

The aim of this paper is to identify the peculiarities of the interpretation of the aria «Regnava nel silenzio» from Donizetti's opera «Lucia di Lammermoor» by Chinese opera singer Ying Huang in terms of the interpretation of its form and genre-stylistic components.

The research methodology consists of a combination of historical, textual, genre-stylistic, comparative, and interpretive methods. This made it possible to identify the main parameters of the musical text of the aria that influence the interpretation of the operatic character, to consider the performance of the aria in the historical context and to determine the degree of conformity with Ying Huang's version. *Results.* The article considers the peculiarities of the interpretation by the Chinese soprano Ying Huang of the aria «Regnava nel silenzio» from Donizetti's opera Lucia di Lammermoor, which belongs to the classics of the world opera scene. It has been established that despite a considerable number of studies of Donizetti's operatic works, there are still many uncertain aspects, primarily those directly related to the interpretation of his music. The article identifies the peculiarities of the aria's formation and its main stylistic parameters, the understanding of which forms the basis for building an adequate interpretation, especially when this musical text becomes the basis for a concert performance in which the dramatic situation is removed. The significance of the personality of the performer of the Lucia part in the historical aspect is revealed, as well as the composer's expectations and requirements for the singer's voice. The studio performance version of the aria by the Chinese singer Ying Huang is analysed, which, in comparison with the most prominent examples of aria interpretation in the 20th century, is defined as adequate in its style, close to the traditions of European opera singing, which confirms the importance of the classical opera repertoire for the formation and recognition of the opera singer in general and illustrates the overcoming of national and cultural barriers in the performing arts in China.

The novelty of the work lies in a new perspective of research, which combines genre-style and interpretive discourse, as well as in the appeal to personalities who are not widely known in Ukrainian musicology.

Practical significance. The information contained in this issue may be useful for Ukrainian and Chinese musicology, especially when interpretation of operatic music is studying.

Key words: Italian opera of 19th century, opera aria, interpretation of Donizetti's operas, Ying Huang, performance interpretation, Chinese soprano, intercultural dialogue.

Надійшла до редакції 7.05.2024 р.

УДК 7.02-028.24 «653»:7.04]028.1=124 (4-15)

РИСУНОК У МИСТЕЦТВІ СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ КНИГИ ЛАТИНСЬКОГО ЗАХОДУ: ДО ПИТАННЯ ІСТОРІЇ, ОСОБЛИВОСТЕЙ ХУДОЖНЬОЇ ПРАКТИКИ ТА СЕМАНТИКИ ІКОНОГРАФІЧНИХ МОТИВІВ

Гринда Богдана Ігорівна – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри актуальних мистецьких практик, Львівська національна академія мистецтв, м. Львів
<https://orcid.org/0000-0002-4568-152X>
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.751>
bohdana_hrynda@lnam.edu.ua

Охарактеризовано особливості вживання рисунку в практиці ілюстрування рукописної книги латинського Заходу. Текст охоплює широкі часові та географічні межі, звертаючись до пам'яток, створених між VI і XV ст. у різних країнах середньовічної Європи – від Британських островів на Півночі, де рисункова традиція мала найбільш послідовне використання впродовж усього Середньовіччя, до іспанської Каталонії, де рисункові рішення в рукописній книзі демонструють тісний зв'язок із художньою мовою тамтешніх стінописів, провідної форми образотворення в тому регіоні. Крім стилістичних та технічних особливостей застосування рисунку в практиці ілюстрування європейських манускриптів, розглянуто семантику іконографічних мотивів – від алегоричних фігуративних образів гріхів і чеснот до схематичних дизайнів, таблиць та діаграм, покликаних поєднати світоглядні та теологічні принципи середньовічної людини з бажанням впорядкувати і категоризувати божественний макрокосм і земний мікрокосм.

Ключові слова: рисунок, Середньовіччя, іконографія, манускрипт, ілюстрація, класична традиція, естетика, візуальність.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Сучасне мистецтвознавство має у своєму розпорядженні різноманітний методологічний інструментарій, а підходи до аналізу творів мистецтва істотно різняться, і все ж саме завдяки такому науковому плюралізму вдається вибудовувати й представляти широкий, промовистий наратив новітньої історії мистецтва. Попри яскраво окреслену тенденцію толерантного сприйняття різних поглядів і підходів, можна виокремити і відзначити важливі для сучасної гуманітаристики завдання. Передусім йдеться про проблеми вивчення і глибокого розуміння культурного контексту, в якому постав і «жив» мистецький твір. Культурно-контекстуальний аналіз значною мірою спирається на інтерпретаційні можливості, які дає дослідження теми, сюжету, символічної іконографії. Засадничим для контекстуального аналізу є і розуміння функції твору у широкому трактуванні цього поняття. Отже, вивчення культурного й ідейно-ментального дискурсів, їх ролі, значення, форм присутності у мистецькій практиці істотно розширюють межі сприйняття й

розуміння, здавалось би, добре знаних явищ, тем, мотивів. Проаналізовано практику застосування рисунку в культурі середньовічної Європи, що дає змогу окреслити власне культурні мотивації функціонування образів, створених у межах рисункових технік.

