

УДК 745.52/75.04 (4-011/-015) «11–15»

СХІДНІ КИЛИМИ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ ЄВРОПИ ДОБИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

Белнакіта Уляна Миколаївна – здобувачка кафедри образотворчого мистецтва,
Київський університет ім. Б. Грінченка, м. Київ
<https://orcid.org/0000-0001-9082-8415>
<https://doi.org/10.35619/ucpnm.v46i.702>
zpr.ukr.ua@gmail.com

Статтю присвячено дослідженню мотивів орієнтальних килимів в образотворчому мистецтві Європи XII–XVI ст. Виявлено, що перші образи східних килимів почали зображувати в італійських фресках XII ст. З'ясовано, що до XIV ст. подібні образи здебільшого нагадували візерунки керамічних і мармурових підлог, а згодом почали виступати як самостійні акцентні вироби в просторі картин. Загалом слід зазначити, що початково сприйняття цих творів в Європі спричинило появу запиту на окремий сегмент професійного олійного живопису з присмаком запозичення візантійських сакральних композицій, часто із введенням орнітоморфних чи зооморфних образів. Надалі, вже з XV ст. у колах митців як Італійського, так і Північного Відродження, виокремилася мода на введення до полотен мотивів візерунків килимів із Святої землі Константинополя, які здавна виготовляли вірменські ткачі, а також анатолійських автохтонних виробів із присмаком східних джерел інспірацій, котрі поклали початок надалі моди в Європі на турецькі та пізніше (з XVI ст.) перських ісламських килимів, що цінувалися за екзотизм.

Ключові слова: живопис, образотворче мистецтво, східні килими, орієнталізм, орнамент, візерунок, Відродження, мотив, XII–XVI ст.

Постановка проблеми. З часу поширення олійної техніки в Європі від XV ст. провідні художники Відродження та Маньєризму вводили східні килими з унікальним орнаментальним строєм і колористикою до своїх полотен, підсилюючи сприйняття образу портретованих у середовищі, їхній статус у суспільстві. З пізнього Середньовіччя поступово утворилася традиція демонстрації інтер'єрів можновладців та заможних громадян в оточенні ошатних, коштовних речей. Останні, з одного боку, були потрібні для показу генетики замовників, походження членів їх родин, прокладання «містків» до давнього (часто міфічного) родоводу. З іншого – дозволяли заявляти амбіції до накопичення скарбів, «перелицювання» і гру в героїв сералів і гаремів, мислення людини зі східним менталітетом чи прибічника давніх релігій, культурних традицій тощо.

Аналіз досліджень і публікацій. Проте, осмислення цієї частини європейської мистецької спадщини досі належним чином не було опрацьоване. На жаль, упродовж останніх трьох-п'яти років означеній проблематиці не приділялося достатньо уваги. Натомість, важливі відомості з орієнталізму представлені в однойменній книзі Е. Саїда 2001 р. [1]. Цінною в контексті теми, що розглядається, є наукова праця М. Спалланцані (2007 р.) «Східні килими у Флоренції епохи Відродження, значна частина даних якої за останні 16 років потребує суттєвого перегляду [8]. Окремо слід відзначити наукову розвідку Д. Карієра «Світова історія та її об'єкти» 2008 р. [5], у якій автор також побіжно торкається питань, що становлять наш професійний інтерес. З приводу розвитку мистецтва килимарства, ткацтва орієнтальних виробів на теренах Західної України межі доби Середньовіччя – раннього Нового часу відома лише наукова розвідка О. Школьної та С. Прядко «Тапісярні та персіярні на теренах Речі Посполитої XVIII століття», вміщена у журналі «Молодий вчений», 2021 р. [3; 128–130].

Мета дослідження полягає у визначенні специфіки поширення мотивів орієнтальних килимів в європейському образотворчому мистецтві XII–XVI ст. та виявленні кола художників, що зверталися до цієї царини декоративно-прикладного мистецтва у своїй творчості.

