Л. М. Білозуб, Ю. В. Гончаренко

**Історія образотворчого мистецтва**

(від первісного мистецтва до кінця ХVІІІ століття)

Навчальний посібник

для здобувачів ступеня вищої освіти бакалавра

спеціальності «Сценічне мистецтво»

освітньо-професійної програми «Театральне мистецтво»

Затверджено

вченою радою ЗНУ

Протокол № 6 від 26. 12. 2017 р.

Запоріжжя 2017

УДК: 75.03 (075.8) «0»/17»

ББК: Б 613

Білозуб Л. М., Гончаренко Ю.В. Історія образотворчого мистецтва (від первісного мистецтва до кінця ХVІІІ століття) : навч. посіб. Запоріжжя: ЗНУ, 2017. 128 с.

У навчальному посібнику «Історія образотворчого мистецтва» (від первісного мистецтва до кінця ХVІІІ століття) систематизовано подано матеріал з історії образотворчого мистецтва з давнини до кінця ХVІІІ століття, ідейно-стилістичні особливості кожного історичного періоду, викладено характерні тенденції найбільш видатних майстрів. Розглянуто історію первісного мистецтва, Давнього Єгипту, Давньої Передньої Азії. Особливу увагу зосереджено на найбільш важливих явищах у мистецтві античності, романіки, готики, Відродження, бароко, класицизму. Запропоновано питання для самоконтролю, перелік практичних завдань, тести, літературу.

Видання призначене для здобувачів ступеня вищої освіти бакалавра спеціальності «Сценічне мистецтво» освітньо-професійної програми «Театральне мистецтво», а також для керівників образотворчих гуртків шкільних і позашкільних закладів освіти.

Рецензент *Г. В. Локарєва – проф., докт. пед. наук*

Відповідальний за випуск *І. В. Козич – доц., канд. пед. наук*

ЗМІСТ

[**ПЕРЕДМОВА** 4](#_Toc521258581)

[**РОЗДІЛ 1.**](#_Toc521258582) [**Найдавніше мистецтво світу.**](#_Toc521258583) [**Мистецтво Західної Європи V – XІІ століття** 5](#_Toc521258584)

[Тема 1. Найдавніше мистецтво Західної Європи.](#_Toc521258585) [Походження мистецтва. 5](#_Toc521258586)

[Тема 2. Мистецтво Стародавньої Греції 23](#_Toc521258589)

[Тема 3. Мистецтво Стародавнього Риму 34](#_Toc521258593)

[Тема 4. Мистецтво Західної Європи V – XIV ст.](#_Toc521258597) [Романське мистецтво ХІ – ХІІ ст. Готичне мистецтво 42](#_Toc521258598)

[ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ ДО РОЗДІЛУ 1 58](#_Toc521258601)

[**РОЗДІЛ 2**](#_Toc521258604)**.** [**Мистецтво ВІЗАНТІЇ та ЗахідноЇ ЄВРОПИ**](#_Toc521258605)[**ХІІІ – XVIIІ сТОЛІТТЯ** 62](#_Toc521258606)

[Тема 1. Мистецтво Візантії 62](#_Toc521258607)

[Тема 2. Мистецтво Відродження 66](#_Toc521258610)

[Тема 3. Мистецтво Західної Європи XVII століття 91](#_Toc521258614)

[Тема 4. Мистецтво Західної Європи XVIIІ століття 108](#_Toc521258620)

[ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ ДО РОЗДІЛУ 2 120](#_Toc521258625)

[Рекомендована література 124](#_Toc521258628)

# ПЕРЕДМОВА

На сучасному етапі модернізації освітньої й мистецької системи України висуваються нові вимоги до професійної підготовки акторських кадрів, **здатних досягати визначеної мети в різних соціокультурних ситуаціях за рахунок володіння методами розв’язання різних видів професійних завдань**. Здійснення якісної професійної підготовки майбутніх акторів, розвиток їх сучасного світогляду, творчих здібностей, прагнення до самоосвіти та самореалізації є пріоритетними завданнями сучасних вищих навчальних закладів, які здійснюють підготовку акторських кадрів. Саме тому гостроти набувають питання, пов’язані з теоретичним та методичним забезпеченням процесу навчання й виховання майбутніх акторів.

Метою видання є надання теоретичних знань про історичні засади розвитку та становлення образотворчого мистецтва.

Основними завданнями є:

1. Ознайомити студентів з характерними рисами образотворчого мистецтва.
2. Розкрити основні етапи становлення образотворчого мистецтва.
3. Надати ґрунтовні знанням про історію образотворчого мистецтва.
4. Ознайомити з видатними художніми школами, творчістю провідних художників та скульпторів світу.
5. Виховувати естетичні почуття, судження та художньо-культурні смаки.

Студенти повинні знати:

* історичні витоки, теорію образотворчого мистецтва, термінологію;
* роль і місце образотворчого мистецтва в соціокультурному житті суспільства;
* форми, види та зміст образотворчого мистецтва;
* основні етапи становлення та розвитку образотворчого мистецтва;
* основні принципи організації художнього простору.

Студенти повинні вміти:

* аналізувати твори живопису, скульптури, графіки, архітектури;
* надавати характеристику та визначати належність до даного художнього стилю;
* оцінювати ідейну та художню значущість творів образотворчого мистецтва;
* висловлювати певну самостійну думку щодо репродукцій творів образотворчого мистецтва;
* аналізувати та застосовувати отримані знання на практиці;
* використовувати отримані знання в побутовому житті з метою збагачення власного духовного світогляду;
* орієнтуватися в проблемах сучасного образотворчого мистецтва.

# РОЗДІЛ 1

# Найдавніше мистецтво світу.

# Мистецтво Західної Європи V – XІІ стОЛІТТЯ

## 🕮 Тема 1. Найдавніше мистецтво Західної Європи.

## Походження мистецтва

**Мета:** усвідомлення студентами необхідності набуття знань з історії та теорії образотворчого мистецтва, а також використання отриманої інформації в професійній діяльності актора; ознайомлення з поняттями «живопис», «натюрморт», «пейзаж», «портрет», «графіка», «скульптура»; особливостями образотворчого мистецтва, його стилями й жанрами.

**План**

1. Загальна характеристика видів образотворчого мистецтва.
2. Образотворча творчість первісного мистецтва.
3. Специфіка мистецтва в традиційних культах Давнього Єгипту та Давньої Передньої Азії.

*Ключові поняття:* образотворче мистецтво, види, жанри, живопис, натюрморт, пейзаж, портрет, фреска, скульптура, графіка.

### Загальна характеристика видів образотворчого мистецтва.

Мистецтво – одна з форм духовної культури. Це такі види людської діяльності, як живопис, скульптура, музика, хореографія, театр, художня література тощо. Їх об’єднує те, що вони є специфічними художньо-образними формами сприйняття дійсності. Протягом історії існування людства мистецтво називають «наслідуванням природи», «вільним формоутворенням», «творінням дійсності», «самовизначенням художника», «мовою почуттів», особливою грою й навіть молитвою. Усе це демонструє, що в ньому органічно взаємозв’язані різні моменти – пізнання й оцінка реальності, або відображення й створення, або модель і знак. Ураховуючи все наведене вище, можна підкреслити його важливу функцію, яка полягає в тому, що мистецтво – це вища форма засвоєння світу за законами краси, воно надає одне з вищих духовних переживань – естетичну насолоду. При цьому мистецтво дає змогу зрозуміти й творити прекрасне. Як явище художнє, мистецтво відрізняється від інших форм духовної культури, тобто воно засвоює світ художніми засобами. У цілому мистецтво – це історично складена система різних засобів художнього засвоєння світу, кожний з яких має загальні риси для всіх і в той же час – властиві тільки йому, своєрідні, неповторні.

Залежно від матеріальних засобів, за допомогою яких конструюється твір мистецтва, існують три групи видів мистецтва, а саме:

* просторові (або пластичні) – це такі види мистецтва, які розгортають свої образи в просторі, до них належать: живопис, скульптура, графіка, художня фотографія, архітектура, декоративно-ужиткове мистецтво, дизайн;
* часові – це такі мистецтва, у яких образи створюються в часі, а не в реальному просторі, до них належать: мистецтво слова (література), мистецтво звуку (музика), мистецтво жесту (танець);
* просторово-часові – це синтетичні мистецтва, образи яких мають одночасно ознаки просторових і часових мистецтв, до них належать: театр, кіно, цирк, естрада.

Сучасна класифікація виокремлює такі різновиди мистецтва:

* Образотворче мистецтво. Впливає на людину візуально, тобто через зорове сприйняття. Твори образотворчих мистецтв мають матеріальну, предметну форму. До них належить: живопис, скульптура, графіка, монументальне мистецтво, декоративно-ужиткове мистецтво.
* Музика – це вид мистецтва, який розрахований на слухове сприйняття й визначається безпосередньою та особливо активною дією на відчуття людей. Головним виражальним засобом є звук, мелодія, поліфонія, ритм, композиція, гармонія. На відміну від усіх образотворчих і словесних мистецтв музика не відтворює зорових картин світу й позбавлена змістової конкретності. Тому її вважають справжньою загальнолюдською, універсальною мовою, «мовою інтуїції», яка не вимагає перекладу. У порівнянні з творами всіх видів мистецтва музичні твори практично не знищувані, вони створені в ідеальній формі.
* Синтетичні мистецтва – це такі види художньої творчості, які є органічним злиттям або органічно вільною комбінацією різних видів мистецтв. До них належать: театр (драматичний та оперний), який об’єднує літературу, акторське мистецтво, живопис, музику, декоративно-ужиткове мистецтво; балет, який використовує природну пластику людського тіла й поєднує в собі танець, музику, живопис; естрадне мистецтво, яке є своєрідним набором номерів, – конферанс, спів, декламація, танець, ілюзіонізм, акробатика; цирк поєднує спортивні елементи, танець, музику, мистецтво слова. Синтетичне мистецтво не варто плутати із синтезом мистецтв, коли, наприклад, архітектурна споруда прикрашена скульптурою, живописом тощо.
* Технічні мистецтва. У своїх розвинених формах виникли в ХV ст. зі створенням такого явища як художнє кліше. Процес продовжувався завдяки створенню фонографа, фотографії, німого кіно. У ХХ ст. з’явилася звукова, кольорова й стереоскопічна кінотехніка та електроніка. У наші дні до найбільш поширених видів технічних мистецтв належить: фотомистецтво, мистецтво кіно, мультиплікація, телебачення, комп’ютерні аудіо- та відеотехнології.
* Декоративно-ужиткове мистецтво – одне з найдавніших. Воно обслуговує практичні потреби людини, одночасно задовольняє її естетично. Сфера декоративно-ужиткового мистецтва: від естетичного оформлення предметів повсякденного користування (посуд, інструменти, меблі, тканини, зброя) до художньої організації архітектурно-паркових ансамблів, а також оформлення інтер’єрів декоративними розписами, декоративною скульптурою, барельєфами, плафонами, вазами.

