

## МИСТЕЦТВО ЯК «МАШИНА ЧАСУ» Принципи історизму та методологія відтворення історії художньо-виражальними засобами

Як відтворити історію? В різних аспектах це питання намагалося вирішити не одне покоління митців та науковців. Вважається, що історик-науковець має сповідувати принцип історизму та науково-логічного викладу, оперувати лише фактами, а митець — художньо-емоційний принцип, і там де закінчується влада документа, звертатися до фантазії. При уважнішому розгляді помітно, що між цими принципами немає чіткої межі. Не випадково історію та мистецтво називають дітьми однієї матері — пам'яті, і так само не випадково видатні історики часто були й митцями — мали добрий літературний хист.

Нині науковці та митці все частіше говорять про неможливість відтворити об'єктивну картину минулого, дотримуючись лише наукових або лише мистецьких методологічних підходів. Задля спільної мети (хоч і шляхи її досягнення різні), митець мусить зважати на історичні факти, а історик-науковець — залучати не лише документи, а й увесь ментально-свідомісний зріз національного історичного процесу, що донедавна залишався поза колом наукової зацікавленості істориків [1].

Історична подія — минула й лишила *слід*и в людській пам'яті, в документах та свідченнях, у мистецьких творах. Картина історичного явища у своєму природному бутті для дослідження як правило втрачена, оскільки час її — минулий, а час, у якому перебуває дослідник, теперішній. Історик, описуючи картини минулого, мусить дбати про словесне кодування інформації не менше, ніж про саме її збирання та оформлення, звертатися до уяви читача, намагаючись проникнути у його свідомість. Саме в цьому аспекті історики мають багато спільного з поетами, письменниками і митцями [2].

Нині дослідники все частіше використовують поняття «реконструкція історії». Відтворення історії на екрані, по суті — реконструкція неіснуючого. Наукові спроби відтворення минувшини

невербальними засобами показали, що історичне дослідження набагато ближче до візуальних мистецтв, аніж до літератури, до історичного роману. Вивчення історії є більшою мірою «зображенням», ніж «вербалізацією» минулого. На перший план вчені висувають ідею близькості історіографії до візуальних мистецтв [3].

Ще з часів Геродота людство жадало пізнати своє минуле, і на межі століть та тисячоліть це прагнення зростало. Сутнісні зміни бачення історичних процесів, характерні для кінця ХХ та початку ХХІ ст., поставили науковців та митців перед новим завданням аудіовізуального відтворення цих явищ. Науковий та художній методологічні підходи чи не найвиразніше перетнулися у процесі створення історичних науково-пізнавальних фільмах, кількість яких за останні два десятиріччя неухильно зростає. Ще в перші роки незалежності (1993) Національною кінематикою України — студією Київнаукфільм — було знято науково-пізнавальний серіал «Невідома Україна: Нариси нашої історії» (104 назви), що демонструється й нині, зокрема, у 2007 р. — телеканалом «Новий». Набагато потужніше історико-пізнавальні фільми продукують зарубіжні виробники, про що свідчить хоча б недавнє рекламне повідомлення компанії кабельного телебачення «Воля»: з 1 листопада 2007 р. телеканал Viasat History стає цілодобовим, пропонує нові історико-пізнавальні блоки, тематика яких оновлюватиметься кожного місяця [4, 5].

Зростання попиту на історію актуалізує ряд проблем: з одного боку, як досягнути цей щодня зростаючий кіноматерик історії, в тому числі, як описати типологію його фільмів; з іншого — якими мають бути *принципи екранного історіотворення*, як висвітлювати історію на пізнавальному екрані?

Режисер, який береться за кінематографічно-пізнавальне відтворення історії, в ідеалі має створити «машину часу», пасажирів якої зможуть побачити минуле і мати об'єктивне уявлення про історію. Схоже завдання могло виникати перед митцями, які прагнули відтворити якусь конкретну історичну подію на полотні, фресці чи мозаїці, та фахово написаний істориком текст — матеріал ще недостатній для живописця. Для передачі відчуття правдивості художник ще мусить віднайти необхідні для зображення автентичні деталі — історичні костюми, зачіски, типаж, реквізит, інтер'єр чи місце події тощо. Так само і кінематографіст, знімаючи пізнавально-історичний фільм, має знати «на що наводити фокус?» Історик, відтворюючи картини минулого, використовує *слово*, опи-

сує події та явища, тримає увагу читача (як і письменник-романіст) за допомогою словесних образів, працює у сфері *ідеального*. Кінематографіст також використовує слово (що звучить у дикторському тексті, у написах), але його праця принципово відмінна від історика — він має розв'язати парадокс: *зобразити на екрані минуле*, зримо «реконструювати» вже неіснуючий світ. Не випадково в одному з визначень природи кінематографа домінує, запропонована З. Кракауером теза про «реабілітацію фізичної реальності» [6]; тут мається на увазі зображення чогось конкретного, об'єктивно нині існуючого (рукопису, предмету археології, споруди, фотографії, кінохроніки, актора тощо), на чому об'єктив кінокамери може сфокусуватися, проекспонувати плівку, промодулювати інший носій інформації. Новітні дослідження стверджують, що кінематограф може реабілітувати не лише фізичну, але й «архетипічну реальність» [7]. І як слушно стверджує Л. Козлов, найглибше проникнення в атмосферу цього минулого — не лише ідеал, а й норма серйозної роботи режисера та сценариста [8].

Що глибше минуле, то більш розріджена атмосфера і менше лишилося пам'яток. О. Шпенглер, розглядаючи *феномен великих культур*, зауважує, що суть історії вульгаризується, коли вона зводиться лише до переліку «дат» і «фактів». Стверджує, що повноцінна історія постане лише за умови осягнення світом її «первісних форм». Тоді кожен історичний факт, кожна думка, кожне мистецтво, кожна війна, кожна особистість стануть доступними для розуміння. І тільки тоді історія існуватиме як організм, у розвиток якого випадковий теперішній спостерігач не внесе нічого від себе [9].

Виходячи з цього, як сприяти аби минуле заговорило своєю, притаманною лише йому мовою? Що можуть донести з екрану малюнки на кістці мамонта, керамічні скульптурки, прикраси, особливо якщо вони виготовлені задовго до виникнення писемності? Історія людства значною мірою зникла з нашої пам'яті, — наголошує К. Ясперс, — і лише дослідження якоюсь мірою наближають нас до неї. Писемна історія — історичний час людства — налічує п'ять тисяч років [10]. На тлі кількох мільйонів літ еволюції людини цей час метафорично можна порівняти з останніми п'ятьма хвилинами на циферблаті людської доби. Історичний час значно коротший за «доісторичний», що його досліджують переважно за археологічними, етнографічними та іншими джерелами й мистецькими пам'ятками. Зорове відображення — образотворча картина світу — набагато давніша за вербальну, і за відсутності писемних свідчень,

міфологічні джерела допомагають у вирішенні задач історії як пізнання [11].

