнину «химерам», залишаючись упродовж своєї історії також і зооморфною.

Імовірно, це пов'язано з тим, що шумерська культура формувалася під впливом глибоких традицій землеробства, отже, пов'язаного з ним культу плодючості, тоді як племена, що створили в долині Ніл потужну цивілізацію, у минулому були пастухами у квітучій тоді Сахарі. Екстенсивне скотарство сприяло прискореному перетворенню останньої на пустелю і переходу до землеробства. Водночас із появою нових, суто землеробських уявлень і традицій, у них зберігали вплив і колишні, пастушачі, із характерним поклонінням різним тваринам, як родовим божествам — предкам, або тотемам. Самопочаткову «химерність» своєї С. єгиптяни зберегли назавжди, що не завадило їм досягти видатних успіхів і в антропоморфних зображеннях.

Вражає не тільки подібність фігур давньоєгипетської монументальної С. незалежно від розміру та часу виготовлення — якась застиглість, ніби залякнаؤها у віках. У фігури, яка стоїть, корпус напружено випрямлений, голова високо піднята, ліва нога робить крок уперед, руки опущені й притиснуті до боків; якщо сидить — руки симетрично покладені на коліна, іноді одна рука трохи зігнута у лікті, торс також випрямлений, погляд спрямований у далечінь. І таке зображення повторювалося зі століття у століття. Якщо це не об'ємна скульптура, а рельєф, то фігура постає ніби розпластаною на площині. Голова та ноги зображені в профіль, тулуб розвернутий фронтально.

Можна по-різному ставитися до такого мистецтва. Чимало людей засуджували його за консерватизм, звинувачуючи у цьому єгипетську релігію, були й такі, що захоплювалися ним. Так, видатний античний філософ Платон зазначав: «У державі у молоді повинно увійти у звичку заняття прекрасними рухами тіла та піснями. Установивши, що саме є таким, єгиптяни виставляють зразки напоказ у божницях, і запроваджувати новачі всупереч зразкам, вигадувати що-небудь інше, невітчизняне, не було дозволено — та й тепер (тобто у IV ст. до н. е. — Авт.) не дозволяється — ні живописцям, нікому іншому, хто робить які-небудь зображення. Те ж саме у всьому, що стосується музичних мистецтв. Твори живопису чи скульптури,



Скульптура.
Скульптура Нок.
Теракота.
Нігерія.
VI ст. до н. е.—VI ст. н. е.
Лубр, м. Париж,
Франція

зроблені там десять тисяч років тому нічим не прекрасніші і нічим не огидніші ніжніших творів, тому що ті й інші виконані за допомогою одного й того самого мистецтва».

Релігія, жерці, звісно, відіграли тут свою «консервуючу» роль, однак першо-причина шаблонності цього мистецтва по суті виробничо-технологічна. Велетенські статуї висікали із каменю, робота тривала роками, і виконували її підневільні люди, раби, які не тямили в тому, що доводилося робити, що мало бути в кінцевому підсумку і не були зацікавлені у результаті. Отож, творцям потрібно було винайти такий спосіб виготовлення скульптур, по-сучасному такий творчий метод, робота за яким не залежала б від свідомості тих, хто її безпосередньо здійснює. І древні єгипетські майстри віднайшли цей спосіб, а влада й традиція закріпили й освятили його.

Полягає він ось у чому. Відправною точкою розрахунків слугувала висота майбутньої С. Ї брали для побудови геометричної фігури квадрата (у масштабі, звісно). Потім із вершини кожного кута цього квадрата опускали на протилежні сторони січні, які ділили ці сторони у співвідношенні золотого розтину. У результаті в середині побудованого квадрату утворюються ще два рівновеликих квадрати, сторони яких взаємно перетинаються. Відстані між вершинами малих квадратів та точками перетину їхніх сторін і брали за зростанням як вісім основних величин, що визначають пропорції модельованих частин людської постаті. Цікаво, що трикутники, утворені діагоналями великого квадрата, геометрично подібні до граней класичних пірамід у Гізі.

Мармуровий канон. Платон, вихваляючи єгипетське мистецтво, мріяв, аби хтось у Греції встановив подібні правила творчості. Творцем таких правил вже за життя Платона став скульптор Поліклет із Аргоса (друга пол. V ст. до н. е.). Крім інших статуй, цей видатний митець вирізьбив із мармру чоловічу фігуру прекрасної тілесної будови і написав трактат, у якому обґрунтував пропорції «правильної» людської постаті. І статую, і свій трактат він назвав однаково — «Канон». Звідси й бере початок сьгоднішнє вживання цього терміна.

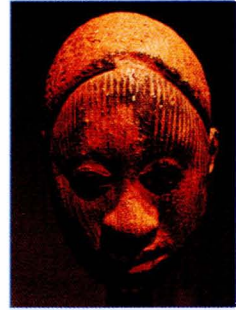
В основі старогрецького, подібно до давньоєгипетського, канону також була математично вивірена система пропорцій. Але не геометрич-

на, а цифрова і значно більше наближена до реальних співвідношень між членами людського тіла. В основу розрахунків Поліклетом був покладений «модуль»: розмір (висота) голови — для розрахунку висоти всієї скульптури (1:6), довжина кисті, довжина фаланги пальця — для обрахунків пропорцій побудови інших членів тіла. Всі ці розрахунки мали на меті саме те, про що мавив Платон, — створення й установлення правил виготовлення досконалої фігури людини — зразка (в термінах філософії Платона ідеалу) для наслідування як у мистецтві, так і в житті. І античні митці прагнули цього ідеалу, дотримуючись «закону», тобто канону. І, напевне, саме в цьому й полягає джерело привабливості навіть для нас сьгоднішніх античної скульптури, що є все ще ніби недосяжним зразком, і криються причини того, що залишаються малопомітними її недоліки та обмеженості.

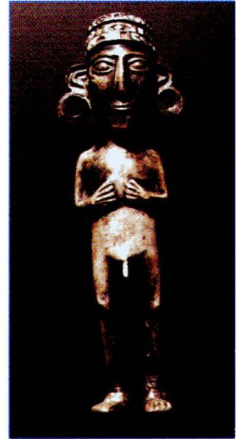
Як і древніх єгиптян, греків мало цікавила конкретна людина. Не вона ставала об'єктом зображення, бо була рідко коли «правильною», тобто відповідала вимогам канону. І навпаки: що «правильнішою» (тобто такою, яка найповніше відповідала правилам творчості) була статуя, то прекраснішою її вважали.

Зображення античного грека виявилось розп'ятим на математичному «хресті», як стародавнього єгиптянина — на геометричних конструкціях: трохи зігнутий торс, опора перенесена на прямостоячу ногу, якась рівновага між рухом та спокоєм, в усій поставі — безтурботна ясність і впевнена у собі сила, «усоблення математично вивіреного ідеалу», — відзначав один із дослідників, — бравий молодик, переможець ворогів і суперників, кожний м'яз котрого, кожна риса обличчя, кожний завиток волосся — частина ідеальної системи людського тіла». Сам цей образ, можна додати, являє собою ідеалізований портрет можновладців тогочасного суспільства, що не в останню чергу прислужилося причиною лютої зненависті раннях християн до цих «ідолів» і, як наслідок, їх майже поголового розтрощення...

Кам'яні баядери. Цілком протилежним був скульптурний канон країн Південно-Східної Азії, витоки якого сягають древнього культу плодючості. Цей культ, поширений серед усіх народів, які пережили перехід від первісного полювання та скотарства до землеробства, дав початок незліченній кількості міфів, у центрі яких — обожнювана особа жіночої статі (Астарта, Ізіда, Ішттар, Майя, Марія і т. д.).



*Скульптура.
Чоловіча голова. Теракота.
Нізерія. XII—XIV ст.
Лувр, м. Париж, Франція*



*Скульптура.
Чоловіча фігурка.
Срібло, скляна інкрустація.
Висота 15 см. Перу.
1450—1532 рр.
Музей на набережній Бранлі,
м. Париж, Франція*



Скульптура.
Мікеланджело. Мойсей.
Мармур. Висота 235 см.
Церква
Сан-Петро-ін-Віколі,
м. Рим, Італія

Культ родючості, що зберігся в Індії та сусідніх країнах із незапам'ятних часів, має різноманітні прояви: від кривавих жертвоприношень до храмової проституції. Ще й у наші дні бездінні, але жадаючи мати нащадків жінки поклоняються міфічним дружинам бога Шиви — Парваті, Дурга, Калі та Деві, приносячи у жертву живих козенят (у давні часи у жертву приносили і людські життя). Козел (цап) у жителів Індії, як майже у всіх народів, віддавна слугує символом статевої енергії — енергії злягання (шакті). Із фантастичних уявлень та вірувань у шакті виник і розквітнув культ чуттєвого кохання — кама. За вченням прихильників індуїзму життєві цінності, блага, бувають трьох родів: духовні (джарма), матеріальні (ортхе) та тілесно-чуттєві, любовні (кама). Цілком зрозуміло, що останні виявилися найбільш популярними з огляду на їхню простоту й загальнодоступність.



Скульптура.
В. Бородай, Р. Сагоян. Штурм Дніпра. Бетон.
Український державний музей Великої
Вітчизняної війни, м. Київ, Україна

Будь-який культ здійснюється й підтримується системою обрядів (церемоній, ритуалів), відповідних до світоглядних уявлень та орієнтованих на задоволення релігійних почуттів. Культ кохання не становить винятку. Для його здійснення сформувався корпус жерців (брахманів) та жриць (девадасі, відомі у нас як баядери). До обов'язків девадасі, крім ритуальних танців, належало «сексуальне обслуговування» як храмових жерців (безоплатно), так і всіх паломників чоловічої статі (за відповідну платню, що йшла на утримання храму). Професія жриць кохання була спадковою — їхні діти, дівчатка, автоматично ставали майбутніми девадасі.

На основі культу кохання (кама) сформувався ідеал жіночої та чоловічої краси та адекватний йому художній (живописний та скульптурний) канон. Еталоном краси вважали пишну будову тіла зрілої, чуттєвої жінки. Ось як він зафіксований в текстах давнього рукопису «Брихатсамхіті» (VII ст.): «Широкі, масивні, важкі стегна, які підтримують пояс, глибокий пупок, позбавлене волосся лоно, округлі тверді груди, розміщені впритул одна до одної, і шия, пересічена трьома складками...» Такий ідеал жіночої та відповідний — чоловічої краси належно втілювали у храмовій скульптурі аж до другої половини другого тисячоліття, коли починають розкладатися місцеві традиції під тиском європейських впливів.

Нема нічого дивного в тому, що мистецтво, яке проросло на культурі ками, не обмежалося зображеннями так трактованої краси людського тіла, не вдовольнилося навіть натуралістичними відтвореннями чоловічих та жіночих геніталій (фалос та йоні — об'єкти релігійного поклоніння) та символічними зображеннями їх з'єднання, а взялося до зображення різноманітних способів злягання чоловіків із жінками. Поза сумнівом, для очей не тільки ханж та ригористів, а й для туристів-європейців, загартованих у битвах на барикадах «сексуальної революції» 60-х рр., ці зображення виявляються шокуючими: оргіастичний парада, шабаш мешканців пекла — та й годі!.. Але!.. В очах людей, вихованих на традиціях первісного культу плодючості, все це зовсім не те, що в європейській традиції вважається порнографією, це справжнє мистецтво. Більш того: сакральне мистецтво.

Стражденні кумири. На відміну від релігійної індійської С., цього «бенкету буючої плоти», християнська, відповідно до свого канону, є цілковито протилежною: сонм субтильних, виснажених, змучених страдників. Не люди — обтягнуті шкірою скелети.

Християнство, у перші роки спіткнувшись об камінь нездопаного людського егоїзму та непримиренних жіночних чварів при спробі збудувати Царство Боже на землі (комуни св. Якова, св. Петра та св. Павла), пережило драму розколу на «біле» (світське) та «чорне» (чернече) духовенство. Відмова від дальшого, насильницького, насадження «комунізму» не

стримала збуджену енергію мас. Не маючи виходу позитивного, будівничого, вона пішла негативними руслами: активним зовнішнім — руйнація всього, що здавалося чужим та ворожим, і пасивним внутрішнім — особисте зречення всього «чужого» й «ворожого», добровільна відмова від життєвих радощів та утіх, відхід в аскезу. З огляду на це першохристиянам античне мистецтво було подвійно нестерпним. По-перше, всі ці статуї уявлялися їм не чим іншим, як тими самими ідолами та кумирами, які за традицією, що виходить від іудаїзму, є виявом язичництва і тому підлягають безумовному розтрощенню. По-друге, ранньому християнству з його проповіддю аскетизму, відразую не лише до ситої вдоволеної плоті, а й цуранням плоті взагалі — як гріховного вмістилища божественного духу — було глибоко чужим розуміння краси гармонічних, абсолютно «правильних» та ще й нагих тіл. Це й спричинило нечувану силу рукотворної бурю, що пронеслася над головами ні в чому не винних статуй...

Новим нахилом та влодобанням був потрібний інший, відповідний ідеал краси та відмінні правила (канон) його втілення.

Пошуки засобів, способів та форм вираження по-своєму тлумаченої християнами краси — як духовного екстазу, як переважання, перемоги, торжества духу над тілом — у галузі живопису (через фаюмський портрет) зумовили появу візантійського іконопису і, зрештою, його канонізації. Духовне у візантійській іконі позірно підноситься над тілесним засобами всілякого зображального приниження останнього за допомогою деформації. Скульптура ж візантійцям видалась геть не підходящою. Тут, на сході Римської імперії, де традиції іудаїзму виявилися значно міцнішими, ніж на заході, всі язичницькі храми були зруйновані, статуї розтрошені, і їх назавжди було заборонено споруджувати не лише в храмах та біля них, а й де б то не було. На Заході, де ще живі були ремінісценції античного життєрадісного світосприймання, до того ж церква не мала такої сили влади, як на Сході, християнам, незважаючи на тисячолітню боротьбу з язичництвом та його культурним комплексом, зрештою так і не вдалося не тільки викоренити мистецтво скульптури загалом, а й навіть видворити його з храмів. Новозбудовані християнські храми, що поставали на фундаментах зруйнованих язичницьких та по місцях мученицької смерті праведників, усупереч заповіді «не сотвори собі кумира» та незва-

жаючи на принциповий осуд князів церкви, виявилися що називається густонаселеними скульптурою — об'ємними зображеннями представників як реального, людського і тваринного, так і уявного, святого та нечистого, світу. Так, у соборі м. Шартр (XII ст., Франція) їх налічується 10 тисяч! *ln.*

Про всі ці створіння, висічені з каменю, вирізані з дерева, відлиті з бронзи чи виліплені з гіпсу, з огляду на їх вигляд язик не повертається сказати, що вони живуть у храмах. Слово *мучаться* видається тут більш підходящим. Вони страждають: катують собі подібних, мордують самих себе. 3-поміж біблейських сюжетів особливе місце належить сценам «побиття дітей», «карам єгипетським», «потопленню військ фараонових», «стражданням прокаженого Іова» і мукам Христовим: сходження на Голгофу, розп'яття, катування стражниками, оплакування... Пафос цього мистецтва — зображення страждань, доведених до шаленства, до нестями. Головний персонаж усіх цих повістей в С. — Ісус Христос — розп'ятий.

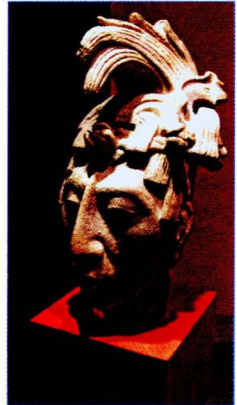
Можна по-різному ставитися до такого мистецтва, як і до притаманного йому ідеалу: від абсолютного заперечення до беззастережного схвалення й захоплення. Досить у цьому зв'язку нагадати відомий вислів Ф. Достоєвського, який став популярним у Росії на зламі 80—90-х рр. XX ст.: «Краса врятує світ». Під «красою», покликаною «врятувати світ», письменник мав на увазі саме Ісуса Христа, його життя і мученицьку смерть.

Більшість неупереджених дослідників християнського мистецтва прагнуть об'єктивного його аналізу і віднаходять у ньому «психологічно правдиві деталі», небезпідставно вважають, що воно «зазирає в темні провалля буття», «споглядає безодні людського горя». На думку інших, це мистецтво вчить, що «духовне світло облагороджує тіло», на протигагу античному, за яким нібито «прекрасний дух може перебувати лише в прекрасному тілі».

Так чи інакше, але й справді в християнську епоху стався злам естетичного ідеалу в європейському мистецтві. Відбувся він, однак, не відразу й не скоро устаився як *канон*.



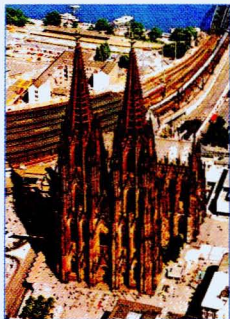
Скульптура.
А. Джакометті.
Чоловік, що іде.
Бронза. 1960 р.
Приватна колекція



Скульптура.
Голова короля Паленке.
VII ст. Національний
антропологічний музей,
м. Мехіко, Мексика



Скуф'я.
С. Реріх. Микола Реріх
біля статуї Гуа Чохана.
Полотно, темпера. 1937 р.
Музей М. Реріха,
м. Нью-Йорк, США



Собор.
Собор святого Петра,
м. Кельн, Німеччина



Софійський собор.
М. Київ, Україна

СКУФ'Я (від *грец.* σκουφος — чашка) — оксамитова шалочка — повсякденний головний убір православного духовенства. Переважно чорного кольору, фіолетова — ознака певних заслуг. *Іл.*

СЛАЙД (англ. slide — ковзати) — те саме, що діапозитив.

СЛУХ МУЗИЧНИЙ — здатність повноцінно сприймати музичні звуки.

СМАК ЕСТЕТИЧНИЙ — 1) умовний термін на означення виробленої (у процесі «споживання» творів мистецтва) здатності до розрізнення й «художнього» оцінювання явищ мистецтва і життя; 2) індивідуальна схильність до надання переваги мистецьким творам певного стилю.

Див. Художність, Художнє.

СМАЛЬТА (*італ.* smalte — емаль) — непрозоре кольорове скло у вигляді кубиків або пластинок, яке використовують для виготовлення мозаїк.

СМИЧОК — пристрій для видобування звуків зі струнних інструментів.

СОБОР — 1) урочиста назва важливих зібрань (державних, громадських, церковних і т. д.); 2) друга назва великого християнського храму, в якому богослужіння здійснюють високопоставлені священнослужителі. *Іл.*



Собор.
В. Суриков. Венеція. Собор святого Марка.
Папір, акварель. 1884 р. Третьяковська
галерея, м. Москва, Росія

СОЛІСТ (*італ.* solista, від *лат.* solus — один) — 1) *взг.* виконавець музичного твору чи окремої вокальної партії (соло); 2) назва службової посади актора оперного театру, балету і т. д., до обов'язків якого належить виконання сольних партій, номерів і т. д.

СОЛО (*італ.* solo, від *лат.* solus — лише один) — 1) виконувана співаком чи інструменталістом (у супроводі ор-

кестру чи без нього) самостійна партія чи епізод багатоголосного твору; 2) музичний твір для одного голосу чи інструмента; 3) у генерал-басі (*Tasto solo* (*італ.* одна клавіша)) вказівка на те, що виконавець повинен грати партію баса без додавання акордових звуків; скорочено Т. S., позначення — О.

СОЛЬ (*лат.* sol) — 1) назва V ступеня (буквене означення — g) основного (домажорного) діатонічного звукоряду; походить від початку першого слова п'ятого рядка т. зв. гімну співаків на честь свого небесного покровителя св. Іоанна («Solve polluti...»); 2) тоніка соль мажору та соль мінору; 3) назва скрипкового клауча; 4) нижня струна на скрипці («басок»).

СОЛЬМІЗАЦІЯ (від назв звуків соль та мі) — 1) первісно — означення середньовічної практики співання мелодій на складах *ut, re, mi, fa, sol, la*, запроваджених Гвідо д'Ареццо (Гвідо з Ареццо, Гвідо Аретинський) для позначення ступенів гексахорди; 2) нині — будь-який метод співу мелодій із складовими назвами ступенів будь-якого звукоряду; 3) спосіб навчання співу по нотах.

СОЛЬФЕДЖІО (*італ.* solfeggio, від *sol* — соль і *fa* — фа) — 1) друга назва сольмізації; 2) назва навчальної дисципліни в курсі теорії музики, завданням якої є розвиток музичного слуху, усвідомлення елементів музичної мови, зміцнення музичної пам'яті. До основних методів досягнення цих завдань належать співання мелодій із виголошенням назв виписуваних звуків («сольфеджування»); виконання одно- та багатоголосних співочих вправ; написання музичних диктантів; слуховий аналіз музичних творів; 3) спеціальні вокальні вправи, переважно у супроводі фортепіано, які виконуються на голосні літери і слугують для розвитку голосу співака (вокалізи).

СОН (*ісп.* son, від *лат.* sonare — грати, співати) — 1) одиниця шкали гучності (сили) звуку, що виражає безпосередньо суб'єктивну оцінку порівняної гучності чистого тону; 2) на Кубі та в інших країнах Центральної Америки загальна назва різних видів народної музики; 3) кубинська пісня, до іспанського романсу, у якій використовуються гострі синкопні ритми негритянської музики.

СОНА — китайський музичний інструмент, подібний за конструкцією до зурни.

СОНАТА (*італ.* sonata, від *sonare* — звучати) — один із жанрів сольної чи камерно-ансамблевої музики, що зародився у період класицизму. Як правило, С. — багаточастинний твір зі швидкими крайніми і повільною середньою частиною. Першу частину виконують у т. зв. сонатній формі, останню — може становити менует чи скерцо. На відміну від інших камерних жанрів (тріо, квартет, квінтет) С. передає не більше 2-х виконавців.

СОНАТНА ФОРМА — найрозвинутіша нециклічна форма інструментальної музики, характерна для першої частини сонати (другою назва — сонатне алетро). Складається, як правило, з експозиції, розробки, репризи, коди.

СОNET (*італ.* sonetto, від *лат.* sonus — звук) — одна із форм віршування: вірш із 14-ти рядків, які утворюють 2 катрени (чотирирядкові вірші) на дві рими та 2 терцети (трирядкові вірші) на дві або три рими. Розрізняють варіанти римування: «французький» — abba abba ccd eed; «італійський» — abab abab cdc dcd; «англійський» — abab cdc efef gg. Цикл архітектонічно пов'язаних між собою С. називають вінком С.

СОНОРИЗМ, СОНОРИКА, СОНОРИСТИКА, СОНОРИКА ТЕХНІКА (*лат.* sonorus — дзвінкий, дункий, гамірний) — різновид сучасної композиторської техніки, істотним моментом якої є використання яскравих звучностей, що сприймаються як висотно недиференційовані. Своєрідність С. як «музики звучностей» полягає в наданні переваги «барвності» звучання, а також моментам переходу від одного тону чи співзвуччя до іншого. Розпочавши із «сонорно трактованого» тону, прихильники С. цілком логічно приходять до «сонорно трактованих «шумів» (як музичних, так і позамузичних), які використовуються у т. зв. конкретній музиці.

СОПІАКА — старовинний народний духовий музичний інструмент.

СОПРАНИСТИ (від *сопрано*) — загальне означення співаків із високими, як у жінок, голосами (унаслідок кастрації у ранньому віці). У XVI–XVIII ст. (траплялися випадки й на початку

XX ст.) С. співали в католицьких церковних хорах, де виконували партії сопрано та альт; до середини XIX ст. С. належала провідна роль в італійській опері.

СОПРАНО (*італ.* soprano, від *sopra* — понад) — 1) найвищий жіночий голос. Розрізняють С.: драматичні, ліричні, колоратурні, лірико-драматичні та лірико-колоратурні; 2) високі голоси хлопчиків (дискантисти) та дівчаток; 3) означення найвищої партії у хорі.

СОСТЕНУТО (*італ.* sostenuto — стриманий) — муз. термін на означення вказівки на характер виконання твору (скорочено — *sost*), за якого необхідно витримувати кожен звук на одному рівні гучності до його закінчення.

СОТІ (*фр.* soties, від *sot* — дурень) — комедійно-сатиричний жанр французького театру XV–XVI ст., різновид фарсу.

СОФІЙКА — назва видатної пам'ятки українського садово-паркового мистецтва (XVII–XVIII ст.) у м. Умань Черкаської обл. Іл.

СОФІЙСЬКИЙ СОБОР у м. Києві (Україна) — видатна пам'ятка давньоруської архітектури, головна церква і громадська споруда Київської Русі. Закладена 1037 р. П'ятинефна, тринадцятикупольна цегляно-кам'яна будівля; у XI ст. була прикрашена величними мозаїками та фресками. Від 1934 р. — музей-заповідник. Іл.

СОФІТ (*італ.* soffitto — стеля) — арх. термін на означення зверненої донизу поверхні стельової балки, арки, виносно-го карнизу тощо.

СОФІТИ (від *софіт*) — театр. світильники розсіяного світла, якими освітлюють сцену спереду та згори.

СОЦІАЛІСТИЧНИЙ РЕАЛІЗМ (нім. Sozialismus, *фр.* socialisme, від *лат.* socialis — суспільний і *фр.* réalisme, *англ.* realism, від *лат.* realis — істотний, дійсний від *res* — річ) — 1) метод художньої творчості, визнаний на початку 30-х рр. XX ст. єдиною плідною у мистецтві і піднесений комуністичною владою СРСР до статусу офіційного; 2) стиль художніх творів, які відповідали критеріям методу С. р.

У 30-х рр. XX ст. на теренах колишнього СРСР після націоналізації промисловості, транспорту та засобів зв'язку



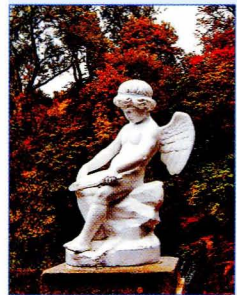
Сопрано.

О. Микитенко в ролі Лючії. Сцена з опери «Лючія ді Ламмермур». Київський національний театр опери та балету ім. Т. Г. Шевченка



Сопрано.

Є. Мірошніченко в ролі Віолетти Валері. Дж. Верді. Сцена з опери «Травіата». Київський національний театр опери та балету ім. Т. Г. Шевченка



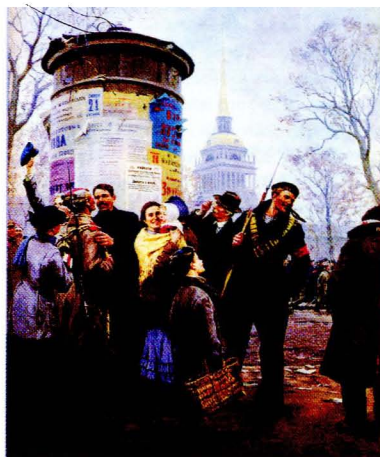
Софійка.

М. Умань, Україна



Соціалістичний реалізм.
Р. Сойер. Сцена в кафе.
Музей мистецтв Брукліна,
м. Нью-Йорк, США

настала черга кооперування спочатку виробників сільськогосподарської продукції — селянства, а потім і розрізаних творців художніх цінностей — літераторів та митців, які якщо й гуртувалися, то переважно на засадах єдності художньо-естетичних уявлень. Активним діячем цього процесу став пролетарський письменник Максим Горький, чий авторитет на той час був непохитний.



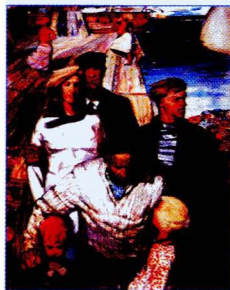
Соціалістичний реалізм.
С. Осенев. Перше слово радянської влади.
Декрет про мир. Полотно, олія.
164 × 135 см. 1952 р. Львівська картинна
галерея, м. Львів, Україна

як «об'єктивну реальність», але щоб могли зобразити дійсне життя в революційному розвитку. При цьому правдивість та історична конкретність художнього зображення має поєднуватися із завданням ідеологічного розвитку й перевиховання трудящих у дусі соціалізму. Цей метод художньої прози і літературної критики називаємо соціалістичним реалізмом».

Примусове перетворення всіх мистецьких об'єднань СРСР на відповідні уніфіковані творчі спілки розпочали на основі постанови ЦК ВКП(б) — Центрального комітету Всесоюзної комуністичної партії (більшовиків) — у 1932 р. Водночас розпочався процес «згуртування» літераторів у єдину Спілку письменників СРСР, який завершився формально 1934 р. — на першому з'їзді письменників. На з'їзді публічно задекларували й офіційно взяли до виконання (внесенням його формулювання до Статуту спілки письменників) метод С. р. як «провідний» (єдиний) метод творчості радянських літераторів, що фактично поставило поза законом усі інші художньо-естетичні концепції мистецтва та відповідні їм методи творчості.

Якщо багатьом видатним митцям (С. Ейзенштейн, О. Довженко, В. Пудовкін, М. Шолохов та ін.) цей метод щиро уявлявся творчим та життєздатним, то дуже скоро догматизований, декретно нав'язуваний усім, він перетворився на своєрідне «правило», завдяки якому насильницькі спрямовували художній процес. Однак література й мистецтво періоду соціалістичного будівництва в СРСР, незважаючи на примусове панування методу С. р., усе ж позначені видатними творами.

«СОЦІАЛЬНА СКУЛЬПТУРА» — термін, запроваджений Дж. Бойсом. Будучи прихильником постмодернізму, Дж. Бойс певний час працював у різних жанрах: влаштував «акції», перформенси, створював скульптури з нетрадиційних матеріалів тощо. У 60-ті рр. XX ст. узявся за «походання» постмодернізму з його розчаруваннями та соціальною апатією. Умотивований завдяки письменникам романтизму (Ф. Новаліс, Ф. Шіллер) утопічною вірою у владу універсального людського творчого потен-



Соціалістичний реалізм.
І. Зарін. Рідний берег.
Полотно, олія. 157 × 126 см.
Одеський художній музей,
м. Одеса, Україна

У період підготовки до установчого з'їзду письменників на московську квартиру М. Горького регулярно запрошувалися найвідоміші митці, де за участі найвищого керівництва держави обговорювалися питання організації літературно-мистецького життя в країні й навіювалися наближеному «активу» належні ідеї, рішення, формулювання. Тож на час відкриття з'їзду новий творчий метод нібито достатньо «визрів». «Товариш Сталін визначає письменників як інженерів людської душі, — повідомив у своїй доповіді на з'їзді Максим Горький і поставив питання: — Що це значить? Які обов'язки цей титул на них покладає?» І сам на нього відповів: «Означає це передусім, що потрібні знання життя для того, щоб могли його правдиво зобразити у своїх творах, і то не схоластично, а життєво, не тільки

цјалу, зокрема мистецького, він вирішив, що тільки мистецтво здатне здійснити безпосередній революційній зміні. За його уявленнями суспільство є чимось на зразок матеріалу для художньої обробки, мистецтво ж, яке повинне взятися за таку обробку, — це «С. с.».

У результаті такої «обробки» суспільство має постати «як великий витвір мистецтва (Gesamtkunstwerk)». Мистецтво нібито єдина еволюційно-революційна сила. «Тільки мистецтво здатне до демонтажу репресивних ефектів старечої соціальної системи, яка продовжує коливатися уздовж своєї межі: демонтувати для того, щоб побудувати соціальний організм як тотальний мистецький твір». За своєю сутністю концепція «С. с.» є своєрідним «перевиданням» ідей російських «ліваків» (мистецтво часів революцій та перших післяреволюційних років), які захоплювалися «мистецтвом життєбудови». Тоді низка діячів мистецтва, із «революційних» позицій виступаючи проти «мистецтва для мистецтва», ставили питання про заміну мистецтва «виробництвом гарних речей».

СОЦІОЛОГІЯ МИСТЕЦТВА (лат. *societas* — суспільство + грец. *logos* слово, учення, розум) — учення про взаємодію мистецтва і суспільства. Розрізняють такі різновиди С. м.: а) теоретичний — учення про загальні закономірності взаємин мистецтва та суспільства; б) історичний — узагальнення історичних відомостей про взаємини мистецтва та суспільства; в) емпіричний (або конкретний, практичний, прикладний) — дослідження та узагальнення фактів, що стосуються ролі мистецтва в сучасному житті суспільства (вивчення статистичних даних, безпосередні спостереження над перебігом художнього процесу шляхом опитування, анкетування тощо).

СПІКАТО (італ. *spiccato* — відривати, відділяти, відокремлювати) — муз. спосіб застосування смичка під час гри на струнних інструментах (скорочене позначення *spicc.*). Належить до т. зв. стрибкоподібних штрихів: звук видобувають «кидком» смичка на струну з невеликої відстані (ніби ударом по струні). Оскільки при цьому смичок, пружинячи, відразу відскакує, утворюється короткий, уривчастий звук. Від С. відрізняється інший стрибкоподібний штрих — *сотіє*, за яко-

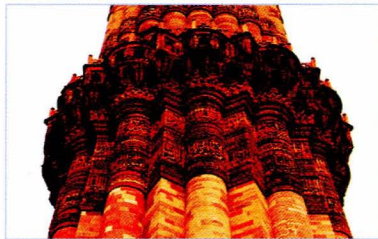
го звук видобувають швидкими і дрібними рухами смичка, що лежить на струні й ледь відскакує завдяки еластичності та пружинистості тростини смичка.

СПІРІЧУЕЛ (англ. *shiritual* — духовний) — жанр духовних пісень американського фольклорного походження, які виконують хором в імпровізаційній манері.

СТАБАТ МАТЕР (від початкових слів католицького піснеспіву (секвенції) «Стояла матір у скорботі...» (лат. «*Stabat mater dolorosa...*»). На традиційний текст цієї богослужби композитори писали багатоголосні твори.

СТАКАТО (італ. *staccato* — відривати, відділяти) — спосіб видобування звуків: коротко, чітко відділяючи їх один від одного (протилежне — *легато*); позначають скорочено *stacc* або крапкою над (чи під) головною нотою.

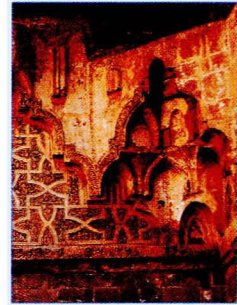
СТАЛАКТИТИ, МУКАРНИ — у мусульманській архітектурі Близького та Середнього Сходу декоративні виступи призматичної форми, які нависають один над одним рядами на склепінних нішах, трюмах, напівкуполах, карнизах. Іл.



Сталактити, мукарни.
Балкон мінарета Кутуб Мінар.
XII ст. М. Делі, Індія

СТАМБХА (санскр.) — буддійський меморіальний стовп в Індії, який завершує фігурна капітель.

СТАНКОВЕ МИСТЕЦТВО (назва *станкове* походить від рос. *станок* (верстат) — другої назви мольберта, а також скульптурного верстата) — загальне означення предметів образотворчого мистецтва, що, на відміну від творів безпосередньо декоративного чи утилітарного призначення, мають самостійне значення і можуть існувати в різних інтер'єрах (картини, статуї, бюсти, естампи тощо).



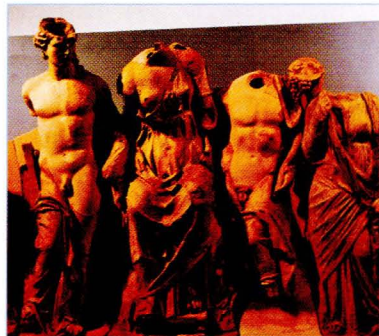
Сталактити, мукарни.
Мукарни зали. Палац Куба.
XII ст. М. Палермо, Італія



Статуя.
О. Роден. Мислитель.
Бронза. 1902 р. Нова
ліпнотека Карлсберга,
м. Копенгаген, Данія

СТАТИСТ (грец. *στατός* — той, що стоїть) — 1) актор, який виконує ролі без слів, учасник масової сцени (масовки); 2) *перен.* людина, яка пасивно бере участь у певних подіях, заходах тощо.

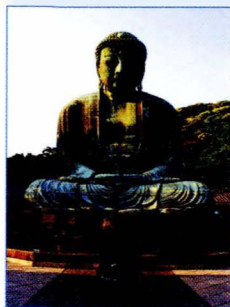
СТАТУЯ (лат. *statua*, від *statuo* — установлюю) — скульптурне зображення (людини, тварини та ін.), що має повний тривимірний об'єм і розмір, який майже повністю відповідає натуральному чи навіть більший за нього. *Іл.*



Статуя.
Фронтон Луні. Етруська культура.
Археологічний музей, м. Флоренція, Італія

СТЕКА (італ. *stessa*) — назва інструмента для ліплення з глини та інших м'яких матеріалів; дерев'яна, металічна чи кістяна паличка з розширеними у вигляді лопаток кінцями.

СТЕЛА (грец. *στήλη* — колона, стовп) — 1) *взг.* вертикально встановлена кам'яна плита з написами, рельєфними або живописними зображеннями (найчастіше меморіальними, у тому числі надгробними); 2) *перен.* те, що написано на стовпі (постанова, угода, повчання, заповідь тощо). Такі стовпи були не лише територіальними віхами, а й носіями інформації, певними етнонаціональними та релігійними символами. Не випадково в одному з напучень древнім ізраїльтянам перед упокоренням ними ворожих племен зазначалося: «...не поклоняйся богам їхнім і не служи їм, і не наслідуй справ їхніх, але розтроши їх і зруйнуй стовпи їхні» (Исх., 23:24); 3) *ботан.* внутрішня частина стебла та кореня вищих рослин. *Іл.*



Статуя.
Великий Будда. Бронза.
Висота 11,4 м. 1252 р.
М. Камакура, Японія

СТЕРЕО (грец. *στερεός* — твердий, просторовий) — частина у складних словах, що вказує на: 1) наявність просторового розподілу (стереокіно, стереоскопія); 2) певну твердість, застиглисть (стереотип).

СТЕРЕОБАТ (від грец. *σπηριζω* (стеріксо) — ставити твердо, упирати) — в античній архітектурі — ступінчата основа храму або колони.

СТИЛІЗАЦІЯ (від *стиль*) — 1) *взг.* умисна імітація художнього стилю, характерного для певного автора, жанру або мистецької течії, а то й мистецтва та загалом культури певного середовища, народності, епохи. Як правило, С. передбачає вільне використання змісту та стилю об'єкта, що став джерелом стилізації (на відміну від неавангардної С., тобто учнівського (рабського) наслідування); 2) в образотворчих мистецтвах (переважно декоративному, дизайні) — технічний прийом узагальнення зображуваних фігур та предметів, унаслідок чого вони перетворюються з об'єктів відображення на орнаментальний мотив.

СТИЛІСТ (від *стилізація*) — у сучасному естрадному мистецтві — професія художника-косметолога.

СТИЛЬ (лат. *stilus*, від грец. *στίλη* — паличка із загостреним кінцем для письма на восточних дощечках) — 1) у мові — різновид мови, що використовується у певних типових соціальних умовах (побут, бізнес, література, дипломатія тощо): канцелярський С., газетний С., академічний С., блатний С. (жаргон), побутовий С. (сленг) і т. д., а також індивідуальні особливості мовлення певної особи; 2) у мистецтві — особливості творчих прийомів (творчого методу), характерні для окремого митця (індивідуальний стиль, або манера), типові для групи митців, що позначаються на своєрідності засобів художньої виразності, зокрема образної системи творів, їхньої художньої форми. У таких випадках кажуть про манеру (див. *Маньєризм*), приналежність до певної (за назвою стилю) художньої школи (напр., київська школа поетичного кіно), художнього напрямку (напр., романтизм, імпресіонізм, реалізм, експресіонізм тощо) або мистецької «те-

чії» в тому чи іншому «напрямі» (напр., критичний, поетичний, соціалістичний, пролетарський реалізм) тощо.

Походження стилів. *Історію мистецтва можна уявити й зобразити як хронологічну послідовність, ніби саморух відомих художніх течій, по черзі панування певних мистецьких шкіл, наступність художніх стилів. Вважаючи на європейську традицію, не варто помітити, що протягом останніх двох тисячоліть мистецтво пережило, змінило кілька епох, позначених певними стильовими характеристиками, рухаючись від романського стилю до готики, далі до ренесансу, бароко, класицизму, романтизму, реалізму, модернізму, постмодернізму з його різновидами (концептуалізм, хепенінг, ексшен, стьоб тощо).*

Із появою кожного наступного попередній С. не щезає безслідно, а продовжує функціонувати (принаймні, своїми класичними зразками — мистецькими шедеврами), ніби взаємодіючи з новим. Крім того, ці т. зв. великі С. — своєю речовиною абстракція, бо вони ніколи і ніде не існували в «чистому» вигляді, але мистецтво щось із попередніх та зародки майбутніх; не кажучи про наявність, так би мовити, малих, «часткових» С. та їхніх різновидів у певних галузях мистецтва (в архітектурі, напр., маньєризм, рококо і т. д. в літературі, живопису, екранних мистецтвах — реалізм, критичний реалізм, натуралізм, сюрреалізм, гіперреалізм, поетичний реалізм і т. д.). «Великі» стилі існували й існують, принаймні, у досить виразній тенденції, їх по черзі змінює справляє враження саморуху мистецтва, навіть його ніби історичного прогресу — сходження по щаблях від нижчого до вищого, від примітиву до досконалості і т. д.

Однак у дійсності це не зовсім так. Якщо «пружина», що рухає мистецтво стильовими сходинками, перебуває в межах художньої культури, то «ключик» і сила, що «заводить» механізм, криються за межами власне мистецтва — у сукупності життєвих обставин людей. Тому причини появи певного художнього С., який приходить на

зміну іншому і позірно навіть ніби виростає з нього, слід шукати в конкретних історичних соціально-політичних, економічних умовах творчості, які зумовлюють появу, утвердження та панування певного мистецького С.

Історики мистецтва давно помітили закономірність: після буйного розквіту культури певного народу настає період застою чи й спаду творчості. Але кожного разу культура «силою емоції», за висловом С. Людкевича, «розливалася далеко і широко поза межі своєї сфери і, проминаючи більшу чи меншу полосу оточуючих племен, індивідуально ще не зовсім скрісталізованих культурно, формувала їх на свій лад або надавала їм позірно свій відбиток».

Справді, після багатовікового розквіту мистецтво стародавнього Єгипту, Шумеру поширилося спочатку на території Близького Сходу, далі — на північні береги Середземного моря. Останнє, досягнувши апогею у своєму розвитку, також, перш ніж «умерти», розливається широкою хвилею еалінізму по всіх окраїнах тодішньої євразійської ойкумени. Подібно, далі, й чаша спочатку християнського римського (романського), а за тисячу літ по тому — італійського ренесансного мистецтва, сповнившись по вінця, «пролилася» на оточуючі культурні терени і дала початок цілому ряду нових стилістичних напрямів у художній культурі сусідніх народів (ренесанс, бароко).

Мистецтво — процес творення й споживання певних художніх цінностей — реально існує лише як жива й невід’ємна частина живого соціального організму (див. *Мистецтво*). Соціальні організми народжуються, переживають пору становлення й розквіту, старіють і, вичерпавши ресурси динамічної рівноваги стартових для кожного суспільства даних, відмирають. Отже, занепадає, відмирає й пригаманне певному суспільству мистецтво. Власне, занепадає лише творчий процес, залишаючи по собі нетлінні продукти — твори мистецтва.

Див. *Метод, Класика, Класицизм, Романський стиль, Готика, Ренесанс, Бароко, Рококо, Романтизм, Реалізм, Критичний реалізм, Соціалістичний*



Статуя.
Тетрархи. IV ст.
Базиліка святого Марка,
м. Венеція, Італія



Стела.
Жертвопринесення гравія
в м'яч. Стела. Висота
125 см. Месоамериканська
культура. 400—700 рр. н. е.
Антропологічний музей,
м. Ялапа, Мексика



Стела.
Стела Децебала. Поблизу
м. Ориова, Румунія



Стінні розписи.
Дівчина з лотосом.
Фрагмент розпису гробниці
Мені. Стародавній Єгипет.
Фіви. XV ст. до н.е.

реалізм, Сюрреалізм, Дадаїзм, Супрематизм, Модернізм, Кубізм, Футуризм, Імажинізм, Акмеїзм, Модерн, Модернізм, Постмодернізм.

«СТИЛЬ» (De Steil, De Stijl) — назва об'єднання (1917–1931 рр.) голландських архітекторів-раціоналістів (П. Ауд, Г. Рітвелд) та художників-абстракціоністів (П. Мондріан).

СТІННІ РОЗПИСИ — фігурні зображення чи орнаменти, виконані фарбами безпосередньо на стіні (чи спочатку на папері або полотні, а потім закріплені на стіні); виконуються засобами фрески, темпері, клеєвого олійного живопису. Іл.



Стінний розпис.
Велика богиня. Відтворення розпису
з комплексу Тепантитла. Національний музей
антропології, м. Мехіко, Мексика

СТОПА — 1) *взг.* нижній відділ задньої кінцівки наземних хребетних та людини (ступня); 2) у поезії — повторюване поєднання сильного та слабого місця у віршуванні (метр); 3) у музиці — термін для характеристики способів побудови мотивів, їхнього розміщення щодо сильної долі такту; 4) в ужитковому мистецтві — назва посуду для пиття у формі склянки з гранованими стінками, що розширюється вгору.

СТОУНХЕНДЖ (англ. Stonehenge) — найбільша кам'яна споруда II тисячоліття до н. е. в Англії (поблизу м. Солсбері). Земляні вали та величезні кам'яні плити утворюють концентричні кола. Деякі вчені вважають С. залишками стародавньої обсерваторії. Іл.

Див. *Мегаліти*.

СТОЯ (грец. *στοα* — портик, колонада, критий хід з колонами) — *арх.* характерна для давньогрецького будівництва споруда — галерея-портик (іноді двоярусний), призначений для прогулянок, бесід, відпочинку.



Стоунхендж.
Поблизу м. Солсбері, Велика Британія

«СТРАСТІ» — музичні твори на євангельський текст про зраду Іуди, взяття під варту Христа та його страту. У XVII–XVIII ст. набули ораторіального характеру і, втративши суто культовий зміст, виконувалися на світських концертах (напр., «Страсті за Матфеєм» Й. С. Баха).

СТРЕТА (*італ. stretta* — стикання) — муз. 1) імітаційне проведення теми з меншою відстанню вступу, ніж за первісної імітації; 2) імітаційне проведення поліфонічної теми, за якого характерний вступ імітуючого голосу (голосів) до закінчення теми в початкуючому голосі. Ознакою С. є відчуття на слух стислості відстані вступу, прискорення процесу нашарування поліфонічних голосів.

СТРОГИЙ СТИЛЬ (*лат. stylus a capella ecclesiasticus* — церковний стиль а капела) — умовний музичний термін на загальне означення стилістики хорової поліфонічної церковної (католицької) музики епохи Ренесансу. Опорою С. с. була система натуральних ладів, мелодичну основу становив григоріанський хорал. Істотна особливість С. с. — заборона хроматизації, на відміну від стилю, що дістав назву «вільний».

СТРОФА (грец. *στροφή* — кружляння, обертання, повертання, поворот) — об'єднані певною формальною ознакою віршові рядки, що періодично повторюються.

СТРУКТУРА (*лат. structura* — побудова, розташування, порядок) — сукупність усталених зв'язків об'єкта, що забезпечує цілісність і тотожність самому собі, тобто збереження основних якостей за різних зовнішніх та внутрішніх змін.



Стінні розписи.
Т. ді Бартоло.
Цезарь та Помпеї. Фреска.
1414 р. Палацо Публіко,
м. Сієна, Італія

СТРУКТУРАЛІЗМ (*лат. structura* — структура) — напрям у гуманітарній сфері знань, пов'язаний із використанням структурного методу аналізу, моделювання, елементів семіотики (науки про знаки та значення), формалізації та математизації у лінгвістиці, літературознавстві, етнографії, фольклорі, мистецтві. Об'єкт дослідження С. — культура як сукупність знакових систем (мова, наука, мистецтво, міфологія, мода, реклама тощо). Основу структурного методу становить виявлення структури як стійкої сукупності відношень між елементами об'єкта дослідження; визнання методологічного главенства саме цих відношень над елементами самими по собі; надання переваги синхронності подій перед їхнім часовим зіставленням (тобто перевага статички над динамікою, розвитком об'єктів) тощо.

СТУДІЯ (*італ. studio*, від *лат. studeo* — ретельно вивчаю) — майстерні, обладнані для виготовлення предметів мистецтва (живопису, скульптури, фотографії), а з появою кіно — також найменування «студії для рухомих картинок» (a motion picture studio), або кіностудії.

СТУПА (*санскр. stupa* — купа (землі, каміння тощо)) — в індійській архітектурі — буддистська символічна меморіальна споруда, сховище реліквій. Від перших століть до н. е. відомі С. напівсферичної форми, згодом — вежоподібні.

Див. *Архітектура*.

СТЬОБ — іменник, утворений від дієслова *стьобати* (*рос. стებაť, хлестать*) — мист. термін на загальне означення *різновиду сміхової культури, а саме: пародійно-ігрової міфотворчості на сакральному матеріалі минулих культур, просякнута знуцальним ставленням авторів до цього матеріалу*. Один із дослідників С., аби відрізнити цей напрям від інших видів сміхової культури, дає таке тлумачення: «С. — не карнавальний сміх, не пародійний сміх, не тваринний сміх, не сатиричний сміх». Відмінність стьобу від карнавальних, на його думку, полягає в тому, що «людині на карнавалі відомо, що профанне сьогодні знову стане сакральним завтра, тим часом як відстьобування безповоротне». Не тотожний С. також і з «чорним гумором, оскільки некрофілічний компонент у стьобі мож-

ливий, але не обов'язковий. Не тотожний стьоб також ні з сатиричним, ні з пародійним висміюванням, оскільки може й не мати певної адреси, зате обов'язковий конструктивний аспект».

Виник С. у другій половині ХХ ст. в СРСР, власне в Росії. До його «родоначальників» В. Матізен відносить Д. Хармса (цикл анекдотів про Пушкіна), у числі прототипів-провісників — анекдоти про Чапаєва, «лицювання» текстів газети «Правда». Першим «твором крупної форми» цього стилю вважають повість В. Єрофєєва «Москва-Петушки». У 80-х рр. ХХ ст. з'являється ціла «плеяда» основоположників С., представлених іменами О. Єрьомєнка, Д. Прігова, І. Іртенєєва, Т. Кібірова, В. Пелевіна, В. Сорокіна, а також члени АТ «Кіноцентр», що набули скандальної відомості у той час «акцією» на Красній площі у Москві: несподівано лягли перед мавзолеєм Леніна, утворивши (хепенінг!) слово із трьох букв, що його зазвичай хулігани-підлітки пишуть на парканах. У галузі музикування зажив слави стьобіста С. Курьохін, у журналістиці — С. Шолохов (обидва «прославилися» своїм скандальним виступом на центральному телебаченні: серйозно повідомляти глядачам про останні наукові дослідження особи В. Леніна, за якими він виявився не людиною і навіть не твариною, а лише мутантним грибом). Серед авторів стьобових творів — С. Довлатов («Комедія суворого режиму»), кінематографісти І. та Г. Алейнікови («Трактори»). Титулу «Дідунь стьобу» удостоєно югославського кінорежисера Д. Макаєєва («Містерія організму»), котрим «відстьобуються не окремі архаїчні елементи, а вся комуністична культура загалом».

Щодо жанрової палітри, то стьобістські твори бувають або пародійним рімейком, або нагадують пародії на неіснуючі оригінали. В останньому випадку вони можуть бути і ненавмисними. Навпаки, автор може вважати свій твір цілком серйозним, але читачі, глядачі за певних умов, у певному контексті сприймають його як стьобістський (напр., книга О. Зінов'єва «Висоти, які зяють» (хоча сам автор вважав і, напевне, зараз вважає її теоретичним дослідженням), а також деякі кінофільми виробництва



*Стінні розписи.
Голова Ангела. Розпис
великого своду
Амтрьєвського собору.
Фрагмент. Кінець ХІІ ст.
М. Володимир-на-Клязьмі,
Росія*



Супрематизм.
В. Лебєдєв. Контррельєф.
1920 р. Колекція А. Лазо,
м. Санкт-Петербург, Росія

студії ім. О. Довженка («Довга дорога в короткий день», «Чудесний сплав», «Нам тут жити» та ін.). Однак, попри ці казуси, «ігрове начало» стьоба — «це, насамперед, авторська гра»; за визначенням іншого «теоретика» (К. Разлогова), стьоб — це «провокаційний хепенінг».

СУБДОМІНАНТА (лат. *sub* — під + лат. *dominans* (*dominantis*)) — 1) назва IV ступеня гами; 2) у вченні про гармонію назва: а) акордів, які ґрунтуються на цьому ступені; б) функції, яка об'єднує акорди IV, II, низького II та VI ступенів. Позначають латинською літерою *s* (цей знак, як і *D* — для доміанти та *T* — для тоніки, запровадив Х. Ріман).

СУБИТО (італ. *subito* — раптом) — муз. раптова зміна в характері виконання. Позначають літерою *S* із передуючою вказівкою, що саме треба раптово зробити: *forte S* — раптово гучно; *piano S* — раптом тихо; *volti S* (скорочено: *V. S.*) — «швидко перегорни сторінку нот» і т. д.

СУБРЕТКА (фр. *soubrette*, від прованс. *soubret* — манірний) — театральний термін на означення амплау: роль моторної та спритної служниці, яка допомагає своїм панам у їхніх любовних інтригах. Уперше з'явилася в італійській комедії масок (*комедія дель арте*) — персонаж Сервета.

СУБТИТР (лат. *sub* — під + *titr*) — напис, розміщений у нижній частині кадру. Нині найчастіше (у картинах іноземного виробництва) — переклад слів персонажа на мову глядачів або текст, призначений для глухих.

СУГЕСТИВНІСТЬ (від *сугестія*) — термін на означення особливості мистецьких творів активно впливати на уяву, почуття, підсвідомість споживача (над і поза безпосереднім змістом цих творів) засобами віддалених тематичних, образних, ритмічних, звукових асоціацій (лірика А. Фета, «Вірші у прозі» І. Тургенєва, поезії П. Тичини).

СУГЕСТІЯ (лат. *suggestio*, від *suggere* — навчати, навіюю) — явище непрямого, непомітного, прихованого впливу одних людей на волю інших; в українській мові це явище означають також словом «навіювання».

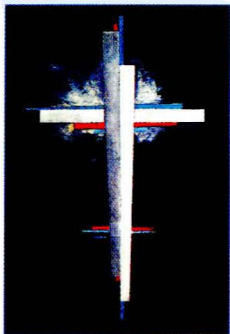
СУПРЕМАТИЗМ (лат. *supremus* — найвищий) — стилістична течія в російському образотворчому мистецтві (жи-

вопис, скульптура, графіка), що виникла у 10-х роках XX ст. (К. Малевич, О. Розанова, І. Пуні, В. Татлін, І. Кляун, Л. Попова, О. Родченко, О. Екстер та ін.).



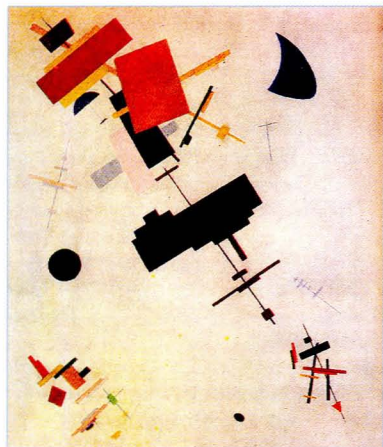
Супрематизм.
К. Малевич. Супрематизм. 1916 р. ДРМ,
м. Санкт-Петербург, Росія

На відміну від стримано-скептичного ставлення у Європі (фовізм та кубізм — лише зневажливі назви, дані журналістами цим течіям), у Росії поставилися до них із наївною довірою і серйозністю неофітів. Так, на відміну від критичного підходу Г. Аполлінера, який своє есе «Художники-кубісти» (1913 р.) визначив як «естетичну медитацію», у Росії з 1912 р. здійснюються (в теоретичних розвідках Д. Бурлюка, І. Аксьонова, В. Маркова) спроби аналізу естетичних засад цього художнього напрямку. 1913 р. В. Татлін, повернувшись із Німеччини та Франції, де знайомився з творчістю О. Архипенка та П. Пікассо, береться за створення антилюстраційної скульптури і наступного літа експонує разом із новими творами колеґ-«кубофутуристів» (Л. Попової, Н. Удальцової, О. Весніна) свої «синтезо-статичні композиції», які називає живописними, хоча вони створені з твердих матеріалів у тривимірному просторі і ніби «випирають» із площини стіни. Наступний крок — серія рельєфів «кутових», експоновані на «Останній футуристичній виставці картин «0,10». Вони вже цілком відокремлені від стіни і вільно ширяють у повітрі, підвішені на дроті,



Супрематизм.
І. Чашник. Супрематизм.
Полотно, олія. 1924 р.
Третьяковська галерея,
м. Москва, Росія

протягнутому через виставочний павільйон по діагоналі; вирвані зі звичних координат, вони утворювали власний простір подібно до того, як знамениті «дірки» в скульптурах О. Архипенка, які шокували французьку публіку. Простір більше не протистояв скульптурній масі: «по-рожнини» доповнювали і рівнозамінювали «наповнення»: подібно як у О. Архипенка прозорість скла та дзеркальні відблиски «руйнують» замкнутість об'єму.



Супрематизм.

К. Малевич. Супрематизм. 1916 р. ДРМ, м. Санкт-Петербург, Росія

Протягом 1910–1913 рр. з-поміж інших творів російських авангардистів вирізняються живописною якістю та оригінальною програмністю роботи московського художника К. Малевича, якому й випало стати основоположником нового стилю і, відповідно, нового різновиду жанру безпредметного живопису.

Йдучи шляхом пошуків засобів модернізації живопису, які розпочали імпресіоністи і продовжили їхні наступники (постімпресіоністи, неомімпресіоністи, фовісти, футуристи, експресіоністи, кубісти), К. Малевич дійшов парадоксального висновку про самоцінність (самодостатність, першість, зверхність; звідси й назва — С.) у мистецтві живопису барвної площини. У грудні 1915 р. на петербурзькому вернісажі «Остання футуристична виставка картин «0,10» К. Малевич експонував тридцять дев'ять власних творів, написаних відповідно до

сформульованої ним концепції безпредметності живопису, і видав брошуру «Від кубізму й футуризму до супрематизму», у якій взявся теоретично обґрунтувати поворот у своїй творчості, що, на його переконання, мав стати (і таки став!) новою точкою відрхунку в історії образотворчого мистецтва.

Площинні двомірні одноколірні геометричні форми, що не мають ніякого зв'язку з реальними речами та предметами, оголошувалися першоосновними й найважливішими у мистецтві живопису. «Речі зникли, як дим, для нової культури мистецтва», — заявив Малевич. Отож, С. — по суті другою назвою безпредметного живопису, тобто мистецтва використання барв не для зображення (чи відображення) чогось, а для того, щоб самі по собі барви справляли певне враження.

«Мистецтво як самоціль живопису рухається до свого кінця» (тобто мети), — вважав К. Малевич. «...Мистецтво — це вміння створити конструкцію (!), яка впливає не із співвідношення форм та кольору і не на основі естетичного смаку, красивості композиції побудови, — а на основі ваги, швидкості та напрямку руху». Місце ілюзорних зображень реальних видимих предметів посідало барвне асоціативне зображення на площині умовлядно пов'язаних з ними абстракцій: маса, рух, вектор. Таким чином, закладались основи естетичного конструктивізму та абстрактного живопису.

У цьому напрямі — від «кубофутуризму» — еволюціонувала й творча практика adeptів супрематизму. З його утвердженням почнуть руйнуватися всі звичні підвалини образотворчого мистецтва.

СУРДИНА (фр. *sourdine*, від *итал.* *sordina*, від *лат.* *surdus* — глухий) — пристрій до музичних інструментів, що дає змогу зменшити силу звуку, «пом'якшити» його, а також змінити тембр. Іл.



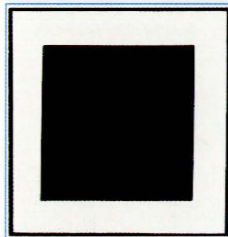
Сурдина.

Сурдини для тромбона, валторни, труби



Супрематизм.

П. Філонов. Формула петроградського пролетаріату. Кінець 1920-х рр. ДРМ, м. Санкт-Петербург, Росія



Супрематизм.

К. Малевич. Чорний квадрат. Третьяковська галерея, м. Москва, Росія

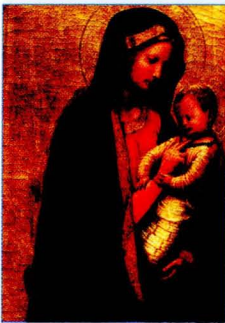


Супрематизм.

К. Малевич. Тесля III. 1910 р. ДРМ, м. Санкт-Петербург, Росія



Сусальне золото.
С. Мартіні. Архангел
Габріїл. Олтар Орсіні.
Дерево, темпера, сусальне
золото. 23,5 × 14,5 см.
Королівський музей
красних мистецтв,
м. Антверпен, Бельгія



Сусальне золото.
Мазаччо. Мадона Казіні
(Мадона з немовлям).
Дерево, темпера,
сусальне золото.
Близько 1426 р. Уффіці,
м. Флоренція, Італія

СУРМА (*турець.* зурна) — 1) український духовий музичний інструмент, відомий із XVI ст., який застосовували в полковій музиці Війська Запорозького; 2) поширена в Україні назва кавказької зурни; 3) друга назва «козацької труби», створеної у 70-х рр. XX ст. Т. Федькіним на основі старовинного зображення сурми на одному зі знамен Війська Запорозького.

СУРНА — давньоруський духовий язичковий інструмент.

СУРНАЙ — каракалпакський, таджикський, узбецький музичний інструмент.

СУСАЛЬНЕ ЗОЛОТО, СУСАЛЬ — тонкі (приблизно 100 нм) плівки із золота, що їх наклеюють на вироби з декоративною метою.

СУФЛЕР (*фр.* souffleur, від souffler — підказувати) — театральний працівник, до обов'язків якого належить стежити за текстом п'єси (у музичному театрі — за клавіром під час репетиції та вистави) і в разі потреби підказувати слова тексту.

СФІНКС (*лат.* sphinx, від *грец.* Σφιγξ, Σφιγγός — стискаю, душу) — 1) грецьке найменування скульптурних зображень фантастичних створін із тулубом лева та жіночою головою (у давньоєгипетській міфології — фантастичні потвори з лев'ячим тулубом та людською (іноді інших тварин) головою). Іл.

Див. Скульптура.

СФУМАТО (*італ.* sfumato — той, який шезає, мов дим) — винайдений і опрацьований Леонардо да Вінчі технічний прийом пом'якшення обрисів зображуваного предмету шляхом живописного відтворення його світлоповітряного довкілля.

СЦЕНА (*лат.* scaena, від *грец.* σκηνή — намет, із якого виходили актори) — 1) площадка, як правило, піднесена (кон), на якій відбувається вистава (театральна, естрадна і т. д.); 2) у драматургії назва частини дії (акту); 3) *перен.* те саме, що театр; *ірон.* глузливє означення певної дріб'язкової події (побутової, сімейної сварки тощо).

Див. Скінія.

СЦЕНАРІЙ (*італ.* scenario, від *лат.* scaena — сцена) — 1) короткий виклад п'єси, сюжетної схеми, за якою здійснюють постанову вистави в театрі, імпрові-

зації, масові видовища, балетні спектаклі тощо; 2) літературний твір, призначений для втілення засобами кіно, телебачення, відео, кіносценарій.

Термін **С.** — початково сценаріус — у кіно прижився не відразу. Майже до початку 20-х рр. XX ст. у вітчизняній кінематографії тих, хто писав сценаріуси, називали «темачами», тобто тими, хто підказує чи продає тему для фільму. Один із перших сценаріусів, датований 1908 р., створений до кінофільму «Понизова вольниця, або Стенька Разін». Та з розвитком кінематографа вдосконалювалися форми, зміст і жанри його літературної першооснови, а термін **С.** увійшов у вжиток.

Із розвитком кіномистецтва все виразніше давалася ознака потреба в попередньому, чітко сформульованому проєкті. Найпоширенішою при цьому виявилась форма план-схеми: у називному відмінку, у стилі протоколу, перераховувалися від кадру до кадру об'єкти зйомки з позначкою, звідки та як їх знімати. Такий сценарій називали «технічним», «номерним» і навіть «залізним». Саме за таким **С.** відзнято «Броненосець «Потьомкін» (співсценаристом **С.** Ейзенштейна була Н. Агаджанова-Шутко). Однак такий **С.** невдовзі перестав задовольняти кінематографів. **С.** Ейзенштейн вимагав, аби на зміну «технічному» з'явився «емоційний» **С.** Його він визначає як «станограму емоційного пориву», спроможну запалити режисера відповідним ставленням до матеріалу. На практиці (сценарії О. Ржевецького) це призвело до надживання суб'єктивно-ліричними висловлюваннями, підміни опису об'єктів зйомки «схвильованим враженням» від них, так що стало незрозумілим, на що, власне, наводити фокус.

Нині в кінематографічній практиці застосовують, принаймні, три різновиди **С.**, які відрізняються між собою функціональним призначенням: літературний **С.**, режисерський **С.**, технічний **С.** (інакше: розрізний, або пооб'єктний).

У системі американського кіно терміном **treatment** (від *treat* — обходитись, учиняти щось із кимось, трактувати щось, розмірковувати, домовлятися, вести переговори, навіть пригощати і т. д.) визначають адаптацію певної історії, книги, п'єси чи іншого прозового, драматичного або музично-драматичного матеріалу для цілей кіномистецтва в адекватній формі як основи для власне кіносценарію (*screenplay*). Згідно з ustalеним порядком, літературний сценарій (*treatment*) є найчастіше проміжною

стадією між сценарною ідеєю (script idea) і режисерським сценарієм (shooting script). Термін, що означає власне кіносценарій — screenplay, має два значення: а) закінчений текст з усіма індивідуальними сценами і повними діалогами, а також помітками щодо місця камери тощо; загалом це відповідає вітчизняному поняттю режисерського С.; б) фінальний остаточний текст, опис того, що відображено на екрані: усі індивідуальні сцени, повні діалоги разом із первісним літературним С., режисерським та пооб'єктним С. та доданими діалогами, якщо вони стали істотним доповненням до остаточного тексту (у вітчизняному кінематографі — монтажний лист).