Усі види мистецтва з часом змінюються, але жоден з них не вмирає. Наприклад, в Італії в добу Відродження (XV – XVI ст.) домінували види образотворчого мистецтва (зокрема живопис); у ХІХ ст. в Європі перше місце посідали література, музика; у ХХ ст. – кіно, телебачення. Це пояснюється актуальністю суспільних проблем, а також рядом суб’єктивних факторів (наприклад, у ХХ ст. активно розвивається техніка й впливає на розвиток окремих видів мистецтва). Усі види підрозділяються ще й на роди і жанри, що в цілому представляють закономірно організовану систему видових, родових і жанрових форм.

Основні види образотворчого мистецтва та їх виразні засоби у створенні художнього образу.

Скульптура (від лат. sculpo – вирізати, висікати, від грец. plastike – ліпити)– це пластика, різьба, такий вид мистецтва, який засновано на принципі об’ємного, фізично тримірного зображення предмета. Об’єктом зображення в скульптурі є людина, тварина, рідше – пейзаж, речі (натюрморт).

Основні виразні засоби в скульптурі:

* постава фігури в просторі;
* передача руху фігури, пози, жесту;
* світлотіньове моделювання, яка посилює рельєфність форми;
* організація об’єму й зоровий ефект його маси, вибір пропорцій;
* характер силуету.

Розрізняються два основних різновиди скульптури:

* кругла скульптура – вільно розміщена в просторі; до творів такого типу належать – статуя (фігура в повний ріст), група (дві або декілька фігур, які створюють одне ціле), статуетка (мала пластична форма), торс (зображення людського тулубу), бюст (погрудне зображення людини);
* рельєф – виступаюче зображення на площині, яке створює його фон.

За змістом та функціями скульптура буває: монументально-декоративною, станковою, малих форм.

Монументально-декоративна скульптура призначена для конкретного архітектурно-просторового або природного оточення; вона носить яскраво підкреслений суспільний характер, адресована до мас глядачів, розміщена в громадських місцях (на вулицях і площах міст, у парках, на фасадах і в інтер’єрах громадських споруд); конкретизує архітектурний образ, доповнює виразність архітектурних форм новими відтінками. Її твори – це пам’ятники, монументи, меморіальні споруди.

Станкова скульптура носить більш інтимний характер, вона не пов’язана з архітектурою. Її можна розглядати близько, в усіх деталях у виставкових і музейних залах, житлових інтер’єрах. Особливостями її пластичної мови є розміри, світлотіньове моделювання, матеріал. Поширені жанри: портрет, побутовий жанр, ню, анімалістичний жанр. Станкової скульптурі притаманні інтерес до внутрішнього світу людини, тонкий психологізм, розповідність.

До скульптура малих форм належить широкий спектр творів, які призначені для житлового інтер’єру; вона часто з’єднується за функціями й художніми образами з творами декоративно-ужиткового мистецтва.

Різновиди мистецтва скульптури відрізняються за матеріалами й технікою виконання твору:

* м’які речовини (глина, віск, пластилін тощо) використовуються для ліплення;
* тверді речовини (різні породи каменів, дерева і та ін.) обробляються методом рубання/висікання або різьблення. Інструменти: молоток (киянка), металеві інструменти – для обробки каменю; фасонні стамески й свердли – для обробки дерева;
* речовини, які переходять із рідкого стану в твердий (метали, гіпс, бетон, пластмаса тощо), вони використовуються для відливки скульптури за допомогою спеціально виготовлених форм.

Декоративно-ужиткове мистецтво – це такий вид мистецтва, який охоплює ряд сфер творчості, які спрямовані на створення художніх виробів для побуту. Творами декоративно-ужиткового мистецтва можуть бути: меблі, тканини, одяг, прикраси тощо. Вироби декоративно-ужиткового мистецтва класифікуються за матеріалами виготовлення: метал, кераміка, текстиль, дерево, каміння, кістка тощо, а також за технікою виконання: різьблення, розпис, вишивка, ткацтво, відливка, чеканка, інтарсія тощо. Ця класифікація обумовлена важливою роллю конструктивно-технологічного початку в декоративно-ужитковому мистецтві та його безпосереднім зв’язком з виробництвом. Звідси декоративно-ужиткове мистецтво виконує подвійну функцію – воно належить до сфер створення матеріальних і духовних цінностей. У художньо-образному плані в декоративно-ужитковому мистецтві важливу роль грає краса матеріалу, пропорційні співвідношення частин, ритмічна структура, а також декор, завдяки якому побутова річ становиться твором мистецтва. Декор змінює форму й допомагає створити художній образ. При створенні декору широко використовуються елементи образотворчого мистецтва (скульптура, живопис, графіка), особливо часто – орнамент.

Орнамент (від лат. ornamentum – зброя, наряд, вбрання) – це прикрашення у вигляді узору, який складається з ритмічно організованих елементів, що повторюються й можуть композиційно створювати орнаментальний ряд або рапорт (чи сітчастий орнамент, тобто такий вид композиції орнаменту, при якому ритмічне чергування елементів відбувається одночасно за декількома напрямами, що й створює «сітку»). Рапортом прийнято називати ту частину (мотив) малюнку (візерунку) орнаменту, яка повторюється. Орнамент є одним цілим із загальною декоративною композицією виробу.

Засоби образотворчого мистецтва й орнамент можуть не тільки створювати декор, але іноді вони є формоутворюючими елементами (наприклад: деталі меблів, посуду у вигляді квітки, лап тварин, їх голів, плодів, фігури птахів або звірів). Іноді орнамент або зображення становляться основою формоутворення виробу (візерунка, мережива, рисунка плетіння тканини, килима).

Декоративно-ужиткове мистецтво – мистецтво синтетичне, у якому з’єднуються художня й утилітарна функції виробів.

Живопис – це такий вид образотворчого мистецтва, у якому художні твори створюються за допомогою барв, які наносяться на тверду поверхню. Для створення художнього образу в живописі використовуються колір, малюнок, виразність мазків і фактури, що забезпечує гнучкість її мови, дає можливість передавати на площині багатство кольорів світу, об’ємність предметів, їх якісну своєрідність і матеріальну сутність, глибину простору, світлоповітряне середовище.

За призначенням і характером художніх образів розрізняють:

* монументально-декоративний живопис (розписи стель, плафонів, панно);
* станковий живопис (картина) – більш інтимний за характером, не «прив’язаний» до конкретного місця;
* декораційний живопис (ескізи театральних і кіно декорацій, костюмів).

За характером речовин, що зв’язують пігмент та за технологічними засобами закріплення пігменту живопис буває:

* олійний, водяними барвами по штукатурці, якщо штукатурка мокра – це фреска, якщо суха – а секко;
* темпера (раніше її розбавляли яєчним жовтком, зараз вона випускається фабричним засобом у тюбиках і розводиться водою);
* клейовий живопис(на основі клейового ґрунту);
* восковий живопис (енкаустика);
* емаль;
* керамічними барвами (пігмент зв’язує легкоплавке скло, як і в емалі, однак до керамічних барв додаються флюси, глазурі, вони закріплюються обпаленням на кераміці);
* силікатними барвами (пігмент зв’язується розчиненим склом);
* акрил (основа водна).

Безпосередньо з живописом поєднуються мозаїка й вітраж, які виконують ті ж зображально-декоративні завдання, що й монументальний живопис.

Для виконання живописних творів використовуються також акварель, гуаш, пастель, туш.

Графіка – це малюнок і друковані художні твори, які засновані на мистецтві малюнку. Термін «графіка» (від грец. дієслова, що означає – «писати, малювати, скребти, дряпати») спочатку використовувався в писемному й каліграфічному мистецтві. Нове значення з’являється наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. у зв’язку з розвитком промислової поліграфії. Саме тоді графіка визнається як мистецтво, в основі якого лежать лінія, контраст чорного і білого. Крім контурної лінії в графіці використовуються штрих і пляма, виразним засобом є колір, створення простору залежить від фону паперу. Самостійну роль відіграють натурні начерки, ескізи творів живопису, скульптури, архітектури.

За визначенням графіка розділена на:

* станкову (це самостійні твори);
* книжкова і газетно-журнальна (ілюстрація, карикатура);
* прикладна (дизайн);
* плакат;
* комп’ютерна графіка.

За технікою графіку розділяють на малюнок і друковану графіку. До друкованих видів належать різні види гравюри (слово «гравірувати» означає «вирізати на гладкій поверхні твердого матеріалу»; гравюрою називають відбиток на папері). Ранішні європейські гравюри були на міді й з’явилися у ХV ст. в майстрів золотих виробів, вони у відбитках перевіряли якість роботи. Гравюра постала самостійним, найдоступнішим видом мистецтва.

Графіка – це такий вид мистецтва, у якому особливе місце посідають необразотворчі елементи: декоративні мотиви, орнамент, текст. Важливою особливістю графіки є її здатність швидко реагувати на актуальні події, можливість тиражування, послідовність розкриття замислу в серіях гравюр.

Офорт – різновид гравюри на металі, основа якої мідна або будь-яка металева пластинка, на яку окисом, кислотами або різцем наноситься малюнок; при друкуванні відбитку барва заповнює штрихи (борозни), під пресом барва переливається на папір. Це глибокий друк, при якому поверхня зображення стає живописною й «бархатистою», створюються багаті простори й світлотіньові переходи. У більш широкому значенні офортом називають акватинта, лавіс, м’який лак, резерваж.

Ксилографія – гравюра на дереві (високий друк): барва на папір відбивається з випуклих частин друкованої форми, проміжки між якими поглиблюються спеціальними інструментами (штихелями, різцями). У техніці ксилографії виконуються естампи, а також окремі сторінки з текстом та ілюстраціями, відбитки з яких потім зшиваються в блоки. Зображення в техніці ксилографії чіткі й контрастні.

Існують два види ксилографії: обрізна – коли різець йде впродовж волокон дерев’яної дошки; поперекова – різець йде в усіх напрямах по торцевому зрізу.

Кольорова ксилографія – к’яроскуро (від італ. – світлотінь) – друк робиться послідовно з декількох основ, для кожного кольору – окрема дошка, звідси – плавні переходи від світлого до темного.

Ліногравюра – гравюра на лінолеумі, для неї існують спеціальні інструменти (штихелі, різці), барва – типографська або олійна з доданням прозорого білила. Барва наноситься валиком на підготовлену основу (малюнок вирізається на лінолеумі) – вирізані місця залишаються білими. Замість лінолеуму можна використовувати пластик.

Цей вид гравюри належить до високого друку. Розповсюдження ліногравюри відбулося з 60-х років ХХ ст., тому що матеріал був дешевий і легко міг оброблятися. Ця техніка близька до техніки ксилографії, але дає змогу використовувати більші плоскості й крупний штрих, звідси – більша її декоративність.

