

УДК 78
ББК 85(4 Укр)
М65

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ЗАПИСКИ: Зб. наук. праць. – Вип. 13. – К.: Міленіум, 2008. – 220 с.

Редколегія:

ЧЕРНЕЦЬ В. Г. – доктор філософії, професор (голова редколегії)
ТЕРЕЩЕНКО А. К. – доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Академії мистецтв України (головний редактор)
БІГАЄВ В. А. – доктор філософ. наук, професор (заступник голови редколегії)
ВАВРИК О. І. – кандидат мистецтвознавства (науковий редактор випуску)
ЗАПАСКО Я. П. – доктор мистецтвознавства, професор, дійсний член Академії вищої школи
КАРА-ВАСИЛЬЄВА Т. В. – доктор мистецтвознавства, член-кореспондент Академії мистецтв України
ПІДГОРБУНСЬКИЙ М. А. – кандидат історичних наук, доцент (відповідальний секретар редколегії)
СЕЛІВАЧОВ М. І. – доктор мистецтвознавства
СТАНШЕВСЬКИЙ Ю. О. – доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Академії мистецтв України
ФЕДОРУК О. К. – доктор мистецтвознавства, професор, дійсний член Академії мистецтв України
ЧЕМБЕРЖІ М. І. – професор, дійсний член Академії мистецтв України
ШУЛЬГІНА В. Д. – доктор мистецтвознавства, професор
ЮДКІН-РІПУН І. М. – доктор мистецтвознавства

Затверджено: постановою президії ВАК України від 15.12.2004 р. № 3-05/11 як фахове видання з мистецтвознавства (Перелік № 15)

Друкується за рішенням Вченої ради
Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв
протокол №4 від 29 травня 2008 р.

МУЗИКОЗНАВСТВО ТА МУЗИЧНА ПЕДАГОГІКА

УДК 781.5:78.01

ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ МЕТОДИКИ АНАЛІЗУ СУЧАСНОЇ МУЗИКИ

Сюта Богдан Омелянович,
доктор мистецтвознавства,
професор Національної музичної
академії ім. П.І. Чайковського

Стаття присвячена з'ясуванню особливостей методики аналізу сучасної музики в контексті плюралізму науково-творчих парадигм. З цієї дослідницької позиції осмислюється завдання музикознавчого аналізу та музикознавчої діяльності в цілому.

Ключові слова: методика аналізу, науково-творча парадигма, поняття, терміно-система.

Some peculiarities of the methods of modern music analysis in the context of plurality of scientifically-creative paradigms are investigated in this article. From this research position the author tries to interpret the tasks of the musicological analysis and the musicological activity as a whole.

Key words: methods of analysis, scientifically-creative paradigm, concept, system of the terms.

Ускладненість соціокультурного середовища накладає відбиток на всі аспекти осмислення сучасних музично-культурних процесів і музичної творчості зокрема. Вибір оптимальних методів, дієвої методики аналізу найчастіше зумовлює нині й результативність аналітичних дій. Тому формування ефективних підходів в осмисленні сучасної музики є актуальною проблемою як фундаментально-наукового, так і науково-педагогічного звучання.

Процес аналізування сучасної музики виявляється непростим з усіх оглядів. Але найскладнішим завданням як для вчених-дослідників, так і для обох сторін – педагога і студента – у павчально-виховному процесі є оптимальність вибору методології аналітичної роботи, яка б максимально відповідала специфіці аналізованого матеріалу, а також вибір відповідних методик. Для сучасного студента, який повинен уміти розглянути будь-яке вагоме мистецьке явище в широкому