Рисунок належить до однієї з фундаментальних форм художнього висловлювання. Джерела історії рисунку сягають доісторичного часу. Водночас така тривала культурна доба як Середньовіччя, на перший погляд, не має розвинутої рисункової традиції з репрезентативним корпусом зображень. Рукописну західноєвропейську книгу здебільшого прикрашають яскраві ілюмінації та мініатюри, що за своєю суттю є явищем живописним. Тоді як книжкова графіка впевнено завойовує естетичний простір Європи вже у ренесансну епоху. Такий хронологічний «розподіл» має під собою об'єктивний ґрунт, а проте не зовсім відповідає дійсності.

У статті *поставлено за мету* і зроблено спробу окреслити й охарактеризувати тематичне поле застосування рисунку в середньовічному мистецтві книги, а також проаналізувати іконографічну та стилістичну специфіку зображень, виконаних саме в техніці рисунку.

Аналіз досліджень і публікацій з теми. Бібліографія, присвячена середньовічному рисунку, відчутно коротша, ніж бібліографія ілюмінації. Разом з тим це непересічне явище візуальної культури Середньовіччя вже давно потрапило в поле зору дослідників і має свою історію вивчення. Найчастіше об'єктом дослідження стають ілюстрації до манускриптів англо-саксонського кола, адже саме середньовічна англо-саксонська артистична традиція була найтісніше пов'язана з мистецтвом рисування. Серед дослідників, які виокремили рисунок у самостійний напрям своїх медієвістично-мистецтвознавчих студій, – Майкл Еванз, його праця «Середньовічні рисунки» вийшла друком ще у 1969 р. [5]. До теми рисунку в середньовічному мистецтві звертаються сучасні дослідники, зокрема американка Мелані Голкомб. Музей Метрополітен видав її ґрунтовне дослідження «Ручка і пергамент: рисування в Середні віки» [12].

Арнольд Пейсі займається дослідженнями архітектурного рисунку в середньовічному мистецтві [11]. Крім бібліографії, присвяченим вивченню рисунку, як явища середньовічної візуальної культури, існує широка і ґрунтовна наукова література, в якій йдеться про конкретні пам'ятки, проілюстровані власне рисунками. Це, передусім, Утрехтський псалтир [20] та хроніки Матвія Паризького [9], також Псалтир Марії Французької [15]. Не оминули увагою явище середньовічного рисунку такі авторитетні дослідники середньовічної рукописної книги, як Джонатан Александер [1] та Отто Пехт [14]. Типологію середньовічного рисунку та практику використання книг іконографічних взірців вивчав Роберт Шеллер [16]. У найновіших медієвістичних дослідженнях також звертаються до вивчення феномену рисунку. Серед них є ті, автори яких розглядають загальні проблеми сприйняття і функціонування рукописної книги в середньовічній культурі, як праця Елейн Трегерн [21]. До найновіших досліджень із теми належать також ті, що присвячені проблемі іконографічної специфіки в застосуванні рисунків для виконання зображень абстрактного і схематичного типу, зокрема дослідження Аелен Езра-Еванз [6], тексти в колективних працях авторства Сімон Пінет [13] та Тейлор Мак Колл [10]. Також є тенденція і запит на наукове дослідження мистецьких рисункових практик технологічними методами, до прикладу через застосування рентгенівських досліджень [22]. Серед найновіших досліджень із теми – ґрунтовна стаття, що вивчає зв'язок між винахідницьким мисленням та чуттєвою уявою в середньовічному рисунку [3]. Водночас тема має ще багато «білих плям», а самі зображення наділені справді цікавим потенціалом для поглибленого вивчення та інтерпретацій – культурних, мистецьких, символічних, що, зрештою, зумовлює новизну цієї теми.

Вклад основного матеріалу. Поняття рисунку в контексті середньовічного мистецтва має дещо відмінне від традиційного трактування. Перш за все це пояснюється особливостями техніки, адже в Середні віки не знали олівців, а папір був великою рідкістю. Тривалий процес виготовлення пергамену і самі властивості його як матеріалу не сприяли способу малювання, де потрібне часте штрихування. Обмежував рисувальні можливості й уживаний тоді металевий силос – інструмент значно штивніший, ніж графіт. Замість стилоса могли використовувати таку собі чорнильну «ручку» або пензлик, але художник все одно мусив власноруч приготувати чорнило, змайструвати підручні інструменти [5; 5–6]. Сам рисунок після виконання здебільшого покривали тонким шаром фарби, що за консистенцією схожа на сучасну акварель. Тобто процес вимагав тривалої й ретельної ремісничої підготовки, що до певної міри суперечить самій ідеї рисування, як розуміємо її й нині. Втім, беручи за визначальну рису контур і лінію, велику групу зображень на сторінках середньовічних манускриптів маємо підстави розглядати власне як твори рисувального графічного мистецтва, а не образотворчого, до якого належать ілюмінації.