Виклад основного матеріалу. Ранні твори при цьому у фресковому розписі траплялися ще на межі готичного і ранньоренесансового періодів, коли часто святі та донатори стояли на одному килимі, найчастіше розташованому біля трону. Святковий декор заморських килимів при цьому був покликаний створювати атмосферу урочистості та недосяжної святості. Поступово ця деталь багатьох розписів церков призвела до поширення моди на привозні диковинні вироби, до справжнього використання в інтер'єрах реальних храмів оригінальних імпортованих килимів східної генези.

Велике значення у перший період звернення до зображення таких виробів доби готики і раннього Ренесансу в образотворчому та монументально-декоративному мистецтві мав факт привезення вірменських і анатолійських предметів орієнтального походження. Вони сприймалися як частина символів доволі екзотичної у сприйнятті латинян Візантії, у розумінні певного іконічного містка між християнськими світами східного і західного обряду.

Адже Царгород сприймався тоді як священна земля, навіть клаптик від сакруму якої освячував увесь простір і тому його включали тлом для релігійних сцен. Адже більшість анатолійських килимів Візантії ткалися вірменськими ткачами-християнами. Вони здавна плекали орієнтальну високохудожню культуру орнаментики мініатюр й до Середньовіччя змогли напрацювати власний банк орнаментальних візерунків, укорінених у давніх, скритих духовних символах, що спочатку в Європі сприймалися як засади «християнських східних килимів».

Враховуючи той факт, що Венеція до VIII ст. знаходилася у складі Візантії, то відомо про європейський звичай в особливо урочистих випадках прикрашати всю площу Сан-Марко в центрі цього міста східними килимами. Це робилося містянами, котрі вивішували такі вироби з вікон множинних місцевих садиб і будинків заможних мешканців. При цьому часто деякі заморські символи куфічного, арабізованого письма, котрі прикрашали твори означеної доби частіше сприймалися як диковинні візерунки з особливою каліграфічною красою, яку до кінця не можна було збагнути в той час [5].

Такі маленькі і вузькі килими кшталту молельних тут використовувалися для декорування стін і частково як обереги, символ розкошу і добробуту. Натомість великі і широкі були особливо жаданим об'єктом інтер'єрів у царині художників, оскільки дозволяли їм отримувати найкоштовніші замовлення на живопис такого орієнтального змісту. Збереглися навіть листи А. Дюрера, що на початку XVI ст. шукав подібного стибу вироби для своїх творчих потреб, де згадував їх поруч із журавлиними перами [7].

По суті, східні теми у живописі відомих митців пізнього Середньовіччя – Нового і Новітнього часу мали свої джерела інспірацій, що тяжіли до прототипів килимових виробів і стилістики, пов'язаних із певними регіонами Далекого Сходу, земель Стародавньої Індії, Середньої та Західної Азії (включно з Кавказом), Близького Сходу, країн Перської затоки і Магрибу, іспано-мавританської культури Європейського континенту, переважно пов'язаними з канонами буддистської та мусульманської культурної традиції.

При цьому за деякими творами образотворчого мистецтва, де на рівних із репрезентативним художнім текстилем вводилися твори килимарства, дослідниками декоративно-ужиткового мистецтва впізнаються специфічні мистецькі технології, ворсові, безворсові, двосторонні орнаментовані килими тощо.

Зокрема, тканиня перським одинарним вузлом; азербайджанськими симетричним вузлом «Тюркбаф» та асиметричним «Фарсбаф» (кшталту перського) високої щільності; подвійним турецьким вузлом, використання середземноморської, або гобеленової техніки виконання виробів. В окремих випадках на атрибуцію джерел інспірацій тих чи інших виробів в інтер'єрах будівель, на ринкових площах і в сералях із водоймами у відкритих двориках-патіо впливає колористичний стрій виробів і специфіка художньо-образних особливостей виконання тих чи інших килимарських предметів.