ЗМІСТ

МУЗИКОЗНАВСТВО ТА МУЗИЧНА ПЕДАГОГІКА

<i>Сюта Б.О.</i>	Деякі особливості методики аналізу сучасної музики	3
<i>Козлів В.Й., Грищенко В.І.</i>	Проявлені звуки	9
<i>Карась Г.В.</i>	Поетичний світ Шевченка в музиці постмодернізму (на прикладі ораторії "Неофіти" Мар'яна Кузана)	14
<i>Завгородня Г.Ф.</i>	Музична мова О. Козаренка як авторська модель поліфонічного мислення композитора	22
<i>Карась С.О.</i>	Темпові варіанти та агогіка прелюдії і фути <i>gis-moll</i> з II тому ДТК Й.-С. Баха	32
<i>Князев В.Ф.</i>	Виконавська техніка баяніста як об'єкт наукового дослідження	38
<i>Ущанівська О.М.</i>	"Озеро білих лотосів" О. Рудянского: функціонування традицій орієнталізму в творчості композитора	47
<i>Пономаренко О.М.</i>	Формування образного світу дитини засобами фортепіанної музики	53
<i>Шабанова Т.Д.</i>	Проблема джазової мелодичної імпровізації в системі композиційного синтезу	59
<i>Черевко К.П.</i>	Типи та особливості застосування штучних звукових джерел в електроакустичній музиці	67

МИСТЕЦТВО ТЕАТРУ І КІНО

<i>Мусієнко О.С.</i>	Урбаністичні мотиви у французькому кіно	75
----------------------	---	----

<i>Демещенко В.В.</i>	Проблеми жанру в кіномистецтві	111
<i>Соколовська К.М.</i>	Організаційно-творчі пошуки Кіровоградського обласного музично-драматичного театру імені М.Л. Кропивницького (1940 – 1970 рр.)	116
<i>Соколюк С.І.</i>	Виразальні засоби у створенні телереклами	123
<i>Мусієнко О.О.</i>	Свобода творчості та продюсерська діяльність у кінематографі	129

ПРОБЛЕМИ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

<i>Кузенко П.Я.</i>	Історія України в образотворчому мистецтві Прикарпаття другої половини ХХ ст.	135
<i>Романенкова Ю.В.</i>	Амбруаз Дюбуа як один з фундаторів стилю другої школи Фонтенбло (на матеріалі французького періоду творчості майстра)	142
<i>Бурковська Л.В.</i>	Принципи образної побудови середників житійних ікон св. Миколи Мірлікійського	149

ПИТАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

<i>Фриз П.І.</i>	Актуалізація української хореографічної традиції в контексті методології дослідження проблеми	159
<i>Гермель О.В.</i>	Феномен "чужого" тексту в сучасній музиці: традиції та перспективи культурологічного вивчення	164
<i>Косаківська Л.П.</i>	Творча спадщина В. Авраменка та проблема збереження українського хореографічного фольклору у навчально-виховному процесі вищої школи	171
<i>Данчук А.Л.</i>	Із витоків духовності	176
<i>Василюк О.П.</i>	Будівництво театру в Україні	176

початку XX ст. і набула особливої ваги в умовах тоталітарної системи радянської доби. Відтворення національної історії нагадувало українцям про їх коріння, допомагало усвідомити свою приналежність до народу з давньою історією та самобутньою культурою.

Література:

1. Дреботок Р. Художники Прикарпаття: альбом. – К.: Мистецтво, 1989. – 254 с.
2. Історія України / Керівник авт. кол. Ю. Зайцев. – Львів: Світ, 1998. – 488 с.
3. Історія української культури / За заг. ред. І. Крип'якевича. – К.: Либідь, 1994. – 656 с.
4. Коваль І., Совтус Ю. Михайло Фіголь (спроба наукового та мистецького портрета). – Галич, 2004. – 123 с.
5. Корогодський Р. Драма шестидесятиків // Образотворче мистецтво. – 1991. – № 1. – С. 1-4.
6. Лагутенко О. Георгій Якутович: графічний контур майбуття // Образотворче мистецтво. – 2006. – № 1. – С. 96-101.
7. Підгора В. Філософ української образотворчості // Образотворче мистецтво. – 1995. – № 1. – С. 8-9.
8. Понович М. Нарис історії культури України. – К.: Артгек, 2001. – 715 с.
9. Сверсток Є. Мить на чумашькому шляху // Образотворче мистецтво. – 1990. – № 2. – С. 7-9.
10. Стецько В. Доля Ярослави Музики // Образотворче мистецтво. – 1995 – № 1. – С. 6-7.
11. Федорук О. Від арт-бізнесу до національного мистецтва // Образотворче мистецтво. – 1993. – № 3. – С. 2-4.
12. Фіголь М. Каталог виставки / Упоряд. Р.ІЗ. Дреботок. – Івано-Франківськ, 1988. – 16 с.
13. Фіголь М. Мистецтво Стародавнього Галича. – К.: Мистецтво, 1997. – 224 с.