Ранні зразки середньовічних рисувальних практик демонструють тісний зв'язок із мистецтвом римської античності, але в більш стилізованій, схематичній формі з очевидними ознаками впливу так званого «варварського» та східного мистецтва. Справжній ренесанс класична образотворча традиція переживає у IX ст. за правління Карла Великого, який вважав себе спадкоємцем Римської імперії. Тоді ж формується традиція використання рисувальних практик як усвідомленого вибору для оздоблення

середньовічної книги. Репрезентативними взірцями, де системно застосовано рисунковий підхід до ілюстрування, стали два знамениті псалтирі – Псалтир Корбі та Утрехтський псалтир [12; 6]. Загалом беручи, античні твори активно копіюються, а з ними й ілюстрації, котрі, проте, навряд чи були сучасниками текстів і датуються переважно V ст., хоча в них збережено дух ранньокласичного дохристиянського мистецтва. Серед найпопулярніших середньовічних «римейків» античних текстів – «Психомахія» Пруденція, алегорична поема на тему боротьби гріхів і чеснот, персоніфікованих у жіночих образах, також байки Езопа. Перші відомі нам середньовічні списки «Психомахії» не містили ілюстрацій. Але вже від IX ст. збережено два манускрипти з Реймсу, доповнені зображеннями. Численні манускрипти збережено від пізнішого часу, ілюстрації яких з часом втрачають риси античного стилю, зберігаючи при цьому оригінальну композиційну диспозицію [7; 1–2].

Серед античних творів, які часто копіювали й ілюстрували в Середні віки, – п'єси Теренція. Позбавлені дидактичності, але особливі в суто мовному плані, вони вирізнялися досконалістю і чистотою латини. Перші копії відомі вже від V ст., а ілюстровані манускрипти збережені головню від IX ст. Ілюстрації не зображають сюжетних сцен, вони представляють серію об'єктів і фігур, закомпонованих рядом зліва направо у такому порядку, як пропонується діалогами, на що вказує, зокрема, Майкл Еванз [5; 6].

Цивілізація середньовічного Заходу, як відомо, багато в чому спиралася на античну культуру, особливо цей вплив відчутний у науках і освіті. У каролінзьку добу скопійовано й проілюстровано численні трактати, найчастіше з природничих наук та астрономії. Головним астрономічним твором була грецька поема Аратуса «Phenomena», перекладена латиною [2]. Саме античний «Фізіолог» став предтечею знаменитого середньовічного бестіарію. Ілюстрації у формі рисунків були важливою частиною цих рукописів.

Найважливішим манускриптом ранньосередньовічного часу, проілюстрованого рисунками, визнано Утрехтський псалтир, виготовлений в Реймсі близько 820 р. На відміну від багатьох сучасних йому рукописів, псалтир містить малюнки, які не копіюють античних зразків, а є спробою переосмислення й адаптації класичної традиції. Ілюстрування псалтиря – відповідальна і непроста справа, адже тут немає чітко структурованих наративних ліній чи описів. Ілюстраторам Утрехтського псалтиря вдалось перекласти мовою образів абстрактні ідеї, створити своєрідний символічний візуальний ребус. А легкий, вишуканий і високомайстерний стиль малювання засвідчує виняткове значення цієї пам'ятки в середньовічному мистецтві й загалом культурі. Більшість дослідників вказує на виразні зв'язки з античною культурою, що проявляються також і в способах організації художнього простору і застосуванні візуальних патернів. Наприклад, дослідники вказують на звернення до способу компоновання за моделлю так званого «пташиного погляду», характерного прийому в стінописах греко-римської античності [12; 9]. Утрехтський псалтир справив чи не найбільший вплив на мистецтво рисування в Середні віки, передусім на англійське мистецтво – художники тут володіли особливим чуттям лінії [18; 337–348]. Манускрипт на початку X ст. опинився в Кентенбері, де й зберігався впродовж наступних століть. Його не раз копіювали, але не зі стовідсотковою достовірністю. Наприклад, одна з ранніх реплік, виконаних кентенберійськими майстрами, має численні декоративно-орнаментальні доповнення, чужі для «реалістичного» оригіналу. Але найбільшу різницю становило використання кольору – кольорові рисунки набули великої популярності в англо-саксонській мистецькій традиції. Наступні романські копії демонструють ще більше посилення ефекту декоративності, з'являється контур, який ніби зв'язує вільну манеру, притаманну для першого Утрехтського псалтиря. Серед численних дослідницьких гіпотез щодо ілюстрацій Утрехтського псалтиря є і такі, де мовиться, що рисунки-ілюстрації є тільки етапом перед нанесенням кольору, а не завершеним художнім рішенням [12; 8].

Утім Утрехтський псалтир був хоч і надзвичайно важливим, але далеко не єдиним джерелом, яке живило середньовічну традицію рисування в Англії та на континенті. Добре відомим є той факт, що часто англійці, копіюючи манускрипти з живописними ілюстраціями, замінювали їх власне рисунками. А це підтверджує припущення, що традиція рисування була на той час уже вкоріненою в місцевій художній практиці, джерела якої сягають раннього острівного періоду, знаменитого розвитком лінійного плетінчастого орнаменту в мистецтві книги. У X ст. ця традиція посилюється скандинавськими впливами. Такий тип образотворення віддалений від класичної античної техніки – декоративний, експресивний, зорієнтований на умовну стилізаторську іконографію.

Падіння імперії Карла Великого докорінно змінило обличчя середньовічного мистецтва, художнє життя з королівського двору цілковито переноситься у стіни монастирів. Ілюстрування набуває статусу винятковості і практикується для розкішних фоліантів літургійного призначення, натомість решта книг або не мали жодних зображень, або ж доповнювались ними дуже скупо. Чорно-білий рисунок на кілька наступних століть відходить у тінь, а сторінки манускриптів прикрашають барвисті, яскраві живописні ілюстрації. Проте рисунок, хоч і на других ролях, зберігається в системі середньовічних мистецтв.

Насамперед в Англії, де не забули рисувальних традицій англо-саксонського часу, навпаки – вони здобули там нове життя і розвиток.