У той же час можна зазначити, що в українському мистецтві ніколи комплексно не розглядалося питання дослідження цієї царини образотворчого мистецтва класичної доби розвитку (від опанування техніки олійного живопису від XV століття до часу завершення існування королівських академій в Європі та витіснення модерністичними течіями класичних художніх форм). Тому теоретичне підґрунтя даного дослідження фокусується на особності означеного питання у світовій мистецтвознавчій науці. А також на виділенні окремого орієнтального жанру образотворчого мистецтва Європи XV–XVI ст., у межах якого знайшло відображення моди на ці ідентифікатори добробуту в європейській культурній традиції.

Останній означений напрям був пов'язаний із зображенням дорогівартістичних, ошатних, реномових килимів у якості драперій трону, амвону, кіоту, кивоту, вівтарної частини, підніжжя Богоматері, Ісуса й інших важливих персонажів Святого Писання; показу цих видів репрезентативного текстилю в оселях можновладців різних країн; сарматського портрету; натрунних документів епохи, а також церемоніальних речей, які використовувалися в урочистих поховальних процесіях кшталту *Pompa Funerbris*, що були поширені впродовж XV–XVIII ст.; антуражу східних екзотичних ринків та елементу побуту в гаремній культурі.

При цьому точка зору на введення килимів у твори живопису класичної доби розвитку як на окреме мистецьке явище в межах доробку спудеїв і викладачів ранніх італійських академій, представників Північного ренесансу, знаних художників доби бароко-класицизму, зокрема й авторів так званого сарматського портрету, а також майстрів епохи академізму часів салонного мистецтва, в українському мистецтвознавчому дискурсі взагалі не була сформованою до недавнього часу.

Ця обставина, у свою чергу, вплинула на необхідність ретельніше підійти до дослідження одразу чотирьох художніх проблем – екзотизму як течії живопису Середньовіччя – Новітнього часу, орієнталізму як певного спрямування, окресленого географією розселення представників східних культур на мапі Європи, Азії, Африки, Індії та Індонезії; а також царини образотворчості класичної доби розвитку і власне окремого виду декоративно-ужиткового мистецтва, який стосується килимарства і дотичного до нього гобеленництва й відповідною культурною тапісярень і персіярень [2; 3].

Виходячи з означеної теоретичної проблематики, варто сформулювати наукову гіпотезу про розуміння килимів у живописі Європи XV – початку XX ст. не лише як антуражу інтер'єрів й екстер'єрів часо-просторового середовища, а й як важливого семіотичного і герменевтичного чинника розкриття значимого семантичного поля творів образотворчого мистецтва Європи з орієнтальними екзотичними компонентами та іміджевих акцентів стилетворення симбіозу східної і західної культур [6].

У цьому сенсі важливими є імена визначних митців, які замилювалися винятковим колоритом, орнаментальними візерунками [4], сюжетними і фігуративними композиціями «заморських» килимарських виробів, оновлювали свій сюжетно-образний репертуар, техніко-технологічний інструментарій задля показу диковинних цікавинок згідно тогочасної моди.

Так, починаючи з доби Проторенесансу спостерігаються епізодичні введення до творів ще тоді монументально-декоративного мистецтва мотивів килимів. Першопочатківцем у вказаній царині був учень Чимабуе доби Дученто – Дуччоді Буонісенья. У своїх фресках він зобразив сюжет «Введення до храму» з Мадонною і Немовлям та предстоячими, композицію яких розташував на килимовій доріжці зеленаво-цеглистої гама (1308–1311 рр.).

Цю ідею особливого декорування сакральної сцени за допомогою коштовних килимових виробів підхопили інші художники Треченто. Зокрема, Сімоні Мартіні у праці «Введення до храму» (1311–1320 рр.), «Святий Людовік Тулузький, що коронує Роберта Анжуйського, короля Неаполя» (1316–1319 рр.) й Амброджо Лоренцетті у творі «Мала Величність» (1340 р.), зобразили плат під ногами Богоматері, котрий поки що був більше схожий на тканину. Окремі частини цих композицій схожі на чорно-білі зображення тварин, вписаних у восьмикутні медальйони.