Ще не маючи письма, давня людина прагнула до самовираження через малюнок, скульптуру, музику й танець. Найдавніші мистецькі вироби, знайдені на території України, проливають світло на добу пізнього палеоліту — 40–10 тис. років до н. е. [12]. Тоді вже з'являються виготовлені з кісток мамонтів різьблені браслети, скульптурки. Кістки мамонта розписані вохрою знайдені у Мізині на Десні та в Межиричах на Середньому Дніпрі, зображення птаха на бивні мамонта — на Кирилівській стоянці [13].

Шедеврами світового мистецтва вважаються жіночі статуетки із Мізинської стоянки, одна з яких ілюструє «палеолітичний танець», що й нині зберігся у деяких північних народів, що рухалися на Північ разом з льодовиком, який танув повільно. І нинішні житла мешканців тих народів структурно нагадують розкопані в Мізині. Комплекс пофарбованих вохрою кісток, інтерпретований С. М. Бібіковим як ансамбль музичних інструментів, засвідчує високий рівень духовності палеолітичного населення України; то був виразний засіб опанування прадавньою людиною метроритмічною структурою музики. Реконструйовану гру на цих музичних інструментах записано на платівку фірмою «Мелодія» [14].

Хоча кожна нова епоха виробляє свої прийоми та способи суб'єктивізації, та суб'єктивна складова за давністю нівелюється, і з часом мистецький твір набуває ознак об'єктивного свідчення. Численні зображення на плитах Кам'яної Могили — риб, сітей та човнів, оленів, людської стопи, биків, а також птахів та зміїв — уособлюють небесно-земні стихії, мають іконічний характер. Це свідчить про вміння людини того часу абстрагуватися від природи, узагальнювати її явища [15].

Якщо в у кожному окремому рисунку палеоліту ще відсутня композиційна основа, то в добу неоліту в різних культурах повсюдно з'являються малюнки *Світового дерева*. Цей образ, характерний для міфопоетичної свідомості, напевно можна вважати праобразом історії, оскільки крім просторових складників: верх (небесне царство) — середина (земля) — низ (підземне царство), виокремлюється й *часова сфера*: минуле (предки) — теперішнє (нинішнє покоління) — майбутнє (потомки); символізується будь-який динамічний процес (виникнення, розвиток та завершення) [16].

Історія тісно пов'язана з *часом* та його вимірюванням. Дописемний світ трипільської культури дійшов до нас у вигляді орна-

ментованого глиняного посуду, керамічних жіночих статуєток, фігурок тварин, моделей жител, олтарів. За тисячу років до появи Шумерської цивілізації трипільці вже вміли користуватися місячним календарем [17]. Вивчення уявлень про час вимагає зосередження на календареві, що його потребувала господарська діяльність людини. В доісторичному періоді — час безмежний, немірний. Для первісної людини слово «час» немає жодного значення. Вона живе у часі, але нічого про нього не знає [18]. Та настає межа, за якою людина у своєму історичному розвитку вже не може обходитися без визначення *ери* — системи *літочислення*. Щоб це збагнути, за останні два століття історики та археологи розшифрували багато різних пам'яток [19].

З плином історії, *час* вимірюється все прискіпливіше: виникає наука хронологія, що має прями́й зв'язок з астрономією. Ще наприкінці XIX ст. відомий французький астроном Нікола Фламмаріон, зауважив, що без історії астрономії ми не зможемо нічого оцінити ні в історії людства, ні в історії Всесвіту [20]. Практична необхідність літочислення спонукала древніх до спостережень за рухом небесних світил. Фази Місяця — народження, ріст, убування, зникнення, за яким через три темні ночі знову з'являється молодик, зіграли неоціненну роль у виробленні уявлень про циклічність. М. Еліаде наголошує, що саме місячний ритм послужив мірилом не лише коротких проміжків часу (тижня, місяця), а й *архетипом історії*: «народження» людства, його зростання, старіння, зникнення — на зразок місячного циклу [21].

Одним із досягнень «неолітичної революції» було те, що людина знайшла «точку опори» на небі — відкрила Зодіак. Це могло статися лише за умов перемоги відтворюючого господарства. Накоплення знань потребувало їх фіксації на «матеріальних носіях», і М. Чмихов наводить цьому переконливі докази. Так, веснянолітні знаки Зодіаку відображені на прясельці, знайденому археологами поблизу с. Таценки. За допомогою посудин з двома отворами, виготовленими під певним кутом, древні могли спостерігати за небом і передбачати сонячні та місячні затемнення [22]. Саме *ідея часу* втілена в спірально сонячному трипільському орнаменті. Усвідомлення ритмічності у природі переносилося у ритмічність орнаментів на посудинах, які, певно, й були *прообразами перших календарів* [23]. Б. Рибаків запропонував тлумачення орнаменту на глечуці, знайденому у с. Ромашки на Київщині, як календаря весняно-літнього циклу. Кромлехи, що збереглися на Україні, зокрема, поблизу

Запоріжжя, давніші за англійський Стоунгендж, вважаються обсерваторіями древніх. Названі факти — лише один із прикладів того, як *матеріальні прояви* дозволяють зазирнути у *сферу ідеального*. Отже, світовідчуття древніх можна пізнати також і на основі їхніх мистецьких творів та матеріальних пам'яток — гіпотеза, що знайшла відображення в авторському науково-пізнавальному фільмі «Відгомін забутого неба» (НКУ — Київнаукфільм, 1998).

Діяльність людини сприяла удосконаленню інструментів для *вимірювання часу*. Колообіг Сонця та Місяця, зміна пір року, механічні коливання — процеси, що певно першими почали асоціюватися з *часом*. Водяний годинник вже існував у Єгипті до 1500 р. до н. е. Повсюдно в громадських місцях встановлюються сонячні годинники. В Афінах на Башті вітрів поруч з таким годинником та флюгером був ще й календар. Платон винайшов водяний будильник: звечора наливав відміряну кількість води, яка за ніч по краплям наповнювала іншу посудину, тиснула на важіль, що врешті спрацьовував як реле. Вода миттєво витікала, витісняючи повітря крізь язичковий свисток, що й повідомляв про настання ранку. Перші механічні годинники з'являються у пізньоантичну епоху [24].