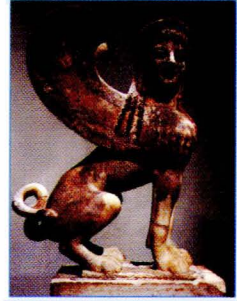
В українській кінематографічній практиці вироблені такі різновиди літературного С.: заявка — невеликий за розміром (10 сторінок) текст, у якому викладають задум майбутнього фільму — тему, основну ідею, начерк сюжету, матеріал (сучасність, історія), основні образи (персонажі) та характер інтерпретації, тобто жанр; власне літературний сценарій, у якому з належною повнотою виписаний зміст фільму і визначено його художні якості (сюжет, структура, стиль і т. д.).

Видатні майстри С. Ейзенштейн, В. Пудовкін, О. Довженко та інші залишили чимало спостережень з приводу того, що таке кіносценарій. «Сценаристові треба завжди пам'ятати, — радив В. Пудовкін, — що кожна фраза, написана ним, урешті-решт, має бути виражена пластично у якиюсь видимих формах на екрані, і, отже, важливі не ті слова, які він пише, а ті зовнішньо виражені пластичні образи, які він цими словами описує». По суті, саме до цього зводяться усі настанови початку ючим кінодраматургам. «Створити добрий сценарій, — повчав О. Довженко, — це, перш за все, означає побудувати фільм за авторським столом на папері увесь до єдиного метра. Щоб у сценарії, як у непорушному будинку, розташувався весь його ідейний і образний видимий зміст, аж до якнайбільшого ряду деталей, щоб усі частини його були сумірними, як в архітектурі або музиці. Щоб не опинився потім режисер перед сумною необхідністю ламати сценарний будинок і викидати з нього майже половину будівельного матеріалу». Ймовірно, саме так працював над власними кіносценаріями видатний французький кінорежисер Р. Клер, який не без хизування запевняв: «Мій фільм — готовий, залишилися тільки відняти його!»

Проте подібна легкість є лише вигадкою. Саме через те, що за столом, на папері, на 70–80 сторінках машинопису (коли йдеться про пересічний півторагодинний фільм) треба описати детально майбутній екранний твір, який належить спершу уявно побачити у конкретних життєвих подробицях, ніби на екрані. А для цього мало бути здібним літератором, необхідно навчитись, привчитись, зуміти дивитись на події — реальні чи уявні — так, ніби вони «розкручуються» в кіно. Привчитись до такого бачення можна, лише осягнувши основні закономірності екранного мистецтва, його специфіки.

Кіно в цьому відношенні не виняток. Подібне доведене всією історією взаємин літератури і театру. Незаперечним є факт, що видатний, навіть геніальний прозовий твір щастило написати самотнім авторам, які жили вдалині від центрів політичного й культурно-художнього життя. Прикладом тут можуть бути не лише сестри Бронте, а й Панас Мирний, І. Нечуй-Левицький або й М. Шолохов з його «Тихим Доном». Але жодному, навіть видатному письменникові, не знайомому близько, «зсередики» з театром (його технікою і технологією, його поетикою), не вдалось написати значного драматичного твору. «Війну та мир» Л. Толстой міг спокійно писати в Ясній Полянці, але коли він вдався до драматичного жанру, то змушений був навідуватись до театральної Москви.

Можливо, саме через це кожний призов письменників до кінематографа, якщо й не закінчувався цілковитою невдачею, то все ж мало сприяв справі виходу кінематографа України зі сценарної кризи. Виняток становлять лише ті випадки, коли письменники приходили до кінематографа всерйоз і надовго. Зокрема, це продемонстровано принаймні двічі в історії українського кіномистецтва. У 20-х роках, коли з кіно професійно співпрацювали Ю. Яновський, М. Бажан, І. Кавалерідзе, не кажучи вже про О. Довженка, і в 60–70-х роках, коли в сценарній майстерні київської кіностудії працювали В. Земляк, І. Драч, П. Загребельний, О. Сизоненко, Д. Павличко, О. Сацький, Є. Оноприсенко. Саме відсутністю потрібного кінематографічного бачення у багатьох літераторів і пояснюється те, чому вони вимушені погоджувались на співавторство режисерів у написанні літературних сценаріїв. Останні своїм знанням технології кіно компенсують цей недолік (див. *Драма, Мова кіно, Повітчине кіно, Живописне кіно*).



*Сфінкс.
Стела у вигляді сфінкса.
Мармур. Аттіка.
530 р. до н. е.
Метрополітен-музей,
м. Нью-Йорк, США*



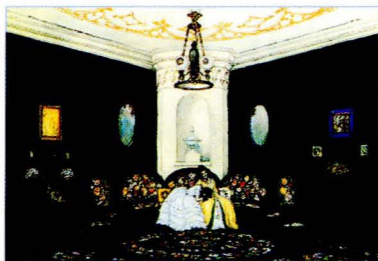
Сценографія.
М. Добужинський.
Зелена диванна.
Ескіз декорації до п'єси
І. Тургенєва
«Місяць у селі». 1907 р.

Чимало й інших причин гальмувало розвиток української кінодраматургії. Перш за все жорстка й нівелююча система багатоступінчастого розгляду та затвердження літературних С.: режисер, редактор, головний редактор та редакційна колегія студії, далі — редактор, головний редактор та редакційна колегія республіканського кінокомітету, на решті — редактор, головний редактор та редакційна колегія всесоюзного кінокомітету. Крім того, негласно — ієрархія партійних, комсомольських і профспілкових інстанцій, кожна з яких мала неписане право критичного зауваження чи конструктивного побажання.

СЦЕНІЧНИЙ ТАНЕЦЬ — один з різновидів танцю, призначений для глядачів, він передумовою створення хореографічного образу. Виник разом зі становленням професійного танцювального мистецтва. Розрізняють: класичний, характерний (танці у власне балеті) та естрадний С. т.

СЦЕНОГРАФІЯ.

Див. *Театрально-декоративне мистецтво*.



Сценографія.
О. Головін. Ескіз завіси до драми
М. Лермонтова «Маскарад». 1917 р.

СЮЖЕТ (фр. *sujet*, від лат. *subiectum* — підкладене) — перебіг зображуваних у художньому творі подій; те саме, що фабула.

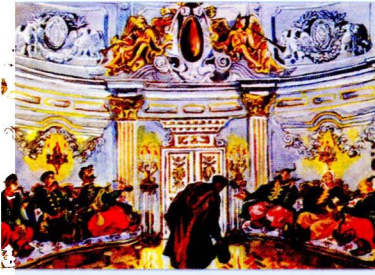
Найтиповішим традиційним різновидом сюжетоскладання є послідовний у часі й просторі виклад (зображення) дій і подій. Кожна дія персонажу зумовлює певні результати, які стають причинами наступних дій (вчинків) — аж до кінця, (розв'язки) конфлікту. Таку структуру художнього твору назива-

ють лінійною. С. у такому разі нагадує об'єктивний «протокол» подій і є лише свідченням обраної автором ролі безстороннього оповідача.

Останнім часом професійні митці майстерно застосовують прийоми драматизації зображення, а саме: «підготовляння, затримання та вирішення» — у музиці, саспенс та паралельний монтаж — у кіно. Логічним наслідком цієї тенденції до ускладнення структури С. відповідно до реалій життя стала принципова зміна архітектоніки художнього твору.

У житті практично не буває ізольованих драматичних коізій. У них звичай втягнуто багато людей, прагнення, вчинки яких відіграють певну роль у «зав'язуванні» та «розмотуванні» клубка інтриги. Тому на зміну лінійній побудові С. приходять, так би мовити, поліфонічна.

Ці зміни у сюжетоскладанні відбувалися відповідно до усвідомлення, що життя людей не зводиться лише до фізичних учинків і дій, що не менш важливим, цікавим і повчальним є досвід духовного життя, і стосунки цих двох світів не є простими й однозначними. Новаторською в цьому аспекті є творчість М. Гоголя, який як не вперше в історії мистецтва ввів у перебіг зображуваного життя внутрішній світ людини («Вечори на хуторі поблизу Диканьки») й вибудовував свої твори у формах внутрішнього життя персонажів («Портрет», «Записки божевільного», «Ніс»). Однак ці твори з'явилися не на порожньому місці. У світовій літературі вже існувала подібна традиція: від античних «романів» Л. Апулея («Метаморфози») та А. Петронія («Сатирикон») до Ф. Рабле, М. де Сервантеса, Дж. Свіфта. Але саме М. Гоголь уперше використав феномени людської свідомості — здорової, трохи деформованої і геть хворої — як власне форми життя для його адекватного художнього зображення. Ймовірно, причинами соціально-політичного характеру зумовлене те, що в наступні десятиліття нововведення гоголівської поетики не набули підтримки і подальшого розвитку. «Усі ми вийшли з Гоголівської «Шинелі», — так підсумував розвиток російської літератури у другій половині ХІХ ст. Ф. Достоевський.



Сценографія.

А. Петрицький. Ескіз до анімаційного фільму
«Ніч перед Різдвом». 1951 р.

На якийсь час читач залишився, так би мовити, «без «Носа»: цю лінію, накреслену великим М. Гоголем, продовжили літератори лише на початку ХХ століття, і найповніший, хоча, можливо, занадто примхливий, вияв це знайшло у творчості Дж. Джойса («Уліс») та Ф. Кафки («Процес», «Замок», «Перетворення» та ін.).

Віднині структура художніх творів виявляє постійну тенденцію до ускладнення. Події, які складають сюжет, зображаються не просто паралельними в умовно реальних часі й просторі, а й, над те, ще й паралельними щодо подій внутрішнього життя — думок, мрій, спогадів, здогадів і т. п. Всі ці «паралелі» вже вибудовуються не в одній, а в кількох лініях, розташованих у різних, так би мовити, горизонтальних площинах, і між ними зав'язуються складні відношення також «по вертикалі».

Внутрішнє життя людини, як з'ясувалося, має далеко не однорідний характер. Його форми, або вияви чи феномени (*лат. phenomēnon* — явище, від *грец. φενακισμός* — обман, шахрайство), мають, як і тіло, не тільки ознаки здоров'я чи недуги, норми чи відхилення, а й, так би мовити, різний статус реальності. Одна справа — спогади, тобто свідчення пам'яті про те, що справді мало місце, інша — здогади, тобто уявлення людей про те, що може статися, а ще інша — мрії, тобто уявлення про бажане. До цього варто залучити ще й ті прояви психічного життя людини, що звичайно перебувають за межами «світлого поля свідомості»: приховані, придушені, витіснені бажання та прагнення, які дають про себе знати лише в певних «граничних» станах (сон, хвороба, сп'яніння, потрясіння тощо), аби скласти собі уявлення про цей «всесвіт» та його характер.

Отож, прагнення митців, насамперед письменників, відтворити життя людини у всій його багатомірній складності призвело до надзвичайно ускладнених структур художніх творів. Часто сюжети складаються з ланцюга подій, ніби побачених крізь призму свідомості у всіх чи якихось окремих можливих її проявах («потік свідомості»). Іноді автори намагаються зобразити, показати всі виміри людського життя і внутрішнього (духовного), і зовнішнього (фізичного), і тоді сюжет розгортається ніби в кількох шарах — події йдуть кількома «потоками»: реальних фактів, спогадів, мрій, снів, марень, фантазій. При цьому вони, ці «потоки», то йдуть нарізно, то ніби непомітно зливаються, перебігаючи один в одного і далі знову відокремлюючись. Читачам, а тим більше глядачам кіно чи телебачення у таких випадках важко стежити за подібним розвитком С. Проте необхідно визнати цілковите право на існування такого зображення подій, адже повсякденне життя також рухається у руслах подібних потоків. Важливо не втрачати відчуття різниці між сном і реальністю, хворобою і здоров'ям.

Кіномистецтво, яке на перших порах свого існування надавало перевагу лінійним структурам (такими є фільми довоєнної радянської й американської кінематографії), з початку 40-х рр. ХХ ст. вдається до більш складних побудов С. При цьому зазнає деяких змін його смислове наповнення С. Якщо раніше С., будучи системою дій, відіграв роль ще й засобу посилення напруги й очікування (саспенс), то нині стає виразником теми твору, засобом її «розробки» та «проведення». Одним з перших у цьому сенсі був кінофільм О. Уелса «Громадянин Кейн» (1941 р.). До цього у фільмах про життя певної особи С. традиційно був ланцюгом подій від народження (чи іншої важливої події у житті персонажа) і до смерті (чи тріумфу або поразки), як-от у фільмах «Чапаєв», «Шорс», «Олександр Невський». У картині ж «Громадянин Кейн» сюжет розпочинається із зображення факту смерті Кейна. Надалі розповідь про життя головного героя



Сюр ле ку-де-п'є

вибудовується не традиційно. І хоча причинно-наслідковий зв'язок між діями та наслідками у фільмі відіграє так само вирішальну роль, цей зв'язок, поданий «мозаїчно», ніби з розривами у «ланках»: фільм будується як кінорозповідь журналіста про окремі епізоди життя персонажа, про які він дізнавався. Класичним зразком традиційного «порушення» С. є фільм А. Бунюеля «Денна красуня». Структура цього фільму заснована не просто на «розривах» простору, часу і «реорганізації» їх за допомогою суб'єктивного погляду дійової особи, вона скоріше базується на стиранні граней між реальністю фізичного буття персонажа та його фантазіями.

СЮІТА (фр. suite — ряд, послідовність) — муз. термін на означення одного з різновидів багаточастинних циклічних форм інструментальної музики. Складається з кількох об'єднаних спільним художнім задумом частин, які, проте, часто-густо контрастують між собою за темпо-ритмом, тематикою і т. д., відрізняється від таких циклічних форм, як соната, симфонія, відсутністю принципу тематичного становлення та розвитку, більшою самостійністю частин, тенденцією до збереження в них єдиної тональності та спорідненістю з побутовими музичними жанрами (пісня, танець і т. д.).

СЮР ЛЕ КУ-ДЕ-П'Є (фр. sur le cou-de-pied — на кісточці) — бал. положення витягнутої стопи «працюючої» ноги на кісточці опорної ноги (спереду або ззаду).

СЮРРЕАЛІЗМ (фр. surréalisme, букв. надреалізм) — різновид мистецького авангарду, художнього модернізму ХХ ст., прихильники якого протиставляють традиційному реалізму у мистецтві, що опікується переважно зображенням явищ навколишньої дійсності, особливий реалізм — зображення явищ «внутрішнього» життя людини з акцентом на проявах підсвідомого та безсвідомого (сни, марення, маячня, навязливі ідеї тощо).

Термін С. запровадив Г. Аполінер з приводу написаної ним 1903 р. пісні «Груди Тирезія» («Les mamelles de Tirésias»), яку вважають формально першим твором цього напрямку.

Філософським підґрунтям С. стала інтуїтивістська концепція ірраціональності художньої творчості А. Бергсона, згідно з якою мистецтво є містичним механізмом проникнення в сутність життєвих процесів, і його справжнє покаикання полягає в тому, щоб, не відображаючи реальності, власними засобами створювати самостійну систему, яка містить «до-сконаний порядок» і стоїть над порядком реального світу. Природничо-наукові засади прихильники С. знайшли у вченні З. Фрейда та його послідовників, зокрема К. Г. Юнга, про підсвідомі явища в психічній діяльності людини. Естетичні обґрунтування С. як особливого стилістичного напрямку в мистецтві пов'язані з іменем А. Бретона, котрий присвятив йому три спеціальні «маніфести».



Сюрреалізм.
Ф. Кало. Автопортрет на кордоні між Мексикою та США. 1932 р. Приватна колекція

Основні теоретичні засади зводяться до того, що світ реальний є джерелом всілякого зла і страждань, отож, заслуговує на заперечення, ігнорування, забуття. Треба відмовитися від усіх традицій («в пориванні бунту нікому не потрібні предки...»), від усіх уявлень про норми взаємин («всі засоби прийнятні для знищення ідей сім'ї, Батьківщини...»), відійти цілковито у мистецтво, особливо поезію, яка є «прекрасною компенсацією за всі прикросці, що їх ми зазнаємо...». «Сюрреалізм спирається на віру у вищу реальність певних форм асоціацій, якими до нього нехтували, на віру у всемогутність мрій, незацікавленої гри уяви. Він прагне остаточно зруйнувати всі інші психічні механізми і замінити їх собою в розв'язанні основних життєвих проблем», — твердив А. Бретон у 1924 р. у першому маніфесті і пророкував: «Настане



Сюрреалізм.
Режисер А. Бунюель. Кадри з фільму «Золота доба». 1930 р. Іспанія

час, і вона (поезія! — Авт.) покладе край грошам і сама буде добувати з неба хліб насущний для землі». Цього ж року сюрреалізм дістав і організаційну опору — вишов перший номер його пропагандистського рупора-журналу «Сюрреалістична революція».

Метою мистецтва проголошувалося створення «світу нової реальності», що має стати альтернативою наявній, в якій панує логіка. Сутність сюрреалістичних методів полягала в тому, аби применшити роль свідомості, волі, розуму в процесі художньої творчості.



Сюрреалізм.

С. Далі. Обличчя Гарсія Лорки у вигляді кошика з фруктами. Дошка, олія. 1938 р.
Приватна колекція

Людині, яка тримає в руці перо, не належить знати, що вона буде писати, вона довідається про це (якщо зможе), лише прочитавши написане. Звідси випливає метод т. зв. автоматичного письма: швидке записування слів, які виникають у свідомості, без будь-якої спроби критичного усвідомлення, чому вони виникають та який смисл має їхній зв'язок із наступними та попередніми. Різновидом цього методу є т. зв. наклеювання: замість того, щоб записувати випадкові слова, які з'являються довільно в свідомості, можна використати вже готові, вирізавши їх із журналів або газет і безсистемно наклеївши в будь-якому порядку. Інший технічний «прийом» із цього арсеналу полягав у тому, щоб використати не тільки свої ресурси уваги, але й можливості колег. Метод «колективної творчості» полягав у тому, що кожний із членів творчого товариства писав на кінчику паперу своє слово і загинав цей кінчик так, щоб сусід не міг прочитати його, потім своє слово писав інший — аж поки не вважатимуть, що твір готовий. Найліпшими умовами для творчості

вважали сон, напівдрімоту, сп'яніння, божевілля та інші стани запаморочливої свідомості з послабленим контролем розуму та волі. Серед стимуляторів творчої активності були й наркотики як засоби, спроможні викликати химерні галюцинації.

У результаті внутрішніх суперечностей, незгоди з тоталітарним характером, який прагнув нав'язати новій школі А. Бретон, його адепти (П. Валері, Н. Навіаль, А. Массон, Р. Вітак), у тому числі й колишні союзники дадаїсти (Р. Денос, Т. Тзара, Ф. Супо, А. Арагон, П. Елюар та ін.), відмежувалися від основних художньо-творчих принципів С. Рахунки зі своєю «творчою совістю» вони звели в колективній статті-памфлеті «Груп».

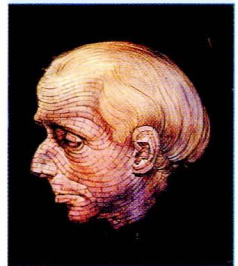
30-ті рр. XX ст. стають часом поширення й утвердження С. як мистецької течії у Європі та США. В ієрархії творчих методів автоматичне письмо поступається сповіданню умисного енігматизму, усвідомленим прийомам виготовлення штучної загадковості. «Твір повинен бути важкозрозумілим об'єктом», — твердив Ж. Кокто. — Твір, який не містить у собі таємниці і розкривається надто швидко, дуже ризикує вичерпати себе, і від нього залишиться тільки мертве стебло». І далі: «Глупота публіки — визнана... Ми не повинні слухати публіку, яка сама не знає, чого хоче, — ми повинні примушувати публіку йти за нами. Якщо вона відмовляється, треба використати хитрощі, викрутаси, застосовувати: картинки, крупний шрифт, оформлення та інші чарівні ліхтарики, придатні для інтригування дітей, — і примусити її проковтнути видовище».

Літератор А. Арто, виходячи з основних настанов сюрреалізму, аналізу опусів у галузі сюрреалістичної драматургії, зокрема Гійома Аполлінера і його попередника А. Жаррі (який ще наприкінці XIX ст. набув скандальної слави трагіфарсом «Король Убо»), спробував розробити спеціальну теорію сюрреалістичного театру та втілити її у практику. На його думку, театр повинен бути екстатичним, пригнічувати волю й гіпнотизувати глядача, стати різновидом «чорної магії». Відтак, вистави мають будуватися на тих же засадах, що й танці дервішів та «камлання» (віщування) шаманів. Текст, власне смисл його, не має жодного значення. Слова потрібні (як і позбавлені смислу будь-які інші звуки, вигук) лише для того, щоб нести певну інтонацію. Текст має бути метафізичним, тобто позбавленим реального змісту, головна постать у театрі — режисер, який,



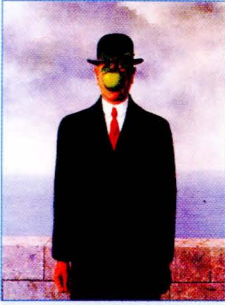
Сюрреалізм.

Режисер А. Бунюель.
Кадри з фільму «Поїдання морських їжаків».
1930 р. Іспанія



Сюрреалізм.

Г. Бельєр. Портрет
Макса Ерста в Ле-Міаль.
Полотно, олія. 1940 р.
Колекція Ландо,
м. Париж, Франція



Сюрреалізм.
Р. Магрітт. Син Людський.
1964 р. Приватна колекція

маніпулюючи акторами, текстом, перекладає метафізику останнього на «ієрогліфічну мову» сцени, тобто на живі картинки-знаки. Сюжет не має значення, важливо показувати шокуючі епізоди — сцени насильства, агресивної еротики, злочинів, варварства — аж до людодіства. Створена А. Арто у 1935 р. відповідна вистава, у якій він виступав у ролі автора й режисера, зазнала повного провалу. В середині 40-х рр. XX ст., після того як він провів понад десять років у бжевеліні, А. Арто знову спробував втілити свої театральні ідеї й створити «Театр жаху», однак теж безуспішно.

Повною мірою сповідувані А. Арто сюрреалістичні принципи згодом утілилися в театрі абсурду.

Першим сюрреалістичним фільмом вважають стрічку «Раковина та священник» Ж. Дюлака за сценарієм А. Арто. Картина втілювала на екрані фрейдистську сексуальну символіку: наповнена водою раковина мала означати пристрасть священника до жінки, фігури поліцаїв та вищого духовенства — знаменувати «табу» тощо.

Вищим досягненням сюрреалістичного кіномистецтва («авангарду») вважається фільм «Андалузська собака» (1928 р.), створений Л. Бунюелем (сценарій та постановка) спільно із художником С. Далі. Відповідно до усталеної поезики С. у картині відсутній зв'язний сюжет, натомість все, що «відбувається» (точніше б сказати: представлено на екрані), позбавлене будь-якого логічного зв'язку, окрім, можливо, «логіки» сновидіння чи чогось подібного.

Інтегруючи до своїх інновацій досвід, набутий кубістами, футуристами та дадаїстами (колаж, реді-мейд і т. д.), сюрреалісти (М. Ліпшиць, К. Швіттерс, М. Оппенгейм, Х. Міро, М. Рейн, І. Тангі, М. Ернст та ін.), за свідченням А. Массона, «видобували із найпохмуріших глибин своїх інстинктів сили, які за мовчазною згодою ігнорувались, і надавали форму болісним, збуджуючим, нервуючим метаморфозам підсвідомого». Класиком С. у живопису визнано С. Далі, який не лише найяскравіше втілює поезику цього стилістичного напрямку, але й помітно вплинув своїми методологічними міркуваннями. Попередній метод «автоматизму», пасив-

ного «прислуховування» та «придивлення» до проявів безсвідомого в стані сну, марення, сп'яніння він запропонував замінити «параноїко-критичною діяльністю», оскільки твори, виготовлені за цією методикою, не засновуються ні на якій логіці й не можуть бути зрозумілими не тільки для глядачів, але й для самих авторів. С. Далі пояснював, що параноїко-критична діяльність є «спонтанним методом ірраціонального пізнання... на основі інтерпретативно-критичних асоціацій феноменів маячні». При цьому власне критичному елементу діяльності С. Далі відводив другорядну, підпорядковану роль — для деякої систематизації та впорядкування параноїдальних візій («Похмура гра», «Постійність пам'яті», «Христос Іоанна на хресті», «Таємна вечеря»).



Сюрреалізм.
Х. Міро. Діалог комах. 1924–1925 рр.
Приватна колекція

Сюрреалісти у своїх політичних уподобаннях, як правило, тяжіли до лівого крила (А. Арагон, Л. Бунюель, Ж. Кокто офіційно перебували в лавах комуністів). Це ставило їх часто-густо у досить своєрідну ситуацію: їх шанували в США як модерністів, але не сприймали як комуністів; у СРСР та інших т. зв. соціалістичних країнах — навпаки: симпатизували їхнім політичним поглядам, але не сприймали С. як мистецький напрям.

Незважаючи на суперечності, скандали, критику, яка лише привертала додаткову увагу, творчість сюрреалістів проіснувала досить тривалий час.

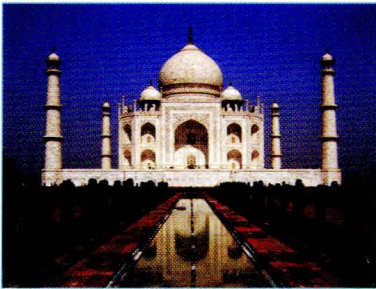
Т

ТАБЕРНАКЛЬ (лат. Tabernaculum — шатро, намет) — 1) у готичній архітектурі — декоративно оздоблена ніша зі статуєю святого; 2) у католицьких храмах — ніша для дарів у олтарі.

ТАБУЛЯТУРА (нім. Tabulatur, від лат. tabula — дошка, таблиця) — 1) система буквеного або цифрового запису сольної інструментальної музики, яку застосовували протягом XIV — XVIII ст.; 2) загальне означення правил музично-поетичної творчості майстерзингерів.

Див. *Поетика*.

ТАДЖ-МАХАЛ — пам'ятка індійської архітектури, мавзолей, побудований за наказом імператора Шах-Джахана на честь улюбленої дружини Мумтаз-Махал (прибл. 1630–1652 рр., архітектор Устад-Іса та ін.). Розташований у 2 км від м. Агра. Трикупольна будівля (74 м висоти) з білого мармуру з мозаїкою із кольорових камінців. До Т.-М. примикають 4 мінарети і сад. Іл.



Тадж-Махал.

Архітектор Устад Іса. Тадж-Махал.
Мавзолей-мечеть. 1632–1653 рр. М. Агра, Індія

ТАКТ (лат. tactus — дотик, дія) — від XVII ст. основна одиниця метра в музиці: відрізок музичного твору, що починається з метричного акценту і триває до наступного.

Див. *Ритм*.

ТАЛАНТ (грец. *talanton* — вага, те-рези) — 1) міра ваги у Стародавній Греції, Єгипті, Вавилоні, Персії та інших країнах, яка дорівнювала приблизно 22 кг; 2) міра вартості товарів (відповідно до ваги золота, срібла і т. д.):

найбільша грошова одиниця (1 Т. дорівнював 60 мінам, або 6 000 драхмам); 3) *перен.* високий ступінь природних здібностей (природного обдарування у певній галузі людської діяльності). Уживання слова «Т.» у цьому значенні започатковано в біблійській притчі про підприємливу та безініціативну людину. Зміст її такий: від'їжджаючи на тривалий час, господар залишив на догляд рабів багатство, давши кожному по Т. Один із них (чесний, але неприємливий), аби зберегти доручені гроші, закопав їх у землю (звідси й походить вираз «закопувати талант») і віддав господареві, коли той повернувся додому. Натомість другий підприємливо використав довірені йому гроші (пустив у обіг) і в результаті збільшив достаток свого господаря, за що дістав заохочення від нього, тимчасом як перший — догану.

ТАМБУРИН (фр. tambourin — барабан) — 1) самозвучний музичний інструмент: різновид барабана циліндричної форми; 2) другоназва бубна, яку часто використовують у художній літературі. Іл.

ТАМБУР-МАЖОР (фр. tambourmajor, букв. — головний барабан) — 1) унтер-офіцер, який керував у полку командою барабанщиків та сурмачів. У Росії посада Т.-м. існувала протягом 1815–1881 рр.; 2) *побут.* диригент військового оркестру на марші (параді).

ТАМТАМ (фр. tam-tam) — ударний музичний інструмент, різновид гонга. Іл.

ТАНБУР.

Див. *Тар*.

ТАНГО (ісп. tango, від африканського слова, яким означували негритянське свято з піснями й танцями та місце, де воно відбувалося) — парний бальний танець у дводольному розмірі та з помірно рухливим темпом. Музика й хореографія — креольські. Перші згадки про Т. у країнах Латинської Америки припадають на кінець XVIII ст. У першій половині XIX ст. словом «Т.» означували будь-яке свято з танцями циган Андальузії (Іспанія). Тоді ж у цій місцевості стає відомим і т. зв. циганське Т. (tango gitano) — сольний жіночий танець, один із різновидів фааменко. Відомий від цього часу (70–80 рр. XIX ст.) також парний бальний танець Т., що ніби додає кілька



Тамбурин.

П. О. Ренуар.
Танець з тамбурином.
Полотно, олія. 1909 р.
Національна галерея,
м. Лондон, Велика Британія

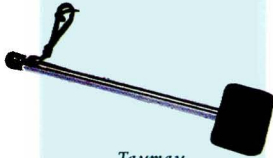


Танець.

А. Муха. Танець. Плакат.
Фундація А. Мухи



Тамтам

Тамтам.
Колотилка для гри
на тамтаміТанець.
Терпсихора. Муза танцю.
Мрамур. Римська копія
грецького оригіналу.
II ст. н. е. Музей Пія
Клімента, Ватикан

етапів у своїй еволюції: андалузійське Т. (спільного походження з кубинською хабанерою), у якому партнери танцюють окремо, не торкаючись одне одного; наступне — креольське Т. (80–90 рр. XIX ст.); нарешті, аргентинське Т. (із кінця 90-х рр. XIX ст.), у якому партнери беруть одне одного за плечі. Уперше в такому вигляді танець з'явився на театральних підмостках у Буенос-Айресі 1897 р. Водночас із танго-танцем виникає й танго-пісня. 1910 р. аргентинський композитор Е. Саборідо привіз Т. до Парижа, і невдовзі удосконалений французькими хореографами цей танець поширився світом.

ТАНЕЦЬ — мистецтво рухів, жестів та поз.

Як і чому виникли танці? Можливо, це допоможе з'ясувати досвід наших «братів менших», у яких ми спостерігаємо щось подібне до того, що у людей має назву Т. Давайте для початку спробуємо відповісти на трохи дивне питання.

Танець.
Дж. Кетлін. Танець бізонів.
Кольорове грабіювання. 1832 р. Національна
бібліотека, м. Париж, Франція

Про що танцюють бджоли? А вони й справді, прилітаючи до вулика з вантажем меду та пилку, неодмінно роблять рухи, які достоту нагадують ті, що у людей називаються танцювальними. Цей феномен дослідив один австрійський учений. І от що він установив у 50-х рр. XX ст.: ритм бджолиного Т. залежить від відстані, яка відділяє вулик від використаного джерела меду. Що ближче медонос, то збудженіша комаха, то прудкіший її танок. У певному зв'язку з місцезнаходженням медоносу перебуває також і хореографія. Малюнок Т. нагадує цифру 8, вісь цієї вісімки перебуває під кутом до вертикальної площини, при цьому цей кут утворюється ніби двома уявними лініями, що спрямовані одна на сонце, друга — на місцезнаходження медоноса.

«Намилувавшись» видовищем бджолиного фуєте, подруги-«балерини» злітають у небо і непомітно прямують до медоноса.

Уявляється цілком логічним припущення, що найперші людські Т. мало чим відрізнялися від ось таких бджолиних. Тобто самопочатково вони зовсім не були засобом задоволення естетичної потреби, їй тільки належало сформуватися в процесі естетизації співів, танців та гри зі звуками, які первісно були лише носіями корисної інформації, засобами її накопичення та передавання іншим.

«Танцювальні» формули технології. Датований серединою XX ст. опис жіночого танку туземного населення Австралії зображає, як жінка «вириває із землі поживні корені рослин. Цей танець дивиться її донька і, за влитою дітям схильністю до наслідування, відтворює рухи своєї матері».

Подібні (виробничі) трудові Т. відомі у всіх народів з давніх-давен: від збирання корисних рослин, полювання на тварин та лову риби — розведення худоби, землеробства та ремісництва.

Згадаймо стародавні українські хороводи — землеробські («Ось так, ось так-так, так у полі росте мак...», «А ми просо сіємо-сіємо...» та ін.) чи суто ремісничі пісне-танці: ковальські («Хочеш знати, як коваль вогонь роздуває? Ось так, ось так-так вогонь роздуває...» та ін.), столярські («Бондарю, бондарю, що ти робиш? — Стружу дощечку на дубову бочечку...» і т. д.), шевські («А чи бачив ти, як шевчик у воді шкіру мочить? Ось так, ось так, брате, у воді шкіру мочить...» і т. д.).

Щоправда, виробничі Т. давно втратили свою суто інформаційну актуальність, перетворившись у результаті естетизації на мистецькі твори.

Зосередження уваги на виробничому аспекті появи танцювальної музики зовсім не означає, ніби вона зароджується лише в процесі праці. Мистецтво виникає з усіх видів життєдіяльності людей, а праця, виробництво, хоч і становлять основу суспільного буття, проте не вичерпують його.

Т. часто-густо супроводжувалися членороздільними вигуками, скандуванням слів, словом, співом. Люди доповнювали зображеннями зміст того, про що співали, — пісні ніби проростали Т. і пантомімою. Ось чому з танцювальної пісні

(хороводу, танку) згодом постали театр із кількома його різновидами (музичний, музично-драматичний, пантоміма), музика (інструментальна) із її різноманітними видами та жанрами, Т., пісня і навіть — поезія.

У випадку трудових пісень-танців ритм їм задавав технологічний характер певного виробництва (членування операцій, їхня послідовність, частота, тривалість, повторюваність тощо), а зміст — зміст цього процесу. Саме у наших предків кожний вид праці мав свою пісню.

Первiсний Т. був уплетений безпосередньо в трудовий процес, становив його органічну частину: відіграв роль своєрідної технологічної пам'ятки, якою керувалися учасники колективної праці. Коли виникала потреба в додатковому поясненні, зображенні технологічної формули, вдавалися до ілюстрацій жестами, позами та рухами, коли не було такої потреби або вона з часом зникала, пісня виокремлювалася в самостійний, так би мовити, жанр.

Зосередження уваги на виробничому аспекті появи музики (в даному разі танцювальної) зовсім не означає, ніби вона, як і мистецтво загалом, зароджується лише в праці і з праці. Мистецтво виникає з життя, з усіх видів життєдіяльності людей, а праця, виробництво, хоч і становлять основу суспільного буття, проте далеко не вичерпують його. Взяти для прикладу хоч би такий аспект суспільної життєдіяльності, як війни, що стали простим продовженням первісного заняття мисливством. Як би ми тепер не ставились (з відразою та огидою) до цього роду людської діяльності, залишається незаперечним: військова діяльність і сьогодні є однією з найважливіших у суспільстві. Тож не дивно, що і її історичні форми, зазнавши естетизації та етизації, а то й сакралізації, дали початки мистецтвам, зокрема й музичним: пісням, інструментальним творам, танцям. Зокрема, це стосується й історичної родословної нашого славного — колись бойового! — «Гопака», запальних кавказьких — напевне, також колись бойових! — танців з шаблями та кинджалами тощо.

Подібне можна сказати й про таку сферу життєдіяльності, як продовження роду. Багато які танці первісних людей, що кілька десятиліть тому ще вважались «безсоромними», мали своєю метою, як і «танці» птахів, розпалити, посилювати любовну жагу. Лише з часом, в міру розвитку суспільства й олюднення шлюбних, тваринних

по суті, потреб та способів їх вдоволення, змінювався поступово й характер «любовних танців»: від неприкритого еротизму східного «танку життя» до еротизму, більш-менш завуальованого цюотливими рухами й позами у західному балеті, що став класичним... Щоправда, в наші дні ці «фігові листки» сором'язливості все частіше спадають з хореографії, як і одяг з танцівниць і танцівників. І танці все виразніше наближаються до свого первісного смислу: наочна формула «техніки кохання»... *л.*

ТАН ЛЕВЕ (*фр.* temps leve, від lever — підняти) — *бал.*: вертикальний стрибок на одній нозі, тимчасом як друга перебуває у положенні sur le cou-de-pied (чи й в іншому). Звичайно повторюють кілька разів.

ТАН ЛІЄ (*фр.* temps lie, від lier — поєднувати) — *бал.*: спеціальні комбінації рухів, що сприяють виробленню скоординованості, плавності танцю.

ТАНОК (від *тин, тинок*) стародавній різновид народного танцювального мистецтва, у якому співи поєднуються з елементами драматичної дії. Відомий у багатьох народів. В античній Греції із таких співомовних танців, що йменувалися хором (звідси походить російськомовна назва Т. хоровод, болгарська — хоро), шляхом розгортання їхнього драматичного змісту розвинулося сучасне мистецтво — театр.

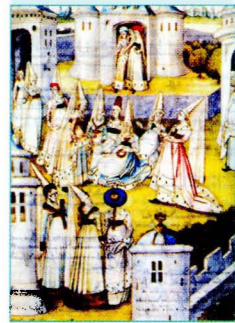
Див. *Музика, Танець, Театр, Естетизація*.

ТАР (*перс.* струна) — стародавній народний музичний інструмент у Азербайджані, Грузії, Вірменії, Дагестані, Ірані. *л.*

ТАРАНТЕЛА (*итал.* tarantella) — італійський народний танець у швидкому темпі (розмір — 3/8, 6/8, 12/8). Назва пов'язана з містом Таранто (від назви павука — тарангула). За поширенням у XV — XVII ст. повір'ям укусу тарангула спричинював своєрідний стан божевілля — тарантизм. Вилікуватися можна було лише за допомогою швидкого до нестями танцю. Відтак, в Італії існували оркестри, які спеціалізувалися на імпровізаційному виконанні музики, під яку належало танцювати «хворим на тарантизм».

ТАРІАКИ — ударний самозвучний музичний інструмент. *л.*

ТАССИЛІН-АДЖЕР — назва плато в Центральній Сахарі (Алжир) із численними наскельними зображен-



*Танець.
Танець в замку. З книги
Христини Пізанської
«Про град жіночий».
1405 р. Музей Конде,
провінція Шантій,
Франція*



*Танець.
Ж.-Б. Капро. Алгоритм танцю.
Музей д'Орсе,
м. Париж, Франція*



*Тар.
Іранський тар*



Тарілки



Тассилін-Аджер.
Сцена полювання.
Петрогліф.
VII тис. до н. е. — VII ст. н. е.
Алжир



Ташизм.
Ж. Мат'є.
Сьома авеню Нью-Йорк.
1957 р.
Музей Уатерлінден,
м. Кольмар, Франція

нями різних епох (від VI тис. до н. е.): тварини, люди, сцени полювання, війни і т. д. Іа.



Тассилін-Аджер.
VII тис. до н. е. — VII ст. н. е. Алжир

ТАТУЮВАННЯ (фр. *tatouer* — татуювання, від *полінез.* *tatau* — малюнок, знак) — різновид екзотичного образотворчого мистецтва, носієм зображень у якому є людське тіло. Малюнки наносять наколюванням та втиранням під шкіру барвників.

ТАШИЗМ (фр. *tache* — пляма) — стилістична течія в абстрактному живопису; виникла в 40-х — на поч. 50-х рр. XX ст. (Дж. Поллок у США, П. Сулаж у Франції, К. Аппел у Нідерландах). Т. ґрунтується на концепції супрематизму, прикметна ознака творчого методу — «автоматизм письма», твори є експресивними композиціями довільно розташованих яскравих плям та мазків пензля. Іа.

ТВИСТ (від *англ.* *twist*, букв. закрут, поворот) — всесвітньвідомий американський бальний танець. Розмір — 4/4. Винайшов (прибл. 1960 р.) американський співак, автор пісень та керівник бенду Х. Белларда (один із його творів мав саме таку назву «The Twist»). Запровадив у моду популярний співак і танцюрист Ч. Чекер. Т. на початку 70-х рр. XX ст. набув поширення серед молоді світу.

ТВОРЧИСТЬ — різновид роботи, у результаті якої з'являється (виробляється, продукується, створюється) щось таке, чого досі в такому вигляді не було.

Процес Т., творення, може відбуватися зовні непомітно: коли, наприклад, у результаті роботи думки (уяви, фантазії) перед внутрішнім зором постає продукт цієї роботи — нова думка (поняття),

образ, уявлення тощо. Водночас процес Т. може перебігати і цілком зримо, позирно суто «фізично»: коли, наприклад, внаслідок певних маніпуляцій руками, що називається на наших очах, з'являється новий предмет, річ. Проте насправді це всього лише два аспекти — внутрішній та зовнішній — процесу Т. Перш ніж виготовити (виробити) якусь річ, людина неодмінно створює її у власній уяві — ніби проводить своєрідну репетицію. З іншого боку, продуктивна (тобто творча) робота уяви можлива лише в результаті мисленого освоєння сутності та форм різних предметів і явищ, осягнення зв'язків між ними, а для того щоб результат цієї мислительної творчості (продукт уяви) став набутком також і для інших людей, його необхідно «матеріалізувати» — утілити, уречевити.

За споживчим призначенням результатів розрізняють Т.: *наукову, технічну, художню*. Вираз «художня Т.» уживають також на загальне означення мистецтва. Див. *Мистецтво, Художність*.



Ташизм.
А. Горький. Без назви. 1946 р.
Приватна колекція

ТЕАТР (грец. *θεατρον* (театрон), від *θεωωσις* (теаомай) — глядіти, дивитися, бачити, споглядати (розумом; порівн. рос. *умозреть*, укр. *умоглядний*), роздивлятися — місце для *видовищ*, особливо *драматичних*, також — для народних зібрань, *перен.* — видовище) — 1) архітектурна споруда; приміщення, де відбуваються вистави творів театального (сценічного) мистецтва; 2) скорочена друга назва театального (сценічного) мистецтва; 3) окремий творчий колектив, що функціонує в галузі театального мистецтва; 4) *перен.*: а) пишномовне

означення важливих подій («театр воєнних дій...»); б) *ірон.* з метою підкреслити фальшивий, показний характер певних дій та вчинків («театр Йосипа Сталіна...»).

Т. як сценічне мистецтво розрізняють за:

- часово-історичними ознаками (античний, середньовічний, ренесансний, новітній), кожний із яких поділяється на різновиди (античний — на грецький, римський; давньогрецький — на класичний та елліністичний і т. д.);

- національними ознаками (англійський, іспанський, італійський, французький, німецький, український, російський і т. д.);

- принципами ставлення творців вистави, зокрема акторів, до персонажів, що їх вони втілюють (Т. переживання, або психологічний, Т. представлення, або театр масок);

- за типом персонажів — ляльки, актори, їхні тіні, які є безпосереднім об'єктом видовища (ляльковий Т., Т. тіней);

- за переважанням тих чи тих сценічних зображально-виражальних засобів (драматичний, музичний, музично-драматичний, комедії, драми та комедії, Т. балету, пантоміми, мюзик-хол, цирк тощо);

- за стилем (реалістичний, романтичний, публіцистичний, Т. абсурду тощо);

- залежно від категорії глядачів, на яких розраховані вистави (дитячий, юних глядачів, молодіжний тощо).



Театр.

К. Коровін. Ескіз декорацій до балету Ц. Пуні «Коники-Горбоколки». Картон, олівець, бронза. 49,7 × 76,5 см. 1901 р. Державний центральний театральний музей ім. О. О. Бахрушина, м. Москва, Росія

Подібно класифікуються і театри як окремі творчі одиниці. Серед музичних розрізняють *оперні, оперети, балету,*

опери та балету, серед лялькових — дитячі, для дорослих, маріонетки і т. д. За рівнем майстерності і визнання художніх заслуг вирізняють *академічні*; за суспільним статусом (головно джерелами фінансування) *національні, муніципальні, приватні*; за характером співвідношення сценічної творчості й основного роду занять творців — *самодіяльні (аматорські) та професійні*; за місцезнаходженням — *пересувні та стаціонарні*, за способом підготовки театральних творів — *імпровізаційні та літературні*; за характером показу спектаклів — *«репертуарні», «Т. однієї вистави»* та ін. При цьому можливі найрізноманітніші поєднання.



Театр.

Ф. Леже. Створення світу. Макет до балету Д. Мію. 1923 р. Театр Елісейських полів, м. Париж, Франція

Колі і як виник театр. Оскільки Т. не залишив по собі своїх «історичних пелюшок», достеменно визначити його вік неможливо. Проте існує чимало фактів, які дають змогу порівняно точно судити про добу виникнення його форм у різних країнах.

За твердженням Платона, давньоєгипетське мистецтво існувало протягом десяти тисяч років, тож можна припустити й відповідний вік функціонування таких його видів та форм, які згодом дістали у греків найменування Т.

Містерії, що практикувались у Єгипті, зокрема пов'язані з культом Озіріса та Ізіді, являли собою не що інше, як театралізоване дійство.

Виникнення грецького Т. як особливого виду мистецтва відбулося порівняно за короткий історичний період в епоху найвищого піднесення культури Стародав-



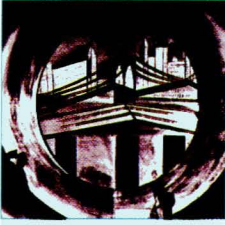
Театр.

Мельпомена. Римська копія грецького оригіналу. Мрамур. II ст. до н. е. Ермітаж, м. Санкт-Петербург, Росія



Театр.

К. Малевич. Товстун. Ескіз костюма. Папір, олівець, гуаш, туш. 27,2 × 21,3 см. Петербурзький державний музей театрального та музичного мистецтва, м. Санкт-Петербург, Росія



Театр.
Ж. Пітоєв. Бруклінський міст. Ескіз декорацій до вистави «Волохата мавла». Папір, кольорові олівці. 17 × 22,5 см. 1930 р. Колекція Ж. Пітоєва, бібліотека Арсеналу, м. Париж, Франція

ньої Греції. Його корифеями, за свідченням Аристотеля, судилося стати трьом найвидатнішим античним драматургам, що водночас були і постановниками власних творів (по-сучасному — режисерами): Есхілу, Софоклу та Еврипіду. Однак розпочався процес формування, кристалізації грецького Т. задовго до часу, коли ці митці надали йому класичної форми.

Щодо трагедії, яка була літературною основою сценічного мистецтва і по суті сприймалася з ним як єдине ціле, Аристотель писав: «Виникши з самого початку шляхом імпровізації, і сама вона, і комедія (перша — від заспівувачів дифірамбів, а друга від заспівувачів фалічних пісень, які вживаються ще й нині в багатьох місцях) розрослася потроху шляхом поступового розвитку того, що становить її особливість. Зазнавши багатьох перемін, трагедія зупинилася, набувши гідної та цілком притаманної їй форми».

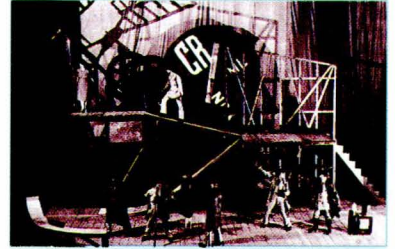
З першого прочитання наведене судження мудреця може видатися дивним. Особливо коли згадати, що дифірамбами у греків називалися величальні пісні на честь Діонісія — бога виноградарства та виноробства, якому вони весело й розгульно поклонялися, а фалічні пісні — це співи, які нині назвали б соромізькими через те, що в них ушлявлялася сила й краса чоловічого статевого органа — як джерела і символу плодючості.

Тепер про таке, нібито нище, походження високого мистецтва Т. тьмяно нагадує лише сам термін трагедія, що буквально означає цапова пісня. Річ у тім, що у свята, приурочені Діонісу, греки, крім усього іншого, приносили своєму богові у жертву цапа, вірогідно, з огляду на те, що ця тварина вважалася символом плодючості через його невидимий хтивість. Приношення цієї жертви супроводжувалося щедрим причацанням до вина й відповідними співами-хороводами виноградними ланами.

Із цих, по суті релігійних, містерій шляхом розгортання змісту співів у живі картинки (сценки з діалогами) і розвинувся грецький Т.

Пісень на честь Діоніса було багато, найважливішими вважали хвалебні, улєсливі. Їх виконували всі учасники хором, у унісон, найчастіше — у супроводі флейти (авлоса). Ясна

річ, серед гурту завжди віднаходилися найбільш кмітливі та талановиті, що були не тільки заспівувачами, а й дотепними імпровізаторами. Вони зазвичай «обробляли» традиційні мелодії та тексти, а далі й самі починали складати свої оригінальні пісні на діонісійську тему.

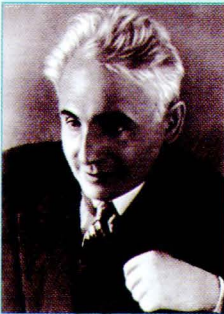


Театр.
А. Попова. Декорації до вистави «Великодушний рогоносець». Дерево, гуаш. 93,2 × 71 × 89,9 см. Театр актора. 1922 р. Міністерство культури РФ, м. Москва, Росія

До кінця VI ст. до н. е. (час народження Есхіла) було чимало відомо в Елладі авторських творів для хору та флейти діонісійської тематики. 508 р. до н. е. один із імпровізаторів-заспівувачів домігся включення власних творів у традиційні афінські змагання музик. Із цього часу й ведуть відлік їхньої професійно-авторській історії. Вищого розквіту це народжене мистецтво досягло у творчості Піндара (522–448 рр.), який написав таку кількість оригінальних творів для хору і флейти — гімни, пєани, дифірамби, парфєнії, просодії, — що вони вмістилися на 17 сувоях, або книгах.

Співи у Греції були одноголосними, виконувалися всіма учасниками і обов'язково супроводжувалися рухами — жестом, позою, мімікою, пантомімою, словом — танцями. Саме з цієї особливості хороводів і постає лицедійство, тобто театр: у міру того як оповіді у співах про уявні дії бога та людей перетворювалися на діалог, а пантоміма й танок розгорталися в показ, демонстрацію, наочно-дієве зображення подій, про які оповідав слівом хор.

Важливість заходів, пов'язаних з діонісіями, їх узвичаєння спонукали до спорудження спеціальних приміщень — театронів для влаштування діонісійських видовищ. Це, в свою чергу, як і регулярність, сприяло естетизації видовищ, формуванню у глядачів потреби в них (естетичної потреби), а також появи професійних організаторів та виконавців вистав.



Театр.
Лєсь Курбас

Хорег — так називали упорядника вистави — на ім'я Феспіс у 536 р. до н. е., який також був *дієвою особою* вистави — *ведучим*. Виступаючи під полотняною маскою, новий учасник вистави в проміжках між співом хору розповідав про події, що були змістом (предметом) співів. Цей, на перший погляд, малозначущий факт знаменував вирішальний крок у переростанні суто релігійного лицедійства на тему Діоніса у світський театр. З формального боку — тим, що народилася нова професія — актор (по-грецьки актор означає вождь, тобто той, що веде, ведучий). З боку змістового — тим, що стало можливим не тільки імпровізувати на діонісійські теми та сюжети, але й вийти за їхні рамки.

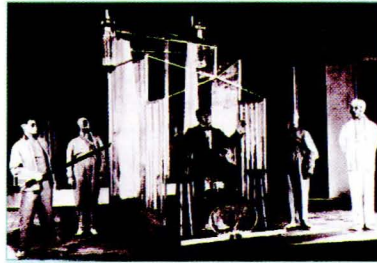
Тепер, коли автори почали «обробляти» своєму традиційній сюжету, з'явилась потреба в тлумачеві. Поява ж останнього, у свою чергу (тим більш коли Есхіл увів ще одного актора, а Софокл — ще одного), розширювала можливості перетворення танку (пантоміми та співів) на сцені з діалогами. Та найголовніше: все дало можливість збагачувати зміст цих сцен з діалогами, можливість вийти за межі не лише традиційного тлумачення відомих сюжетів, а й теми самого Діоніса.

Подібне сталося й в еволюції т. зв. шкільної драми та її театрального носія вертепу, з яких розвинувся український театр. Виникнувши самопочатково як сценічна ілюстрація євангельських різдвяних подій із відповідними «небесними діалогами» та (часто-густо пародійними) їхніми земними паралелями, вертеп еволюціонував у бік розширення людського та звуження релігійного елементів із поступовою гіпертрофією першого та підсумковим відмиранням другого.

Дуже швидко, як на історичні мірки, у діонісіях з'являються суто світські, громадсько-політичні мотиви, чому великою мірою сприяли доленосні для греків події часів Пелопонеських війн. У приміщенні, збудованому для діонісій, інсценізують «Персів» та «Прометей прикутого» Есхіла, згодом — «Антигону» та «Едипа-царя» Софокла, «Медею» та «Іпполіта» Евріпіда. Напевне, саме ця обставина викликала обурення частини глядачів: «До чого тут Діоніс?!». Цей вигук став крилатим. На своїх «крилах» він доніс до наших днів найперший крик новонародженого Т. як мистецтва суспільної думки й політичних пристрастей.

Ісламський *релігійний театр* у Персії (сучасний Іран) також розвинувся із містерії, але не карнавально-пісенно-хороводно-танцювальної, як в античній Греції, а зі сповненої справжнього драматизму фюнеральної (поховальної), жалобної, заупокійної процесії.

Початок цим процесіям поклали реальні трагічні події, що сталися невдовзі після смерті основоположника ісламу — пророка Магомета. На престол пророка і володаря величезної уже на той час імперії претендував Алі — брат і водночас зять покійного Магомета, чоловік його дочки Фатіми та батько двох улюблених його онуків — Хасана й Хусейна. Але сталося так, що перевагу було надано іншому достойнику — не за приналежністю до родини, а за іншими критеріями. У кривавих сутичках, що спалахнули потому, наклав головою спочатку Алі, а за ним і обидва його сини, кровні спадкоємці.



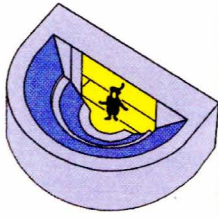
Театр.
Сцена з вистави «Клоп», 1929 р.
М. Москва, Росія

Для шіїтів із початком кожного нового року виникала драматична ситуація: з одного боку, радісне загально-мусульманське свято, з іншого — поминки безневинно вбитих, святих мучеників. У цій атмосфері серед них відродилися трохи призабуті обряди та звичаї, пов'язані з культом предків: жалобні процесії, які тепер уже почали набирати характеру демонстрацій протесту проти святкування у ці дні. Коли при владі були халіфи з кланів, ворожих Алі, вони забороняли ці обряди, що тільки посилювало фанатизм шіїтів. Коли ж до влади приходили шіїти, вони не тільки заохочували, а й наказували влаштовувати публічні вияви жалоби.

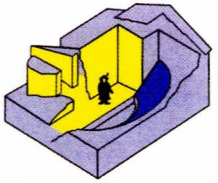
Зокрема, за велінням (983 р.) бойвездського султана Муїзіда у певний день, а саме 10 мухаррема (першого місяця нового мусульманського року), усі мешканці зобов'язувалися зачиняти свої лавки, за-



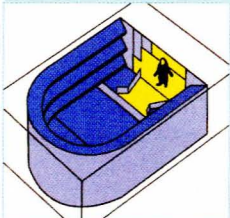
Театр.
М. Духновський.
Ескіз декорації до п'єси
Л. Толстого «Живий трун»,
1939 р. Державний музей
театрального, музичного
та кінематографічного мистецтва України,
м. Київ, Україна



*Театр.
Театр Марцела.
13—11 рр. до н. е.
М. Рим, Італія*



*Театр.
Театр «Олімпіко».
1580—1584 рр.
М. Віченца, Італія*



*Театр.
Театр «Комеді Франсез».
1689 р.
М. Париж, Франція*

лишати торгівлю, вивішувати знаки жалоби у визначених місцях та влаштовувати привселюдний плач. Жінкам належало, розпустивши коси, почорнивши сажею обличчя, розідравши на собі одяг, ходити містом і, б'ючи себе у груди, голосити на знак туги за Хусейном. Чоловіки лупцювали себе джутовим мотузком чи й залізними ланцюгами, сікли шаблями й кинджалами оголені плечі та груди, спини, голови та обличчя (ремінісценція дуже давнього звичаю). Ці процесії дістали назву плачів (ніях, згодом також — те'зіє).



*Театр.
А. Петрицький. Ескіз декорації до опери К. Данькевича «Богдан Хмельницький». 1954 р.
Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва України, м. Київ, Україна*

Поступово з-поміж учасників цих процесій виділялися особливо здібні, які не просто оплакували, оповідаючи жакливу історію Алі та його посмієства, але й уособлювали своїх героїв — Алі, Фатіму, Хасана, Хусейна та їхніх ворогів-катів. Супротивники шіїтів у відповідь почали влаштовувати власні процесії протилежного змісту, зображаючи тих само осіб у критичному, карикатурному вигляді.

За два-три століття ці жалобні процесії не просто відзначалися певною театральністю, будучи своєрідним різновидом карнавалу, але й виявили чітку тенденцію до інсценізації.

Протягом наступних кількох десятиліть характер плачів залишався незмінним на території Персії, окрім столиці (Тегеран) та кількох великих міст (напр., Шіраз), де він зазнав істотних змін з точки зору форми. Про це одночасно (1808 р.) засвідчують два незалежні джерела: аташе французької та англійської місій у Тегерані. Їхні враження не залишають сумніву — вони дивилися уже театральні вистави.

Довершеної форми Т. набув у виставах, що відбулися 1808 р. у Тегерані. Ось свідчення секретаря англійського по-

сольства: «Сьогодні вистава вийшла не повна, бо втік той, кому доручили роль Хусейна, щоб він грав її у присутності шаха: чоловігя перелякався, що йому самому доведеться поділити долю того мученика — Хусейна. І не міг не тривожитися, бо в одному селі під Тегераном той, хто виконував роль ката, зіграв її буквально: коли підвели до нього Хусейна, щоб він стяв йому голову, то він справді одрубав акторові голову. За такий учинок шах засудив його заплатити пеню в 100 туманів».

«Як бачимо, — робив висновок А. Кримський, якому належить заслуга дослідження історії перського театру, — в Тегерані 1808 р. гралася найсправжніша театральна п'єса, на справжній сцені. І актори мали в руках написані ролі. Процесійна містерія перейшла, нарешті, в справжню театральну драму. Те, що підготовлялося ступенево, ходом довгої попередньої історії, крок за кроком, нарешті, дійшло до кінця свого природного розвитку».

Ателана — коринній італійський театр. У стародавніх італіків також було чимало власних традиційних обрядових пісень, танців, хоріводів, пов'язаних із культом родючості. Деякі з них мало чим поступалися сороміцьким грецьким діонісіям та комосам. Але їм також не пощастило самостійно дозріти до рівня особливого мистецтва. Причиною стали впливи інших культур. Почасті — етрусків (племена, етнічно споріднені з греками), яких вони не то витіснили, не то асимілювали, запозичивши, однак, мистецтво гістріонів — ритмічних танців, що супроводжувалися співом.

Побутувала в італіків і власна драматична традиція, що зародилася в місті Ателлани, унаслідок чого успадкувала його назву. Ателлани — сценки, майже зовсім позбавлені релігійного змісту. Їх розігрували за участі постійних дійових осіб — масок: хвалькуватого дурника (Маккон), зажерливого телепня (Макк), простуватого діда (Папп), хитрого горбуна-шахраря (Доссен). У цій веселій виставі Макк міг бути солдатом, корчмарем і навіть дівкою, Папп — землеробом або невдахою-урядовцем тощо.

Спосіб лицедійства, закодований під назвою ателани, був давньою народною традицією, настільки живучою, що вона виявилася спроможною конкуру-

вати з появою у Римі Т. грецького зразка, вижити, коли театральне мистецтво, заборонене християнською церквою, завмерло в Італії та по всій Європі на ціле тисячоліття, і знову пробудитися до життя в епоху гуманізму та розквітнути яскравим цвітом комедії дель арте в передполюденну пору *Відродження*.



Театр.

Б. Кустодієв. Петербург. Палац. Ескіз декорації до п'єси Є. Замятіна «Блоха» (за оповіданням М. Лєскова «Лідша»). Фанера, гуаш. 1925 р. Державний літературний музей, м. Москва, Росія

«Виквіт духмяних прерій», або *сотворіння американського театру*. Цілком відмінним та своєрідним було виникнення американського театру. Біля коліски власне американського Т. стояв містер Дж.-М. Хіл із Чикаго, а ще показовіше те, ким був за фахом цей містер: бізнесмен, що займався перепродажем ношеного (second hand) одягу!..

Містер Дж.-М. Хіл, що об'їздив усю Америку й добре вивчив свою клієнтуру, переконав Д. Томпсона, який гастролював по американських вар'єте зі скетчем про старого американського провінціала, написати на цю тему п'єсу. У результаті з'явилася мелодрама під назвою «Стара ферма». У ній ідеалізоване зображення побуту «старої, доброї» Америки було розраховане на сентиментальну, ностальгічну мрійливість колишніх фермерів, що стали міщанами. Решту зробила реклама. П'єса чверть століття трималась на сцені й перетворила Хіла, який фінансував постановку, на мільонера...

Надалі за зразком «Старої ферми» були створені вистави «Сільський ярмарок», «У старому Кентуккі», «Алабама», «Арізона», «У Міссурі», «Далеко на Сході» та інші, які також озолотили продюсерів, а головне — запустили своєрідний конвеєр виробництва театральної продукції.

Критики, щоправда, не без снобізму прозвали тогочасні драми домотканими (home spun), але виробники (продюсери) робили все можливе, аби це мануфактурне виробництво перетворити на фабричне і підтримати інтерес глядачів до цих мелодрам новими технічними, отже, й зображальними засобами.

Так, у постановці п'єси «Далеко на Сході» на сцену були виведені коні, рогата велика й мала худоба, різні види возів, усілякий сільськогосподарський реманент та непозбутні атрибути фермерського побуту. На довершення влаштована на сцені ще й «електрична» снігова буря.

Однак вершиною спроб перетворення мануфактури-театру на театр-фабрику є вистава «Дев'яносто і дев'ять», у якій були продемонстровані такі сценічні ефекти, на які тільки могла бути спроможна постановочна техніка до винайдення кінематографа.

Новизна та привабливість тематики в поєднанні з винахідливістю сценічної техніки швидко створили повсюдну моду на жанр локальної драми, і незабаром не залишається буквально жодного штату, де б не йшла вистава, побудована на місцевому матеріалі.

Так відбувся двобічний процес — вироблення в американців особливої, естетичної за своїм характером, потреби в Т. і естетизації цілком певного кшталту цього театру.

ТЕАТРАЛЬНА МУЗИКА — музика, яку створюють для використання в різних видах сценічного мистецтва: музично-драматичному театрі, мюзиклі, опері, опереті тощо.

ТЕАТРАЛЬНИЙ МУЗЕЙ — за означення музею сценічного мистецтва. У Москві — Державний центральний театральний музей ім. О. Бахрушина, створений О. Бахрушиним у 1894 р., у Києві — Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва України, створений 1923 р.

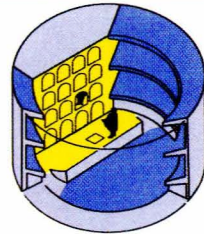
ТЕАТРАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, СЦЕНОГРАФІЯ — мистецтво створення зорового образу вистави засобами декорацій, костюмів, освітлення та іншої постановочної техніки.

ТЕАТРИ БУЛЬВАРІВ — загальна назва театральних закладів, розташованих на т. зв. Великих бульварях Парижа («Амбігю комік», «Порт-Сен-Мартен» та ін.).



Театр.

Декорація В. Меллера. Сцена з вистави «Аджимі Хігінс». 1923 р. Театр-студія «Березіль»



Театр.

Другий, побудований після пожежі, театр «Глобус». 1614 р. М. Лондон, Велика Британія

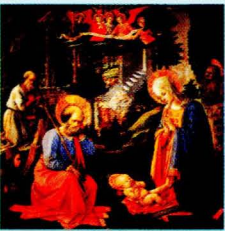


Театр.

Театр «Алекс». 1950 р. М. Х'юстон, США



Темпера.
Дж. да Мілано. Христос.
Дошка, темпера.
Близько 1360 р.
Колекція К. Бонакоззі,
м. Флоренція, Італія



Темпера.
Фра Філіппо Ліппі.
Поклоніння Немовляті.
Дошка, темпера.
137 × 134 см.
Близько 1455 р. Уффіці,
м. Флоренція, Італія

ТЕАТР ЛЯЛЬОК — різновид театру (ляльковий театр), у якому персонажі (дійові особи) — ляльки, якими маніпулюють актори (ляльководи), — зазвичай приховані від глядачів. Т. а. розрізняють як за будовою ляльок, так і за системами управління ними: маріонетки, горішні ляльки — рукавичні, тростинові та ін.

ТЕАТРОЗНАВСТВО — друга назва науки (наук), що вивчає історію та теорію театрального мистецтва у всьому його розмаїтті (драматургію, режисуру, сценографію, архітектуру тощо).

ТЕБРИЗЬКА ШКОЛА — назва групи художників-мініатюристів з м. Тебриз (Східний Азербайджан — на Північному Заході Ірану). Відомі твори з кінця XIII — поч. XIV ст. (ранні), «зрілі» (худ. К. Бехзад, Султан Мухаммед).

ТЕДЕУМ (лат. Te Deum Laudamus — «Тебе, Господи, хвалимо») — католицький піснеспів для святкових днів чи урочистих подій. З XVIII ст. створюється для хору та оркестру — для різноманітних світських святкувань.

ТЕЗИС — назва гравюри поч. XVIII ст. із богословським чи філософським текстом, що супроводжується зображенням святих чи історичних осіб.

ТЕКТОНІКА (грец. тектоніка — будівельне ремесло, будівельне мистецтво, від тектон — будівельник, тесля) — 1) у геології галузь знань про будову земної кори; 2) мист. художнє вираження внутрішньої побудови (структури, композиції) твору; 3) в архітектурі, скульптурі — співвідношення навантаження та опори, характерне для певної споруди чи скульптури; те саме, що й архітектоніка.