Натомість уже у творі Філіппов Ліппі «Діва Марія з Немовлям» 1340–1350 рр. під троні Богоматері проглядається тонкий килим із декором у вигляді парних видовжених птахів обабіч світового дерева. Вони можуть апелювати до західно азійських прообразів, характерних для візантійсько-перського й анатолійського мистецтва, де здавна були поширені візії Сирина та Алконоста як символів дихотомії амбівалентного світу (вишнього та дольного).

Подібного типу орнаментальні візерунки з парними орнітоморфними мотивами, вписаними у геометризовані медальйони, відомі за взірцями з міста Конья (характерний приклад – анатолійський килим з церкви Марбі, Швеція, виготовлений близько 1500 р.). Відомо, що Венеція мала активні торгівлі зносини з цим візантійським центром від XIII–XIV ст.

Але між тим означені митці підготували ґрунт для більшої уваги до важливих символічних матерій і килимів, що вже з наступного століття, епохи Кватроченто, стали частиною сакруму внутрішнього простору творів визначних італійських художників [8]. В окреслений час, майже синхронно, означені тенденції захопили з розробкою представниками нідерландського мистецького руху техніки олійного живопису, і кола представників мистецтва північніше від Альп. Враховуючи, що вже тоді, в добу Зрілого Ренесансу, у кожній європейській країні панувала певна мода на використання заморських, привозних килимових виробів, це позначилося й на полотнах відомих майстрів.

Потужний потік імпорту ісламських і буддійських килимів до Європи відзначався саме у XV ст., що суттєво збагатило західні мистецькі традиційні форми живопису нечуваними до того колористичними і композиційними фантазмагоріями. При цьому вимоги до товарів подібного штибу в Європі поступово позначилися на виробництві експортних килимів у країнах їх походження.

Так, уже у праці Грегоріоді Чекко («Шлюб Діви», 1423 р.) окрема увага була приділена килиму з тваринами, що знаходилися у зіткненні. Принагідно згадуються образи тріумфальної ходи тварин в Нововавилонському царстві (Брама Богині Іштар і Дорога Процесій), декори ападану в столиці Ахеменідського Ірану Персеполіса, ярусні композиції на піхвах горитів та пекторалях скіфеллінського мистецтва.

Цікаво прослідкувати самі теми картин і монументально-декоративних розписів європейських художників, до яких вводилися зображення килимів. Зокрема, класика й удосконалювача техніки живопису Яна Ван Ейка («Мадонна Лукка», 1430 р., «Портрет подружжя Арнольфіні», 1434 р. (Рис. 1)); а також Андре Мантенья (зображення турецького килима біля ніг Діви Марії у вітарі Сан-Дзено, 1456–1459 рр.), Петруса Крістуса («Богоматір із Немовлям на троні зі святим Єронімом та Франциском», 1457 р.), Домені коді Бартоло («Весілля підкидька», 1440 р.), Карло Кривеллі («Свята Катерина в Александрії» 1470 р.), Доменіко Гірландайо («Святий Єронім у келії», бл. 1475 р.), Антонеллода Мессіна «Святий Себастьян» (1475–1476 рр.), Ганса Мемлінга («Натюрморт із глеком і квітами», кінця XV ст.), Джентіле Белліні («Мадонна із Немовлям на троні», кінця XV ст.) було покладено початок новим тенденціям у живописі із введенням килимових творів, котрі були сприйняті в епоху Кватроченто – Маньєризму. Причому окремі килими атрибутовуються як ворсові (вище означений твір Петруса Крістуса, збірка Художнього музею Штеделя, м. Франкфурт-на-Майні, Німеччина).



Рис. 1. Ян Ван Ейк. Портрет подружжя Арнольфіні (на підлозі виглядає частина орієнтального килима). 1434 р.