Невмолимий час нищив свідчення про одиничне, більшою мірою залишаючи узагальнене, поетичне, мистецьке. Митці античності вже починають підписувати свої роботи. Письмові джерела донесли до нашого часу 1017 імен скульпторів та 262 — живописців Давньої Греції та Риму [25]. У містах-державих Північного Причорномор'я — Березані, Ольвії, Тирі, Пантікапеї, Херсонесі, Фанагорії — існує розвинений живопис, зображення побутових сцен передають уявлення про потойбічне життя. Непідробність та наївність таких сюжетів розкривають галерею образів людей з їх турботами та радощами. В Пантікапеї (нині — Керч) збереглися розписи склепів, голови Деметри, надгробні зображення померлих, погруддя божеств, діячів та героїв. Створені виразні образи місцевих жителів з характерними рисами облич, особливостями одягу та озброєння. Відчувається прагнення античних скульпторів до конкретного зображення природи, до «оживлення» фігури усмішкою, декоративністю костюма [26].

З музейних вітрин археологічних музеїв Києва та Одеси постає античний світ — твори мистецтва, що були знайдені археологами на північно-західному побережжі Чорного моря: мармурові статуї Аполлона, рельєфи воїна та фракійського вершника, Кибели, теракотова скульптурка п'яного Геракла, кістяна фігурка Афродіти, вап-

някова статуя римського воєначальника, кам'яні плити з написами-посвятами, численні монети, гирі, гребінці, закладки, амфори різних форм. Усе це самотнє мистецтво несе знання про економічне, суспільне, мистецьке й релігійне тогочасне життя [27].

Арістотель вважав історію найуніверсальнішою з наук, що узагальнює не лише минуле людства, але й шлях кожної науки. Та на думку Шпенглера антична культура ще не має археології, не має літочислення — йде лише рахунок Олімпіадам. В античних містах ще ніщо не нагадує про існування у часі, про минулі епохи; немає старовини, пошанованих руїн та пам'яток, що були б задумані для сприйняття майбутніми поколіннями. В античній душі ще не виробився орган для історичного пізнання — *пам'яті*. Лише Цезар, бажаючи перетворити Рим у династичну державу, підпорядковану символу *тривалості*, запроваджує календар [28].

Втім, цій дещо категоричній думці Шпенглера про аісторичність античного світу суперечить практика античних митців, які зображають *портрети історичних осіб*, відтворюють *події минулого*. Так, серед розписів склепів Пантікапеї є сцени бою [29]. Цілком конкретна історична подія поєдинку Александра Македонського з Дарієм III, який тікає на колісниці, реконструйована на мозаїці (що була римською копією з картини Філоксена, близько 333 р. до н. е. у «Будинку Фавна» у Помпеях [30]). Фрагмент фриза Галікарнаського мавзолею також відтворює подію — «Битву греків з амазонками» (бл. 350 р. до н. е., зберігається у Британському музеї.) Грецька історія, на переконання О. Фрейденберг, будується на описові не минулих, а сучасних подій. Есхіл створює трагедію «Перси», зображує щойно отриману перемогу над Ксерксом, де всі діючі особи — історичні. Трохи раніше Фрініх ставить таку ж історичну трагедію «Взяття Мілета», відразу ж заборонену, бо вона описувала надто свіжі події і викликала сльози у глядачів [31].

Вважається, що історичне мислення виникає з приходом християнства, яке, наполягаючи на історичності Ісуса Христа, переміщує бога з міфу в *історичний час*. Відтоді стверджується, що людина живе не у сфері міфу й космології, а в історії [28]. «Час» та «історія» у середньовіччі вже тісно пов'язані. Історія починає набирати ваги, стає *narratio rerum gestarum* — оповіддю з метою історичного пізнання. Розрізняються фактичні події та оповіді. Вважається, що *Historia* від фіктивних оповідей відрізняється критерієм правдивості. За змістом середньовічна історіографія спирається на дію (*negotium*), виконавця (*persona*), час (*tempus*) і місце (*logus*).

Її функція — щоб важливі події пам'ятали (*memoria*). З'являється розуміння цінності часу, зокрема й завдяки матеріальному чиннику: «час — це гроші!». Та за теологічними уявленнями *час* залишається символом земної минулості, і смерть, яку митці зображують з пісочним годинником у руках, нагадує, що життя належить прожити по-християнському. Потреба у точному вимірюванні часу зумовлює появу (переважно, на вежах монастирів) механічних годинників із зубчастим механізмом, спочатку для обчислення годин, а згодом і хвилин. Найстаріший з відомих годинників був встановлений на вежі Мілану у 1336 р. Бій годинника визначав, зокрема, робочий час найманих робітників. Починаючи з XV ст. протоколи засідань магистратів вже містять точні часові дані. Виникає нове відчуття часу, яке однак не охоплює усіх сфер життя, де взаємоіснують різні поняття часу [33].

Мистецькі твори цієї пори тяжіють до ідеального, відображають образ людини та її страждання, просвітлення й піднесення, — особливі духовні стани, яких не знало античне мистецтво. Середньовічний митець сповідує ці нові естетичні начала. Він зосереджений на духовному, зв'язує час зі Святим Письмом, своє мистецтво — з Творцем. Пишучи ікону чи споруджуючи храм — прагне прославити Бога, а не свою особу, і тому лишається анонімним [34].

Художники Софії Київської також не зазначають імен. Їхні фрески й мозаїки осмислюють одкровення Святого Письма, ось вже майже тисячу років несуть зорув пам'ять княжої доби, вражають довершеністю, лаконізмом, монументальним узагальненням, епічним ладом, — і не лише у живописних ансамблях, а й у кожному окремому творі [35]. Святі образи знаходять повсюдне відображення в іконах, фресках, мозаїках. Час у цих творах — позаісторичний, абсолютизований, співзвучний з безконечним космічним хроносом, що характерно для візантійської традиції. Твори красномовно свідчать — їх автори намагаються передати щось більше ніж зупинений час [36].

Чи не перша спроба поєднати «час-вічності» з «часом земним» втілюється у іконі «Борис і Гліб» XII ст. (Музей російського мистецтва у Києві), оскільки це не лише ікона, а й *портрет історичних осіб* — перших руських святих, одне з найстародавніших зображень, що можливо передає їхні індивідуальні риси, описані у літописах [37]. В іншій іконі «Борис і Гліб» (Третяковська галерея), довкола зображення святих змальовано шістнадцять клейм [38]. Клейма (сюжетно рознесені у часі зорові сторінки історії життя святого довкола осно-



вного його зображення) з'являються й на інших іконах. Цей прийом певно можна вважати предтечею кінорозкадровок епізодів.