Літографія – гравюра на камені; цей вид друкованої графіки засновано на техніці плоского друку – друкована форма не має рельєфу, ті частини форми, що друкуються, а також проміжки між ними лежать в одній площині. Поверхня спеціального літографського каменю (вапнякових порід) обробляється літографським (жировим) олівцем і тушшю. М’якість світлотіньових нюансів літографії залежить від різної зернистості літографського каменю, що виникає після його шліфування сумішшю піску й води.

Комп’ютерна графіка – створення й зміна зображень за допомогою комп’ютера. Цей вид графіки має унікальні засоби: він дає змогу з легкістю маніпулювати зображенням, має можливість використовувати різні об’ємні ефекти. Сам засіб створення зображення специфічний: різні типи зображень виникають із простих математичних формул, в основі яких – фрактали (математичні об’єкти, які мають дрібну розмірність).

Шовкографія – техніка друку (переносу, переводу, тиражування) кольорових і чорно-білих рисунків на будь-яку поверхню – папір, метал, дерево, тканину, скло, кераміку через шовкове сито. Для цього шовкова тканина, яка натягнута на раму, резервується спеціальним складом клею, а частини тканини, що не захищені плівкою клею, пропускають барву при друку. Спосіб шовкографії має високу можливість тиражування.

Монотипія (від грец. monos – один і typos – відбиток) – вид друкованої графіки, у якому з кожної форми може бути тільки один відбиток. Техніка монотипії полягає в безпосередньому малюванні пензлем олійною або типографською барвою на металевої пластині, а потім друкуванні на вологий папір (як в офорті). Кожен відбиток унікальний, фактура – специфічна, сам твір відрізняється м’якістю тонових переходів, що неможливо в інших техніках.

Образотворче мистецтво розподіляється на жанри. Жанр – це історично сформовані внутрішні підрозділи в більшості видів мистецтв. В образотворчому мистецтві основні жанри визначаються за предметом зображення (тобто: пейзаж – це природа, ландшафтний або міський вид, портрет і ню – зображення людини тощо). Якщо предмет зображення виділити неможливо (в архітектурі, декоративно-ужитковому мистецтві та ін.), жанрова класифікація не прийнята, її місце посідають типологічні розділення, які засновані на функції твору (наприклад, в архітектурі – палац, храм, житловий будинок; але зараз в архітектурі розглядають не тільки типи, види споруд, а й жанри).

Розглянемо основні жанри образотворчого мистецтва.

Історичний – це такий жанр образотворчого мистецтва, який присвячено історичним подіям, а також видатним діячам, які були значні в історії. Спочатку історичний жанр існував як алегорично-міфологічний і всі зображення були присвячені подіям з античної або священної (у європейському мистецтві – християнської) міфології, а реальні події трактувалися у вигляді алегорії, тобто іносказання, за допомогою символічних атрибутів, емблем (наприклад, імператор, полководець міг бути зображеним в образі Бога-Юпітера тощо). Уже в епоху Відродження почалося тяжіння до правдивого трактування реальної історії, але не обходилися без алегорії. Приблизно з XVIIст. в мистецтво входить безпосереднє зображення історично вагомих подій з минулих і сучасних часів, ці події вже трактуються правдиво, без міфологізації й алегорій. Першою подібною картиною історичного жанру прийнято вважати роботу Д. Веласкеса «Здача Бреди».

Основними видами творів в історичному жанрі є історичні картини, розписи, рельєфи, монументальна й станкова скульптура, мініатюра, книжкова й станкова графіка.

Історичний жанр нерідко може об’єднатися з іншими: з побутовим (історико-побутові зображення), портретом (портретно-історичні композиції), пейзажем (історичний пейзаж). Особливе значення має з’єднання з батальним жанром, який присвячено темам війни і військового життя; головне місце в ньому посідають сцени бою, битв (у тому числі й морських), а також військових походів, бівуаків (що нерідко перекликається з побутовим жанром) та ін.

Портрет – це зображення (образ) людини або групи людей, які існують у реальності. Портрет – один з головних жанрів у живописі, скульптурі, графіці. Найважливішим критерієм портретності є схожість зображення з моделлю, що досягається не тільки вірною передачею зовнішності, але й розкриттям його духовної сутності, психологічного стану; крім того, у портреті необхідною умовою правдивого відображення індивідуальності є вміння виявити й підкреслити типові риси особистості, через які відображається доба, соціальне середовище, національність. При цьому кожен художник має власне світобачення, естетичне кредо, яке втілюється в його творчій манері, у засобах трактування образу, у відображенні стилю (напряму, течії) доби.

Типологія портрета складалася історично:

1. Залежно від техніки виконання, призначення портрети бувають:
* станкові (картини, бюсти, графічні аркуші);
* монументальні (фрески, мозаїки, статуї);
* меморіальні (рельєф на медалях, гемах, монетах, пам’ятниках).
1. За характером зображення виокремлюються дві групи портретів:
* парадні (репрезентативні): фігура людини надається в повний ріст, наприклад, на коні або стоячи чи сидячи в кріслі, нерідко – на архітектурному або пейзажному фоні, у парадному (урочистому) одягу; різновидом цього типу портрета є напівпарадний портрет, коли фігура може бути поясною, але при всіх регаліях, фон частіше за все нейтральний.
* камерні, як правило, зображення фігури поясні, погрудні або по плечі, звичайно на нейтральному фоні; різновидом цього типу портрета є інтимний портрет, у якому відображено довіра во взаємовідносинах між художником і моделлю.

Самостійним видом є костюмний портрет, у якому людина представлена у вигляді алегоричного, міфологічного, історичного, театрального, маскарадного або літературного персонажа; у найменуванні таких творів звичайно зустрічаються слова: «у вигляді», «у ролі», «в образі», «у костюмі», тому ці портрети розрізняють, як алегоричні, міфологічні, історичні.

За кількістю зображених людей на одному полотні виокремлюють таки види: індивідуальний портрет, подвійний портрет, груповий портрет.

Портрети також визначаються за специфічними прийомами зображення: у повний ріст (стоячи, сидячи, лежачи), погрудні, поясні, по плечі; в анфас і в профіль.

За розмірами: «у натуру», малоформатний, мініатюрний.

Особливими групами портрета є такі: дитячий портрет, автопортрет (зображення художником самого себе).

Рухомість жанрових меж портрета дає змогу в одному творі з’єднувати його з елементами інших жанрів, наприклад: портрет-картина – модель представлена у взаємозв’язку зі світом оточуючих його речей, із природою, архітектурою тощо; портрет-тип – збірний образ, який структурно близький портрету (наприклад, «Дівчина в червоному капелюсі» тощо).

Особливе місце посідають графічні портретні карикатури-шаржі й сатиричний портрет.

Пейзаж (від фр. paysage – від pays – країна, місцевість) – жанр образотворчого мистецтва або конкретний твір, предметом зображення в якому є природа, вид місцевості, ландшафту; пейзажем називають також сам об’єкт зображення в картині цього жанру. Пейзаж може бути також фоном у творах інших жанрів (у різних видах образотворчого мистецтва).

За зображенням мотиву або виду пейзаж може бути: архітектурним, міським (у XVIII ст. був розповсюджений пейзаж-ведута), сільським, парковим, індустріальним, морським (марина), у китайському живописі «гохуа» – «шань-шуй», ландшафтним: природа зображена за часом року (зима, літо, осінь, весна).

За станом мотиву: пейзаж-настрій (наприклад, Ф. Васильєв, імпресіоністи), ліричний пейзаж (О. Саврасов), епічний пейзаж (І. Шишкін), філософський пейзаж (І. Левітан).

Зустрічається термін «історичний пейзаж», він був розповсюджений у живописі класицизму і пов’язаний з образами античності, іноді його називають «героїчним», особливо, якщо використовується стафаж (К. Лоррен). Такий пейзаж чітко збудований композиційно, частіше за все вигаданий. У широкому сенсі історичний пейзаж – той, що створює вид міста або місцевості в певну епоху (А. Васнецов).

Натюрморт ( від фр. – «мертва натура», у голл., англ., герм. – stilleven (Stilleben, still life) – «тихе життя» – це такий жанр образотворчого мистецтва, який присвячений зображенню речей, що оточують людину; вони звичайно розміщені в реальному побутовому середовищі й композиційно організовані в єдину групу. Натюрмортом називають й окремі твори жанру.

Одним з основних компонентів образної системи жанру є спеціально організований мотив – постановка.

Окрім неживих предметів (наприклад, предметів домашнього побуту), у натюрморті зображуються об’єкти живої природи, які ізольовано від природних зв’язків перетворюються в річ (наприклад, риба на столі, квіти в букеті тощо). Як доповнення основного мотиву в натюрморт може входити зображення людей, тварин, птахів, комах.

Побутовий – жанр образотворчого мистецтва, який присвячений зображенню повсякденного та суспільного життя (як правило, сучасного художнику). Ще має назви: жанровий живопис, побутовий живопис.

Специфічні особливості побутового жанру такі:

* зацікавленість до сцен і подій, які багато разів повторюються в реальному житті (наприклад, у XVII – XVIII ст. – гра, концерт, побачення, ворожіння);
* наявність простого сюжету;
* оповідальні елементи; яскрава передача характерів;
* загальний інтимний тон твору (з чим пов’язаний звичайний для жанрових творів невеликий формат);
* ретельність виконання.

Ню – один з жанрів образотворчого мистецтва, який присвячений зображенню оголеного тіла (в основному жіночого). З’явився в добу Відродження в рамках міфологічного, алегоричного, історичного й побутового жанрів. Розповсюджується в мистецтві рококо й далі продовжує свій розвиток.

Інтер’єр – живописне зображення житла, внутрішнього простору інших приміщень. Тут, як правило, створюється ефект присутності людини.

Анімалістичний – жанр образотворчого мистецтва, у якому головним мотивом є зображення тварин. Існує в різних видах мистецтва. Художник, який зображує тварин, називається анімалістом.

### Образотворча творчість первісного мистецтва.

Перші знахідки предметів художньої творчості первісної людини належать до XIX ст. Звернення людини до художньої творчості, що стало невід’ємною частиною буття первісної людини – найбільша загадка. Образотворче мистецтво – одне з найдавніших атрибутів людського буття. Воно старіше, ніж держава й власність, старіше всіх ремесл. Творчий імпульс для первісної людини був настільки ж природний, як мисливський інстинкт, як прагнення до продовження роду. Йому не потрібно було вчитися мистецтву, воно було з ним від народження, можливо, тому що мистецтво відразу з’явилося в досконалій формі.

Первісний період був найбільш тривалим в історії людства, протягом якого мистецтво розвивалося й змінювало форму вираження.