Враховуючи те, що від цього часу збереглося менше натурних творів у матеріалі, ніж їх зображень на картинах, подібного стилю роботи наразі стають додатковим джерелом для мистецтвознавчих досліджень у галузі східних килимарських виробів, втрачених в оригіналі для науки назавжди. Проте, їхня фіксація дозволяє відтворити подібні взірці, які будуть мати значення як більш пізня репліка, взорована на вихідний виріб. При цьому деякі твори килимарства завдяки художникам, котрі їх закарбували на своїх полотнах для нащадків, навіть у подальшому отримали назву на честь цих майстрів, що увіковічили означені твори мистецтва.

Висновки. Отже, слід відзначити, що традиція зображувати східні килими у фрескових розписах була відома в Італії від XII ст. Із появою олійного живопису від XV ст. орієнтальні килими через свою цінність, рідкісність, значущість вводилися до композиції живописних творів художників Європи спочатку як підніжжя тронів і доріжки біля ніг Богоматері та святих. Часто це були раритетні мусульманські твори, зокрема й намазні, з зображенням міхрабу або Кааби, арабескових, куфічних написів тощо, семантика яких у той час більше свідчила про переможні здобутки християнства, екзотику і шик в інтер'єрах без глибоко розуміння культурного контексту цих речей.

Пізніше ці унікальні першоджерела митцями у просторі картин розташовувалися на стінах будівель, мостів, човнів; ними покривали столи і кивоти в просторі фресок і картин майстрів Італійського та Північного Відродження і Маньєризму. Особливою рисою цих східних творів у західних полотнах була поява в коронаційному просторі ініціацій. І лише в епоху бароко подібні витвори стали частиною антуражу сцен із заможними військовими, купцями і містянами, що не належали до монархічних родин Європи.

Список використаної літератури

1. *Сайд Едвард* В. Орієнталізм / пер. з англ. В. Шовкун. Київ : Основи. 2001. 511 с.
2. Школьна О.В. Великосвітські мануфактури князів Радзивіллів XVIII–XIX століть на теренах Східної Європи: монографія. Київ, 2018. 192 с.
3. Школьна О., Прядко С. Тапісярні та персярні на теренах Речі Посполитої XVIII століття. *Молодий вчений*, 2021. № 11 (99). С. 128–130.

4. Школьна О.В. Шовк у побуті українців XVII–XIX ст. і питання його зберігання й експонування у вітчизняних музеях. *Історичні студії суспільного прогресу*. 2014. С. 67–79.
5. Carrier David. *A world art history and its subjects*. University Park : Pennsylvania State University Press, 2008. 170 p.
6. King Donald and Sylvester, David. *The Eastern Carpet in the Western World, From the 15th to the 17th century*. Arts Council of Great Britain, London, 1983. P. 10–78.
7. Rupprich Hans. *A. Dürer. Schriftlicher Nachlass / Writings (3rd ed.)*. Berlin : Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1956. 356 s.
8. Spallanzani Marco. *Oriental Rugs in Renaissance Florence*. The Bruschetti Foundation for Islamic and Asian Art. Genova, 2007. 280 p.