Середньовічне мистецтво, на думку С. Аверінцева, зображує об'єкти у процесі *споглядання* поза причинно-наслідковим принципом. Воно виключає час, в якому знаходиться митець та його твір, ігнорує процеси *вглядубання* чи *спостереження*, чого вимагає реальна річ. Як наслідок, зріє напруженість між «естетичним ідеалом» (середньовічним онтологізмом) та «життям яким воно є» (антропоцентризмом), що розв'яжеться у Новому часі [39].

Несподіваний для середньовіччя спосіб відображення «життя, яким воно є» зафіксовано на світських фресках Софійського собору. Сценка «Скоморохи» зображує танцюючих артистів та музикантів за духовими, лютнеподібними інструментами, за арфою, органом, тарілками, що підтвержує жанрове різноманіття та народні основи музичного мистецтва Київської Русі [40]. Серед решти фресок є кілька композицій на *історичну тему*: ктиторська фреска на південній частині центральної нави — «Портрети княжої родини», фрески на південній сходовій вежі — «Іподром», «Княгиня Ольга на прийомі у візантійського імператора Костянтина VII Багрянородного». Світський характер живопису неприхильно сприймався ортодоксами церкви, але це унікальний мистецький прояв, виконаний у першій половині XI ст. Найближчі європейські аналогії виникають лише у XII ст., у декорі палацу нормандських королів у Палермо на Сицилії [41].

Середні віки в Україні характеризуються зміною співвідношення вербального та іконографічного. Історичні знання про Галицько-Волинське князівство XIII ст. вчені змушені добувати з археологічних розкопок, вивчати мистецтва (архітектуру, образотворче мистецтво, церковну музику), актові та наративні джерела. Досліджено, що тодішня столиця князівства знаходилася поблизу міста Галич. Місце її розташування — на 70-метровій височині над річкою Луква — ідеальне з точки зору середньовічних уявлень про фортецю. Археологічні знахідки (жител, керамічних виробів, зброї та ін.) залишки земляних укріплень, численні топоніми, назви передмість та шляхів розкривають історію міста-столиці князівства [42]. Так само завдяки розкопкам стають відомими подробиці та контекст середньовічних баталій. Поблизу с. Торговиці на річці Синюсі (на місці бою під Синіми Водами. 1362 р.) стала можлива комплексна реконструкція українсько-ординських взаємовпливів, що проявилися у процесах містобудування, виготовлення зброї, карбування монет.

Вивчення антропологічного складу населення та етнолінгвістичні дослідження місцевих назв свідчать, що корінним населенням цього регіону виступають протослов'яни (праукраїнці), а у топонімах, зокрема, залишилися і тюркські назви [43].

Не випадково Середньовіччя образно названо ще й «добою соборів» [44] — у цей час в містах та містечках України, як і скрізь у Європі, зводяться монастирі, собори, фортеці. Уявлення про середньовіччя сучасники здебільшого мають не з літописів, а з характеру містобудування — «історичного тіла» міст, з численних збережених донині кам'яних свідків минулого — архітектурних пам'яток соборів, монастирів, фортець, зокрема, Херсонесу Таврійського, Буші, Бахчисараю, Керчі, Феодосії, Старого Криму, Судака, Білгород-Дністровського, Києва, Чернігова, Вишгороду, Остра, Крилоса, Володимира-Волинського, Овруча, Львова, Олесько, Галича, Бібрки, Дрогобича, Унова, Ужгороду, Хуста, Тячева, Городка, Луцька, Кам'янець-Подільського, Хотина, Скали-Подільської, Острога, Дубна, Бучача, Меджибожа, Межиріча, Лужан, Мукачєва, Сатанова, Рогатина, Корця, Сутківців та ін. [45].

Славна сторінка української історії — доба козацької держави — нині виразно висвітлена у ряді видань, зокрема, у книзі В. Недяка упорядкованою 5175 фотоілюстраціями [46]. Тій порі присвячуються історичні виставки, зокрема, у Львові, влітку 2003 р. «Гетьман Іван Мазєпа. Погляд крізь століття», де було представлено історичний портрет епохи — полотна й гравюри гетьманів Мазєпи, Полуботка, Кочубєя, Данила Апостола, королів Карла XII, Людовіка XIV, Яна III Собєзького, царя Петра I, Меншикова, Папи Римського Інокентія XI та ін. історичних осіб; картини битв під Полтавою, Нарвою, з турками, інших батальних сцен та історичних подій XVIII ст. Експонувалися універсали гетьмана Мазєпи, матеріальні речі тієї доби [47].

Перелік виданих раніше книг, що ілюструють минуле України, наводить В. Смолій у передмові до сучасного такого видання. Автор наголошує на універсальності ілюстративного матеріалу як зорового коду, що належить до одного з найдавніших способів фіксації й розгортання інформації і відіграє важливу роль у популяризації історичних знань [48].

Малюнки, що ілюструють історичні події, зустрічаємо на сторінках літописів княжої доби, але тенденція зростання кількості таких картин бере початок у добі Відродження. Ідея муміфікації часу, жаждоба вирвати якийсь явище з неможливого потоку часу й зберегти

його тілесну сутність, на переконання А. Базена — комплекс, що скоріше належить до єгипетської аніж до античної культури [49]. З XV ст. знаходить розвиток мистецтво живопису, що починає виконувати *функцію фіксації часу*. Людина Відродження заново відкриває основи світобудови. Нагромаджені емпіричні факти вимагають не лише точної фіксації, а й інтерпретації, і не лише засобами літератури, але й зорової демонстрації. *Відкриття зорової реальності* спровокувало відкриття засобів її збереження, що знайшло відображення у розквіті малярства [50]. Стрімкий розвиток механіки, оптики, астрономії вимагають нового підходу до процесу передавання зорової реальності у вигляді «оптично правильних» зображень. Камера-обскура стає інструментом природознавця і художника (що часто втілюються в одній особі). За допомогою цієї камери художники вивчають властивості простору, геометричні закони відтворення пропорцій людського тіла та об'ємних форм на площині (епізод, що реконструйовано у фільмі про Вермеєра «Дівчина з перламутровою сережкою»).