Крім Англії, на «рисувальній» карті середньовічної Європи фігурують південнонімецькі землі, зокрема імперська столиця Регенсбург, а також Австрія. Центром виготовлення манускриптів в Австрії XII ст. став Зальцбург, зокрема скрипторій при міському соборі та скрипторій бенедиктинського монастиря святого Петра [12; 22].

У Німеччині й Австрії, отже, впродовж XII і XIII ст. рисування було широковживаним способом ілюстрування манускриптів. Особливо виразно рисувальні аспірації проявились у художніх практиках Прюфенінзького абатства в баварському Регенсбурзі, де впродовж всього XII ст. дуже активно формувалась монастирська бібліотека. Художники прюфенінзького скрипторію були зорієнтовані головню на рисувальні техніки з легким додаванням кольору в обмеженій палітрі. Ще однією особливістю прюфенінзької художньої традиції є строге дотримання чітких симетричних композиційних структур, органічне поєднання текстів і зображень. Символічність і алегоричність художнього мислення має вияв у текстах різних жанрів, які створювались для монастирської бібліотеки – теологічних, наукових, історичних [12; 20]. Ці тенденції також зафіксовані і артикульовані Еванзом у його праці, присвяченій дослідженню середньовічного рисування [5; 9]. Більшість рисунків виконана в контурній манері з незначною зміною товщини штриха, щоб поживити неперервні замкнуті силуетні лінії, а деякі зроблені на кольоровому тлі, що дає змогу оперувати тонкими, гнучкими лініями. Застосування контуру, який чітко читається в структурі зображення, – широко вживана практика в мистецтві середньовічної ілюмінації, зокрема на етапах її розвитку в зрілому й пізньому Середньовіччі. Що ж до тематики рисункових зображень, то здебільшого вони дидактичні й покликані доповнити, розширити текст, для цього додатково вводяться написи, що є невіддільною частиною візуальної композиції у творах такого типу. У німецькому мистецтві традиція інкорпорувати текст і зображення, виконані єдиним матеріалом в однаковій техніці, вкорінилася і розвинулася. В інших європейських країнах рисунок співіснує з живописом, але не перевершує його ані значенням, ані естетично.

Цікаві зразки рисувального мистецтва має середньовічна Каталонія, де відчутні англійські художні впливи. Тут виконували зображення унікально великих розмірів, найімовірніше, під впливом доміантної естетики монументальних стінописів, властивої для цього регіону.

Англійський «рисунковий слід» характеризує північнофранцузьке малювання, де рисувальний потенціал проявився значно сильніше, ніж в інших землях королівства. Рисувальна традиція раннього Середньовіччя, так яскраво проявлена в художньому оформленні Псалтиря з пікардійського монастиря в Корбі, не втрачена і в романську та ранньоготичну добу. Наприклад, у бургундському монастирі Сіто, який розквітнув за настоятельства англійця Стефана Гардінга, послідовно дотримувались англійської традиції ілюстрування манускриптів кольоровими рисунками [5; 9]. Навіть в англійській готичній ілюмінації в кольорі й золоті відчутний вплив рисувальної техніки, вміння працювати з легкою лінією, контурно схематизувати зображення, яке й надалі демонструє спорідненість з романською художньою традицією, а отже, також і з класичною. Наприклад, збереглися манускрипти, у яких ілюстративний цикл відкривають повноколірні класичні мініатюри, а продовжують або закінчують чорно-білі рисунки. Мабуть, недоречно пов'язувати таку практику з причинами меркантильного характеру, коли замовникові та художнику забракло фарби чи коштів, щоб ілюминувати манускрипт від першої до останньої фолії. Ця візуальна практика видавалась їм природною. Серед характерних зразків «Життя святого Кутберта» Беде Благочесного, що зберігається бібліотеці Університетського коледжу в Оксфорді [8].

У XIII ст. в Англії набуває великої популярності ілюстрування Апокаліпсису. Манускрипти Книги Одкровення замовляли і в церковно-духовних колах, і в світських, особливо у світських. Текст виявився дуже продуктивним з погляду реалізації через візуальну образність, мотиви якої напрочуд добре накладались на світоглядну картину того часу. Видіння Йоана містило той фантастичний, але символічно місткий образний ряд, що поєднував релігію, містику й водночас екзотику, таке бажане для свідомості середньовічної людини – надзвичайно-чудесне [4; 374–376]. Як і у випадку Утрехтського псалтиря, ілюстратори намагались зобразити все, що було наділене хоч найменшим візуально-образним потенціалом. Але сама подача відрізняється – зображення композиційно і структурно впорядковані, щобільше, розташування їх часто наближається до діаграмного типу організації простору аркуша.

Багато англійських рисунків, датованих XIII ст., включно з деякими Апокаліпсисами, пов'язують з постаттю Матвія Паризького, ченця Сент-Албанського абатства, який від 1236 р. став його офіційним хронікером. Нині його вважають автором ілюстрацій тільки тих манускриптів, які він же ж і писав, а саме житійних рукописів і трактату з історії світу. Ілюстрації Матвія Паризького демонструють надзвичайно органічний, навіть інтимний зв'язок з текстом, часом малюнок зроблений вгорі сторінки переходить в текст, спілітається з ним і слугує інструментом поділу його на колонки. Матвій Паризький – один із

небагатьох неанонімних середньовічних авторів, тому закономірно йому приписують більше творів, ніж він міг виконати і виконав. Очевидно, що мав Матвій Паризький і послідовників та імітаторів. Стиль його малювання відчутно вплинув на загальну традицію рисувального мистецтва пізніх Середніх віків.