УДК 7.75.76(045)

АМБРУАЗ ДЮБУА ЯК ОДИН З ФУНДАТОРІВ СТИЛЮ ДРУГОЇ ШКОЛИ ФОНТЕНБЛО (НА МАТЕРІАЛІ ФРАНЦУЗЬКОГО ПЕРІОДУ ТВОРЧОСТІ МАЙСТРА)

Романенкова Юлія Вікторівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент, докторант Державної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

This article is devoted the analysis of basic stylistic lines of individual method of Ambroise Dubois, that has been given with the help of the research of paintings art works by artist, created mainly during his years in France.

Key words: painting, iconography, classical antiquity, synthesis of Italian and French traditions, Flemish art.

Амбруаз Дюбуа – мабуть, одна з найменш досліджених персоналій в історії як французького, так і фламандського мистецтва доби маньєризму, адже його з повним правом можна віднести до історії мистецтва обох держав. Те нечисленне, що відомо про нього, взято з описів А. Феліб'єна. Переважна більшість робіт, завдяки яким ми можемо скласти уявлення про творчий шлях Дюбуа, була створена ним у замку Фонтенбло, який у XVI ст. відіграв роль “універсальної майстерні Франції”. У зв'язку з тим, що за Генріха IV цікавість до замку знову зросла, тут створювалися грандіозні проекти оформлення інтер'єрів, деякі з яких збереглися до наших днів. Мистецтво майстрів Першої школи продовжувало впливати на формування стилю мистецтва початку XVII ст., що переважно пояснювалося тим, що твори набували широкої відомості, ставилися за взірць завдяки досить численним гравюрам. Роботи ж художників Другої школи репродукувалися досить рідко. Численні твори нині загублені або знищені, рисунки часто анонімні або лише приписуються певному художнику гіпотетично.

Багато живописців працювали олією на полотні чи дереві, тобто виконували не тільки монументальні розписи, але й станкові твори. Їхній живопис відрізнявся, в першу чергу, великою контрастністю колориту.

У тематиці теж відбуваються певні зміни – все частіше звертаються до класичної античності (“Дафніє і Хлоя”) і навіть до сучасної поезії Франції (поема де Ронсара “La Franciade”).

Дослідники [10] вважають, що творчий спадок майстрів Другої школи Фонтенбло слід аналізувати в двох аспектах: у контексті Франції та Європи в цілому. Ці художники представляють маньєризм другої хвилі чи пізній маньєризм. А найхарактерніше він виявляється на межі XVI – XVII ст. у Лотарингії (Белланж і Каліо) та Богемії (двір Рудольфа II). Однак в той період Фонтенбло був насичений духом Фландрії. За з Г. Гімансом, “Фонтенбло був “Італією Фландрії” [10]. Фреміне, який вважався найталановитішим майстром “великого стилю”, вивчав творчість Мікеланджело в Римі, як Россо на шістдесят років раніше. Дю Брей був учнем Руджієро Руджієрі. І Дюбуа, і Дю Брей працювали над декором галерей, алегоричними портретами, шпалерами з зображеннями на міфологічні сюжети. Вони поновлювали принципи, основну тематику та техніки. Фламандці (переважно), таким чином, створювали мистецтво Франції, навчаючись у французів та італійців, фарбуючи все в північні кольори, синтезуючи італійські і французькі традиції із фламандським відтінком. Але самі майстри відчували себе в деякій мірі тими, хто продовжує та доповнює те, що вже існує, а не пова-