Художники Відродження звертаються до історії. Узагальнену історію людства — від створення Всесвіту до Всесвітнього потопу — матеріалізує у розписах стелі Сікстинської капели у Ватикані Мікеланжело. Митець Раннього Відродження (XV ст.) Паоло Уччелло пише три картини, що відтворюють битву флорентійців поблизу Сан-Романо. До художнього відтворення історичних подій звертається й Леонардо да Вінчі («Битва поблизу Ангігарі»). Гуманісти середньовічної Італії, натхненні античними авторами, вивчають давні руїни та монети. Численні коментарі стають томами енциклопедій не лише з мистецьким, а й історико-філософським ухилом. Читаючи Цицерона і Цезаря вони, передусім, звертають увагу на те, що має цінність для сьогодення. Виникає ілюзія відродження, воскресіння минувшини, що однак не означає для них втрати історичної дистанції [51]. Західна людина епохи Відродження починає уважніше ставитися до часу, фіксувати точні дати народження і смерті людей, особливо великих, тоді як у інших культурах така точність на той час ще відсутня [52].

Уявлення про час все частіше набувають світського характеру, поступаючись середньовічним, за якими час має знаходитися у Божих руках. Контроль за часом, що належав церкві, переходить до міст. Механічні годинники повсюдно встановлюються на ратушах, і час вже сприймається не як релігійна сила, а як абстрактна величина. Стає нормою розклад уроків у школі (винахід XV ст.), час

приготування їжі (записи в кухарських книгах XVI ст.). На початку XVI ст. з'являються годинники з хвилинними стрілками, а з 1700 р. — настінні та кишенькові годинники стають звичним явищем. Виникає поняття суб'єктивного сприйняття часу, яке залежить від ситуації, що знаходить відображення в літературі, музиці й танці [53].

Живопис в епоху Відродження вже не такий заглиблений в релігійні сюжети та принципи. Розвивається побутовий жанр, пейзаж, портрет. Формуються й інші види мистецтва — графіка, скульптура, архітектура. Специфіка графіки — чутливість до нових віянь та можливість швидкого поширення (особливо з розвитком книгодрукування) — спричиняють в XVI–XVIII ст. в Україні появу численних мініатюр. Поряд з графічним відображенням біблійних притч та інших релігійних тем, з'являються рисунки відомих осіб та звичайних людей, побутові сценки, натюрморти, рисунки краєвидів, монастирів та міст. Вдаються гравери і до відтворення історичних подій: «Облога Кафи» (невідомого автора, 1622 р.), «Облога Почаївської лаври» (Н. Зубицький, 1704 р.). У гравюрі починають розвиватися принципи своєрідного кінематографічного способу мислення — відтворення кількох сцен-подій, (як і в іконописанні клейм), що відбуваються в різний час, при збереженні тематично єдиного сюжету. Особливо багато таких гравюр з'явилося у львівсько-київських виданнях 20–30-х рр. XVII ст. [54].

Вироблені Ренесансом засади реального сприйняття світу нівелюють узагальнену поетичну чарівність та кольоровий символізм середньовічного мистецтва. Живопис українського бароко хоч ще й зосереджений на іконописі, але є завершальною сторінкою традиційного релігійного малярства. Вселенський сум, притаманний давнім зображенням Богородиці, зникає. Зображення святих набувають пізнаваних рис, образи дихають життям, вгадується національний колорит [55].

Відчутних змін набуває музика. Властивий середньовіччю плавний рух мензурального такту, характерною ознакою якого є тиха плинність, гармонія та ритм, змінюється на властивий епосі нового часу ударний такт. Особливістю цієї музики вже не виступає Божий принцип незмінності, що панує над усім і пронизує усе. Прислухаючись до душі, час і темп визначає людина [56].

По-новому відкривають історію митці доби Романтизму. Завдяки драматичним і творчим можливостям художніх засобів і жанрів, вони звертаються у своїх творах до минулого, «реконструюють» картини, звуки й образи нації в усій її конкретній специфічності,

з «археологічною» правдоподібністю, звертаються до «природи» та її «поетичного простору», що становлять історичну домішку народу, священну скарбницю його спогадів. Рідний край — це не просто декорації національної драми, а головний герой, природні риси якого набувають історичного значення. Озера, гори, річки та долини — все стає символами народних чеснот. Митці сприяють відкриттю «колективного Я» [57].

Історичні події в епоху романтизму знаходять своє *особливе* відображення в малярстві. Предтечею цього напрямку можна вважати Паоло Уччелло, Альбрехта Альддорфера («Битва Александра Македонського з Дарієм», 1529, Мюнхен), неаполітанців Сальватора Роза, Аньелло Фальконе, які у XVII ст. майстерно писали вигадані військові сцени, переважно не пов'язані з конкретною подією. Їхні полотна передають історичні події узагальнено, дотримуючись законів гармонійної дії повітряного простору; природа, де розгорнуто подію — неісторичне тло. Деякі з цих естетичних принципів наслідує Мартіно Альтомонте, зокрема на полотні «Битва під Віднем» (1693–1695 рр., експонується в Олеському замку). Та митець підходить до відтворення реальної події за принципом дотримання історичної достовірності, зображує критичний момент поєдинку. Перед написанням художник вивчає документи, костюми, гармати, місце битви, шукає реальні типажі (після битви пройшло зовсім небагато часу). І хоч король-переможець Ян III зображений панегірично, на передньому плані, безстрашно лине у бій на арабському скакуні, все ж таки художникові вдається передати велич історичної битви, смертельну напругу поєдинку багатьох тисяч людей — представників народів Азії та Європи, втілити ідею торжества християнської моралі про перемогу добра над злом [58]. Пишний, видовищний характер полотна та його розмір (7,68 × 7,42) цілком відповідали естетичним уподобанням епохи. Романтична душа прагне постійного піднесення, причетності до вирішальних битв героїчного минулого, і як наслідок — *возвеличено відтворені на полотнах історичні події* повсюдно стають декоративною прикрасою тогочасних палаців та замків.

Романтична концепція, розвинута західно-європейцями, має вплив і на митців Російської імперії. Художники цього напрямку намагаються побачити подію як вузловий момент історичного процесу, пізнати його рушійні сили, віднайти у минулому енергію патріотичного пафосу. Еволюція жанру історичної картини багато в чому співзвучна тогочасному розумінню історії. З'являються полотна

К. Брюллова «Останній день Помпеї» (1830–1833), «Облога Пскова» (1839–1843), А. Іванова «Поява Христа народу» (1837–1857) та ін. [59].