References

1. Said, Edward V. (2001). *Orientalism [Orientalism]* / per. z anhl. V. Shovkun. Kyiv. 511 s. [in Ukrainian]
2. Shkolna, O. (2018). *Velykosvitski manufakturni kniaziv Radziwilliv XVIII–XIX stolit na terenakh Skhidnoi Yevropy [Noble manufactories of the Radziwill princes of the 18th–19th centuries on the territory of Eastern Europe] / monohrafiia*. Kyiv. 192 p. [in Ukrainian]
3. Shkolna O., Priadko S. (2021) *Tapisiarni ta persiarni na terenakh Rechi Pospolytoi XVIII stolittia [Tapestry and Persian factories on the territory of the Polish-Lithuanian Commonwealth in the 18th century]*. *Molodyi vchenyi [A young scientist]*, № 11 (99). P. 128–130. [in Ukrainian]
4. Shkolna O.V. *Shovk u pobutiukraintsiv XVII–XIX st. i pytannia yoho zberihannia u eksponuvannia u vitchyznianikh muzeiakh. [Silk in the everyday life of Ukrainians in the 17th–19th centuries. And the issue of its preservation and display in national museums]*. *Istorychni studii suspilnoho prohresu*. 2014. S. 67–79. [in Ukrainian]
5. Carrier, David (2008). *A world art history and its objects*. University Park: Pennsylvania State University Press. 170 p. [in English]
6. King, Donald and Sylvester, David (1983). *The Eastern Carpet in the Western World, From the 15th to the 17th century*, Arts Council of Great Britain, London, P. 10–78. [in English]
7. Rupprich, Hans, (1956). *A. Dürer. Schriftlicher Nachlass / Writings (3rd ed.)*. Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft. 356 s. [in German]
8. Spallanzani Marco (2007). *Oriental Rugs in Renaissance Florence*. The Bruschetti Foundation for Islamic and Asian Art. Genova, 280 p. [in English]

ORIENTAL CARPETS IN THE FINE ARTS OF EUROPE DURING THE MIDDLE AGES

Belnakita Ulyana – Graduate student of the Department of Fine Arts Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv

The article is devoted to the study of motifs of oriental carpets in the fine art of Europe of the 12th–16th centuries.

It was revealed that the first images of oriental carpets began to be depicted in Italian frescoes of the 12th century. It was found that until the 14th century, similar images mostly resembled the patterns of ceramic and marble floors, and later they began to appear as independent accent products in the space of paintings. In general, it should be noted that the initial perception of these works in Europe led to the emergence of a demand for a separate segment of professional oil painting with a flavor of borrowing Byzantine sacred compositions, often with the introduction of ornithomorphic or zoomorphic images. Later, already from the 15th century, in the circles of artists of both the Italian and the Northern Renaissance, a fashion for introducing motifs of carpet patterns from the holy and of Constantinople, which had long been made by Armenian weavers, as well as Anatolian autochthonous products with a flavor of eastern sources of inspiration, into canvases, stood out. The beginning of the future fashion in Europe for Turkish and later (from the 16th century) Persian Islamic carpets, which were valued for their exoticism.

Key words: painting, Fine Art, Oriental Carpets, Orientalism, Ornament, Pattern, Renaissance, motif, 12th–16th centuries.

UDC [745.52/75.04 (4-011/-015)"11–15"]

ORIENTAL CARPETS IN THE FINE ARTS OF EUROPE DURING THE MIDDLE AGES

Belnakita Ulyana – graduate student of the Department of Fine Arts, Borys Grinchenko Kyiv University

The purpose is to determine the specifics of the spread of fashion for oriental carpets in the European art of the Middle Ages, starting with Gothic and early Renaissance fresco paintings of the 12th – 14th centuries, and ending with oil paintings of the High Renaissance and Mannerism.

Results. Considering the fact that since the spread of the oil technique in Europe from the 15th century, the leading artists of the Renaissance and Mannerism introduced oriental carpets with a unique ornamental structure and coloring to their canvases, enhancing the perception of the image of the portraits in the environment, their status in society. Since the late Middle Ages, a tradition of showing the interiors of powerful and wealthy citizens surrounded by elegant, valuable things has gradually developed. The latter, on the one hand, were needed to show the genetics of the customers, the origin of their family members, to build "bridges" to the ancient (of ten mythical) genealogy.

On the other hand, it was all owed to declare ambitions for the accumulation of treasures, «disguising» and playing heroes of seraglio and harems, thinking of a person with an Eastern mentality or a supporter of ancient religions, cultural traditions, etc.

Research methodology. The research uses a set of principles, methods and approaches. The principle of scientific comprehensiveness, art history approach, historical-genetic, historical-comparative (comparative), socio-cultural methods, as well as methods of typology, iconography and art history analysis are applied.