Палеоліт – найбільш тривалий період в історії людства. Півтора мільйона років відбувалася еволюція людини, у результаті якої він отримав свій теперішній вигляд. Один мільйон років тому з’явилися перші знаряддя праці з каменю. Мистецтво зародилося пізніше – 30 тис. років до н. е. У післяльодовиковий період, коли на Землі потепліло, відбувається глобальна еволюція людини (неандерталець), удосконалюються знаряддя праці. Основний вид діяльності – полювання. На початку пізнього палеоліту народилися всі види образотворчого мистецтва: розписи на стінах і стелях печер, рельєф і кругла скульптура, гравірований малюнок на кістці, каменію. Кругла скульптура творилася з дрібних порід каменю. Рельєф вирізувався або на окремому камені, або на природних виступах стін, на яких потрібно було доповнити деякі деталі, щоб вийшло зображення «натурального макета». Основна тема мистецтва палеоліту – тварини: мамонти, коні, олені, бики, бізони, ведмеді, що відповідало віруванням людини. Мистецтво первісної людини поділялося на дві категорії. Перша, що поєднує зображення на стінах, стелі та підлозі печер, – «наскальне мистецтво», і друга, до якої належать невеликі вироби з каменю, кістки, рогу, – «мобільне мистецтво». У рамках цих категорій мистецтва зображення людини зустрічаються рідко й вони менш реалістичні, ніж зображення тварин. Як чоловічі, так і жіночі фігури зображені оголеними. Якщо на чоловічих фігурах чітко проступають риси обличчя (очі, рот), то на жіночих цього немає. Жіночі форми зображено з великим животом і грудьми. Широкий арсенал розповсюдження подібних фігурок говорить про їх культовий характер. Завдання в даному випадку полягає не у відтворенні конкретної натури, а у створенні узагальненого образу жінки-праматері, символу родючості, берегині вогнища.

Три великих періоди, на які ділять верхній (пізній) палеоліт.

Мистецтво періоду Ориньяк (40-35 тис. років до н. е.). Період Ориньяк – час матріархату, час панування материнського роду, коли жінка керувала життям колективу. Мистецтво цього часу дуже умовне. Найбільш ранні зображення являють собою силуетні малюнки. У багатьох печерах стіни розписані різними штрихами й лініями. Це свого роду перші «проби пера». Поступово з’являються дуже умовні контурні малюнки – північного оленя. Малюнок виконувався кремінним різцем, іноді просто пальцем на стінах печер. Розпис, що виникла пізніше, наносилася безпосередньо рукою. Первісний художник писав сажею і охрою – жовтою, червоною та коричневою. Найтиповіші й виразніші приклади розписів цього періоду можна побачити в печері Ласко, яка розташована у Франції. На стінах зустрічаються численні малюнки, що зображують різних представників фауни: диких турів, мамонтів, носорогів, коней, особливо вражають зображення биків. Це монументальні малюнки (до 5 м), обведені товстим чорним контуром, внутрішня поверхня розфарбована плямами червоного, бурого та чорного кольорів.

У цей же період створюються й перші твори круглої пластики, жіночі фігурки з м’яких порід каменю, так звані Венери. В епоху Ориньяк уперше з’являються зображення рук, контури яких обводилися червоною фарбою, а увесь малюнок обводився в коло. Це говорить про те, що то були не випадкові відбитки, а магічні знаки.

Період Солютре (25-15 тис. років до н. е.), у протягом якому малюнок удосконалюється. Починаються перші спроби передачі обсягу за рахунок штрихування. Основна тема – тварини, але поглиблюється образне пізнання світу. У цей період спостерігається панування високого рельєфу, виконаного в техніці поглиблення на скелі (натуральний макет). Можна припустити, що нерівні виступи скелі нагадували образ якоїсь тварини, яку первісна людина починала допрацьовувати: прибирала зайві частини, що оточують майбутній силует тварини. Перші твори «натурального макета» були виявлені у Франції. Це масивні кам’яні статуї корів. У солютрейський період відбувається й поліпшення якості кам’яних знарядь, які прикрашаються різьбленням.

Період Мадлен (15-10 тис. років до н. е.). Період Мадлен – останній етап розвитку палеолітичного мистецтва та його кульмінація. Усе найцікавіше створюється в цей «золотий вік» первісного мистецтва. Основні знахідки були зроблені у Франції – печерах Ласко, Фон де Гом, в Іспанії – Альтаміра, Капова печера на Уралі. У цей період створюються зображення, що відрізняються найвищим реалізмом. Ретельно моделюються форми. Уважно змальовуються деталі, тварини, показані в складних ракурсах. Мадленські художники відкривають техніку багатоколірного живопису. У повному блиску вона представлена у двох печерах: в Альтамірі й Фон де Гом. За збереженням та свіжості барвистих зображень перше місце посідає печера Альтаміра. Відкрив цю печеру в 1875 р. археолог Марселино Саутуола. Повні динамічної потужності багатоколірні фігури тварин виглядали, як живі. Ніщо в них не нагадувало про примітивні культури «дикунів» кам’яного століття. Усі ці звірі– бізони, кабани, коні – «живуть» на стелі своїм життям: вони лежать, стоять, зрозуміло, що видають рев, але ніхто з них не біжить, не стрибає, як, наприклад, їх побратими в печері Ласко. Учені назвали ці застиглі, нерухомі фігури «академічним» зображенням.

У печері Фон де Гом основним героєм розписів є бізон, близько шістдесяти його зображень повні добірності й драматизму.

Наступною епохою є мезоліт – середня кам’яна доба (12-8 тис. років до н. е.), післяльодовиковий період, який збігається з встановленням на земній кулі сучасної геологічної епохи. У житті людства відбуваються великі зміни. Зароджується віра в загробне життя. Про це свідчать розкопки поховань, у яких знайдено велику кількість речей, визначених разом з покійним. Зміни відбуваються й в мистецтві: розширюється бачення світу, первісний художник тепер прагне відобразити життя людини, він полює, заганяє худобу, збирає мед тощо. Бажання зобразити людину в дії спричинило зміну мови мистецтва, воно стало більш умовним. Тепер художника мало хвилює зовнішня схожість, він прагне показати сенс подій, що відбуваються вкрай спрощеною мовою, майже знаками. Зображення дається силуетом, залитим чорною і червоною фарбами. Зміна в духовному змісті образів пояснюється тим, що мистецтво починає обслуговувати повсякденні потреби людини. Мистецтво залишає печери, малюнки більше не ховаються в затишних місцях, а розташовуються зовні, на скелях, на схилах ярів. Зображення тварин посідають не значне місце. Головний герой – людина. Тепер він господар навколишнього світу. За особливостями одягу можна відрізнити жіночі персонажі від чоловічих.

Наступна епоха неоліт (новокам’яна доба, 8-4 тис. років до н. е.) ознаменувала появу нових форм господарювання: скотарства й землеробства. Людина починає жити осілим життям. На землі панує патріархат. Одним з найважливіших технічних винаходів неоліту стала кераміка. З глибокої давнини в людей були ємності з каменю, але судини з обпаленої глини швидко ввійшли в побут, у деякій мірі підпорядкувавши собі мистецтво. Вироби прикрашалися орнаментом, рельєфом, розфарбовувалися.

Також людина неоліту навчилася шити собі одяг і прикрашати його візерунками. Таким чином, мистецтво в епоху неоліту покликане виконувати декоративну роль. Широке поширення отримує дрібна пластика. Жіночі фігурки невеликого розміру, пов'язані з культом материнства, виконані з глини й каменю. Саме в цей час уперше з’являється в дрібній пластиці зображення матері з немовлям на руках. В епоху неоліту виникає нове бачення світу, інше уявлення про місце в ньому людини. У віруваннях хлібороба головна увага приділяється силам природи – сонцю, вітру, землі, дощу, від яких залежить його існування. Тоді ж починається поширення культури мегалітичних споруд – монументальних конструкцій з великих кам’яних брил або плит. Найдавніші архітектурні пам’ятки, які виникли на межі неоліту та епохи бронзи, збереглися на Заході: вони зустрічаються по всій Європі й датуються третім тисячоліттям до н. е. Найпростішими з них були менгіри, що являють собою велике каміння з підставою, укріплене в землю. Менгір не був пов’язаний з похоронним ритуалом, він був предметом поклоніння. Інші – дольмени – являли собою чотирикутну споруду з великих плит, перекритих також плитою. Найбільш складні споруди – кромлехи – розставлені по колу кам’яні плити, перекриті кам’яними балками, підковоподібні в плані, з вівтарним каменем у центрі. Типовим прикладом кромлеха є Стоунхендж у Великобританії. Цей колосальний ансамбль пов’язаний з культом Сонця. Усі споруди орієнтовані на точку сходу сонця в день літнього сонцестояння, коли його промені світла заливають вівтар. Стоунхендж – це прообраз майбутніх храмів, зародження нової моделі – верхнього світу, на відміну від сакрально-глибинного світу печери. З новою епохою бронзи і заліза на земній кулі з’являється й нова суспільна формація – рабовласницька, а з нею й класові держави.

Отже, палеолітичне мистецтво зіграло важливу роль для подальшого розвитку мистецтва й культури. Творча фантазія первісної людини стала великою силою, яка відокремила людину від тварин, допомогла їй вирватися з-під безмежної влади біологічних законів.

Специфіка мистецтва в традиційних культах Давнього Єгипту та Давньої Передньої Азії.

Шість тисячоліть тому в родючій долині Нілу виникли державні утворення, об’єднані в кінці IV – на початку III тис. до н. е. в централізовану деспотію. Збережені пережитки первісного ладу, деспотичність влади фараонів, що гранично обмежила реалізацію індивідуальних потенціалів і визначила загалом застійний характер давньосхідної громади, виплинули на сталість світогляду (зокрема, релігійних уявлень), а через них – на канонізацію художніх образів і художньої мови. Винайдені в давнину правила, традиції (домінуючі теми й їх розміщення на площині, канони зображення людини, її пози, жести, символіка кольорів, знаковість форм, архітектурних елементів тощо) унаслідувались поколіннями, зберігаючись протягом тисячоліть.

Певним чином на формування досить сталої за своїми формами культури вплинула територіальна замкненість Єгипту: на півночі своєрідним бар’єром є Середземне море, на півдні – пороги Нілу, на сході – Аравійська пустеля, на заході – Лівійська. Регулярність і сталість еколого-географічного середовища – чітка періодичність розливів Нілу, домінування в рівнинному ландшафті прямих ліній, одноманітність оточення вохриста-попелястою піщаною пустелею й сіро-блакитним жарким небом – відобразились у характерному для давньоєгипетської культури уявленні про світ як субстанцію усталену, непорушну, довговічну.

В історії давньоєгипетського мистецтва прийнято виділяти такі основні періоди:

* додинастичний – 4 тис. до н. е.;
* Давнє царство – 30–23 ст. до н. е.;
* Середнє царство – 21–18 ст. до н. е.;
* Нове царство – 16–11 ст. до н. е.;
* Пізній період – 11–332 р. до н. е.

Пам'ятки додинастичного періоду свідчать про становлення характерної монументальності образів, формування канонів живописних і пластичних зображень, іконографічних прийомів, прагнення цілісного відтворення фігури людини та її місця в соціальній ієрархії.