ТЕЛЕБАЧЕННЯ (грец. тэле — далеко + бачення) — взг. система передавання на відстань зображень (скороч. ТБ, англ. TV). В основу сучасного ТБ покладено принцип перетворення елементів зображення на послідовність електричних імпульсів, передавання останніх каналами радіозв'язку та зворотного відтворення зображень у пункті прийому.

За призначенням розрізняють: а) технічне ТБ — для спостережень за явищами у важкодоступних або небезпечних для здоров'я людей місцях (напр., у космосі, глибинах океану), для зовнішніх спостережень за об'єктами з метою їх-

ньої охорони тощо; б) інформаційне ТБ для оперативного передавання повідомлень — оголошень, реклами, політичних та інших новин, поширення наукових, технічних знань, пропаганди ідеологічних (політичних, релігійних, філософських, моральних, естетичних та ін.) концепцій, трансляції мистецьких творів (кінофільмів, театральних вистав, філармонійних та естрадних концертів та ін.); в) художнє ТБ, коли можливості телебачення (його зображально-виражальні засоби) використовують для створення та донесення до споживачів мистецьких творів. Художнє ТБ є специфічним (за особливими умовами творчості, демонстрації та сприйняття) різновидом екранного мистецтва, до якого належать також кіно та відео.

ТЕЛЕКАМЕРА (грец. тэле — далеко і лат. camera — кімната, склепіння) — пристрій для перетворення оптичного зображення на серію електричних імпульсів (відеосигнал).

ТЕЛЕФІЛЬМ (грец. тэле — далеко і англ. film — плівка) — кінотвір, виготовлений з урахуванням особливостей телебачення (як різновиду екранного мистецтва) на відміну від творів традиційного кінематографа. До найважливіших із цих особливостей належать використання електронних технологій, що значно спрощує (здешевлює) процес відеозйомки зображень, їхнього монтажу, доставки до глядача (безпосередньо додому), порівняно невеликі розміри екранного зображення (що диктує відповідні умови компонування кадру, вибудови планів тощо), можливість членування великого за задумом твору на частини (серії) та ін.

ТЕМА (грец. θεμα — те, що покладено в основу, від θεμελιо — закласти основу) — 1) взг. предмет розмови, зображення, дослідження і т. д.; 2) мист. об'єкт художнього зображення; 3) муз. побудова, що передає певну (музичну) думку і становить основу музичного твору чи його розділу; у великих за розміром музичних творах може бути кілька (2-3 і більше) музичних Т.

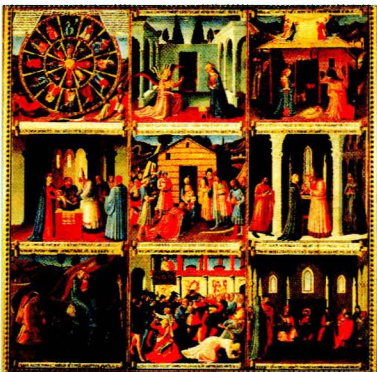
ТЕМБР (фр. timbre, від грец. τύμπανον — барабан) — 1) термін для загальної характеристики «якості» звуку, його фактури, «забарвлення», що дає змогу

розрізняти звуки однакової висоти, видобути на різних інструментах чи виконані різними голосами. **Т.** залежить від того, які обертони супутні основному тону, яка їхня інтенсивність та в яких областях звукових частот утворюються їхні скупчення.

ТЕМЛЯК (пол. *temblak*, від *тюрк. tämlik*) — петля з ременя чи стрічки з китицею на кінці, яку носили на держаку (ефесі) шпаги, шаблі, шашки. У колишній російській (царській) армії **Т.** з орденської стрічки був свідченням відзнаки.

ТЕМП (італ. *tempo*, від лат. *tempus* — час) — 1) *взг.* ступінь швидкості здійснення чогось (напр, переміщення тіла); 2) муз. швидкість розгортання музичної тканини твору під час його виконання (чи уявлення «внутрішнім слухом»). **Т.** вимірюється числом основних метричних (див. *Метр*) долей, які проходять за одиницю часу. За порядком зростання розрізняють **Т.**: *ларго*, *ленто*, *адажю*, *анданте*, *модерато*, *алLEGRO*, *віво*, *престо*. Деякі жанри музики (*марш*, *вальс*) мають більш-менш сталий темп. Для точного вимірювання **Т.** слугує пристрій — *метроном*.

ТЕМПЕРА (італ. *tempera*) — живопис фарбами, для яких сполучною речовиною слугують емульсії — натуральні (куряче яйце чи лише жовток із нього, соки рослин і т. д.) чи *штучні* (водні розчини клею з олією і т. д.). *Іл.*



Темпера.
Фра Анджеліко. Срібний кабінет. Дошка, темпера. Близько 1450 р. Музей Сан-Марко, м. Флоренція, Італія

ТЕМПЕРАМЕНТ (лат. *temperamentum* — належне співвідношення частин) — термін для характеристики індивіда з точки зору динамічних особливостей його психічної діяльності — темпу, ритму, інтенсивності (сили та глибини) психічних процесів та станів. На визначення **Т.** впливають загальна активність індивіда, рухливість та емоційність. Найпоширеніші типи **Т.** виокремлені Гіппократом та систематизовані І. Кантом: сангвінік, холерик, меланхолік, флегматик.

ТЕМПЕРАЦІЯ (лат. *temperatio* — правильне співвідношення) — муз. термін на означення вирівнювання інтервальних співвідношень між ступенями музичної системи. До XVIII ст. існували нерівномірні співвідношення між інтервалами, тотожними за ступеневою величиною. Згодом, із поділом октави на 12 рівних півтонів, **Т.** стали називати рівномірною.

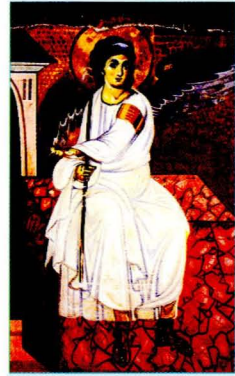
ТЕМПЛАЕТ (англ. *templet, template* — шаблон, модель) — 1) пласка фотомодель апарата, машини чи будівельного вузла конструкції, яку використовують під час проектування складних промислових установок, споруд і т. д.; 2) у металознавстві — плаский зразок, вирізаний із металічного виробу для виявлення його мікроструктури.

ТЕМПО РУБАТО (італ. *tempo rubato* — украдений темп) — термін, що виник в епоху *бароко* і означає вільне щодо ритму виконання музичного твору, яке заради емоційної виразності відхиляється від рівномірного темпу.

ТЕНДЕНЦІЯ (лат. *tendentia* — спрямованість) — напрям у розвитку певного явища, думки, ідеї.

ТЕНОР (італ. *tenore*, від лат. *tenere* — тримаю) — 1) високий чоловічий голос. Діапазон **Т.** у сольних партіях *e* — *e2*, у хорових *c* — *a2*; 2) хорова чи ансамблева партія, призначена для виконання тенором; 3) мідний духовий музичний інструмент.

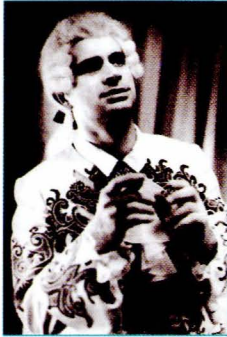
У григоріанському співі **Т.** називали один із найважливіших звуків (що збігається з домінантою) і разом зі звуком *finalis* (що збігався з тонікою) визначав ладову приналежність мелодії. У середньовічній багатоголосній музиці (XII —



Темпера.
Грецький майстер. Ангел на могилі. Дошка, темпера. 213 × 120 см. Близько 1222–1228 рр. Національний музей, м. Белград, Сербія

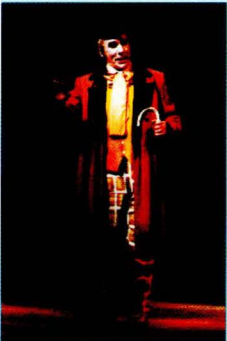


Темпера.
П. Брейгель-старший. Мізантроп. Полотно, темпера. 88 × 85 см. 1568 р. Національний музей і галерея Каподомонте, м. Неаполь, Італія



Тенор.

А. Солов'яненко в ролі Вертера. Ж. Массне. Сцена з опери «Вертер». Київський національний театр опери та балету ім. Т. Г. Шевченка



Тенор.

М. Хорунжий у ролі Возного. М. Лисенко. Сцена з опери «Наталка Полтавка». Київський національний театр опери та балету ім. Т. Г. Шевченка

XVI ст.) терміном Т. означували партію, в якій була провідна мелодія (кантус фірмус) та ін.

ТЕОРБА (італ. *tiorba*) — струнний щипковий інструмент, один із різновидів басової лютні. Термінологічна попередниця українського торбана.

ТЕОРІЯ (грец. *θεορεία*, від *θεορεω* — розгляд, дослідження) — сукупність (в ідеалі — система) певних положень (тверджень), що характеризують істотні взаємозв'язки між явищами певного класу (галузі). За своїм походженням Т. є історією явища, узятою в загальному, тобто позбавленому дрібниць, випадковостей, вигляді. Іншими словами, Т. — це узагальнення досвіду, практики.

ТЕОРІЯ МИСТЕЦТВА — 1) сукупність знань (наука) про сутність, походження, закономірності розвитку художньої творчості людей; один із підрозділів (поряд з історією мистецтва) мистецтвознавства; 2) підрозділ учення (науки) про один із видів мистецтва (напр, музикознавства — елементарна теорія музики, теорія архітектури, теорія кіно і т. д.).

ТЕРАКОТА (італ. *terracotta*, від *terra* — земля і *cotta* — випалена) — неполив'яні (неглазуровані, див. *Глазур*) керамічні вироби з пористим черепком, зазвичай червоного, коричневого або кремовеого кольору (посуд, архітектурні деталі (прикраси), вази) і т. д.

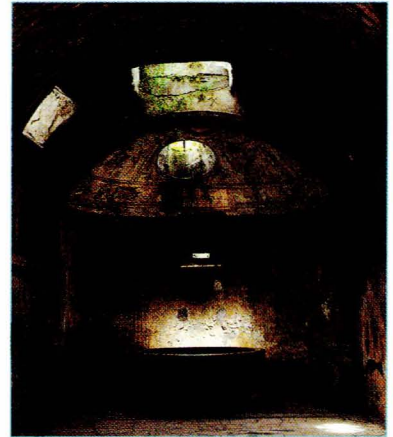
ТЕРАСА (фр. *terrasse*, від лат. *terra* — земля) — арх. термін, другою назва відкритого балкону.

ТЕРЕМ (від грец. *τερενον* або інакше *терецово* — поетичне означення житла) — у Стародавній Русі назва горішнього житлового ярусу багатих палат (хоромів). Згодом з'явилися й окремі Т. — надбудови над ворітьми (брамами) чи на високому підкалітті.

ТЕРМЕНВОКС — електромюзичний інструмент, сконструйований 1921 р. А. Терменом.

ТЕРМИ — (від лат. *thermae*, від грец. *θερμη* — теплий) — громадські бані в Стародавньому Римі. Крім гарячої (кальдорій), теплої (тепідарій) та холодної (фрігідарій) бань, вони містили «парилки», зали для занять спортом, народних зібрань тощо. Останнє й пришлося тому, що християни, коли їх

церква стала у Римі офіційною (тобто державною), почасти пристосували Т., подібно як і *базиліки*, почасти використали як архітектурний зразок (модель) для спорудження своїх храмів. І.



Терми.

Терми біля Форуму, м. Помпеї, Італія

ТЕРМІН (лат. *terminus* — межа, кордон) — 1) *взг.* слово або словосполучення, яке вживають із відтінком деякого наукового або технічного значення; на відміну від загальноживаного слова, що зазвичай є багатозначним, слово-термін має строго визначений зміст. Напр, слово «місяць» означає і одиницю часу (1/12 року), і супутник Землі; термін «місяць» означає або те, або інше; 2) у логіці найменування кожного з трьох (середніх та два крайніх) елементів силлогістичного умовиводу. (Напр: 1. *Усі люди — смертні.* 2. *Сократ — людина.* 3. [Отже,] *Сократ — смертний.*)

ТЕРПСИХОРА (грец. *Τερψιχόρα*) — 1) ім'я однієї із давньогрецьких муз — богині, яка нібито опікувалася мистецтвом танцю; 2) *перен.* другою назва танцювального мистецтва, балету. І.

ТЕРЦДЕЦИМА (італ. *terzodecima*, від лат. *tertia decima* — тринадцята) — 1) тринадцятий ступінь двооктавного діатонічного звукоряду; 2) інтервал в обсязі 13-ти ступенів діатонічного звукоряду, позначають цифрою 13. Розрізняють велику Т. (10 1/2 тону) та малу Т. (10 тонів). Т. належить до складених інтервалів, які

перевищують октаву, і трактується як сума чистої октави та секстин або як секста через октаву.

ТЕРЦЕТ (*итал.* *terzetto*, від *лат.* *tertius* — третій) — 1) музичний твір для трьох голосів із супроводом або без нього («трицинцум»); 2) ансамбль із трьох виконавців, переважно співаків; 3) назва одного з ансамблів різного поєднання трьох голосів у опері, опереті, кантаті, ораторії.

ТЕРЦИНА (*итал.* *terza rima* — третя рима) — спосіб віршування, за допомогою якого утворюється безперервний ланцюг потрійних рим (напр., «Божественна комедія» Данте).

ТЕРЦІЯ (*лат.* *tertius* — третій) — 1) третій ступінь діатонічного звукоряду; 2) інтервал в обсязі трьох ступенів діатонічного звукоряду; позначають цифрою 3. Розрізняють велику Т. (2 тони), малу Т. (1 $\frac{1}{2}$ тону), збільшену Т. (2 $\frac{1}{2}$ тону), зменшену Т. (1 тон); 3) друга назва терцевого звуку (тону) у тризвуку, септакорді, нонакорді.

ТЕСИТУРА (*итал.* *tessitura* — тканина) — муз. означення висотного розміщення звуків музичного твору щодо діапазону співацького голосу чи музичного інструмента; при цьому розрізняють середню (нормальну), низьку та високу Т.

ТЕСЛО — теслярський інструмент, у якого, на відміну від сокири, лезо розміщене перпендикулярно до площини держака (для видовбування у дереві жолобів і т. д.).

ТЕТРАКОНХ (від *tetra* — чотири + *конх*) — тип центричного храму у середньовічних Вірменії й Грузії з чотирьохплесковим планом, до квадратного зсередины приміщення примикають 4 апсиди.

ТЕТРАЛОГІЯ (*грец.* *tetra* — чотири і *логос* — слово, казання) — 1) в *античності* загальне означення чотирьох драм, пов'язаних єдиним задумом; 2) *нині* цикл із чотирьох творів, що мають спільну ідею.

ТЕТРАХОРА (*грец.* *tetra* — чотири + *хорди* (хорда) — струна) — чотиріступеневий звукоряд у діапазоні чистої кuartи.

ТЕХНІКА (*грец.* *τεχνη* — майстерність, мистецтво, ремесло) — 1) *взг.* сукупність засобів, які створюють для здійснення процесів виробництва та обслуговування невиробничих потреб суспільства (маши-

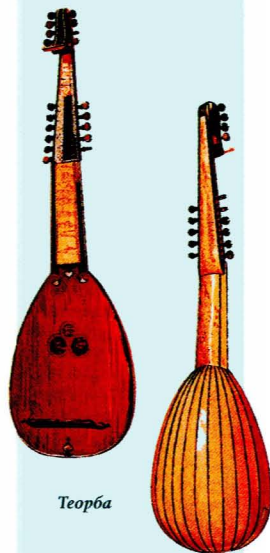
ни, пристрої, апарати і т. д.); 2) сукупність навичок, умінь, методів, прийомів для творення чогось, зокрема предметів мистецтва (Т. живопису, Т. гри на фортепіано, Т. діловодства тощо); саме цей аспект мають на увазі, коли кажуть «решта — справа техніки», тобто уміння.

Див. *Технологія, Метод, Творчий метод, Стиль*.

ТЕХНОЛОГІЯ (від *грец.* *τεχνη* — майстерність, мистецтво, ремесло + *λογος* — слово, казання і т. д.) — 1) *взг.* сукупність методів обробки, виготовлення, зміни стану, властивостей, форм первісного матеріалу в процесі виробництва певного продукту; 2) термін на загальне означення знання та уміння застосувати певну техніку (американці кажуть: know how (ноу хау) — знайте, як...).

За своєю внутрішньою сутністю Т. є логікою техніки. Т. у процесі будь-якого виробництва відіграє ключову роль. Інструменти, інші знаряддя праці, усе, що стосується засобів творення (виготовлення, виробництва), передбачає спосіб, логіку (know how) його застосування. Відтак, Т. є не що інше, як логіка використання техніки. Ця логіка диктує форми (способи, типи) організації праці, виробництва — як індивідуального, так і колективного. Історичні інституційні форми організації праці у суспільному виробництві добре відомі: кооперація, мануфактура, фабрика, нарешті — індустрія. По-перше, Т. певного виробництва завдяки її естетизації дає початок виникненню низки традиційних мистецтв (архітектура, музика, танці, співи, ужиткові та декоративні мистецтва тощо); по-друге, визначає специфіку сучасних мистецтв із їхньої технічної («ремісничої») сторони; по-третє, у мистецтві осмислені закономірності Т. становлять основу творчого методу й істотно позначаються на художньому стилі.

ТИМΠΑН (*грец.* *τυμπανον* — бубон, литаври, барабан, що застосовувався в деяких релігійних культах (напр., Кібелі/Сівілі), а також як знаряддя торгур) — 1) в *арх.*: а) внутрішнє поле фронтопу; б) площина між проміною арки та антаблементом, що розташовані на ній; в) поглиблена частина стіни над вікном або дверима, обрамлена



Теорба



Тимпан.
Мадонна. Фрагмент
фронтону. 1275–1293 рр.
Церква Успіння Діви Марії,
м. Грац, Австрія

аркою. *Іл.* 2) а) стародавній ударний музичний інструмент, різновид литаври; б) різновид мідних тарілок; те саме, що «біблейські» кімвали; в) французька та італійська назва цимбалів. *Іл.*



Тимпан.
Золоті ворота. Фрагмент. Королівський
палац, м. Бхактапур, Непал

ТИП (від *грец.* τύπος — удар, знак (від удару = відбиток), слід, карбування, зображення, обрис, образ, форма, зразок) — 1) *взг.* форма, вигляд (чогось), який має істотні якісні ознаки; 2) зразок, модель (чогось); 3) *перен.* особа, наділена рисами, характерними для певного середовища, соціальної групи, класу. Звідси походить уявлення про типовість певних явищ, рис характеру, поглядів на світ, способів дії тощо.

ТИСНЕННЯ — спосіб одержання зображення тиском нагрітої форми на папірку, книжки, картон чи папір. Розрізняють Т. пласкозаглиблене та рельєфне (інакше конгрев), які можуть бути безбарвними (білтовими) або кольоровими. Останні досягаються за допомогою спеціальної фольги, що залишається в заглибленнях. Виконують Т. за допомогою т. зв. позолотного преса.

ТИТР (*фр.* titre — заголовок, титул) — 1) у кіномистецтві — напис у фільмі. Внутрікадрові титри (субтитри) нині використовують переважно у зарубіжних фільмах, які не дублюються; 2) у текстильній промисловості — одиниця виміру товщини тканини; 3) у хімії — одиниця виміру вмісту речовини у розчинах (у грамах на мілілітр).

ТПЕЛЬ (*нім.* Tiegel — каструлька для приготування підливи (соусів), плавильник) — посуд (горщик) із тугоплавких, вогнетривких матеріалів для плавлення, варіння чи нагрівання різних матеріалів. *Іл.*

ТИКАЛЬ (Tikal) — місто (II ст. до н. е. — IX ст. н. е.) на території сучасної Гватемали, де розташовані храми, палаци, стели з рельєфами та інші пам'ятки давньої культури народів майя. *Іл.*

ТПП — переносне житло аборигенів Північної Америки: конічної форми курінь, вкритий зовні шкурами бізонів або оленів.



Тіпі.
К. Бодмер. Поховальна плаха вождя Сіу.
Ілюстрація до книги М. Вієда
«Мандрівки Північною Америкою».
Папір, акварель. 44 × 60 см. 1833 р. Бібліотека
Конгресу США, м. Вашингтон, США

ТОКАТА (*італ.* toccata, від *toccare* — доторкатися) — 1) урочистий музичний твір, який в епоху Відродження виконували на литаврах (існує й донині у вигляді тушу); 2) віртуозний твір для клавішних інструментів (клавесин, орган, а в XVI ст. і для лютні).

ТОЛОС, ФОЛОС (*грец.* θολός) — монументальна, кругла в плані будівля (гробниця, храм) в античній культурі.



Толос.
Руїни толоса. Мацелум, м. Помпеї, Італія

ТОМБЕ (*фр.* pas tombé, від *tomber* — падати) — *бал.:* перенесення центру ваги тіла з опорної ноги в демі пліє (на

місці або з просуванням) на відкритому нозі в одному з трьох напрямів під кутами 45° чи 90°. Інша нога набирає положення *sur le cou-de-pied* або витягується носком до підлоги у 45° чи 90°.

ТОН (грец. *tonos* — натяг, напруження) — а) натяг, напруження; б) *перен.* сила; в) щось натягнуте: мотузка, струна, ремінь; г) напруження голосу, наголос, тон, розмір вірша.

1) **Т. звуковий**: а) фізична характеристика звуку, що визначається частотою коливань його джерела; б) муз. звук певної висоти; *цілий тон* — відстань між звуками, що дорівнює 1/6 октави; *півтон* — найменша відстань у сучасній 12-тоновій музичній системі; 2) **Т. барвний**: а) якість барви, завдяки якій певний колір відрізняється від іншого (напр., жовтий від блакитного); б) загальний **Т.** — світлотіньове чи барвне налаштування твору (напр., «холодний», «теплій», «пастельний» **Т.**); 3) суб'єктивне загальне враження від звучання. Перебуває воно чи не найближче до давньогрецького значення: підвищення або пониження напруги голосу, його модуляція при вимовлянні слів, що зумовлює певне смислове навантаження, а саме: ставлення до змісту слів, які вимовляються, а відтак — і до співрозмовника (кажуть: розмова відбувалася на підвищених тонах). Люди легко вловлюють характер **Т.**, і коли він не подобається, щонайменше, зауважують: «Що за *тон!*!» або «Облиште цей *тон!*» тощо. При цьому розрізняють безліч відтінків **Т.**: серйозний, категоричний, глузливий, байдужий, іронічний, образливий та ін.

Різноманіття відтінків **Т.** слугує невичерпним арсеналом засобів мовної індивідуалізації персонажів у драматичних мистецтвах (кіно, театр, телебачення); загальний, авторський **Т.** оповіді має потужні стилістичні потенції.

В одному випадку (взьмімо для прикладу фільм «Чапаєв») маємо справу із спокійним і «серйозним» **Т.** — оповідь має відтінок особистісний, симпатичний, але справляє враження цілком об'єктивного, безстороннього. Зовсім інша ситуація у кінострічці «Бережись автомобіля». **Т.** автора у цьому фільмі, як і в більшості творів *Е. Рязанова*, дещо зверхнього, але доброзичливого кепкування.

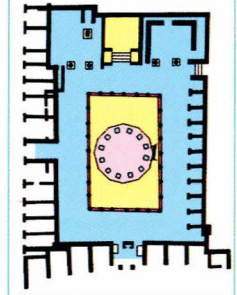
Т. — це самопочаткова позиція ставлення автора до матеріалу, який він хоче представити на суд читача, слухача або глядача. **Т.** визначає структуру (форму) твору. Звичайно, сам матеріал, перебіг подій тощо важать багато, але вирішальна роль у тому, як організувати цей матеріал, як подати його на суд глядача, залежить від ставлення до нього автора. Саме цим відношенням визначається характер роботи над твором — починаючи від загального визначення теми, добору акторів (типажів для картини), композиції (картини, кадру, мізансцени) характеру монтажу і закінчуючи загальною побудовою сюжету. **Т.** визначає не лише форму окремого твору. Його формотворчий потенціал значно потужніший: він впливає на визначення стилю, коли йдеться про авторську творчість, або жанру, коли йдеться про результати творчості — мистецькі твори.

Та попри всю різноманітність тонального ставлення авторів до матеріалу, який вони хочуть представити читачам, вирізняють кілька типових, так би мовити, тональностей, а саме: а) упевнений, емоційно піднесений, повчальний **Т.** авторів, які прагнуть показати велич і значущість зображуваних ними подій; б) поміркований, спокійний, часом до ілюзії безсторонності, **Т.** авторів, котрі воліють, аби глядачі самі зробили належні висновки з поданого як урок матеріалу; в) збуджена інтонаційна різноголосиця авторів, які прагнуть акцентувати увагу на тому, що видається їм важливим, і в такий спосіб нав'язати глядачам своє розуміння, своє бачення світу. *Стиль* творчості, для якого є характерним перший з названих, дістав назву *епічного*, другий — *реалістичного*, третій — *експресивного*.

ТОНАЛЬНІСТЬ (грец. *tonos* — натяг, напруження) — 1) *взг.* музичний термін на означення висотного положення ладу за розміщенням основного тону. Напр., в означенні ля-мінор «ля» вказує на висоту основного тону ладу, а «мінор» — на його характер; 2) у вузькому розумінні — система функціонально диференційованих висотних зв'язків, централізованих на основі консонуючого тризвуччя.



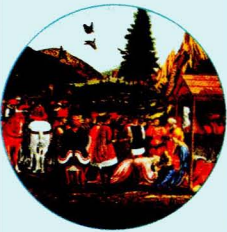
Тігель.
Тігель. Глина.
VIII—IV ст. до н. е.
Державний музей історії
Санкт-Петербурга,
м. Санкт-Петербурга,
Росія



Толос.
План мацелума: 1 — толос



Тондо.
Ф. Граначчі. Поклоніння Христу-немовляті. 1500 р. Академія мистецтв Гонолуу, м. Гонолуу, Гаваї, США



Тондо.
А. Венеціано. Поклоніння волхвів. Дерево. Середина XV ст. Картина галерея, м. Берлін, Німеччина



Торевтика.
Монета. Скарб Бертовілля. Срібло. Перша половина I ст. н. е. Кабінет медалей, Національна бібліотека Франції, м. Париж, Франція

ТОНДО (італ. *tondo* — кругло) — картина або рельєф круглої форми. Іл.

ТОНКА (грец. *τονος* — натяг, напруження) — центральний елемент тональності, головний тон, за яким називають ладо-тональну систему (напр., від «ля» — ля-мажор та ля-мінор і т. д.), а також головний акорд-стоян, на якому вибудовується певний лад (напр., до-мі-соль до-мажор, до-мі-бемоль-соль-до-мінор тощо). Т. є основою, вихідним пунктом і завершенням усього гармонійного процесу, логічним центром музичної думки, своєрідним стояном, «перебування» на якому відчувається як момент спокою, особливо при знятті гармонійної напруги і поверненні до Т.

Див. *Гармонія, Саспенс*.

ТОНУВАННЯ — забарвлювання фотографічних зображень.

ТОПРАК-КАЛА — місто-столиця Хорезму в III–VI ст., руїни якого розташовані в Бірунійському районі Каракалпакії (Узбекистан); укріплені, житла та господарських приміщень, палацу із фресками та скульптурою, документами на шкірі та дереві тощо.

ТОРБАН (італ. *tiorba*) — польський та український музичний струнний щипковий інструмент; різновид басової лютні (те саме, що теорбан).

ТОРЕВТИКА (грец. *τορευω* (торео) — вирізати, чеканити, свердлити) — мистецтво ручної рельєфної обробки художніх виробів із металу: чеканка, тиснення, обробка ливарних виробів тощо. Іл.

ТОРС (італ. *torso*) — 1) в анатомії тулуб людини; 2) скульптурне зображення людського тулуба. Іл.



Торс.
Венера з Голд-Фельс. Венера Швабська. Вивень мамонта. Початок верхнього палеоліту. Висота 6 см. 40–35 тис. до н. е. Тюбінгенський університет Еберхарда і Карла, м. Тюбінген, Німеччина

ТРАВЕСТИ (фр. *travesti*, від *travestir* — переодягати) — 1) різновид сценічного амплуа акторів (переважно актрис), які, відповідно перевдягнені та загримовані, виконують ролі підлітків (хлопчиків та дівчаток), а також юнаків та дорослих чоловіків; 2) назва таких ролей та сценічних персонажів.

ТРАГЕДІЯ (грец. *τραγος* (траґос) — цап + *οδη* (ода) — пісня = трагедія (траґоґодіа) — «цапова пісня») — а) первісно загальна «скорочена» (див. *Еліс*) назва подячних пісень покровителю виноградарства богу Діонісу під час традиційного принесення йому в жертву козла; б) згодом загальна назва драматичного твору, відмінного за своїм змістом і характером від комедії) — 1) один із жанрів драматичного мистецтва поряд з комедією, фарсом, водевілем, драмою тощо; 2) твір, написаний (поставлений) у жанрі Т. (Т. В. *Шекспіра*, Т. *Софокла*, Т. *Еврипіда* і т. д.); 3) щось лихе, несправно жажливе у житті людини, народу, суспільства (Т. принца датського, чорнобильська Т., трипільська Т. і т. д.).



Трагедія.
Режисер Ф. Лопатинський. Сцена з вистави «Сава Чалый». Театр-студія «Березіль». 1927 р.

Формальною ознакою жанру Т. слугує надзвичайно гострий, непримиренний, як правило, суспільно значущий конфлікт, який часто-густо (хоча й не обов'язково) приводить до загибелі героя. Розгортання сюжету Т. викликає страх глядачів (читачів) за долю персонажів, співчуття до них, що, як зауважив Аристотель, сприяє очищенню (див. *Катарсис*) людських почуттів. Як «високому» жанру Т. притаманні «романтичність», піднесеність.

Досягнення цього ефекту потребує певного «дистанціювання» як у просторі, так і в часі. Можливо, тому матеріалом для Т. здебільшого є минуле. У ХХ ст. жанр Т. поповнився безліччю форм (від «оптимістичної трагедії» до «трагікомедії»).

Див. *Театр, Драма, Драматичне мистецтво, Стиль*.

ТРАГІК — 1) різновид сценічного амплау; 2) побутове означення акторів (актрис), які виконують провідні ролі у виставах трагедійного характеру.

ТРАГІКОМЕДІЯ — драматичний твір, у якому органічно поєднуються ознаки трагедії та комедії.

ТРАГІЧНЕ — 1) одна з категорій традиційної естетики, зміст якої пов'язаний із характеристикою зображення у мистецтві драматичних дій персонажів, що, як правило, закінчуються їхньою смертю; 2) у побуті — загальне означення жакли-вих подій, пов'язаних із загибеллю людей.

ТРАДИЦІЯ (лат. *traditio* — передаю) — сукупність усталених, успадкованих від попередніх поколінь уявлень про навколишній світ і про місце та роль у ньому людей, їхні права й обов'язки щодо один одного та щодо природи тощо; уявлень, які мають оціночний (аксіологічний) та нормативний (регулятивний) характер.

Отже, ідеться про спадщину («скарбницю») духовну, про органічне наслідування (успадкування) духовних надбань старшого покоління, надбань, що в основі визначають спосіб життя певної спільноти людей: духовний скарб народу, концентрат народної мудрості.

Структурно в Т. виокремлюють, принаймні, три складових.

По-перше, Т. — це більш-менш цілісна система світоглядних уявлень, які формують певну народну (національну, етнічну) картину світобачення.

По-друге, Т. це сфера почуттів, орієнтованих на ці уявлення, отже, стереотипів сприймання навколишнього, його оцінки за шкалою «сприйняття — несприйняття» (добре — зле, гарне — погане, корисне — шкідливе і т. д.).

По-третє, Т. — це стереотипи поведінки, поведінки: фізичні рухи (характерні жести, пози, міміка обличчя тощо), практичні дії (церемонії, маніпу-

ляції, ритуали), які передають емоційні стани, відповідають світоглядним уявленням і спрямовані на задоволення почуттів, що супроводжують ці уявлення, та їхню підтримку.

Основним носієм народної мудрості, отже, Т. позирно виступає слово — мова, мовлення. Та при всій його незаперечній важливості слово ніколи не було й не є настільки однозначним та тривким (як у часі, так і в просторі), щоб стати надійним і єдиним хранителем народної мудрості, носієм традиції.

Найважливішим засобом тут був і залишається умисне для цього винайдений людством своєрідний «*громадський пристрій*» (вираз В. Ключевського) — обряд: унікальний самодіяльний суспільний «агрегат», складовими якого є живі люди і який діє безперервно, з діда-прадіда.

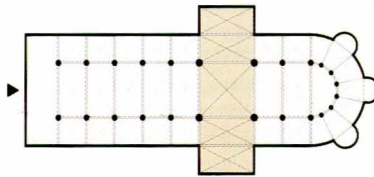
Отже, обряд й становить «сокровенну» серцевину звичаїв, відіграючи роль своєрідного «гіроскопу», «балансира» в історичному поступі людей.

Див. *Культура, Естетизація, Етизація, Сакралізація, Обряд*.

ТРАДУКЦІЯ (лат. *traductio* — переміщення) — спосіб (метод) художнього (мистецького) пізнання світу. Сутність його полягає в уподібненні явищ і предметів, тобто перенесенні особливостей одного явища (предмета) на інше; те саме, що метафора.

Див. *Метод, Художній метод, Творчий метод*.

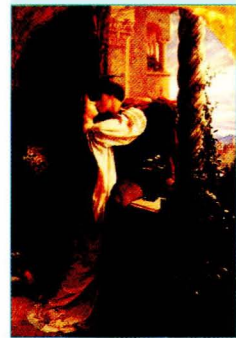
ТРАНСЕПТ (англ. *transept*, від *trans* — за і *septum* — огорожа) — у християнській церковній архітектурі — поперечний неф (чи кілька нефів), що перетинає повздовжній об'єм храму і надає йому хрестоподібного у плані вигляду. Іл.



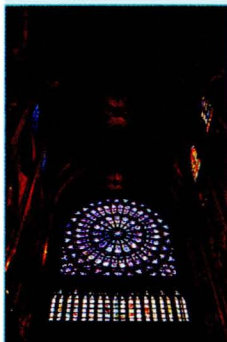
Трансепт.
Схема



Трагедія.
Мальбomena. Мрамор.
Пл. ст. н. е. Музей
Пія Клаимента, Ватикан



Трагедія.
Ф. Діксі.
Ромео та Джульєтта.
Полотно, олія. 171 × 118 см.
Саутгемптонська художня
галерея, м. Темпшир,
Велика Британія



Трансепт.
Північний трансепт.
1163—1343 рр. Собор
Паризької Богоматері,
м. Париж, Франція



Третьяковська галерея.
І. Рєпін. Портрет
мецената П. М. Третьякова.
Полотно, олія. 1883 р.
Третьяковська галерея,
м. Москва, Росія

ТРАНСКРИПЦІЯ (лат. *transcriptio* — переписую) — 1) муз. перероблення твору, що має самостійне художнє значення. Розрізняють різновиди Т.: а) пристосування (перекладення) музичного твору, написаного для певного інструмента (напр., скрипки), для зручного виконання на іншому (напр., фортепіано); 2) перетворення музичного твору для більшої зручності чи віртуозності його виконання на тому інструменті, для якого він і написаний.

Див. *Аранжування*.

ТРАНСПАРАНТ (фр. *transparent* — прозорий) — 1) аркуш паперу з чіткими чорними лініями, який підкладають під нелінований папір для того, аби додержуватися рівності рядків при писанні; 2) гасло чи певне зображення на прозорому матеріалі, іноді освітлюване ззаду (при ілюмінаціях), яке використовують на демонстраціях, під час проведення мітингів і т. д.

ТРАНСПОЗИЦІЯ (лат. *transpono* — переставляю) — перенесення (перестановка, переведення) музичного твору з однієї тональності до іншої. Використовують переважно для пристосування твору до виконавських можливостей (напр., звуковисотний діапазон) певного інструмента, найчастіше — людського голосу.

Див. *Теситура*.

ТРАНСПОНУЮЧІ ІНСТРУМЕНТИ — муз. інструменти, реальна висота звучання яких не збігається з нотацією, відрізняючись від неї на певний інтервал угору чи вниз. До Т. і належать абашурні мідні духові інструменти (валторни, труби, корнети і т. д.), деякі дерев'яні (кларнети, саксофони, гобої).

ТРАНСФОКАТОР (лат. *trans* — кризь, через і лат. *focus* — вогнище) — оптичний пристрій, що встановлюється перед фото- чи кінооб'єктивом і дає змогу змінювати фокусну відстань.

Див. *Зображення, Кадр, План*.

ТРАНСФОРМАЦІЯ (лат. *transformatio* — перетворення) — сценічний «прийом» (у театрі, цирку, на естраді), заснований на вмінні актора швидко змінити зовнішність за допомогою гриму, перуки, костюма.

ТРАФАРЕТ (італ. *traforetto* — проколювання, свердлення) — 1) вгз. тонкий аркуш паперу (лист картону, металу, це-

дулоїду і т. д.) з отворами, форма яких повторює нескладний орнамент або букви тощо. Використовують для одержання низки повторюваних знаків або складних для ручної роботи зображень; 2) *перен.* зневажлива характеристика малооригінальної роботи в галузі мистецтва.

ТРАЯНА КОЛОНА — мармурова колона у Римі (висота прибл. 38 м), споруджена імператором Траяном (53—117 рр.) на честь перемоги над даками (назва тодішніх аборигенів сучасної Румунії). Ствол колони прикрашений рельєфами, що зображають епізоди війни з даками.



Траяна колона.
Архітектор Антіолодор Дамаський. Траяна
колона. Рельєф. 113 р. н. е. М. Рим, Італія

ТРЕЛЬ (італ. *trillo* — брязкотіти) — різновид мелізму: музична прикраса, що складається з двох звуків (основного та верхнього допоміжного), які відстоять один від одного на тон чи півтону і швидко чергуються. Позначають на письмі як tr-- або просто tr. Тривалість Т. визначається довготою основного звука.

ТРЕМБІТА — український (польський, угорський, словацький, хорватський, далматинський) народний амбашурний музичний інструмент; те саме, що тримбіта, тромбіта, трумбета, тромпета. Іа.



Трембіта.
І. Труш. Трємбітари. НХМУ,
м. Київ, Україна

ТРЕМОЛО (*итал.* tremolo — тремтучий) — музичний термін для означення швидко повторюваного одного звуку (чи акорду), а також чергування двох звуків, розташованих на відстані, не меншій від малої терції або частин «розкладеного» акорду.

ТРЕПАК — старовинний російський танець, основу якого становлять дрібні кроки та притопування як вираження віртуозної майстерності.

ТРЕТЬЯКОВСЬКА ГАЛЕРЕЯ — музей образотворчого мистецтва у Москві. Заснована 1856 р. П. Третьяковим як приватне зібрання. 1892 р. передана в дарунок місту. Після 1917 р. поповнилася колекціями інших приватних зібрань та музеїв. Розміщена у колишньому будинку Третьякових (головний фасад — 1902 р., за проектом В. Васнецова). Іл.

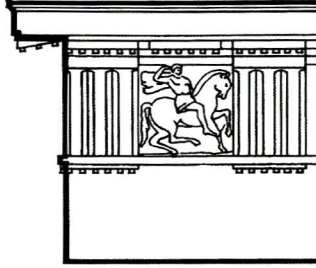
ТРЕЧЕНТО (*итал.* trecento — триста) — італійська назва XIV ст., яке стало періодом інтенсивного розвитку гуманізму в італійській культурі. Мистецтво епохи Т. позначене наростанням готичних рис та частково розвитком реалістичних шукань попереднього століття. Іл.



Треченто.
С. Мартіні. Зречення святого Мартіна від зброї. Фреска. Фрагмент.
1312–1317 рр.
Нижня церква Сан-Франческо,
м. Ассізі, Італія

ТРИГЛІФ (від *грец.* τρίγυλος — тричі вирізаний, від *γυλφω*) — *Гліптика* — прикраса над архітравом у дорійсько-

му архітектурному ордері; прямокутна вертикальна кам'яна плита з повздовжніми врізами. Чергуючись із метопами, Т. становить фриз дорійського ордера. Іл.



Тригліф

ТРИЗВУК — 1) акорд із трьох звуків, які можуть бути розташовані по терціях. Існують чотири різновиди Т.: два консонантні (мажорний (великий, або «твердий»), мінорний (малий, м'який)) та два дисонантні (збільшений («надмірний») та зменшений («недостатній»); 2) основний вид терцевого тризвучного акорду з прімою в басу (на відміну від його обернень).

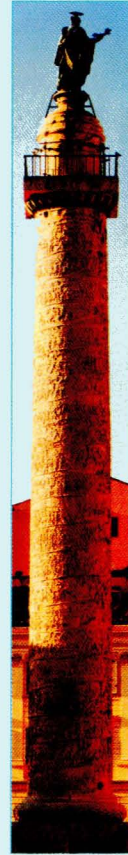
ТРИКАЛІНІЙ (*лат.* triclinium) — *арх.* кімната для прийняття їжі в давньоримському домі. Назва походить від *грец.* τρικλινος (три — три + κλινος — ложе), як йменувався званий обід на шість персон (по двоє в кожній ложі навколо столу).

ТРИКОНХ (*грец.* τρικωνχος, від три — три + κωνχος — раковина, мушля) — середньовічний тип християнського храму (або його східної частини). Трипелюстковий план будови утворюють три апсиди, що прилягають до квадратного в плані внутрішнього приміщення.

ТРИКУТНИК — ударний музичний інструмент високої теситури.

ТРИЛОГИЯ (*грец.* τριλογία, від три — три + λογος — слово, оповідь, казання) — три мистецькі твори, пов'язані загальним авторським задумом, спільною ідеєю, розвитком єдиного сюжету.

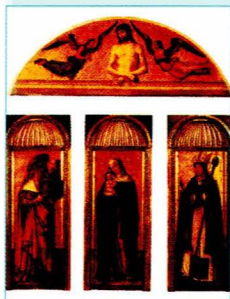
ТРИПТИХ (*грец.* τριπτυχος — складений втрое) — 1) *взг.* три твори мистецтва, об'єднані спільним задумом



Траянська колона.
Архітектор Апполодор
Дамаський. Траянська колона.
113 р. н. е. М. Рим, Італія



Треченто.
Дуччі. Спокушання Христа
в церкві. Олтар. Дошка,
темпера, золото. 48 × 50 см.
Близько 1308–1311 рр.
Музей Опера дель Дуомо,
м. Сієна, Італія



Триптих.
Дж. Белліні. Мадонни.
Триптих. Дерево, темпера.
Центральна і бокові
стулки: 127 × 48,5 см.
Галерея дель Академія,
м. Венеція, Італія



Тромбон

(див. Трилогія); 2) у церковному живопису — ікона, що складається з трьох стулок. Іл.

ТРИТОН (грец. три — три + тонуζ, — тон) — музичний інтервал, що поєднує три цілих тони. У діатонічному звукоряді Т. охоплює інтервали, які обертаються на збільшену кварту і зменшену квінту. Т. належить до дисонуючих інтервалів, що свого часу призвело до цікавих пригод з ним, пригод, які можна було б назвати курйозними, якби не надто своєрідні причини та невідомі й подосі наслідки.

Ще в античні часи було помічено, що за певних умов сьомий ступінь звукоряду (за прийнятим сьогодні їхнім порядком слідування) звучить незвично напружено, а саме: коли утворюється тритоновий інтервал (збільшена кварта). Для уникнення слухового дискомфорту тетрахорд «пом'якшували», знижуючи на півтону сьомий ступінь. У середні віки музиканти також відчували дисонуюче звучання цього інтервалу, так само знижували на півтону сьомий ступінь. Та християнським церковним музиком цього видавалось замало: вони взяли кардинально розв'язати проблему, аби позбутися цього дискомфорту.

Справа відбувалася на замі першого й другого тисячоліть християнської ери, в переднь початку полювання на відьом та запеклої боротьби з «дияволом», що саме в той час почав нібито особливо допікати своїми підступами. Отож, сьо-

мий ступінь був оголошений «дияволом у музиці» (*diabolos in musica*) і як такий підлягав безумовному вигнанню. Історично честь здійснення обряду цього, так би мовити, музичного екзорцизму випала на долю монаха бенедиктинського монастиря в італійському місті Ареццо, видатного музиканта й реформатора музики Гвідо, прозваному Аретинським (тобто Гвідо з Ареццо).

Оскільки сьомий ступінь задавав стільки прикостей, Гвідо вирішив діяти так, ніби його й зовсім нема: всіляко обминати його в тих випадках, коли може виникнути капосний тритоновий інтервал. З цією метою він запровадив систему гексахордів, згідно з якою для музичної творчості (а відтак, і виконавської) існує тільки шість звуків!. «Вся система гексахордів, — підкреслював відомий історик музики Є. Браудо, — по суті кажучи, була винайдена для боротьби з «дияволом у музиці».

Узявши за основу грецьку «досконалу систему тетрахордів» і додавши до неї «знизу» ще один послідовний тон, який він позначив грецькою великою літерою Г (*гама*) (решта звуків позначались латинськими літерами А, В, С, D, E, F, G і т. д.), він одержав звукоряд із 20 тонів (звуків). Цьому діапазону відповідали мелодії практично всіх тодішніх церковних піснеспівів. Далі Гвідо розчленував цей звукоряд так, що з кожної ноти С починався канонізований церквою натуральний звукоряд, який, проте, складався всього з шести тонів: без «диявольського» сьомого ступеня. Хитрість полягала в тому, що за



Триптих.
Б. Ґ'Ейк. Благовіщення. Триптих. Реконструкція. Дерево, змішана техніка.
Музей Бойманса ван Беніна, м. Роттердам, Нідерланди

запроваджених Гвідо умов «крок у півтон» робився всього лише один раз — після третього ступеня. Позірно, ясна річ. А для того аби приховати ілюзію відсутності капосного звуку, Гвідо вигадав т. зв. правила сольмізації.

Фокус полягав (і полягає) в тому, щоб запам'ятати інтервали між цими ступенями. «Сьомий звук» при цьому нікуди не дівається, але оскільки він завжди випадає або четвертим, де в натуральному звукоряді природний «крок у півтон», і через це не викликає слухового дискомфорту, або третім, з якого здійснюється цей «крок у півтон», і тому також звучить «нормально».

З огляду на те що завчити музичні інтервали до безумовного їх впізнання та відтворення — справа нелегка навіть для обдарованих музично людей, Гвідо Аретинський склав нехитрий — як за змістом, так і мелодикою — піснеспів: молитву до св. Іоанна (покровителя співаків) з благанням посприяти, щоб були здоровими їхні горлянки і не хрипли голоси. Геніальна дотепність полягала в тому, що кожний рядок цієї молитви починався тонально з наступного ступеня гексахорду. Перші складки слів, що ними починалися рядки тексту — *ut, re, mi, fa, sol, la*, — дали своєрідні назви звукам гексахорду і згодом, по суті, ототожнилися з ними.

Цікаво, що в тексті піснеспіву і на той час був сьомий рядок, який починався складом *si*. Але коли визнають легітимність гнаного церквою звуку — «чистого *si*», — йому доведеться вже присвоювати наступну літеру латинського алфавіту *H, h*, оскільки за сьомим ступенем закріпилося «прізвисько» *B-м'якого (B-mol)* і *B-твердого (або квадратного — B-quar = «бекар»)*. *In*.

Див. *Інтервал, Альтерація, Алфавіт музичний, Тон, Нотація*.

ТРИФОРІЙ (лат. *Triforium*) — у романській та готичній архітектурі вузькі повздовжні галереї над боковими нефами, відкриті у центральний неф потрійними або подвійними проїмами арочного типу. Іноді арки **Т.** мають суто декоративне призначення: стін за ними немає.

ТРИХОРА (від грец. *три* — три + *хордос* — струна) — муз. звукоряд і трьох звуків (обсягом у терцію або кварту).

ТРИКСТЕР (англ. *trickster*, від *trick* — хитрун, ошуканець, шахрай) — 1) *взг.* людина, поведінка, спосіб життя якої позначені виходом за межі ustalених

уявлень, порушенням узвичаєних у певному суспільному середовищі норм та правил співжиття; 2) *мист.* загальне означення образу такої людини, створеного художніми засобами літератури, театру, кіно, телебачення тощо.

ТРИО (італ. *trio*, від *tre* — три) — 1) ансамбль із трьох музикантів — інструменталістів або співаків (вокальне тріо, терцет); 2) музичний твір для трьох виконавців; 3) середня частина (розділ) інструментального твору (танцю, маршу, скерцо тощо).

ТРИОЛЬ (нім. *Triole*, від італ. *trio* — тріо) — муз. ритмічна фігура, що утворюється поділом певної звукової тривалості на три рівні долі замість двох. Позначається на письмі цифрою 3, яка ставиться над або під тріольною групою.

ТРОЇСТІ МУЗИКИ — український музичний народний інструментальний ансамбль із трьох виконавців (тріо). Склад варіюється: скрипка, віолончель (басоля), бубон (або скрипка, цимбали, бубон, або скрипка, сопілка, бубон, або скрипка, гармошка, бубон та ін.).

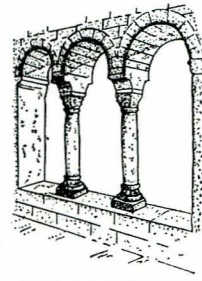
ТРОМБОН (італ. *trombone*, збілівш. від *tromba* — труба) — духовий мідний мундштучний музичний інструмент.

ТРОМПИ (від фр. *trompe* — пеньок, стовбур, колодязь) — трикутні нішеподібні склепіння, які застосовують як перехідні конструкції від квадратного (у плані) приміщення нижнього поверху до круглого чи багатокутного в плані приміщення горішнього поверху (купола чи його барабана). *Іл.*

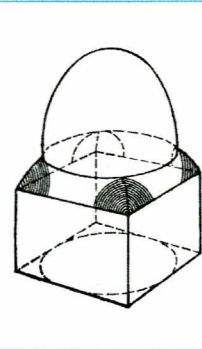
ТРОН (грец. *θρονος* — крісло, трон, престол) — багато оздоблене крісло, установлене на спеціальному підвищенні, — місце для сидіння монарха під час офіційних прийомів, урочистих церемоній тощо; символ монаршої влади.

ТРОПАР (грец. *τροπαιον*, зменш. від *τροπος* — поворот, напрямок) — жанр християнської (візантійської, а згодом і давньоруської) гімнографії, що розвинувся з первісно коротких приспівів до фрагментів літургійних піснеспівів. За змістом є музично-поетичним коментарем до канонічних текстів (святого Письма) на честь якогось святого чи певної події з біблійської історії.

Див. *Гімн*.



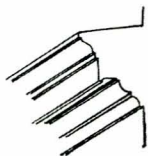
Трифорій.
Романський трифорій



Тромпи.
Схема купола
на тромпах



Трюк.
Е. Дега. Міс Лала в цирку Фернандо. Фрагмент.
Полотно, олія. 117 × 77 см.
1879 р. Галерея Тейт,
м. Лондон, Велика Британія



Тяга (гурт)



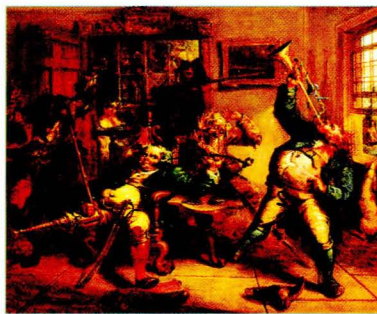
Труба

ТРОПИ (*грец.* τροπός — поворот, напрямок) — 1) первісно (в античній риториці) — мовний зворот; 2) у сучасній стилістиці — термін на загальне означення принципу застосування слів у переносному розумінні (метафора, метонімія, оксиморон, синекдоха, гіпербола, літога, епітет та ін.); 3) у давньогрецькій музиці — транспозиція гама (тону); у середньовічній — синонім назв «церковного ладу» водночас із термінами *modus, tonus*; у церковних піснеспівах — означення вставок у канонічний текст чи псалмовий наспів або хорал; 4) у сучасній теорії 12-тонової музики (Й. Хауера) — назви 12-звучкових рядів, поділених на дві рівні частини по 6 звуків («шісткі»).

ТРОЯНКА — сталеве зубило з розділеним на три частини вістря, яким скульптор обробляє мармур та м'які породи каменю.

ТРОЯНСЬКИЙ КІНЬ — за грецькою легендою велетенська дерев'яна споруда у вигляді коня, яку збудували греки і подарували жителям міста Трої, яке вони тримали в облозі і не могли здобути. Усередині цього «коня» сховалися грецькі вояки, а троянці, не підозрюючи підступності, затягли його до міста. Уночі грецькі воїни вийшли зі схованки і відчинили міські брами. Так упала Троя. Відтоді образ **Т. к.** слугує символом підступного дарунку.

ТРУБА — духовий мідний мундштучний музичний інструмент. *Іл.*



Труба.
Дж. Квідор. Антоній ван Карлір на прийомі у Пітера Сайвесанта. Полотно, олія.
69,5 × 86,5 см. Художній інститут
Мансон-Вільямс-Проктор, м. Утіка, США

ТРУБАДУР (*фр.* troubadour, від *trobar* — знаходити, складати вірші) — 1) провансальський (за назвою провінції Прованс у Франції) поет-співець XI–XIII ст. Т. оспівував кохання, інші життєвські радощі і втіхи; 2) *перен.* іронічне означення тих, хто піддесливо, непомірно розхвалює когось.

ТРУВЕР (*фр.* trouvères, від *trouver* — знаходити, творити) — французький середньовічний поет-співець (XII — XIII ст.), автор віршів, музики та романів.

ТРУПА (*нім.* Tuppe — натовп) — термін на означення акторського складу театру (опери, балету, оперети і т. д.).



Трупа.
Трупа М. Садовського. 1888–1898 рр. Фото

ТРЮК (*англ.* trick — хитропці, витівки, шахрайство, крутня, обман, виверт, викрутас, а також і жарт, «штукатерія», вихватка, вибрик, пустощі, безглуздий вчинок, розіграш і «фокус», від *лат.* *trīca* — дрібниці, дурниці, неприємності, капості. Порівн. *фр.* *tricher* — обманювати, шахраювати) — 1) *мист.* створення за допомогою філігранної техніки різних маніпуляцій ілюзії чогось незвичайного, дивовижного, чудесного; 2) у побуті — спритне здійснення якоїсь недоброї операції, дії, оборудки під виглядом пристойної та благочестивої.

Див. **Трікстер**.

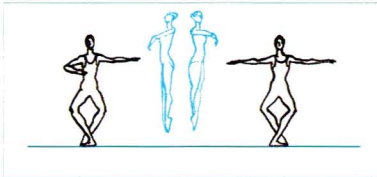
ТРЮКМАШИНА — оптико-механічний пристрій для створення комбінованих (трюкових) зображень у фільмі.

ТУБА (*лат.* *tuba* — труба) — 1) *первісно* музичний інструмент давніх римлян, що застосовували у військах; 2) *нині* загальна назва басових духових мундштучних музичних інструментів, які, на відміну від гелікону та сузафону, мають видовжену форму. *Іл.*

ТУБАФОН (лат. tuba — труба і грец. φωνή — звук) — музичний ударний інструмент: дзвіночки (12–36), у яких пластинки замінюються трубочками.

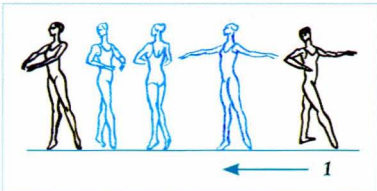
ТУАУМБАС (турець. tulumbaz, від tulum — литаври і перс. bâz — який грає) — турецький, український, перський, російський музичний ударний інструмент. Широко застосовували запорозькі козаки у XVII–XVIII ст. для скликання зборів, подання сигналів тривоги. Козака, приставленого до Т., називали *доббушем*.

ТУР (фр. tour, від лат. tornare — крутити) — бал.: оберт навколо вертикальної осі на 360°. Розрізняються обerti: а) по підлозі — пірует (pirouette); б) у повітрі (tour en l'air — тур ан л'єр), який виконують переважно чоловіки і який є стрибком на місці з V позиції у V позицію — з переміною ніг у повітрі.



Тур.
Тур ан л'єр

ТУР ШЕНЕ (фр. tours chaînés, від chaîné — ланцюг) — бал.: злиті, що слідує один за одним, напівповороти з ноги на ногу на пальцях чи півпальцях із просуванням уперед, назад чи вбік.



Тур шене

ТУСТЕП (англ. two step — два кроки) — танець, для якого характерний швидкий темп, дводольний ритм. Виник приблизно 1900 р. у США, звідки поширився у Європі. Після Першої світової війни витіснений уанстепом.

ТУПІ (італ. tutti, букв. — усі) — 1) означення спільної гри всіх інструментів оркестру. Застосовується переважно під час гри форте, фортисимо, хоча можливе й при піанісимо. Розрізняють Т. велике та Т. мале, яке передбачає застосування неповної групи мідних (часом і дерев'яних) духових інструментів; 2) означення спільного співу всіх груп голосів хору; 3) цим терміном означається також звучання усіх регістрів органу, а також кнопка, яка їх вмикає.

ТУШ (нім. Tusch) — 1) короткий музичний твір фанфарного складу, виконуваний під час свят та в особливо урочистих випадках. Зародився в середині XVIII ст. на півдні Німеччини. Усталена форма та постійний склад виконавців сформувалися упродовж XIX ст., коли Т. набув сучасного стереотипу і виконувався духовим оркестром. У XX ст. Т. слугував стереотипним вітанням під час нагород, ушанувань і т. д. Складається, як правило, з одного музичного речення, повторюваного кілька разів; 2) а) чорна фарба (нім. Tusche) (рідка чи у вигляді твердих плиток), яка з часом не втрачає свого кольору; слугує для креслення, малювання; б) означення техніки виконання малюнка.

ТУШЕ (фр. toucher — торкати) — музичний термін на означення характеру взаємодії «подушечки» пальця з клавішами фортепіано. Визначається положенням пальця щодо клавіші, швидкістю його руху, масою, глибиною натискування і т. д. Дехто вважає, що від індивідуальних особливостей Т. залежить якість та характер звучання інструмента («сухе», «жорстке» чи, навпаки, «м'яке», «наспівне» і т. д.), інші заперечують таку залежність, розцінюючи її як своєрідну ілюзію сприйняття.

ТЮІЛЬРІ (фр. Tuileries) — палац у Парижі (1564–1670 рр., архітектор Ф. Делорм, А. Лево та ін.), що слугував однією з резиденцій короля. Під час наступу на Паризьку Комуну (1871 р.) більша частина згоріла. На місці колишнього палацу був сад, який знищила буря на початку XXI ст.

ТЯГА — арх. профільований виступ, який членує стіну по горизонталі або обрамлює панно.



Туба



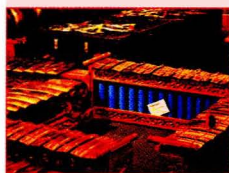
Ударні музичні інструменти.
Алого. Метал.
Використовується
в Бразилії



Ударні музичні інструменти.
Балафон. Дерево ши,
резонатор з гарбуза.
Використовується
в країнах Африки



Уд



Ударні музичні інструменти.
Гендер. Металеві пластини,
резонатор з бамбукових
палок. Використовується
в Індонезії

У

УАНСТЕП (англ. one step — один крок) — швидкий, маршоподібний танець, що виник у США близько 1910 р., згодом поширився у Європі, витіснивши *тустеп*, аби, у свою чергу, поступитися місцем *фокстроту*.

УВЕРТЮРА (фр. *ouverture*, від лат. *apertura* — відкриття, початок) — 1) інструментальний вступ до театральної вистави з музикою (опери, оперети, балету, драми), вокально-інструментальних творів на зразок кантати, ораторії чи серії інструментальних п'єс на зразок сюїти, а з ХХ ст. — також до кінофільмів; 2) жанрове означення форми музичного твору. У разі високих художніх якостей У. почали виконувати як окремий концертний номер, що сприяло її становленню у формі самостійної програмної музики, часом навіть «прикладного» характеру («іменні», «урочисті», «вітальні», «ювілейні» і т. д.).



Увертюра.
П. Сезанн. Дівчина у фортепіано,
або Увертюра до Тангейзера.
Полотно, олія. 57,8 × 92,5 см. 1868 р.
Ермітаж, м. Санкт-Петербург, Росія

УД, АЛЬ-УД — 1) давньоарабський музичний інструмент (прототип лютні); 2) сучасний вірменський музичний інструмент на зразок лютні. Іл.

УДАРНІ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ — музичні інструменти, обтягнуті шкіряною мембраною (барабани, литаври, бубни) або зроблені з матеріалу, який сам здатен лунаги («самозвучні»: гонг, ксилофон, тарілки і т. д.). Іл.

УЖИТКОВЕ МИСТЕЦТВО — мистецтво виготовлення предметів побутового призначення: знарядь праці, засобів

пересування, тканин, одягу, меблів, іншого хатнього начиння (посуду, світильників тощо), які мають, крім конкретної практичної корисності, також і певну естетичну цінність.

Види У. м. розрізняють за предметами виготовлення (меблі, посуд, одяг тощо), матеріалом та способом його оброблення, або технологією виробництва (напр., посуд із глини — кераміка, майоліка, фаянс та порцеляна; зі скла — кристаль, венеціанське, богемське, гутне скло і т. д.): литво, чеканка, ковальська справа, ткацтво, килимарство, столярне ремесло, різьбярство, чинбарство, шорна справа, стельмашня (каргне виробництво) та ін.

Проте не всі рукотворні речі нашого матеріального середовища належать до сфери У. м.

Чимало пожиточних предметів, цілком відповідаючи своєму функціональному призначенню (напр., молоток, цвях, зубило, віз і т. д.), на відміну від карети, брички, дзеркала, зовсім не викликають у нас естетичних почувань. Тимчасом як інші, вочевидь позбавлені практичної корисності (іграшки, різноманітні прикраси тощо), надають нам естетичної втіхи.

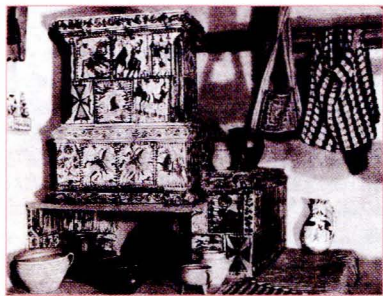
Подібні самоспостереження не оманив. Бо перші не належать до предметів мистецтва зовсім, а другі — належать до мистецтва, однак, не ужиткового, а декоративного.

Крім того, існують ужиткові вироби (килими, вишивані сорочки, капелюхи, гаптовані строї і т. д.), витвори людської діяльності (сади, парки, алеї тощо), продукти виробництва, призначені для громадського користування (напр., твори архітектури малих форм), які належать водночас до того й іншого розряду, тому їх іменують предметами декоративно-ужиткового мистецтва.

Отже, неодмінною ознакою творів саме ужиткового та декоративно-ужиткового мистецтва є органічне поєднання в них пожиточності, тобто практичної доцільності, та краси.

Тут логічно виникає питання про критерій *краси*, з яким пов'язане розрізнення, «виокремлення» у цій сфері явищ мистецьких (або *художніх*), питання

про те, які вироби, як, коли і чому «стають», тобто вважаються, предметами мистецтва, а які і чому — ні?



Ужиткове мистецтво.
Кахалія під. С. Косів. XIX ст. Львівський музей етнографії та художнього промислу, м. Львів, Україна



Ужиткове мистецтво.
Порохівниця. Полтавщина. Ріг. 1700 р. Житомирський обласний краєзнавчий музей, м. Житомир, Україна

Детальну відповідь на це питання читайте в статтях *Краса, Мистецтво, Естетизація, Етизація, Сакралізація*, зараз ж спробуємо лише підійти до відповіді на це питання, розглянувши історичний процес виникнення ужиткового мистецтва.

Коли і як виникло ужиткове мистецтво? Попри неможливість конкретно-хронологічної відповіді на це питання, однозначно можна твердити, що чимало предметів У. м. кола з'явилося одночасно з появою людини. Тобто процес виробництва знарядь праці, транспортних засобів, засобів зв'язку, матеріалів,

придатних для виготовлення одягу та самого одягу, був водночас і процесом олюднення мавпоподібної істоти, процесом становлення людини.

Візьмімо до уваги: «брати наші менші» теж працюють. Тобто виконують доцільну роботу із забезпечення засобів до існування собі й власному потомству. Більш того — вони також і виробляють. Тобто створюють (творять!) речі, яких немає в готовому вигляді у природі (пташині гнізда, бджолині стільники, боброві хатки тощо). При цьому, буває, вони використовують навіть певні знаряддя у своїй доцільній діяльності. Але ніколи не створюють їх. Виготовлення знарядь діяльності — прерогатива людини. Тому не так уже й далеко від істини твердження: людина — це тварина, яка виготовляє знаряддя.

Череп'яні «кристали думки». Найдавніші рукотворні речі — саме знаряддя: ножі, рубила, сокири, посуд. Встановлено, що найперші вироби людських рук за своєю формою — імітативні, тобто наслідувальні.

Виготовляючи найперші посудини, майстри наслідували природні форми — складені пригоршцею долоні, як це видно з найдавніших кам'яних мисок чи чашок, або висушений гарбуз і т. д. Таким було не лише виробництво посуду. Імітативною була вся первісна творчість. Такою у своїй основі вона й залишається.

Однак було б помилкою вважати, ніби всі первісні вироби людських рук були всього лише механічними повтореннями, мертвими копіями природних речей — на зразок відбитків у крейдяних та вапнякових покладах раковин відмерлих молюсків. Навіть найпримітивніший виріб — неоковирна кам'яна чашечка чи зіплений від руки глечик — результат складного, передусім мислительного, процесу: починаючи від осягнення форми природного предмета, осмислення її значення та становлення її зображення, її образу в уяві до визначення подумки і випробування на практиці шляхів та способів уречевлення, «втільнення» образу цієї форми (добору належного матеріалу та віднайдіння техніки), і, нарешті, роботи з реалізації задуму в предметно-чуттєвому вигляді. Тож будь-який виріб — це уречевлення, «утілення», людської думки, людського «духу».