І все-таки навіть в Англії, де рисунок розвинувся найбільше, у період зрілого й пізнього Середньовіччя застосовували його переважно для ілюстрування світських манускриптів, стосовно літургійних книг це радше рідкість. Найбільше рисунків у трактатах, які можна окреслити як такі собі технічні посібники. Пізньосередньовічні літературні та історичні тексти часто взагалі позбавлені ілюстрацій-рисунків. Натомість їх використовують тоді, коли очевидно є потреба доповнити і пояснити текст, переважно в наукових текстах із медицини та астрономії, – як найдоступніший і найдешевший спосіб ілюстрування. Не завжди вони мають якусь художню цінність. Але відомі й чудові мистецькі зразки високої естетичної вартості, наприклад, у медичних трактатах. Астрономічні малюнки і в пізньосередньовічний період демонструють зв'язок з античною традицією, насамперед із твором Аратуса, до якого, однак, було додано нові частини зі знаннями, адаптованими зі Сходу (також античними в основі: втрачені в середньовічній Європі, їх збережено на арабському Сході в перекладах). Серед найцікавіших зразків діаграмних рисунків – зображення, які пояснюють наукові концепції та філософські ідеї. На перший погляд такі зображення не спрощують, а навпаки, ускладнюють сприйняття, бо покликані вони були не пояснювати, а узагальнювати (щоб їх розуміти, треба було володіти глибокими знаннями теми). У таких зображеннях утілено характерну рису середньовічного світосприйняття – прагнення впорядкувати й категоризувати все на світі, знайти місце для кожної речі у світовому Творінні. Форма діаграми дуже добре підходила для візуального втілення водночас структурного й символічного мислення.

У релігійних манускриптах схематичні рисунки використовували для зображення канонів Євсевія в архітектурному обрамленні. Прижилась у схематичній іконографії і форма дерева, дуже придатна для візуалізації класифікацій. Відома вона від античності з текстів Порфірія, звідки була запозичена у Середньовіччі для зображення різних ідей – від наукових і філософських до релігійних та етичних, наприклад, дерево гріхів і чеснот [5; 11].

Діаграми і схеми виконані у предметній формі, певна річ, справляли більший ефект на читача, як з погляду розкриття їхнього значення, так і суто естетичний. У чернечому середовищі було вироблено кілька типових схем, покликаних поліпшити засвоєння знань. Так, святий Бонавентура розробив одну з таких схем, яка дістала назву *Lignum Vitae*, – зображення поєднувало Розп'яття і дерево та мало слугувати, з одного боку, уособленням життя Христа, а з другого – бути коментарем до нього. Серед справді ґрунтовних досліджень ідеї й образу *Lignum Vitae* в теології Бонавентури – дисертація Патріка Френсіса О'Коннелла, захищена у Фордгемському університеті 1985 р. [24]. Чернець Бонакурсеус зібрав антологію діаграм, утілених у формах дерев, коліс та фігур ангелів, а також винайшов і свою власну – Вежу Премудрості, що зображала замок, архітектурні компоненти якого «проголошували» сентенції етично-дидактичного змісту [5; 12].

Крім популярної і поширеної форми діаграми, активно зверталися рисувальники й до антропоморфних персоніфікацій (ті ж такі гріхи й чесноти з Психомахії, уособлення наук і мистецтв, алегорії стихій, віку тощо). Схематичні зображення, які включали ці фігури, часто входили до діаграмних композицій, що уподібнювались до скульптурних сцен порталів соборів, де кожна постать має своє місце і наділена особливим символічним змістом у загальній картині.

Не всі фігури, проте, є персоніфікаціями, деякі представляють людину як таку, що представляє мікрокосм, земну копію макрокосмосу. Зображення мікрокосму дуже популярне і мало свої вироблені іконографічні канони. Написи, які його доповнювали, виконувались таким чином, щоб не порушити загальної образної цілісності фігуративної діаграми. Серед найбільш вражаючих зображень такого типу – діаграма італійського священика Опіцина де Каністріса, відомого також як Анонім із Тіціненсісу, який мав психічний розлад шизофренічного типу. Він робив схеми на великих листах пергаменту, які потім складались до купи в єдине зображення, поєднував геометричні, природні й антропоморфні форми, виконані в експресивній манері. Серед його улюблених зображень – карта світу, представлена в монструозних алегоричних образах: Європа – чоловік, Африка – жінка, Середземне море – диявол [23]. Його роботи символічно інтерпретували в окремих трактатах, написаних в XIV ст., між 1335 і 1341 рр. Водночас ці манускрипти можна розглядати як особистий щоденник Опіцина.

Рисувальна традиція активно розвивається у практиці творення книг-моделей, книг-програм з іконографічними зразками. Зображення, зібрані в них, не були ґрунтовані на натурних спостереженнях, вони являли собою компілятивні умовні образи, своєрідні візуальні формули. Створювались такі книги з суто прагматичною метою, художній компонент тут був другорядним. Тим більше що зображення часто обводили контуром наново, що негативно позначалося на їхній естетиці, інколи додавались нові деталі.