Українські художники-романтики звертаються до часів запорозької вольниці та героїв з народу, відтворюють на картинах українську старовину. Митці східної України: В. Тропінін, Т. Шевченко (серія офортів на історичну тематику «Живописна Україна» — «Дари в Чигирині», «Видубицький монастир», 1844 р.), М. Сажин («Руїни Золотих воріт», «Краєвид зі Щекавиці» — кінець 1840-х), В. Штернберг («Переправа через Дніпро біля Києва», 1837), І. Сошенко, К. Трутовський, А. Жемчужников та ін. Митці Галичини: А. Ланге (пише історичні краєвиди із галицькими замками), А. Гаттон, К. Устянович, А. Гроттгер (відтворює картини Польського визвольного повстання 1863 р.), Ф. Герстенбергер, Кромбах («Місто Бережани», 1820-ті), Чишковський, Ю. Коссак та ін. [60]. Романтичне захоплення минулим пронизує творчість Шевченка-поета («Гайдамаки», 1839–1841), Гоголя («Тарас Бульба», 1835), інших митців слова і пензля. У цей час виходять друком «Літопис Самовидця», «Історія Русів», нові історичні джерела, що сприяють художньо-пізнавальному процесу освоєння минулого.

В епоху романтизму до історії звертається й опера, використовує сюжети казок, легенд, історичного минулого. Як рід музично-драматичного твору опера виникає ще в епоху Ренесансу (на межі XVI–XVII ст. у Флоренції) і ґрунтується на синтезі слова, музики й сценічної дії (що як правило розгортається на декоративно-живописному тла). Міфологічні, легендарні та історичні сюжети стають матеріалом для лібрето опер. Виокремлюються її різновиди: історико-героїчна, історико-побутова, героїко-епічна опери. Поряд з міфологічними сюжетами (Глюк, «Орфей та Евридика», 1762), автори опер втілюють картини минулого, драматургічно поєднують трагічне й комічне, піднесене й смішне. Виробляється тип опери-серія («серйозної опери») на міфологічні або історико-героїчні сюжети (Гендель «Юлій Цезар», 1724, «Ксеркс», 1738, та ін.). Моцарт та пізніші композитори наділяють кожну дійову особу властивим для неї характерним ритмом, через нюанси голосу передаються найтонші порухи людської душі. Велика французька революція сприяє появі «опери порятунку», де герой долає небезпеку, викриває тиранію та насильство. Італійські, німецькі, французькі композитори все частіше звертаються до історичних сюжетів та народно-визвольних ідей (Россіні «Мойсей», 1818, «Магомет», 1820, «Вільгельм Тель»,

1829; Белліні «Норма», 1831), до історично-романтичних драм (Доніцетті «Лючія ді Ламмермур», 1835). Сюжети, що ґрунтуються на зображенні минулого, опрацьовує Верді («Набукко», 1841, «Ломбардці в першому хрестовому поході», 1842, «Аїда», 1870). Німецьку романтичну драму, закорінену в міфологічне минуле, розробляє Р. Вагнер, втілюючи принцип «драма — мета, музика — засіб для її втілення», зокрема, у тетралогії «Перстень Нібелунгів». Представником історико-романтичної опери у Франції стає Дж. Мейєрбер («Гугеноти», 1835), який майстерно опановує сценічні маси, тримає драматичне напруження і досягає суто зорової ефектності. Берліоз («Троянці», 1859) продовжує Глюківську героїчну традицію, забарвлює її у романтичні тони. Б. Сметана пише історико-героїчні, легендарні опери («Брандербурзці в Чехії», 1863, «Далібор», 1867 та ін.). М. Глінка створює національний російський тип історичної опери («Іван Сусанін», 1836). До епосу звертається О. Бородін («Князь Ігор», 1869–87, яку закінчили М. Римський-Корсаков та О. Глазунов). Новий тип історичної опери (конфлікт між владою й народом) розгортає М. Мусоргський («Борис Годунов», 1872, «Хованщина», 1872–1880 — завершені М. Римським-Корсаковим). А. Серов пише опери на біблійний сюжет («Юдіф», 1862), та з історії Русі («Рогнеда», 1865). Звертається до історичних сюжетів П. Сокальський («Мазепа», 1859, «Облога Дубна», 1878), П. Чайковський («Орлеанська діва», 1879, «Мазепа», 1883), С. Гулак-Артемівський («Запорожець за Дунаєм», 1863), М. Лисенко («Тарас Бульба», 1890) [61].

Історичні сюжети стають драматургічною основою опер, створених у радянський час: С. Прокоф'єв («Олександр Невський», 1930, «Війна і мир», 1943 — поставлена у 1955), Б. Лятошинський («Золотий обруч», 1930, «Щорс», 1938), Г. Майборода («Тарас Шевченко», 1954, «Арсенал», 1960, «Ярослав Мудрий», 1973), С. Людкевич («Довбуш», 1955), Ю. Мейтус («Молода гвардія», 1947, «Брати Ульянови», 1967, «Ярослав Мудрий» 1973, «Ріхард Зорге», 1976), К. Данькевич («Богдан Хмельницький», 1951).

Тенденція розглядати окремі історичні епохи як рівнозначні бере початок у XVIII ст. В добі Нового часу немає нічого, що залишалося б поза увагою під час археологічних розкопок, жоден давній текст не лишається неопублікованим. За останні два століття знання про минуле стає набагато більшим за те, що коли-небудь людство знало про себе. Вважається, що без цих знань неможливо зрозуміти сучасне. Античність у свій час не знала, що вона античність, так

само і середньовіччя, і Ренесанс свої назви отримали згодом. Якщо середньовіччя для Ренесансу було жахливим часом, то античність була ідеалом. Авторитетом для середньовіччя була епоха раннього християнства, а романтизм захоплювався власне середньовіччям.

В історизмі XIX–XX ст. вже з'являється тенденція розглядати минуле як цінність лише на основі того, що це *минуле*, яке в принципі вважають таким, що має бути збережене, опубліковане, досліджене. Як наслідок — виникає місце, призначене для зберігання старовини — *музей*. Починаючи з 1800 р. зростає кількість свідчень про відчуття неймовірної швидкості з якою лине час. У годиннику з'являється секундна стрілка, — як зізнається одна аристократка XVII ст., вона не хоче мати у своєму годиннику секундної стрілки, яка її пригнічує через наочність скороминущості життя. Правитель Непалу, відвідавши у 1850 р. Лондон, здивовано нотує: «Одягатися, їсти, призначати зустрічі, спати, прокидатися — усе за годинником...» Точна до хвилини реконструкція перебігу історичних подій, докладне відтворення минулого свідчать про ставлення до часу, що впливає з його щораз точнішого обчислення [62]. Історія атомного бомбардування Хіросіми, польоту на Місяць, аварії на ЧАЕС нині вже вивчається по секундах.