Ударні музичні інструменти.
Гуро. Горлянкове дерево. Використовується в країнах Латинської Америки (Чилі)



Ужиткове мистецтво.
Чорильниця. Помпеї. Національний археологічний музей, м. Неаполь, Італія



Ужиткове мистецтво.
Освітлювальний посуд. Помпеї. Національний археологічний музей, м. Неаполь, Італія



Ужиткове мистецтво.
Кахалія з Чернігова. XVIII ст. Полтавський краєзнавчий музей, м. Полтава, Україна



Застібка з жіночого одягу.
Бронза, срібло з позолотою.
VI ст. Національний музей,
м. Белград, Сербія



Ужиткове мистецтво.
З. Коломієць, Н. Онацько.
Баклага. Кераміка.
1950 р. Київський музей
українського народного
і декоративного
мистецтва, м. Київ, Україна



Ужиткове мистецтво.
Н. Суєтін. Таріль
«Супрематизм». 1923 р.

Оскільки глина первісно була не лише найдоступнішим для виробництва необхідних людям пожиточних речей, а й виявилася найвитривалішим у часі матеріалом (каміння тріскалося, дерево гнило або горіло, метали іржавіли чи — якщо дорогоцінні — виявилися багатозразово переплавленими), то саме за керамікою можна з достатньою певністю судити про розвиток людської думки. Про її еволюцію від рабського слідування тільки тому, що дане природою, до необмеженого нічим, крім міркувань доцільності, злету творчої фантазії у винайденні небачених, нечуваних форм. Недарма один американський учений назвав кераміку «кристалізацією людської думки».

Отже, гончарі, ткачі, ковалі, стельмахи, гутники та інші первісні виробники пожиточних речей були винахідниками, авторами рукотворних «кристалів думки». У цьому зв'язку на пам'ять приходить широко відоме у популярному викладі Максима Горького твердження, що родоначальниками мистецтва були саме гончарі, ткачі, ковалі, золотарі...

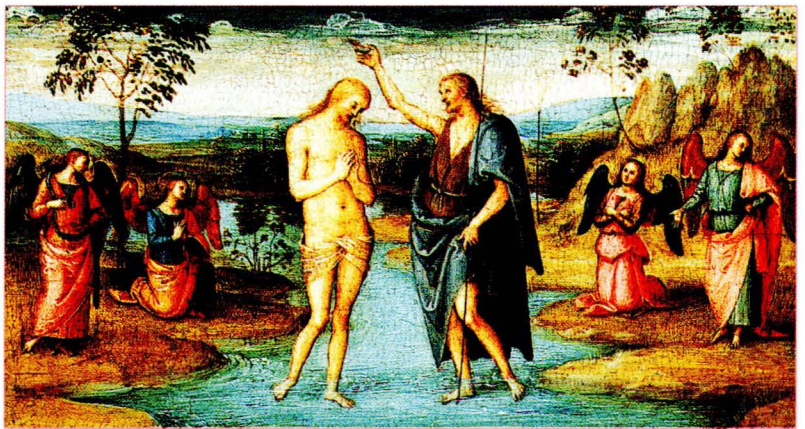
Не всі пожиточні речі ставали й стають, тобто вважаються, мистецькими творами. Кристали, навіть алмазні, самі по собі ще не діаманти. Аби вони стали діамантами, над ними треба чимало ще попрацювати — огранувати їх, оздобити належною оправою і т. д. і т. п. То

«хто» ж і як «оздоблював» і оздоблює «кристали думки», виготовлювані гончарами, ткачами, ковалями та іншими стельмахами, перетворюючи їх на «художні» твори?..

Достеменно встановлено, що саме на первісних рукотворних, хоча уже більш-менш складних (складених, комбінованих) знаряддях — сокирах, гребінцях, горщиках і т. д., з'явилися одні з найперших зображень (якщо не найперші). Незаперечно доведено, що ці зображення — це наочна формула того, як раніше виготовляли це знаряддя. Це знаряддя служило людям так довго і корисно, що занало естетизації: до нього звикли, з ним ніби «зріднилися», і воно уже само по собі, як і все своє, рідне, стало приємним, тобто здавалося гарним і навіть — прекрасним. Через те, певно, люди й зображали його вигляд на новому виробі, який приходив на зміну старому. Так виникали початки графіки, живопису, взагалі образотворчої діяльності людей.

Значення стосується не лише зображень, а й самих виробів: їхньої форми і навіть конструктивних принципів (архітектоніки).

УМБРІЙСЬКА ШКОЛА — мист. означення стилю живописних творів, які виходили з-під пензлів майстрів кількох поколінь (XIII — XVI ст.) з м. Перуджа (провінція Умбрія, центральна Італія). У XIII ст. — розквіт вишуканої мініатюри, XIV — початок XV ст. — пізньої готики (Джентіле да Фабріано), з другої поло-



Умбрійська школа живопису.
П. Перуджано. Хрещення Христа. Полотно (перенесено з дошки), темпера. 27,3 × 46,3 см.
Близько 1500—1505 рр. Художній інституту, м. Чикаго, США

вини XV ст. — принципи реалістичного стилю мистецтва Відродження (П. Перуджино, Л. Сінбореллі, Пінтуріккьо). Особливості У. м. — ліричність образів, поезитизація природи, м'якість колориту. Іл.

УНДІНА (лат. unda — хвиля) — у середньовічній германській міфології — загальне означення духу жіночої статі, який нібито мешкає в річках, озерах, ручаях і т. п. (український відповідник — русалка, давньогрецький — *наяда, німфа*).

УНСОН (від лат. unus — один + sonus — звук) — 1) одночасне лунання двох чи більше звуків; 2) спосіб виконання мелодії голосами чи інструментами в приму; 3) виконання музичного твору одночасно (синхронно) на двох інструментах; 3) посилення сольної партії супроводжуючим голосом в акомпанементі.

УНІФОРМА (фр. uniforme — одноманітність) — 1) взг. формений одяг офіціантів, продавців, школярів та ін.; 2) означення одягнутих у спеціальний одяг допоміжних працівників цирку — тих, що обслуговують арену під час вистав (другоназва — *уніформіст*).

Див. *Форма, Художня форма. Іл.*

УНТЕРТОНИ (нім. unter — нижній і грец. tonos — наголос) — теоретично виведений ряд звуків, які розміщуються нижче *основного тону* вібратора і є своєрідним дзеркальним відображенням натурального звукоряду.

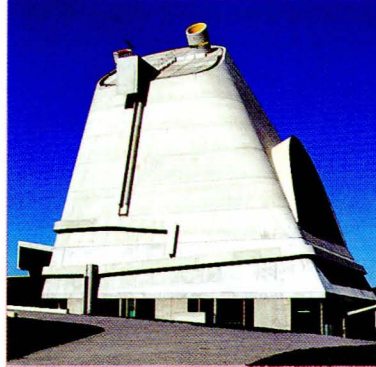
Див. *Обертони.*

УР — місто (V тис.—IV ст. до н. е.) в Месопотамії (територія сучасного Ірану). Розташовані руїни захисних стін, палаців, храмів Зіккурату, гробниці, архів клинописної писемності та ін. Іл.



Ур.
Руїни міста Ур. Південний Ірак.
Сучасний вигляд

УРБАНІЗМ (лат. urbanus — місто) — 1) у мистецтві та літературі — напрям, представники якого прагнули описати динаміку життя великих міст; 2) в архітектурі — напрям у містобудуванні, представники якого вважали доцільним спорудження міст-гігантів із величезними будинками.



Урбанізм.
Архітектори Ле Корбюзьє (проект), Х. Обері.
Церква святого Петра.
1970—2006 рр. М. Фірміні, Франція

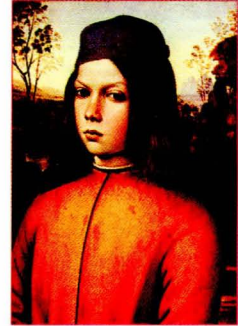
УРГЕНЧ — столиця Хорезму (X—XIV ст.). Руїни поблизу селища Куня-Ургенч (Туркменістан) — залишки укріплень, будинків, лавок, майстерень, гробниць, бань та ін.

УРЕЦЬКЕ СКЛО — виробы заводу, що діяв у м. Уреч (нині Слуцький р-н Мінської обл., Білорусь) від 1738 р. до середини XIX ст. Вироби — графіни, стакани. Притаманні малі вишукані форми і витончена обробка.

УФФІЦІ (Uffizi) — назва знаменитої картинної галереї у м. Флоренція (Італія). Одне з найбільших у світі зібрання творів італійського мистецтва епохи Відродження, західноєвропейського живопису та графіки. Заснована у XVI ст., споруда зведена протягом 1560—1585 рр. (архітектори Дж. Вазарі та Б. Буонталенті). Іл.

УШЕБТІ — статуєтки зі зброями праці в руках, яких стародавні єгиптяни клали в могилу заможного покійника, аби вони прислужували йому в потойбічному житті. Іл.

Див. *Скульптура, Масштаб.*



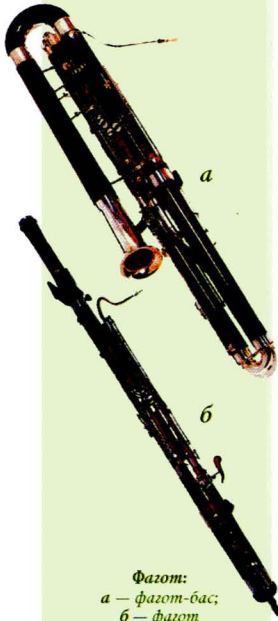
Умбрійська школа.
Бернардіно Пінтуріккьо.
Портрет хлопчика. Дерев'яно,
олія. 35 × 28 см. Близько
1500 р. Художня галерея,
м. Дрезден, Німеччина



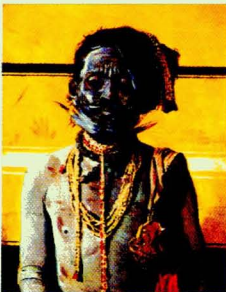
Уффіці.
Скульптор Г. Монако.
Гвідо д'Ареццо. Портик.
1560—1581 рр. Уффіці,
м. Флоренція, Італія



Ушебті.
Ушебті. Давній Єгипет.
Єгипетський музей,
м. Турин, Італія



Фагот:
а — фазот-бас;
б — фагот



Факір.
В. Верещакін. Факір.
Середина XIX ст.
Приватна колекція

Ф

F — шоста літера музичного алфавіту; назва і літерне означення VI ступеня поширеного в ранньому Середньовіччі звукоряду, основним тоном якого був звук А. Згодом, коли місце основного тону посів звук С, тон F став IV ступенем цього звукоряду. У деяких країнах поряд з літерним застосовують складове позначення звука F — *fa* (*фа*). Велике F означає звук великої октави, мале f — першої; для позначення відповідних звуків більш «низьких» та більш «високих» октав застосовують додаткові знаки — цифри чи рисочки. Так, звук F чи F₁ означає звук контроктави, f або f₄ — четвертої октави. Для позначення хроматичних видозмін цього звука до літери F приєднують додаткові склади: підвищення на півтону позначається *fis* (фа-дієз), підвищення на два півтони — *fis* (фа-дубль-дієз); зниження на півтону *fes* (фа-бемоль), зниження на два півтони — *feses* (фа-дубль-бемоль). Для позначення тональності до назви звука тоніки додаються слова *dur* (для мажору) чи *moll* (для мінору), при цьому в першому випадку використовують F велике, в другому — f мале; 2) скорочене позначення *forte* (форте); подвійне FF означає *фортисимо*, потрійне — *фортисимо посібле* (тобто якомога голосніше) і т. д.; 3) ключовий знак. Літеру F використовували для цього (поряд із C і G) із часу запровадження лінійного нотного письма: вона розташовувалася на певній лінії, указуючи на положення ноти фа на нотному стані. Із часом її накреслення видозмінилося, і вона набула теперішнього вигляду басового ключа.

Див. *Альтерація*, *Ключ*, *Сольмізація*, *Гама*, *Гексахорд*.

ФА (*fa*) — 1) у сольмізації назва четвертого із шести складів гексахорду; 2) у Франції, Італії, Росії, Україні та інших країнах — четвертий ступінь основного (домажорного) діатонічного звукоряду; 3) основний тон (тоніка) фа-мажору (F-*dur*) і фа-мінору (f-*moll*); 4) прима тонічних тризуків фа-мажору та фа-мінору.

Див. *F*.

ФАБРИКА (від *лат.* *fabricare* — виробляти, виготовляти, споруджувати, видавувати) — одна з розвинутих форм організації суспільної праці. Розглянемо два визначення фабрики, що їх свого часу дав економіст Е. Юр. Перше: Ф. — це «кооперація різних категорій робітників, що доглядають за системою машини»; друге: Ф. — «величезний автомат, складений з численних механічних і свідомих органів, що діють для виробництва одного й того ж предмета». Легко збагнути, що перше визначення зберігає своє значення щодо всіх можливих застосувань машин у великому масштабі, друге — характеризує їх суто капіталістичне застосування. Історія згодом підтвердила це логічне розрізнення фактом створення Ф. некапіталістичного типу. Але історично, на зорі свого становлення, Ф. виникали саме як капіталістичні підприємства, як нова промислова і суспільна стадія його розвитку.

У гонитві за прибутком капітал виявив надзвичайну чутливість до запитів покупців і не гребував, як відомо, ніякими засобами для досягнення своєї мети. Тільки цим, а не свідомим «прагненням до прогресу», пояснюється та обставина, що капітал революціонував старе виробництво, перетворюючи стару мануфактуру, де це можливо, на фабрику, або, знищивши її, створював зовсім нові фабрики, нові виробництва товарів, подібних до тих, які раніше представляла мануфактура.

Порівняльно історія театру і кіно в цьому відношенні мало чим відрізняється від такої ж історії каретного та автомобільного виробництва. Фабрикуючи театральні вистави, американські підприємці прагнули охопити все суспільство. (Див. *Театр*). Але ж це саме те, що було не під силу мануфактурі і що робить тільки фабрична система капіталізму: охоплює виробництво в національному масштабі, докорінно перетворюючи його.

Становлення кінематографічної промисловості (створення кінофабрик), що збіглося в часі з переходом капіталізму до своєї вищої, монополістичної стадії, супроводжувалося небаченою досі — небаченою навіть в звичайному виробництві, не кажучи вже про мистецтво! — за своєю впертістю та жорстокістю конкурентною боротьбою. У цій боротьбі наприкінці 1908 р. — на початку 1909 р. на гору вибралось три компанії, що утворили монополістичний т. зв. Патентний трест. Але зверхність їх була недовгою. Частина конкурентів, які не увійшли до

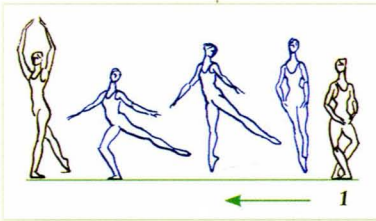
тресту, тікаючи від переслідувань, перебралися до Каліфорнії і в урочищі, названому Голівуд (за англійським найменням поширеного там дерева годролистисту), продовжували там фабрикувати «незалежні» фільми. Незабаром туди потягнулись і компанії, що входили до Тресту, і всі вони поклали там початок «столиці» майбутньої «кіноімперії», провідне місце в якій тоді зайняла фірма «Парамаунт». Але боротьба на цьому не припинилася і не припиняється досі.

Див. *Кіностудія, Ательє*.

ФАБУЛА (лат. *fabula* — оповідь, байка) — зображення перебігу подій у послідовному причинно-наслідковому порядку розвитку драматичної дії: експозиція, зав'язка (конфлікт), перипетії, кульмінація, розв'язка. Іноді Ф. називають на французький манер сюжетом, на англо-американський — історією або коротким змістом твору. Ф. також називають ланцюг подій, про які оповідається у сюжеті. Таке плутане тлумачення Ф. часто призводить до різничитань у її розумінні.

ФАГОТ (італ. *fagotto* — вузол, зв'язка) — духовий язичковий музичний інструмент. Іл.

ФАЙІ (фр. *pas failli*, від *faillir* — слабнути) — бал.: стрибок із двох ніг на одну, в якому відразу після приземлення вільна нога плавно проводиться через I та IV позиції і на неї переноситься центр ваги.



Файї

ФАКІР (араб. — букв бідняк) — 1) вж. мандрівний мусульманський дєрвіш (монах), старцюючий аскет, що сповідує один із напрямів ісламу (суфізм); 2) в Індії — громадський слуга, часом — фокусник і знахар. Саме в останніх двох своїх іпостасях він найбільш відомий в Україні; 3) у країнах Середньої Азії та Північному Афганістані у XVIII — XIX ст. Ф. — синонім слова «народ»; 4) у частини курдів — назва представників одного з вищих духовних станів. Іл.

ФАКТУРА (лат. *factura* — обробка) — 1) у музиці — сукупність засобів музичного викладу (мелодія, акорд, фігурація тощо), яка утворює звукову тканину твору; 2) в образотворчому мистецтві — характер поверхні твору.

ФАЛЬЦЕТ (італ. *falsetto*, від лат. *falso* — несправжній, фальшивий) — один із «високих» регістрів чоловічого співочого голосу, коли використовується лише головний резонатор; звук виходить за межі звичайного для чоловіків тембру.

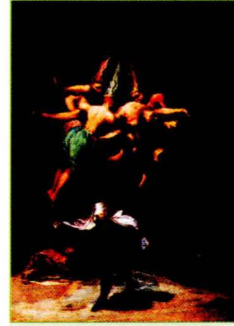
ФАНТАЗИЯ (лат. *phantasia* — уявлення, ідея, думка, видимість, ілюзія, примара, видіння, від грец. *φαντασια* — уявлення, уява) — 1) вж. здатність людської уяви до витворення особливих продуктів — образів, позбавлених реальних прототипів; 2) конкретні продукти цієї здатності; 3) муз. жанрове означення музичного твору вільної форми на теми із опер та балетів, народних пісень і танців тощо.



Фантастика.

Г. Доре. Ілюстрація до епічної поеми А. Аріосто «Божевільний Орlando»

ФАНТАСТИКА (грец. *φανταστικοζ* — уявний) — термін для загального означення творів літератури і мистецтва, побудованих на образах і сюжетах, які є продуктами фантазії. Залежно від тематики (суспільні відносини, техніка, медицина, біологія, інші природничі науки) розрізняють такі види Ф.: наукова, технічна, соціальна, релігійна (міфологія) та їхні поєднання. Жанри Ф. цілковито визначаються панівними жанровими



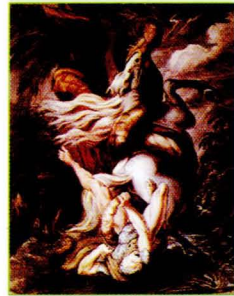
Фантастика.

Ф. Гойя. Відьми у повітрі. Полотно, олія. 43,5×31,5 см. 1797—1798 рр. Прадо, м. Мадрид, Іспанія



Фантастика.

Ю. Ніс. Угода між Фаустом та Мефістофелем. Ілюстрація до трагедії Й. В. Гете «Фауст». Гравюра. Близько 1840 р. Приватна колекція



Фантастика.

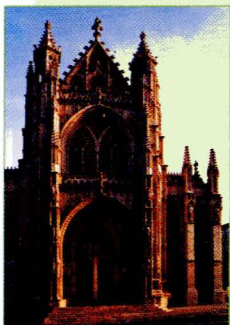
Г. Фюсслі. Величезна змія нападає на найзника. Ахварель. 39×31,5 см. 1800 р. Кунстхаус, м. Цюрих, Швейцарія



Фарфор.
Танцівниця. Фарфор, муфель. Близько 1753 р. Музей Райс-Енгельхорн, м. Мангейм, Німеччина



Фарфор.
Ваза. Китай. Династія Цинь. XVII—XIX ст. Кунсткамера, м. Санкт-Петербург, Росія



Фасад.
Церква Нотр-Дам де Саблон. Готика. М. Брюссель, Бельгія

тенденціями в літературі та мистецтві певної епохи — міф, казка, байка, життє, балада, утопія, повість, роман та ін. Іл.

Див. *Міфологія, Релігія, Філософія.*

ФАНФАРА (італ. *fanfara*) — 1) духовий музичний інструмент: довга труба без вентилів; 2) трубний сигнал бойовничого чи урочистого характеру.

ФАРАОН (грец. прочитання (вараон) єгипетського ієрогліфа, що означає *па-лац*) — 1) традиційне означення давньоєгипетських царів; 2) жаргонне — означення поліцаїв у дореволюційній Росії. Іл.



Фараон.
Статуї фараона Рамзеса II. Близько 1298—1213 рр. до н. е. Храм Абу-Сімбел, Нубія



Фарс.
К. Петров-Водкін. Театр. Фарс. 1907 р. Третяковська галерея, м. Москва, Росія

ФАРС (фр. *farce*, від лат. *farctio* — *наповнювати, набивати, начиняти, фаршувати*) — 1) різновид середньовічного європейського (переважно французького) народного театру та літератури побутового комедійно-сатиричного характеру (XIV — XVI ст.). Аналогічний до італійської комедії дель арте та німецького фастнахтшпілю; 2) у театрі XIX — XX ст. — комедія-водевіль легкого змісту із суто «зовнішніми» прийомами комікування; 3) *перен.* іронічна оцінка

певних подій та явищ реального життя (інспірований судовий процес, нечесні парламентські чи президентські вибори тощо), які за своїм перебігом нагадують цей різновид театральної вистави. Іл.

ФАРФОР (перс. *faufūr*) — різновид білої кераміки, яку одержують спіканням сумішей пластичної вогнетривкої глини, каоліну, польового шпату, кварцу. Прекрасні термічні та електроізоляційні властивості, вогнетривкість та водонепроникність, міцність та пропускання світла в тонкому шарі сприяють широкому застосуванню виробів із Ф.: посуд, вази, статуєтки, архітектурні деталі, ізолятори, хімічна апаратура та ін. За фактурою розрізняють Ф., покритий поливою (глазур'ю) і неполив'яний (бісквіт). Ф. винайшли у Китаї у IV ст., у Європі з'явився в XVI ст., спочатку т. зв. м'який (без каоліну). Твердий Ф. винайшли на початку XVIII ст. у Саксонії (Мейсенська мануфактура, 1710 р.). Другоназва Ф. — порцеляна. Іл.

ФАС (фр. *face* — обличчя) — *арх.* означення у фортифікації чільної, зверненої до супротивника сторони укріплення; *еп face* (*анфас*) — мистецтвознавчий термін для означення зображення людського обличчя спереду.

ФАСАД (фр. *face* — обличчя) — передня, чільна сторона будови. Іл.

ФАСТНАХТШПІЛЬ (нім. *Fastnachtspiel*) — різновид німецького народного театру (середньовічний фарс); первісно притаманна анекдотична основа, згодом авторами були майстерзингери.

ФАТ — (фр. *fat*, від лат. *fatus* — дурний, глухий) — 1) сценічне ампула: роль зовні ефектної, самозакоханого та обмеженої людини; 2) *перен.* духовно обмежена людина, що полюбляє похизуватися.



Фасад.
Будинок Полтавського губерньського земства. За проектом В. Кричевського. Модерн. 1903—1908 рр. Полтавський краєзнавчий музей, м. Полтава, Україна

ФАТА (санскр. *pata* — тканина) — 1) весільний жіночий головний убір: довге покривало з легкої тканини (кісея, шовк, мереживо, капрон), що спускається до плечей, пояса чи навіть ніг; 2) *перен.* символ дівочої чистоти й незайманості. *Лл.*

ФАУНА (лат. *Fauna*) — 1) у давньорим. міфології ім'я богині лісів та полів, покровительки тваринних стад; 2) *перен.* сукупність видів тварин.

ФАХВЕРК (нім. *Fachwerk* — ферма) — *арх.* дерев'яний каркас будови (із брусів, стоянів, розкосів, перев'язок тощо), який заповнюють камінням, цеглою, глиною та іншим будівельним матеріалом.

ФАЦЕЦІЯ (лат. *facetia* — жарг) — жанр короткого смішного оповідання на зразок анекдоту. Виник у європейській літературі XII — XIII ст., набув поширення в епоху Відродження.

ФАЮМСЬКИЙ ПОРТРЕТ — по-смертне зображення обличчя людини, що клали до могили разом із покійником. Назва походить від єгипетського міста Файюм, поблизу якого 1887 р. виявили ці зображення. **Ф. п.** створювали на дошках у техніці енкаустики та воскового живопису. Розквіт цього заупокійного жанру припадає на I—III ст. н. е. Згідно зі стародавніми віруваннями єгиптян, мерці мають воскреснути, коли їхня душа повернеться до тіла. Щоб душа в мить повернення відразу впізнала небіжчика, малювали його портрет (заможні робили маски з нержавіючого металу — золота). За неодмінної схожості з померлим ці портрети мали виразні риси узагальнення в розрахунку на їхнє призначення — послання у вічність: пильний погляд, спрямований на глядача і крізь нього, нейтральний, найчастіше золотавий фон та ін. **Ф. п.** став типологічним зразком, прототипом християнської ікони. *Лл.*

Див. *Релігійне мистецтво.*

ФАЯНС (фр. *faïence*, від назви італійського міста Фаенца (*Faenza*), де виробляли **Ф.**) — різновид переважно білої кераміки, яку виготовляють із тих само матеріалів (змінюються лише пропорції) та за допомогою тієї ж технології (змінюється лише режим випалювання), що і фарфор. Щільний, дрібнопористий фаянсовий черепок, укритий прозорою чи «глухою» поливою, широко викорис-

товують для виробництва посуду, умивальників, облицювальної плитки, сантехнічних виробів тощо. Подібні матеріали виготовляли у давньому Єгипті, Китаї у IV—V ст., у Європі — від XVI ст. Другою назвою **Ф.** — *майоліка*. *Лл.*

ФЕБ (грец. *φάεινός* — сяючий, світлий, блискучий) — другою назвою Аполлона.

ФЕДОСКІНСЬКА МІНІАТЮРА — російський мініатюрний живопис олією на лакових виробих із пап'є-маше. Назва походить від с. Федоскіно (Московська обл., Росія), де 1798 р. започаткували цей художній промысел.



Федоскінська мініатюра.

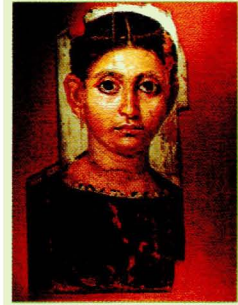
Майстерня В. Вишнякова. Трійця. Схринька. З літографії 1840-х рр. Пап'є-маше, олія, лак. 18×12 см. Федоскіно. Всеросійський музей декоративно-прикладного і народного мистецтва, м. Москва, Росія



Федоскінська мініатюра.

Фабрика Лукутіних. Гра на лютні. Нідерландська жанрова сцена. Табакерка. Пап'є-маше, олія, лак. 10×7 см. 1863—1876 рр. Всеросійський музей декоративно-прикладного і народного мистецтва, м. Москва, Росія

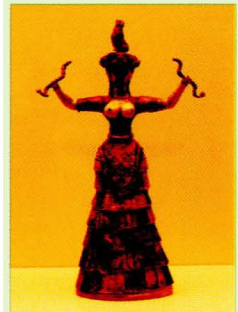
ФЕСРІЯ (фр. *féeerie*, від *fée* — чарівниця, фея (в основі грец. *φαια* (феа) — богиня)) — мистецький жанр (театральна,



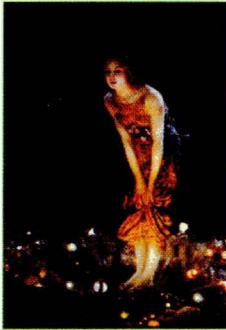
Файюмський портрет. Портрет молодого жіночки. Дерево ялини, енкаустика. Кінці III ст. Лувр, м. Париж, Франція



Файюмський портрет. Портрет Євтихії. Дерево, енкаустика. II ст. н. е. Метрополітен-музей, м. Нью-Йорк, США



Фаянс. Богиня зі зміями. Фаянс. Крит. Археологічний музей, м. Іракліон, Греція



Феєрія.
Е. Х'юзз. Ніч Сан-Хуана.
Акварель, гуаш. 1906 р.
Приватна колекція



Феррарська школа живопису.
А. Коста. Концерт.
Дерево, олія. 93×73 см.
Національна галерея,
м. Лондон, Велика Британія



Феррарська школа живопису.
К. Тура. Весна. Дерево,
олія. 116×71 см. 1460 р.
Національна галерея,
м. Лондон, Велика Британія

циркова вистава, літературний твір), який передбачає зображення фантастичних (чудесних) подій, чудодійних персонажів та особливо яскраві сценічно-світлові ефекти.

ФЕЙЛЕТОН (фр. feuilleton, від feuille — аркушик) — 1) художньо-публіцистичний газетно-журнальний жанр, особливість якого — гостре критичне ставлення до об'єкта (особи, явища). Уперше друкували на окремих аркушах паперу, що й дало підставу для назви; 2) в історії української журналістики — означення розміру та місця матеріалу на газетних шпальтах — унизу, через всю сторінку (згодом — «підвал»).

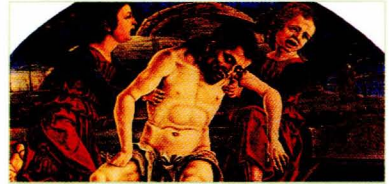
ФЕНОМЕН (грец. φαινόμενα — явище, видиме, те, що видається) — 1) вж. незвичайний, винятковий факт, подія, явище; 2) філос. те, що людина пізнає органами чуття (зором, слухом, на дотик, по запаху, за смаком), на відміну того що становить сутність цих речей чи явищ, яку людина осягає (пізнає) розумом, і що по-філософськи називають ноуменом (від грец. νοούμενα — те, що уявляється подумки, думки).

ФЕРМАТА (італ. fermata — зупинка) — муз. знак необмеженого часом збільшення тривалості (як правило, у півтора-два рази) звука. Зображають у вигляді півкола (відкритого вгору або вниз) із крапкою в центрі, яке ставиться переважно над нотою, акордом чи паузою найчастіше в кінці твору чи його частини.

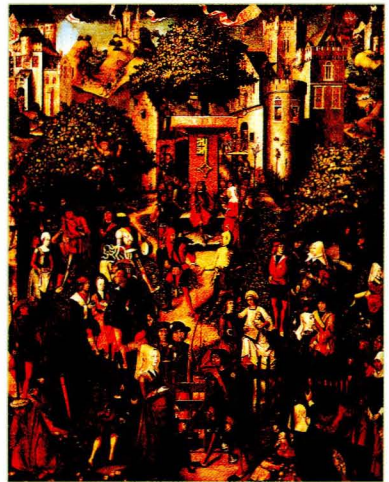
ФЕРМУАР (фр. fermoir — застібка) — 1) застібка-прикраса (на альбомі, книзі, намисті та ін.); 2) долото, яке використовують при різьбленні по каменю, дереву, а також для тиснення шкіри.

ФЕРРАРСЬКА ШКОЛА — італійський живопис раннього Відродження, названий на честь м. Ферраре. Представники — К. Тура, Ф. дель Косса, Е. де Роберті. Особливість творчості: поєднання живого інтересу до побуту з готичною експресивністю образу.

ФЕСТИВАЛЬ (фр. festival, від лат. festivus — веселий, забавний, дотепний, приємний, комфортний) — масове свято, огляд (демонстрація) досягнень видовищних мистецтв (театрального, музичного, кіно, естради, циркового та ін.). Іл.



Феррарська школа живопису.
К. Тура. Ангел п'єта. Фрагмент.
Дерево, олія. 44,5×86 см. Музей історії
мистецтва, м. Відень, Австрія



Фестиваль.
Майстер з Франкфурта. Шутерфест.
Дошка, олія. Близько 1493 р. Королівський
музей образотворчого мистецтва,
м. Антверпен, Бельгія

ФІАЛ (грец. φιάλη (фіале) — чаша, бокал з широким дном, кубок, урна) — у готичному архітектурному стилі — декоративне завершення шпиливі пінаклів, контрфорсів у вигляді піраміди, фігурно-шпиля, хрестоцвіту тощо.

ФІБУЛА (лат. fibula — болт, скоба, скріпка, зажим, гачок, застібка, пряжка) — арх. застібка на одязі часів бронзової та залізної епох; здебільшого багато прикрашений пристрій, який складається з дужки, голки з пружиною та голкоприймача. Іл.

ФІГУРА (лат. figura — зовнішній вигляд, зовнішні обриси, образ) — 1) вж. зовнішні обриси, вигляд, форма предмета;

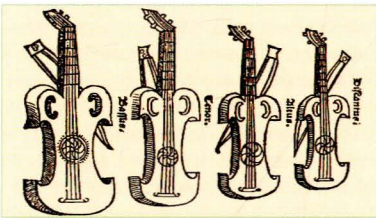
2) обриси людського тіла, будова тіла; 3) позиція, положення, що його хтось набирає при певному русі (фехтування, бокс, танець); 4) частина («одиниця») масового танцю; 5) скульптурне, живописне або графічне зображення людини, тварини; 6) в шахах — назва всіх Ф., крім пішаків; у гральних картах — загальне означення «старших» (що йдуть після «десятки») карт; у грі в городки — означення 5-ти композицій із чурок; 7) у геометрії — певні множини точок (кут, трапеція, коло тощо); 8) у лінгвістиці — особливий стилістично-мовний зворот; 9) у риторичі, поетиці — друго-назва образу (звідси: «фігурально (тобто образно) висловлюватися»).

ФІГУРАЛЬНИЙ (лат. *figura* — зовнішній вигляд, зовнішні обриси, образ) — образний, алгоричний.

Див. *Алегорія*.

ФІГУРАЦІЯ (лат. *figuratio* — надання форми, образне зображення) — муз. ускладнення фактури за допомогою повторів звуків та акордів (ритмічна фігурація), мелодичного руху по звуках акорду (гармонійна фігурація), застосування в мелодії неакордових звуків (мелодична фігурація).

ФІДЕЛЬ (лат. *fides* — струна) — 1) старовинний музичний інструмент, попередник віоли та скрипки; 2) загальне означення середньовічних смичкових струнних інструментів. *Іл.*



Фідель (фідл).

Чотири типи фідла. Зліва направо: бас, тенор, альт, дискант. Гравюра по дереву. Ілюстрація з книги М. Азрікола «Musica instrumentalis deudsch». 1529 р.

ФІКЦІЯ (лат. *factio* — утворення, створення, складання, вигадання) — в українському традиційному слововживанні: вигадка — щось нереальне, уявне, фальшиве; у «західному» слововживанні:

фікшн (fiction) — англomовний термін, яким означаються недокументальні мистецькі твори (зокрема, кіно).

Див. *Мистецтво, Художнє, Документальне, Стиль*.

ФІЛАРМОНІЯ (грец. *φίλωσ* — люблю + *αρμονία* — гармонія) — концертна організація в ряді країн, зокрема в Україні й Росії. Утворилася в результаті діяльності т. зв. філармонійних товариств, які ставили за мету пропаганду симфонічної музики, звідки й походить їхня традиційна прихильність до музики «класичної», «серйозної» і деяка настороженість щодо «естрадної», «легкої».

ФІЛІГРАНЬ (італ. *filigrana*, від лат. *filum* — нитка + *granum* — зерно) — 1) ювелірний виріб із тонкого дроту; 2) виготовлене з тонкого дроту зображення, яке прикріплюють на сітці для відляву паперових аркушів з метою отримання водяних знаків; 3) накладні металічні прикраси книжкової палітури.

Див. *Скань*.

ФІЛОСОФІЯ (грец. *φιλοσοφία*, від *φίλωσ* — люблю і *σοφία* — мудрість) — В. Даль потрактував Ф. як «любомудріє» і в такий спосіб витлумачив поняття: «Філософія — наука про досягнення людиною мудрості, про пізнання істини та добра».

Якби ж то було так!..

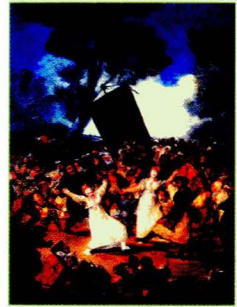
На жаль, *насправді це далеко не так*.

І як «наука» філософія надто дивна: аж до того, що вона зовсім *не «наука»*.

І не «Істиною» та «Добром» заклопотана вона насамперед.

І «Мудрість», про досягнення якої йдеться у В. Дала, вельми «своєрідна»..

Своєрідна «мудрість». У грецькій мові існує ще одне слово, яке в українському перекладі означає мудрість. Це слово — *μετήζ* (метіс). Походить воно від дієслова *μεταάω* (метіаоо) — думати, вирішувати, задумувати. Один з епітетів Зевса (!) — мудрий — утворений саме від іменника *μετήζ*, а не від іменника *σοφία*. Зевс — *μετήζα* (метієта), а не *σοφιστικός* (софістикос). Чи не тому, що дієслово *σοφίζομαι* (софісомай), від якого утворений іменник *σοφία*, означає «мудрувати», «хитрувати», «вигадувати», «хитро придумувати [щось]»? Синонімами цієї мудрості (софії), крім знання та розуміння, були також хитрість та спритність. Це слово



Фестиваль.

Ф. Гойя. Свято сардині. Дошка, олія. 82,5 × 52 см. 1812–1819 рр. Музей академії Сан-Фернандо, м. Мадрид, Іспанія



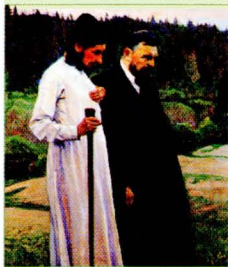
Фібула.

Срібло. Слов'янське походження. VI–VII ст. Національний музей, м. Рим, Італія



Фібула.

Фібула із зображенням Горгони. Бронза. Друга половина VI ст. до н. е. Лувр, м. Париж, Франція



Філософія.
М. Нестеров. Філософія
(Флоренський і Булгаков).
Полотно, олія. 1917 р.
Третьяковська галерея,
м. Москва, Росія

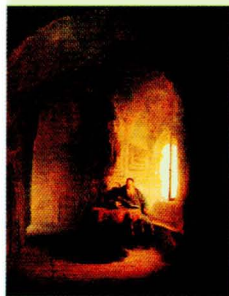
ζοφια (софія) слугувало й для означення мистецтва (мистецтва теслі, музиканта тощо). На Русі у давнину мистецтво також йменували «хитрістю». Оскільки мистецтвом вважали виготовлення чогось за певними правилами (яких можна було навчитися), слово ζοφια набуло ще й значення «науки».

Слово σοφιστοζ (софіст) означало: спочатку — знавець, умілець, віртуоз (у музиці) та винахідник у «технічних» мистецтвах; згодом — ритор, складач промов, учитель з уміння вести бесіду (діалектики), красномовства, потім — учитель «філософії» і, зрештою, (від часів Сократа і під враженням від його «любомудрувань») — лжемудрець, шарлатан, обманщик.

Філософський словник містить таку дефініцію: «Ф. — наука про загальні закономірності розвитку буття (природи та суспільства), а також людського мислення, пізнання людиною світу». Далі йдеться про те, що Ф. є однією з форм «суспільної свідомості», має «світоглядний характер», виокремлюється її особливе «методологічне значення» тощо — аж до проголошення Ф. «наукою наук». Для цього немає жодних підстав.

Нарцисизм, або «наука» заради самої себе. «Усі науки, — писав Аристотель, — більш необхідні, ніж вона, але ліпшої — нема жодної». Основоположник логіки припускається логічної помилки: корисності (яку можна виміряти за доступними об'єктивними критеріями) він протиставляє суб'єктивно забарвлене поняття «ліпше», а це справа особистих уподобань, смаків.

Ф., на думку Аристотеля, це — теоретичне (тобто споглядальне) знання про «першопчатки» та «першопричини». Учення ж про гадані «першопричини» й «першопчатки» він називає «першою любомудрістю (Ф.)», або «основною любомудрістю (Ф.)». Ця любомудрість-філософія, на його переконання, не що інше, як сама «божественна мудрість»; самоцінна й самодостатня «наука»: «Як вільна людина, кажемо ми, це — та, яка існує сама для себе, а не заради іншої, так шукаємо ми і цієї науки, оскільки лише вона єдина з усіх наук вільна: вона існує заради самої себе».



Філософія.
Рембрандт. Філософ читає.
Полотно, олія.
60×48 см. 1631 р.
Національний музей,
м. Стокгольм, Швеція

У цілковитій відповідності із «суто філософським», природним для епохи рабовласництва, поглядом визначаються роль та значення мистецтва, його місце в ієрархії засобів пізнання: «Мистецтвам надається тим більшого значення, чим далі вони від безпосередніх потреб життя; теоретичні дисципліни вищі від практичних, а найвище місце посідає Пізнання Першопчатків, або ζοφια (Софія), тобто Мудрість».

Цей мотив другорядності інших (тобто нефілософських) наук, а також мистецтва, супроводжує всю історію європейської Ф. і продовжує існувати — як пережиток — і досі.

Вроджений порок Ф. Аристотель, учень філософа Платона, учня софіста Сократа, чи не вперше в історії здійснив спробу класифікації людських знань («наук»). Він подумки виокремив «науки» практичні (знання про буденні справи), «науки» поетичні та «науки» теоретичні.

Від латинського слова speculos (sekulum sum) — відповідника грецького θεωρεω (теорео) — і походить один з епітетів філософії — спекулятивна (тобто — споглядальна).

В епітеті «спекулятивна» самопочатково зафіксовано «вроджену ваду» філософських «знань»: як набутих не шляхом дослідження, експерименту, досвіду, а винятково спогляданням, а отже, скоріше не так знань, як уявлень, словнених різного роду здогадів та припущень.

Попри справді наукове значення багатьох положень, викладених Аристотелем та зібраних його учнями й послідовниками в книжці, що дістала «технічну» назву «Метафізика», у ній поряд з істинями незаперечними є позірні, містяться чимало тверджень непевних, неточних, приблизних. Опинилися там ці хибні уявлення, зокрема й про «самодостатність» «найпрекраснішої з усіх наук», не з неогляду чи невігластва (Аристотель був одним із найосвіченіших людей свого часу), а з необхідності, точніше неминучості. І йдеться в даному разі не стільки про неунікненну історичну обмеженість індивідуальних людських знань, скільки про «природжений порок» сфери людського знання про всезагальні «принципи», «основи», «начала» всього сущого як вони осягаються засобами споглядання.

Оскільки предметом нестримної людської допитливості є часто-густо те, що завідомо не піддається безпосередній практичній перевірці, виявляються неминучими здогади, припущення, а то й — вигадки. Проблема в тому, що всі ці при-

пущення, здогади та вигадки так само важко спростувати, як і переконливо довести протилежні, які комусь видаються істинними.

Саме цією особливістю Ф. як любомудрування спричинюються як той факт, що впродовж історичного розвитку людства та в міру зростання кількості точних знань все більше звужувалась сфера власне Ф. та розширювалась мережа «позитивних» наук, так і та обставина, що як би не збільшувалися достовірні знання, цьому «любомудруванню» (схильності «доповнювати» проблематичні знання здогадами, припущеннями та вигадками) ніколи не буде краю. Бо якими б величезними не уявлялися (та й насправді були) наші точні знання про світ, вони залишатимуться величиною, нескінченно малою порівняно з нескінченністю (щодо кількості та якості) ще непізнаного, нез'ясованого.

З іншого боку, люди ніколи не позбавляться інтересу до ще незнаного, не позбудуться прагнення мати цілісне, «завершене» (а головне — заспокійливе) уявлення про будову світу, отже, й не позбудуться схильності замінювати достеменні знання здогадами, припущеннями, вигадками, фантазіями. Цілком небезпідставно С. Лем, всесвітньо відомий як фантаст і так само визнаний як філософ, цілком серйозно відносив філософію до одного з різновидів фантастики.

Із метою уникнення можливих непорозумінь варто зауважити: мова не про те, ніби споглядання цілковито не придатне для пізнання світу. Йдеться лише про відсутність критичного ставлення до його можливостей, завищену самооцінку його адептів — «чистих» філософів.

«Пташина мова» філософем. Справа не тільки у справжній складності самої дисципліни, що оперує гранично абстрактними поняттями, з одного боку, та недостатній підготовленості людей (будь-яка сукупність певних уявлень для їхнього розуміння потребує відповідної підготовки та інтелектуальних зусиль) — з іншого.

Наприклад, текст із «Метафізики» Аристотеля, узятий, як кажуть, наугад: «Оскільки деякі речі починають і перестають існувати без процесу виникнення та знищення — прикладом тут можуть слугувати крапки, якщо тільки вони справді існують взагалі форми та образи (адже не біле виникає, а дерево стає

білим, раз усе, що виникає, стає з чого-небудь і чим-небудь), тому не всі протилежні речі можуть виходити одна з іншої, проте в іншому сенсі біла людина виходить із чорної людини, а в іншому — біле — з чорного, і матерія є не у всього, але у тих речей, для яких існує виникнення та перетворення одних в інші; якщо ж щось існує або перестає існувати, не піддаючись зміні, це все матерії не має».

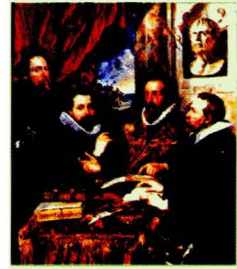
Щира правда в тому, що «складність» Ф. здебільшого має не стільки об'єктивний характер (як у наведеному прикладі), скільки суб'єктивне походження. У відповідь на закиди щодо «туманності» змісту та хитромудрості «вираження» вітчизняних адептів любомудрія з їхніх вуст можна іноді почути щось на зразок: «достоїнство теорії — не в її загальнодоступності, а в її істинності». Однак і цей, не позбавлений пихи «аргумент», не витримує жодної критики. Навіть якщо прийняти на віру слова про «істинність»: яке, питається, пуття від тієї «істини», що залишається мало чи й зовсім не доступною для людей.

Жалюгідна правда криється в тому, поперше, що зміст абсолютної більшості, так би мовити, «праць із філософії» позбавлений не лише видимих, а й узагалі присутніх зв'язків з тим, що цікавить та хвилює людей.

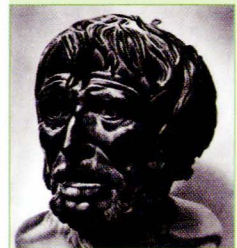
Справді, чи може «зачепити за живе» людину «основне» (!) питання Ф., сформульоване по-марксистськи? Одні вважають, що «раніше була й буває «матерія», другі — навпаки, і ніяк не можуть переконати у своїй правоті ані один одного, ані третіх, які схиляються до думки, що «раніше» буває то те, то інше.

Чудернацькі пригоди Ф. в Росії. «Нове мислення», імпортоване того разу з Візантії, було досить своєрідно витлумачене в Московії. За твердженням В. Ключевського, «гидаливе та боязке почуття охоплювало давньоруську людину при думці про риторську та філософську еллінську мудрість».

Коли через сім століть після прийняття християнства з'явилися у Московії перші церковні школи, в «прописи» занесли таку настанову: «Братія, не високоумствуйте! Якщо питають тебе, чи знаєш філософію, відповідай: еллінських борзостей не текох, риторських астрономів не чітах, з мудрими філософами не бивах, філософію ніже очима відех; учуся книгам благодатного закона, як би можна було мою грішну душу очистити від гріхів».



Філософія.
П. П. Рубенс. Чотири філософи. Полотно, олія. 1611–1612 рр. Галерея Палаціна (Палацо Пітті), м. Флоренція, Італія



Філософія.
Портрет філософа. Греція. III–II ст. до н.е. Бронза. Національний музей, м. Неаполь, Італія



Філософія.
І. Сковорода

Такий підхід виховував самовпевненість невігластва. «Аще учен словом, но не разумом, — вихваляється давньомосковський книжник, — не вчився діалектики, риторики та філософії, проте разум Христов у собі маю!»

Чи не на ґрунті цього самовпевненого неучтва зросло московська («національно-релігійна зарозумілість» («национально-религиозное саммнение»). Вираз В. Ключевського) та визріли ідеї історичного месіанізму (Москва — Третій Рим, а четвертому не бути!), національної винятковості («всечеловечности»)!. Щодо останнього варто згадати самовпевнене «большевизм — образец тактики для всех», «международное значение Велико-го Октября» і т. п.

Утім, на Русі не лише простий люда не поважав Ф. «Філософію терпіти не можу», — зізнавався конюшним полковник-престолоспадкоємець. І нахвалявся: «Я цих філософів у чохотку вжену». Слова, даного конюшному, дотримав. Ставши царем Миколою I, у «сухоти» мислителів «вганяв», а саме: Ф. Достоевського, В. Белінського, М. Добролюбова, Д. Писарева, М. Чернишевського, особливо П. Чаадаєва.

Микола I Ф. «про всякий випадок» заборонив. У резолюції про заборону викладання філософії в Імператорській Величності університетах, цар глибокодумно написав щось на зразок: «Польза от нея весьма сомнительна, вред же вполне возможен».

До слова кажучи: при всій одіозності, не таке вже по суті й безглузде зауваження. Особливо, коли подумки оглянути хоча б півторастолітню вітчизняну історію та простежити своєрідну і далеко не безневинну роль у вікопомних подіях «науки о познании истины й добра». Переважно зарубіжної, здебільшого німецької: від І. Канта до Г. Гегеля, А. Шопенгауера, Л. Фейєрбаха, К. Маркса та Ф. Енгельса, Ф. Ніцше... Щоправда, з цього приводу може видатись також цілком доречним й російське прислів'я: «Дураку — и грамота во вред»...

Понад десять років, аж до смерті Миколи II, Ф. у російських університетах не викладали. Цілком природно, коли вирішили відновити цей предмет, підготовлених належним чином претендентів у Росії не виявилось. Світські

навчальні заклади пішли позичатися до духовних академій, і за цих обставин Москва вдалася до послуг українців. П. Юркевич був визнаний гідним очолити кафедру філософії у столичному університеті.

Казус І. Солоневича. Багато хто на Русі, і не тільки з-поміж можновладців, не любив цього привозного абстрактного теоретизування.

«Та сума схоластики, яку ми блюзнірськи називаємо наукою, гуманітарною, суспільною, соціальною, але все-таки — наукою», народилася у нас. — писав І. Солоневич. — У пору відокремлення нашої правлячої верстви від народної маси: у ті десятиріччя, коли російське дворянство, завоювавши собі монополію на державну службу, на освіту й на роботодавництво перестало не лише говорити, але й думати по-російськи. Проф. Ключевський скорботно знухається над російським дворянином, який жодного російського явища не міг назвати відповідним йому словом, — і в голові якого утворилося «коло понять, що не відповідає ні іноземній, ні російській дійсності» — тобто ніякій дійсності у світі. Пізніше спробую довести, що й сам Ключевський діяв за запобіганнями, — свого ж дворянина... І він таки вчинив спробу (при тому не можна сказати, що безуспішну!) довести свою тезу.

Проте цікавою є думка І. Солоневича про зміст та значення імпортованої «мудрості». Наприкінці Другої світової війни він писав: «Та методика суспільних наук, що народилася на Заході, була й там богословською схоластикою та й годі. Вона виробила низку понять та термінів, які по суті мало відповідали і європейській дійсності. Наші історики й інші як-небудь, з гріхом пополам, перекладали все це на російську мову — і вийшли цілковиті «сапоги всмятку». Одними й тими ж словами були названі зовсім різні явища».

Тому-то й не видається надто екстравагантним наступне судження І. Солоневича: «Російська гуманітарна наука виявилась аптекою, де всі наліпки виявились переплутаними. І наші вчені-аптекарі постачали нас мікстурами, у яких, замість аспірину, виявився брианін. Термін є етикеткою над явищем. Якщо етикетки переплутані — то паутинина в розумінні стає цілковитою неминучістю. Російська «наука» брала дуже незрозумілі європейські етикетки, безграмотно перекладала



Філософія.
К. Т. Ясперс

їх на суміш французької з нижньгородською — і виходило «коло понять, що не відповідали ні іноземній, ні російській дійсності», — не відповідали, отже, ніякій дійсності у світі: коло болотних вогників, що манять нас у трясовину».

Виятковість згаданих «подвигів» вітчизняних любомудрів лише підкреслює правило: цю імпортовану інтелектуальну «жувачку» ми діставали не з перших рук. Гірш того, вона потрапляла до національних щелеп здебільшого уже попередньо добряче «пережованою» чужими зубами.

Якби ж ми вчилися так, як треба.
Не любив «імпортованої мудрості» і Т. Шевченко:

*Якби ви вчилися так, як треба,
То й МУДРІСТЬ БИ БУЛА СВОЯ.*

А то заліжете на небо:

«І ми — не ми, і я — не я...»

Поетичний образ «І ми — не ми, і я — не я» містить у собі не лише парадокс іронічної української примовки-кепкування з невдахи-крутія: заскочений зневажкою в момент непристойної поведінки, він буцімто в такий спосіб намагається вивязатися із халепи: мовляв, «я — не я, і хата не моя».

Насправді у вірші Шевченка міститься дошкільний глузливий натяк на основоположний принцип філософської системи тогочасного німецького філософа Й. Фіхте (до речі, одного з найпомітніших «промоутерів» німецької «національної» ідеї). Згідно з «Ф.», увесь світ поділяється на особисте «Я» (що міститься у центрі Всесвіту) та решту Всесвіту («не-Я»). З огляду на це стає виразнішим і вмотивованішим висміювання Т. Шевченком рабської залежності нібито власної думки від імпортованої «мудрості». У цьому контексті стає зрозумілим також, чому обраний для глузування саме «куций німець вузуватий».

Пригадуєте: «Німець скаже: «Ви — могли», «ми» й згодні: «Моголи! моголи!..», «Німець скаже: «Ви — слов'яни» — «ми» й тут згодні: «Слов'яни! Слов'яни!». Все це — не що інше, як поетична алюзія засилля німецького «любомудрування».

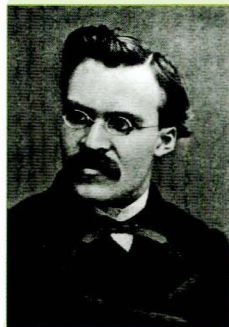
На жаль, глузування поетове не пішло на користь «славних прадідів великих правнукам поганим». І сьогодні, як і ра-

ніше, вітчизняні любомудри повторюють зарубіжних «філософів». І, як раніше, переважно німецьких: від І. Канта, Й. Фіхте, Ф. Шеллінга, Г. Гегеля, А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, К. Маркса — аж до шпенглерів (буберів, біблерів, гайдегерів, гадамерів, габермасів та ін.) наших днів.

Варто лишень переглянути перший-ліпший навчальний посібник з історії української філософії, аби пересвідчитися у цьому. По суті єдиним власне українським філософом постає зі сторінок підручників лише Г. Сковорода. Адже філософ не той, хто викладає, переповідає, тлумачить, коментує погляди інших (саме такого була й залишається уся «катедра-філософія»), а лише той, хто сам генерує ідеї, що їх можливо було б бодай «записати» до Ф. Причислення ж до «лику святих» представників вітчизняної т. зв. катедра-філософії видається жалюгідним виявом фальшивого почуття меншовартості та корпоративної претензійності.

Від часів Сократа, Платона, Демокрита, Аристотеля сфера «любомудрування» чимдалі розширювалася. Ф. як «наука» про суще і його першопчатки поширила свою «юрисдикцію» від проблем буття (онтологія) і пізнання (гносеологія) до поцінування (аксіологія) та більш-менш конкретних, таких, що вже піддаються й методам фізичного осягнення, галузей людського життя та діяльності. Унаслідок цього й виникали, так би мовити, «різновиди любомудрування», тобто галузі Ф. природи, суспільства, історії, права, моралі, економіки, філософія культури, мистецтва.

Однак, у міру того як у відповідь на практичні потреби людей нечуваного доти в європейській історії розвитку набували конкретні (або точні) науки (фізика, хімія, біологія, соціологія, політична економія, історія та ін.), що оперують не здогадами та припущеннями, а здобутими на практиці — у досвіді та експерименті — більш-менш точними й відносно повними знаннями про речі та явища довоколишнього та «внутрішнього» світу людини, всі оці «Ф.» поступово втрачали своє значення й відходили в історію. (В історію пізнання — у «віртуальний» Музей, в ту величезну уявну «кладову», де на полицях лежать вікопомні досяг-



Філософія.
Ф. Ніцше



Філософія.
Т. Шевченко.
Погруддя роботи Г. Кальченко.
«Думи». 1964 р.



Фінал.
М. Чурловіс. Соната
весни. Фінал. Папір,
темпера. 72,6 × 62,6 см.
1907 р. Приватна колекція

нення науки і техніки та, хай і неповні, здобутки застарілих знань (на зразок лінійської класифікації рослин), з одного боку, і «речові докази» помилок, хиб та упушень (на кшталт запалісневалою «філософського каменя», пробірок із прокислим «еліксиром життя», протухлим «ефіром» і т. д. і т. п.) — з другого).

Натомість від Ф. виокремилися логіка (наука про форми та закони мислення) і діалектика (діалектична логіка, або теорія пізнання, гносеологія).

Водночас із процесом «відбрунковування» конкретних наук від стовбура удаваної «науки наук» у побуті «з'явилися» «Ф. музики», «Ф. релігії», «Ф. освіти», «воєнна Ф.», «Ф. торгівлі», «Ф. життя», «Ф. кохання» і навіть... «Ф. моди».

Усі ці та подібні вирази мають метафоричний характер, незалежно від міри усвідомлювання цього факту тими, хто послуговується подібними фразеологічними зворотами.

«Каюциися... «марксисты»... Колись російські «володарі дум» на зламі епох фіксували різноманітні типи колишніх соціальних та ієолого-політичних «грішників», що гірко «розкаювались»: «каюциися дворяне», «каюциися купцы», «каюциися попы». Сьогодні настала черга для «покаяння» їхніх колишніх супротивників. Одіозна фігура нашого часу — «каюциися» атеїсти, антисеміти, комуністи, пролетарі, кріпаки (останні, «виявляється», поспіль були, з діда-прадіда, якщо й не «стовповими» дворянами, то, принаймні, «козацького роду»...).

Проте є й такі, що без публічного (принаймні, чесного) зведення рахунків зі своєю совістю перейшли на позиції, діаметрально протилежні колишнім... В наш час, в умовах, коли історичної поразки зазнали здогматизовані марксистські погляди, що претендували на виняткову істинність, у посткомуністичних країнах почалося активне відродження історично віджилих уявлень, у тому числі й дозвільні любомудрування під старожитніми етикетками: «Ф. природи», «Ф. суспільства», «соціальна Ф.», «Ф. мистецтва», «Ф. підприємництва», «Ф. менеджменту», «торговельна Ф.» і згадана вже пресловута «Ф. моди»... Як наслідок, не забарилися

з'явитися у вищих навчальних закладах і навчальні предмети під відповідними наліпками...

Загалом це зрозуміло: вакуум, утворений крахом панівної раніше ідеології, потребує заповнення... Так буває після кожної революції або контрреволюції...

Однак справа не лише в тому, що «дух», як і природа, не терпить порожнечі. При «раптовому» зникненні з вузівських навчальних програм цілого комплексу марксистських дисциплін (історія КПРС, політекономія капіталізму, політекономія соціалізму, діалектичний матеріалізм, історичний матеріалізм, науковий комунізм, науковий атеїзм, критика «буржуазної» філософії...), які були обов'язковими до засвоєння студентами у всіх без винятку вищих навчальних закладах, залишилась без роботи численна армія їх колишніх викладачів. Дипломовані фахівці з названих та ряду не згаданих «наук» у прагненні вижити (по-людськи цілком зрозумілого!) почали викладати (тепер, звісно, уже в позитивному плані) те, що раніше було предметом нищівної критики з їхнього боку. І навпаки: ляяти все, що раніше видавали ледь не за останнє слово справжньої науки та істини «в останній інстанції»...

Про «сухий залишок». Виявлене вище критичне ставлення до Ф. зовсім не означає цілковитого «огольного» заперечення її значення. Йдеться про оцінку її пізнавальних можливостей та реального вкладу у розвиток людства. Це стосується як історії Ф., так і того, що залишається від неї у підсумку цієї історії — так би мовити, у «сухому залишку».

Лише ознайомившись із «біографією» людської думки, подолавши разом із нею всі етапи звивистого шляху, на якому були і яскраві осяяння, й жалюгідні потьмарення, тобто лише освоївши цей досвід, можна навчитися «правильно» мислити та доводити кожну думку до логічного кінця. Для цього необхідно визначити основні першоджерела філософської класики, що є вершинними в історичному поступі людського мислення. Досягненню цієї мети може прислужитися засвоєння студентами найціннішого, що є в підсумку історичного розвитку філософ-



Фініфть.
Мозаїка. Фрагмент.
Дорогоцінне каміння,
перлини, фініфтині
медальйони.
XVIII ст. Київський музей
історичних коштовностей,
м. Київ, Україна

ствування: категоріально-понятійний апарат та способи (правила і закони) користування ним.

ФІЛОСОФІЯ МИСТЕЦТВА — друга назва традиційної естетики.

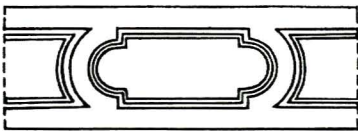
ФІЛОФОНІЯ (від *гр.* φιλω — любити + φωνη — звук) — колекціонування звукозаписів (художніх, документальних та ін.).

ФІЛЬМ (*англ.* film — плівка) — 1) *взг.* твір кіномистецтва (друга назва — кінофільм, кінострічка, кінокартина тощо); 2) окремий екземпляр кінотвору, конкретна кінокопія.

Початково словом «Ф.» французькі винахідники кінематографа суто технічно називали рухомі зображення, зафіксовані на целулоїдній плівці у належній послідовності, відповідно до загального смислу цілісної системи зображень. А американці називали їх рухомих зображенням, рухомою картинкою (*motion picture, movie pictures*). Але саме слову «Ф.» судилося стати найпоширенішою назвою нового винаходу і увійти до термінологічних словників європейських країн.

Отже, **Ф.** — це мистецький термін, який уживають на означення виробу, продукту кінематографічного виробництва. **Ф.** має такі різновиди: художній, документальний, ігровий, науково-популярний, мультіплікаційний, телевізійний та ін. **Ф.** класифікують: за розмірами (повнометражний та короткометражний); за призначенням (навчальний, інструктивний, хронікальний); за способом виготовлення (мультфільми мальовані, лялькові, «комп'ютерні»); за матеріалом фіксації (на целулоїдній або феромагнітній плівці, лазерний запис тощо).

ФІЛЬОНКА (*нім.* Füllung — наповнення) — 1) *арх.* частина стіни, дверей, пілястри, обведена рамкою або заглиблена; 2) у червонодеревному мистецтві — тонка дошка чи фанера, вставлена в рамку (дверей, дверцят шафи, стола тощо). *Іл.*



Фільонка

ФІНАЛ (*італ.* finale, від *лат.* finis — кінець) — 1) *взг.* завершення, закінчення події, що має процесуальний характер; 2) завершальна гра в спортивних змаганнях; 3) в інструментальній музиці — остання частина циклічного твору, останній розділ варіаційного циклу; у музиці драматичній — велика ансамблева сцена, що завершує як окремі акти, так і всю виставу.

ФІНІФТЬ (*грец.* χιτηνω — змішувати) — те саме, що емаль. *Іл.*

ФІОРИТУРА (від *італ.* fioritura — цвітіння) — муз. різного роду мелодичні прикраси (швидкий пасаж, мелізми тощо).

ФІСГАРМОНІЯ (*нім.* Fisharmonium, від *грец.* φυσα — між + αρμονια — гармонія) — клавішний пневматичний музичний інструмент. *Іл.*

ФІСТУЛА (*лат.* fistula — труба, флейта) — 1) середньовічна назва одностовольних, згодом і багатостовольних флейт; 2) звук особливого (кумедно-іронічного) забарвлення найвищого («головного») регістру чоловічих співочих голосів. Застосовується переважно в опереті.

ФЛАЖОЛЕТ (*фр.* flageolet, від *старофр.* flageol — флейта) — духовий музичний інструмент, попередник флейти-піколо; 2) флейтовий регістр органа. *Іл.*

ФЛАЖОЛЕТИ (від *фр.* flageolet, від *старофр.* flageol — флейта) — 1) озвучені обертони на струнних інструментах. Ці звуки особливого тембру: на смичкових — свистячі, що нагадують звуки флейти (звідси й назва), на щипкових — дзвінкі. За способом видобування розрізняють **Ф.** натуральні та штучні. Перші утворюються при легкому дотикові струни в точках її поділу на 2 (звучить октавою вище), 3 (звучить дуодецимою вище), 4 (квіндецимою вище) частини. Другі — видобувають на смичкових інструментах із притиснутої струни: один палець міцно тримає струну, другий легко торкається її в точці, що відповідає кварті, квінті та ін. Натуральні **Ф.** позначають на письмі або знаком над нотою, що вказує на реальну висоту звучання, або ромбоподібною нотою, що вказує місце дотику пальця до струни; 2) споріднений скрипковим **Ф.** звук, який видобувають із флейти у результаті передування. На письмі позначають або



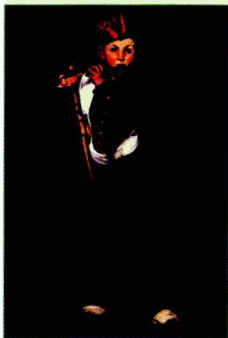
Фініфть.
Дзеркало. Зворотний бік.
Золото, фініфть.
19 × 14,5 см.
Вальєво 1670 р.
Музей Грюнес Гейделберґ,
м. Дрезден, Німеччина



Фісгармонія



Флажолет



Флейта.
Е. Мане. Флейтист.
Полотно, олія. 160 × 98 см.
1866 р. Музей д'Орсе,
м. Париж, Франція



Флексатон



Флорентійська школа.
Донателло. Євангеліст
Лука. Оздоблення старої
різниці церкви Сан-Лоренцо.
1443 р. Церква Сан-Лоренцо,
м. Флоренція, Італія

нотою з маленьким нулем над нею, або нотою і ромбом, що вказує на реальну висоту звучання.

ФЛАМЕНКО, КАНТЕ ФЛАМЕНКО (ісп. flamenco — циганський) — 1) сукупність танців і пісень Південної Іспанії; 2) стиль виконання таких танців. Іл.



Фламенко.
М. Р. Гуерреро. Танцівниця фламенко.
Полотно, олія. 53,6 × 70,2 см.
XIX ст. Приватна колекція

ФЛЕЙТА (лат. flatus — подув) — духовий музичний інструмент, який є трубкою із циліндричним або трішки конічним каналом. Звук видобувають, вдуючи струмінь повітря по дотичній до зрізаного краю трубки безпосередньо в канал. Через це Ф. називають лабіальним (губним) інструментом. Відомі подібні інструменти (у Полінезії), в які повітря вдують не губами, а носом. Ф. бувають поздовжні та поперечні. Іл.