Перша відома нам книга іконографічних візрів датована 1034 р., автором є лімозький монах Адемар Шабанський. Вона містить зображення постатей з Нового Заповіту та орнаментальні мотиви. Часто іконографічні зразки виконували на окремих аркушах, які не конче об'єднували в книгу [19; XVI-XVIII].

Один із найкращих іконографічних посібників уклад Віллар де Оннекур, а доповнювати його наступники. Праця представляє широкий образний ряд, чітко структурований за допомогою геометричних форм. Цікавим доповненням є зображення речей, які сам автор бачив під час подорожей. Вперше Віллар дає зразки рисування архітектури.

Найбільш наближеною версією сучасного ескізу в контексті середньовічного мистецтва були підготовчі малюнки для майбутніх мініатюр. Їх могли виконувати або на місці майбутньої ілюмінації, або на полях як інструкцію.

Висновки. Поняття рисунку в сучасному його розумінні виникає аж на початку XV ст., коли зображення в такій техніці перестає бути ілюстрацією, позбавленою кольору, або візуальною інструкцією чи поясненням і перетворюється на самостійну мистецьку форму. Чи початок цього процесу було покладено через практику укладання книг з іконографічними зразками, чи через ескізне малювання в настінних розписах і книжковій ілюмінації, важко визначити з цілковитою певністю. А проте неможливо заперечувати, що середньовічні рисункові практики і техніки, вживані для ілюстрування рукописних книг, справили відчутний вплив на патерни образотворення в мистецтві графіки та ілюстрації ранньомодерної доби, коли манускрипти поступаються друкованій книзі. У міру того як ілюстрації в манускриптах стають делікатнішими, тоншими і заповнюють простір сторінки впереміж з текстом, щільні, модельовані кольором поверхні поступово відходять у минуле. Вже від XIII ст. звичним способом зображення стає той, коли забарвлюється тільки одяг і драперії на постатях, а лиця і оголені частини тіла виконуються контурною лінією на нейтральному блідому тлі. Живописні підходи й техніки трансформуються, художники зорієнтовані на результат з дуже елегантним витонченим типом зображення, у якому гнучкість ліній і контурів відіграє провідну роль. Набуває популярності і гризайльне малювання у сірій монохромній тональності. Своєрідним різновидом гризайльної стала техніка камео, що передбачала використання дуже обмеженої і блідої, але все ж колірної палітри на тонованому пергаменті.

Рисунок продовжував існувати й розвиватись в контексті мистецтва рукописної книги аж до часу винайдення книгодрукування. Середньовічні рисунки лежать усе-таки поза межами сучасного традиційного уявлення про них як про самостійний вид мистецтва, але оминати увагою ці виразні і промовисті зразки графіки було б несправедливим і, зрештою, необачним рішенням, що звужує уявлення про європейську художню культуру в усій її повноті.

Список використаної літератури

1. Alexander J. J. *Medieval Illuminators and Their Methods of Work*. New Haven : Yale University Press, 1992. 214 p.
2. Aratus : *Phaenomena*. Cambridge Classical Texts and Commentaries / ed. by D. Kidd. Christchurch : University of Canterbury, 1997. 616 p.
3. Bolens G. Inventive embodiment and sensorial imagination in medieval drawings: The marginalia of the Walters Book of Hours MS W.102. *Cogent Arts & Humanities*. 2022. Vol. 9, no. 1. URL: <https://doi.org/10.1080/23311983.2022.2065763>.
4. Emmerson R. K. *Apocalypse Illuminated: The Visual Exegesis of Revelation in Medieval Illustrated Manuscripts*. Philadelphia : Penn State University Press, 2018. 288 p.
5. Evans M. *Medieval drawings*. London : Paul Hamlyn, 1969. 176 p.
6. Even-Ezra A. *Lines of Thought. Branching Diagrams and the Medieval Mind Ayelet*. Chicago : University of Chicago Press, 2021. 272 p.
7. Katzenellenbogen A. *Allegories of the virtues and vices in medieval art*. Toronto, Buffalo, London : Toronto University Press, 1987. 102 p.
8. Lawrence-Mathers A. Bede, St Cuthbert and the science of miracles. *Reading Medieval Studies*. 2019. No. XLV. P. 3–28.
9. Lewis S. *The Art of Matthew Paris in the Chronica Majora*. Berkeley : University of California Press, 1987. 576 p.
10. McCall T. Functional Abstraction in Medieval Anatomical Diagrams. *Abstraction in Medieval Art: Beyond the Ornament* / ed. by E. Gertsman. Amsterdam, 2021. P. 285–309.
11. Pacey A. *Medieval Architectural Drawing: English Craftsmen's Methods and Their Later Persistence (S. 1200-1700)*. Stroud, Gloucestershire : Tempus, 2007. 256 p.
12. *Pen and Parchment: Drawing in the Middle Ages* / ed. by M. Holcomb. New York : Metropolitan Museum of Art, 2009. 188 p.
13. Pinet S. Diagrammatic Thought in Medieval Literature. *Literature and Cartography: Theories, Histories, Genres* / ed. by A. Engberg-Pedersen. Cambridge, Massachusetts, 2017. P. 173–197.
14. Pächt O. *Book Illumination in the Middle Ages*. Oxford : Oxford University Press, 1987. 224 p.
15. Rudolf Stanton A. *The Queen Mary Psalter: A Study of Affect and Audience*. Philadelphia : Amer Philosophical Society, 2002. 214 p.