Історія мандрує сторінками романів, інших літературних творів, її драматичні моменти знаходять втілення в історичному й батальному жанрах [63]. Живопис нового часу намагається подолати притаманні йому рамки, і художник Роберт Баркер створює кругове полотно свого міста Единбурга, за що у 1787 р. отримує патент, як автор принципово нового пристосування для показу видів природи, міст, тощо. В 1800 р. Брейзінг та Каац з руїн Форуму пишуть круговий пейзаж Рима і виставляють цю картину у Берліні. Цей спосіб живописання знаходить широкий розвиток, створюються панорами Парижа, Константинополя, Єрусалима, інших визначних міст [64].

До 50-ліття оборони Севастополя художник-баталіст Ф. Рубо відтворює (упродовж 1901–1905 рр.) на круговому полотні й передньому матеріальному плані переломний момент бою на Малаховому кургані, що стався 6 червня 1855 р. І навіть ветерани цієї битви, яких запросили на відкриття панорами, були здивовані достовірністю відтвореної історичної події [65]. Такі ж вирішальні події знаходять втілення у панорамах Бородинської битви 1812 р. [66]; в діорамі «Битва за Дніпро» (художники М. Овечкін, Н. Бут відтворили битву 30 серпня 1943 р. поблизу сіл Військове та Вовніги на Дніпропетровщині) [67].



Час до 1839 р. можна вважати *дофотографічною епохою*. Далі починається «фотоінвертизація» світу: нині сфотографовано все, або майже все. Фотографії починають виконувати роль свідчення, сприймаються як незаперечний доказ, як звинувачення. Доба, коли фотографія була забавкою для розумних, а фотоапарати дорогими — минула, тепер фотографують усі [68]. З поступом *фотографії* художник малює переважно те, «чого не можна сфотографувати, й фотографує те, чого не хоче малювати». Живопис знаходить нові, притаманні лише йому формовияви.

Час до 1895 р. можна вважати *докінематографічною епохою*. Починаючи з цього моменту функцію літописання перебирає *кінохроніка*. Французькі, італійські, німецькі, американські, російські та українські кінематографісти вже на початку ХХ ст. знімають сюжети на кіноплівці — історія як невичерпне джерело сюжетів однією з перших потрапляє у коло зацікавленості ігрового кінематографа. Роблять історичне кіно й досі, щоправда використовуючи новітні засоби запису, якість яких (оперативність у користування, роздільна здатність, кольоропередача) з кожним роком стають кращими, а заодно і доступнішими у побуті. Нині кожен власник відеокамери вже може знімати свою історію.

В останні два десятиліття з'являється принципово нове коло історико-пізнавальних фільмів, які, опановуючи все розмаїття, вироблене попередніми спробами досягнення минувшини людства, *створять історію*.

### Висновки

У розглянутій вище динаміці проглядається карколомність мистецьких форм, метаморфоз та способів відображення минулого. Як і кожна конкретна людина, так і кожна історична епоха прагнуть не стертися — лишитися у колективній пам'яті людства. Саме через працю митців кожна епоха намагається найвиразніше відобразити себе і залишити на шляху історії свої мистецькі форми. Цей процес самопізнання триває й донині, і незважаючи на усі зміни, певно ще триватиме довго. Твори мистецтва увібрали естетичні ідеали та особливості стилю, технологій, несуть сучасникам «аромат» своєї епохи, уявлення часу та світовідчуття. При зверненні до конкретного історичного періоду саме автентичні твори мистецтва асоціативно виникають першими, виступають не лише ілюстрацією, а й виразниками епохи. Кожен твір чи пам'ятка мають свої конкретні історичну й географічну «прописки», як от фрески й мозаїки Софії Київської

однозначно асоціюються з княжою добою та Києвом; античність — з відповідними раритетами Греції, Риму, Північного Причорномор'я; трипільська культура — з ареалом характерних лише для цієї культури пам'яток. Режисер, який береться за кіносценічне відтворення історії, має розв'язати парадокс: *зобразити неіснуюче*. Розповіді у кіно — це відтворити в уяві глядача певний світ, розгорнути ряд подій. І одним із компонентів процесу екранного історіотворення мають виступати мистецькі раритети. Контекстуально відображені на пізнавальному екрані, вони можуть виконувати функцію «машини часу» — провідника у минуле. Процес екранного історіотворення розвивається і потребує подальшого вивчення.

1. *Смолий В. А.* Передмова // Українське суспільство на зламі середньовіччя і нового часу: нариси з історії ментальності та національної свідомості. — К., 2001. — С. 5.

2. *Дейвіс, Норман.* Європа: Історія / Пер. з англ. — К., 2000. — С. 22.

3. *Зверева Г. И.* «Новая философия истории» о художественном способе представления прошлого: интерпретация макроисторического подхода // Историк в поиске. Микро и макроподходы к изучению прошлого. Докл. и выступления на конф. 5–6 октября 1998 г. — М., 1999. — С. 207–218.

4. *Марченко С. М.* Нариси з історії документального кіно України (на матеріалах проекту «Невідома Україна») // Нариси з історії кіномистецтва України / ІПСМ АМУ. — К., 2006. — С. 487–535.

5. *Марченко С. М.* Методологічні засади типологізації історичного науково-просвітницького кіно у навчальному процесі // Професійна освіта в галузі кіно-, телемистецтва. Зб. матеріалів II Всеукр. наук.-практ. конф. (Луганськ, 13–14 грудня 2007 р.) — Луганськ, 2007. — С. 69–74.

6. *Кракауэр З.* Природа фильма: Реабилитация физической реальности. — М., 1979.

7. *Хренов Н. А.* Кино: реабилитация архетипической реальности. Серия «Кабинет визуальной антропологии». — М., 2006.

8. *Козлов А.* О приметах времени и образе истории // Из прошлого в будущее: проверка на дорогах. Об историзме в кино. — М., 1990. — С. 28.

9. *Шпенглер О.* Закат Европы / Пер. с нем. — М., 1993. — С. 134–135.

10. *Ясперс К.* Смысл и назначение истории / Пер. с нем. — 2-е изд. — М., 1994. — С. 28.

11. *Топоров В. Н.* История и мифы // Мифы народов мира: Энцикл.: В 2 т. — 2-е изд. — М., 1991. — Т. 1. — С. 572.

12. *Толочко П. П.* Вступ // Історія української культури: У 5 т. — К., 2001. — Т. 1. — С. 36–37.