Флейта.
Аж. Савольдо. Портрет юнака з флейтою.
Полотно, олія. 29,2 × 39,4 см.
1525 р. Пінакотеха Тосіо Мартінего,
м. Бреція, Італія

ФЛЕЙТА ПАНА — стародавній народний духовий лабіальний (губний) музичний інструмент: багатоствольна

флейта. В Україні — кувіяц, у Росії — кувіаки, у Грузії — ларчемі, у Греції — сиринокс.

ФЛЕКСАТОН (нім. Flexaton, від лат. flexio — вигин і грец. tonos — тон) — самозвучний язичковий ударний музичний інструмент: сталева пластинка з прикріпленими до неї двома кульками. Сконструйований у 20-х рр. XX ст. Іл.

ФЛІГЕЛЬ (нім. Flügel — крило) — бокова прибудова житлового будинку або невеличка житлова будівля у дворі великої будівлі.

ФЛІК-ФЛЯК (від фр. flic-flac — хлоп-хлоп) — бал.: рух, що виробляє спритність та моторність: «працююча» нога, попередньо відкрита (в сторону, назад чи вперед), згинаючись у коліні на 45°, легким дотиком подушечки стопи проходить позаду стопи опорної ноги, привідкривається на II позицію, потім у такий же спосіб проходить спереду опорної стопи й відкривається убік, уперед чи назад.



Флік-фляк

ФЛІОКІ (грец. φλοῦκῆν (фліарео) — балачки, нісенітниця, жарти) — 1) народні театральні вистави в Стародавній Греції (IV — V ст. до н. е., особливо поширені у грецьких колоніях); були короткими імпровізаційними жанровими сценками з народного життя, походеньок богів та героїв; 2) означення акторів, які виконували такі сценки.

ФЛОРЕНТІЙСЬКА КАМЕРАТА — (італ. camerata — компанія, корпорація + fiorentina — флорентійська) — товариство музикантів, поетів та філософів (близько 1580 р., м. Флоренція, Італія), результатом творчих пошуків якого стала поява опери.

ФЛОРЕНТІНСЬКА ШКОЛА — одна з основних (Венеціанська, Падуанська) художніх шкіл Італії. Основоположник — Джотто. На початку XV ст. представники Ф. ш. (архітектори Ф. Бру-

нелескі, Л. Б. Альберті, скульптори Донателло, Л. Гіберті, живописець Мазаччо та ін.) були авангардом гуманістичного мистецтва, яке до кінця XV ст. набрало ознак витонченого декоративізму та стилізації (А. дель Вероккьо, С. Боттичеллі). До цієї школи належать: Л. да Вінчі та Мікеланджео Буонаротті. У межах цієї школи зародився маньєризм (Понтормо) та *бароко* (Ф. Бароккіо).



Флорентинська школа.
П. Учелло. Битва при Сан-Романо.
Дерево, темпера. 182 × 317 см. 1438–1440 рр.
Національна галерея,
м. Лондон, Велика Британія

ФЛОЯРА — старовинний народний духовий інструмент карпатських українців. У румун, молдаван — флуер.



Фовізм.
А. Матісс. Натюрморт на фоні танцю. 1909 р.
Ермітаж, м. Санкт-Петербург, Росія

ФОВІЗМ (фр. fauve — дикий) — стилістична течія у французькому живопису, що виникла 1905 р. і відзначалася схильністю митців (А. Матісс, А. Дерен, П. Пікассо, А. Марке, Ж. Рюо, Р. Дюфі та ін.) до посиленого емоційного вираження, спонтанної динаміки зображення, інтенсивності кольору та гостроти ритму композиції.

Назва **Ф.** пристала до групи митців цієї течії з легкої руки рецензента, який їхню виставку «Осінній салон — 1905 р.»

(Salon d'Automne de 1905) охрестив «каліткою дикунів». Через десятиліття з'ясувалося, що таке визначення стосувалося лише однієї картини — *Antilope attack par un lion* Д. Руссо, але тавро «ди-кості» лишилося навіки. Іл.

Див. *Стиль*.

ФОЙЄ (фр. foyer — помешкання для спільного перебування членів сім'ї (жителів) одного дому) — приміщення в театрі, кіно тощо для перебування глядачів під час очікування початку вистави (сеансу) чи відпочинку в антракті. Артистичне **Ф.** — помешкання для відпочинку акторів.

ФОКСТРОТ (англ. foxtrot, від fox — лисиця + trot — швидка хода) — 1) популярний американський танець, який виник перед початком Першої світової війни (прибл. 1912 р.) з регтайму та уан-степу як салонний танець і незабаром поширився у Європі. Характеризується помірно швидким темпом, розміром 4/4, маршоподібною, трохи синкопованою ритмікою; 2) з 1924 р., коли почали танцювати **Ф.** у більш швидкому ритмі, його стали називати квік фокстрот (quick foxtrot) на відміну від повільного слоу фокстрот (slow foxtrot), а то й просто квік степ (quick step). Віднині **Ф.** у США став означенням всіх дводольних танців, за винятком «неамериканських» — румби, танго та ін.

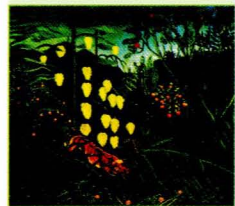
ФОКУС — 1) (від нім. Hokuspokus) — майстерно виконаний трюк, заснований на обмані зору за допомогою швидких та спритних маніпуляцій; 2) (від лат. fokus — вогнище, вогонь) — точка, у якій збирається пучок паралельних світлових променів, що пройшли крізь оптичну систему. Фокусна відстань — відстань від **Ф.** лінзи (чи дзеркала) до оптичного центру; від неї залежить збільшення оптичної системи, світлосила тощо.

ФОКУСНИК — артист, який демонструє фокуси у цирку чи на естраді. Другоназви: маніпулятор, ілюзіоніст, претидиджиратор.

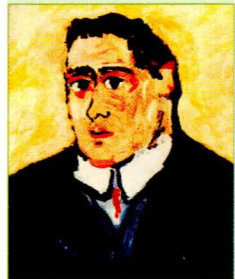
ФОЛЬКЛОР (англ. folk lore, букв. — народна мудрість) — 1) первісно — успадкований від предків набуток знань та вмінь, зафіксований як у словесних приписах, так і закодований у звичаях та обрядах; 2) із руйнуванням історичних традицій за терміном збереглося



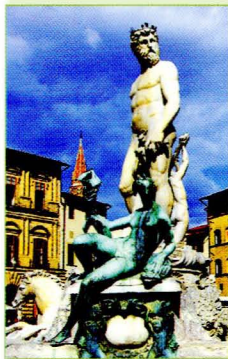
Флорентинська школа.
Донателло. Святий Марк.
Мармур з позолотою.
Близько 1411–1413 рр.
Церква Орсанмікеле,
м. Флоренція, Італія



Фовізм
А. Руссо. У джунглях.
1908 р. Ермітаж,
м. Санкт-Петербург, Росія



Фовізм.
М. де Вламінк. Портрет
Аполлінера.
Полотно, дошка, олія.
60,96 × 43,18 см. 1913 р.
Лос-Анджелесський
художній музей,
м. Лос-Анджелес, США



Фонтан.
Скульптор Б. Амманаті.
Фонтан Нептуна. 1570 р.
М. Флоренція, Італія



Фонтан.
Скульптор Б. Растреллі.
Самсон. 1735 р.
Палацово-парковий
комплекс Петергоф,
м. Петергоф, Росія

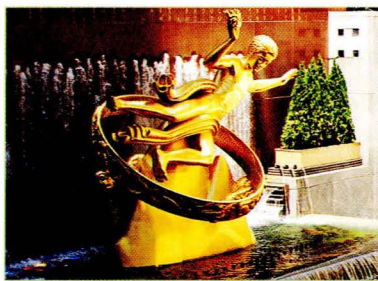
значення спочатку лише усної народної мудрості (народної філософії, моралі, релігії і т. д.), а згодом — усної народної творчості, переважно поетично-пісенної.

Див. *Обряд*.

ФОН — 1) (*грец.* φωνή — голос, звук) частина слів, що вказує на відношення до голосу, звука, мови (телефон, фонетика, фонограма, фонотека тощо); 2) одиниця виміру голосності звука, для чистого тону збігається з децибелом; 3) (*нім. von*) частка перед німецькими прізвищами, яка вказує на дворянське походження (із певної місцевості чи міста), як у французів — *де*, в італійців — *да*; 4) (від *фр. fond*, від *лат. fundus* — дно) задній просторовий план картини (кадру).

ФОНОТЕКА (від *грец.* φόνος — звук + *тєкї* — хранилище, вмістилище, ящик) — збірня документальних, художніх, навчальних та іншого призначення звукозаписів.

ФОНТАН (*італ.* fontana, від *лат. fons* — джерело) — 1) *взг.* струмінь рідини (води, нафти тощо), що б'є догори; 2) архітектурна споруда, що декоративно оформлює джерело чи струмені води, яка падає, або, навпаки, такої, що б'є догори. *Л.*



Фонтан.
Скульптор П. Маніш. Прометей. 1933 р.
Центр Рокфеллера, м. Нью-Йорк, США

ФОНТЕНБЛО (Fontainebleau) — назва місто у Франції (неподалік Парижа), де була колишня заміська резиденція королів, — палац, парк. *Л.*



Фонтенбло.
Тронна зала палацу Фонтенбло. XII ст.
Передмістя м. Париж, Франція

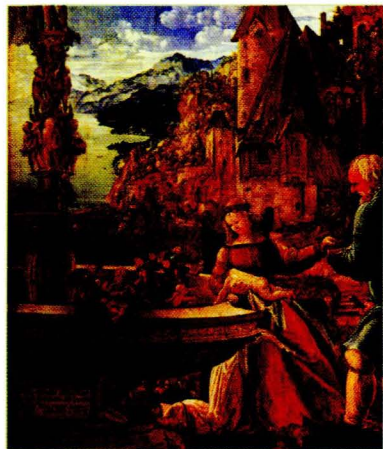
ФОРЗАЦ (*нім.* Vorsatz, від *vor* — перед + *Satz* — сторінка, аркуш) — подвійні аркуші цупкого паперу, розташовані у книзі між палітурками та блоком: з'єднують палітурки з аркушами власне книги, перешкоджаючи зашкодженню тексту, використовуються часто-густо для прикрашання.

ФОРМА (*лат.* forma, від *грец.* φορμῶς (кошик, плетінка, корзина) — вигляд, вид, обличчя, зовнішність, краса, зображення, образ, малюнок, фігура, креслення, характер, устрій, побудова, організація, начерк, проект, явлення, видіння, чекан, форма (для литва) і т. д.) — 1) *взг.* загальний вигляд, обриси предмета у просторі, контури його на площині; 2) у галузі матеріального виробництва — особливий пристрій для литва (у металургії, машинобудуванні, скульптурі, навіть у хлібопекарській промисловості); 3) у математиці — особливо роду многочлен (бінарний, тернарний, лінійний тощо); 4) у теорії держави та



Фонтенбло.
Архітектор Ж. де Бретон. Палац Фонтенбло. XII ст. Передмістя м. Париж, Франція.
Панорама фото фасаду

права — у значенні устрій (Ф. правління: республіка, монархія тощо); 5) у діловодстві — встановлений зразок документа (форма № 4, форма № 6 і т. д.); 6) в армії — встановлений зразок одягу (парадна, польова Ф.); 7) у літературі — усталена сукупність прийомів побудови твору (напр., віршована Ф.); 8) у мистецтві — зовнішнє вираження змісту художнього твору, художня Ф.



Фонтан.
А. Альдторфер. Відпочинок дорогою.
Фрагмент. Дерево, олія. 58,2 × 39,2 см. 1510 р.
Картина галерея, м. Берлін, Німеччина

ФОРМАЛІЗМ У МИСТЕЦТВІ — надавання переваги формі у художній творчості перед її змістом

Див. «Формальний метод».

«ФОРМАЛЬНИЙ МЕТОД» — концепція мистецтва, згідно з якою форма відіграє найважливішу, вирішальну роль у мистецтві: визначає його специфіку, здатна до самостійного внутрішнього (іманентного) розвитку і підлягає логіко-математичним закономірностям. Первісно сформувалася у німецькому мистецтвознавстві на зламі XIX — XX ст. (Г. Вельфлін, О. Вальцель, В. Дібеліус, Л. Шпітцер). На початку XX ст. принципи «Ф. м.» поширилися на російський літературознавчий ґрунт (російська «формальна школа» ОПОЯЗ (скорочена назва Общества по изучению языка, тобто Товариства з вивчення мови), активними діячами якої були

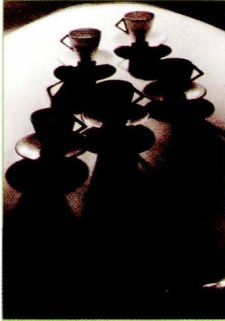
Б. Ейхенбаум, В. Шкловський, О. Брик та ін. Зосередження уваги дослідників на методології творчості, вивченні художньої форми, її ролі та значення в літературі, мистецтві загалом (психолог А. Виготський та його школа) було надзвичайно актуальним з огляду на бурхливі революційні процеси, що відбувалися у всіх галузях художньої творчості тієї епохи, і плідним за своїми не лише науково-мистецтвознавчими, а й художньо-творчими наслідками.

«Я тоді дуже захоплювався технікою, захоплювався дещо неправильно, — писав В. Шкловський у 1965 р. про свою діяльність початку 20-х рр., розуміючи під «технікою» техніку письма, творчості. — Мені здавалося, що технологія визначає саму сутність мистецтва».

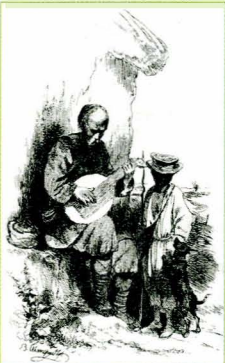
Проте, зважаючи на деякі характерні взагалі для неофітів перебільшення у висновках щодо значення форми та неунікнення при цьому певне, цілком логічне, абстрагування від змісту, адепти художнього реалізму, особливо методу соціалістичного реалізму з його акцентом на ідейно-змістовному спрямуванні мистецтва, піддали «Ф. м.» нищівній критиці; надалі «формалізм у мистецтві», який добачали навіть там, де його зроду не було (напр., у творчості Д. Шостаковича), став своєрідними жупелом, що ним жахали митців та мистецтвознавців. У результаті дослідження у цьому напрямі були істотно загальмовані в СРСР на десятиріччя. Натомість за кордоном формальну методологію активно розвивали: у 20-х рр. — Празький лінгвістичний гурток, у 30–50-х рр. — швейцарська «школа інтерпретації» (Е. Штайгер, В. Кайзер) та американська «нова критика». У 60-х рр., виник новий різновид «Ф. м.» — метод структурний, або структуралізм.

ФОРТЕ (італ. forte — сильно) — муз. голосна гра, яку позначають на письмі першою літерою *f*, протилежне (ріано) — латинською літерою *p*. Звідси походить назва музичного інструмента — фортепіано.

ФОРШЛАГ (нім. Vorschlag — переднаголос) — муз. означення одного з мелізмів: допоміжний звук (чи група звуків), що стоїть перед основним і прикрашає його. Позначається дрібними



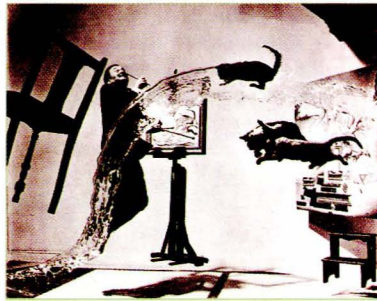
Фотографія.
О. Коттон. Балет чайних
чашок. Фотографія.
37,3 × 29,6 см. 1935 р.
Художня галерея Нового
Південного Уельсу,
м. Сідней, Австралія



Фронтистис.
В. Штернберг. Фронтистис
до «Кобзаря» Т. Шевченка.
Офорт. 1840 р.

нотами й не береться до уваги при ритмічному групуванні нот у такті. Розрізняють короткий **Ф.** (позначають нотним знаком восьма з перекресленим навскіс «хвостиком») та довгий **Ф.** (позначають дрібною нотою з перекресленим штилем). Довгий **Ф.** є затриманням (див. *Саспенс*) і виконується за рахунок тривалості ноти, яку прикрашає, скорочуючи основний звук на половину (у дводольних) та до двох третин — у тридольних.

ФОТОГРАФІЯ (грец. φωξ, род. відм. фотоξ — світло + γραφω — записувати) — 1) теорія та методи одержання видимого зображення предметів на світлочувливому матеріалі; 2) конкретний продукт процесу фотографування; 3) один із видів образотворчого мистецтва, заснованого на теорії та методах одержання видимих зображень предметів — художня **Ф.** Іл.



Фотографія.
Ф. Хальсман. Анатомія Далі. Фотографія.
1948 р. Приватна колекція

ФОТОТИПІЯ (грец. φωξ, род. відм. фотоξ — світло + τυποξ — удар, знак, відбиток) — 1) метод одержання безрастрового друку півтонових ілюстрацій за допомогою спеціальної форми — скляної або металічної пластини із світлочувливим шаром желатину, на який з негатива копіюється зображення; 2) відбиток, одержаний цим способом.

ФОТОФІЛЬМ — фільм, виготовлений із серії нерухомих фотографій.

ФРАГМЕНТ (фр. fragment, від лат. fragmentum — уламок, шматок) — у мистецтві та літературі — частина художнього твору чи тексту.

ФРАЗА (від грец. φρασις — вираз, мовний зворот, спосіб мовлення) — 1) відрізок мовлення між двома паузами, об'єднаний інтонацією; 2) другоназва речення; 3) муз. термін на означення: а) будь-якого невеликого відносно закінченого музичного звороту; б) у вченні про форму — побудова, що посідає проміжне місце між мотивом та реченням.

ФРАЗУВАННЯ — членування музичної «тканини» на фрази.

ФРЕЙДИЗМ — загальне означення філософсько-антропологічної та психологічної концепції австрійського лікаря-психіатра З. Фрейда та всієї сукупності теорій, що виникли на цій основі у результаті досліджень колег, учнів та послідовників З. Фрейда (А. Адлер, В. Штекель, Ш. Ференці, К. Юнг, О. Ранк та ін.).

На основі практики лікар-психіатр З. Фрейд дійшов висновку, що причиною більшості невротичних розладів у людей є конфлікт між інстинктивними прагненнями — суто чуттєвими бажаннями людини — та неможливістю їхньої реалізації з огляду на моральні заборони та інші соціальні обмеження. Подальші спостереження переконали З. Фрейда у тому, що основою не лише «заборонних», а й більшості прагнень та бажань людини є сексуальний потяг. У результаті був розроблений практичний метод лікування цих неврозів, що дістав назву психоаналізу. Суть його полягає у більш-менш чіткому з'ясуванні хворим (у процесі самоаналізу під проводом лікаря) справжніх причин свого невротичного стану: потаємного бажання до заборонних любовних утіх. Оскільки думка про якусь дію і реальне фізичне здійснення цієї дії є одним і тим самим психофізіологічним процесом, усвідомлення, а тим більш словесне вираження, «проговорення», власних нав'язливих «заборонних» бажань як своєрідний засіб їхньої реалізації, зумовлює послаблення сили таких думок і, зрештою, «згасання», що й означає на практиці одужання хворого.

Однак З. Фрейд не обмежився царною практичної медицини. Відкрите ним і дещо перебільшене явище сексуальної мотивації поведінки окремих, до того ж хворих (перейнятих переважно, коли не виключно, цими прагненнями) окремих

людей, послужило йому підставою для теоретичних узагальнень щодо природи людської психіки загалом і своєрідною призмою для розгляду й інтерпретації соціальної історії людства, зокрема явищ культури (уявляється результатом колективного пригнічення сексуальних потягів окремих людей, мистецтво — як сублімація надлишків сексуальної енергії — лібідо). Не позбавлені дотепності й серйозних підстав міркування З. Фрейда щодо антропології, культури, її початків та рушійних сил все ж не можуть претендувати на вичерпну інтерпретацію історії людства. Прагнення любові, дарованих нею втіх є далеко не єдиним і зовсім не «базовим» інстинктом. Перш ніж виникає це прагнення, людина, як і все живе, має жити: вижити — ось основне прагнення, інстинкт самозбереження — найперший «базовий» інстинкт.

Попри всі недоліки аналіз З. Фрейдом явищ психічного життя людини (сон, сновидіння, «робота» свідомості, підсвідомості, передсвідомості і т. д.) істотним чином посприяв поглибленню знань про мистецтво, його психологічну ультраструктуру. Мистецтво ХХ ст., особливо його другої половини, в основу ряду своїх творчих методів поклало провідну ідею Ф. про рушійну силу сексуальних прагнень у житті людей, візуалізації, буквалістські образотворчі ілюстрації текстів З. Фрейда, його учнів, послідовників та епігонів.

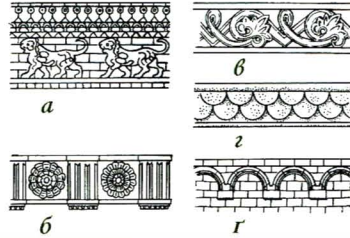
Див. Мистецтво.

ФРИЗ (фр. frise) — в архітектурних ордерах — середня горизонтальна частина антаблемента, між архітравом та карнизом. У дорійському ордері членується на тригіфи та метопи, в ордерах коринфському та іонійському іноді заповнюється рельєфами; 2) декоративна композиція (зображення або орнамент) у вигляді горизонтальної смуги (вгорі стіни, на (якомусь) предметі, кайма на паркеті або килимі тощо). *Іл.*

ФРОНТИСПІС (фр. frontispice) — малюнок, портрет автора чи особи, якій присвячена книга, уміщений ліворуч від титульного аркуша. *Іл.*

ФРОНТОН (фр. fronton, від лат. frons, frontis — лоб, перадня частина стіни) — завершення, переважно трикут-

не, фасаду будови, портика, колонади, обмежене двома схилами даху з боків та карнизом біля основи. Декоративним Ф. прикрашають двері та вікна будинків. *Іл.*



Фриз:

а — вавилонський; *б* — класичний ордерний; *в* — рослинно-геометричний; *г* — геометричний; *г* — аркатурний



Фриз.

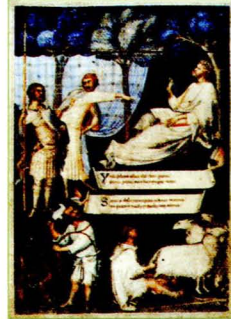
Капітель романського стилю. Римські ворота. 1117 р. (Зруйновано в 1793 р.). Музей стародавнього мистецтва, м. Мілан, Італія



Фронтон.

Архітектор Ж. Ф. Блондель. Фронтон. Палаційон Обетт. 1765–1772 рр. М. Страсбург, Франція

ФУГА (лат. fuga — втеча, швидкий перехід, прагнення уникнути, ухилитись і т. п.) — 1) первісно (XIV — початок XVI ст.) — канон у його сучасному трактуванні, тобто безперервна імітація у двох і більше голосах (інструментах); 2) у XVII ст. музично-риторична фігура, що імітаційно зображувала біг за допо-



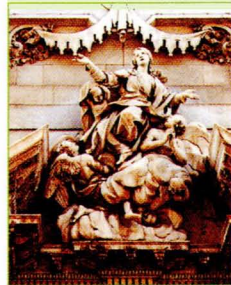
Фронтиспіс.

С. Мартіні. Фронтиспіс до твору Ф. Петрарки «Вергілій». Пергамент. 29,5 × 20 см. 1340 р. Амброзіанська бібліотека, м. Мілан, Італія



Фронтиспіс.

У. Крейн. Фронтиспіс до підручника К. Кука «Чудовий будинок». 1878 р.

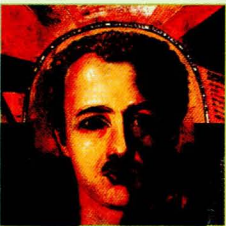


Фронтон.

Архітектор Б. Сормано. Собор Марії Ассунті (Успенський собор). 1589–1605 рр. М. Савона, Італія



Футуризм.
У. Боччоні. Універсальна форма простору. 1913 р.
Приватна колекція



Футуризм.
Д. Бурлюк. Портрет поета-футуриста В. Камєньського. Полотно, олія. 1917 р. ДРМ, м. Санкт-Петербург, Росія

могою швидкого слідування звуків при розпіві певного слова; 3) нині музична композиція (форма) для інструментів чи голосів, яка характеризується систематичною імітацією головної теми в мелодичних лініях, які одночасно лунають, і (або) контрапунктах, що й утворює її фактуру. Точніше Ф. може бути визначена як техніка komponування музики, ніж власне музична форма, оскільки її опрацювання хоча традиційно й пов'язане з жорсткими правилами, все ж кожний твір є певним варіантом особливий форми, що залежить від типу та періоду створення.

Принципові риси формальної структури Ф. коротко можна охарактеризувати так.

Тема Ф. — відносно закінчена за музичною думкою і оформлена структурно мелодія, яка проводиться у першому із вступаючих голосів. Вона може бути коротшою чи довшою (від одного до десяти тактів), але виразною за мелодико-ритмічним малюнком, що легко запам'ятовується; останньому сприяє й цілковите її проведення.

За своїм характером теми можуть бути однорідними (засновані на одному чи кількох мотивах), контрастними (засновані на протиставленні мелодично й ритмічно відмінних мотивах), однотональними (починаються і закінчуються в одній тональності) чи модулюючими (у них напрямок модуляції обмежується домінантою). Імітацію теми в тональності домінанти чи субдомінанти називають відповіддю. Відповіддю називають також кожне проведення теми в тональності домінанти чи субдомінанти в будь-якій частині композиції, де главенствує основна тональність, а також у побічних тональностях, якщо при імітуванні зберігається те саме висотне співвідношення теми і відповіді.

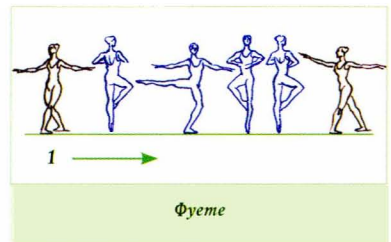
Контрапункт до відповіді має назву протискладання. Побудову між проведеннями теми називають інтермедією (від *лат. intermedius, нім. Zwischenspiel, Intermezzo, Episode, італ. divertimento, фр. divertissement, англ. fugal episode*). Інтенсивне імітаційне проведення теми, за якого імітуючий голос вступає до моменту закінчення теми в початку-

ючому голосі, означають терміном стрета (*італ. stretta, лат. strangere, нім. eng, gedrängt*). Стрета може бути написана у формі простої чи канонічної імітації. Перший розділ Ф. (перша імітаційна група), що складається з початкових проведень теми у всіх голосах, називається експозицією.

ФУГАТО (*італ. fugato* — подібне до фігури) — муз. імітаційна форма викладу (іноді також розвитку), подібна до фуги. На відміну від фуги не має чітко вираженої поліфонічної репризи. Як правило, Ф. використовують як розділ теми у великому творі.

ФУГЕТА (*італ. fughetta* — маленька фуга) — відносно проста за своїм художнім змістом та композиційними прийомами фуга.

ФУЖЕТА (*фр. fouetté, від fouetter* — шмагати) — *бал.*: сукупність танцювальних па, що нагадують рух батога, який крутиться і різко розпрямляється у повітрі. Ф. на 45° — віртуозне обертання на пальцях: під час повороту нога, яка працює, замахаючись за литку опорної, згинається в коліні, її носок переноситься ззаду наперед, потім нога різко випрямляється убік одночасно з опусканням опорної в демі пліє. Вражаючий елемент класичного балету — Ф. частогусто стає кульмінаційним моментом у розгорнутих танцювальних формах.



ФУНДАМЕНТ (*лат. fundamentum* — основа) — підземна (підводна) частина споруди (із бетону, залізобетону, каменю, дерева), яка сприймає навантаження й передає його на основу (грунт, пісок, граніт тощо залежно від місця, на якому зводять споруду).

ФУНКЦІОНАЛІЗМ (*лат. functio* — виконання) — стильовий напрям в архітектурі ХХ ст., представники якого

прагнули строгої відповідності споруд їхньому господарському та побутовому призначенню (функціям). Виник у Німеччині (школа «Баухауз») та Нідерландах (Я. Й. П. Ауд). Багато в чому подібні пошуки й представників вітчизняного конструктивізму. Використовуючи досягнення будівельної техніки, представники Ф. подали науково обґрунтовані прийоми та норми планування житлових будинків торцями до вулиці тощо.

ФУРУЙЯ (угор. *furulya*) — угорський музичний інструмент типу повздожньої флейти.

ФУТУРИЗМ (лат. *futurum* — майбутнє) — 1) стилістична течія в мистецтві ряду європейських країн на початку ХХ ст. (італійські живописці У. Боччоні, Дж. Северіні, російські К. Малевич, О. Розанова, І. Пуні, українські О. Архипенко, І. Кавалерідзе), яка на початку 20-х рр., водночас із поширенням на інші сфери художньої творчості, зокрема літературу, набрала гострополітичного забарвлення; 2) мистецькі угруповання конформістського характеру: профашистського — в Італії (Ф. Маринетті), пробільшовицького — у Росії (В. Маяковський, В. Хлебніков).

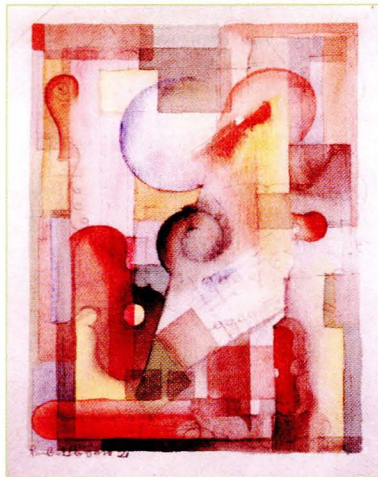
Футуристична концепція мистецтва зародилася як відповідь на урбанізацію суспільства внаслідок бурхливого розвитку промисловості (чорна та кольорова металургія, хімія), енергетики (перехід на використання рідинних паливних матеріалів, розвиток електромереж), машинобудування (паровози, автомобілі, літаки, дирижаблі), засобів зв'язку (залізниця, телефон, телеграф, радіо, винайдення телебачення) і сформувалася під впливом авангардних шкіл традиційних галузей художньої творчості та вражень від новонародженого мистецтва кіно.

Щодо змісту творчості футуристів, то для них було характерним звернення в уявне, часто-густо фантастичне, майбутнє («Літаючий пролетарій», «Клоп», «Містерія-Буф» В. Маяковського, «Перемога над Сонцем» та «Вселенська війна» О. Кручених), щодо художніх засобів зображення та вираження, то найулюбленішими були технічні повтори мотивів, «напливи» форм, їхні перети-

ни, зсуви та злами, що мало викликати враження прудкого руху часу, машин, життя; у літературі це набирало форм «зауму» — вигадання нових слів та уживання сполучень і складів, які нічого не означають (т. зв. слова на свободі), що споріднювало Ф. із дадаїзмом.



Футуризм.
К. Карра. Інтервенціоністська маніфестація.
1914 р. Колекція Мотйолої, м. Мілан, Італія



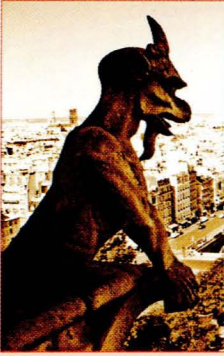
Футуризм.
І. Клоп. Грамофон. Полотно, олія. 1914 р. ДРМ,
м. Санкт-Петербург, Росія



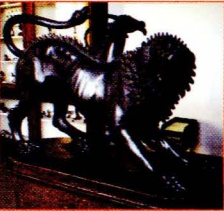
Футуризм.
О. Богомазов. Паровоз.
Полотно, олія. 1915 р.
Зібрання В. Дудакова
і М. Кашуро,
м. Москва, Росія



Футуризм.
Д. Бурлюк. Жниця. Колаж.
Олія, скло, цемент. 1914 р.
Зібрання В. Дудакова
і М. Кашуро,
м. Москва, Росія



Химера.
Архітектори Ж. де Шель,
П. де Монтрей. Скульптура
химери. Собор Паризької
Богоматері. 1163–1345 рр.
М. Париж, Франція



Химера.
Химера з Ареццо. Бронза.
V ст. до н. е. Археологічний
музей, м. Флоренція, Італія



Хізм.
Донателло. Святий Марк.
Мармур, позолота.
Висота 236 см. 1411–1413 рр.
Орсанмішель,
м. Флоренція, Італія

Х

ХАБАНЕРА (ісп. habanera, від назви столиці Куби *Havana*) — кубинський народний танець і пісня, які історично походять від європейського *контрдансу*, завезеного на Кубу наприкінці XVIII ст. Пік популярності *танцю* припадає на другу половину XIX ст., пісенна форма збереглася до початку XX ст. Розмір 2/4.

ХАМ — у біблейській міфології — ім'я одного з трьох синів Ноя (крім Х. — Сім та Яфет). У час осінніх робіт на винограднику Ной нібито захмелів і приліг відпочити. При цьому його одяг зібгався і відкрив оголене тіло. Х., побачивши це, здійняв батька на сміх перед братами, які, однак, не підтримали його, натомість дбайливо прикрили сплячого батька. Відтоді ім'я Х. стало прозивним, а слово «хамство» — означенням неповаги до старших, неввічливості тощо.

ХАРАКТЕР (грец. χαρακτήρ — риса, знак, прикмета, від χαρασσω — дряпати, креслити, накреслювати, позначувати) — 1) *взг.* своєрідна особливість *чогось* (предмета, явища, події, місцевості, погоди тощо); 2) у психології — сукупність усталених стереотипів «бачення» світу, відповідних емоційних реакцій та дій людини; 3) *мист.* сукупність психологічних особливостей, що утворюють особистісний образ персонажа твору.

ХАРАКТЕР НАЦІОНАЛЬНИЙ.

Див. *Національний характер.*

ХАРАКТЕРНИЙ АКТОР (АКТРИСА) — *театр.* означення *амплуа* актора, який зображає переважно персонажів із яскраво вираженою зовнішньою своєрідністю.

ХАРАКТЕРНИЙ ТАНЕЦЬ — різновид сценічного танцю, в основі якого народний танок, оброблений балетмейстером для балетної вистави.

ХАРИЗМА (грец. χαρισμα — виявлення милість, дарунок, від χαρις — зваба, грація, краса, приємність, радість, задоволення, милість, послуга, дар) — виняткова обдарованість. *Харизматичний лідер* — людина, наділена (в очах по-

слідовників) авторитетом, заснованим винятково на його особистих якостях (мудрість, відвага, мужність і т. д.).

ХАРИТИ — у давньогрецькій міфології — загальне означення трьох богинь краси та грації (Аглая, Фросина, Таля), у римлян їм адекватні *грації*. Іл.

ХАФІЗ (перс.) — народний співак у таджиків та афганців.

ХАЧКАРУ (вірм. хачкар — хрест-камінь) — вірменські середньовічні пам'ятники (IX — XVII ст.), вертикально встановлені кам'яні плити, укріті орнаментальним різьбленням із зображенням Христа у центрі.

ХЕПЕНІНГ (англ. happening — те, що трапляється, відбувається) — різновид сценічного мистецтва, якому притаманно парадоксальність та навмисна безцільність дії, відсутність чіткої структури (форми) в розрахунок на активність глядачів та імпровізацію акторів. Зародився у США в 50-х рр. XX ст.

ХЕРУВИМ (давньоєвр. kerūbīm — різновид міфологічних істот — ангелів.

ХИМЕРА (грец. χίμαιρα) — 1) фантастичне створіння з тулубом кози, хвостом дракона і лев'ячою головою, яка дихає вогнем; нібито породження Тифона та Єхидни; 2) у середньовічному європейському мистецтві — скульптурне зображення фантастичних потвор; 3) *перен.* фантазія, нездійсненна мрія. Іл.



Химера.
Беллерофонт б'є вбиває Химеру.
Червонофігурний епітрон. Аттика.
425–420 рр. до н. е. Національний
археологічний музей,
м. Афіни, Греція

ХІАЗМ (за подобою обрису *грец.* літери χ [xi]) — 1) *взг.* хрестоподібне розташування у вигляді грецької букви χ; 2) один із різновидів паралелізму у мовленні: розташування частин двох паралельних членів речення у зворотному порядку («Ми їмо, щоб жити, а не живемо, щоб їсти»); 3) в *образ. мист.* зображення фігури стоячої людини, яка опирається при цьому на одну ногу: якщо праве плече підняте, то праве стегно опущене, і навпаки. *Іл.*

ХІТ (*англ.* heat — жар, спека, спалах і т. п., але також — вугор, прищ на обличчі!) — означення у шоу-бізнесі особливо популярних у певний час творів масового музичного естрадного мистецтва; те саме, що *шлягер*.

ХОЛУЙСЬКА МІНІАТЮРА — різновид російського народного мініатюрного живопису темперою на лакових виробах із пап'є-маше. Виникла 1932 р. в с. Холуй (Івановська обл.). *Іл.*



Холуйська мініатюра.
С. Мокін. Князь Ігор. Пластина. Пап'є-маше, темпера, лак, золото. 30×20 см. 1943 р.
Музей холуйського мистецтва, с. Холуй, Росія



Хор.
Хор М. Лисенка. 1880 р. М. Київ, Україна

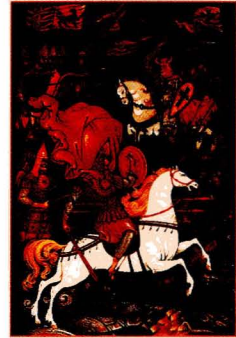
ХОМОНІЯ, ХОМОВИЙ СПІВ, РОЗДІЛЬНОМОВЛЕННЯ — *мист.* російський церковний спів (XV–XVII ст.), характерною ознакою якого було прагнення вставляти (між приголосними та заключним приголосним) відсутні у цих словах голосні: замість «видевше» — «видивоше», замість «грехом» — «грехомо» (звідки й походить частина слова «хомо») і т. д. За царським указом 1652 р. було відмінене.

Див. Релігійне мистецтво, Музика.

ХОР (*грец.* χορός — культовий груповий танок із піснеспівами) — 1) *первісно* у Стародавній Греції — колективні піснеспіви й танці на честь божества, хоровод навколо олтаря на його честь чи присвяченої йому статуї. Із хороводів на про славу Діоніса у результаті доповнення текстів піснеспівів *діалогами* виник античний *театр*; 2) згодом — неодмінний учасник постановки античних трагедій та комедій, роль якого зводилася не так до розвитку сценічної дії, як до співів гімнів та інших славнів на честь богів; 3) нині: а) колектив співаків, які разом виконують вокальний твір в інструментальному супроводі чи без нього (*хор а капела*); б) музичний твір, призначений для виконання хоровим колективом; в) одночасне звучання групи однорідних інструментів у оркестрі (напр., *X. віолончелей, X. скрипок* і т. д.); г) спеціальне місце для півчих у храмах візантійської, романської та готичної архітектури (в українській та російській церквах — хори). *Іл.*



Хіазм.
А. Верроккьо. Давид.
Бронза. Висота 126 см.
Національний музей
Баргелло, м. Флоренція,
Італія



Холуйська мініатюра.
Б. Кисельов. Битва
на Чудському озері.
Пап'є-маше, темпера, лак.
13×10 см. 1969 р. Музей
холуйського мистецтва,
с. Холуй, Росія



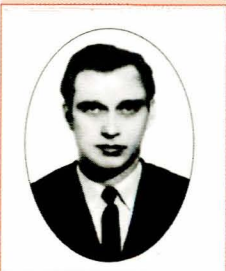
Холуйська мініатюра.
Б. Кисельов. Казка
про померлу царівну.
Пап'є-маше, темпера,
лак, золото. D = 8 см.
1988 р. Музей холуйського
мистецтва, с. Холуй, Росія



Хореографія.
П. Вірський



Хореографія.
Сцена з балету
«Скудорама». Хореографія
і виконання П. Тейлора.
1963 р. Танцювальна труппа
П. Тейлора, США



Хореографія.
Український балетмейстер
А. Шекера

ХОРА (грец. хороϛ — культовий груповий танок із піснеспівами) — старовинний молдавський та румунський груповий танець. Існує два різновиди Х.: а) повільна тридольна; б) швидка дводольна з чітким ритмом і квадратною побудовою.

ХОРАЛ (лат. cantus choralis, від грец. хороϛ — культовий груповий танок із піснеспівами) — загальна назва традиційних (канонізованих) одноголосних піснеспівів західної християнської церкви (часом також і їхніх багатоголосних обробок). Розрізняють два основних типи хоралу: *григоріанський*, що оформився у перші століття існування католицької церкви, та *протестантський*, що виник в епоху Реформації католицької церкви в ряді європейських країн.

ХОРЕОГРАФ (грец. χορευω — танцювати у хороводі + γραφω — записувати, зображати) — постановник танців, постановник балету (другоназва — балетмейстер). Іл.

Див. Хореографія.



Хореограф.
Сцена з балету «Панелі, що танцюють».
Хореографія і виконання А. Мітчелла. Після 1971 р.
Танцювальний театр Гарлема, США

ХОРЕОГРАФІЯ (грец. χορευω — танцювати у хороводі + γραφω — записувати, зображати) — 1) первісно — означення запису танців. Перші спроби таких записів здійснили в XV–XVI ст., але систему запису розробили лише в XVII–XVIII ст. французькі балетмейстери та вчителі танців (П. Бошан, П. Рамо та ін.). Р. Фейє запровадив термін Х. у цьому значенні; 2) мистецтво створення танців та постановок балетних вистав; 3) другоназва танцювально-го мистецтва.



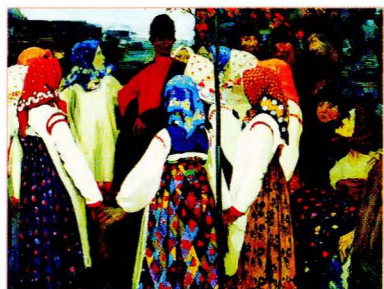
Хореографія.
Є. Гердт із М. Плісецькою
у класі солістів

ХОРМЕЙСТЕР (від хор + нім. Meister) — керівник хору, диригент хору.

Див. Регент, Кантор, Капельмейстер, Головицик.

ХОРО (грец. хороϛ — культовий груповий танок із піснеспівами) — старовинний болгарський народний колективний танок. Учасники танцю лаштуються у довгий ланцюжок, тримаючи одне одного за руки, під руки за пояс, плече. Танці за малюнком бувають кругові та розімкнуті, ритміка складна — 5/8, 7/8, 9/8, 11/8.

ХОРОВОД (грец. хороϛ — культовий груповий танок з піснеспівами + слово *водити*) — синтетичний вид мистецтва, твори якого поєднують музику, танець та ігрову дію; те саме, що *танок*. Із Х. виникли, розвинулися й стали самостійними мистецтвами пісня, музика інструментальна, театр. Іл.



Хоровод.
А. Рябушкін. Полотно, олія. 1902 р.
Третяковська галерея, м. Москва, Росія

ХОТА (ісп. jota) — іспанський парний танок у тридольному метрі. На думку дослідників, походження Х. пов'язане

з культом Піларської Богоматері — покровительки Арагону та з присвяченими їй урочистостями. Перші відомості про Х. датовані 1779 р., у XIX ст. вона поширюється по всьому півострову, далі проникає на Балеарські та Канарські острови, потім у Південну та екваторіальну Америку. На початок XX ст. нараховується до 100 різновидів Х. Класичною вважають арагонську Х., що існує в трьох виявах: як танець, пісня та інструментальна п'єса.

Танцюють Х. парами — чоловік та жінка один проти одного, у національних костюмах, із кастаньєтами. Участь у танці може брати будь-яка кількість пар. Акомпанує інструментальний ансамбль (рондаля), що складається з гітари, гітарони (менша за розміром гітара), *тіпле* (це менша за розміром гітара) та *бандурії*. Остання виконує мелодію, решта ведуть гармонійні голоси та підкреслюють метр і ритм оркестру.

ХОХЛОМСЬКИЙ РОЗПИС — різновид російського народного художнього промислу. Виник у XVII ст. у с. Хохлома, поблизу м. Нижній Новгород. Декоративний розпис на дерев'яних виробках (посуда, меблі) — рослинний орнамент, виконаний червоним та чорним (рідше зеленим) тонами та золотом по золотистому фону.

ХРАМ (від *хоронити* в значенні *обережати*, *охороняти*: схорони — хорони — хороми — храми — храм) — 1) *взг.* приміщення для відправи обрядів релігійного культу; *нім.* Gotteshaus — Божий дім; *англ.* house of God — божниця, святилище, церква, собор; 2) *перен.* святе, священне місце (кажуть: «храм природи» — про ліс, «храм мистецтва» — про театр, «храм душі» — про тіло).

Храми просто неба. Найперші на землі боги, як і люди, що їх створювали (чи пізнавали — як на чийо віру та знання!) часто-густо «не мали» навіть постійного місця проживання, не те що постійного житла. Боги «мешкали» скрізь і всюди: у полі, лісі, гаю, у річках, озерах, криницях та джерельцях. Тому й «не відчували» потреби в особливих окремих приміщеннях. Поступово люди почали вирізняти саме ті місця, де найчастіше духи давали знати про себе, і почали при-



Храм.
Храм Бела. Пальміра. 32 р. н. е. М. Тадмор, Сирія

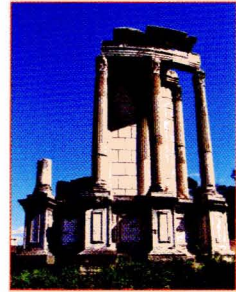
носити туди дари, найперше — жертви. Так виникають первісні примітивні олтари — найчастіше пристосовані до приготування їжі із заколотої чи зарізанної живності: дерев'яні колоди, пеньки, камені, просто підвищення із глини чи землі тощо.

Із цього погляду надзвичайно цікавим є розкопаний у стародавньому місті Біблі (Близький Схід) т. зв. храм обелісків. Власне, це оточений кам'яною огорожею великий двір, на якому міститься велика кількість кам'яних монолітів. Цей храм без даху, без вікон і дверей, навіть без стін (якщо за таку не вважати огорожу) датується початком II тисячоліття до н. е. Проте, на думку дослідників, на той час він був уже глибоко архаїчним пережитком більш давньої «культової архітектури».

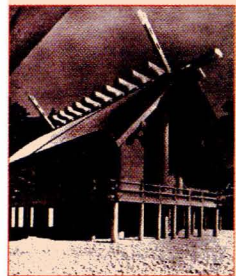


Храм.
Храм обелісків в Біблі. Фінікія. Початок II тис. до н. е. Поблизу м. Бейрута, Ліван

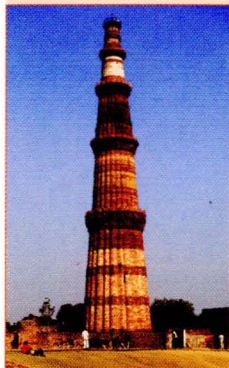
Храм-амбар. Отже, чийсь боги облюбували шатро, чийсь — мазанки, а японський бог — амбар! Так, так, саме амбар.



Храм.
Храм Вести. Римський форум. VII ст. до н. е. М. Рим, Італія



Храм.
Святилище в Ісе. I—III ст. Японія



*Храм.
Мінарет при мечеті
Кутуб-Мінар. XIII ст.
М. Делі, Індія*



*Храм.
Святилище Кандарія
Магадеві. XI ст.
М. Кханджурахо, Індія*

Особливістю давньояпонської релігії було те, що її божества не набули ні людської подоби, як, наприклад, античні, ні звіриної, як деякі єгипетські. Японські давні божества були ніби розчинені в природі. Згодом цей древній анімізм, тобто одухотворення, одушевлення природи, у дещо модернізованому вигляді дістав назву синтоїзму (від слова *синто*, що значить шлях богів). Відповідно до такого характеру вірувань формувалися й особливості релігійного культу: обряди поклоніння окремим каменям, скелям, горам, які для японців уособлювали божества, а відтак, і всьому реальному простору, що оточує божество, — його місцеперебуванню, місцю проживання, мешкання. Для древніх японців природа й справді уявлялася храмом божим.

Однак із розвитком землеробства і появою відповідних культів предметом особливого шанування стає зерно злака — основа й запорука не лише достатку, але самого життя. Зерну починають поклонятися й обожають його. Відтак, цілком логічно, що місце перебування, збереження зерна стає божим домом, божницею, храмом.

Амбар, як і належить господарській будівлі, був і залишався цілком доцільною, функціональною спорудою. Будівля проста за своєю геометричною формою — прямокутник у плані, зведена вона з масивних дерев'яних колод, які схрещуються на кутах. Дах значно нависає над глухими стінами — для захисту від дощів, а для захисту зерна від земної вологи та гризунів споруда піднята високо над землею на палях. Для забезпечення від пожеж амбар споруджували на певній віддалі від селища, і, будучи на відноті, він разюче відрізнявся від усіх інших будівель, особливо жител древніх японців — примітивних землянок.

Храм-намет. Віруючі упевнені, що Бог сам обирає собі відповідне житло. Хай так. На те він і Бог. Дивно не це. Подиву гідне інше. При всій своїй могутності та всюдисутності жоден Бог не міг собі ані спорудити, ані навіть уявити нічого іншого, крім того, що вже знали і вміли робити люди, які поклонялися саме цьому Богові. Хіба що трохи більше, надійніше, розкішніше, красивіше...

Вражаючий цюдо цього приклад божественного пристосування до реальних умов людського існування подав Всевишній стародавніх ізраїльтян. Свідчення цього

зафіксоване в Біблії (Старий Заповіт), де Бог виступає одночасно у ролі замовника і автора проєкту *Х.* самому собі.



*Храм.
Мечеть Аль-Акса. 705 р. М. Єрусалим, Ізраїль*

Бог стародавніх ізраїльтян, навіть уже після того як євреї перестали бути язичниками (многобожниками), продовжував вести, як і всі семітські племена тієї доби, кочовий спосіб життя. Коли євреї-кочовики були ще дуже бідними, їхній Бог також був невибагливим і підкреслено цурався архітектурних надмірностей: «Зроби мені, — велів він пророку Мойсею, — оltар із землі і принеси на ньому веспалення твої, і мирні жертви твої, овець і волів твоїх; у будь-якому місці, де я покладу пам'ять імені мого, я прийду до тебе і благословлю тебе. Якщо ж будеш робити мені жертвник із каміння, то не споруджуй його із тесаних». Та минав час. Люди ставали заможнішими. Вимогливішим ставав і Бог. «Скажи синам Ізраїлевим, — велить той самий Всевишній тому самому пророку, — щоб зробили вони мені пожертви; від кожної людини, у якої буде запал, приймайте приношення. Ось приносини, які ви повинні приймати від них: золото, срібло і мідь; і вовну — голубу, пурпурову та червлену, і вісон, і козячу. і шкіри баранячі червоні, і шкіри сині, і дерева ситтим (сорт акації міцної деревини. — Авт.). Єлей для світильників, аромати для помазання, і для благовоного куріння. Камінь онікс і камені вставні для ефоду (короткий верхній одяг священиків. — Авт.) і для наперсника. і хай влаштують вони мені святилище, і буду перебувати серед них».

Отож, саме тут ізраїльський Бог уперше завів мову про постійне житло для себе. і далі він детально, до найменших дрібниць роздумачує через пророка свого, яке саме житло, із чого і як саме його належить виготовити, чим і як оздобити зсередини та ззовору. «Все, як я показую тобі, — застерігає він пророка, — і зразок скінії (тобто намету, шатра. — Авт.) і зразок усіх

посудин, так і зробить». Уже й натяку нема на колишню скромність та невибагливість: «Зробить ковчег (скринька для зберігання Заповіту. — Авт.) із дерева ситтим, довжина його два лікті з половиною, і ширина його півтора ліктя, і висота його півтора ліктя. (Бог, як і люди, ще не знав метричної системи. — Авт.) і обклади його чистим золотом; ізсередики і ззовні покрий його; і зроби наверху навколо нього золотий вінок. і вилий для нього чотири кільця золотих і прикріпи на чотирьох нижніх кутах його, два кільця з одного боку, два кільця по другий бік його. Зроби із дерева ситтим дві жердини і обклади їх золотом. і вклади жердини у кільця по боках ковчегу, щоб з їхньою допомогою носити ковчег». Не даремна завбачливість: адже богообраний народ вів тоді ще кочовий спосіб життя.

Що й казати, людина, послугами якої скористалися священики для встановлення давньоізраїльського архітектурного, скажемо так, канону при зведенні храмів-шатрів, була для свого часу чудовим майстром. Знала свою справу, як бог. Але, щоправда, як бог кочівників — кочовий бог. Не відав той геніальний майстер, що намет — лише тимчасове, історично минуше житло багатьох богів кочових народів, тому заповідав «на усі часи»: «Цей статут вічний для усіх поколінь». Мине відтоді не так уже й багато часу, і самі богопослушні ізраїльтяни порушать цей заповіт: спочатку при спорудженні уже зовсім не зі шкір легендарного першого та другого храмів Соломона, потім — при будівництві синагог.

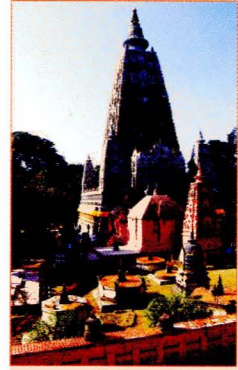
Храми-надгробки. Боги «обирали» для себе найміцніші, найліпші, але суто земні помешкання різного призначення, переважно — людські житла, усіяяко їх додатково прикрашені. Звідси видимість

розмаїття та вишуканості релігійної архітектури і враження, ніби мистецтво архітектури своїм розвитком завдячує насамперед релігії. Однак видимість часто-густо буває оманливою. Як не парадоксально може видатися з першого погляду, але релігія, що є одним із найпотужніших джерел мистецтва і містить невичерпний арсенал художніх засобів у різних його видах та жанрах, саме в галузі архітектури виявляється найменш плодотворною. Навіть у сфері трансцендентній — в уявленнях про потойбічний світ, потустороннє життя в усі часи, у всіх народів неподільно панували форми та конструктивні принципи архітектури «посюсторонньої».

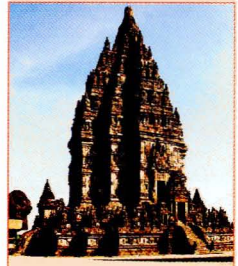


*Піраміда Кукулькан.
Мезоамериканська культура. Чічен-Іца.
Півострів Юкатан, Мексика*

Не становлять щодо цього винятку і поховальні споруди. Гробниці, заупокійні Х., ступи, каплиці тощо — мало не єдиний вид суто релігійного будівельного мистецтва у своїх первісних архітектурних витоках також має народне будівництво. Продиктоване уявними потребами — забезпечити померлому якомога комфортніші, звичні за життя



*Храм.
Махабодх.
Близько 250 р. до н. е.
М. Бодх-Гая, Індія*



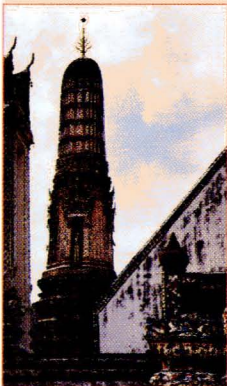
*Храм.
Храмовий комплекс
Прабанан. Хінді. IX ст.
М. Йоугкарта, Індонезія*



*Храм.
Анкор-Ват. Кхмерська імперія. 1113–1150 рр. Поблизу м. Сіен Рін, Камбоджа*



*Храм.
Храм Воскресіння Христово
(Спас-на-Крові).
1883—1907 рр.
М. Санкт-Петербург, Росія*



*Храм.
Святилище Ват Арун.
Кінець XVIII ст.
М. Бангкок, Таїланд*

умови перебування в уявному потойбічному світі, — натхненне щирими, справжніми почуттями скорботи, самовідданого піклування про близьку і дорогу людину, будівництво гробниць часто-густо велося з таким старанням, із такими затратами засобів до життя живих, і живих людських зусиль, що в певному розумінні могло б слугувати не лише прикладом релігійного мистецтва, а й монументальним символом її смислу.

Єгипетські піраміди. На відміну від ізраїльтян, зокрема й упорядників та редакторів Біблії, єгипетські фараони не були в вавилонському полоні. Навпаки, самі неодноразово полонили і вавилонян, і стародавніх ізраїльтян (останні з приводу перебування у єгипетському, як і у вавилонському, полоні та обставин звільнення витворили цікаві і повчальні легенди, що становлять значну частину т. зв. П'ятикнижжя Мойсеевого). Обкладали їх даниною, використовували як робочу силу на будівельних роботах, зокрема при спорудженні гробниць для фараонів. Тому, можливо, у них склалося дещо інше враження від шумерських та аккадських монументальних будівель. Не виключено, що саме звідти єгиптяни запозичили як саму ідею, так і форму як зразок для своїх надмогильних споруд, відповідно довершивши її: зняли багатоступінчастість та «добудували» вершину. Власне, склавши, бо єгиптяни використовували для будівництва кам'яні брили, складаючи їх одну до одної та одну на одну.

Християнський храм. Перші християни, загнані переслідуваннями у підпілля, самопочатково влаштовували свої святилища у підземеллях — природних та штучних печерах, зокрема й у римських катакомбах. За три століття такого існування церкви (християнство було визнано в Римі спочатку однією з допустимих, а згодом і державною релігією (у першій половині IV ст.)) форми організації простору в підземеллі встигли естетизуватися й сакралізуватися, звідки й бере початок церковна традиція влаштовувати Х. у підземеллі, штучно риючи печери там, де не було природних (як-от у Києві, Чернігові, на горі Афон у Греції та ін.), звідси й синоніміка означень місця народження Христа — ясла, печера, вертеп.

Щодо архітектоніки християнських Х., то вона в своїй основі — позичкова: ставши державною, християнська церква, як то і заведено у триумфаторів, уподобала найбільші й найпрестижніші будівлі, пристосовуючи їх до відправлення богослужб.

На відміну від язичницьких культів, у яких Х. відіграв роль лише божниці, тобто помешкання, де перебував тимчасово чи й проживав постійно бог, уособлений у відповідній скульптурі, тимчасом як сама богослужба, що зводилася переважно до обряду здійснення жертвоприношення, провадилася віруючими індивідуально, приватним порядком, головна богослужба християн — літургія потребувала зібрання коли не всієї, то більшої частини громади і зосереджувалася уже не на жертвоприношеннях, які редукуються у ритуал пожертвувань (оферторії), а на метафізичному, містичному спілкуванні з богом. Отож, у виборі підходящих приміщень для християнських храмів, крім міркувань престижності, найістотнішу роль відіграла сутність нового віровчення: потрібні були великі й надійні з погляду елементарної безпеки приміщення.



*Храм.
В. Тімм. Залшки храму Трині. 1858 р.
Кольорова літографія. 17,4×23,9 см*

На сході Римської імперії, де християнство здобуло визнання державної релігії (напр., у Вірменії — 302 р. н. е.), Х. стали найкращі будівлі, здебільшого — колишні язичницькі Х. із традиційним напівсферичним склепінням. Підкупольний простір у цих спорудах, із конструктивної необхідності розчле-

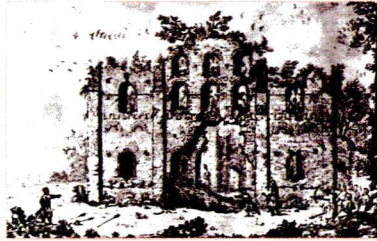
нований чотирма опорами, у плані мав хрестоподібний абрис. у цьому вбачали певне Боже знамення.

На заході Римської імперії, як і в Римі, найбільшими приміщеннями були терми та базиліки. Терми — не що інше, як міські лазні, що стали на схилку імперії справжніми гніздилищами розпусти, й уже через це підлягали християнському осуду й закриттю. Базиліки — розкішні споруди громадського призначення (по-сучасному т. зв. криті ринки). Це були високі, великі за площею, прямокутні у плані споруди, поділені всередині з конструктивною необхідності (для підтримки перекриття, власне — даху) колонами або стовпами на три частини — нефи, або кораблі, — середня з яких завжди більша від бокових. Висвятивши ці приміщення, християни згодом почали добудовувати ще по два бокових входи (притвори), що надало спорудам у плані хрестоподібної форми. Естетизовані, вони згодом канонізуються й надовго визначають архітектоніку християнського храмового будівництва. Її прикметою, нав'язливим мотивом стає зображення християнського символу — хреста.

Шатро супроти купола. Тип «хрестово-купольної» будови був канонізований у Візантії як основний вид християнського Х. У Х ст. разом із християнством його імпортували до Київської Русі. Тут він із допомогою заморських майстрів та під міцним натиском князівської влади швидко витіснив місцеву культову архітектуру. Витіснив на окраїні християнізованої країни — в глушину, але не з пам'яті народної, не з будівельної традиції. В уяві давньоруських будівельників, «древodelей», котрих залучали разом із грецькими зодчими до спорудження княжих хоромів і Божих Х., незнищено продовжували жити усталені форми народної архітектури.

Традиційна народна архітектура, що природно для лісової місцевості, була здебільшого дерев'яною. Її особливості тривалий час давалися взнаки й під час спорудження кам'яниць. І в цьому нема нічого дивного — це цілком відповідає загальній тенденції первісного панування попередніх технологічних прийомів. Дивним видається інше. Говорячи про цей феномен впливу форм дерев'яної архітектури на кам'яне будівни-

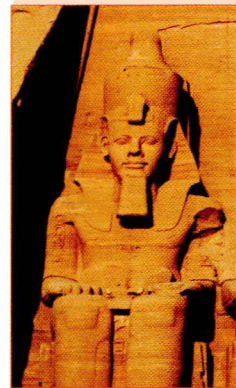
цтво в певний період історії Давньої Русі, дослідники неодмінно вживають термін «шатро», маючи на увазі перекриття споруд: «шатрові дахи теремів», «шатрові вивершення церков», «шатрові вежі кремля» і т. д. Один із дослідників давньоруського побуту академік І. Забелін ще наприкінці ХІХ ст. у т. зв. кам'яних наметах убачав «ті старозаповітні форми чисто руських дерев'яних споруд, які в дерев'яній архітектурі, за переказами, від покоління до покоління переходили з незапам'ятних часів».



*Храм.
А. ван Вестерфельд. Руїни храму ХІ ст.
Західний фасад. 1651 р. (копія ХVІІІ ст.).
Туш, перо*

Якщо це так, то виникає питання: чому в каноні давньоруського дерев'яного будівництва опинилася форма шатра? Адже техніка обробки деревини передбачає іншу конструкцію покрівлі, якою б крутосхилою вона не була! Як-от, наприклад, у Карпатах — українських, польських чи словацьких... Звідки ж цей намет? Запозичений від степових сусідів-кочівників? Чи давній слід — відгомін, спогад про те, яким був власний канон домобудівництва ще до епохи дерев'яної архітектури, коли наші пращури вели кочовий спосіб життя? Загальні тенденції у чергуванні та наслідуванні архітектурних форм схиляють до другого. Шатро як форма вивершення будови продовжувало побутувати як пережиток, як естетизована й освячена віками форма, що колись була пожиточною, найдоцільнішою, а потім здавалася прекрасною і застосовувалася уже за традицією, за звичкою, за звичаєм.

Шатрове вивершення становило частину колишнього давньоруського будівельного ордера, витісненого заморськими у спорудженні християнських святилиць. Щодо інших монументальних споруд, особливо цивільних та фортифікаційних, то місцеві майстри продовжували його застосовувати і в кам'яному будівництві, і в культовому, притому християнському.



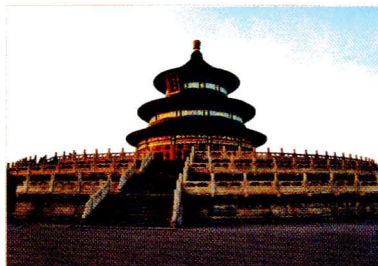
*Храм.
Абу Сімбел. Храм Рамзеса ІІ.
Фрагмент. ХІІІ ст до н. е.
М. Фіби, Егіпет*



Храм.
Спорудження храму.
Встановлення колон.
Мініатюра
з «Худівської псалтирі».
Близько 850 р.
Державний історичний
музей, м. Москва, Росія



Храм.
Фрагмент
фасаду храму Мінакши
Амман. 1600 р.
М. Тамільнаду, Індія



Храм.
Храм неба. 1420 р. М. Пекін, Китай

Юрта — проти... погоди.

Житлом для кочових народів віддавна слугували споруди, які можна швидко скласти і так само швидко й легко, без пошкоджень, розібрати і які були б не надто важкі для транспортування.

У різних народів ці споруди називалися по-різному: намет — в українців, палатка — у росіян, шатро — у тюркських народів, скинія — у древніх ізраїльтян, чум — у народів Півночі, вігвам — у американських тубільців і т. д. У монголів це житло має назву юрти. Основу його збірно-розбірного каркасу, виконаного без застосування металу, становлять складні розсувні дерев'яні решітки «стін» — хани, які й визначають розмір приміщення. Бувають чотирьохконтні й двадцятиконтні юрти. До цих решіток за допомогою петель прикріплюють тонкі жердини (уні), що променеподібно сходяться угорі і завершуються масивним обручем (тоно). Зовні каркас покривають півстю — в один чи декілька шарів, залежно від сезону. Світло в юрту проникає через отвір, що слугує дверима, а також через тоно, крізь яке виходить також дим від розташованого посередині юрти вогнища. Найважливіші елементи конструкції розрізняються кольором — розписом, вишивкою, барвистими аппликаціями. Юрта слугувала для монголів звичайною домівкою, палацом і храмом. В останніх випадках її лише робили більшою, міцнішою та ліпше прикрашеною.

Та от прийшов у монгольські степи буддизм, витісняючи традиційні народні вірування, і приніс із собою дещо інші уявлення як про божество, так і про його житло. Поряд із традиційними храмами-юртами розпочалося будівництво Х. за китайськими та тибетськими зразками — із дерева, цегли, каміння. Однак в умовах степової Монголії, з одного боку,

це були дорогі й важкодоступні матеріали, а з іншого — дуже незвичною, чужою, отже, негарною здавалася конструкція цих споруд і їхня форма і, навпаки, своє, рідне, крім того що було значно дешевшим та простішим у спорудженні, видавалося над те і гарним, зручним. Відтак, віруючі монголи починають поселяти своїх нових буддійських богів у свої кочові житла — юрти.