У добу Стародавнього часу в зв’язку із розвитком заупокійного культу провідне місце посідала архітектура гробниць і храмів. Давньоєгипетські піраміди, що переборювали швидкоплинність часу, були призначені для поховання муміфікованого тіла фараона, утілювали не тільки ідею могутності влади деспота, скільки ідею безсмертя. Їх грандіозні розміри (піраміда Хеопса має висоту 147 м, а довжину сторони основи – 233 м) характерні для культур усього стародавнього часу: перехід від споживацького первісного ладу до цивілізації, до самоутвердження людини, яка уявляла себе не інакше як в образі велетня, що протиставляв свою силу природі й підкорював її. Невипадково в давніх міфах акцентовано тему героя, який перемагає чудовисько й розкриває людству таємниці богів: вавилонський Гільгамеш, єгипетський Осіріс, грецькі Прометей і Геракл.

Архітектура давньоєгипетської піраміди виходила з архетипу пагорба, «світової гори». Космогонічні міфи Єгипту виводили початок світобудови з первісного водного хаосу Нуну, який породив священний пагорб Бенбен, і на нього зійшло сонце в образі птаха Бену. Оскільки у створеному богами світові панував порядок, правильна геометрична форма піраміди якнайкраще відповідала зазначеній світобудівній моделі.

Давньоєгипетські піраміди становили могутній кам’яний масив, утворений гігантськими блоками, з невеликою поховальною камерою, у якій розміщувався саркофаг з мумією, коридорами, що вели до неї та вузькими каналами для вентиляції.

Найдавніші піраміди (наприклад, піраміда фараона Джосера в Сак- кара, 28 ст. до н. е., арх. Імхотеп) зберегли терасну композицію, що уособлювала космічну модель світу в ієрархії його підземної, земної й небесної частин. Безумовно, найбільш довершені за формою, з нічим не стримуваним плавним злетом угору – правильні, геометрично чотиригранні піраміди фараонів Хуфу (Хеопса), Хафра (Хефрена) і Менкаура (Мікеріна) з некрополя в Гізі (XXVII ст. до н. е.). Сувора простота грандіозних кам’яних мас приголомшує людину, пригнічує її відчуттям власної мізерності й нікчемності перед обличчям стверджуваного ними абсолюту деспотичної влади (піраміда взагалі споруда ідеологічна, особливо якщо враховувати співвідношення її об’єму й об’єму малої камери для розміщення саркофагу з мумією фараона). Трикутник, утворений у площині сприйняття, як жорстка геометрична фігура, упредметнює ідею вічності, постає викликом швидкоплинності часу, усій суєтності земного буття, а в міфопоетичній традиції – позначає чоловіче начало (вершиною вгору), що домінує в раціональності культури, породженої сприйняттям ландшафту безплідної пустелі (загалом у давньоєгипетській культурі трикутник є пріоритетною формою, його абрисам підкорений характерний силует одягу, зображення фігури людини на рельєфах і розписах тощо).

Ансамбль у Гізі, окрім пірамід, об’єднував також заупокійні храми та гігантську фігуру сфінкса з тулубом лева й головою фараона, спрямовано у безкінечність безтрепетний погляд якого утверджував ідею перемоги вічності над скінченністю земного існування.

У добу Нового царства (XVI–XI ст. до н. е.) архітектура пірамід поступається місцем архітектурі храмів як у зв’язку з економічним ослабленням Єгипту, так і через посилення ролі жрецтва й зміну характеру культової церемонії. Архітектура давньоєгипетського храму приголомшує тим же «кількісним стилем», що й піраміди, однак його образ розгортається не лише в просторі, а й у часі.

До храму вів шлях, обабіч якого стояли через рівні проміжки фігури сфінксів, левів з обличчям фараона, між лапами яких вміщували фігурку людини. Безперестанне повторення мотиву малої людини в руках великої істоти поступово моделювало у свідомості індивіда відчуття свого місця у світі. Це відчуття підкріплювалося кам’яним пілоном, який раптово виростав немов з-під землі в кінці алеї сфінксів, у вигляді грандіозної монолітної трапецієвидної стіни, з вузьким проходом посередині й колосальними статуями фараонів по боках. За пілоном, що позначав межу буденного й священного світів, розміщувався прямокутний відкритий двір, обрамлений кам’яною колонадою, колони якої під сліпучим сонячним промінням відкидали різку тінь. Далі людина ступала під склепіння гіпостильного (колонного) залу, утвореного тісно згрупованими колонами, огорнутого присмерковою імлою, що перетворювалася на темряву в залі-святилищі.

Гіпостильний зал з його папірусо- або лотосоподібними колонами упредметнював образ фантастичного кам’яного лісу, священного гаю, символізував земний світ. Світ небесний у космічній моделі матеріалізовано в декоруванні стелі золотими зорями на синьому тлі. У тисняві велетенських колон гіпостильного залу людина відчувала себе мізерною, нікчемною істотою, загубленою серед грандіозного простору суворо-холодної світобудови.

Космічність архітектурного канону Стародавнього Єгипту донесли до нашого часу збережені фрагменти храмових комплексів Карнака і Луксора у Фівах), просторові ефекти яких утворені поєднанням тісняви монументальних колон з грою світла і тіні на їх рельєфному декорі, доповненою теплотою відтінків розписів. Образ розчинення у вічній непорушності природи пустелі підкреслено в колонаді трьох грандіозних терас заупокійного храму цариці Хатшепсут у Дейр-ель-Бахарі, об’єднаних пандусами, що упредметнюють відчуття вростання в товщу скелі. Брутально-напружена енергетика Великого храму Рамсеса II у Абу-Сімбелі утворена гігантськими статуями сидячих фараонів на його фасадному пілоні.

Давньоєгипетські піраміди та храми пов’язані з широко розвинутим у державі заупокійним культом. Єгиптяни сприймали світ і своє життя як стале й незмінне, раціонально впорядковане, відтворюване з покоління в покоління. Життя за порогом смерті мало бути продовженням земного життя: душа людини зберігалася у своєму двійнику «ка», тіло захищалося муміфікацією, гробниця мислилась як дім, що наповнювався безліччю речей, необхідних небіжчику в новому вічному житті. Це парадоксальне заперечення смерті, як абсолютного кінця, безумовно вражає в так званих «текстах пірамід» доби Давнього царства з магічними закликаннями смерті, прагненням переступити поріг вічного буття, намаганням смертного знайти безсмертя богів.

Пристрасна надія на вічне життя людської душі, пристрасне бажання зупинити, перемогти скінченність земного буття, яка так болюче сприймалася могутньою, розвинутою давньоєгипетською цивілізацією, спричинили виникнення заупокійного культу.

Однак заупокійний культ Стародавнього Єгипту не був культом смерті, а навпаки – запереченням її урочистості, своєрідним тріумфом життя в містичному вічному бутті.

У круглій скульптурі вимагалося зображати людину або такою, що стоїть у напруженій позі з висунутою вперед лівою ногою (група із заупокійного храму при піраміді Мікеріна в Гізі, або такою, що сидить фронтально з притиснутими до тіла руками (статуя Хефрена із храму при піраміді Хефрена в Гізі, XXVII ст. до н. е.). Обидва канонічні типи статуї позначені узагальненням форм, що зберігають зв’язок з первинним монолітом блоку й за відсутності моделювання м’язів тіла позбавляють навіть натяку на передачу напруженої дії або мінливих станів. Погляд давньоєгипетської статуї спрямований у безкінечність.

Оскільки ритуальні статуї були уособленням двійника померлого, скульптори намагались передати максимальну схожість із оригіналом. Напружено прислуховується до виголошуваних слів уважно-зосереджений царський писар Кал (сер. III тис. до н. е.). Гордовито крокує огрядний вельможа в дерев’яній статуї Каапера (сер. III тис. до н. е.). Шляхетною поставою визначаються фігури Рахотепа та його дружини Нофрет у парному портреті (XXVII ст. до н. е.). Однак портретна достовірність не є ознакою усвідомлення в давньоєгипетській культурі цінності індивідуального буття: вирази обличчя залишаються далекими від реальної дійсності, психологічно не вмотивованими. Кожне зображення обличчя підкорене загальноприйнятому канону, що моделює ситуацію позабуденного, вічного буття людини, у якому межа життя і смерті стерта.

Однак недостатньо було увічнити тіло померлого, відтворити вмістилище його душі, потрібно було зберегти середовище його існування. Численні розписи й рельєфи поховальних камер розгортали докладну розповідь про земне життя: на їх стінах билися воїни, потрапляли в полон іноземці, буяли бенкети, виходили на полювання мисливці, чепурилися жінки, велись розмови у колі сім’ї, померлі поставали перед Богом у випробуванні чеснот, важко працювали раби на полях, у майстернях, у хазяйських оселях. Однак і тут зображення людини звільнялося від усього минущого, суєтного заради єдиної незаперечної формули: людина існує поза часом й поза індивідуально-неповторним буттям (у ранньому давньоєгипетському тексті «Повчання Птахотепа» знаходимо як утвердження етичної норми таке ствердження: «бути як усі» себто – належить завести свій дім, власну сім’ю, підкорятися колективу, не гордувати вченістю тощо).

Зміст цієї формули відлився в карбовану форму образотворчого канону як своєрідне розпластування фігури людини на площині: голова і ноги зображувались у профіль, тіло й око – у фас. Давні майстри геніально відібрали з фасового та профільного положення тіла найбільш чіткі й сутнісні аспекти, об’єднавши їх з вражаючою органічністю. Тим самим вони позбавили площинне зображення людини різноманітних мінливих станів, зупинивши її буття в субстанціональному, сутнісному стані. Так, у дерев’яному рельєфі з зображенням будівничого Хесіра (початок III тис. до н. е.) наслідування канону допомагає підкреслити міць його широких плечей, м’язову силу струнких ніг, горду поставу, що створює відчуття внутрішньої сили будівничого й водночас нехтування миттєвим емпіричним враженням. Застосування давніми єгиптянами двох технік рельєфу – барельєфу й врізаного рельєфу із заглибленим контуром – формує образ поза межами часу в його земному вимірі. У розписах подібне відчуття посилене також використанням здебільшого чистих насичених кольорів (жовтогарячий, червоний, синій, зелений), які асоціюються з усталеністю, основами буття.

Навіть у відтворенні буденних, побутових сцен – випас корів або їх доїння, одягання господині служницями, орання (рельєфи з гробниці Axxomena в Саккара, сер. III тис. до н. е.) – усе побіжне, випадкове поступається місцем раціональній знаковості дії, її сутності, що перетворює рельєфи та розписи на своєрідні зображення, які так органічно співіснують з написами й текстами.

Композиційним каноном став принцип фризової побудови зображень. Сюжети розгортаються на стінах один за одним, ритмічно повторюються жести й рухи. Це надає зображенням зупинення в часі, а величному дійству характеру урочистого ритуалу – ходи, процесії, спрямовані у вічність (розписи гробниці зодчого Нефермаата в Медумі, XXVII ст. до н. е.).