13. Яковлєва Л. А. Культура пізньопалеолітичного населення України / Історія української культури. — Т. 1. — С. 75, 83.
14. Еременко К. А. Музыка от ледникового периода до века электроники. Кн. 1. — М., 1991. — С. 33–34, 41, 56.
15. Котова Н. С. Духовна культура: Культура неолітичного населення України // Історія української культури. — Т. 1. — С. 125.
16. Топоров В. Н. Дерево мировое // Мифы народов мира... — Т. 1. — С. 399, 404.
17. Платонов С., Тарута С. Вступне слово // Енциклопедія трипільської цивілізації: У 2 т. — К., 2004. — Т. 1. — С. 7.
18. Шпенглер О. Закат Европы... — С. 156.
19. Климишин И. А. Календарь и хронология. — М., 1990. — С. 9–10.
20. Ларичев В. Е. Колесо времени. — Новосибирск, 1986. — С. 3.
21. Элиаде М. Космос и история. — М., 1987. — С. 90.
22. Чмихов М. Від Яйця-райця до ідеї Спасителя. — К., 2001. — С. 241, 320–321.
23. Бунатян К. П. Розвиток знань про природу та суспільство // Історія української культури. — Т. 1. — С. 249.
24. Словарь античности. Пер. с нем. — М., 1989. — С. 636.
25. Чубова А. П. и др. Античные мастера: Скульпторы и живописцы. — Л., 1986. — С. 6.
26. Русяєва А. С. Культура населення античних держав Північного Причорномор'я. Образотворче мистецтво // Історія української культури. — К., 2001. — Т. 1. — С. 483.
27. Античные памятники Северо-Западного Причерноморья / В. В. Крапивина и др.: Фотоальбом. — К., 2001.
28. Шпенглер О. Закат Европы... — С. 168–169.
29. Русяєва А. С. Культура населення... — С. 477.
30. Чубова А. П. и др. Античные мастера... — С. 37.
31. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. — М., 1997. — С. 261–262.
32. Топоров В. Н. История и мифы // Мифы народов мира. — Т. 1. — С. 573–574.
33. Історія європейської ментальності / За ред. П. Дінцельбахера. — Львів, 2004. — С. 695–696.
34. Ісаєвич Я. Післямова // Історія української культури. — Т. 2. — С. 802.
35. Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис: Альбом — К., 1976. — С. 6.
36. Степовик Д. В. Українська графіка XVI–XVIII століть: Еволюція образної системи. — К., 1982. — С. 188.

37. *Обсїйчук В. А.* Українське малярство Х–XVIII столїть: Проблеми кольору. — Львів, 1996. — С. 15.
38. *Лазарев В. Н.* Московская школа иконописи. — М., 1980.
39. *Степовик Д. В.* Українська графіка. — С. 7.
40. *Гордейчук Н. М., Грица С. И.* Украинская музыка // Музыкальная энциклопедия. — М., 1981. — Т. 5. — С. 696.
41. *Высоцкий С. А.* Светские фрески Софийского собора в Киеве. — К., 1989. — С. 6–7, 178.
42. *Ауліх В.* Княжий Галич // Галичина і Волинь у добу середньовіччя. До 800-ліття з дня народження Данила Галицького. Зб. матеріалів конф. — Л., 2001. — С. 139–154.
43. *Литвинова Л.* Антропологічний склад населення Центр: України доби середньовіччя (за мат. ґрунтового могильника Торговиця) / Центральна Україна за доби класичного середньовіччя: Студії з історії XIV ст. Зб. ст. — К. 2003. — С. 85–95.
44. *Дюбі Ж.* Доба соборів. Мистецтво та суспільство 980–1420 років / Пер. з фр. — К., 2003.
45. *Лябах М., Доценко Т.* Україна: 100 перлин архітектури Середньовіччя. — К., 2001.
46. Україна — козацька держава: Ілюстрована історія українського козацтва у 5175 фотосвітлинах. — К., 2004.
47. Гетьман Іван Мазепа. Погляд крізь столїття. Каталог виставки 21.VI — 24.VIII 2003 р. Льв. галерея мистецтв. — К., 2003.
48. Україна. Віхи історії. — К., 2003.
49. *Хренов Н. А.* Воля к сакральному. — СПб, 2006. — С. 108.
50. *Хренов Н. А.* Кино: реабилитация архетипической реальности... — С. 34–35.
51. *Немировский А. И.* Рождение Клио: У истоков исторической мысли. — Воронеж, 1986. — С. 330, 335.
52. *Хренов Н. А.* Воля к сакральному. — С. 242.
53. Історія європейської ментальності. — С. 704.
54. *Степовик Д. В.* Українська графіка. — С. 7, 261, 189.
55. *Обсїйчук В. А.* Майстри українського барокко: Жовківський художній осередок. — К., 1991. — С. 397–398.
56. Історія європейської ментальності. — С. 705.
57. *Ентоні Д. Сміт.* Національна ідентичність. — К., 1994. — С. 74, 83.
58. *Обсїйчук В. А.* Майстри... — С. 98, 112–113.
59. *Ракова М.* Русская историческая живопись середины девятнадцатого века. — М., 1979. — С. 9–10, 16, 207.

60. *Обвійчук В. А.* Класицизм і романтизм в українському мистецтві. — К., 2001. — С. 17, 378–379, 414.
61. *Келдыш Ю. В.* Опера // Музыкальная энциклопедия. — М., 1978. — Т. 4. — С. 20–45.
62. Історія європейської ментальності... — С. 704, 707, 712–713.
63. *Кузнецова Э. В.* Исторический и батальный жанр. — М., 1982. — С. 29–30.
64. Панорама обороны Севастополя 1854–1855 гг.: Путеводитель. — Симферополь, 1983. — С. 29–30.
65. Панорама «Оборона Севастополя 1854–1855 гг»: Фотоальбом. — К., 1990.
66. 1812 год. Бородинская панорама: Альбом. — М., 1989.
67. Диорама «Битва за Днепр». — Днепропетровск, 1982.
68. *Зонтаг С.* Про фотографію / Пер. з англ. — К., 2002. — С. 11, 13, 15.

**Анотація.** У статті розглядається мистецтво з точки зору «машини часу» у перебігу принципів історизму та методології відтворення історії за допомогою художньо-виражальних засобів.

**Ключові слова:** мистецтво, історизм, художньо-виражальні засоби.

**Аннотация.** В статье рассматривается искусство с точки зрения «машины времени» в переплетении принципов историзма и методологии воссоздания истории при помощи художественно-выразительных средств.

**Ключевые слова:** искусство, историзм, художественно-выразительные средства.

**Summary.** In article art from the point of view of «time machine», on crossing of principles of a historicism and methodology of a reconstruction of history by means of art and expressive means is considered.

**Keywords:** art, a historicism, art and expressive means.