Храм.
Хармандир Сахіб. Золотий храм.
1585–1604 рр. М. Армітсар, Індія



Храм.
Храм Мінакши Амман. 1600 р.
М. Тамільнаду, Індія

Перші буддійські храми-юрти відрізнялися від решти лише тим, що над тоно зводився ганчжир — символічне буддійське вивершення, яке виготовляли із позолоченої міді (щось на зразок християнського хреста чи півня або мусульманського півмісяця). У лівій частині юрти встановлювали своєрідний кіот (від грец. **κίβωτος** — скриня, у якій утримується культове начиння, реліквії) — виставка зображень бурханів (буддійських святих). Однак подібні приміщення не могли уповні задовольнити релігійні потреби віруючих. Вони видавалися надто жалюгідними — малими, бідними, тісними. Тому

невдовзі розпочали примітивне розширення приміщень шляхом з'єднання двох великих юрт у ще більшу, а при переході до осідлого життя, економічного зміцнення общин, — і до спорудження Х. із дерева, цегли та каменю. Проте будувати їх стали уже не за імпортованим зразком, а за образом та подобою... юрти. Тонкі жердини при цьому, щоправда, замінили на товсті бруси, таким само міцним став і традиційний каркас. Отже, виникла потреба й у підмурках. Проте тривалий час ці храми-юрти залишалися круглими в плані і лише згодом, відповідно до вимог техніки обробки нового будівельного матеріалу та технології зведення будови, набули в плані спочатку многокутника, а далі й квадрата. Змінилася відповідно й форма перекриття. Оскільки дах робили вже не з жердин, а з брусів, і покривали не тільки повстю, а часто-густо — черепицею, змінилася і його форма: від півкулі до конусоподібного шатра. Зовні Х. обмазували глиною, фарбували в білий колір, прикрашали орнаментами, які імітували узор на повсті, двері ж залишалися забарвленими в традиційний колір прикриття прохідних проїм у юртах — червоний. *л.*

Див. *Архітектура, Мистецтво, Релігія, Релігійне мистецтво, Художність, Форма.*

ХРИСТІАНСТВО І МИСТЕЦТВО.

Релігія (в особі її організації та представників) демонструє надзвичайно селективне, вибіркоче ставлення до мистецтва загалом та до його галузей, видів, жанрів. До одних при цьому виявляється стримане ставлення, до інших, навпаки, прихильне, до третіх — нищівне.

Так, іудаїзм, як і іслам, загалом стримано, щоб не сказати негативно, ставиться до образотворчого, особливо фігуративного, мистецтва. Християнство, загалом прихильне до музичного мистецтва, водночас не визнає танцювально-го мистецтва, та й у власне музичному мистецтві, як і в галузі образотворчих мистецтв (живопису, скульптури), висуває цілу низку застережень та обмежень. Щодо православної церкви, то її загальне негативно-насторожене ставлення до мистецтва красномовно засвідчене в болгарській (*искуство-то*) та російській (*искусство*) назвах художньої творчості. Корінь цього слова — *искус*, синонім — *искушение*, тобто *спокуса*.

Ставши на початку IV ст. легальним, а невдовзі й офіційним, панівним у Римській імперії, християнство відразу виказало свої імперські зазіхання на визнання себе світовою релігією (кафолічною, католицькою, тобто вселенською, всесвітньою) і використовувало усі переваги свого панівного становища, всі дозволені і недозволені засоби для досягнення цієї мети: викорінення конкуруючих народних вірувань і пов'язаних із ними культурних комплексів, зокрема мистецтва. Церква влаштувала вселенський погром античної скульптури. Інспірувала руїнацію архітектури — експропріюючи та переобладнуючи під свої святилища найпрестижніші громадські споруди — базиліки, терми тощо, знищуючи «язичницькі» Х. та зводячи на їхньому місці, із їхнього ж каміння, свої церкви. Вона зруйнувала римський цирк, збудувавши на його місці храм св. Петра, під кінець VII ст. заборонила театр — і відтоді він завмер у Європі на цілу тисячу літ! Християни повели тотальний наступ проти народної музики з метою викорінення її та насадження, нав'язування народам своєї, успадкованої від іудаїзму. При цьому, аби зберегти свій музичний скарб від впливів народного мелосу, церква ув'язнила свою музику в монастир, здійснивши при цьому, як водиться, обряд «постригання» музики в черниці: заборонила інструментальну музику (орган був допущений католиками в храми лише в XIV ст.) і наклала суворі обмеження, не зняті й досі, на вокальну. Та й із живописом стосунки у християн заладилися не відразу: знадобилися не тільки сім століть суперечок, а й більш ніж столітня війна, під час якої було назавжди понищено безліч творів і безжалюдно розтерзано чимало творців, перш ніж були допущені в Х. антропоморфні зображення і склалася художня система церковного живопису — віровчення в картинах і водночас — декорація для літургійних лицедійств.

У всеозброєнні досвіду такого от культурного будівництва «в'їжджала» візантійська церква понад тисячу років тому у Київ.

«На Русі, — писав дослідник історії давньоруського мистецтва Д. Айналов, — повторилося те саме, що й в інших язичницьких країнах, які прийняли (?) християнство... Кам'яних ідолів... розбивали, дерев'яних після наруги скидали в річку. На Руській землі повторилися ті самі явища, котрі історики церкви, акти



*Християнство і мистецтво.
Вогненне сходження до неба пророка Іллі.
Мініатюра з «Хлудівської псалтирі».
Близько 850 р.
Державний історичний музей, м. Москва, Росія*



*Християнство і мистецтво.
Майстер К. Клевської.
Паща Пекла.
Близько 1440 р.
Бібліотека П'єрпонта Морана, м. Нью-Йорк, США*



Хроніка.
Хроніка Набоніда.
Вавилонська хроніка.
Копія оригіналу
VI–V ст. до н. е.
IV–I ст. до н. е.
Британський музей,
м. Лондон,
Велика Британія



Хроніка.
Хроніка Пітерборо.
Питуальна сторінка
з «Англосаксонських
хронік». 1121–1154 рр.
Бодлейська бібліотека,
м. Оксфорд, Велика Британія

мучеників змальовують повсемісно при появі християнства. Тибр поступово розкриває свої таємниці, із дна його видобуто багато античних статуй та мармурів. Наші ріки ще зберігають уламки скінутих кам'яних ідолів». Іа.

ХРОМАТИЗМ (грец. *χρωματισμοζ* — забарвлення, від *χρῶμα* — колір шкіри, барва, колір) — 1) первісно у давньогрецькій музичній системі — один із трьох основних родів тетрахорду, або *родів мелодії* — *хрома* (*χρωματικον*), поряд із *діатоном* та *енгармонією*. Мелодія хроматичного роду сприймалася як барвіста, звідси й назва. Із настанням християнської ери «хрома» засуджувалася як надто зманіжена, вишукана, що не відповідає церковному таумаченню призначення музичного мистецтва; 2) нове трактування Х. походить із відмінного від старогрецького поняття тетрахорду (нині в ньому шість звуків — мелодичних ступенів, тимчасом як в античному завжди було лише чотири), а голвне, нового розуміння *діатоники* як музичної основи, що її Х. «прикрашає». Х. трактують як шар висотної структури, яка «проростає» з кореневого діатонічного (за допомогою *альтерації*). Відповідно до цього Х. підрозділяють на *мелодичний* та *акордовий* (при цьому акорди можуть бути діатонічними, а мелодія — хроматичною), *доцентровий* (спрямований до звуків тонічного тризвуку) та *відцентровий* (спрямований від звуків тонічного тризвуку). Розрізняють Х. *модуляційний*, *субсистемний*, *ввіднотоновий*, *альтераційний*, *мікстовий*, *натуральний*.

ХРОМАТИЧНА ГАМА (від *хроматизм* + *гама*) — послідовність розташованих у висхідному чи низхідному порядку звуків, у якій відстань між сусідніми ступенями дорівнює півтону. *Октава* містить 12 звуків Х. г. Утворюється вона із звукорядів *натурального мажору* чи *натурального мінору* шляхом заповнення великих секунд півтонами.

ХРОМКА (від *хроматизм*) — різновид російської гармошки, яка, на відміну від *віденської*, при стискуванні та розтягуванні міхів видає звук тієї самої висоти, що й *хроматична гар-*

моніка (звідки й походить її назва, незважаючи на відсутність повної хроматичної гами).

ХРОНІКА (від грец. *χρονοζ* — час) — 1) первісно (старогрецьке — *χρονικοζ*) — усе, що стосується часу, літочислення, літопису; 2) середньовічні історичні твори — записи історичних подій у хронологічній послідовності (другоназва — *літопис*); 3) літературний жанр оповідального або драматичного художнього твору, у якому йдеться про визначні історичні події, викладені у часовій послідовності; 4) загальне означення газетно-журнального жанру — короткого викладення інформаційних повідомлень про перебіг подій у певній сфері життєдіяльності суспільства (світська Х., кримінальна, воєнна і т. п.); 5) загальне скорочене (замість кінохроніка) означення жанру документального кіномистецтва, що має своїм завданням фіксацію зображення подій у їхній часовій послідовності.



Хроніка.
Пурана Девімахатма. Ілюстрація з пуран.
Ахбарель, чорнило. 11,43×20,32 см.
Початок XVIII ст. Лос-Анджелеський художній
музей, м. Лос-Анджелес, США

ХУДОЖНІСТЬ — термін для означення провідної риси (якості) мистецького твору. Без неї він перестає бути власне твором мистецтва, залишаючись в ранзі звичайного виробу ремесла чи промисловості (коли йдеться про предметно-речові види творчості) або (коли йдеться про літературу, кіно, телебачення тощо) твору певного різновиду спорідненої із ними діяльності (журналістики, науки, педагогіки, юриспруденції, політики, філософії тощо). У першому випадку вирішальною прикметою художності є майстерність, із якою виготовлено річ. У другому випадку самої лише майстер-

ності виявляється замало. Майстерність у зображально-виражальних галузях творчості становить елемент необхідний, але недостатній. Тут потрібна ще й наявність цілісного образу того, що становить предмет зображення чи зміст самовираження.

Що, власне, означає слово «художній»? Слово це готського походження *handus* (хандус) і означало у готів... рука!

Але чи можливо, щоб слово *рука* породило такий вишуканий термін?! Виявляється, метаморфоза можлива, коли *рука* не просто така собі звичайнісінька рука, а *рука розумна, вміла, ловка, спритна*. Подумайте лишень над *складом* і *значенням* слова *ремесло* та його утворюючими: *рукоуметно, рукومتство, рукмесло — ремесло!* Отож, первісне значення слова *художній* може бути трактоване як *рукотворний*.

Те, що подібна трансформація таки й справді відбулася, виразно засвідчують значення слів, похідних від *handus*, у споріднених із готською європейських мовах. Наприклад, у сучасній англійській *рука* — *hand*, і серед десятків слів, що мають цей «корінь» або цілком входять до їх складу, такі: *handicraft* — ремесло, художество, рукоділля; *handicraftsman* — ремісник і художник; *handili* — ловко, майстерно (*рос.* *искусно*), проворно, зручно; *handiness* — мистецтво, спритність, моторність, проворність; *handiwork* — рукоділля, витвір рук, виріб, робота, справа; *handsome* — гарний, прекрасний, вишуканий; *handsomenes* — краса, вишуканість, зваба (*рос.* *прелесть*) тощо. У сучасній німецькій мові *die Hand* — рука; *die Handarbeit* — ручна робота, рукоділля; *Handwerk* — ремесло; *Handwerker* — ремісник і т. д.

Див. *Ужиткове мистецтво, Живопис, Мистецтво, Естетизація, Архітектура та ін.*

ХУДОЖНІЙ ФІЛЬМ, ХУДОЖНІЙ КІНЕМАТОГРАФ, ХУДОЖНЕ КІНО (від *гот.* *handus* — рука; вмілий, майстерний, мистецький + *англ.* *film* — плівка) — метафоричний вираз, що означає мистецький кіновір, твір кіномистецтва, твір мистецтва кіно. Художній кінематограф — це метафоричний вираз, що означає галузь кінематографії,

де виробляють *художні фільми*. Художнє кіно — метафоричний вираз, що означає *мистецтво кіно, або кіномистецтво*.

Поняття художності не протистоїть поняттю *документальності* фільму, бо останній може бути також зроблений майстерно, мистецьки, тобто за правилами, законами мистецтва, або *художньо*. Опозицію *документальному* становить *постановочне, ігрове, вигадане*.

Таким чином, *художній фільм* — це твір мистецтва. Як ясно вже з попереднього, *художній фільм* може бути створений, витворений і з *документальних* зображень, але здебільшого для цього роду фільмів *зображення створюються штучно*: події, що зображаються в них, «розігрують» люди, переважно професійні актори, тому досить часто художні фільми беззпідставно називають *ігровими*. Але це також не зовсім справедливо: адже *ігровими* методами можуть бути створені також кінострічки *наукові* й *науково-популярні*. Отже, *художні фільми* можуть бути *ігровими* і *неігровими*, або *документальними*.

Щодо стилістики та поділу на жанри, то художньому кіно притаманні всі відомі стилі й підвадані всі жанри, характерні для образотворчих та драматичних мистецтв.

У чистому вигляді жанри, їх різновиди майже не зустрічаються в художньому кіно, тому що тут, так само, як і в інших видах, діє тематичний «додаток» — історичні, сучасні, фільми про війну тощо, і через те, що такі «суворі», а то й «жахливі» жанри, як детектив, вестерн, фільми жаків, катастроф тощо, містять елементи гумору, комедії чи мелодрами. Водночас і мелодрама, не кажучи вже про трагедію, вміє добраче «нажахати». Особливо, коли йдеться про сучасне мистецтво, зокрема сучасний кінематограф.

У *художньому кіно* чіткіше, ніж в інших видах, виявляється вікова градація: фільми для дорослих, для юнацької та дитячої аудиторії. Це надає специфічного відтінку жанровій структурі твору, а від того й — в палітрі кінематографа.

ХУДОЖНІЙ МЕТОД.

Див. *Метод*.



Хроніка.
Хроніки Фруасара.
Мініатюра з книги I.
1322–1377 рр. Національна
бібліотека Франції,
м. Париж, Франція



Хроніка.
Хроніка Піктума.
Перша сторінка.
1358–1370 рр.
Національна
бібліотека Угорщини,
м. Будапешт, Угорщина



Церква.
Преображенська церква.
1732 р.
С. Сорочинці, Україна



Церква.
Церква Популо.
Кінєць XVI ст. М. Брага,
Португалія



Церква.
Архітектор Б. Меретин.
Церква святого Юра.
1745–1760 рр.
М. Львів, Україна

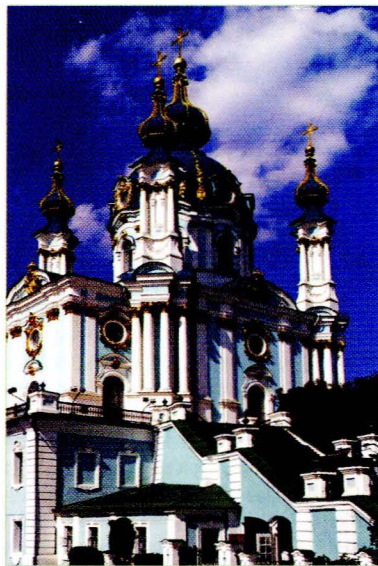
Ц

ЦЕЗУРА (від лат. *caesura* — рубання, розтинання) — 1) літературознавчий термін для означення інтонаційно-синтаксичної паузи — засобу постійного словоподілу у віршах з метою дотримання визначеного метро-ритму; 2) музичний термін, запозичений з літературознавства для означення «граней» між різними побудовами або розділами твору. Підставою запозичення послужило те, що в античних віршах словоподіл співпадав з членуванням музичних фраз. У музиці, не пов'язаній з віршами, цезура визначає не ритмічну, а смислову грань, що виявляється переміною дихання, зупинкою і т. д. Подібно до синтаксичних розділових знаків, Ц. бувають більш та менш «глибокими» (тривалими), відіграють також роль знаків сполучення. Історична практика музикування виробила і ряд спеціальних значків для зображення Ц. на нотному стані, однак вони використовуються рідко, оскільки в сучасній музиці переважає тенденція до наскрізного розвитку, що передбачає скоріше долавання цезур, ніж додержання фразирувальних меж.

ЦЕНЗУРА (від лат. *censura* — визначати вартість, оцінювати) — система (державного, партійного, церковного і т. п.) нагляду за змістом публікацій, зокрема й у засобах масової інформації, з метою «дозування». Державна Ц. виникла у Західній Європі у XVI ст., у Росії — у XVIII ст. За характером санкцій до порушників установлених цензурних правил Ц. поділялась на попередню та каральну; за відношенням до сфери цензурування — на зовнішню та внутрішню, остання підрозділялась ще за ознакою відомства — духовна (церковна), військова, театральна тощо. Остання була подвійною: на літературну першооснову (п'єси) та сценічне втілення. Після революції 1917 р. цензура не тільки не була відмінена (що відповідає одному з основних прав людини — свободі слова, вираження), а й стала ще ретельнішою. Це відповідає першоосновам марксизму. К. Маркс ще замолоду схвально цитував

одного з попередників-революціонерів (Л. О. Бланкі): «Як тільки ми зможемо вийняти кляп із нашого рота, ми негайно встроїмо його в пашеку буржуа». При цьому більшовицькі можновладці згодом намагались лицемірно приховати наявність чи не найжорсткішої за всі часи цензури. Антикомуністичний переворот 1991 р. призвів до формального скасування офіційної державної цензури (за винятком окремих галузей, що належать до особливих інтересів держави), однак політичне цензурування залишилось одним із важелів у боротьбі за владу як опозиційних, так і правлячих партій.

ЦЕРКВА (від грец. *κυρια* екклєсія — первісно: встановлені законом збори (від *κυριος* — той, що має силу, владу, екклєсія — народні збори, зібрання, сходка), згодом: *просто* *κυρια* — зібрання християн) — 1) об'єднання послідовників певної релігії на засадах спільності віровчення та культу з чітко вираженими ознаками ієрархічної організації (централізоване управління, поділ вірних на духовництво та мирян тощо); 2) у християнстві — споруда, у якій здійснюють культові відправи. І.



Церква.
Архітектор Б. Растреллі. Андріївська церква.
1747–1753 рр. М. Київ, Україна

ЦЕРКОВНА МУЗИКА — термін, який переважно для означення музики, призначеної до супроводу богослужіння в християнській церкві. На відміну від поняття **Ц. м.**, термін *культובה музика* застосовують для означення музики, призначеної супроводжувати богослужіння *будь-якої релігійної конфесії*, а термін *духовна музика* — для означення творів, написаних на релігійні теми чи й на основі релігійної музики, але призначених для виконання за межами богослужби.

Для *цікавих і допитливих*. Становлення музичної культури християнської церкви було тривалим і часто драматичним. Перші християнські громади, що виникали в іудейському середовищі, багатому на культкову музику, були вимушені — з метою конспірації — усіяко обмежувати застосування музики у своїх богослужбах. Через це в час триумфу, коли християнство стало офіційною релігією в Римській імперії і настала пора гідно прикрашати богослужіння, виникла серйозна суперечка, чи варто взагалі допускати музику до християнських храмів, оскільки вона може відвертати вірних від духовного змісту співуваних текстів. У спадок від материнської (тобто іудейської) церкви зрештою взяли лише вокальну музику, та й то лише цілком певного гатунку (без *хроматизму*).

Цьому рішенню залишаються вірними східнохристиянські церкви, що й досі не визнають інструментальної музики. Католицька церква під тиском потужних традицій народної музики вимушена була впустити до храмів у XIV ст. *орган*. Драматично складалася доля релігійної музики народів, що зазнали християнізації. Спочатку було завдання ліквідувати місцеві (етнічні), традиції музикування (пісні, танці, наспіви тощо) і насадити натомість канонізовані практики, які церква прагнула зберегти в первісній чистоті й недоторканності. Успадкована **Ц. м.** попри всі перешкоди вступала у взаємодію з народними музичними традиціями, збагачуючи місцеве музичне життя високою культурою та запліднюючись сама живим народним мелосом. **Ц. м.**, первісно одноголосна, під впливом народного музикування поступово става-

ла багатоголосною, але й тут не обійшлося без драматичних колізій. На початку XIV ст. папа римський Іван XXIII спеціальною буллою (*Docta sanctum*) прирікав поліфонію на цілковите вигнання з богослужбових співів. Однак життя брало своє. Багатоголосся, пов'язані з його можливостями нові музичні виражальні засоби, усе глибше проникали в церковне богослужіння й настільки похитнули підвалини **Ц. м.**, що папа Пій IV (роки понтифікату — 1559–1566 рр.) уже був вирішив поставити перед Тридентським собором питання про цілковите вигнання музики з християнських храмів. Лише втручання монарха однієї з могутніх тоді європейських держав (він кохався на багатоголосній музиці) не дозволило суворому понтифікові здійснити свого наміру. Собор дійшов компромісного рішення: музику в храмах залишити, але встановити «нові правила», згідно з якими **Ц. м.** знову набувала характеру патетичної монотонії. Однак і цьому не судилося збутися. Багатоголосся — із застереженнями, пересторогами та обмеженнями — знову було милостиво допущене до храмів. Цьому посприяла діяльність видатного музиканта Д. П'єрауджі з Палестрини.

ЦЕРКОВНИЙ ЗВУКОРЯД — діатонічний звукоряд, кожна ланка якого становить висхідну послідовність трьох звуків з відстанню між ними в один *тон*.

ЦЕРКОВНІ ЛАДИ (*лат. modi toni, tropi nim. Kirchentöne, Kirchentonarten; англ. church moden; франц. modes grégoriens, ton ecclésiastiques*) — назва восьми (наприкінці доби Відродження — дванадцяти) монодійних ладів, що лежать в основі професійної (здебільшого церковної) музики західноєвропейського Середньовіччя. Історично походить від системи ладів церковної музики Візантії. Зведена система назв восьми **Ц. л.**: дорійський (*protus autenticus*), гіподорійський (*protus plagalis*), фригійський (*deuterus autenticus*), гіпофригійський (*deuterus plagalis*), лідійський (*tritus autenticus*), гіполідійський (*tritus plagalis*), міксолідійський (*tetrardus autenticus*) та гіпоміксолідійський (*tetrardus plagalis*).

Інша назва — автентичні (середньовічні) лади.



Церква.
Архітектор Ю. Фельтен.
Чесменська церква Іоанна Хрестителя. 1777–1779 рр.
М. Санкт-Петербург, Росія



Церква.
Дерев'яна церква. 1663 р.
С. Ісail, Україна



Цимбали

ЦИГАНСЬКА МУЗИКА — загальне означення циганських табірних пісень, засвоєних та переосмислених в циганській традиції пісень народів, що населяли (населюють) території, якими кочували цигани, а також побутової міської музики європейської професійної традиції XVIII–XIX ст., що увійшла до репертуару циганських капел. Спільними ознаками **Ц. м.** є специфічні (не піддаються точному нотуванню), характерні для виконавської манери циганських співаків *мелізматика* та *глісадвання*, вочевидь пов'язані із впливами як індійської, так і близькосхідної музичних традицій. З практикою Близького Сходу пов'язане також застосування під час виконання музики інших народів т. зв. *циганської* (друга назва — угорської) *гами* — ладу з двома збільшеними секундами. Властиве циганській табірній музиці, а також інтерпретації музичного фольклору інших народів варіативне повторення як засіб розвитку музичної теми. Типові контури цих імпровізаційних повторень: *дуже повільно — швидко — дуже швидко — різка зупинка*, що пов'язане згодом з оргіастичним характером циганських танців (відгомін стародавньої індійської традиції використання музики як магичного засобу). Єдиної **Ц. м.** немає, існують певні музичні діалекти циган, що живуть в умовах різних середовищ.

ЦИГАНСЬКИЙ РОМАНС — жанр російської побутової музики, що склався на основі міської пісенно-романсової традиції кінця XVIII — початку XIX ст. під впливом виконавської манери циганських хорів та окремих співаків-циган. Основою для формування жанру **Ц. р.** послужила т. зв. російська пісня, що поєднувала побутову мелодику зі структурно-гармонійними нормами європейського професіоналізму. Так, циганська співачка С. Солдатова, широко відома у 1811–1820-х рр. у Москві як Стеша, виконувала поряд з російськими та українськими народними піснями також і *російські пісні* (рос. *росийские песни*) «Милая вечер сидела», «Пчелка» та «Прежестокая судьбина» (муз. О. Козловського, сл. Г. Державіна), «Стонет сизый голубочек» (муз. Ф. Дубинського, сл. І. Дмитрієва) та ін.

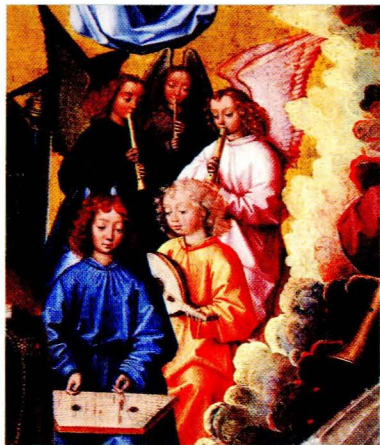
ЦИКЛ (від грец. *κύκλος* — круг, коло (рос. *окружность*) — 1) *взг.* сукупність явищ, процесів, які здійснюють кругообіг протягом певного проміжку часу; 2) ряд художніх творів, об'єднаних спільністю тематики, діючих осіб тощо; 3) закінчений з певного погляду ряд лекцій, концертів, вечорів і т. ін.; 4) у музиці — те саме, що *циклічна форма*.

ЦИКЛІЧНІ ФОРМИ (від *цикл* + *форма*) — музикознавчий термін для загального означення композиції творів, що складаються з кількох самостійних частин (що становлять *цикл*), які в сукупності розкривають єдиний художній задум. До **Ц. ф.** зараховують *симфонію, сюїту, сонату*, власне *сонатно-циклічну форму* (складається з 4-х частин: швидко сонатної, повільної ліричної, швидко (скерцо чи менует) та швидко прикінцевої (*фіналу*)). Скорочена **Ц. ф.** (без скерцо чи менуету) характерна для *концерту*.

ЦИМБАЛИ (лат. *cymbaly*, від грец. *κύμβαλον*) — струнний ударний і ципковий музичний інструмент східного походження. Використовувалися в іграх та обрядах. Поширені в Україні, Білорусії, а також (аналогічної конструкції) в Молдові (цямбал), Вірменії (сантур), Грузії (сантурі), Узбекистані (чанг) та ін. країнах. Іл.



Цирк.
А. Петрицький.
Наїзниця. Ескіз для розпису лож в театрі «Гротеск».
Рогоза на картоні, гуаш.
36×39,5 см. 1918 р.
Приватна колекція

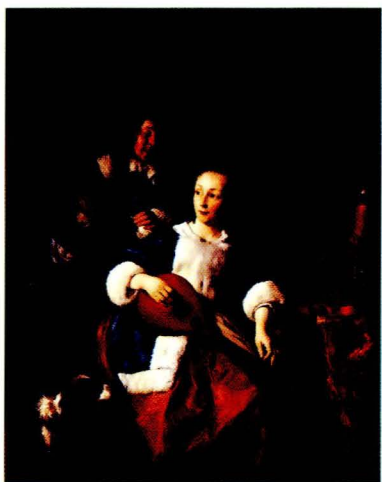


Цимбали.
Майстер легенди святої Лючії. Марія.
Королева Неба. Фрагмент. Полотно, олія.
199,2×161,8 см. 1480–1510 рр. Національна
художня галерея, м. Вашингтон, США



Цирк.

А. Петрицький. Борці. Ескіз для розпису лож в театрі «Гротеск». Розоза на картоні, гуаш.
36 × 39,5 см. 1918 р. Приватна колекція



Цистра.

Г. Метсу. Гра на цистрі. Полотно, олія.
36,5 × 30 см. Середина XVII ст.
Художня галерея старих майстрів,
м. Кессель, Німеччина

ЦИРК (від *лат.* *circus* (циркус) — коло) — 1) у Давньому Римі — кругла у плані споруда для влаштування видовищ (перегонів на колісницях, гладіаторських двобоїв, змагання гладіаторів з дикими звірами); 2) тепер — один з різновидів видовищного мистецтва (включає клоунаду, акробатику, еквілібристику, музичну ексцентрику, ілюзіонізм, шоу з участю дресированих тварин та ін.); 3) споруда для влаштування цирково-

вих вистав; 4) *перен.* іронічне означення подій у приватному та громадському житті людей з проявами характерної для циркових вистав «ексцентрики». Іл.

ЦИСТРА (від *фр.* *cistre*) — струнний щипковий музичний інструмент.

ЦИТРА (*нім.* *Zither*, від *грец.* *κίθαρα* (*кіфара*) — струнний щипковий музичний інструмент. Інструмент був відомий у деяких країнах стародавнього світу, у різні часи мав різну кількість струн. Ц. збереглася й нині, але використовують її рідко. Інструмент був надзвичайно популярний в Австрії та Німеччині (Баварія). Іл.

ЦИФРА (*лат.* *cifra*) — знак для позначення числа. Уперше в історії з'явилися в єгиптян та вавилонян. У багатьох народів (стародавні греки, євреї, сирійці, фінікійці) для позначення чисел тривалий час використовували літери алфавіту. У середньовіччю в Європі користувалися системою римських цифр, заснованою на десятковій шкалі мір (I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X), що базується на рахуванні пальців рук. Сучасні поширені в усьому світі цифри з'явилися в європейських системах письма в XIII ст. Вірогідно, що ці арабські цифри первісно були перейняті з індійських джерел.

ЦИФРОВА МУЗИЧНА СИСТЕМА — система запису музики за допомогою цифр. У запису музики для струнних музичних інструментів цифри записують на лініях, кількість яких відповідає кількості струн, і кожна цифра позначає лад на грифі. Ц. м. с. використовують для навчання гри тих, хто не знає нотної грамоти. Іл.

ЦИФРОВАНІЙ БАС — басовий голос, позначений цифровими вказівками, те саме, що *генерал-бас*.

ЦИФРОВІ ТЕХНОЛОГІЇ — технології, засновані на застосуванні техніки перетворення безперервного потоку (напр, електричного струму, радіохвиль тощо) в дискретні сигнали, які означаються числовими знаками (тобто цифрами), із наступним їх зворотним перетворенням у суцільний потік.

ЦІЛИЙ ТОН — відстань між звуками, що дорівнює $1/6$ октави.

ЦІЛОТОНОВА ГАМА — послідовність шести цілих тонів (збільшений лад).

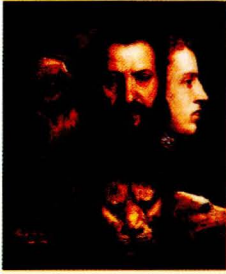


Цитра



Цитра.

Кото — різновид цитри



Час.
Тіціан. Аллегорія часу під керівництвом розуму. Полотно, олія. 76×69 см. 1565 р. Лондонська національна галерея, м. Лондон, Велика Британія



Час.
І. Гюнттер. Хронос. Дерево. 1765–1775 рр. Баварський національний музей, м. Мюнхен, Німеччина

Ч

ЧАКОНА (від *ісп.* *chacóna*) — назва танцю, початково народного, згодом — латиноамериканського походження. В Іспанії відомий з кінця XVI ст. Початково жвавий за темпом і «несамовитий» (згідно з описами М. Сервантеса та Л. де Веги) за характером, згодом, у міру поширення в Європі, набув спокійнішого характеру та повільного темпу, породивши й відповідний жанр інструментальної нетанцювальної музики. Розмір тридольний з акцентом на другій долі. У XIX ст. композитори майже не звертаються до Ч., і на сьогодні її жанрові межі в музиці залишаються майже невизначеними.

ЧАРДАШ (*угор.* *csárdás*, від *csárda* — трактир, корчма) — угорський народний танок, розмір — 2/4 або 4/4. Складається з двох частин: повільного вступу, що супроводжує круговий чоловічий танець, та швидкого — парного з наростаючим до несамовитого темпом.

ЧАРЬСТОН (*англ.* *charlestone*) — назва американського танцю, що виник у м. Чарльстон (Північна Кароліна) у 1922 р. Одна з форм джазу, різновид *регтайму*, швидкий різновид *фокстроту*. З 1926 р. у пом'якшеній формі відомий і як *бальний танець*. Розмір 4/4, ритм *сінкопований*.

ЧАРУВАННЯ (від слова *чара* — назви українського посуду) — сукупність фізичних (жести, рухи, зокрема танці, співи, голосіння) та словесних (молитви, замовляння, прокляття тощо) уявних засобів впливу на предмети й живі істоти з метою досягнення бажаної їх взаємодії та одержання очікуваного результату. Виникло водночас із *релігією* і є ідеологічним підґрунтям релігійних систем. Те саме, що *магія*.

Аби розгадати «таїну» цього загадкового явища — чарування, спробуймо віднайти на його фантастичному «оперенні» бодай шматочок «шкаралупки» того яйця, з якого виплюлось це «диво»: розгляньмо етимологію терміна.

Грамотична одиниця слова, від якого походить назва магії по-українськи, *-чара*. Ота сама, що в піснях: «Кришталева чара, срібная креш, пити

чи не пити — все помреш...» або «Гей, наливайте повні чари, щоб через вінця лилося...», чи «Як засядем, браття, коло чари, як засядем, браття, при меду...». Ота сама посудина, яку лагідно (принаймні, зменшувально) здавна стали називати у нас чаркою, чрочкою, чарчиною...

Утім, не зовсім «та сама». Колись це слово, *чара*, слугувало для загального означення посуду — якщо й не одним-одного у наших далеких предків, то, принаймні, дуже широкого вжитку. На це недвозначно натякає, сказати б, реліктова дрогознава досить поширеного сучасного кухонного посуду: в деяких місцевостях України, напр. на Поділлі, ще й сьогодні *чарою* (наголос на другому складі — *чара́*) називають сковороду.

Саме так — *чара* (чи *чара́*) — йменувався основний посуд наших предків. У ньому готували страви (найдики первісно «з трави», тобто з живих рослин; процес «пищеварення» й досі, та не випадково, у нас означається недвозначного походження словом «тривлення») та напої (на, пий! → напій). Слід цього життєво важливого «кухонного начиння» сьогодні виразно простежується у поширеному українському прізвищі Гончар, що, безсумнівно, походить від означення занять людини, яка не тільки «ліпила» чари, але й випалювала їх у горні (від горіти): горн чар→го(р)нчар. Від першої частини цього слова ведуть свій родовід наші гор(н)щики та горнята. Від другої — «наша» магія.

Отже, від старовинного найменування кухонного посуду (подібно, як і в стародавніх греків) бере свій початок і означення гостини — чарування, що первісно не означало нічого іншого, крім пригощання тим, що було приготовлене (зварене, запечене чи тушковане) у чарі (порівняйте сьгоднішнє *чаркування*). Звідси ж походять і загальне найменування того варива (найду чи напою), яким люди причащали (частували) своїх гостей, — чари. Ті, хто вмів готувати добрячі «чари», дістали відповідні прозвиська чародіїв, чарівників, чарівниць, подібно, як і означення стану чи вигляду особи, що скуштувала особливих «чарів» (о(д)-трави, о(д) т-рути), — зачарований, а також і означення здатності приводити інших у такий стан (зачарованості) — чарівність... Виходить, що таїна українських чарів сокроренна на дні... сковороди.

Див. *Мистецтво, Магія, Гончарство, Ужиткове мистецтво*.

ЧАС — 1) *взг.* поняття, яким характеризують ще одну, крім *місця-простору*, обставину існування об'єктів — їхню тривалість; 2) *філос.* категорія, яку ма-

теріалісти трактують як відображення у свідомості людей об'єктивної форми існування матерії, внутрішньо пов'язаної з простором і рухом; ідеалісти, навпаки, уважають Ч. одним із витворів свідомості. Цим по суті й вичерпується власне філософський зміст цього поняття.



Час.

А. Карраччі. Аллегорія правди та часу. Полотно, олія 130×169,6 см. 1584–1585 рр. Королівське зібрання, м. Лондон, Велика Британія

У фізиці розуміння й тлумачення Ч. історично мінливе й також не є однозначним. У ХХ ст. похитнулися не лише уявлення про *рівномірність* перебігу часу, а й про його *незворотність*. Якщо твердження про можливість плину часу й у зворотному напрямі перебуває ще на стадії народження гіпотези, то уявлення про нерівномірність уже давно мають статус визнаної наукової теорії.

У мистецтві Ч. має надзвичайно важливе значення. Настільки важливе, що дає підстави розглядати деякі з мистецтв у категорії *часових* на відміну від *просторових* (як архітектура, напр.). До таких мистецтв належать *театр, музика, хореографія, література, кіно, телебачення, деякі новітні технології*, що носять назву *візуальних*. Художній твір у цих мистецтвах має *процесуальний* характер: не лише його створення, а й «споживання» здійснюється поступово, у процесі сприйняття, а цілісне враження складається лише в уяві глядача й тільки після закінчення твору.

Танець, музичний твір лише «розгортаються» в часі. Літературний твір, театральна вистава, крім того, «знають» ще й інші аспекти Ч.

Ч. у них відіграє ще й роль *об'єкта* зображення та *засобу* зображення. Роман може бути присвячений історичним подіям, напр., часів Ярослава Мудрого або періоду Другої світової війни, вистава може розповідати про козацькі часи чи про події наших днів. Проте й ці часові визначення — «період Другої світової війни», «козаччина» тощо — у художніх творах так чи інакше конкретизуються, «локалізуються». У романі про події «часів княгині Ольги» може йтися, напр., лише про її помсту за смерть чоловіка або про візит до Константинополя тощо.

У наших реальних земних умовах, а не тільки в космічних всесвітах, Ч. може якось *видозмінюватися*: то прискорюватися, то уповільнюватися або розтягуватися чи, навпаки, «стискатися». Справді, будівництво Софії Київської тривало кілька десятків років, а ми цей час «прожили» за якісь два-три дні, що їх витратили на читання роману. Легендарні події, пов'язані з помстою Ольги за князя Ігоря, тривали кілька місяців, ми ж їх осягнули за півтори години перегляду кінофільму.



Час.

А. Джорджано. Грот вічності. Полотно, олія, 73,1×87,5 см. XVII—XVIII ст. Колекція Д. Маона, Національна галерея, м. Лондон, Велика Британія

Таким чином, у мистецтві розрізняють Ч. *реальний* і Ч. *уявний*. Перший вимірюється кількістю годин (хвилин), потрібних для сприйняття твору — прочитання книжки, перегляду вистави, фільму, балету, слухання опери, симфонії, пісні. Другий — умовною тривалістю зображуваних подій («сюжетний Ч.»). З усіх мистецтв лише *екранні* здатні до створення художніх творів, у яких *сюжетний Ч.* дорівнює *реальному* (хронікально-документальні фільми та постановочні, стилізовані «під документ»).



Час.

Скульптор Дж. Френеган. Ротонда-годинник. У центрі — Батько часу. 1896 р. Будівля Т. Джефферсона, Бібліотека Конгресу США, м. Вашингтон, США



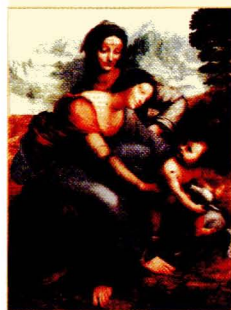
Чинкбеченто.
Джорджоне. Лаура.
Полотно (на дереві), олія.
41 × 33,6 см. 1506 р.
Музей історії мистецтва,
м. Відень, Австрія



Час.
С. Далі. Постійність пам'яті.
Полотно, олія. 24,1 × 33 см. 1931 р. Музей
сучасного мистецтва, м. Нью-Йорк, США



Челеста



Чинкбеченто.
Леонардо да Вінчі.
Свята Анна з Марією
та немовлям Христом.
Дерево, олія. Близько 1510 р.
Лувр, м. Париж, Франція

Кіномистецтво має, щоправда, й інші особливості розуміння Ч. Відтворюючи рух об'єктів у просторі, кіно найдосконаліше з усіх мистецтв зображає Ч. у всіх його вимірах. Це можуть бути достовірні прикмети «історичного часу» (епох, що минули) і навіть доісторичних часів (ціла серія таких фільмів створена протягом останніх років у США), але це можуть бути й реальні зображення *плину* Ч. — через показ змін, що відбуваються в просторі: ранок, день, вечір, ніч, зима, весна, літо тощо. Завдяки природженій здатності фіксувати будь-якої тривалості фази руху об'єктів, отже, часових змін, кіно може як загодно маніпулювати Ч. — «розтягувати» або «стискати» його, навіть примушувати «піти» (чи й побігти) у зворотному напрямі.

У музиці, з винайденням відповідної апаратури, стало можливим також «прокручувати» запис уперед і назад. Композитори скористалися з цього ефекту для збагачення своїх зображально-виражальних можливостей. Проте в цьому разі йдеться про звук, ми ж ведемо мову про Ч.

Ч. у кіномистецтві став не лише об'єктом зображення, відтворення, а й важливим засобом зображення й вираження. Поняття *екранний Ч.* може означати реальний Ч. демонстрації фільму, і умовний (сюжетний) Ч. зображення, і «образ» Ч. на екрані. Коли ми бачимо на екрані справжнє диво — як розквітає троянда чи розгортає сплющені крильця лялечка, перетворюючись на наших очах на метелика, — це результат і образ «стиснутого», «спресованого» Ч. Коли ми бачимо на екрані, як поволі, ніби в невагомості, падають краплі води чи скалки розбитої склянки, — перед нами

образ «розтягнутого» Ч., його широкий план. Широкий план, як і інші «плани» Ч., можуть бути досягнуті й засобами монтажу. Засобами монтажу можуть бути створені й «загальні плани» Ч., його більшої чи меншої плинності. При цьому використовуються еліптичні монтажні *секвенції*: монтується кадри, у яких відразу й точно влізанається плин часу. У результаті в глядача створюється враження більшого чи меншого «відрізку Ч.». Крім подібних зображень об'єктивного Ч., його характеру, широко використовуються в кіно як художній засіб показ Ч. *суб'єктивного*.

Підставою для цього служить науково встановлений феномен т. зв. психологічного Ч., тобто відчуття його плину людиною. Кожному знайомі вирази: «Як швидко час збігає!» або «Як поволі тягнеться час». Усе залежить від психологічного стану людини: її зайнятості й очікування. Коли людина зайнята цікавими справами й не знервована очікуванням, Ч. «летить» непомітно. Коли робота чимало, але треба її виконати вчасно (написати твір, розв'язати задачу на екзамені), Ч. «біжить» надто швидко. Якщо нероба «ліньки справляє», Ч. «тягнеться», коли ж на людину увечері чекає цікава пригода, Ч. і геть зовсім «застигає». Такі й подібні особливості оцінки людьми ходу свого індивідуального «бігодинника» й використовуються в кіномистецтві як засоби зображення психологічного стану персонажів.

Включення монтажних секвенцій суб'єктивного часу (а зображення його може бути деформованим — крупний чи, навпаки, загальний план, інверсія і т. п.) «розтягує» реальний Ч. і ускладнює структуру фільму. Ці включення суб'єктивного Ч. можуть бути звернені в минуле, і тоді вони називаються по-англійськи *flashback* (флешбек) — «зблиск у минуле». Вони можуть бути спрямованими і в майбутнє (як мрія, здогад, передбачення і т. п.), і тоді їх називають *flashforward* (флешфорвард) — «зблиск уперед».

Найчастіше, майже з самого початку, в кіно зображають *одночасні* події і називають це *паралельним монтажем*. Іл.

ЧАСТІВКИ (рос. частушки, другоназиви: *припевки, пригудки, коротушки*) — російська коротка римована пісенька,

один з найпоширеніших видів народно-пісенної та музичної творчості. Характерні риси **Ч.**: злободенність, публіцистичність і лаконічність форм.

ЧЕКАН — 1) рос. назва карбівки — інструмента для нанесення точок на металі при гравіюванні: сталевий пестик з кулеподібним кінцем, оздобленим дрібними шипами; 2) молоточок для виготовлення чеканки.

ЧЕКАНКА (від *чекан*) — 1) у рослинництві видалення паростків (або їх верхівок) для припинення їх росту (з метою запобігання опадання зав'язі, поліпшення розвитку плодів — у бавника, винограду і т. п.); 2) у литві — обробка поверхні виробів художнього литва з метою усунення дрібних дефектів; 3) в об'ємному штампуванні — оздоблювальна операція, яка полягає в обтискуванні виробу у чистовому штампі для підвищення точності розмірів та поліпшення якості поверхні (при виготовленні монет, медалей, точних деталей); 4) у мистецтві — рос. назва виробу із рельєфним зображенням на тонкому металічному листі (переважно мідному), яке одержується шляхом ручного вибивання (карбування) за допомогою карбівки (чекана).

ЧЕЛЕСТА (італ. *celesta*, від *celestе* — небесний) — оркестровий ударно-клавішний музичний інструмент типу піаніно, невеликого розміру. У **Ч.** замість струн — металеві платівки. Звук **Ч.** нагадує дзвіночок. Іл.

ЧЕМБАЛО (італ. *cimbalo*) — італійська назва *клавесина*.

ЧЕРНЬ (від *чорний, чорнити*) — 1) техніка виготовлення зображень на металі (золото, срібло) шляхом *гравіювання* та заповнення штрихів спеціальним сплавом (зі срібла, міді, сірки та ін.). Інша назва — *нієло* (італ. *niello*, від *лат. niger* — чорний); 2) сплав зі срібла, міді, сірки та ін., який використовують для художнього оздоблення металевих (золотих, срібних) виробів; 3) декоративне оздоблення, візерунки, нанесені таким способом на металеву поверхню виробу; 4) назва виробів, виконаних у цій техніці.

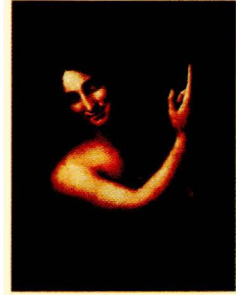
ЧЕСЬКЕ СКАЛО — художній промисел у Чехії (з XIV–XV ст.). Широко відомий з XVII ст., коли стали виготовляти

прозорий посуд з глибоким огрануванням на товстих стінках («богемський криштал»).
ЧЕТВЕРИК (від *чотири, четверо*) — в українській та російській *архітектурі* (здебільшого в XVII–XVIII ст.) чотиригранна в плані споруда або її частина. У композиціях багатьох шатрових і ярусних церков поєднується з восьмигранною частиною («восьмерих на четверику»).

ЧЕЧИТКА — естрадний, переважно чоловічий танець: відстукування ритму стопою ноги. Інша назва — *стен*.

ЧИНКВЕНТО (італ. *cinguento* — п'ятсот) — італійська назва XVI ст. — періоду розквіту італійської культури епохи Відродження й поширення маньєризму. Іл.

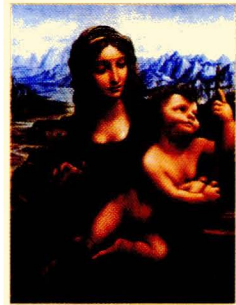
ЧУМ — російська назва переносного житла народів Півночі: конічний остов із жердин, укритий оленячими шкурами, берестом або корою інших дерев. Іл.



Чинквенто.
Леонардо да Вінчі. Іоанн Христитель. Дерево, олія. 1515–1516 рр. Лувр, м. Париж, Франція



Чинквенто.
Джорджоне. Поклоніння волхвів. 1505 р. Національна художня галерея, м. Вашингтон, США



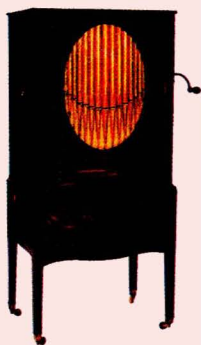
Чинквенто.
Леонардо да Вінчі. Мадонна з веретеном. Дерево, олія. 1501 р. Приватна колекція, м. Нью-Йорк, США



Чум.
Саамська родина біля свого житла. Кольорова фотолітографія. В період з 1890 р. по 1905 р. Бібліотека Конгресу США, м. Вашингтон, США



Шансонье.
А. Брюан.
Фото 1886 р.



Шарманка



Шпалера.
Половання на видуру
та лебедя. З серії
Девонширських гобеленів
«Половання». Фламандія.
XV ст. Музей Вікторії
і Альберта, м. Лондон,
Велика Британія

Ш

ШАБЕР (нім. Schaber) — 1) *взг.* слюсарно-монтажний інструмент для точної обробки поверхні металів за допомогою *шабрування*. **Ш.** — це стрижень з інструментальної вуглецевої сталі з гострими кінцями, за формою яких розрізняють *пласкі, три- та чотиригранні, фасонні Ш.*; 2) *мист.* інструмент, за допомогою якого виготовляють *мецо-тинто*, вирівнюють поверхні металевих дощок і т. ін. Має вигляд невеликого тригранного стрижня, один кінець якого загострено.

ШАБЛОН (від нім. Schablone) — 1) *взг.* візирець, за яким виготовляють якийсь виріб або перевіряють готові вироби; 2) пластина з вирізом, що його обрис відповідає контурові певного креслення або виробу; 3) *арх.* креслення деталі, виготовлене в натуральну величину; 4) *перен.* зразок, який сліпо наслідують, те саме, що *штамп*.

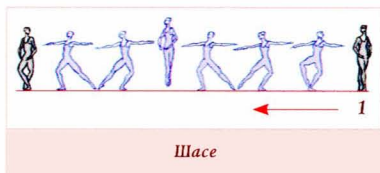
ШАБРУВАННЯ — обробка металів різанням, що полягає в зіскоблюванні шабером мікроскопічної стружки. Дає змогу припасовувати плоскі та циліндричні поверхні під час складальних робіт. **Ш.** провадять уручну або на шабрувальних верстатах.

ШАНСОНЬЄ (*фр.* chansonnier, від *chanson* — пісня) — 1) назва французьких співаків та авторів пісень; 2) застосовувана у Франції назва рукописних чи друканих збірок пісень різних авторів XIII–XIV ст. та *водевілів* XVIII–XIX ст.

ШАРМАНКА (від початкових слів німецької пісеньки «Scharmante Katharine» («Прекрасна Катерина»), що виконувалася в супроводі цього інструмента) — механічний духовий *музичний інструмент*, різновид невеличкого переносного *органа* без клавіатури. Інша назва — *катеринка*. *Іл.*

ШАСЕ (*фр.* *chassé*, від *chasser* — полювати, гнатися за...) — 1) *хореогр.* стрибок з просуванням, під час виконання якого одна нога ніби доганяє другу, з'єднуючись з нею в V позиції у верхній точці стрибка; 2) у бальному танці

Ш. виконують з мінімальним («партерним») стрибком чи й без стрибка із ковзанням по підлозі.



ШАТРО (від *тюрк.* *шатир* — намет) — 1) *взг.* намет; легке, розбірне, здебільшого конусоподібне житло з тканини, шкіри та ін.; 2) *архит.* покрівля у формі високої чотиригранної або багатогранної піраміди, на верхівці якої закріплено хрест (у церковних спорудах) чи флюгер (у світських); широко застосовувалося в давньоруській архітектурі, зокрема московській XVI–XVIII ст.

Див. *Храм, Архітектура*.

ШЕЙК (від *англ.* *shake* — трястися, трясти) — сучасний бальний танець британського походження, імпровізаційного характеру, з різкими рухами плечей. Розмір 4/4.

ШИРАЗЬКА ШКОЛА МІНІАТЮРИ — художня школа, що виникла в Ширазі (Іран), у добу династії Інджудів (1303–1357 рр.). Розквіт її діяльності припадає на кінець XIV–XVI ст. Мініатюри цієї школи органічно поєднувалися з текстом і декоративним оформленням рукопису, вирізнялися складною композицією, вишуканим малюнком та ін. *Іл.*

ШКІЛЬНА ДРАМА — драматичні твори, призначені для виконання в духовних навчальних закладах Західної Європи (XV–XVIII ст.). В Україні **Ш. д.** виникла в XVII ст., особливого розвитку набула в другій половині XVII ст. — першій половині XVIII ст. Славилася **Ш. д.** Києво-Могилянської академії, професори якої (С. Полоцький, Д. Ростовський, Ф. Прокопович, А. Горка, І. Хмарний, С. Ляско-ронський) створили багато творів у цьому жанрі. Розглядані драматичні твори склалися з кількох частин, що різнилися між собою як змістом, так і стилем. Часто **Ш. д.** складалася з п'яти актів, після кожного з них виступав хор. Вистави організовували переважно до Різдва, Великодня тощо. Основна віршова форма

української Ш. д. — силабічна, писана українською книжковою мовою. До Ш. д. на біблійні сюжети додавали *інтермедії*.

Див. *Драма, Театр, Релігія і мистецтво, Християнство і мистецтво*.

ШКІЛЬНИЙ ТЕАТР — театр, що виник у навчальних закладах Західної Європи в середньовічну добу як засіб вивчення латини та виховання. Поступово вистави стали грати національними мовами. У Ш. т. грали *шкільну драму*, що мала характер містерії або міраклю, мораліте або вистави на історичні й міфологічні сюжети. Завдяки зусиллям єзуїтів Ш. т. у Польщі в XVI — XVII ст. досягнув великого розвитку, звідки перейшов на українські землі. В Києво-Могилянській академії Ш. т. був піднесений на височий щабель розвитку.

Див. *Драма, Театр, Релігійне мистецтво, Християнство і мистецтво*.

ШКОЛА (лат. *shola*, від грец. *σχολή* — дозвілля, заняття на дозвіллі, те, чому присвячується дозвілля, місце цих занять) — 1) *взг.* навчально-виховний заклад; 2) *перен.* система освіти, набутий досвід; 3) напрям у науці, мистецтві, пов'язаний з єдністю основних поглядів, спадкоємністю основних принципів, *методів* творчості.

ШОУ (від англ. *show* — показ) — 1) естрадна вистава; 2) *перен.* те, що привертає увагу, видовище; 3) *ірон.* те, що розраховане на зовнішній ефект.

ШОУ-БІЗНЕС (англ. *show business*) — галузь діяльності, пов'язана з організацією й проведенням на комерційній основі різноманітних видовищ (естрадних концертів, конкурсів краси та ін.).

ШОУМЕН (англ. *showman*) — людина, професійна діяльність якої пов'язана з організацією та проведенням видовищних вистав.

ШПАЛЛЕРА (нім. *Schpalier* — ряди військ обабіч дороги слідування когонебудь) — 1) *здеб. мн.* матеріал у вигляді широких смуг паперу, тканини та ін. для обклеювання чи оббивання стін у житлових приміщеннях; 2) безворсовий настигний килим чи оббивка тканина із сюжетним або пейзажним зображенням, виконана ручним способом; 3) *здеб. мн.* спеціальні штахети або натягнутий на кілки дріт, яким плететься рослина або до

якого прив'язують гілки дерев, щоб надати їм певної форми; 4) *здеб. мн.* ряди дерев або кущів обабіч шляху чи стежки; 5) *здеб. мн.* шеренги людей (переважно військових) з двох боків вулиці, шляху та ін. Іл.

ШПАТЕЛЬ (нім. *Spatel*) — 1) інструмент (лопатка або загострений стрижень), яким змішують і розтирають фарби, ґрунтують полотно, очищують *палітру*; 2) медичний інструмент — лопатка, яку використовують для дослідження порожнини рота, горла, в лабораторних роботах.

ШПІЛЬМАН (від нім. *Shiel* — гра (театральна) + *Манн* — людина) — мандрівний актор в середньовічній Німеччині.

Див. *Гістріон, Трубадури, Мінезингери, Скальди*.

ШТАМП (від італ. *stampa* — друк) — 1) *взг.* інструмент, форма для виготовлення певних виробів засобом *штампування*; 2) готовий зразок, шаблон; 3) відбиток штемцеля на документі; 4) *перен.* художній прийом або зворот мови, що багаторазово механічно повторюється без творчого осмислення процесу.

ШТИХЕЛЬ (нім. *Stishel*) — тонкий сталевий стрижень для різблення на дереві або карбування на металі. Ш. використовують у техніці різцевої *гравюри, ксилографії*, раніше застосовували в друкарській справі для оброблення *кліше* та коректури.

ШТРИХИ (від нім. *Strich* — лінія) — муз. видобування звука на музичних інструментах (легато, стакато, на смичкових інструментах також спікато та ін.). Надають звучанню різного характеру та забарвлення; зумовлені стилістикою, змістом твору, виконавським задумом та ін.

ШУМ — 1) *взг.* звуки, які перешкоджають сприймати мову, музику, заважають відпочинкові, роботі тощо; 2) *акустичний Ш.* — безладні звукові коливання різної фізичної природи, для яких характерні випадкові зміни частоти, амплітуди й т. д.

ШУМОВИЙ ОРКЕСТР — комплекс особливих шумових апаратів та інструментів, які до появи звукозаписувальних та звуковідтворювальних приладів використовувалися в театрі для супроводу вистав з метою посилення їхнього емоційного впливу на глядачів («гуркіт грому», «завивання вітру» тощо).



Шарманка.
В. Перов.

Паризька шарманниця.
Полотно, олія. 1864 р. ДРМ,
м. Санкт-Петербурга, Росія



Ширазька школа
мініатюри.

Боротьба бахрома
Чубина із левом Капіі.
Мініатюра з рукопису
Фірдоусі «Шах-наме».
1333 р. Публічна бібліотека
ім. М. Салтикова-Щедріна,
м. Санкт-Петербурга, Росія



Ювелірне мистецтво.
Пляшка. Срібло, позолота.
Висота 81 см. Південна
Німеччина. Близько 1540 р.
Музей Грюнес Гевельбе,
м. Дрезден, Німеччина



Ювелірне мистецтво.
Сережки. Золото. Мікени.
Греція. XVI ст. до н. е. Лувр,
м. Париж, Франція



Ювелірне мистецтво.
Танцюрист. Срібло.
Висота 8,6 см.
С. Мартинівка, Черкаська
обл. VI—VII ст. Музей
історичних коштовностей
України, м. Київ, Україна

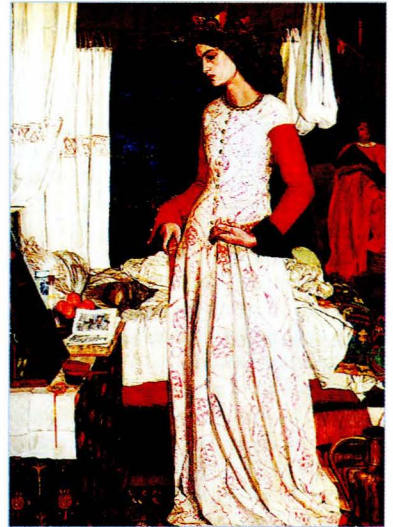
Ю

ЮВЕЛІРНЕ МИСТЕЦТВО (від *нім.* Juwel чи *голланд.* juweel від *лат.* jewelry — коштовний камінь) — один з різновидів *ужиткового мистецтва*: виготовлення прикрас, побутових художніх виробів із дорогоцінних металів (срібла, золота, платини) та коштовного чи напівкоштовного каміння або металів і їхніх сплавів (мідь, бронза, мельхіор, титан тощо). *Іл.*

ЮВІЛЯЦІЇ (від *лат.* jubilaeus annus, що походить від давньоєврейського *рiчниця життя*) — муз. термін для означення особливих піснеспівів, що виникали у християнській церкві і виконувалися в месі перед читанням Євангелія, після «Алілуя». Співаки так захоплювалися виспівуванням слова «алілуя», що продовжували наприкінці вже імпровізувати мелодію просто на голосні літери (а-е-і-а). Всупереч забороні співати у церкві всіляку «відсебятину» ювіляції знайшли розуміння й підтримку з боку Отців Церкви: «Хто віддається ювіляції, не вимовляє слів, — це, на переконання св. Августина, — голос духу, розчиненого у радості». Так чи інакше, в ювіляціях музика (власне, вокальна музика, спів) чи не вперше набула «свободи», вийшовши з-під безпосереднього підпорядкування словесному тексту. Оскільки ці імпровізації ставали все складнішими і становили певну трудність для запам'ятовування, вдалися до їх нотації. Нотний запис цих мелодій мав технічну назву послідовність (*грец.* akolonqia, *лат.* acolonthia — аколонсія). У дослівному перекладі латиною ці послідовності дістали назву секвенцій (*sequentia*). Проте згодом, починаючи з другої половини IX ст., з метою більшої зручності для запам'ятовування цих звукових послідовностей (секвенцій) вдаються до підстановки до нот слів. Аби уникнути сплутування цих, так би мовити, технічного характеру словесних текстів з першоджерельними богослужбовими, їх виокремлюють означенням «для секвенції» (*лат.* pro sequentia, далі скорочено 'pro s-a', потім разом *prosa*), звідки й походить термін проза, що з його допомогою стали відрізняти спочатку не-

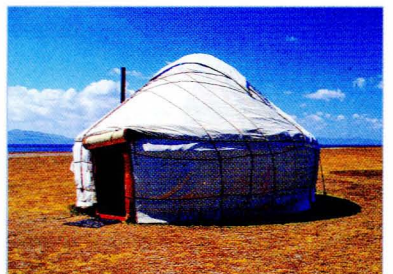
вірші від віршів, достоїнство яких приписувалося виключно текстам із священних книг, а потім і взагалі розрізняти поезію та інші художні тексти.

ЮГЕНДСТИЛЬ (*нім.* Jugendstil, від Jugend («Молодь») — назви мюнхенського журналу, засновного 1896 р. + still — стиль) — німецька назва стилю модерн на початку його виникнення. *Іл.*



Югендстиль.
В. Морріс. Королева Джиневра. Полотно, олія.
72,5×90 см. 1888 р. Галерея Тейт,
м. Лондон, Велика Британія

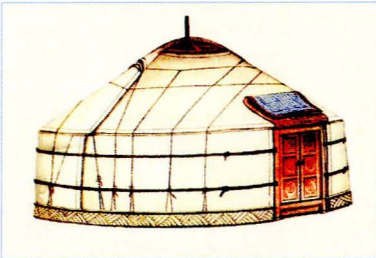
ЮРТА (*тюрк.*) — у народів Центральної Азії — переносне житло, що складається з дерев'яного кістяка, укритего повстиною, з дахом конічної або куполоподібної форми. *Іл.*



Юрта.
Сучасна юрта. Киргизстан



Югендстиль.
Будинок площі Хомбургер. 1905 р.
М. Ільмінау, Німеччина



Юрта.
У. Ядамсурен. Монгольська юрта.
1948 р.



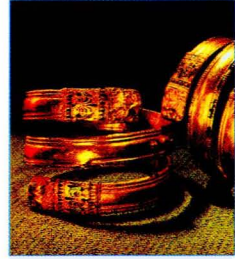
Югендстиль.
Т. Грост. Сербія. Глазур. Мейсен. 1902 р. Національний музей сучасного мистецтва,
м. Кіото, Японія

Я

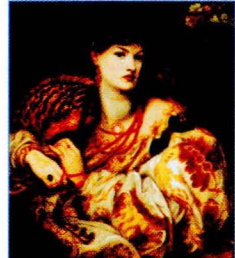
ЯБЛУКО ЧВАРІВ. У давньогрец. міфології існує сюжет про те, що нібито богиня чварів Еріда під час весілля смертного чоловіка Пелея з богинею Фетідою підкинула яблуко, на якому було написано «для найгарнішої». В імпровізованому «конкурсі краси» претендентками на приз виявилися Гера, Афіна та Афродіта. Головою журі був обраний Паріс. Як заведено, не обійшлося без корупції. До яких підступів вдавалися Гера та Афіна, залишилось невідомим, проте хабар Афродіти став вікопомним: вона пообіцяла посприяти у викраденні прекрасної Олени — дружини царя Спарта Менелая. Їй і дісталось заповітне яблуко. Грекам — війна з Троєю.

ЯЗИЧОК — муз. термін для означення звукоутворюючої деталі у деяких музичних інструментах, які від цього й мають назву «язичкових»; являє собою закріплену з одного кінця тонку пластинку, що коливається від струменя повітря чи від удару або зашпичування (як от у дрибмі).

«ЯНИЧАРСЬКА МУЗИКА» (від *турец. jâniçârî* (яничари) — нове військо) — термін для глузливого означення надто шумної музики (оркестр яничарів включав ударні і деякі духові інструменти, що відрізнялись надто різким звучанням).