Усталеність канону не заважала давньоєгипетським майстрам урізноманітнювати зображення, насичувати їх специфічним змістом. Так, статичний характер сцени передстояння фараона Аменхотепа II богові Осірісу (розпис у гробниці фараона Аменхотепа II, XV ст. до н. е.) немов переносить зображення в умовний світ божественних істот. Навпаки, по-земному пишнобарвний світ виникає в сцені полювання вельможі в нільських заростах (з гробниці Хнумхотепа II в Бені-Хасані, XX ст. до н. е.): художнику тут підвладні й ніжне мереживо листя дерев, і пестливе тремтіння блакитних квітів на стеблах папірусу, і яскраве оперення нарядних птахів, і гнучка пластика дикої кішки, і швидкі рухи плаваючих риб, і енергія широких рухів мисливця.

Змістова визначеність канону стає ще більш зрозумілою, коли враховувати характер його порушення в добу Нового царства (XVI–XI ст. до н. е.). Цей період третього й останнього злету давньоєгипетської держави позначений негативними наслідками нашестя гіксосів, виснажливої боротьби окремих територій за панування над усією державою. Невдоволення мас було стримане лише за рахунок посилення необмеженої влади фараона, яка спиралася на впливову міць фіванського жрецтва, велике «підгодовуване» військо, що було інструментом активної загарбницької політики. В умовах поглиблення соціальної кризи, хисткості ідеологічних постулатів, невпевненості в майбутньому людина переключилася із суспільноцінного на особисте, яке набуло тепер першочерговості. У поетичних образах Нового царства виразно проступає рефлексія: типовим героєм стає «розчарований», зневірений у друзях, у людській порядності й чеснотах, у соціальній гармонії, у сенсі існування на землі.

Заперечення спрямування людини у вічність, у потойбічне життя сповнило навіть традиційні форми в мистецтві Нового царства земними почуттями, однак перш за все послабило вплив канону: з’являються незвичні ракурси, сміливі пози; малюнок стає вишукано-примхливим, колір збагачується тонкими відтінками, композиція набуває динамічності, лінії контуру – еластичної гнучкості, образи – рафінованого витончення та легкого дихання (зображення музиканток і танцівниць з гробниці Нахта фіванського некрополя кінця XV ст. до н. е., поетичні статуетки співачки Раннаї та верховного жерця Аменхотепа з ебенового дерева з інкрустацією золотом і сріблом, сер. II тис. до н. е. тощо).

Зазначені художні пошуки підготували новаторську за характером культуру часу правління Аменхотепа IV (Ехнатона). Так званий амарнський період (перша половина XIV ст. до н. е.) пройшов під знаком сміливої соціальної та релігійної реформи, спрямованої на послаблення політико-економічної влади знаті та жрецтва. Фараон Ехнатон залучив до служби людей, які не мали високого походження. Для позбавлення жрецтва ідеологічної бази він проголосив нову релігію з культом самого сонця – Атона, ліквідував старі храми, визнав можливість спілкування людини з Богом без посередників, заборонив персоніфікацію божества.

Реформа Ехнатона прискорила руйнування художнього канону фіванської традиції: амарнське мистецтво звернене до плинного земного буття з його радощами та трагедіями. У безтурботній злагоді трапезує фараон, його дружина та діти на рельєфі «Обід царської сім’ї» з гробниці вельможі Хеві з Ахетатона, сонячний диск бога Атона простягає до них свої руки-промінці, немов благословляючи їхню любов. У скорботному болі скинуті руки тих, хто прощається з померлою царівною, підтримує вбиту горем дружину фараона, на рельєфі «Оплакування померлої царівни» з гробниці в Ахетатоні. Зачаровує ніжність поглядів та дотику рук юного фараона Тутанхамона та його молодої дружини, які проходжуються посеред квітучого саду (амарнський стиль розвивався також за часів наступника Ехнатона – фараона Тутанхамона). Земна орієнтація сюжетів зумовила вільне володіння пластикою людського тіла, грацію рухів та жестів, що увиразнює різноманітні душевні стани. Заглиблення в сутність людини як такої змінила характерне уявлення про довершеного властителя, наділеного фізичною міццю та непохитною волею. Портретна голова Ехнатона (перша чверть XIV ст. до н. е., майстерня Тутмеса) з аскетичним, одухотвореним обличчям, осяяним тужливим поглядом напівприкритих очей, свідчить про визнання цінності особистого буття правителя.

Уславлений у віках портрет Нефертіті з фарбованого вапняку (перша чверть XIV ст. до н. е.), що вражає досконалими витонченими рисами обличчя, сприймається як втілення шляхетності, гордовитості й водночас делікатності справжньої жіночої краси. Незавершене зображення Нефертіті із золотавого піщанику (перша чверть XIV ст. до н.е.) упредметнює процес перетворення характерного для канонічної культури портрета – соціальної маски на портрет – розповідь про буття людини в потоці мінливого, драматичного й водночас зворушливого земного життя.

Релігійно-політичні реформи Ехнатона були занадто революційними, щоб стати довговічними. Глибоко людяний амарнський стиль поступово зникав під тиском реакції на результати реформаторських діянь Ехнатона, поступаючись місцем холодному прикрашальному стилю пізнього часу (XI ст.– 332 р. до н.е.), який позначив кінець культурного розвитку давньоєгипетської держави.

**Питання для самоконтролю**

1. Дайте визначення поняття «живопис».
2. Назвіть основні види образотворчого мистецтва.
3. Що розуміють під поняттям «скульптура»?
4. Які основні жанри образотворчого мистецтва ви знаєте?
5. Укажіть на які основні періоди поділяють первісне мистецтво.
6. Назвіть специфічні особливості мистецтва Давнього Єгипту та Давньої Передньої Азії.

*Практичні завдання:*

1. Проаналізуйте види та жанри образотворчого мистецтва.
2. Підберіть зразки репродукцій творів образотворчого мистецтва різних за жанрами та видами.
3. Складіть порівняльну характеристику основних періодів первісного мистецтва
4. Напишіть реферат (тема за вибором студента):
* «Особливості мистецтва Давнього Царства»;
* «Специфіка мистецтва скульптури народів Давньої Передньої Азії».

## 🕮 Тема 2. Мистецтво Стародавньої Греції

**Мета:** ознайомлення з образотворчим мистецтвом Стародавньої Греції, визначення його особливостей.

**План**

1. Загальна характеристика мистецтва Стародавньої Греції.
2. Егейське мистецтво та його значення для розвитку античної творчості.
3. Еволюція розвитку образотворчого мистецтва Стародавньої Греції: архаїчний, класичний та елліністичний періоди.

*Ключові поняття:* Егейське мистецтво, мистецтво Стародавньої Греції, скульптура, архітектура, вазопис, архаїка, класичний період, еллінізм.

### Загальна характеристика мистецтва Стародавньої Греції.

Складний і різноманітний художній світ Давньої Греції поклав початок новій культурі, яку ми називаємо «класичною». Усі наступні художні школи, стилі, напрямки будуть ґрунтуватися на зразках грецького мистецтва. Головна відмінна риса грецького мистецтва полягає в гармонійній єдності норми та ідеалу прекрасного, морального, чуттєвого й духовного. До такої гармонійної єдності будуть прагнути художники всіх майбутніх поколінь. Художня практика давніх греків була розрахована на масового глядача. Образотворче мистецтво, театр, поезія говорили доступною всім мовою. Естетика повсякденного життя зумовлювала загальнозначимість художніх висловлень і смислів. Грецькі філософи Платон (427 – 347 рр. до н. е.) та Аристотель (384– 322 рр. до н. е.) заклали основи тлумачення художньої творчості. Платон розглядав «міру» і «гармонію» як базову основу досконалого мистецтва. Аристотель розробив теорію «катарсис» (очищення) як важливу особливість художнього переживання мистецтва й «ентелехії» – прагнення трансформувати в процесі творення «хаос» життя в художню форму. Ці естетичні категорії знайшли втілення в мистецтві стародавніх греків.

Історію Стародавньої Греції прийнято поділяти на кілька періодів:

1. Найдавніший період – егейська культура: III тис. - XI ст. до н. е.
2. Гомерівський період – XI-VIII ст. до н. е.
3. Архаїчний період – VII-VI ст. до н. е.
4. Класичний період – V-IV ст. до н. е.
5. Елліністичний період – IV-I ст. до н. е.

### Егейське мистецтво та його значення для розвитку античної творчості.

Крито-мікенське мистецтво. Ще задовго до еллінів на берегах Егейського моря існувала інша цивілізація – егейський світ. Греки знали про цей світ з міфів про Лабіринт, царя Міноса, Дедала, що побудував таємничий палац, Мінотавра, Тесея та Аріадну. Чудова культура егейського світу була відкрита лише в Новітній час.

Центром егейського світу був острів Крит. Розкопки на Криті почалися в 1900 р. англійським ученим Артуром Евансом (1851 – 1941), який досліджував відкриту ним культуру, дав їй назву «мінойська».

Головною пам’яткою егейської культури є Кносський палац (перша половина XI тис. до н. е.). При розкопках палацу були знайдені глиняні таблички з письмовими знаками. А. Еванс назвав ці знаки «лінійним письмом А». У 1952 р. англійський учений Майкл Вентріс розшифрував таємницю «лінійного письма А». З документів та пізніших розкопок ми знаємо, що на Криті існувало декілька держав, столицями яких були своєрідні міста-палаци. Кносський палац, так званий лабіринт, був спільною столицею квітучого острова.

При всій складності й заплутаності плану палацу в ньому простежується певний естетичний та планувальний принцип. До головних входів палацу вели широкі парадні сходи. Приблизно в центрі палацового комплексу розташований великий, витягнутий з півночі на південь прямокутний двір протяжністю близько 50 м. У західній частині палацу була велика тронна зала.

Хоча основою архітектурної конструкції палацу була стіна, що несе на собі вантаж стельових перекриттів, усе ж велику роль відігравали колони – оштукатурені та пофарбовані дерев’яні стовпи, установлені на кам’яному або гіпсовому підніжжі. Своєрідність цих колон полягає в тому, що вони розширюються догори. Для Кносського палацу характерно, що його архітектурний образ визначається не зовнішньою монументальністю споруди, а живим багатством розвиненого внутрішнього простору.

Стіни палацу були покриті прикрашеними фресками із зображенням урочистих церемоній, культових свят (на Криті культ бика був державною релігією). Прикладом є фреска «Ігри з биком» (1500 р. до н. е.), що приваблює своєю пластичною виразністю, композиція якої пронизана рухом. Художник зобразив бика, який стрімко біжить, а через нього стрибають акробати. Сама природна стихія, що оточувала критських художників, – море, пориви вітру, що піднімають шквал хвиль, – сприяла появі в їхньому мистецтві таких динамічних композицій. Орнамент, яким нерідко прикрашалися стіни палацу, нагадував стилізований малюнок морських хвиль.