Novelty. The novelty of the study is related to the clarification of information about the circle of masters of European painting of the Middle Ages, who turned to the introduction of motifs of oriental carpets in to their canvases.

The practical significance. The obtained results allow us to retrospectively understand certain trends in the development of European medieval painting related to the motifs of oriental carpets in the paintings of well-known representatives of the Italian and Northern Renaissance and Mannerism.

Key words: painting, Fine Art, Oriental Carpets, Orientalism, Ornament, Pattern, Renaissance, motif, 12th–16th centuries.

Надійшла до редакції 1.11.2023 р.

УДК 78(477.44)

ДО ПРОБЛЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ВІННИЦІ

[рец. на кн.: Кушка Наталія. Музична Вінниця. Вінниця : ТОВ «Вінницька міська друкарня», 2020. 480 с.].

Сідлецька Тетяна Іванівна – кандидат мистецтвознавства, доцент,
Вінницький національний технічний університет,
м. Вінниця

<https://orcid.org/0000-0001-8209-8387>

<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.703>

sidletska79@gmail.com

Аналізується зміст книги Н. Кушки «Музична Вінниця» як важливого джерела з вивчення музичної культури Вінниці. Акцентується увага на найбільш яскравих розділах роботи, в яких висвітлюється становлення і розвиток музичної освіти, здійснюється огляд музично-театрального, концертного життя Вінниці, простежується розвиток хорового мистецтва, розкривається роль музичного інструментарію в музичній історії міста, подаються біографічні відомості про діячів музичної культури Вінниці. Підкреслюється актуальність і значущість видання, що є важливим підґрунтям для подальшого науково-теоретичного осмислення культурно-мистецьких процесів Вінниччини.

Ключові слова: музична культура Вінниці, музична освіта, хорове мистецтво, музично-театральне життя, концертне життя.

Останніми роками в українському мистецтвознавстві простежується тенденція збільшення кількості регіональних досліджень. Осмислення регіональних культурно-мистецьких надбань зумовлює усвідомлення власної культурної приналежності та відтворення цілісної картини національної культури як складової світової духовної спадщини.

Серед численних праць, в яких виявляються як особливості культурно-мистецького життя регіону загалом, так і проблеми розвитку окремих сфер музичного мистецтва нашу увагу привертає робота Н. Кушки «Музична Вінниця» [1]. Ця праця – результат майже двадцятирічної дослідницької роботи її авторки і спроба відтворити події та явища музичного життя Вінниці від найдавніших часів до середини ХХ ст. Відтак, актуальним є аналіз указаної роботи як важливого джерела з вивчення музичної культури Вінниці.

Книга Н. Кушки «Музична Вінниця» складається зі вступу, дев'яти частин, де на основі архівних документів, матеріалів періодики, фотодокументів, спогадів старожилів висвітлюється розвиток музичної освіти, театрального, концертного життя, хорового та інструментального мистецтва, подаються біографії музикантів. Завершує видання додаток, де вміщені примітки, іменний покажчик, джерела, покажчик змін назв вулиць, список скорочень.

У Вступі Н. Кушка розмірковує про важливість виявлення та дослідження музичного хронотопу Вінниці у взаємозв'язках із регіоном, країною, світом. Авторка визначає хронологічні межі дослідження, що охоплюють період від найдавніших часів до середини 1940-х рр.

Важливе місце у виданні відведено питанню зародження музичної освіти у Вінниці XV-XVIII ст. Авторка згадує про діяльність музичних цехів у місті, характеризує діяльність братських шкіл при православних і католицьких монастирях, у яких викладали спів і нотну грамоту. Особливу увагу дослідниця звертає на роботу музичної бурси при єзуїтському колегіумі, де готували співаків та музикантів. Авторка простежує становлення і розвиток музичної освіти у двох жіночих і чоловічій гімназіях, реальному училищі, учительській семінарії, відкритих наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. Дослідниця підкреслює важливу роль музичних дисциплін у цих навчальних закладах.