Юбелірне мистецтво.
Золоті браслети. Емааль.
IV ст. до н. е. Музей
історичних коштовностей
України, м. Київ, Україна



Югендстиль.
Д. Г. Россетті.
Монна Ванна. 1866 р.
Галерея Тейт, м. Лондон,
Велика Британія

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

- C.6 Галікарнаський мавзолей. 377–353 рр. до н. е. Схематична реконструкція Гумаюнова гробниці. 1565 р. М. Делі, Індія
Статуя Мавсола. Мармур. З північного боку Галікарнаського мавзолею. 350 р. до н. е. Британський музей, м. Лондон, Велика Британія
А. Юка. Галікарнаський мавзолей. Реконструкція. П'яте чудо світу Мані дарує малюнок Бахрам Гуру. Мініатора із зібрання творів Алішера Навої. 1521–1522 рр. Російська національна бібліотека, м. Москва, Росія
- C.7 Ж.-Б. Лепренс. У хіроманта. Полотно, олія. Близько 1775 р. Ермітаж, м. Санкт-Петербург, Росія
Жертовний стіл з Семиріччя. Бронза. Друга половина VI ст. до н. е. Ермітаж, м. Санкт-Петербург, Росія
Ф. Гойя. Шабаш відом. 1798 р. Музей Лазаро, м. Мадрид, Іспанія
Маска племені гребо з Кот-д'Івуару. Метрополітен-музей, м. Нью-Йорк, США
Маска племені квелє. Дерево. Метрополітен-музей, м. Нью-Йорк, США
- C.8 Майолика миска. Флоренція. 1460–1470-ті рр. Музей Чарторійських, м. Краків, Польща
Мандаліна: англійська, італійська
М. Врубель. Таріаль «Садко». Майолика. 1899–1900 рр. Музей кераміки «Садіба Кусково», с. Кусково, Росія
Нотний запис. Дж. Доуенд. Пісня із збірника «Перше зібрання гілосів, або Мадригали для чотирьох голосів». 1597 р.
- C.9 П. Лігоріо. Фонтан «Орган». Між 1550–1572 рр. Вілла Д'Есте, м. Тиволі, Італія
І. Айвазовський. Буря на океані. 1864 р. Феодосійська картинна галерея ім. І. К. Айвазовського, м. Феодосія, Україна
Ф. Парміджаніно. Мадонна з довгою шиєю. 1503–1540 рр. Уффіці, м. Флоренція, Італія
Я. Понтормо. Покладення в домовину. 1525–1528 рр. Церква Санта-Фелічча, капела Каплоні, м. Флоренція, Італія
- C.10 О. Екстер. Робот-маріонетка. 1926 р. Приватна колекція
Чоловіча маска. Срібло, залізо. З Філіппополіса. Археологічний музей, м. Варна, Болгарія
Архітектор А. К. Стейне. Пам'ятник Р. де Ліаю. XIX ст. М. Париж, Франція
- C.11 Б. Сібальда. Панель з маскаронном. Естамп. 1543 р. Приватна колекція
О. Грібел. Інтернаціонал. 1928–1930 рр. Музей німецької історії, м. Берлін, Німеччина
- Машикулі
Покровська церква. 1467 р. С. Сутківці, Україна
Меандр
- C.12 Й. Й. Кендлер. Кавалер за письмовим столом. 1740 р. Музей Райс-Енгельхорн, м. Мангейм, Німеччина
Ваза. Мейсен, Німеччина. 1756–1763 рр. Музей зарубіжного мистецтва, м. Рига, Латвія
Мегалітичні споруди: а — менгір; б — дольмен; в — кромлех
Скульптор Й. К. Краузер. Пам'ятник Г. Саксу. 1874 р. М. Нюрнберг, Німеччина
- C.13 А. Рамсей. Портрет Ж.-Ж. Руссо. Полотно, олія. 75 × 62 см. 1766 р. Національна галерея Шотландії, м. Единбург, Велика Британія
А. Люнх. Обкладинка роману А. Дюма (сина) «Дама з камеліями». 1885 р. М. Париж, Франція
- C.14 Менгір. 2 половина I тис. до н. е. М. Філітоза, о. Корсика
Скульптор А. Шаоссер. Погруда У. фон Ліхтенштейна. 1960-ті рр. Замок Граца, м. Грац, Австрія
О. Дом'є. Мелодрама. 1856–1860 рр. Нова пінаотека, м. Мюнхен, Німеччина
- C.15 М. Боткін. Вечірна в церкві святого Франциска в Ассизі. 1871 р. Трьохкорова галерея, м. Москва, Росія
Нотний запис. Ж. Дебре. «Меса на честь Беати». Початок XVI ст. Бібліотека Конгресу США, м. Вашингтон, США
Дизайн К. Фікса. Пам'ятник-фонтан, присвячений У. фон Вінтершгеттену. 1988 р. М. Равенсбург, Німеччина
С. Мартіні. Релігійний спів під час меси. Фреска. Фрагмент. 1322–1326 рр. Церква святого Франциска, м. Ассизі, Італія
- C.16 Режисер О. Уеллс. Кадри з фільму «Процес». 1962 р. США
Режисер О. Уеллс. Кадри з фільму «Печать зла». 1958 р. США
- C.17 Режисер О. Уеллс. Кадри з фільму «Печать зла». 1958 р. США
Режисер С. Ейзенштейн. Кадри з фільму «Броненосець «Потьомкін». 1925 р. СРСР
- C.18 В. Кочур у ролі Кармен. Ж. Бізе. «Кармен». Сцена з опери. Київський національний театр опери та балету ім. Т. Г. Шевченка, м. Київ, Україна
А. Швачка в ролі Кончаківни. О. Бородін. «Князь Ігор». Сцена з опери. Київський національний театр опери та балету ім. Т. Г. Шевченка, м. Київ, Україна
Режисер О. Уеллс. Кадр з фільму «Фяк фальшивка». 1975 р. США
- C.19 Метроном
М. Рей. Метроном (Об'єкт руйнації бугтя). 1923 р. Гамбурзька кунстхалле, м. Гамбург, Німеччина
Л. Юрченко в ролі Орфея. Х. В. Глюк. «Орфей і Еврідіка». Сцена з опери. Київський національний театр опери та балету ім. Т. Г. Шевченка, м. Київ, Україна
- C.20 А. Мюрей. Г. Гендель. «Ксеркс». Сцена з опери. 1985 р. Ковент-Гарден, м. Лондон, Велика Британія
Судеймана Камі. Мечеть султана Судеймана. Закладена 1550 р. М. Стамбул, Туреччина
Сафійфська мечеть. XVI ст. М. Саве, Іран
Блакитна мечеть. 1609–1616 рр. М. Стамбул, Туреччина
- C.21 Дж. Ромні. Леаді Гамільтон в образі Цирцеї. Близько 1782 р. Галерея Тейт, м. Лондон, Велика Британія
Д. Б. Тьєпполо. Меценат представляє імператору Августу вільні мистецтва. 1743 р. Ермітаж, м. Санкт-Петербург, Росія
Ж. де Латур. Музикант. 1628–1630 рр. Музей красних мистецтв, м. Нант, Франція
Майстер святого Мартіна (?). Венера і пість легендарних залицяльників. Таріль. Флоренція. Близько 1360 р. Лувр, м. Париж, Франція
- C.22 Горішня частина кинджала у срібній оправі. Друга половина XVIII ст. Військовий музей, м. Белград, Сербія
К. Сузіні. Статуя молодої жінки, що вікривається (Венеріна). Остання чверть XVIII ст. Інститут анатомії людини, м. Болонья, Італія
- C.23 П. П. Прудон. Переслідування злочину Справедливості та Помстою. 1808 р. Лувр, м. Париж, Франція
Каптан султана Баязида II. 1481–1512 рр. Музей Топкапі Сарай, м. Стамбул, Туреччина
М. Сеттала. Раб у кайданах (Диявольський механізм). XVII ст. Міська колекція прикладного мистецтва, замок Сфорца, м. Мілан, Італія
- C.24 Арфістка. Розпис. З «Чорної зали» в Пенджикенті. VII–VIII ст. Ермітаж, м. Санкт-Петербург, Росія
Л. Фонтана. Просторова композиція. 1964 р. Приватна колекція
Ф. Фазетта. Красуня і потвора. 1995 р. Приватна колекція
Ж.-Б. С. Шарден. Натюрморт з атрибутами мистецтв. Фрагмент. 1766 р. Ермітаж, м. Санкт-Петербург, Росія
- C.25 В. Хогард. Час, що висмоктує зображення. 1761 р. Архівний фонд Художньої галереї Нового Південного Уельсу, м. Сідней, Австралія

- Неолітична скульптура. Пісковик. Висота 21,5 см. V тис. до н. е. Лепенські Вир, Сербія
- А. Кубін. Марсіанін. Близько 1906 р. Приватна колекція
- C. 26 К. Тура. Калліона (Весна). 1460 р. Національна галерея, м. Лондон, Велика Британія
- Й. Г. Фюслі. Відчай митця перед величчю античних фрагментів. Червона крейда, коричневе лагірування. 1778–1780 рр. Кунстхауз, м. Цюрих, Швейцарія
- К. Ольденбург. Ложка-міст і ягідка. 1988 р. Центр мистецтв Уокер, м. Міннеаполіс, США
- C. 27 С. Даі. М'яка конструкція з вареними бобами. Передчуття громадянської війни. 1936 р. Філадельфійський музей мистецтва, м. Філадельфія, США
- Керамічна лампа з мечеті. Висота 48,2 см. М. Ізнік, Туреччина. 1557 р. Музей Вікторії і Альберта, м. Лондон, Велика Британія
- C. 28 Емальована склянка з Алеппо, Сирія. Висота 40 см. XIV ст. Зібрання Г. Гольбек'янової, м. Лісабон, Португалія
- Б. Стродці. Алегорія мистецтв. Близько 1640 р. Ермітаж, м. Санкт-Петербург, Росія
- C. 29 Н. Пруссен. Танець під музику Часу. 1634–1636 рр. Зібрання Уоллес, м. Лондон, Велика Британія
- C. 30 Танцівники і флейтисти. Настінний розпис. Єгипет. 1420–1375 рр. до н. е. Британський музей, м. Лондон, Велика Британія
- C. 31 Г. Моро. Видіння. Музей Моро, м. Париж, Франція
- C. 32 С. Бурдон. Іаков закопує ідолів у землю під Сихемським дубом. XVII ст. Ермітаж, м. Санкт-Петербург, Росія
- C. 33 В. Васнецов. Христос Вседержитель. 1885–1886 рр. Третяковська галерея, м. Москва, Росія
- А. фон Марон. Портрет Вінкельманна. 1768 р. Колекція творів мистецтва, м. Веймар, Німеччина
- Р. Менгс. Йоган Йоханн Вінкельманн. Портрет. 1755–ті рр. Метрополітен-музей, м. Нью-Йорк, США
- C. 34 М. Врубель. Пан. 1899 р. Третяковська галерея, м. Москва, Росія
- П. Мартинович. Дяк. Полотно, олія. НХМУ, м. Київ, Україна
- Й. Ф. Овербек. Триумф релігії в мистецтвах. Зимовий палац, м. Санкт-Петербург, Росія
- М. Сядристий. Найменший електричний годинник. Збільшення. XX ст. Музей мікромініатюри, м. Київ, Україна
- М. Сядристий. Скрипка. Довжина 3,45 мм. Збільшення. XX ст. Музей мікромініатюри, м. Київ, Україна
- C. 35 Б. д'Ейк. Легенда про лицаря Рене. Фрагмент. 1460 р. Австрійська національна бібліотека, м. Відень, Австрія
- Мінарет Маджид Джамі. М. Герат, Афганістан
- Скульптор Е. Фрідріх-Гронау. Пам'ятник мінезингеру О. фон Ботенлаубену. 1965 р. М. Бад-Кіссенген, Німеччина
- C. 36 Ж. Фруассар. Облога замку Брест. З хроніки Фруассара. XV ст. Національна бібліотека Франції, м. Париж, Франція
- Посвячення в діонісійські таїнства. Фреска. Фрагмент. Вілла містерей. II–I ст. до н. е. М. Помпеї, Італія
- Ж.-Л. Давид. Кохання Єлени та Париса. Фрагмент. Полотно, олія. 1788 р. Лувр, м. Париж, Франція
- Рембрандт. Викрадення Персефони. Фрагмент. Близько 1631 р. Картинна галерея, м. Берлін, Німеччина
- А. Туркі. Вахк і Аріадна. 1630-ті рр. Ермітаж, м. Санкт-Петербург, Росія
- C. 37 Ж. Сера. Моделі. 1887–1888 рр. Приватна колекція
- В. Серов. Викрадення Європи. Полотно, темпера. 1910 р. Третяковська галерея, м. Москва, Росія
- Л. Бакст. Беотійка. Ескіз костюма до балету М. Черепніна «Нарцис». Папір, акварель, гуаш, срібло, золото. 1911 р. Приватна колекція, м. Нью-Йорк, США
- Архітектор А. Гауді. Ель Капріччо. Фрагмент фасаду. 1882–1885 рр. М. Комільяс, Іспанія
- 1913 р. Будинок № 185 на вулиці Бельяр, м. Париж, Франція
- Архітектор Ж. Лавротт. Вхід у будинок № 29 на бульварі Рапп, м. Париж, Франція
- C. 38 А. Муха. Саламбо. Приватна колекція
- Проект Л. Доменеч-і-Монтанера. Вітраж на стелі. Фрагмент. 1905–1908 рр. Палац каталонської музики, м. Барселона, Іспанія
- Г. Байер. Партитура. Папір, акварель. 1921 р. Приватна колекція
- Е. Мане. Сніданок на траві. Полотно, олія. 1863 р. Музей д'Орсе, м. Париж, Франція
- Архітектор А. Аалто. Оперний театр, м. Ессен, Німеччина
- C. 39 Архітектор А. Аалто. Аудиторіум Технічного університету, м. Гельсінкі, Фінляндія
- Дж. Уїстлер. Симфонія в білому №1. Дівчина в білому. 1862 р. Національна галерея мистецтва, м. Вашингтон, США
- Модальйон
- C. 40 Благовіщення. Мозаїка на оaltarних стовпах. XI ст. Софійський собор, м. Київ, Україна
- Двоїй Тесея з Мінотавром. Фрагмент. Мозаїка на підлозі в екседрі будинку Лабіринту, Помпеї. I ст. до н. е. Національний археологічний музей, м. Неаполь, Італія
- Мавзолей Моміне-хатун. 1186 р. М. Нахичевань, Азербайджан
- Жертвоприношення Іфігенії. Поліхромна мозаїка. Період еллінізму. М. Ампуріас, Іспанія
- Леонардо да Вінчі. Мона Ліза. 1503–1506 рр. Лувр, м. Париж, Франція
- К. Піссарро. Бульвар Монмартр у Парижі. 1897 р. Ермітаж, м. Санкт-Петербург, Росія
- C. 41 В. Блейк. Геката. 1795 р. Галерея Тейт, м. Лондон, Велика Британія
- Я. Брейгель-старший. Христос і грішниця. Гризайль. XVII ст. Стара пінакоотека, м. Мюнхен, Німеччина
- Дж. Б. Кастильйоне. Голова бородатого мешканця Сходу. 1655 р. Королівська художня колекція, замок Віндзор, Велика Британія
- Є. Босх. Захоплення Христа (Почілунок Іуди). Ліва ступка зовнішньої частини триптиха «Спокушання святого Антонія». Національний музей стародавнього мистецтва, м. Лісабон, Португалія
- C. 42 Режисер Дзига Вертов. Кадри з фільму «Людина з кіноапаратом». 1929 р. СРСР
- Режисер А. Ганс. Кадри з фільму «Я зновуачую». 1919 р. Франція
- Режисер Дзига Вертов. Кадр з фільму «Людина з кіноапаратом». 1929 р. СРСР
- C. 43 Режисер Ф. Ланг. Кадр з фільму «Метрополіс». 1927 р. Німеччина
- Режисер Ж. Дюлак. Кадри з фільму «Мадам Беде, що посміхається». 1923 р. Франція
- C. 44 Режисер А. Ганс. Кадри з фільму «Я зновуачую». 1919 р. Франція
- Х. Хьйок. Рим. 1923 р. Приватна колекція
- C. 45 О. Родченко. Плакат до фільму С. Ейзенштейна «Броненосець «Потьомкін». 1926 р.
- Ф. Мурнау. Фото. Близько 1920 р.
- C. 46 К. Г. Карус. Пам'ятник Й. В. Гете. 1832 р. Гамбурзька кунстхале, м. Гамбург, Німеччина
- Г. А. Бейкон. Обеліск-Карнак в 1900 р. Акварель, графіт. 1900 р. Академія мистецтв Гонолулу, м. Гонолулу, Гаваї, США
- Б. Петерссон. Марсове поле і Рум'янцевський обеліск. 1806 р. Аукціонний будинок Б. Расмуссена, м. Копенгаген, Данія
- Рафаель Санті. Афіньська школа. Фреска. 1509–1511 рр. Станца дельа Сенятуро, Апостольський палац, Ватикан
- C. 47 Ноти мотета Г. де Машо
- C. 48 П. Батоні. Аполон і дві музи. Полотно, олія. 1741 р. Палацовий музей, м. Варшава, Польща
- Музи. Евертпа. Саркофаг муз. Мармур. Перша половина II ст. до н. е. Лувр, м. Париж, Франція
- Вілла Адріана. II ст. М. Тіволі, Італія. Сучасний вигляд
- C. 49 Урок музики. Аттична червонофігурна гідрія. 510 р. до н. е. Державне античне зібрання, м. Мюнхен, Німеччина
- А. Мантенья. Парнас. Веселий танець Муз. 1497 р. Лувр, м. Париж, Франція
- Т. Гейнсборо. Анна Форд. 1760 р. Художній музей, м. Цинциннаті, США

- C. 50 Ф. М. ла Каве. Портрет Антоніо Вівальді. Полотно, олія. 1723 р. Міжнародний музей і бібліотека музики, м. Болонья, Італія
Джорджоне. Фриз з циклу фресок «Вільні мистецтва і механічні мистецтва». Фреска «Музика» («Музичні інструменти»). 1500–1510 рр. Кастель-франко Венето, Італія
К. Корт. Сім вільних мистецтв (Музика). Папір, гравюра. 1565 р. Британський музей, м. Лондон, Велика Британія
Династія Сонго. Гу Хонзонг. Вечірній прийом у міністра Хан Ксізія. Фрагмент. Х ст. Музей національного палацу, м. Пекін, Китай
- C. 51 Е. Жора. Репетиція. XVIII ст. Приватна колекція
Ж.-О. Фрагонар. Урок музики. 1770 р. Лувр, м. Париж, Франція
Ж.-А.-Ж.-К. Авед. Портрет Жана-Філіппа Рамо. Перша половина XVIII ст. Діжонський художній музей, м. Діжон, Франція
Дж. Річардсон. Гартон Орме за спіном. Полотно, олія. XVIII ст. Художній музей (Музей мистецтв Холберн-Менстрі), м. Бат, Велика Британія
- C. 52 Т. Гейнсборо. Портрет Вільяма Волластона. До 1760 р. Музей палацу Крайстчерч, м. Іпсвіч, Велика Британія
Е. Г. Хауссманн. Портрет Й. С. Баха. Полотно, олія. 1746 р. Стара ратуша, м. Лейпциг, Німеччина
Ф. Лейтон. Урок музики. 1877 р. Художня галерея Гілдохла, м. Лондон, Велика Британія
Ф. Мерсьє. Фредерік, принц Уельсу, і його сестри. Фрагмент. Копія. 1733 р. Резиденція Кайваненд, м. Бекінгемшир, Велика Британія
- C. 53 Ж.-Б. С. Шарден. Музичні атрибути. 1765 р. Лувр, м. Париж, Франція
Д. Левицький. Портрет Глафіри Іванівни Алімової. 1776 р. ДРМ, м. Санкт-Петербург, Росія
Е. Мане. Іспанський співак. 1860 р. Метрополітен-музей, м. Нью-Йорк, США
В. Маковський. Дівчя-вечір. Фрагмент. 1882 р. Музей російського мистецтва, м. Київ, Україна
- C. 54 А. Петрицький. Кабаре. Папір, гуаш. 28,5 × 20 см. 1932 р. Приватна колекція
В. Єрмілов. Гітара. 1920-ті рр. Приватна колекція
Г. Каїмт. Музика. 1895 р. Нова пінакотека, м. Мюнхен, Німеччина
- C. 55 П. Пікассо. Три музиканти. 1921 р. Музей сучасного мистецтва, м. Нью-Йорк, США
Г. Мемлінг. Янголи-музиканти. Фрагмент лівої ступки олтаря церкви Санта-Марія-ла-Реаль-де-Ніва, м. Сеговія. 1489 р. Королівський музей красних мистецтв, м. Антверпен, Бельгія
П. Пікассо. Три музиканти. 1921 р. Філадельфійський музей мистецтва, м. Філадельфія, США
- І. Пуні. Скрипка. Натюрморт з червоною скрипкою. 1919 р. ДРМ, м. Санкт-Петербург, Росія
- C. 56 Імператор Хуейцзун музикує на цині. Фрагмент сувою. Близько 1102 р. Палац Гугун, м. Пекін, Китай
Ф. Жерар. Оссіан. Кінець XVIII–XIX ст. Гамбурзька кунстхалле, м. Гамбург, Німеччина
Піаніно Ерара. Англія. 1840 р. Метрополітен-музей, м. Нью-Йорк, США
- C. 57 Панорама «Присутність Латинської Америки». Площа — 300 м². Будинок мистецтв, Університет Конепсйон, Чилі
Режисер О. Педан. Кадр з фільму «Ключ». 2003 р.
Група «Інтересні казки». М. Київ, Україна
Режисер Н. Марченкова. Кадр з фільму «Війна яблук та гусені». 2005 р.
Сучасний мундштук для тромбона
- C. 58 Г. Россетті. Мнемозіна. 1875–1881 рр. Делаверський художній музей, м. Вільмінгтон, США
А. ван Остаде. Автопортрет. Дрезденська картина галерея, м. Дрезден, Німеччина
Режисер Дж. Кьюор. Кадри з фільму «Моя чарівна леді». 1964 р. США
- C. 59 П. Боннар. Кафе «Хлопчик-мізинчик». 1928 р. Колекція Д. Бессона
І. Рабузін. Червона зима. 1966 р. Путар, м. Загреб, Хорватія
Е. Війяр. Розмова у будинку сімейства ля Фонтейн. Приватна колекція, каталог Крісті
Надгробок Олександра Ванька Лагодовського з Уена. 1573 р. Львівська національна картинна галерея, м. Львів, Україна
Най
- C. 60 Мисливець (Воїн). Охра. Печера Убірр. У період 40 тис. — 2 тис. до н. е. Національний парк Какаду, Австралія
Мисливиці та слон. Печера в горах Седеберга, Південна Африка
Черепаха. Печера Убірр. У період 40 тис. — 2 тис. до н. е. Національний парк Какаду, Австралія
Нартекс
М. Башкирцева. У студії. 1881 р. ДХМ, м. Дніпропетровськ, Україна
К. ді Сан-Петро. Після оргії. 1928 р. Приватна колекція
- C. 61 С. Штопкопф. Натюрморт з кошиком посуду. 1644 р. Музей красних мистецтв, м. Страсбург, Франція
П. Ковжун. Натюрморт. Полотно, олія. 30 × 30 см. 1930-ті рр. Приватна колекція
А. Босхарт-старший. Квітковий натюрморт. Мідь, олія. 28,5 × 19,5 см. 1619 р. Приватна колекція, США
Г. Флегель. Меблі з полицєю. Полотно, олія. 92 × 62 см. Близько 1610 р. Національна галерея, м. Прага, Чехія
- Г. Теплов. Натюрморт. Полотно, олія. 1737 р. Ермітаж, м. Санкт-Петербург, Росія
- C. 62 Ж.-Б. С. Шарден. Натюрморт зі скатом, цибулею, зеленим глеком та мідним горщиком. 1731 р. Приватна колекція
Я. ван Хейсум. Букет квітів. Перша половина XIX ст. Рибинський музей-заповідник, м. Рибинськ, Росія
- C. 63 В. Патиц. Натюрморт. Полотно, олія. 112 × 75 см. 1980-ті рр. Приватна колекція
І. Машков. Натюрморт з віялом. Полотно, олія. 145 × 133 см. 1922 р. ДРМ, м. Санкт-Петербург, Росія
Г. Ланциггер. Прапороносць. 1937 р. Національний музей Армії США, м. Вашингтон, США
- C. 64 Старовинна листівка про плондрування османськими завойовниками сусідніх земель. З книги «Weltgeschichte. Herausgegeben von Professor D. R. J. v. Pflugk-Hartung», 1907 р. М. Берлін, Німеччина
Велика ступа в Санчі, Індія. Ворота. Фрагмент. I ст. до н. е.
- C. 65 Х. Шень. Старий рибалка. Папір, туш з підфарбовуванням. 1687–1768 рр. Київський музей західного та східного мистецтва, м. Київ, Україна
Харкуя. Очікування. Близько 1800 р. Колекція Я. Мітала, м. Хайдебад, Індія
- C. 66 А. Хіросіге. Квартал Суругатю. Гравюра із серії «Сто видів Едо (давня назва)». М. Токіо, Японія
Кабаринський танець. Виконавець — М. Есамбаєв
- C. 67 І. Репін. Іван Грозний і син його Іван 16 листопада 1581 року. Фрагмент. Олія, полотно. 1885 р. Третяковська галерея, м. Москва, Росія
І. Репін. Запорожці пишуть листа турецькому султану. Фрагмент. Олія, полотно. 1880–1891 рр. ДРМ, м. Санкт-Петербург, Росія
- C. 68 Деталь розпису, що прикрашає гробницю некрополя у Фівах. Єгипет
Архітектори Г. Гельмер, Ф. Фельнер. Будинок вчених. 1897–1898 рр. М. Львів, Україна
Архітектор Е. фон Іне. Музей Бода. 1897–1904 рр. М. Берлін, Німеччина
Північно-західна частина некрополя біля Геркуланських воріт. М. Помпеї, Італія
- C. 69 Архітектори Д. Ціглер, Е. Дворжак. Купальня Сечені. 1913 р. М. Будапешт, Угорщина
Е. Гау. Олександрівська зала в Зимовому палаці. Архітектор О. Бродов. 1838–1839 рр. М. Санкт-Петербург, Росія
Ж. Сера. Недільна прогулянка на острові Гранд-Жатт. 1884–1886 рр. Чиказький інститут мистецтв, м. Іллінойс, США
Архітектор М. Бенуа. Залізничний вокзал у Петерофі. 1855–1857 рр.

- Ж. Сера. Цирк. 1891 р. Музей д'Орсе, м. Париж, Франція
- Ж. Ромні. Портрет Емми, леді Гамільтон. 1786 р. Галерея Філіпа Моудда, м. Лондон, Велика Британія
- C. 70 Режисер Р. Росселліні. Кадри з фільму «Рим, відкрите місто». 1945 р. Італія
Нервюри: а — фрагмент склепіння; б — приклади перерізу
Фукорокую. Бог мудрості. XVIII ст. Лос-Анджелеський музей мистецтва, м. Лос-Анджелес, США
Свята капела (Сен-Шапель). 1242–1248 рр. М. Париж, Франція
Центральний неф Храму Воскресіння Христа (Спас-на-Крові). 1883–1907 рр. М. Санкт-Петербург, Росія
- C. 71 Д. ді Бондоне. Оплакування Христа. 1305 р. Каплиця Скровенні, м. Падуа, Італія
Німфей Траяна. 102–114 рр. н. е. М. Ефес, Туреччина
П. Дельво. Невгамовне місто. 1941 р. Приватна колекція, каталог Крісті
Німфей. 191 р. н. е. М. Джераш, Йорданія
Погруддя Менандра. Мармур. Римська копія грецького оригіналу. 343–291 рр. до н. е. Музей К'ярамонті, Ватикан
Режисер Ф. Трюффо. Кадри з фільму «Чотириста ударів». 1959 р.
- C. 72 І. Репін. Портрет Анаполія Костянтинівича Аядова. Полотно, олія. 1902 (3) р. Грецька пісня. III ст. до н. е. Приклад ранньої музичної нотації
Й. Кріхубер. Роберт Шуман. Літографія. 1839 р. М. Відень, Австрія
Е. Делакура. Портрет Фредеріка Шопена. Полотно. 46 × 38 см. 1838 р. Лувр, м. Париж, Франція
- C. 73 «Кодекс Скварчіаупо». Сторінка з манускрипту. Флоренція. XV ст. Бібліотека Медічі Лауренціана, м. Флоренція, Італія
Правило «лівої руки». Ілюстрація з книги М. Дилецького «Музикальна грамати́ка». 1723 р.
Сторінка з рукопису А. де ла Аалья «Гра про Робіна і Маріон». Приклад музики арс антика. Близько 1285 р. М. Неаполь, Італія
- C. 74 Т. Жеріко. Оголений чоловік. Приватна колекція
П. О. Ренуар. Нью. Полотно, олія. 92 × 73 см. 1876 р. Державний музей образотворчого мистецтва ім. О. С. Пушкіна, м. Москва, Росія
Т. де Лемпіцка. Нью на фоні споруди. 1930 р. Каталог Крісті
Нотний запис. Б. Фуртмейєр. Introit and Gloria. Манускрипт з «Фуртмейєрського місалу». 1481 р. Баварська державна бібліотека, м. Мюнхен, Німеччина
- C. 75 Й. Челмонський. Оберек. Полотно, олія. 68,5 × 130,7 см. 1878 р. Приватна колекція
Луксорський обеліск. Верхня частина. Висота 23 м. Єгипет. 1400 р. до н. е. М. Париж, Франція
- C. 76 Дж. Буржардіні. Портрет жінки. Полотно, олія. 65 × 48 см. Уффіці, м. Флоренція, Італія
Г. Гольбейн-молодший. Портрет леді Марі Гільфода. Панельна дошка, олія. 87 × 70,5 см. Художній музей, м. Сент-Луїс, США
А. Дюрер. Молода жінка із забраним волоссям. Полотно, олія. 55 × 42 см. 1497 р. Художня галерея, м. Берлін, Німеччина
- C. 77 І. Крамської. Христос у пустелі. Полотно, олія. 1872 р. Третяковська галерея, м. Москва, Росія
К. Прокаччіні. Флора. Полотно, олія. Близько 1600 р. Академія Каррари, м. Бергамо, Італія
Фра Анджеліко. Христос у терновому вінку. 1420 р. Собор святого Франциска, м. Ліворно, Італія
- C. 78 В. Перов. Сільський хресний хід на Великдень. Ескіз картини. Фрагмент. Папір на полотні, олія. 42 × 61,2 см. 1861 р. Музей російського мистецтва, м. Київ, Україна
В. Маковський. Дівич-вечір. Фрагмент. Полотно, олія. 121,5 × 189 см. 1882 р. Музей російського мистецтва, м. Київ, Україна
У. Граф. Агітація ландскнехтів у кімнаті. Обрізна гравюра. 1521 р. Бернський музей мистецтва, м. Берн, Швейцарія
Б. Кустодієв. Масляна. Полотно, олія. 1919 р. Музей-квартира І. Бродського, м. Санкт-Петербург, Росія
М. Пимоненко. Викуп нареченої. Полотно, олія. 57,7 × 80 см. Варіант картини 1908 р. Приватна колекція
- C. 79 М. Пимоненко. Святоче ворожіння. Полотно, олія. 111 × 76,5 см. 1888 р. ДРМ, м. Санкт-Петербург, Росія
М. Пимоненко. Колядки. Полотно, олія. 170 × 130 см. Друга половина 1880-х рр. Донецький обласний художній музей, м. Донецьк, Україна
- C. 80 Б. Кустодієв. Великодній обряд (Христосовання). 1916 р. (1912 р.). Будинок-музей Б. Кустодієва, м. Астрахань, Росія
В. Перов. Сільський хресний хід на Великдень. Ескіз картини. Папір на полотні, олія. 42 × 61,2 см. 1861 р. Музей російського мистецтва, м. Київ, Україна
М. Пимоненко. Викуп нареченої. Полотно, олія. 57,7 × 80 см. Варіант картини 1908 р. Приватна колекція, м. Київ, Україна
Олеон Герода Аттичного. Афіни. 165 р. н. е. М. Афіни, Греція. Сучасний вигляд
- C. 81 Панорама мечеті Омєядів. 706–715 рр. М. Дамаск, Сирія
Погруддя поета-лірика Піндара. Римська копія грецького оригіналу. Середина V ст. до н. е. Національний археологічний музей, м. Неаполь, Італія
Октоїх. 1630 р. Львівське православне товариство, м. Львів, Україна
Омфал. Археологічний музей, м. Дельфі, Греція
- C. 82 Д. Левицький. Портрет Катерини Нелідової в ролі Серпіни. Полотно, олія. 164 × 106 см. 1773 р. ДРМ, м. Санкт-Петербург, Росія
Г. Шнейдер. Вистава «Герцогиня Герольштейнська». 1867 р. Театр «Буффариційон», м. Париж, Франція
Г. де Сент-Обен. Опера Ж.-Б. Люолі «Арміда». Палас-рояль. Перо, акварель, гуаш, графітний олівець. 1761 р. Музей красних мистецтв, м. Бостон, США
Р. Вагнер. «Трістан та Ізольда». Сцена з опери. 1865 р. Мюнхенський оперний театр, м. Мюнхен, Німеччина
- C. 83 М. Врубель. Янгол з кадмаом та свічкою. Із серії ескізів до нездійсненого розписів Володимирського собору в Києві. Папір на картоні, акварель, графітний олівець, лак. 69 × 26 см. 1887 р. Музей російського мистецтва, м. Київ, Україна
Богоматір Велика Панагія (Оранта). Ярославль. 193 × 120,5 см. Перша третина XII ст. Третяковська галерея, м. Москва, Росія
- C. 84 Глек, декорований спіральним орнаментом. Греція. 1400–1350 рр. до н. е. Музей Давньої Агори, м. Афіни, Греція
Р. Делоне. Дружина з Караїфа. Полотно, олія. 326 × 208 см. 1912–1913 рр. Музей сучасного мистецтва ван Аббе, м. Ейндховен, Нідерланди
Д. Левицький. Сон. 12 × 11 см. 1930-ті рр. Приватна колекція
Т. Шевченко. Судня рада. 1844 р.
- C. 85 Па-де-баск
Па-де-сізо
Гігантська пагода диких гусей. 652 р. н. е. М. Ксіань, Китай
Ц. Пуні. Сцена з балету «Есмеральда». Київський національний театр опери та балету ім. Т. Г. Шевченка
Пагода всесвітнього миру. М. Похара, Непал
- C. 86 В. Кікта. Сцена з балету «Фрески Софії Київської». Київський національний театр опери та балету ім. Т. Г. Шевченка
Палетка Нармера. Зворотний та лицьовий бік. 31 ст. до н. е. Репліка. Королівський музей Онтаріо, м. Торонто, Канада
О. Костін. Сцена з балету «Русалонька». Київський національний театр опери та балету ім. Т. Г. Шевченка
Гранд па-де-шат
Петіт па-де-шат
Падуа: а — переріз; б — вигляд знизу (фрагмент плафона)
- C. 87 А. Котухін. Казка про царя Салтана. Скринька. Папір-маше, темпера, лак, золото. 27,2 × 21,1 см. 1934 р. Державний музей палехського мистецтва, с. Палех, Росія
Руїни м. Пальміри. Панорама. М. Тадмор, Сирія. Сучасний вигляд
Архітектор В. Скомоцці. Вілла Моані. 1597 р. М. Мандрія, Італія
Архітектор А. Каспарі. Вілла Джованеллі. Кінець XVIII ст. М. Нованта-Падова, Італія

- Індо-грецька кам'яна палетка із зображенням Посейдона (Нептуна). II—I ст. до н. е. Музей старожитностей, м. Токіо, Японія
- А. Ватагін. Гулянка. Коробочка. Пап'є-маше, темпера, лак, золото. 14,2 × 8,2 см. 1934 р. Державний музей палехського мистецтва, с. Палех, Росія
- Пальмета
- C. 88** Поховальне погруддя жінки (Акмат, донька Хагагу, сладокемиця Маана Пальміра). Сирія. Кінець II ст. н. е. Британський музей, м. Лондон, Велика Британія
- Храм Беа. Руїни. 32 р. н. е. Сучасний вигляд. М. Тадмор, Сирія
- Біблійний папірус Ч. Бітті. Єгипет. IV ст. Бібліотека Е. Арбор, Мічиганський університет, м. Мічиган, США
- Різновиди пандуса: а — двомаршовий з прямим переходом; б — гвинтовий; в — двомаршовий з гвинтовим переходом
- Група художників. Повздожж ріки Цін'ямінь (Фрагмент 1) За твором Ч. Цестуана. 24,8 × 528,7 см. 1736 р. Національний палац, м. Пекін, Китай
- C. 89** Ж.-Г.-Б. Дебюро в образі Перо. Фотографія з літографії О. Буке. 1830 р. Колекція Гарвардського театру, м. Гарвард, Велика Британія
- Група художників. Повздожж ріки Цін'ямінь (Фрагмент 2) За твором Ч. Цестуана. 24,8 × 528,7 см. 1736 р. Національний палац, м. Пекін, Китай
- Ж. Сера. Парад. Полотно, олія. 100 × 150 см. Метрополітен-музей, м. Нью-Йорк, США
- Христос Пантократор. Греція. 25,2 × 18,7 см. 1820 р. Приватна колекція, м. Лондон, Велика Британія
- Христос Пантократор. Медальйон. Розпис. Монастир Дафні, Греція
- Полігimнія. Мармур. II ст. н. е. Музей П'я Каимента, Ватикан
- C. 90** Князь Михайло Васильович Скопін-Шумський. Дерево, темпера. Близько 1630 р. Трет'яковська галерея, м. Москва, Росія
- Ж. Е. Ліотар. Шоколадниця. Пастель. 83 × 53 см. Дрезденська картинна галерея, м. Дрезден, Німеччина
- Е. Дега. Жінка у ванній. Пастель. 70 × 70 см. 1886 р. Музей Хілл-Стед, м. Фармінгтон, США
- А. ван Бетховен. Партитура до увертюри «Егмонт». 1810 р.
- C. 91** Парфенон. 447—438 рр. до н. е. М. Афіни, Греція
- Р. Карр'єра. Пані в турецькому вбранні. Пастель. 1728—1741 рр. Палац Веккьо, м. Флоренція, Італія
- Джорджоне, Тиціан. Пасторальний концерт. Полотно, олія. 110 × 138 см. Близько 1510 р. Лувр, м. Париж, Франція
- Майстер Вергілія. Вівчарі біля багат. Ілюстрація до поеми Вергілія «Георгіки». Пергамент. 22 × 22,5 см. V ст. Апостольська бібліотека, Ватикан
- Ф. Буше. Пастораль. Полотно, олія. 61 × 75 см. Початок 1730-х рр. Ермітаж, м. Санкт-Петербург, Росія
- C. 92** Й. Бокшай. Парк. Полотно, олія. 110 × 90 см. 1934 р. Приватна колекція
- К. Редько. Заводський труби Парижа. Картон, олія. 45,7 × 54,5 см. 1930 р. Приватна колекція
- П. Ковжун. Зимовий мотив. Картон, олія. 52 × 33 см. 1930-ті рр. Приватна колекція
- Нотний запис. Види пауз: а — ціла; б — половинна; в — четвeртинна; г — восьма; г — шістнадцята; д — тридцять друга; е — шістдесят четверта
- Е. Дега. Балерина позує фотографу. Полотно, олія. 65 × 50 см. 1877—1878 рр. Державний музей образотворчого мистецтва ім. О. С. Пушкіна, м. Москва, Росія
- І. Шишкін. Сосновий бір. Щоголовий ліс у Вятській губернії. Полотно, олія. 1872 р. Трет'яковська галерея, м. Москва, Росія
- C. 93** Петрогліф «Гіганти». Культура Анасазі. Період 700—1130 рр. н. е. Парк «Каньйон наскельного мистецтва», поблизу м. Вінслоу, США
- Античний театр. Пергам. Сучасний вигляд. М. Бергама, Туреччина
- Пектораль
- Пентатоніка
- Венера з Брасемпуй. «Дама в капюшоні». Бивень мамонта. Висота 3,7 см. Верхній палеоліт. 26—24 тис. до н. е. Музей національних старожитностей, м. Сен-Жермен ан Ле, Франція
- C. 94** Манускрипт Меровінгів. Пергамент. VII ст. Гуманістична бібліотека, м. Селеста, Франція
- Пергола
- План Парфенона
- Ілюстрація до «Повісті про Гендзі». Пергамент. 1130 р. Музей Токугава, м. Нагоя, Японія
- Храм Гефеста. 449—415 рр. до н. е. М. Афіни, Греція
- C. 95** Група «Гніздо». Акція «Висаджуйте яйця». Фото. 1975 р. СРСР
- Н. Коваленко. Без назви. 1970-ті рр. Приватна колекція, м. Київ, Україна
- В. Статива. Квіти. 1977 р. Приватна колекція, м. Київ, Україна
- C. 96** Нотний запис. Види півтонів: а — мінорний; б — мажорний; в — діатонічний півтон
- Піаніно
- Флейта-піколо. Діапазон від 2-ї до 5-ї октави
- Реалістичний танець. Петрогліфи. Бронзова ера. М. Танум, Швеція
- Писанки. Початок XX ст. Національний музей українського народного декоративного мистецтва, м. Київ, Україна
- C. 97** Пілони давньоєгипетського храму Так званий «Дрезденський кодекс». Доколумбова ера. Культура майя. XI—XII ст.
- Дрезденська королівська бібліотека, м. Дрезден, Німеччина
- Схематичний переріз готичного собору: а — контрфорс; б — пинакль
- C. 98** Дельфійський візничий. V ст. до н. е. Археологічний музей, м. Дельфи, Греція
- Дівчина грає на подвійному авлосі (флейті)
- C. 99** Палаццо Пітті. Фотографія. Кольорове забарвлення. Кінець XIX — початок XX ст. Бібліотека Конгресу США, м. Вашингтон, США
- Афітеатр, у якому проводилися Піфійські ігри. IV ст. до н. е. Сучасний вигляд. М. Дельфи, Греція
- Сатур у змаганні з самим Аполлоном грає на подвійній флейті (авлосі). Барельєф школи Праксителя. Фрагмент. IV ст. до н. е.
- C. 100** Піфос з чотирма ручками. Крит. Кнос. 1500 р. до н. е. Лувр, м. Париж, Франція
- А. Муха. М. Адамс в образі Жанни д'Арк. Постер. 1909 р. Метрополітен-музей, м. Нью-Йорк, США
- Хрещення Христа. Мозаїка. V—VI ст. Аріанський баптерій, м. Равенна, Італія
- C. 101** К. Моне. Містечко Ветель. Полотно, олія. 90 × 92 см. 1901 р. Державний музей образотворчого мистецтва ім. О. С. Пушкіна, м. Москва, Росія
- Паіє
- Плафон круглої зали. Кінець XVIII — початок XIX ст. Садиба П. Завадовського, с. Ляличі, Україна
- Плахта. Полтавщина. XIX ст. Національний музей українського народного декоративного мистецтва, м. Київ, Україна
- В. А. Бужеро. Пляєда, що загубилася. Полотно, олія. 195,5 × 95 см. 1884 р. Приватна колекція
- C. 102** І. Білібін. Ілюстрація до поеми О. Пушкіна «Руслан і Людмила»
- А. Базилевич. Ілюстрація до поеми І. Котляревського «Енеїда»
- C. 103** Режисер С. Ейзенштейн. Кадри з фільму «Жовтень». 1927 р.
- Режисер С. Ейзенштейн. Кадр з фільму «Старе і нове». 1929 р.
- C. 104** Режисер Дзига Вертов. Кадри з фільму «Ентузіазм. Симфонія Донбасу». 1930 р.
- Режисер С. Ейзенштейн. Кадри з фільму «Жовтень». 1927 р.
- C. 105** Позиція ніг
- Я. і Х. ван Ейк. Гентський оltар. 1432 р. Собор святого Бавона, м. Гент, Бельгія
- Позиція рук
- Покрова на Нерлі. Володимирська обл., Росія
- C. 106** Е. Воркол. Супл Кемпбел. 1968 р. Галерея мистецтва м. Вольвергемптон, Велика Британія
- Дж. Дайн. Серця. 1969 р. Галерея Дж. Гудмана, м. Нью-Йорк, США

- Автор невідомий. Портрет буддистського ченця Учжунь Шифаня. Фрагмент. Шовк, туш. 1238 р. Тофуку-дзи, м. Кіото, Японія
- К. Шагелль. Полонез на природі. XIX ст. Приватна колекція, Польща
- Античне м. Помпеї. Зруйновано в 79 р. н. е. Італія
- К. Олденбург. Яйце, підмажене на сковороді. 1961 р. Галерея Дж. Гудмана, м. Нью-Йорк, США
- C. 107 П. дела Франческо. Портрет Федеріго да Монтеальтро і Баттисти Сфорца. Так званий «Урбінський диптих». Дерево, олія. 47 × 33 см. 1472 р. Уффіці, м. Флоренція, Італія
- В. Поленов. Еректейон. Портит каріатид. Полотно, олія. 1882 р. Третьяковська галерея, м. Москва, Росія
- В. Тропінін. Дівчина з Поділля. Початок XIX ст. НХМУ, м. Київ, Україна
- А. Дюрер. Автопортрет. Дерево, олія. 67 × 49 см. 1500 р. Стара пінакоотека, м. Мюнхен, Німеччина
- C. 108 Я. Вермеєр. Дівчина з перловою сережкою. Полотно, олія. 44,5 × 39 см. Близько 1665 р. Королівська галерея Маурицгаус, м. Гаага, Нідерланди
- В. ван Гог. Портрет без бороди. 1889 р. Приватна колекція
- В. ван Гог. Тераса кафе вночі. Полотно, олія. 81 × 65,6 см. 1888 р. Музей Кроллер-Мюллер, м. Оттерло, Нідерланди
- А. де Тууз-Лотрек. У ліжку. Картон, олія. 54 × 70,5 см. 1893 р. Музей д'Орсе, м. Париж, Франція
- Г. Гур'янов. Моряки. Полотно, олія. 1991 р. Державна колекція сучасного мистецтва, м. Москва, Росія
- C. 109 А. Буржуа. Маман. Скульптура. 2000 р. Музей Гегенхайм, м. Біلبао, Іспанія
- П. Арман. Аваланч. 1990 р. Кампус Тель-Авівського університету, м. Тель-Авів, Ізраїль
- Д. Хольцер. Техноспокуса. 1996 р. Гамбургська кунстхалле, м. Гамбург, Німеччина
- Дж. Кунс. Кіперкер. 1987 р. Сад скульптур музею Гіршгорна, м. Вашингтон, США
- Дж. Кунс. Кіперкер. 1987 р. Сад скульптур музею Гіршгорна, м. Вашингтон, США
- C. 110 С. Шерман. Автопортрет в образі Мерілін Монро. 1982 р. Музей образотворчих мистецтв, м. Х'юстон, США
- Дж. Е. Мілдес. Чарівна Емма Морланд. 1892 р. Приватна колекція
- C. 111 Ф. К. Коупер. Франциск Ассизький та божественна музика. 1902 р. Приватна колекція
- М. Ларіонов. Кацалська Венера. Полотно, олія. 99,5 × 129,5 см. 1912 р. Державний художній музей, м. Нижній Новгород, Росія
- В. Х. Хант. Мастер Хіларі — юний вечний. 1900 р. Приватна колекція, каталог Крісті
- Р. Ерл. Портрет Вільяма Карпентера. Полотно, олія. 120 × 89 см. 1779 р. Художній музей, м. Вочестер, США
- C. 112 П. Брейгель-старший. Притча про сліпих. Фрагмент. Полотно, олія. 86 × 154 см. 1568 р. Національний музей і галерея Каподімонте, м. Неаполь, Італія
- Архітектор Мнесика. Пропілеї Акрополя в Афінах. 437–431 рр. до н. е.: а — загальний вигляд (реконструкція); б — план; в — переріз
- Архітектор А. фон Кленце. Пропілеї ансамблю плаці Кенігсплац. Початок XIX ст. М. Мюнхен, Німеччина
- C. 113 Сандро Боттічеллі. Карта пекла. За мотивами комедії Данте. Перо, чорнило, темпера. 33 × 47,5 см. 1480–1490 рр. Бібліотека Ватикану, Ватикан
- C. 114 П. Кавалліні. Христос. Фрагмент. Фреска з циклу «Страшний суд». 1295–1300 рр. Санта-Чечілія-ін-Трастевере, м. Рим, Італія
- А. ді Камбіо. Святий Петро. Бронза. Кінець XII — початок XIV ст. Базиліка святого Петра, м. Рим, Італія
- Луанті Римський театр. XVI–XV ст. до н. е. М. Меріда, Іспанія
- C. 115 П. Синьяк. Сніданок. 1886–1887 рр. Музей Кроллер-Мюллер, м. Оттерло, Нідерланди
- Ле Корбюзє. Натюрморт з численними очима. 1923 р. Приватна колекція
- П. Лоренцетті. Мадонна з немовлям, святим Миколаєм та пророком Ілаєю. Дерево, олія. Центральна частина алтаря. 1329 р. Національна пінакоотека, м. Сієна, Італія
- Т. ван Ріссельберг. Акт. Картон, олія. 37 × 26,5 см. 1905 р. Галерея Альбертіна, м. Відень, Австрія
- C. 116 Дж. В. Вотерхаус. Рака. Полотно, олія. Приватна колекція
- Ель Греко. Трійця. Полотно, олія. 300 × 179 см. 1577–1579 рр. Прадо, м. Мадрид, Іспанія
- C. 117 І. Репін. Не чекали. Полотно, олія. 1884–1888 рр. Третьяковська галерея, м. Москва, Росія
- Г. Курбе. Віяльниці. Полотно, олія. 131 × 167 см. Музей красних мистецтв, м. Нант, Франція
- П. дела Франческа. Портрет Сігізмунда Малатеста. Дошка, темпера. 44,5 × 34,5 см. Близько 1451 р. Лувр, м. Париж, Франція
- Ель Греко. Апокаліпсис, зняття п'ятої печатки. Полотно, олія. 222,3 × 193 см. 1608–1614 рр.
- C. 118 М. Ярошенко. На гойдааці. 1888 р. ДРМ, м. Санкт-Петербург, Росія
- І. Крамської. Селянин з вудзечкою. Мина Моїсєєв. Полотно, олія. 1883 р. Київський музей російського мистецтва, м. Київ, Україна
- C. 119 Реверанс Революта
- C. 120 Ч. Л. Джонсон. «Маринади кропу». Обкладинка. 1906 р. Приватна колекція, США
- С. Джоупін. Фото. Історичний музей, м. Гарден, США
- К. Маратта. Портрет Андре Ленотра. Полотно, олія. 1680 рр. Версаль, м. Париж, Франція
- Б. Беллотто. Вілянвський палац з північно-східного боку. Полотно, олія. 1777 р. Королівський замок, м. Варшава, Польща
- C. 121 Архітектор А. Ленотр. Оранжерея. XVII ст. Версаль, м. Париж, Франція
- С. Далі. Портрет Аїса Буноея. Полотно, олія. 70 × 60 см. 1924 р. Центр сучасного мистецтва королеви Софії, м. Мадрид, Іспанія
- Б. Григор'єв. Портрет Всеволода Емільовича Мейєрхольда. Полотно, олія. 1916 р. ДРМ, м. Санкт-Петербург, Росія
- І. Бергман. Фото. 1927 р. Архів продоусерської компанії «Шведська Фільмдирттри», м. Солна, Швеція
- C. 122 С. Ейзенштейн. Фото
- Е. Митницький. Фото
- Бекетті. Реконструкція північної частини римського форуму. Кінець XIX ст. Колекція національної школи красних мистецтв, м. Париж, Франція
- В. Лару. Реконструкція поперечного розрізу храму Зевса в Олімпії. 1883 р. Бібліотека Британського музею, м. Лондон, Велика Британія
- C. 123 К. Станіславський. Фото. 1938 р.
- Лука Лейденський. Триптих «Страшний суд». Фрагмент. 1527 р. Муніципальний музей Лакенхаал, м. Лейден, Нідерланди
- Рафаель. Вінчання Марії. Початок 1504 р. Пінакоотека Брера, м. Мілан, Італія
- C. 124 А. Дюрер. Портрет Освольта Крея. 1499 р. Пінакоотека старих майстрів, м. Мюнхен, Німеччина
- Мікеланджело. Раб, що помирає. Мармур. 1513–1515 рр. Лувр, м. Париж, Франція
- C. 125 Ритон. Період хеттів. Канеш. Глина. XIX ст. до н. е. Музей анатолійської цивілізації, м. Анкара, Туреччина
- Ч. Маккарі. Цицерон обвинувачує Катіліну. Фреска. 1882–1888 рр. Вілла «Мадама», м. Рим, Італія
- Лара, що танцює. Бронза. I ст. Капітолійський музей, м. Рим, Італія
- Ритон. Теракота. Фіви. Мікенська культура. XV ст. до н. е. Лувр, м. Париж, Франція
- C. 126 М. Шонгауер. Спокушання святого Антонія. Різьба гравіюра. XV ст. Метрополітен-музей, м. Нью-Йорк, США
- Листва церкви. Фрагмент. Дерево. XVIII ст. Київська обл., Україна
- А. Дюрер. Меланхолія. Мідь, різьба гравіюра. 23 × 18,8 см. Національна галерея мистецтв, м. Вашингтон, США

Список ілюстрацій

- А. Мантенья. Вакханалія з винною бочкою. Різдева гравюра. 33,5 × 45,5 см. Близько 1470 р. Метрополітен-музей, м. Нью-Йорк, США
- C. 127 А. Ватто. Перспектива. Дерево, олія. 46,9 × 56,7 см. 1715 р. Музей образотворчого мистецтва, м. Бостон, США
Абатство Марія Лаах. 1093–1216 рр. Німеччина
М. К. Делатур. Портрет маркізи де Помпаду. Пастель. 177 × 130 см. 1775 р. Лувр, м. Париж, Франція
Рокайль
Роза
Розетка
- C. 128 А. Ж. Гро. Лейтенант Чарльз Легран. Полотно, олія. 248,9 × 161,9 см. Лос-Анджелеский художній музей, м. Лос-Анджелес, США
К. Д. Фрідріх. Мандрівник перед морем з хмар. 1817–1818 рр. Гамбурзька кунстхалле, м. Гамбург, Німеччина
Дж. А. Фітцджеральд. Сон художника. Картон, олія. 1857 р. Приватна колекція, каталог Крісті
П. П. Прудон. Переслідування заочини Справедливістю та Помстою. Полотно, олія. 243 × 292 см. 1808 р. Лувр, м. Париж, Франція
- C. 129 Дж. Констебл. Санісбурзький собор, вид з садів палацу архієпископа. Полотно, олія. 87,6 × 111,8 см. Музей Вікторії і Альберта, м. Лондон, Велика Британія
Г. Цернер. Портрет Роберта Шумана. Полотно, олія. XIX ст. Приватна колекція
Г. Ф. Керстінг. Портрет Нікколо Паганіні. Фрагмент. Дерево, олія. 1830 р. Державна галерея мистецтва, м. Дрезден, Німеччина
- C. 130 Ротонда: а — із зовнішньою колоною; б — з портиком
Рояль
Ротонда Реакліфа. Паладіанство. 1737–1749 рр. Наукова бібліотека Реакліфа, м. Оксфорд, Велика Британія
Е. Делакруа. Смерть Сарданапала. Полотно, олія. 1827 р. Лувр, м. Париж, Франція
Рон-де-жамб
Рустування: а — руст; б — схема перев'язки рустів; в — профілі рустів (1 — грецький; 2 — зі скошеними ребрами і плоскою чоловою гранню; 3 — двогранний); г — приклади рустування
- C. 131 М. Реріх. Велика жертва. Ескіз декоративі до балету «Весна свяченна» І. Стравінського. Картон, пастель, темпера. 1910 р. Приватне зібрання Б. Боллінга, США
М. Ярошенко. Сапля в горах. 1884 р.
М. Реріх. Мати Світу. Полотно, олія, темпера. 1930 р. Музей М. Реріха, м. Нью-Йорк, США
- C. 132 Й. Г. Шадов. Танатос. Кінець XIX ст. Могила графа А. фон дер Марка, м. Берлін, Німеччина
- Тріумф смерті, або Три долі. Фламадська школа. Гобелен. 1510–1520 рр. Музей Вікторії і Альберта, м. Лондон, Велика Британія
Альт-саксофон
- C. 133 Архітектори В. Дубовський, Н. Архипов, художник І. Нивинський. Доходний дім П. і Н. Стулових. Вікна на головному фасаді. 1913–1914 рр. М. Москва, Росія
Види сандріка: а — карниз; б — трикутний фронтон; в — лучковий фронтон
Сопрано-саксофон
- C. 134 А. В. Бужеро. Німфи і Сатир. 1873 р. Художній інститут Стерлінга та Френсіс Кларк, м. Вільямстаун, США
Сатир, що танцює. Мармур. Римська копія грецького оригіналу. II ст. Ермітаж, м. Санкт-Петербург, Росія
Етрусський саркофаг. З некрополя Бандитачча. Поліхромна теракота. VI ст. до н. е. Музей «Вілла Джулія», м. Рим, Італія
- C. 135 К. Брюллов. Діана, Ендімійон та Сатир. Полотно, олія. 1849 р. Третьяковська галерея, м. Москва, Росія
Статуя Будди. Індія
С. Далі. Сон, викликаний польотом бджоли навколо гранату за секунду до пробудження. Полотно, олія. 51 × 41 см. 1944 р. Музей Тіссен-Борнеміза, м. Мадрид, Іспанія
Софійський собор. Олтар. Мозаїка. М. Київ, Україна
- C. 136 Амур. Статуетка. Висота 30 см. 1757–1766 рр. Лувр, м. Париж, Франція
Таріль. 1836 р. Національний музей кераміки, м. Севр, Франція
Ж.-Ч. Девілія. Ваза. 1817 р. Королівська фабрика. Лувр, м. Париж, Франція
Статуетка. Висота 15 см. Національний музей кераміки, м. Севр, Франція
- C. 137 В. Тропінін. Хлопчик, який тужить за померлою пташкою. Повторення картини 1802 р. 1829 р. Обласний художній музей, м. Іваново, Росія
В. Боровиковський. Портрет Г. Гагаріної та В. Гагаріної. Полотно, олія. 1795 р. Третьяковська галерея, м. Москва, Росія
- C. 138 А. Ватто. Виконавець серенади. Дерево, олія. 24 × 17 см. Близько 1715 р. Музей Конде, провінція Шантії, Франція
Ю. Лейстер. Серенада. Дерево, олія. 45,5 × 35 см. 1629 р. Рейксмузеум, м. Амстердам, Нідерланди
Серпент
Ж.-Б. Грез. Покараний син. 1777 р. Лувр, м. Париж, Франція
- C. 139 К. Мозер. Три жінки, що загайлися. Полотно, олія. 99,5 × 150 см. 1914 р. Музей сучасного мистецтва, м. Відень, Австрія
Г. Каймт. Портрет Емілії Флеге. Полотно, олія. 181 × 84 см. 1902 р. Віденський музей історії, м. Відень, Австрія
- Т. Шевченко. Хлопчик-натурник. 1860 р.
- C. 140 Рафаель Санті. Сикстинська Мадонна. Полотно, олія. 256 × 196 см. 1512–1513 рр. Галерея старих майстрів, м. Дрезден, Німеччина
Д. В. Вотерхауз. Офелія. Полотно, олія. Близько 1894 р. Приватна колекція, каталог Крісті
П. Перуджино. Вручення ключів. Фреска. Фрагмент. 1480–1482 рр. 335 × 550 см. Сикстинська капела, м. Рим, Італія
- C. 141 Й. Г. Фюслі. Інкуб залишає двох сплячих жінок. Полотно, олія. 100 × 124 см. 1793 р. Муральтегет, м. Цюрих, Швейцарія
П. Гоген. Наве Наве Мос. 1894 р. Ермітаж, м. Санкт-Петербург, Росія
О. Редон. Муза на Пегасі. Полотно, олія. 73 × 54 см. 1900 р. Приватна колекція
А. Беклін. Анжеаїка під охороною дракона. Дерево, олія. 46 × 67 см. Художня галерея, м. Берлін, Німеччина
- C. 142 А. Маке. Жінка в зеленому жакеті. 1913 р. Музей Людвіга, м. Кельн, Німеччина
Гора Сіон. Монастир Усгіння Богородиці, м. Єрусалим, Ізраїль
В. Кандінський. Імпровізоване житло. 1914 р. Державна галерея Ленбаггауз, м. Мюнхен, Німеччина
Ф. Марк. Жовті конячки. 1912 р. Державна галерея, м. Штутгарт, Німеччина
- C. 143 Синтезатор
Ситар
Храм Артеміди Ефеської. Вид на руїни храму
- C. 144 Скрипка
Г. Доре. Мойсей розбиває скрижалі. Гравюра. 1866 р. Приватна колекція
Рембрандт. Мойсей розбиває скрижалі. 168,5 × 136,5 см. 1659 р. Художня галерея, м. Берлін, Німеччина
Основні форми склепін: а — циліндричне; б — циліндричне ребристе; в, г, і — зімкнені; д — з розпалубками; е — хрещате
- C. 145 Й. Г. Пінзель. Херувим. Дерево, різблення, левкас. Друга половина XVIII ст. Приватна колекція
Статуетка. Керамічна жіноча статуетка з півночирипільського поселення, с. Троянова, Житомирська обл. Енеоліт. Інститут археології НАН України, м. Київ, Україна
А. Людовізі. Римська копія грецького оригіналу. 320 р. до н. е. Національний римський музей, палацо Альтан, м. Рим, Італія
- C. 146 О. Архипенко. Жінка. Бронза. 35 × 10 × 5 см. 1917 р. Приватна колекція
Кора № 675. Близько 510 р. до н. е. Музей Акрополя, м. Афіни, Греція
- C. 147 Г. Крук. Дівчина з гускою. Бронза. Висота 50 см. Приватна колекція

- Р. Петрук. Борогодиця з Ісусом. Гіпс тонований. 136 × 38 × 32 см. 2003 р. Приватна колекція
- Аполлоній Афіньський. Бельведерський торс. Друга половина I ст. до н. е. Музей Пія Клімента, Ватикан
- C. 148 Г. Кальченко. Мрії. 1966 р.
Скульптура Нок. Теракота. Нігерія. VI ст. до н. е. — VI ст. н. е. Лувр, м. Париж, Франція
- C. 149 Чоловіча голова. Теракота. Нігерія. XII–XIV ст. Лувр, м. Париж, Франція
Чоловіча фігурка. Срібло, скляна інкрустація. Висота 15 см. Перу. 1450–1532 рр. Музей на набережній Бранлі, м. Париж, Франція
- C. 150 Мікеланджело. Мойсей. Мармур. Висота 235 см. Церква Сан-П'єтро-ін-Віколі, м. Рим, Італія
В. Бородай, Р. Сагоян. Штурм Дніпра. Бетон. Український державний музей Великої Вітчизняної війни, м. Київ, Україна
- C. 151 А. Джакометті. Чоловік, що іде. Бронза. 1960 р. Приватна колекція
Голова короля Паленке. VII ст. Національний антропологічний музей, м. Мехіко, Мексика
- C. 152 С. Реріх. Микола Реріх біля статуї Гуґа Чохана. Полотно, темпера. 1937 р. Музей М. Реріха, м. Нью-Йорк, США
Собор святого Петра, м. Кельн, Німеччина
Софійський собор. М. Київ, Україна
В. Суриков. Венеція. Собор святого Марка. Папір, акварель. 1884 р. Третьяковська галерея, м. Москва, Росія
- C. 153 О. Микитенко в ролі Лючії. Г. Доніцетті. Сцена з опери «Лючія ді Ламмермур». Київський національний театр опери та балету ім. Т. Г. Шевченка
Є. Мірошніченко в ролі Віолетти Валері. Дж. Верді. Сцена з опери «Травиата». Київський національний театр опери та балету ім. Т. Г. Шевченка
Софійка. М. Умань, Україна
- C. 154 Р. Сойер. Сцена в кафе. Музей мистецтв Брукліна, м. Нью-Йорк, США
І. Зарінь. Рідний берег. Полотно, олія. 157 × 126 см. Одеський художній музей, м. Одеса, Україна
С. Осенев. Перше слово радянської влади. Декрет про мир. Полотно, олія. 164 × 135 см. 1952 р. Львівська картинна галерея, м. Львів, Україна
- C. 155 Балкон мінарета Кутуб Мінар. XII ст. М. Делі, Індія
Мукарни зали. Палац Куба. XII ст. М. Палермо, Італія
- C. 156 О. Роден. Мислитель. Бронза. 1902 р. Нова галітотека Карлсберга, м. Копенгаген, Данія
Великий Будда. Бронза. Висота 11,4 м. 1252 р. М. Камакура, Японія
Фронтон Луні. Етруська культура. Археологічний музей, м. Флоренція, Італія
- C. 157 Тетрархи. IV ст. Базиліка святого Марка, м. Венеція, Італія
Жертвопринесення гравця в м'яч. Стела. Висота 125 см. Месоамериканська культура. 400–700 рр. н. е. Антропологічний музей, м. Ялапа, Мексика
Стела Децебаала. Поблизу м. Оршова, Румунія
- C. 158 Дівчина з лотосом. Фрагмент розпису гробниці Мені. Стародавній Єгипет. Фіви. XV ст. до н. е.
Т. ді Бартоло. Цезарь та Помпей. Фреска. 1414 р. Палацо Публіко, м. Сієна, Італія
Велика богиня. Відтворення розпису з комплексу Телантігла. Національний музей антропології, м. Мехіко, Мексика
Стоунхендж. Поблизу м. Солсбері, Велика Британія
- C. 159 Голова Ангела. Розпис великого своу Дмитрівського собору. Фрагмент. Кінець XII ст. М. Володимир-на-Клязьмі, Росія
- C. 160 В. Лебедев. Контррельєф. 1920 р. Колекція А. Лазо, м. Санкт-Петербург, Росія
І. Чашник. Супрематизм. Полотно, олія. 1924 р. Третьяковська галерея, м. Москва, Росія
К. Малевич. Супрематизм. 1916 р. ДРМ, м. Санкт-Петербург, Росія
- C. 161 К. Малевич. Супрематизм. 1916 р. ДРМ, м. Санкт-Петербург, Росія
Сурдини для тромбона, валторни, труби
П. Фіаонов. Формула петроградського пролетаріату. Кінець 1920-х рр. ДРМ, м. Санкт-Петербург, Росія
К. Малевич. Чорний квадрат. Третьяковська галерея, м. Москва, Росія
К. Малевич. Тесля III. 1910 р. ДРМ, м. Санкт-Петербург, Росія
- C. 162 С. Мартіні. Архангел Гавриїл. Олтар Орсіні. Дерево, темпера, сусальне золото. 23,5 × 14,5 см. Королівський музей красних мистецтв, м. Антверпен, Бельгія
Мазаччо. Мадона Казіні (Мадона з немовлям). Дерево, темпера, сусальне золото. Близько 1426 р. Уффіці, м. Флоренція, Італія
- C. 163 Стела у вигляді сфінкса. Мармур. Аттика. 330 р. до н. е. Метрополітен-музей, м. Нью-Йорк, США
- C. 164 М. Добужинський. Зелена диванна. Ескіз декорації до п'єси І. Тургенєва «Місяць у селі». 1907 р.
О. Головін. Ескіз завіси до драми М. Лермонтова «Маскарад». 1917 р.
- C. 165 А. Петрицький. Ескіз до анімаційного фільму «Ніч перед Різдом». 1951 р.
- C. 166 Сюр ле ку-де-п'є
Режисер А. Бунюель. Кадри з фільму «Золота доба». 1930 р. Іспанія
Ф. Каао. Автопортрет на кордоні між Мексикою та США. 1932 р. Приватна колекція
- C. 167 С. Далі. Обличчя Гарсія Лорки у вигляді кошика з фруктами. Дошка, олія. 1938 р. Приватна колекція
Режисер Л. Бунюель. Кадри з фільму «Поїдання морських їжаків». 1930 р. Іспанія
Г. Бельмер. Портрет Макса Ернста в Ле-Міаль. Полотно, олія. 1940 р. Колекція Ландо, м. Париж, Франція
- C. 168 Р. Магрітт. Син Людський. 1964 р. Приватна колекція
Х. Міро. Діалог комах. 1924–1925 рр. Приватна колекція
- C. 169 Архітектор Устад Іса. Тадж-Махал. Мавзолей-мечеть. 1632–1653 рр. М. Агра, Індія
П. О. Ренуар. Танець з тамбурином. Полотно, олія. 1909 р. Національна галерея, м. Лондон, Велика Британія
А. Муха. Танець. Плакат. Фундація А. Мухи
- C. 170 Тамтам
Колодиця для гри на тамтамі
Терпсихора. Муза танцю. Мармур. Римська копія грецького оригіналу. II ст. н. е. Музей Пія Клімента, Ватикан
Дж. Кетлін. Танець бізонів. Кольорове гравіювання. 1832 р. Національна бібліотека, м. Париж, Франція
- C. 171 Танець в замку. З книги Христини Пізанської «Про град жіночий». 1405 р. Музей Конде, провінція Шантійї, Франція
Ж.-Б. Капро. Алегорія танцю. Музей д'Орсе, м. Париж, Франція
Іранський тар
- C. 172 Тарілки
Сцена полювання. Петрогліф. VII тис. до н. е. — VII ст. н. е. Алжир
Ж. Матьє. Сьома авеню Нью-Йорка. 1957 р. Музей Унтергајден, м. Кольтмар, Франція
Тассілін-Аджер. VII тис. до н. е. — VII ст. н. е. Алжир
А. Горький. Без назви. 1946 р. Приватна колекція
- C. 173 К. Коровін. Ескіз декорацій до балету І. Пуні «Коник-Горбоконики». Картон, олівець, бронза. 49,7 × 76,5 см. 1901 р. Державний центральний театральний музей ім. О. О. Бахрушина, м. Москва, Росія
Ф. Леже. Створення світу. Макет до балету А. Мію. 1923 р. Театр Слісейських полів, м. Париж, Франція
Мельпомена. Римська копія грецького оригіналу. Мармур. II ст. до н. е. Ермітаж, м. Санкт-Петербург, Росія
К. Малевич. Товстун. Ескіз костюма. Папір, олівець, гуаш, туш. 27,2 × 21,3 см. Петербурзький державний музей театрального та музичного мистецтва, м. Санкт-Петербург, Росія
- C. 174 Ж. Пітоєв. Брукаїнський міст. Ескіз декорацій до вистави «Волохата мавпа». Папір, кольорові олівці. 17 × 22,5 см. 1930 р. Колекція Ж. Пітоєва, бібліотека Арснау, м. Париж, Франція