У святилищах Криту були знайдені розфарбовані статуетки богинь зі зміями, вони зображені в момент виголошення заклинання. Змія в критян уважалася добрим божеством, що охороняє добробут будинку. Монументальна кругла скульптура Криту до наших днів не зберіглася.

Критська кераміка так званого стилю «камарес» є гармонійним поєднанням форми та розпису. Морська тема – основний мотив егейських ваз. Критський вазописець завжди прагнув через малюнок підкреслити форму посуду, зображуючи плавними лініями морських мешканців (наприклад, «Ваза із зображенням восьминога» (1500 р. до н. е.)). На критській кераміці ми не зустрінемо зображення людини, сюжетних композицій. Вази, необхідні в побуті, художник прикрашав квітами, орнаментом (наприклад, вази «палацового стилю»). Незвичайний колорит критської кераміки: поєднання червоного, чорного, жовтого, білого кольорів у зображенні орнаменту уособлює собою яскравий, радісний художній світ Криту.

Мінойська цивілізація, у мистецтві якої так органічно поєднувалися риси реальності й вишуканої стилізації, де образ людини трактувався як невід’ємна частина природи, припинила своє існування.

На зламі III – II тис. до н. е. відбулося завоювання Криту греками-ахейцями. Центрами ахейської культури були міста Мікени й Тиринф. Відкриттям цих міст ми зобов’язані Генріху Шліману, німецькому археологу, який з дитячих років повірив в існування Трої. Г. Шліман розпочав розкопки в 70-80-х роках XIX ст., поблизу моря, недалеко від Дарданелл, пагорбі Гіссарлик, де, на його думку, було місцезнаходження Трої відповідно гомерівського опису.

У культурі ахейців, на відміну від життєрадісної палацової культури критян, відображено суворий фортечний характер. У Мікенах виявлені найбільш значні пам’ятки ахейської архітектури, розташовані на скелястих пагорбах акрополя (укріплена частина міста на узвишші), що оточена потужними важкими стінами. Вхід у місто Мікени ,«Левові ворота», являє собою квадрат з фронтонним завершенням у вигляді двох левиць, що спираються передніми лапами на п’єдестал з колоною. У плануванні акрополів XIV – XIII ст. до н. е. центральне місце посідає палац царя. Важливою особливістю мікенських палаців була наявність так званого мегарона (грец. Μέγαρο – «велика зала»), що займає центральне положення в плануванні. Мегарон являє собою прямокутну будівлю з портиком, усередині якої облаштовувалось вогнище. Перекриття зали підтримували чотири колони, які розширюються вгору, розташовані навколо отвору в стелі над вогнищем. У мегарон вели великі сіни – продомос ((грец. – перед домом) – переднє приміщення в мегароні перед входом до головної зали. Вхід до продомоса був оформлений зовнішнім портиком із двома колонами, розташованими між виступаючими торцями стін, так званими антами (можливо від ante – «перед, попереду») – у архітектурі виступи подовжніх стін храму, що обрамляють обидві сторони входу й одночасно виконують функцію опори для карнизу). Прямокутний план мегарона й портик в антах стануть у майбутньому основою конструкції грецького храму.

*Гомерівський період.* Троянська війна (1200 р. до н. е.) поклала початок краху ахейської держави. На Балканах з’являються нові грецькі племена – дорійці, що прийшли з півночі. Вони витіснили ахейців і зруйнували їх культуру. Дорійські племена були на більш низькому культурному рівні розвитку, і з їх приходом закінчився доісторичний період Еллади. Міста й палаци були зруйновані, торгівля й мореплавання згорнуті, розпочалася внутрішня міграція народів у пошуках нових міст. Історики називають цей період «темними століттями». Археологічні розкопки показали нам картину формування нової культури, яка проявилася насамперед у поховальному обряді. Люди того часу перестали будувати гробниці, загальні для всіх членів сім’ї, а поховання здійснювали в індивідуальних могилах, з використанням кремації, про що свідчить знайдений посуд зі спаленими останками праху. Сутність кремації полягає в необхідності поділу на дух і тіло, що розподіляються на дві частини світу, дві частини людської субстанції – матеріальну, яка залишається внизу землі, біля матері, а безсмертний дух підноситься з димом багаття в небеса – до батька.

Період грецької історії з XI до VIII ст. до н.е. прийнято називати «гомерівським», оскільки головним писемним джерелом для його вивчення послужили поеми Гомера «Іліада» і «Одіссея», у яких поєднано реальну історію й міф, відображено давньогрецький культ героя: відважного й доблесного воїна. Такими були в гомерівських поемах славетні герої: Аякс, Ахілл, Діомед. Образ героя пройде через усю подальшу історію давньогрецького мистецтва.

У цей період, окрім літератури, існував такий вид мистецтва, як кераміка, зразки якої зберіглися у великій кількості. Простежуються два етапи розвитку кераміки: протогеометричний і геометричний. Саме геометричні візерунки, які було зображено на вазах, надали загальну назву – «геометричний стиль».

У період геометричного стилю виготовлення й розпис керамічних виробів здійснювалося на високому рівні. Головними центрами виробництва стають Аргос, Коринф й Аттика. З кераміки виготовляли багато виробів для побуту: миски й горщики для їжі, келихи для вина, якими прикрашали святковий стіл (вони були більш витончених форм й орнаментації), і величезні амфори й піфоси, призначені для зберігання зерна, оливкової олії, вина тощо. Найбільший художній інтерес виникає до великого глиняного посуду, що пов’язаний з культом померлих. Це великі амфори, призначені для праху померлих, також їх використовували, як своєрідний пам’ятник над могилами.

Найбільш типові риси геометричного стилю втілені у великих (понад півтора метра заввишки) амфорах, які знайдені при розкопках афінського цвинтаря, що розташований біля Дипілонських міських воріт, на початку VIII ст. до н. е.

Естетична цінність кераміки «геометричного стилю» полягає в прагненні людини ввести в незрозумілий і хаотичний світ елемент системи й упорядкованості. Ця доба була школою для грецьких художників архаїки та класики, першим періодом розвитку античного художнього мислення, у якому відбувається становлення системи координат, і ваза являла собою модель космосу й нового світопорядку.

### Еволюція розвитку образотворчого мистецтва Стародавньої Греції: архаїчний, класичний та елліністичний періоди.

З кінця VIII ст. до н. е. давньогрецьке суспільство переходить на класову стадію розвитку. Створюються міста-держави, або поліси, виникнення яких було підготовлено попереднім розвитком грецького суспільства. Цей період ознаменований переходом від геометричного орнаменталізму до пластичних форм мистецтва. Інтерес до образу людини відображено в архітектурі грецького храму, у прекрасних статуях юнаків і дівчат, у композиціях розписів глиняного посуду. Відбувається «олюднення» картини світу. Накопичений греками досвід у пізнанні світу вимагав вираження не геометричних знаків, а реальних образів.

Усвідомлення узагальнено-героїчного образу людини як найвищої естетичної та етичної цінності стало великим надбанням архаїки. Архаїчні художники поклали початок мистецтву класики, їх розуміння краси людини й естетичної природи мистецтва є неповторним. Саме в період грецької архаїки з’являються скульптурні зображення юнаків – це куроси, звичайно оголені, які в одному образі втілювали бога, героя та атлета. Жіночу фігуру – кору зображено в статичній позі, яка одягнена в традиційний грецький одяг, з архаїчною посмішкою на вустах. Кори практично завжди були зображені в повний ріст, одна нога злегка виступає вперед (із зімкнутими ногами – рідко), і з однією рукою, що торкається одягу, щоб не наступити на нього в русі. Вільна рука часто тримала жертву тому богу чи богині, якій були присвячені. Прекрасні мармурові статуї кор, знайдені в руїнах афінського Акрополя, спокійні й зосереджені, їх погляди, спрямовані уперед, випромінювали життєстверджуючу, радісну енергію. Ці мовчазні статуї куросів і кор є втіленням досконалого ідеалу.

*Архітектура архаїчного періоду.* В античному світі міста-держави були досить поширені, у них існували громадянські й культові центри, зазвичай – це укріплений акрополь (від грец. άκρως та грец. πόλις – «верхнє місто»). На акрополі пануюче положення посідав храм, присвячений богу – покровителю міста. Найпростіший тип храму – храм в антах, з двома колонами на фасаді, має чотири колони. Найбільш часто греки зводили храм – периптер, у якому колони розташовуються по всьому периметру будівлі. Храм, власне, і був втіленням духовної єдності поліса, художньою моделлю, що виражає устрій стародавнього грека, базову картину світу. Стоїчно-балкова конструкція грецького храму поклала початок архітектурі як такої, без обов’язкової прив’язки до конкретного міфо-ритуального контексту, як це було в образно-конструктивних системах Стародавнього Сходу (храм – Світова гора, колона – Світове дерево). Конструктивна основа грецького храму – ордер – порядок співвідношення частин, які несуть і частин, яких несуть. До частин, які несуть належить цоколь і колони, що завершуються капітеллю. Частини, яких несуть – це перекриття (антаблемент), що включає архітрав (балку, яка лежить на колонах), фриз (чергування метоп і тригліфів) і карниз. В архаїчний період виник доричний і іонічний ордери, які відрізняються формою капітелі. Грецький ордер є художнім втіленням боротьби двох сил: зв’язок із землею й титанічна спроба вирватися з її материнського лона. Прикладом є храм Гери в Пестумі (VI ст. до н. е.), грандіозний за розміром доричний периптер.

Таким чином, у добу архаїки виникли архітектурні принципи грецького храму, що отримали подальший розвиток у класиці й стали основою, на якій у наступні епохи моделювалися базові картини світу засобами архітектури.

*Кераміка архаїки.* Художній аспект еволюції архаїчної кераміки характеризується розвитком й збагаченням естетичної виразності форм, «архітектури» посуду, новим розумінням місця й ролі зображень у їх оздобленні і, найголовніше, – зміною стилю зображення. Варто зауважити, що облагороджування форми посуду відбувалося одночасно зі створенням ордерної архітектури. Гончари розробляли суворо архітектонічну систему, підкреслювали гармонійність, розумність і разом з тим виразність форм посуду. Зв’язок «конструкції» посуду з його функціональним призначенням проявляється з більшою ясністю й невимушеною творчою свободою.

Основні типи посуду були визначені, але в рамках загально встановленої системи кожен майстер зробив особистий внесок – свої індивідуальні відтінки рішення. Форми основних типів посуду обумовлювалися його практичним призначенням.

Форма амфори сформувалася ще в гомерівський період. Глечик зі стійкою підставою – гідрія – призначався для перенесення та зберігання води. Широкогорлий, подібний до величезної чаші кратер служив для змішування води та вина під час бенкету. Чаша, з якої пили вино – килик, мала високу ніжку та дві маленькі ручки. Посуд для зачерпування вина з кратера – кіаф – посудина з однією ручкою, нагадує сучасну чашку. Іншої форми були лекіфи – маленький посуд з однією граціозною ручкою.