Амброзіус Босхарт ((Bo(a)сц(a)ер)) народився, ймовірно 1543 р. у Антверпені. Його творчий шлях простежується лише з 1595 р. Але навіть з датою народження цієї людини не все до кінця з'ясовано. 1543 р. вважається найбільш правдивою датою, хоча його ім'я інколи ототожнюється ще з двома майстрами – французьким художником Амбруазом Бошером, що згадується в Антверпені під 1551 р., та його сином, що носив те ж прізвище, хрещеним у 1573 р. [8]. Але 1543 р. слід, мабуть, приймати як найреальнішу дату – Феліб'єн пише, що Дюбуа помер у віці 72 років у 1615 р. (чи у 71 рік, у 1614 р.) у Фонтенбло [10, 13-14]. У Парижі він, певно, з'явився в 1568 р. Збереглися ще два документи, які доповнюють біографічні відомості про художника. Перший – це акт про хрещення його сина Жана в Авоні від 10 січня 1595 р. Другий ставить перед нами ще одну проблему. В церковних книгах Авона є запис, що свідчить про смерть Дюбуа 29 січня 1614 р., тоді як його могильна плита в церкві міста проголошує, що художник помер 27 грудня 1615 р. І ще один цікавий факт: дружина Амбруаза Дюбуа після смерті чоловіка вийшла заміж за його колегу Мартена Фреміне та померла в 1648 р. у Фонтенбло.

Щодо дати переїзду майстра у Францію також існують мінімум три різні версії. Згідно з першою, що, однак, не може вважатися за вірну, А. Дюбуа приїхав у Францію в 1601 р. Друга версія стверджує, що про творчість художника та його кар'єру нічого невідомо до 1595 р. А в тексті Андре Феліб'єна про А. Дюбуа є запис, що він приїхав у Париж з Антверпена у віці 25 років, тобто у 1568 р., і на цей момент він уже був знаменитим живописцем.

Творчий спадок цього майстра можна розглядати, притримуючись класифікації, запропонованої С. Беген та Ж. Фукаром, тобто за групами: монументальні розписи, роботи, що зберігаються в Фонтенбло, твори з інших зібрань, втрачені роботи [8]. Можна прийняти і хронологічний принцип їхнього вивчення.

Однією з перших документально зафіксованих робіт є “Облога Амьєна” з західної стіни Галереї Улісса в замку Фонтенбло (не збереглася). У той же період було створено й портретне зображення Габрієлі д'Естре для Павільйона Поетів у замку – до 1599 р. Аналогічний портрет зберігається в замку Шенонсо. Потім Дюбуа виконує основні роботи з оформлення інтер'єрів замку Фонтенбло. 1600 – 1601 рр. він працює над декором Галереї Діани, 1601 – 1605 рр. – над оформленням Кабінета Королеви, 1609 – 1610 рр. – над Кабінетом Короля. А з 1612 р. пов'язані його роботи в каплиці Сен-Сатурнін. У 1613 р. Дюбуа вже працює в Кабінеті Королеви в Луврі. Так складалася хронологія його творчості, згідно з даними С. Беген. Хоча є й джерела, де ці події наводяться в іншій послідовності. Проте, перша версія видається коректнішою, бо так само подаються роботи і в інших працях.

іншій галереї Фонтенбло – Галереї Фресок (нині це галерея Асьєт – Galerie des Assiettes). Цей розпис був виконаний художником повністю олією на гіпсі. У склепінні, оздобленому дерев'яними панелями, він помістив, як у Галереї Улісса, сцени та постаті міфологічного характеру, алегорії (неабиякий інтерес представляє “Алегорія живопису й скульптури”), королівські портрети, пейзажі, монограми. Все це супроводжувалося декором у манері гротеску. Обшивка стін частково була оформлена різьбярми по дереву, а частково стіни були розписані. Мотиви розписів цілком відповідали духу маньєристичного живопису: орнаменти, букети квітів, золочені елементи на рожевому тлі. Верхня частина фрески була оточена по боках великими поліхромними композиціями – 12 міфологічними та 10 батальними сценами, що співають славу ратним подвигам Генріха IV. А менші за розміром композиції – це зображення богів. На східній стіні розташовувалося зображення короля в образі Марса, поряд – портрет Марії Медичі у вигляді Діани. Два великих каміни розділяли декор цієї стіни на три великих самостійних частини, кожна з яких мала свою тематику: ближче до апартаментів королеви – історія Діани; між двома камінами – десять батальних сцен із життя Генріха IV, нарешті, історія Аполлона.