16. Scheller R. W. *Exemplum: Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages* (Ca. 900-Ca. 1470). Amsterdam : Amsterdam University Press, 2000. 434 p.
17. *The Apocalypse in the Middle Ages* / ed. by R. K. Emmerson, B. McGinn. Ithaca : Cornell University Press, 1992. 428 p.
18. *The illuminated psalter. Studies in the content, purpose and placement of its images* / ed. by F. O. Büttner. Turnhout : Brepols, 204. 616 p.
19. *The Use of Models in Medieval Book Painting* / ed. by M. E. Muller. Cambridge : Cambridge Scholars Publishing, 2014. 235 p. = P. XVII - XVIII.
20. *The Utrecht Psalter in Medieval Art* / ed. by K. van der Horst, W. Noel, W. C. M. Wüstefeld. Tuurdijk : H&S, 1996. 271 p.
21. Treharne E. *Perceptions of Medieval Manuscripts: The Phenomenal Book*. Oxford : Oxford University Press, 2021. 264 p.
22. *Visualizing underdrawings in medieval manuscript illuminations with macro-X-ray fluorescence scanning* / N. K. Turner et al. *X-Ray Spectrometry*. 2019. Vol. 48, no. 4. P. 251–261.
23. Whittington K. *Body-Worlds: Opicinius de Canistris and the Medieval Cartographic Imagination*. Toronto : Pontifical Institute of Medieval Studies, 2014. 212 p.
24. O'Connell P. F. *The «Lignum Vitae» of Saint Bonaventure and the Medieval Devotional Tradition (Spirituality, Franciscan)*: doctoral dissertation. New York, 1985. URL: <https://research.library.fordham.edu/dissertations/AAI8521412/> (date of access: 14.02.2023).

References

1. Alexander J. J. *Medieval Illuminators and Their Methods of Work*. New Haven : Yale University Press, 1992. 214 p.
2. *Aratus: Phaenomena*. Cambridge Classical Texts and Commentaries / ed. by D. Kidd. Christchurch : University of Canterbury, 1997. 616 p.
3. Bolens G. *Inventive embodiment and sensorial imagination in medieval drawings: The marginalia of the Walters Book of Hours MS W.102*. *Cogent Arts & Humanities*. 2022. Vol. 9, no. 1. URL: <https://doi.org/10.1080/23311983.2022.2065763>.
4. Emmerson R. K. *Apocalypse Illuminated: The Visual Exegesis of Revelation in Medieval Illustrated Manuscripts*. Philadelphia : Penn State University Press, 2018. 288 p.
5. Evans M. *Medieval drawings*. London : Paul Hamlyn, 1969. 176 p.
6. Even-Ezra A. *Lines of Thought. Branching Diagrams and the Medieval Mind Ayelet*. Chicago : University of Chicago Press, 2021. 272 p.
7. Katzenellenbogen A. *Allegories of the virtues and vices in medieval art*. Toronto, Buffalo, London : Toronto University Press, 1987. 102 p.
8. Lawrence-Mathers A. *Bede, St Cuthbert and the science of miracles*. *Reading Medieval Studies*. 2019. No. XLV. P. 3–28.
9. Lewis S. *The Art of Matthew Paris in the Chronica Majora*. Berkeley : University of California Press, 1987. 576 p.
10. McCall T. *Functional Abstraction in Medieval Anatomical Diagrams*. *Abstraction in Medieval Art: Beyond the Ornament* / ed. by E. Gertsman. Amsterdam, 2021. P. 285–309.
11. Pacey A. *Medieval Architectural Drawing: English Craftsmen's Methods and Their Later Persistence (s.1200-1700)*. Stroud, Gloucestershire : Tempus, 2007. 256 p.
12. *Pen and Parchment: Drawing in the Middle Ages* / ed. by M. Holcomb. New York : Metropolitan Museum of Art, 2009. 188 p.
13. Pinet S. *Diagrammatic Thought in Medieval Literature*. *Literature and Cartography: Theories, Histories, Genres* / ed. by A. Engberg-Pedersen. Cambridge, Massachusetts, 2017. P. 173–197.
14. Pächt O. *Book Illumination in the Middle Ages*. Oxford : Oxford University Press, 1987. 224 p.
15. Rudolf Stanton A. *The Queen Mary Psalter: A Study of Affect and Audience*. Philadelphia : Amer Philosophical Society, 2002. 214 p.
16. Scheller R. W. *Exemplum: Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages* (Ca. 900-Ca. 1470). Amsterdam : Amsterdam University Press, 2000. 434 p.
17. *The Apocalypse in the Middle Ages* / ed. by R. K. Emmerson, B. McGinn. Ithaca : Cornell University Press, 1992. 428 p.
18. *The illuminated psalter. Studies in the content, purpose and placement of its images* / ed. by F. O. Büttner. Turnhout : Brepols, 204. 616 p.
19. *The Use of Models in Medieval Book Painting* / ed. by M. E. Muller. Cambridge : Cambridge Scholars Publishing, 2014. 235 p. P. XVII – XVIII.
20. *The Utrecht Psalter in Medieval Art* / ed. by K. van der Horst, W. Noel, W. C. M. Wüstefeld. Tuurdijk : H&S, 1996. 271 p.
21. Treharne E. *Perceptions of Medieval Manuscripts: The Phenomenal Book*. Oxford : Oxford University Press, 2021. 264 p.
22. *Visualizing underdrawings in medieval manuscript illuminations with macro-X-ray fluorescence scanning* / N. K. Turner et al. *X-Ray Spectrometry*. 2019. Vol. 48, no. 4. P. 251–261.
23. Whittington K. *Body-Worlds: Opicinius de Canistris and the Medieval Cartographic Imagination*. Toronto : Pontifical Institute of Medieval Studies, 2014. 212 p.
24. O'Connell P. F. *The «Lignum Vitae» of Saint Bonaventure and the Medieval Devotional Tradition (Spirituality, Franciscan)*: doctoral dissertation. New York, 1985. URL: [https:// research.library.fordham.edu/dissertations/AAI8521412/](https://research.library.fordham.edu/dissertations/AAI8521412/) (date of access: 14.02.2023).