- Леся Курбас. Фото
А. Попова. Декорації до вистави «Великодушний рогоносець». Дерево, гуаш. 93,2 × 71 × 89,9 см. Театр актора. 1922 р. Міністерство культури РФ, м. Москва, Росія
- C. 175 Сцена з вистави «Клоп». 1929 р. М. Москва, Росія
М. Духновський. Ескіз декорації до п'єси А. Толстого «Живий труп». 1939 р. Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва України, м. Київ, Україна
- C. 176 Театр Марсела. 13–11 рр. до н. е. М. Рим, Італія
Театр «Олімпіко». 1580–1584 рр. М. Венеція, Італія
Театр «Комеді Франсез». 1689 р. М. Париж, Франція
А. Петрицький. Ескіз декорації до опери К. Данькевича «Богдан Хмельницький». 1954 р. Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва України, м. Київ, Україна
- C. 177 Б. Кустодієв. Петербург. Палац. Ескіз декорації до п'єси Є. Зам'ятіна «Блоха» (за оповіданням М. Лескова «Лівша»). Фанера, гуаш. 1925 р. Державний літературний музей, м. Москва, Росія
Декорація В. Меллера. Сцена з вистави «Джиммі Хіггінс». 1923 р. Театр-студія «Березіль»
Другий, побудований після пожежі, театр «Глобус». 1614 р. М. Лондон, Велика Британія
Театр «Алея». 1950 р. М. Х'юстон, США
- C. 178 Дж. да Мілао. Христос. Дошка, темпера. Близько 1360 р. Колекція К. Бонаккозі, м. Флоренція, Італія
Фра Філіппо Ліппі. Поклоніння Немовляти. Дошка, темпера. 137 × 134 см. Близько 1455 р. Уффіці, м. Флоренція, Італія
- C. 179 Фра Анджеліко. Срібний кабінет. Дошка, темпера. Близько 1450 р. Музей Сан-Марко, м. Флоренція, Італія
Грецький майстер. Ангел на могилі. Дошка, темпера. 213 × 120 см. Близько 1222–1228 рр. Національний музей, м. Белград, Сербія
П. Брейгель-старший. Мізантроп. Полотно, темпера. 88 × 85 см. 1568 р. Національні музей і галерея Каподімонте, м. Неаполь, Італія
- C. 180 А. Солов'яненко в ролі Вертера. Ж. Масне. Сцена з опери «Вертер». Київський національний театр опери та балету ім. Т. Г. Шевченка
М. Хорунжий у ролі Возного. М. Лисенко. Сцена з опери «Нагайка Полтавка». Київський національний театр опери та балету ім. Т. Г. Шевченка
Терми біля Форуму, м. Помпеї, Італія
- C. 181 Теорба
- C. 182 Мадонна. Фрагмент фронтону. 1275–1293 рр. Церква Успіння Діви Марії, м. Грац, Австрія
- Золоті ворота. Фрагмент. Королівський палац, м. Бхактапур, Непал
К. Бодмер. Поховальна плаха вождя Сіу. Ілюстрація до книги М. Вієда «Мандрівки Північної Америки». Папір, акварель. 44 × 60 см. 1833 р. Бібліотека Конгресу США, м. Вашингтон, США
Руїни томоса. Мацедум, м. Помпеї, Італія
- C. 183 Тігель. Глина. VIII–IV ст. до н. е. Державний музей історії Санкт-Петербурга, м. Санкт-Петербург, Росія
План мацедума: I — томос
- C. 184 Ф. Граначчі. Поклоніння Христу-немовляти. 1500 р. Академія мистецтв Гонолулу, м. Гонолулу, Гаваї, США
Д. Венеціано. Поклоніння волхвів. Дерево. Середина XV ст. Картина галерея, м. Берлін, Німеччина
Монета. Скарб Бертовіалла. Срібло. Перша половина I ст. н. е. Кабінет медалей, Національна бібліотека Франції, м. Париж, Франція
Венера з Голе-Фельс. Венера Швабська. Бивень мамонта. Початок верхнього палеоліту. Висота 6 см. 40–35 тис. до н. е. Тюбінгенський університет Ебергарда і Карла, м. Тюбінген, Німеччина
Режисер Ф. Лопатинський. Сцена з вистави «Сава Чалий». Театр-студія «Березиль». 1927 р.
- C. 185 Трансепт. Схема
Мельпомена. Мармур. II ст. н. е. Музей Пія Климента, Ватикан
Ф. Діксі. Ромео та Джульєтта. Полотно, олія. 171 × 118 см. Саутгемптонська художня галерея, м. Гемпшир, Велика Британія
- C. 186 Північний трансепт. 1163–1345 рр. Собор Паризької Богоматері, м. Париж, Франція
І. Репін. Портрет мецената П. М. Третьякова. Полотно, олія. 1883 р. Третьяковська галерея, м. Москва, Росія
Архітектор Апполодор Дамаський. Траяна колона. Рельєф. 113 р. н. е. М. Рим, Італія
І. Труш. Трємбітарі. НХМУ, м. Київ, Україна
- C. 187 С. Мартіні. Зречення святого Мартіна від зброї. Фреска. Фрагмент. 1312–1317 рр. Нижня церква Сан-Франческо, м. Ассізі, Італія
Тригіф
Архітектор Апполодор Дамаський. Траяна колона. 113 р. н. е. М. Рим, Італія
Дуччі. Спокушання Христа в церкві. Олтар. Дошка, темпера, золото. 48 × 50 см. Близько 1308–1311 рр. Музей Опера дель Дуомо, м. Сієна, Італія
- C. 188 Дж. Белліні. Мадонни. Триптих. Дерево, темпера. Центральна і бокові статуї: 127 × 48,5 см. Галерея дель Академія, м. Венеція, Італія
Тромбон
- Б. д'Ейк. Благовіщення. Триптих. Реконструкція. Дерево, змішана техніка. Музей Бойманса ван Бенінга, м. Роттердам, Нідерланди
- C. 189 Романський трифорій
Схема купола на тропках
- C. 190 Е. Дета. Міс Лаа в цирку Фернандо. Фрагмент. Полотно, олія. 117 × 77 см. 1879 р. Галерея Тейт, м. Лондон, Велика Британія
Тяга (гурт)
Труба
Дж. Квідор. Антоній ван Карлір на прийомі у Пітера Сайвесанта. Полотно, олія. 69,5 × 86,5 см. Художній інститут Мансон-Вільямс-Проктор, м. Утіка, США
Трупа М. Садовського. 1888–1898 рр. Фото
- C. 191 Тур ан аьєр
Тур шене
Туба
- C. 192 Агого. Метал. Використовується в Бразилії
Балафон. Дерево ши, резонатор з гарбуза. Використовується в країнах Африки
Уа
Гендер. Металеві пластини, резонатор з бамбукових палок. Використовується в Індонезії
П. Сезанн. Дівчина у фортепіано, або Увертюра до Тангейзера. Полотно, олія. 57,8 × 92,5 см. 1868 р. Ермітаж, м. Санкт-Петербург, Росія
- C. 193 Кахляна під С. Косів. XIX ст. Львівський музей етнографії та художнього промислу, м. Львів, Україна
Порохівниця. Полтавщина. Ріг. 1700 р. Житомирський обласний краєзнавчий музей, м. Житомир, Україна
Гуіро. Горлянкове дерево. Використовується в країнах Латинської Америки (Чилі)
Чорняльниця. Помпеї. Національний археологічний музей, м. Неаполь, Італія
Освітлювальний посуд. Помпеї. Національний археологічний музей, м. Неаполь, Італія
Кахля з Чернігова. XVIII ст. Полтавський краєзнавчий музей, м. Полтава, Україна
- C. 194 Застібка з жіночого одягу. Бронза, срібло з позолотою. VI ст. Національний музей, м. Белград, Сербія
З. Коломїєць, Н. Оначко. Бакалага. Кераміка. 1950 р. Київський музей українського народного і декоративного мистецтва, м. Київ, Україна
Н. Суетін. Таріль «Супрематизм». 1923 р. П. Перуджино. Хрещення Христа. Полотно (перенесено з дошки), темпера. 27,3 × 46,3 см. Близько 1500–1503 рр. Художній інститут, м. Чикаго, США
- C. 195 Руїни міста Ур. Південний Ірак. Сучасний вигляд

- Архітектори Ле Корбюзьє (проект), Х. Обрері. Церква святого Петра. 1970–2006 рр. М. Фірміні, Франція
- Бернардино Пінтуріккьо. Портрет хлопчика. Дерево, олія. 35 × 28 см. Близько 1500 р. Художня галерея, м. Дрезден, Німеччина
- Скуальтор Г. Монако. Гвідо д'Ареццо. Портрет. 1560–1581 рр. Уффіці, м. Флоренція, Італія
- Ушебті. Давній Єгипет. Єгипетський музей, м. Турин, Італія
- C. 196 Фагот: а — фагот-бас; б — фагот
В. Верещагин. Факір. Середина XIX ст. Приватна колекція
- C. 197 Файї
Г. Доре. Ілюстрація до епічної поеми А. Аріосто «Божевільний Орlando»
Ф. Гойя. Відьми у повітрі. Полотно, олія. 43,5 × 31,5 см. 1797–1798 рр. Прадо, м. Мадрид, Іспанія
Ю. Нісл. Угода між Фаустом та Мефистофелем. Ілюстрація до трагедії Й. В. Гете «Фауст». Гравюра. Близько 1840 р. Приватна колекція
Г. Фюсслі. Величезна змія нападає на найзника. Аквагель. 39 × 31,5 см. 1800 р. Кунстхаус, м. Цюрих, Швейцарія
- C. 198 Танцівниця. Фарфор, муфель. Близько 1755 р. Музей Райс-Енгельхорн, м. Мангейм, Німеччина
Ваза. Китай. Династія Цинь. XVII–XIX ст. Кунсткамера, м. Санкт-Петербург, Росія
Церква Нотр-Дам де Саблон. Готика. М. Брюссель, Бельгія
Статуї фараона Рамзеса II. Близько 1298–1213 рр. до н. е. Храм Абу-Сімбел, Нубія
К. Петров-Водкін. Театр. Фарс. 1907 р. Третьяковська галерея, м. Москва, Росія
Будинок Полтавського губернського земства. За проектом В. Кричевського. Модерн. 1903–1908 рр. Полтавський краєзнавчий музей, м. Полтава, Україна
- C. 199 Майстерня В. Вишнякова. Трійця. Скринька. З літографії 1840-х рр. Пап'є-маше, олія, лак. 18 × 12 см. Федоскіно. Всеросійський музей декоративно-прикладного і народного мистецтва, м. Москва, Росія
Фабрика Лукутних. Гра на люті. Нідерландська жанрова сцена. Табакерка. Пап'є-маше, олія, лак. 10 × 7 см. 1863–1876 рр. Всеросійський музей декоративно-прикладного і народного мистецтва, м. Москва, Росія
Портрет молодої дівчини. Дерево ялини, енкаустика. Кінець III ст. Лувр, м. Париж, Франція
Портрет Святих. Дерево, енкаустика. II ст н. е. Метрополітен-музей, м. Нью-Йорк, США
Богиня зі зміями. Фаянс. Крит. Археологічний музей, м. Іракліон, Греція
- C. 200 Е. Х'югз. Ніч Сан-Хуана. Аквагель, гуаш. 1906 р. Приватна колекція
Л. Коста. Концерт. Дерево, олія. 93 × 73 см. Національна галерея, м. Лондон, Велика Британія
К. Тура. Весна. Дерево, олія. 116 × 71 см. 1460 р. Національна галерея, м. Лондон, Велика Британія
К. Тура. Ангел п'єта. Фрагмент. Дерево, олія. 44,5 × 86 см. Музей історії мистецтва, м. Відень, Австрія
Майстер з Франкфурта. Шутерсфест. Дошка, олія. Близько 1493 р. Королівський музей образотворчого мистецтва, м. Антверпен, Бельгія
- C. 201 Чотири типи фідала. Зліва направо: бас, тенор, альт, дискант. Гравюра по дереву. Ілюстрація з книги М. Агрикола «Musica instrumentalis deudsch». 1529 р.
Ф. Гойя. Свято сардини. Дошка, олія. 82,5 × 52 см. 1812–1819 рр. Музей академії Сан-Фернандо, м. Мадрид, Іспанія
Срб'ю. Слов'янське походження. VI–VII ст. Національний музей, м. Рим, Італія
Фібула із зображенням Горгони. Бронза. Друга половина VI ст. до н. е. Лувр, м. Париж, Франція
- C. 202 М. Нестеров. Філософи (Флоренський і Булагов). Полотно, олія. 1917 р. Третьяковська галерея, м. Москва, Росія
Рембрандт. Філософ читає. Полотно, олія. 60 × 48 см. 1631 р. Національний музей, м. Стокгольм, Швеція
- C. 203 П. П. Рубенс. Чотири філософи. Полотно, олія. 1611–1612 рр. Галерея Палатина (Палацо Пітті), м. Флоренція, Італія
Портрет філософа. Греція. III–II ст. до н. е. Бронза. Національний музей, м. Неаполь, Італія
- C. 204 Г. Сковорода. Портрет
К. Т. Ясперс. Фото
- C. 205 Ф. Ніцше. Портрет
Т. Шевченко. Погруддя роботи Г. Кальченко. «Думи». 1964 р.
- C. 206 М. Чюрльоніс. Соната весни. Фінал. Папір, темпера. 72,6 × 62,6 см. 1907 р. Приватна колекція
Митра. Фрагмент. Дорогоцінне каміння, перлини, фініфтані медальйони. XVIII ст. Київський музей історичних коштовностей, м. Київ, Україна
- C. 207 Фіалонка
Дзеркало. Зворотний бік Золото, фініфть. 19 × 14,5 см. Близько 1670 р. Музей Грюнес Гевеллбе, м. Дрезден, Німеччина
Фігармонія
Флажолет
- C. 208 Е. Мане. Флейтист. Полотно, олія. 160 × 98 см. 1866 р. Музей д'Орсе, м. Париж, Франція
Флексатон
- Донателло. Євангеліст Лука. Оздоблення старої різниці церкви Сан-Лоренцо. 1443 р. Церква Сан-Лоренцо, м. Флоренція, Італія
М. Р. Гуерреро. Танцівниця фламенко. Полотно, олія. 53,6 × 70,2 см. XIX ст. Приватна колекція
Дж. Савольдо. Портрет юнака з флейтою. Полотно, олія. 29,2 × 39,4 см. 1525 р. Пінакотекка Тосіо Мартініно, м. Брешія, Італія
Флік-фляк
- C. 209 П. Учелло. Битва при Сан-Романо. Дерево, темпера. 182 × 317 см. 1438–1440 рр. Національна галерея, м. Лондон, Велика Британія
А. Матісс. Натюрморт на фоні танцю. 1909 р. Ермітаж, м. Санкт-Петербург, Росія
Донателло. Святий Марк. Мармур з позолотою. Близько 1411–1413 рр. Церква Орсанмикеле, м. Флоренція, Італія
А. Руссо. У джунглях. 1908 р. Ермітаж, м. Санкт-Петербург, Росія
М. де Вламінк. Портрет Аполлінера. Полотно, дошка, олія. 60,96 × 43,18 см. 1913 р. Лос-Анджелесський художній музей, м. Лос-Анджелес, США
- C. 210 Скуальтор Б. Амманаті. Фонтан Нептуна. 1570 р. М. Флоренція, Італія
Скуальтор Б. Растреллі. Самсон. 1735 р. Палацово-парковий комплекс Петергоф, м. Петергоф, Росія
Скуальтор П. Маншип. Прометей. 1933 р. Центр Рокфеллера, м. Нью-Йорк, США
Архітектор Ж. ле Бретон. Палац Фонтенбю. XII ст. Передмістя м. Париж, Франція. Панорамне фото фасаду
Тронна зала палацу Фонтенбю. XII ст. Передмістя м. Париж, Франція
- C. 211 А. Альддорфер. Відпочинок дорогою. Фрагмент. Дерево, олія. 58,2 × 39,2 см. 1510 р. Картинна галерея, м. Берлін, Німеччина
- C. 212 О. Коттон. Балет чайних чашок. Фотографія. 1935 р. 37,3 × 29,6 см. Художня галерея Нового Південного Уельсу, м. Сідней, Австралія
В. Штернберг. Фронтиспіс до «Кобзаря» Т. Шевченка. Офорт. 1840 р.
Ф. Хальсман. Анатомія Далі. Фотографія. 1948 р. Приватна колекція
- C. 213 Фриз а — вавилонський; б — класичний ордерний; в — рослинно-геометричний; г — геометричний; г — аркатурний
Капітель романського стилю. Римські ворота. 1117 р. (Зруйновано в 1793 р.) Музей стародавнього мистецтва, м. Мілан, Італія
Архітектор Ж. Ф. Блондель. Фронтон. Павільйон Обетт. 1765–1772 рр. М. Страсбург, Франція
С. Мартіні. Фронтиспіс до твору С. Петрарки «Вергілій». Пергамент. 29,5 × 20 см. 1340 р. Амброзіанська бібліотека, м. Мілан, Італія

- У. Крейн. Фронтиспіс до підручника К. Кука «Чудовий будинок». 1878 р. Архітектор В. Сормано. Собор Марії Ассунті (Успенський собор). 1589–1605 рр. М. Савона, Італія
- C. 214 У. Боччоні. Універсальна форма простору. 1913 р. Приватна колекція
Д. Бурлюк. Портрет поета-футуриста В. Каменського. Полотно, олія. 1917 р. ДРМ, м. Санкт-Петербург, Росія
Фуете
- C. 215 К. Карра. Інтервенціоністська маніфестація. 1914 р. Колекція Мот'їоай, м. Мілан, Італія
І. Каюн. Грамофон. Полотно, олія. 1914 р. ДРМ, м. Санкт-Петербург, Росія
О. Богомазов. Паровоз. Полотно, олія. 1915 р. Зібрання В. Дудакова і М. Кашуро, м. Москва, Росія
Д. Бурлюк. Жниця. Колаж. Олія, скло, цемент. 1914 р. Зібрання В. Дудакова і М. Кашуро, м. Москва, Росія
- C. 216 Архітектори Ж. де Шель, П. де Монтрей. Скульптура химери. Собор Паризької Богоматері. 1163–1345 рр. М. Париж, Франція
Химера з Арцидо. Бронза. V ст. до н. е. Археологічний музей, м. Флоренція, Італія
Донателло. Святий Марк. Мармур, позолота. Висота 236 см. 1411–1413 рр. Орсанмішель, м. Флоренція, Італія
Беллерофонт вбиває Химеру. Червонофігурний епінетрон. Аттика. 425–420 рр. до н. е. Національний археологічний музей, м. Афіні, Греція
- C. 217 С. Мокін. Князь Ігор. Пластина. Пап'є-маше, темпера, лак, золото. 30 × 20 см. 1943 р. Музей холюйського мистецтва, с. Холуй, Росія
Хор М. Аисенка. 1880 р. М. Київ, Україна
А. Верроккьо. Давид. Бронза. Висота 126 см. Національний музей Барцелло, м. Флоренція, Італія
Б. Кисельов. Битва на Чудському озері. Пап'є-маше, темпера, лак. 13 × 10 см. 1969 р. Музей холюйського мистецтва, с. Холуй, Росія
Б. Кисельов. Казка про померлу царівну. Пап'є-маше, темпера, лак, золото. D = 8 см. 1988 р. Музей холюйського мистецтва, с. Холуй, Росія
- C. 218 П. Вірський. Фото
Сцена з балету «Скюдорама». Хореографія і виконання П. Тейлора. 1963 р. Танцювальна трупа П. Тейлора, США
Український балетмейстер А. Шекера. Фото
Сцена з балету «Панелі, що танцюють». Хореографія і виконання А. Мітчелла. Після 1971 р. Танцювальний театр Гармеа, США
Є. Гердт із М. Плісцькою у класі солістів
А. Рябушкін. Полотно, олія. 1902 р. Третьяковська галерея, м. Москва, Росія
- C. 219 Храм Бела. Пальміра. 32 р. н. е. М. Тадмор, Сирія
Храм обелісків в Біблі. Фінікія. Початок II тис. до н. е. Поблизу м. Бейрута, Ліван
Храм Вести. Римський форум. VII ст. до н. е. М. Рим, Італія
Святелище в Ісе. I–III ст. Японія
- C. 220 Мінарет при мечеті Кутуб-Мінар. XIII ст. М. Делі, Індія
Святелище Кандарія Магадеві. XI ст. М. Кханджурахо, Індія.
Мечеть Аль-Акса. 705 р. М. Єрусалим, Ізраїль
- C. 221 Ангор-Ват. Кхмерська імперія. 1113–1150 рр. Поблизу м. Сіен Ріп, Камбоджа
Мезоамериканська культура. Чичен-Іца. Півострів Юкатан, Мексика
Махабодах. Близько 250 р. до н. е. М. Бодх-Гая, Індія
Храмовий комплекс Прабанан. Хінді. IX ст. М. Йоугукарта, Індонезія
- C. 222 Храм Воскресіння Христового (Спасна-Крові). 1883–1907 рр. М. Санкт-Петербург, Росія
Святелище Ват Арун. Кінець XVIII ст. М. Бангкок, Таїланд
В. Тім. Залишки храму Ірини. 1858 р. Кольорова літографія. 174 × 23,9 см
- C. 223 А. ван Вестерфельд. Руїни храму XI ст. Західний фасад. 1651 р. (копія XVIII ст.). Туш, перо
Абу Сімбел. Храм Рамзеса II. Фрагмент. XIII ст. до н. е. М. Фіві, Єгипет
- C. 224 Спорудження храму. Встановлення колон. Мініатюра з «Хлудівської псалтирі». Близько 850 р. Державний історичний музей, м. Москва, Росія
Фрагмент фасаду храму Мінакши Амман. 1600 р. М. Тамільнаду, Індія
Храм неба. 1420 р. М. Пекін, Китай
Хармандир Сахіб. Золотий храм. 1585–1604 рр. М. Армітсар, Індія
Храм Мінакши Амман. 1600 р. М. Тамільнаду, Індія
- C. 225 Вогненне сходження до неба пророка Іллі. Мініатюра з «Хлудівської псалтирі». Близько 850 р. Державний історичний музей, м. Москва, Росія
Майстер К. Клевської. Паща Пекла. Близько 1440 р. Бібліотека П'єрпонта Моргана, м. Нью-Йорк, США
- C. 226 Хроніка Набоніда. Вавилонська хроніка. Копія оригіналу VI–V ст. до н. е. IV–I ст. до н. е. Британський музей, м. Лондон, Велика Британія
Хроніка Пітерборо. Титульна сторінка з «Англосаксонських хронік». 1121–1154 рр. Бодлейська бібліотека, м. Оксфорд, Велика Британія
Пурана Девімахатма. Ілюстрація з пури. Аквагель, чорнило. 11,43 × 20,32 см. Початок XVIII ст. Лос-Анджелесський художній музей, м. Лос-Анджелес, США
- C. 227 Хроніки Фруасара. Мініатюра з книги I. 1322–1377 рр. Національна бібліотека Франції, м. Париж, Франція
Хроніка Піктум. Перша сторінка. 1358–1370 рр. Національна бібліотека Угорщини, м. Будапешт, Угорщина
- C. 228 Преображенська церква. 1732 р. С. Сорочинці, Україна
Церква Попоуа. Кінець XVI ст. М. Брага, Португалія
Архітектор Б. Меретин. Церква святого Юра. 1745–1760 рр. М. Львів, Україна
Архітектор Б. Растреллі. Андріївська церква. 1747–1753 рр. М. Київ, Україна
- C. 229 Архітектор Ю. Фельтен. Чесменська церква Іоанна Хрестителя. 1777–1779 рр. М. Санкт-Петербург, Росія
Дерев'яна церква. 1663 р. С. Ісаї, Україна
- C. 230 Цимбали
А. Петрицький. Наїзниця. Ескіз для розпису лож в театрі «Гротеск». Рогоза на картоні, гуаш. 36 × 39,5 см. 1918 р. Приватна колекція
Майстер легенди святої Лючії. Марія, Королева Неба. Фрагмент. Полотно, олія. 199,2 × 161,8 см. 1480–1510 рр. Національна художня галерея, м. Вашингтон, США
- C. 231 А. Петрицький. Борці. Ескіз для розпису лож в театрі «Гротеск». Рогоза на картоні, гуаш. 36 × 39,5 см. 1918 р. Приватна колекція
Г. Метсу. Гра на цистрі. Полотно, олія. 36,5 × 30 см. Середина XVII ст. Художня галерея старих майстрів, м. Кессель, Німеччина
Цитра
Кото — різновид цитри
- C. 232 Тиціан. Алегорія часу під керівництвом розуму. Полотно, олія. 76 × 69 см. 1565 р. Лондонська національна галерея, м. Лондон, Велика Британія
І. Гонтер. Хронос. Дерево. 1765–1775 рр. Баварський національний музей, м. Мюнхен, Німеччина
- C. 233 А. Карраччі. Алегорія правди та часу. Полотно, олія. 130 × 169,6 см. 1584–1585 рр. Королівське зібрання, м. Лондон, Велика Британія
А. Джорджано. Грот вічності. Полотно, олія. 73,1 × 87,5 см. XVII–XVIII ст. Колекція Д. Маона, Національна галерея, м. Лондон, Велика Британія
Скульптор Дж. Френган. Ротонда-годинник. У центрі — Батько часу. 1896 р. Будівля Т. Джефферсона, Бібліотека Конгресу США, м. Вашингтон, США
- C. 234 Джорджоне. Лаура. Полотно (на дереві), олія. 1506 р. 41 × 33,6 см. Музей історії мистецтва, м. Відень, Австрія
Челеста
Леонардо да Вінчі. Свята Анна з Марією та немовлям Христом. Дерево, олія. Близько 1510 р. Лувр, м. Париж, Франція

- С. Даді. Постійність пам'яті. Полотно, олія. 24,1 × 33 см. 1931 р. Музей сучасного мистецтва, м. Нью-Йорк, США
- C. 235 Джорджоне. Поклоніння волхвів. 1505 р. Національна художня галерея, м. Вашингтон, США
Саамська родина біля свого житла. Кольорова фотолітографія. В період з 1890 по 1905 р. Бібліотека Конгресу США, м. Вашингтон, США
Леонардо да Вінчі. Іоанн Хреститель. Дерево, олія. 1515–1516 рр. Лувр, м. Париж, Франція
Леонардо да Вінчі. Мадонна з веретеном. Дерево, олія. 1501 р. Приватна колекція, м. Нью-Йорк, США
- C. 236 А. Брюан. Фото 1886 р.
Шарманка
Половання на видру та лебеда. З серії Девонширських гобеленів «Полювання». Фламандія. XV ст. Музей Вікторії і Альберта, м. Лондон, Велика Британія
Шасе
- C. 237 В. Перов. Паризька шарманниця. Полотно, олія. 1864 р. ДРМ, м. Санкт-Петербург, Росія
Боротьба бахрома Чубина із левом Каппі. Мініатюра з рукопису Фірдоусі «Шах-наме». 1333 р. Публічна бібліотека ім. М. Салтикова-Щедріна, м. Санкт-Петербург, Росія
- C. 238 Пляшка. Срібло, позолота. Висота 81 см. Південна Німеччина. Близько 1540 р. Музей Грюнес Гевельбе, м. Дрезден, Німеччина
Сережки. Золото. Мікени. Греція. XVI ст. до н. е. Лувр, м. Париж, Франція
Танцюрист. Срібло. Висота 8,6 см. С. Мартинівка, Черкаська обл. VI–VII ст. Музей історичних коштовностей України, м. Київ, Україна
Сучасна юрта. Киргизстан
В. Морріс. Королева Джиневра. Полотно, олія. 1888 р. 72,5 × 90 см. Галерея Тейт, м. Лондон, Велика Британія
- C. 239 Будинок площі Хомбургер. 1905 р. М. Ільмінау, Німеччина
У. Ядамсурен. Монгольська юрта. 1948 р.
Т. Грюст. Сервіз. Глазур. Мейсен. 1902 р. Національний музей сучасного мистецтва, м. Кіото, Японія
Золоті браслети. Емаль. IV ст. до н. е. Музей історичних коштовностей України, м. Київ, Україна
Д. Г. Россетті. Монна Ванна. 1866 р. Галерея Тейт, м. Лондон, Велика Британія

ПОКАЖЧИК ТЕРМІНІВ

М

МАВЗОЛЕЙ
МАГИ
МАГІСТР
МАГІЯ
МАДРИГАЛ
МАЖОР
МАЖОРО-МІНОР
МАЗУРКА
МАЙОЛІКА
МАКАМ
МАКЕТ
МАКРОЗНІМАННЯ
МАНАСА МАВЗОЛЕЙ
МАНГЕЙМСЬКА ШКОЛА
МАНДОЛА
МАНДОЛІНА
МАНЕКЕН
МАНЕРА
МАНЬЄРИЗМ
МАРИНІСТ
МАРІОНЕТКА
МАРКЕТРІ
«МАРСЕЛЬЄЗА»
МАРШ
МАР'ЯЧІ
МАСКА
МАСКАРОН
МАСОВА КУЛЬТУРА
МАСТАБА
МАШИКУЛІ
МЕАНДР
МЕГАЛІТИ
МЕГАРОН

МЕДІАНТА
МЕЙСЕНСЬКА
ПОРЦЕЛЯНА,
МЕЙСЕНСЬКИЙ ФАРФОР
МЕЙСТЕРЗІНГЕР
МЕЛ
МЕЛІЗМИ
МЕЛОДІЯ
МЕЛОДРАМА
МЕЛОМАН
МЕЛОМАНІЯ
МЕЛОС
МЕМОРІАЛ
МЕНІПР
МЕНЕСТРЕЛЬ
МЕНЗУРА
МЕНУЕТ
МЕРЕЯ
МЕСА
МЕСА ДІ ВОЧЕ
МЕТАЛОФОНІЯ
МЕТАФОРА
МЕТОД
МЕТОПИ
МЕТР
МЕТРОНОМ
МЕЦО-СОПРАНО
МЕЦО-ТИНТО
МЕЧЕТЬ
МИСТЕЦТВО
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО
МИСТЕЦТВО І РЕАЛІЯ
МИТРА
МІ

МІКРОІНТЕРВАЛИ
МІКРОМІНІАТЮРА
МІКРОХРОМАТИКА
МІКСТ
МІМ
МІМАНС
МІМЕСИС
МІМІКА
МІНАРЕТ
МІНЕЗІНГЕР
МІНІАТЮРА
МІНОР
МІСТЕРІЯ
МІФ
МОДЕЛЬ
МОДЕРАТО
МОДЕРАТОР
МОДЕРН
МОДЕРНІЗМ
МОДУЛЬЙОН,
МОДІЛЬЙОН
МОДУЛЯЦІЯ
МОЗАІКА
МОЛДОВЕНЬСКА
МОМІНЕ ХАТУН
«МОНА ЛІЗА»,
«ДЖОКОНДА»
МОНМАРТР
МОНОГРАМА
МОНОДІЯ
МОНОДРАМА
МОНОТИПІЯ
МОНОХРОМІЯ
МОНТАЖ

МОНТАЖНИЙ ЛИСТ
МОНУМЕНТ
«МОНУМЕНТАЛЬНА
ПРОПАГАНДА»
МОНУМЕНТАЛЬНЕ
МИСТЕЦТВО
МОНУМЕНТАЛЬНО-
ДЕКОРАТИВНЕ
МИСТЕЦТВО
МОРДЕНТ
МОРЕСКА
МОТЕТ
МОТИВ
МУГАМ
МУЗЕЗНАВСТВО,
МУЗЕОЛОГІЯ
МУЗЕЙ
МУЗИ
МУЗИКА
МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ
МУЛЬТИПЛАКАЦІЙНЕ
КІНО
МУМІЯ
МУНДШТУК
МУРАЛІСТИ
МУСИКІЙСЬКІ
МИСТЕЦТВА
МУТАЦІЯ
МУТУЛ
МУШТАБЕЛЬ
МЮЗИКА
МЮЗИК-ХОЛ

Н

НАБАТ
«НАБІ»
НАГРАШ
НАДГРОВОК
НАЇВНЕ МИСТЕЦТВО
НАЙ
НАЛИЧНИК
НАОС
НАРОДНЕ МИСТЕЦТВО,
НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ
НАРТЕКС
НАСКЕЛЬНІ ЗОБРАЖЕННЯ
(ПЕТРОГЛІФИ, ПИСАНИЦІ)
НАСПІВ
НАТУРА
НАТУРАЛІЗМ
НАТУРАЛЬНИЙ ЗВУКОРЯД
НАТУРАЛЬНІ ЛАДИ
НАТЮРМОРТ
НАУКОВЕ КІНО
НАХИЛ
НАЦІОНАЛІЗМ
НАЦІОНАЛЬНА ІДЕЯ
НАЦІОНАЛЬНЕ
МИСТЕЦТВО
НАЦІОНАЛЬНИЙ
ХАРАКТЕР
НАЦІЯ
НЕВМИ
НЕГАТИВ,
НЕГАТИВНЕ ЗОБРАЖЕННЯ
НЕКРОПОЛЬ
НЕОБАРОКО
НЕОГОТИКА
НЕОІМПРЕСІОНІЗМ
НЕОКЛААСИЦИЗМ
НЕОРЕАЛІЗМ
НЕРВЮРА
НЕФ
НЕЦКЕ
НІМБ
НІМФЕЙ
НОВА АТТИЧНА КОМЕДІЯ
НОВА ВІДЕНСЬКА ШКОЛА
«НОВА РЕЧЕВІСТЬ»,
«МАГІЧНИЙ РЕАЛІЗМ»
«НОВА ФРАНЦУЗЬКА
ХВИЛЯ»
«НОВА ХВИЛЯ»
НОВЕЛА
НОВЕЛЕТА
НОКТЮРН
НОНА
НОНАКОРД
НОНЕТ
НОО, НО, НОГАКУ
НОРМА
НОТА
НОТАЦІЯ
НОТНЕ ПИСЬМО
НОТНИЙ СТАН,
НОТНОСЕЛЬ
НЮ
НЮАНС

О

ОБЕЛІСК
ОБЕРЕК, ОБЕРТАС
ОБЕРНЕННЯ АКОРДУ
ОБЕРНЕННЯ ІНТЕРВАЛУ
ОБЕРНЕННЯ ТЕМИ
ОБЕРТОН
ОБЕЧАЙКА
ОБІДНЯ
ОБЛАГАТО
ОБРАЗ (ікона, картина)
ОБРАЗ (відчуття, зовнішність,
побудови музичні)
ОБРАЗ ХРИСТА
ОБРАЗ ХУДОЖНИЙ
ОБРІЗНА ГРАВЮРА
ОБРЯД
ОВАЦІЯ
ОДА
ОДЕОН
ОДНОГОЛОССЯ
ОЖРАГІС
ОКЛАД
ОКТАВА
ОКТЕТ
ОКТОЇХ
ОКТОЛЬ
ОЛЕОГРАФІЯ
ОЛІФИ
ОМЕЯДІВ МЕЧЕТЬ
ОМФАЛ
ОП-АРТ
ОПЕРА
ОПЕРА-БУФА
ОПЕРА-СЕРІА
ОПЕРЕТА
ОПУС
ОРАНТ
ОРАНТА
ОРАТОРІЯ
ОРГАН
ОРГАНІСТРУМ
ОРГАННИЙ ПУНКТ
ОРГАНУМ
ОРДЕР
ОРЕОЛ
ОРИГІНАЛ
ОРКЕСТР
ОРНАМЕНТ
ОРНАМЕНТИКА
ОРФІЗМ
ОРХЕСТИКА
ОРХЕСТРА
ОСМОГЛАСІЄ,
ОСМОГОЛОССЯ
ОСНОВНИЙ ТОН
ОСТИНАТО
ОФЕРТОРІЙ
ОФОРТ

П

ПА
ПАВЛІЙОН
ПАГОДА
ПА Д'АКСЬЙОН

ПА Д'АНСАМБЛЬ

ПА-ДЕ-БАСК
ПА-ДЕ-ДЕ
ПА-ДЕ-КАТР
ПА-ДЕ-ПУАСОН
ПА-ДЕ-СІЗО
ПА-ДЕ-СІСОН
ПА-ДЕ-ТРУА
ПА-ДЕ-ШАТ
ПАДУГА
ПАЛАС
ПАЛАТА
ПАЛАЦО
ПАЛЕСТРА
ПАЛЕТКА
ПАЛЕХ
ПАЛЕХСЬКА МІНІАТЮРА
ПАЛІТРА
ПАЛААДІАНСТВО
ПАЛЬМЕТА
ПАЛЬМИРА
ПА МАРШЕ
ПАМФЛЕТ
ПАНАХИДА
ПАНДУРА
ПАНАУРІ
ПАНАУС
ПАНИКАДИЛО
ПАНОРАМА
ПАНТОКРАТОР
ПАНТОМІМА
ПАПЕРТЬ
ПАПІРУС
ПАРАБОЛА
ПАРАД
ПАРАПЕТ
ПАРСУНА
ПАРТЕР
ПАРТЕСНИЙ СПІВ
ПАРТИТУРА
ПАРТІЯ
ПАРФЕНОН
ПАРЧА
ПАСАЖ
ПАСАКАЛЬЯ
ПАСКВІЛЬ
ПА СОТЕ
ПАСТЕЛЬ
ПАСТИЧО
ПАСТОЗНІСТЬ
ПАСТОРАЛЬ
ПА СУБРЕСО
ПАТЕТИКА
ПАТИНА
ПАТНО
ПАУЗА
ПАФОС
ПАЧКА
ПЕЙЗАЖ
ПЕЙЗАЖИСТ
ПЕЙЗАЖНИЙ ПАРК
ПЕЙЗАН
ПЕКТОРАЛЬ
«ПЕНАТИ»
ПЕНТАТОНІКА
ПЕНТАХОРД
ПЕОН

ПЕРВІСНЕ МИСТЕЦТВО

ПЕРГАМ
ПЕРГАМЕНТ
ПЕРГАМСЬКИЙ ОЛТАР
ПЕРГОЛА
ПЕРЕДАЧА
ПЕРЕКИДНЕ ЖЕТЕ
ПЕРИПЕТИЯ
ПЕРИПТЕР
ПЕРІОД
ПЕРО
ПЕРСПЕКТИВА
ПЕРУКА
ПЕРФОРМАНС
ПЕРШ
ПЕТРИКІВСЬКИЙ РОЗПИС
ПЕТРОГЛІФ
П'ЄТА
ПИСАНКА
ПІАЛА
ПІАНІНО
ПІВТОН
ПІДГОЛОСОК
ПІДЗОР
ПІДКАПІТЬ
ПІДАМАЛЬОВОК
ПІДМОСТКИ
ПІДТЕКСТ
ПІКОЛО
ПІКТОГРАФІЯ
ПІАНИ
ПІНАКАЛЬ
ПІНАКОТЕКА
ПІРУЕТ
ПІСНЯ
«ПІСНЯ ПІСЕНЬ»
ПІТТІ
ПІФІЙСЬКІ ІГРИ
ПІФОС
ПІЦКАТО
ПІАПАТ
ПІАКАТ
ПІАКЕТКА
ПІАН
ПІАСТИКА
ПІАФОН
ПІАХТА
ПІАКТР
ПІАЕНЕР
ПІАЕЯДИ
ПІАЄ
ПІАНФА
ПІАУНЖЕР
ПІАБУДОВА
ПІАВАЛУША, ГРИДНЯ
ПІОВІСТЬ
ПІОДІЙ, ПОДІУМ
ПІОЕЗІЯ
ПІОЕМА
ПІОЕТИКА
ПІОЕТИЧНЕ КІНО
ПІОЗА
ПІОЗИТИВ
ПІОЗИЦІЯ
ПІОКОВКА
ПІОКРОВА НА НЕРАІ
ПІОЕМІКА

ПОЛИВА
ПОЛИЦІЯ
ПОЛІМЕТРІЯ
ПОЛІПТИХ
ПОЛІРИТМІЯ
ПОЛІРУВАННЯ
ПОЛІСЕРІЙНІСТЬ
ПОЛІТУРА
ПОЛІФОНІЯ
ПОЛОНЕЗ
ПОЛЬКА
ПОМПЕЇ
ПОП-АРТ
ПОП-МУЗИКА
ПОПУРІ
ПОРЕБРИК
ПОРНОГРАФІЯ
ПОРТАЛ
ПОРТАМЕНТО
ПОРТАТИВ
ПОРТИК
ПОРТРЕТ
ПОРФІРА
ПОРЦЕЛЯНА
ПОСПІВКА
ПОСТАМЕНТ
ПОСТАНОВКА
ПОСТАНОВКА ГОЛОСУ
ПОСТІМПРЕСІОНІЗМ
ПОСТАЮДІЯ
ПОСТМОДЕРНІЗМ
ПОТИР
«ПРАВИЛО ЛІВОЇ РУКИ»
ПРАДО
ПРЕДМЕТ МИСТЕЦТВА
ПРЕКРАСНЕ
ПРЕАЮДІЯ
ПРЕРАФАЕЛІТИ
ПРЕСТО
ПРИЗНАКИ
ПРИКЛАДНЕ МИСТЕЦТВО
ПРИМІГІВІЗМ
ПРИТВІР
ПРИТЧА
ПРИЧИТАННЯ (ГОЛОСІННЯ)
ПРОГРАМА
ПРОДЮСЕР
ПРОЗА
ПРОПЛЕЇ
ПРОСКЕНІЙ
ПРОСОДІЯ
ПРОСПЕКТ
ПРОСТАК
ПРОСТИЛЬ
ПРОСТІР
ПРОСЦЕНІУМ
ПРОТЕСТАНТСЬКИЙ
ХОРАЛ
ПРОТОРЕНЕСАНС
ПРОТОТИП
ПРОФЕСІЙНЕ МИСТЕЦТВО
ПРОФІЛЬ
ПСААМІ
ПСААМОДІЯ
ПСААТЕРІУМ
ПСААТИР
ПСААЬМІ

ПСЕВДОДИПТЕР
ПСИХОАНАЛІЗ
ПУАНТИ
ПУАНТИЛІЗМ
ПУНСОН
ПУРИЗМ
ПНОПІТР
П'ЯТА

Р

РАВЕЛІН
РАГА
РАЙОК
РАЙОШНИК
РАКА
РАКОРД
РАКУРС
РАМПТА
РАНВЕРСЕ
РАПСОДІЯ
РЕ
РЕАЛІЗМ
РЕАЛІСТИЧНИЙ СТИЛЬ
РЕВЕРАНС
РЕВЕРБАЦІЯ
РЕВЕРС
РЕВОЛЬТАД
РЕВЮ
РЕГЕНТ
РЕГІСТР
РЕГТАЙМ
РЕГУЛЯРНИЙ ПАРК
РЕЖИСЕР
РЕЖИСЕРСЬКИЙ
СЦЕНАРІЙ
РЕЗОНАНС
РЕЗОНАТОР
РЕЗОНЕР
РЕКВІЕМ
РЕКВІЗИТ
РЕКААМА
РЕКОНСТРУКЦІЯ
РЕЛІГІЙНЕ МИСТЕЦТВО
РЕЛІГІЯ
РЕЛЬЄФ
РЕМЕСЛО
РЕМІНІСЦЕНЦІЯ
РЕНАСИМ'ЕНТО
РЕНЕСАНС
РЕПЕРТУАР
РЕПЕРТУАРНИЙ ТЕАТР
РЕПЕТИЦІЯ
РЕПАКА
РЕПРИЗА
РЕПРОДУКЦІЯ
РЕФРЕН
РЕЦЕНЗІЯ
РЕЧИТАТИВ
РИГЕЛЬ
РИМА
РИСУНОК
РИТМ
РИТОН
РИТОРИКА
РИТУАЛ
РИТУРНЕЛЬ

РІЗЦЕВА ГРАВЮРА
РІЗЬБЛЕННЯ
РОГОВИЙ ОРКЕСТР
РОЗА
РОЗЕТКА
РОЗПАЛУБКА
РОЗСПІВ
РОКАЙЛЬ
РОК-Н-РОЛ
РОКОКО
РОМАН
РОМАНІЗМ
РОМАНС
РОМАНСЬКИЙ СТИЛЬ
РОМАНТИЗМ
РОН-ДЕ-ЖАМБ
РОНДО (віршована
конструкція)
РОНДО (форма музична)
РОСТВЕРК
РОСТРА
РОТОНДА
РОЯЛЬ
РУБАТО
РУЇНИ
РУААДА
РУМБА
РУСТ
РУСТИКА

С

САКАЛЯ
САКРАЛІЗАЦІЯ
САКСОФОН
САЛОН
САМОДІЯЛЬНІСТЬ
ХУДОЖНЯ
САНДРИК
САНКТУС
САНТУРІ, САНТУР
САНЧІ
САРАБАНДА
САРКАЗМ
САРКОФАГ
САРСУЕЛА
САСПЕНС
САТИР
САТИРА
СВАСТИКА
СВІДОМІСТЬ
СВІНГ
СВІТЛО
СВІТЛОМУЗИКА
СЕАНС
СЕВРСЬКИЙ ФАРФОР,
СЕВРСЬКА ПОРЦЕЛЯНА
СЕГІДІЛЬЯ
СЕКВЕНЦІЯ
СЕКСТА
СЕКСТАКОРА
СЕКСТЕТ
СЕКСТОЛЬ
СЕКУНДА
СЕКУНДАКОРА
СЕНТИМЕНТАЛІЗМ
СЕПІЯ

СЕПТАКОРА
СЕПТЕТ
СЕПТИМА
СЕРЕНАДА
СЕРІАЛ
СЕРІАЛЬНІСТЬ, СЕРІАЛІЗМ
СЕРІЙНА МУЗИКА
СЕРІЙНА ТЕХНІКА
СЕРІЙНІСТЬ
СЕРІЯ
СЕРП І МОЛОТ
СЕЦЕСІОН
СИГНАТУРА
СИКСТИНСЬКА КАПЕЛА
СИКСТИНСЬКА
МАДОННА
СИМВОЛ
СИМВОЛІЗМ
СИМФОНІСТА
СИМФОНІЗМ
СИМФОНІЧНА МУЗИКА
СИМФОНІЧНИЙ ОРКЕСТР
СИМФОНІЧНИЙ ТАНЕЦЬ
СИМФОНІЯ
СИНАГОГА
СИНЕКАДОХА
«СИНІЙ ВЕРШНИК»
СИНКОПА
СИНКРЕТИЗМ
СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ
СИНТЕЗАТОР
«СІНЯ БЛУЗА»
СІРВЕНТА
СІРІНКС
СИТАР, СЕТАР
СИЦІЛІАНА
СІ
СІМ ЧУДЕС СВІТУ
СІОН
СКАНДУВАННЯ
СКАНУВАННЯ
СКАНЬ
СКАРПЕЛЬ
СКЕРЦО
СКЕТЧ
СКІНІЯ
СКІПЕТР
СКЛАДЕНЬ
СКЛАПІННЯ
СКОМОРОХИ
СКОПІНСЬКА КЕРАМІКА
СКОРДАТУРА
СКОЦІЯ
СКРИЖАЛІ
СКРИПКА
СКУЛЬПТУРА
СКУФЯ
СЛАЙД
СЛУХ МУЗИЧНИЙ
СМАК ЕСТЕТИЧНИЙ
СМАЛЬТА
СМИЧОК
СОБОР
СОЛІСТ
СОЛО
СОЛЬ
СОЛЬМІЗАЦІЯ

Показчик
термінів

СОЛЬФЕДЖІО
СОН
СОНА
СОНАТА
СОНАТНА ФОРМА
СОНЕТ
СОНОРИЗМ, СОНОРИКА,
СОНОРИСТИКА,
СОНОРНА ТЕХНІКА
СОПІАКА
СОПРАНІСТИ
СОПРАНО
СОСТЕНУТО
СОПІ
СОФІВКА
СОФІЙСЬКИЙ СОБОР
СОФІГ
СОФІТИ
СОЦІАЛІСТИЧНИЙ
РЕАЛІЗМ
«СОЦІАЛЬНА
СКУЛЬПТУРА»
СОЦІОЛОГІЯ МИСТЕЦТВА
СПІКАТО
СПІРІЧУЕЛ
СТАБАТ МАТЕР
СТАКАТО
СТАААКТИТИ, МУКАРНИ
СТАМБХА
СТАНКОВЕ МИСТЕЦТВО
СТАТИСТ
СТАТУА
СТЕКА
СТЕЛА
СТЕРЕО
СТЕРЕОБАТ
СТИЛІЗАЦІЯ
СТИЛІСТ
СТИЛЬ
«СТИЛЬ»
СТІННІ РОЗПИСИ
СТОПА
СТОУНХЕНДЖ
СТОЯ
«СТРАСТІ»
СТРЕТА
СТРОГИЙ СТИЛЬ
СТРОФА
СТРУКТУРА
СТРУКТУРАЛІЗМ
СТУДІЯ
СТУПА
СТЬОБ
СУБДОМІНАНТА
СУБІТО
СУБРЕТКА
СУБТИП
СУГЕСТИВНІСТЬ
СУГЕСТІЯ
СУПРЕМАТИЗМ
СУРАДИНА
СУРМА
СУРНА
СУРНАЙ
СУСАЛЬНЕ ЗОЛОТО,
СУСАЛЬ
СУФАЕР

СФІНКС
СФУМАТО
СЦЕНА
СЦЕНАРІЙ
СЦЕНІЧНИЙ ТАНЕЦЬ
СЦЕНОГРАФІЯ
СЮЖЕТ
СЮІТА
СЮР ДЕ КУ-ДЕ-Г'Є
СЮРРЕАЛІЗМ

Т

ТАБЕРНАКЛЬ
ТАБУЛЯТУРА
ТАДЖ-МАХАЛ
ТАКТ
ТАЛАНТ
ТАМБУРИН
ТАМБУР-МАЖОР
ТАМТАМ
ТАНБУР
ТАНГО
ТАНЕЦЬ
ТАН ЛЕВЕ
ТАН ЛЕ
ТАНОК
ТАР
ТАРАНТЕЛА
ТАРІАКИ
ТАССИЛІН-АДЖЕР
ТАТУЮВАННЯ
ТАШИЗМ
ТВІСТ
ТВОРЧИСТЬ
ТЕАТР
ТЕАТРАЛЬНА МУЗИКА
ТЕАТРАЛЬНИЙ МУЗЕЙ
ТЕАТРАЛЬНО-
ДЕКОРАТИВНЕ
МИСТЕЦТВО,
СЦЕНОГРАФІЯ
ТЕАТРИ БУЛЬВАРІВ
ТЕАТР АЛЯБОК
ТЕАТРОЗНАВСТВО
ТЕВРІЗЬКА ШКОЛА
ТЕДЕУМ
ТЕЗИС
ТЕКТОНІКА
ТЕЛЕБАЧЕННЯ
ТЕЛЕКАМЕРА
ТЕЛЕФІЛЬМ
ТЕМА
ТЕМБР
ТЕМАЯК
ТЕМП
ТЕМПЕРА
ТЕМПЕРАМЕНТ
ТЕМПЕРАЦІЯ
ТЕМПЛАЕТ
ТЕМПО РУБАТО
ТЕНДЕНЦІЯ
ТЕНОР
ТЕОРБА
ТЕОРІЯ
ТЕОРІЯ МИСТЕЦТВА
ТЕРАКОТА

ТЕРАСА
ТЕРЕМ
ТЕРМЕНВОКС
ТЕРМИ
ТЕРМІН
ТЕРГСИХОРА
ТЕРЦДЕЦИМА
ТЕРЦЕТ
ТЕРЦІНА
ТЕРЦІЯ
ТЕСИТУРА
ТЕСЛО
ТЕТРАКОНХ
ТЕТРАЛОГІЯ
ТЕТРАХОРА
ТЕХНІКА
ТЕХНОЛОГІЯ
ТИМΠΑН
ТИП
ТИСНЕННЯ
ТИТР
ТИГЕЛЬ
ТІКАЛЬ
ТИПІ
ТОКАТА
ТОЛОС, ФОЛОС
ТОМБЕ
ТОН
ТОНАЛЬНІСТЬ
ТОНДО
ТОНІКА
ТОНУВАННЯ
ТОПРАК-КАЛА
ТОРБАН
ТОРЕВТИКА
ТОРС
ТРАВЕСТІ
ТРАГЕДІЯ
ТРАПІК
ТРАПІКОМЕДІЯ
ТРАПІЧНЕ
ТРАДИЦІЯ
ТРАДУКЦІЯ
ТРАНСЕПТ
ТРАНСКРИПЦІЯ
ТРАНСПАРАНТ
ТРАНСПОЗИЦІЯ
ТРАНСПОНУЮЧІ
ІНСТРУМЕНТИ
ТРАНСФОКАТОР
ТРАНСФОРМАЦІЯ
ТРАФАРЕТ
ТРАЯНА КОЛОНА
ТРЕЛЬ
ТРЕМБІТА
ТРЕМОЛО
ТРЕПАК
ТРЕТЬЯКОВСЬКА ГАЛЕРЕЯ
ТРЕЧЕНТО
ТРИГІАФ
ТРИЗВУК
ТРИКЛІНІЙ
ТРИКОНХ
ТРИКУТНИК
ТРИЛОГІЯ
ТРИПТИХ
ТРИТОН

ТРИФОРІЙ
ТРИХОРА
ТРИКСТЕР
ТРІО
ТРІОЛЬ
ТРОІСТІ МУЗИКИ
ТРОМБОН
ТРОМПИ
ТРОН
ТРОПАР
ТРОПИ
ТРОЯНКА
ТРОЯНСЬКИЙ КІНЬ
ТРУБА
ТРУБАДУР
ТРУВЕР
ТРУПА
ТРЮК
ТРЮКМАШИНА
ТУБА
ТУБАФОН
ТУАУМБАС
ТУР
ТУР ШЕНЕ
ТУСТЕП
ТУПІ
ТУШ
ТУШЕ
ТЮЛЬРІ
ТЯГА

У

УАНСТЕП
УВЕРТЮРА
УД, АЛЬ-УД
УДАРНІ МУЗИЧНІ
ІНСТРУМЕНТИ
УЖИТКОВЕ МИСТЕЦТВО
УМБРІЙСЬКА ШКОЛА
УНАІНА
УНІСОН
УНІФОРМА
УНТЕРТОНИ
УР
УРБАНІЗМ
УРГЕНЧ
УРЕЦЬКЕ СКЛО
УФФІЦІ
УШЕВТІ

Ф

Ф
ФА (FA)
ФАБРИКА
ФАБУЛА
ФАГОТ
ФАЙІ
ФАКІР
ФАКТУРА
ФАЛЬЦЕТ
ФАНТАЗІЯ
ФАНТАСТИКА
ФАНФАРА
ФАРАОН
ФАРС

ФАРФОР
 ФАС
 ФАСАД
 ФАСТНАХТШПІЛЬ
 ФАТ
 ФАТА
 ФАУНА
 ФАХВЕРК
 ФАЦЕЦІЯ
 ФАЮМСЬКИЙ ПОРТРЕТ
 ФАЯНС
 ФЕБ
 ФЕДОСКІНСЬКА
 МІНІАТЮРА
 ФЕЄРИЯ
 ФЕЙЛЕТОН
 ФЕНОМЕН
 ФЕРМАТА
 ФЕРМУАР
 ФЕРРАРСЬКА ШКОЛА
 ФЕСТИВАЛЬ
 ФІАЛ
 ФІБУЛА
 ФІГУРА
 ФІГУРАЛЬНИЙ
 ФІГУРАЦІЯ
 ФІДЕЛЬ
 ФІКЦІЯ
 ФІЛАРМОНІЯ
 ФІЛІГРАНЬ
 ФІЛОСОФІЯ
 ФІЛОСОФІЯ МИСТЕЦТВА
 ФІЛОФОНІЯ
 ФІЛЬМ
 ФІЛЬОНКА
 ФІНАЛ
 ФІНІФТЬ
 ФІЮРИТУРА
 ФІСГАРМОНІЯ
 ФІСТУЛА
 ФЛАЖОЛЕТ
 ФЛАЖОЛЕТИ
 ФЛАМЕНКО, КАНТЕ
 ФЛАМЕНКО
 ФЛЕЙТА
 ФЛЕЙТА ПАНА
 ФЛЕКСАТОН
 ФЛІГЕЛЬ
 ФЛІК-ФЛЯК
 ФЛОКІ
 ФЛОРЕНТІСЬКА
 КАМЕРАТА
 ФЛОРЕНТІНСЬКА ШКОЛА
 ФЛОЯРА
 ФОВІЗМ

ФОЙЄ
 ФОКСТРОТ
 ФОКУС
 ФОКУСНИК
 ФОЛЬКЛОР
 ФОН
 ФОНОТЕКА
 ФОНТАН
 ФОНТЕНЬЛО
 ФОРЗАЦІ
 ФОРМА
 ФОРМАЛІЗМ У МИСТЕЦТВІ
 «ФОРМАЛЬНИЙ МЕТОД»
 ФОРТЕ
 ФОРШЛАГ
 ФОТОГРАФІЯ
 ФОТОТИПІЯ
 ФОТОФІЛЬМ
 ФРАГМЕНТ
 ФРАЗА
 ФРАЗУВАННЯ
 ФРЕЙДИЗМ
 ФРИЗ
 ФРОНТИСПІС
 ФРОНТОН
 ФУГА
 ФУГАТО
 ФУГЕТА
 ФУЕТЕ
 ФУНДАМЕНТ
 ФУНКЦІОНАЛІЗМ
 ФУРУЙЯ
 ФУТУРИЗМ

X

ХАБАНЕРА
 ХАМ
 ХАРАКТЕР
 ХАРАКТЕР
 НАЦІОНАЛЬНИЙ
 ХАРАКТЕРНИЙ АКТОР
 (АКТРИСА)
 ХАРАКТЕРНИЙ ТАНЕЦЬ
 ХАРИЗМА
 ХАРИТИ
 ХАФІЗ
 ХАЧКАРУ
 ХЕПЕНІНГ
 ХЕРУВИМ
 ХИМЕРА
 ХІАЗМ
 ХІТ
 ХОЛУЙСЬКА МІНІАТЮРА
 ХОМОНІЯ, ХОМОВИЙ СПІВ,

РОЗДІЛЬНОМОВЛЕННЯ
 ХОР
 ХОРА
 ХОРАЛ
 ХОРЕОГРАФ
 ХОРЕОГРАФІЯ
 ХОРМЕЙСТЕР
 ХОРО
 ХОРОВОД
 ХОТА
 ХОХЛОМСЬКИЙ РОЗПИС
 ХРАМ
 ХРИСТИЯНСТВО
 І МИСТЕЦТВО
 ХРОМАТИЗМ
 ХРОМАТИЧНА ГАМА
 ХРОМКА
 ХРОНІКА
 ХУДОЖНИЙ МЕТОД
 ХУДОЖНИЙ ФІЛЬМ,
 ХУДОЖНИЙ
 КІНЕМАТОГРАФ,
 ХУДОЖНЕ КІНО
 ХУДОЖНІСТЬ

Ц

ЦЕЗУРА
 ЦЕНЗУРА
 ЦЕРКВА
 ЦЕРКОВНА МУЗИКА
 ЦЕРКОВНИЙ ЗВУКОРЯД
 ЦЕРКОВНІ ЛАДИ
 ЦИГАНСЬКА МУЗИКА
 ЦИГАНСЬКИЙ РОМАНС
 ЦИКА
 ЦИКАЛІЧНІ ФОРМИ
 ЦИМБАЛИ
 ЦИРК
 ЦИСТРА
 ЦИТРА
 ЦИФРА
 ЦИФРОВА МУЗИЧНА
 СИСТЕМА
 ЦИФРОВАНІЙ БАС
 ЦИФРОВІ ТЕХНОЛОГІЇ
 ЦІЛИЙ ТОН
 ЦІЛОТОНОВА ГАМА

Ч

ЧАКОНА
 ЧАРАДАШ
 ЧАРЬСТОН
 ЧАРУВАННЯ

ЧАС
 ЧАСТІВКИ
 ЧЕКАН
 ЧЕКАНКА
 ЧЕЛЕСТА
 ЧЕМБАЛО
 ЧЕРНЬ
 ЧЕСЬКЕ СКЛО
 ЧЕТВЕРИК
 ЧЕЧІТКА
 ЧИНКВЕЧЕНТО
 ЧУМ

Ш

ШАБЕР
 ШАБЛОН
 ШАБРУВАННЯ
 ШАНСОНЬЄ
 ШАРМАНКА
 ШАСЕ
 ШАТРО
 ШЕЙК
 ШИРАЗЬКА ШКОЛА
 МІНІАТЮРИ
 ШКІЛЬНА ДРАМА
 ШКІЛЬНИЙ ТЕАТР
 ШКОЛА
 ШОУ
 ШОУ-БІЗНЕС
 ШОУМЕН
 ШПАЛЛЕРА
 ШПАТЕЛЬ
 ШПІЛЬМАН
 ШТАМП
 ШТИХЕЛЬ
 ШТРИХИ
 ШУМ
 ШУМОВИЙ ОРКЕСТР

Ю

ЮВЕЛІРНЕ МИСТЕЦТВО
 ЮВІАЦІЇ
 ЮГЕНДСТИЛЬ
 ЮРТА

Я

ЯБАУКО ЧВАРІВ
 ЯЗИЧОК
 «ЯНИЧАРСЬКА МУЗИКА»

Наукове видання
БЕЗКЛУБЕНКО Сергій Данилович
Мистецтво: терміни та поняття
Том II

Завідувач редакційно-видавничого відділу *Н. Загоскіна*
Літературний редактор *О. Сень*
Редактор *О. Зінченко*
Коректор *Ю. Лук'янченко*
Художньо-технічне редагування,
комп'ютерна верстка *А. Ребенок, І. Черногор*
Дизайн обкладинки *С. Сизоненка*

Підписано до друку 17. 12. 2010. Формат 70x100/16
Папір крейдований. Гарнітура LazutskiC. Друк офсетний
Наклад 1000 прим.
Ум. друк. арк. 20,8. Обл. вид. арк. 20. Зам. №11-080

Макет виготовлено видавничою фірмою ТОВ «Казка»
просп. Московський, 6, оф 38, м. Київ, 04073
тел (044) 499-92-49, e-mail: redactor@kazka.biz
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 3849 від 29.07.10

Інститут культурології Національної академії мистецтв України
6-р Т. Шевченка, 50-52, к. 710, Київ, 01032
www.icg.kiev.ua, e-mail: ikamu@i.ua
Свідоцтво про внесення до Держреєстру ДК № 3329 від 09.12.08

Надруковано в ТОВ «Друкарня «Бізнесполіграф»,
вул. Віскозна, 8, м. Київ, 02094,
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 2715 від 07.12.06

80,00



Б 33 1753-9+ Рк



БЕЗКЛУБЕНКО Сергій Данилович

Філософ, історик, культуролог,
мистецтвознавець, журналіст
Міністр культури України у 1977—1983 рр.
Доктор філософських наук,
кандидат мистецтвознавства, професор
Заслужений працівник культури України



Заслужений діяч культури Польщі (1979);
заслужений працівник освіти Угорщини (1980);
почесний громадянин м. Х'юстона, США (1978);
лауреат Спілки кінематографістів СРСР
(Перша премія, за книгу «Телевизионное кино. Очерк теории»);
автор нарисів, оповідань, кіно- й телефільмів,
численних наукових публікацій.

Рк (9)

Основні праці:

«Соціальна природа мистецтва» (1972); «Телевизионное кино. Очерк теории» (1975); «Социальная сущность искусства» (1976); «Природа искусства. О чем размышляют, о чем спорят философы» (1982); «Грани творческого метода» (1986); «Музы на ложе Прокруста» (1988); «Сокрушение идолов» (1989); «Кіномистецтво та політика» (1995); «Українське кіно. Начерк історії» (2001); «Етнокультурологія. Критичний аналіз наукових та методологічних засад» (2002); «Теорія культури» (2002); «Політекономія мистецтва» (2004); «Відео-логія» (2004); «Всезагальна теорія та історія мистецтва» (2004); «Українська культура: погляд крізь віки» (2005); «Український енциклопедичний кінословник», т. I «Основні поняття та терміни» (2006); «Ошибка дона Христофора Колумба. Ироническая повесть в двух частях», ч. I «Ирония судьбы» (2005), ч. II «Ирония истории» (2006); «Основы философских знаний. Курс лекций для студентов мистецьких факультетів ВНЗ» (2007) та ін.

562
27

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

ISBN 978-966-2241-16-7