Склепіння галереї також поділялося на три частини. Тобто перші чотири прольоти були прикрашені багатим орнаментом міфологічними сюжетами з історії Діани: “Латона та її діти”, “Колесниця Діани” та т. п. А чотири останніх прольоти були заповнені сценами з Аполлоном: “Аполлон на колесниці”, “Падіння Фаетона” та ін. Уся центральна частина являла собою велику, дуже симетрично вибудовану та продуману композицію. Це було чотирилопастеве поле зі сценою апофеоза Генріха IV у вигляді Марса. Тут були і монограми королівського подружжя, і алегоричні зображення пір року.

Поновити загальну програму розписів галереї, загальний стрижень задуму А. Дюбуа значно складніше. Вважається, що власноруч, не вдаючись до допомоги підмайстрів, художник виконав великі сцени та міфологічні постаті на стінах, два королівських портрети біля камінів та головні сюжети на склепінні [8]. За аквареллю Перье можна скласти уявлення про портрет Марії Медичі (якщо не про техніку виконання, то хоча б про іконографію). Королеву було зображено сидячою, у мантії з королівськими лілеями, в оточенні трьох дитячих постатей. Портрет короля неможливо відновити, бо про нього нічого не відомо крім факту, що Генріх був зображений у вигляді Марса з військовими трофеями у супроводі дитячих постатей.

Другий з інтер'єрів замку Фонтенбло, де працював Дюбуа, – кабінет Королеви чи кабінет Клодинди. Дату створення його декору важко встановити, ймовірно, це був 1606 р. Зал було дуже сильно змінено за часів Людовика XV.

з постатями та атрибутами, що символізували Юпітера, Юнону, Нептуна та Цереру. Деякі з цих фресок збереглися, частина їх знаходиться в різних музеях, приватних колекціях, а деякі – в інших інтер'єрах того ж замку.

Овальний зал пізніше отримав назву Салона Людовика XIII. Його інтер'єр був оформлений наприкінці доби Генріха IV та в перші роки правління його сина, тоді ще маленького Людовика XIII. Тому не випадковим те, що на плафоні тричі з'являється дата 1610 р. – рік смерті Генріха та воцаріння Людовика. Не всі елементи цього зала виконані Дюбуа. Букети квітів у вазах, пейзажі, архітектурні мотиви, постаті з трофеями та монограми належать не його пензлю. Йому приписують живопис плафона, що оповідає про Теагена та Харіклею, медальйони біля каміна, що мають бути алегорією на народження дофіна, зображення Аполлона і Діани, Геракла і Деяніри. Дюбуа створив п'ятнадцять композицій в Овальному залі, присвячених історії Теагена та Харіклеї, одинадцять із яких збереглися і нині: "Кортеж фессалійців і Харіклеї під час жертвоприношення", "Теаген приймає факел з рук Харіклеї", "Жертвоприношення", "Сон Каларісіса", "Каларісіс приходить побачити Харіклею", "Викрадення Харіклеї", "Клятва Теагена", "Відбиття Теагена, Харіклеї та Каларісіса", "Харіклея, яку викрадає Трашан", "Харіклея та Теаген, поранений злодіями", "Теаген і Харіклея, взяті в полон розбійниками на острові пастухів", "Теаген повертається на острів пастухів у пошуках Харіклеї", "Теаген знаходить Харіклею у печері", "Лікар Акестинус, що оглядає Харіслію" та "Харіклея турбується про пораненого Теагена". Сюжет "Лікар Акестинус, що оглядає Харіклею" вітчизняні дослідники називають "Харіклес і Харіклея" та датують 1604 – 605 рр., що докорінно невірно, бо на ній подано лікаря Акестинуса та створено її було п'ятьма роками пізніше. І композиція "Харіклея турбується про пораненого Теагена" теж невірно датується у вітчизняних виданнях – 1606 р., тобто похибка становить більше п'яти років [3].