UDC 7.02-028.24 «653» :7.04]028.1=124 (4-15)

DRAWING IN THE ART OF THE MEDIEVAL BOOK OF THE LATIN WEST: ON THE QUESTION OF HISTORY, FEATURES OF ARTISTIC PRACTICE AND THE SEMANTICS OF ICONOGRAPHIC MOTIVES**Hrynda Bohdana** – PhD, Senior lecturer of the Contemporary art practices department, Lviv National Academy of Arts, Lviv

There have been many general works on medieval art and numerous others on the history of drawings, however quite special and not widely common drawings of the Middle Ages have seldom been studied in their own right. This paper is aimed to introduce the audience to the broad overview of drawing use as a technique, image-making approach as well as contribution to the knowledge of subject matters, iconographical backgrounds, and its local varieties across the medieval Europe embracing England, France, Germany, Austria, and Catalonia. The paper deals with drawings in European manuscripts between the 6th and early 15th centuries and discusses the changing attitudes towards drawings and the peculiar qualities of linear representation. Special focus is made on the following the ideas of classical heritage, that are among most influential impacts at the early stage of practicing illustration drawing in medieval manuscripts. At this point well known Utrecht Psalter is analyzed, focusing both on stylistics and aesthetics and certain iconography patterns. The extraordinary diversity of the uses of drawing and the often dividing line between aesthetic and functional considerations is shown by the wide variety of subject matters: allegorical poems such as the war between the Virtues and the Vices; celestial maps used by medieval astronomers; pictorial guides to ethics like the the Tower of Wisdom or Trees of Virtues of Vices. Also there is special attention pointed to the use of drawing techniques to implement quite abstract and intellectual images, in particular charts and diagrams commonly used for scientific, medical, astrological treatises of the high Middle Ages. Here we can find the tendency to reflect the prevalent desire of the medieval thought for imposing order on the Universe, and schematic designs made in drawing techniques became one of the most appropriate tools for the purpose. Late medieval drawings analysis is completed by the architectural designs best presented through Villard de Honnecourt drawings.

Also the paper uncovers certain local characteristics of different countries, whose artistic tradition tends more than others for drawing practices and designs in manuscript production and image making, first of all England and British isles where the tradition was flourishing during the all medieval era. Germany and Catalonia as another countries tend to evolve drawing as widespread approach to medieval illustrations are as well briefly overviewed in the text.

Key words: drawing, medieval, iconography, manuscripts, illustration, classical tradition, aesthetics, visibility.

Надійшла до редакції 28.04.2024 р.

УДК 780.634;78.071.2

ЗАРОДЖЕННЯ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ВИКОНАВСТВА НА ДВОРЯДНОМУ КСИЛОФОНІ АМЕРИКАНСЬКОЇ СИСТЕМИ

Олійник Дмитро – кандидат мистецтвознавства, старший викладач, Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка, Львів,
<https://orcid.org/0009-0003-5327-1824>
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.752>
olidimus@gmail.com

Стаття присвячена вивченню умов адаптації в Європі дворядного ксилофона американської системи розташування пластин. Розглянуто діяльність американських ксилофоністів в Європі наприкінці XIX – першої пол. XX ст., які сприяли популяризації інструмента нової системи та подальшому розвитку європейського виконавства. Уведено до наукового обігу маловідомі матеріали, що стосуються діяльності перших європейських виконавців XX ст.

Ключові слова: дворядний ксилофон американської системи, маримба, Тедді Браун, Курт Енгель, Вольфганг Пахла.

Постановка проблеми. В українському музикознавстві проблема проникнення в європейське виконавство американської системи ксилофона-маримби дотепер не вивчалася. Тому метою статті є постановка самої проблеми адаптації в Європі американської системи розташування пластин, зародження європейського виконавства на новому, більш перспективному у всіх відношеннях інструменті та його промислове виробництво в Західній Європі.

Вклад дослідницького матеріалу. Від 1830-х років у професійному виконавстві Європи панував ксилофон чотирирядної європейської системи [1; 12–19, 2; 92–97]. Ця система за способом розташування пластин на інструменті (паралельно до тіла) і виконавською технікою (подібної до цимбальної) докорінно відрізнялася від американської (рис. 1), яка повністю відтворювала розташування чорних і білих клавіш фортепіано. Тому іноді цю систему називають «клавішною».

Перше знайомство європейської публіки з дворядними ксилофонами американської системи відбулося наприкінці XIX – початку XX ст. завдяки американським ксилофоністам. Серед перших