Спиралючись на те нечисленне, що відомо про цього художника, можна зазначити, що він був досить майстерним декоратором (С. Беген), який використовував багату палітру, додавав у свої композиції елементи реальності. Однак в той самий час його не вважають новатором, вважаючи, що він цілком отримувач натхнення від духу мистецтва Першої школи Фонтенбло, був продовжувачем її традицій. У його творчому спадку можна знайти звернення до всіх жанрів живопису. До міфологічного жанру він звернувся в Галереї Діани та плафоні салона Людовика XIII. У всіх сценах художник намагається виявити найхарактерніше переважно завдяки зовнішнім відмінностям: персонажів завжди можна впізнати за ситуацією та атрибутами, Дюбуа притримується їхньої традиційної іконографії. Найчастіше його композиції просторово однопланові, якщо ж присутній другий план, він кардинально відрізняється від першого, дозволяючи на

Один раз майстер звернувся і до автопортрету – це фрагмент другої фрески з серії про Теагена, де він зобразив себе в костюмі своєї доби.

Ще одна група робіт А. Дюбуа – твори, що ілюструють літературні сюжети. Серед текстів, що його надихали, були знову ж "Історія кохання Теагена і Харіклеї" та "Звільнений Єрусалим".

Нарешті, остання група – релігійні сюжети. Це передусім дві роботи у верхній каплиці Сен-Сатурнін у Фонтенбло, "Трійця" та "Вознесіння Христа", виконані 1612 р., уже за Людовика XIII, а інше було втілено за його задумом його сином Жаном Дюбуа та Жаном Дое.

Характеризуючи стиль А. Дюбуа, його манеру, необхідно пам'ятати, що він фламандець за походженням. Оскільки він залишив Антверпен заради двору Франції у віці 25 років, формування його манери, творчої особистості відбулося ще під час його перебування на півночі. Його манера як художника релігійного, міфологічного, а також портретного живопису формувалася під впливом антверпенських майстрів, романістів другого покоління. Серед них називають ім'я Маргена де Во, що був старшим за Дюбуа на десять років, пройшов школу Італії, здійснивши туди поїздку та повернувшись у 1558 р. Це один з факторів, що сприяв творчому розвитку Дюбуа.

Ще один фактор – безпосередньо італійський вплив. Художник багато що взяв від головних представників Першої школи Фонтенбло – Приматіччо і Нікколо дель Аббате, він учився на прикладі галереї Уллісса, створивши її подібність у галереї Діани.

Однак, незважаючи на синтез фламандської, італійської і французької традицій у стилі А. Дюбуа, його манеру дослідники все ж вважають особистою, індивідуальною, чого не можна сказати, наприклад, про манеру Ван Лева, яка також за своєю природою є синтетичною. Його постаті цілком маньєристичні: художник наділяє їх маленькими головами, складними, репрезентативними ракурсами, ідеально гарними, як у греків, рисами облич, драперії вимушено театральні, їх дуже багато – мантії, плащі, складки як тло.

У 1613 р. художник встиг ще попрацювати над сценами для Кабінета Королеви в Луврі. А наступна група робіт, за класифікацією С. Беген і Ж. Фукара, – це ті, які були виконані або ним самим, або за його взірцем та зберігаються нині в замку Фонтенбло. Це три полотна: "Алегорія на весілля Генріха IV і Марії Медичі" та два полотна, створені за взірцем Дюбуа, – "Флора" та "Туалет Пенхеї". Існує ще алегоричний портрет Марії Медичі, але він, мабуть, був елементом декору замку, а не самостійним твором. П. Мантіц [12] вказує на те, що під час регентства Марії Медичі Дюбуа працював за її наказом у Люксембурзькому палаці. Це ще раз підтверджує, що він помер на 1614 р. а не 1615 р.

У 1601 р. Генріх IV почав нові роботи щодо декору Консьєржері, запровадивши для цього Дюбуа. "Штурм Амьєна" з галереї Улісса в Фонтенбло, "Правосуддя Парижа" 1601 р. та ще три фрески за замовленням короля: "Адам і Єва в земному раю", "Першородний гріх" і "Вигнання Адама та Єви з раю" звичайно згадують у контексті вивчення зниклих творів художника.

Існує ще одна картина, яку раніше приписували цьому майстру, але протягом останніх років стало відомо, що вона не має відношення до його імені, – це так звана "Битва біля Фонтен-Франсез" [2] із Музею Західного та Східного мистецтва Одеси. В результаті останніх досліджень визначилося, що насправді це полотно атрибується як "Битва біля Арка" невідомого майстра.

Один з портретів, який виконано в стилі Дюбуа, приписують невідомому майстру його школи, – таким чином, з'являється поняття "школа Дюбуа". Йдеться про "Портрет маркізи Катерини Генрієтти де Бальзак д'Антраг де Верней у вигляді богині Флори" (приблизно 1600 р.).

Графічний спадок майстра також містить рисунки, виконані часто на сюжети, аналогічні живописним творам, тобто це переважно ескізний матеріал.

Так, однією з основних відмітних ознак Другої школи Фонтенбло, що далися взнаки в творчості А. Дюбуа, можна вважати прагнення до синтезу мистецтв, органічного взаємозбагачення та взаємодії різних національних культур, що найхарактерніше проявилось саме в мистецтві фламандських майстрів Другої школи.

Література:

1. Беген С. Французский рисунок XVI века. – М.: Изобразительное искусство, 1984. – 96 с.
2. Власов В. Рідкісний зразок батального живопису // Образотворче мистецтво. – 1973. – Вип. 6. – С. 26-28.
3. Воронина Т., Мальцева Н., Стародубова В. Искусство Возрождения в Нидерландах, Франции, Англии // Памятники мирового искусства. – М.: Искусство, 1994. – 144 с.; ил.
4. Кларк К. Нагота в искусстве. – СПб.: "Азбука-классика", 2004. – 479 с. Петрушевич Н. Искусство Франции XV – XVI ввек. – Л.: Искусство, 1973. – 224 с.
5. Романенкова Ю. Проблема французского варианта маньеризма та роль школы Фонтенбло у французській художній культурі XVI сторіччя // Традиції та новачі у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. пр. Харківського художньо-промислового інституту. – 2000. – № 6. – С. 76-78.
6. Романенкова Ю. Историко-політичні та культурологічні аспекти передумов виникнення національного варіанту маньеризма в культурі Франції XVI сторіччя // Традиції та новачі у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. пр. Харківського художньо-промислового інституту. – 2003. – Вип. 1-2. – С. 26-30.

9. Bergot F., Pessiot M., Grandjean G. Guide to the collections of the 16th and 17th centuries. – Rouen: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1972.

10. Felibien A. Entretien sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes, Paris, 1688. – 2-e edition, t.II.

11. Fontainebleau. Art in France. 1528-1610. – V.1. – Catalogue of exhibition, 1 March – 15 April 1973, the National Gallery of Canada. – Ottawa, 1973. – 20 p.; il.

12. Mantz P. La peinture Française du IXe siècle à la fin du XVIe siècle. – Paris, 1911.

УДК 7.046.3

ПРИНЦИПИ ОБРАЗНОЇ ПОБУДОВИ СЕРЕДНИКІВ ЖИТІЙНИХ ІКОН СВ. МИКОЛИ МІРЛІКІЙСЬКОГО

Бурковська Любов Володимирівна,
мистецтвознавець,
науковий співробітник відділу
національної культури
Науково-дослідного інституту
українознавства Міністерства
освіти і науки України

У статті розглядаються принципи образної побудови середників житійних ікон св. Миколи Мірлікійського та досліджуються художні засоби, які використовувались майстрами для поглиблення змісту образу святиителя в середниках ікон та досягнення гармонії у поєднанні образу святого в середнику з клеймами життєвого циклу. На основі аналізу українських пам'яток XIV – XVI століть визначено, що процес пошуків гармонізації персонального зображення із життєвим циклом проходив у двох напрямках: у першому випадку – зміни відбувалися шляхом ускладнення змісту середника ікони за рахунок збагачення його композиції глибокою за семантикою сценою пристояння святителю Христа і Богородиці, у другому – розв'язання проблеми подолання "центробіжності" середника і життєвого циклу, відбувалось за рахунок трансформації власне образу святителя в середнику твору.

Ключові слова: ікона, образ святого, стилістичні і типологічні групи ікон, життєвий сцени, іконографія.

Principles of construction of central part of icons of St. Nicholas Mirlikijskyi are examined in the article. The author researched artistic means used by painters for deep examination of image of St. Nicholas Mirlikijskyi in central part of icons and for harmonic connection of his image in the central part with scenes of his life. On the basis of analysis of the Ukrainian icons of XIV – XVI centuries the author proved that process of search of