З’являється також і нова чорнофігурна техніка розпису. Глянцево-чорний силует вимальовується на оранжево-цегляній поверхні посуду, контрастність кольорового поєднання посилює чіткість силуетних фігур. До числа кращих чорнофігурних ваз належить відомий кратер гончара Эрготима й вазописця Клітія, так звана ваза Франсуа – одне з найвищих досягнень у створенні сюжетної багатофігурної композиції. Кратер прикрашений серією стрічкоподібних фризів, де Клітій зумів створити складний світ, що складається з міфів, епосів, розповідів.

У чорнофігурних грецьких вазах зникає орнамент, замість нього з’являються імена зображених героїв. На природному фоні вази зображені сюжети, які розповідають про долі героїв (Эксекий, амфори «Ахілл і Пентесилея» і «Ахілл і Аякс грають у шашки», третя чверть VI ст. до н. е.).

У 530 р. до н. е. з’являється новий спосіб розпису ваз – червонофігурний, де фон покривається чорним лаком, а зображення залишається кольору глини. Уперше цю техніку застосував майстер Андокид. Нова техніка розкрила можливості малюнка в передачі деталей одягу, природи. Світ у червонофігурних розписах постає більш реальним, наповненим людськими взаєминами й емоціями. Найбільшим майстром червонофігурного розпису був Эвфроній (розпис на кратері «Боротьба Геракла й Антея»).

Отже, у мистецтві архаїки, відображено новий тип храму, вирішено проблеми пластики оголеної чоловічої та задрапірованої жіночої фігури, розроблено багатофігурні композиції у вазописі, що більше тяжіють до зображення реального світу, а також закладено основи всієї художньої системи наступного періоду – грецької класики.

*Грецька класика.* Справжній розквіт Афін справедливо пов’язують з часом, у який місто очолював Перікл (444-429 pp. до н. е.). В античних трагедіях оспівувалися почуття гідності, відповідальності греків перед співгромадянами, благородність і незалежність духу. У мистецтві греків показано, якою повинна бути людина: фізично й морально прекрасною, гармонійно розвиненою. Мистецтво V – IV ст. до н.е. є взірцем, тому його справедливо називають класикою.

Архітектура класичного періоду продовжує розвивати естетичні рішення пізньої архаїки. Пам’ятки, найбільш типові для того часу, – храм Посейдона в Пестумі і храм Зевса в Олімпії. Розвивається той самий тип храму-периптера доричного ордера. Пропорції його стали стрункішими, гармонійними, придбали велику логіку, ясність і простоту. Найбільшою пам’яткою є афінський Акрополь (V ст. до н. е.). Геніальний архітектурний ансамбль, в основі композиції якого полягає принцип симетричного розміщення будівель. Найкращі архітектори, скульптори, живописці працювали над створенням цього ансамблю. Керував будівництвом найкращий друг Перікла – скульптор Фідій. Ансамбль становили чотири основні споруди: Пропілеї (вхідні ворота), зведені в 437-432 рр. до н.е. архітектором Мнесиклом (які фактично були громадським будинком, де розташовувалася пінакотека), невеликий храм Ніки Аптерос (архітектор Каллікрат, 449-421 рр. до н. е.), головний храм Парфенон (447-432 рр. до н. е.), створений архітекторами Іктіном і Каллікратом, і завершує ансамбль храм Ерехтейон (421-407 рр. до н. е.) архітектора Архілоха, присвячений головним божествам міста – Афіні й Посейдону. У величному храмі Парфенона, присвячений Афіні Парфенос, периптер доричного ордера підпорядковує собі весь ансамбль і з вершини Акрополя, осяює навколишній хаос повсякденного світу божественним порядком. В ансамбль Акрополя входила гігантська статуя Афіни Промахос (войовниці), створена Фідієм, яка не зберіглася до нашого часу. В урочисті дні Великих Панафіней – свят, присвячених покровительці міста богині Афіні, навколо всіх храмів проходили учасники процесії, які несли дари й милувалися красою храмів. Через тисячоліття людство продовжує захоплюватися збереженими залишками храмів, але перед сучасниками постає вже інша картина. Храми були прикрашені рельєфами й круглою скульптурою, ці зображення розфарбовувалися в синій і червоний кольори, у поєднанні з білим мармуром виникали почуття, які греки порівнювали зі сходом сонця. Теми сюжетів рельєфів близькі й зрозумілі афінянам: на західному фронтоні було зображено суперечку Афіни з Посейдоном за першість на аттичній землі, на східному фронтоні – народження Афіни, на метопах – битва греків з амазонками й кентавромахія, на фризі зображувалися народні святкові ходи. На жаль, автори рельєфів невідомі, їх приналежність відносять до школи Фідія. Залишки рельєфів зберігаються в колекціях найкращих музеїв світу.

Образ атлета як втілення досконалої людської краси – найпоширеніша тема скульптури. У цей час в Афінах творили скульптори Фідій, Мирон і Поліклет. Творчість Мирона – перший прояв високої класики в скульптурі. Справжні твори Мирона не зберіглися, у римських копіях до нас дійшли дві роботи: «Дискобол» (460 – 450 рр. до н. е.) і композиційна група «Марсій і Афіна». У «Дискоболі» скульптор зображує атлета в момент найвищої напруги перед кидком диска. Мирону вперше вдалося передати в статичному мистецтві жвавість руху, внутрішнє напруження фігури. Крім створення образу всебічно розвиненої людини в скульптурі, автор класики вирішив проблему передачі краси руху, здійснення здатності людини до дії. Інший вид руху, винахідником якого вважають Поліклета (середина і друга половина V ст. до н. е.), був пов’язаний із створенням фігури, що перебуває в стані спокою, але наповнена внутрішнім дихання життя, прихованим рухом. Такий «Дорифор» Поліклета, який увійшов в історію як зразок системи пропорцій, що визначають гармонійну красу людського тіла. Фігура списоносця суворо врівноважена, вага тіла перенесена на одну ногу. Така постава фігури – хіазм – знімає відчуття нерухомості. Поліклету належить теоретичний трактат «Канон» (правило), у якому скульптор точно розрахував пропорції частин тіла, виходячи з росту людини як одиниці вимірювання.

Третім найвидатнішим скульптором V ст. до н. е. був уже згаданий афінянин Фідій, який синтезував у своїй творчості основні тенденції класичної скульптури Мирона й Поліклета. Його статуї Афіни-войовниці не зберіглися (вони були знищені хрестоносцями в XIII ст.), але вплив фідієвського таланту, атмосферу його творчого середовища в повній мірі передають скульптури й рельєфи, що входять до монументального ансамблю афінського Акрополя. Фідій 16 років життя віддав Акрополю й створив безсмертну пам’ятку, у якій архітектура й скульптура виступають у нерозривній єдності.

Розвиток мистецтва кінця V ст. до н. е. відбувається у важкий для Греції час, у період Пелопоннеської війни й початку кризи грецького поліса. Відбувається розпад звичних уявлень про світ, який не здається тепер простим і ясним. В образотворчому мистецтві ставиться нова велика проблема – показати внутрішній світ людини, її індивідуальність. В архітектурі пізньої класики (410– 350 рр. до н. е.) на відміну від ранньої та високої класики немає «почуття міри» (месотес), характерний для попереднього періоду, і більш за все проявляється прагнення до грандіозного, зовні прекрасного. В Ефесі в середині IV ст. до н. е. заново побудований колись згорів храм Артеміди, який вважався одним з чудес світу. До числа таких чудес належить велетенська гробниця царя Мавзола в Галікарнасі (архітектори Піфей і Сатир, 353 р. до н. е.), від імені якого пізніше утворилася назва «мавзолей». Гробниця завершувалася кіньми й була прикрашена фризом із зображенням битви греків з амазонками. Мавзолей поєднав урочисту, східну пишність декору з витонченістю грецького іонічного ордера.

Велике місце в грецькій архітектурі IV ст. до н. е. посідають громадські споруди для видовищ. Це відомий театр в Епідаврі (архітектор Поліклет Молодший, 360 – 330 рр. до н. е.), на кам’яних лавах якого розташовувалося 10 тис. глядачів. Актори грали на круглій площадці – орхестре (діаметр 12 м), за орхестрою розташована кам’яна стіна – скене. Чудова акустика давала змогу чути з останнього ряду, який був віддалений від орхестри на 60 м і на 23 м вище за неї. У цей же час в архітектурі з’являється коринфський ордер з колонами, який завершується декорованою капітеллю у вигляді листя аканфа (прикладом може слугувати камерний пам’ятник Лісікрата в Афінах, 335 – 334рр. до н. е.).

Найвидатнішими скульпторами пізньої класики були Скопас і Пракситель. Цих майстрів об’єднує інтерес до внутрішнього світу людини. У скульптурі відбуваються якісні зміни: замість мужності й суворості образів суворої класики майстри звертаються до душевного світу людини, і в пластиці відображено більш складну й менш прямолінійну характеристику зображуваної людини. Так, у скульптурі Праксителя (мармуровій статуї Гермеса – покровителя торгівлі й мандрівників, а також вісника «кур’єра» богів; статуя виконана близько 330 р. до н. е. і була знайдена в XIX ст. в Олімпії) зображено прекрасного юнака, який недбало обперся на пеньок, у стані спокою та безтурботності. Задумливо й ніжно він дивиться на немовля Діоніса, якого тримає на руках. На зміну мужній красі атлета V ст. до н. е. приходить краса жіноча, витончена, але й більш одухотворена. На статуї Гермеса збереглися відбитки стародавньої розмальовки: червоно-коричневе волосся, срібного кольору стрічка. Особливою славою користувалася інша скульптура Праксителя – статуя Афродіти Кнідськой. Це було перше в грецькому мистецтві зображення жіночої фігури. Художник показав богиню в той момент, коли вона приготувалася до купання. Скульптура Праксителя також призначалася для храмів, у ній уперше в грецькому мистецтві висвітлилися риси психологізму.

Сучасником Праксителя був скульптор Скопас, який любив звертатися до експресивних сюжетів: пориви пристрасті, вираз страждання, навіть якогось трагічного надлому, що порушують гармонію та ясність. Усе це відображає кризу етичних та естетичних ідеалів класичної доби.

Найбільш відомий зі збережених творів Скопаса, який зберігся до нашого часу у вигляді зменшеної римської копії, – статуетка Менади – вакханки, що танцює. Скульптор створив образ шаленого пориву й пристрасті. Разом з іншими скульпторами Скопас брав участь в оформленні Галікарнаського мавзолею. Рельєфи фриза були присвячені амазономахії – битви греків з амазонками, у якій значну увагу звернено на експресію боротьби, на вільне композиційне рішення, яке посилює емоційне напруження кожного епізоду. Скопас відкрив у мистецтві красу драматизму, красу людських пристрастей. Не простота й гармонія, як у рельєфах Парфенона, а порив і пристрасть виступають у цих рельєфах, створених у роки, коли руйнувалася звична картина світу.

Підбиває підсумок класичного періоду грецького мистецтва творчість третього великого скульптора – Лісіппа (370-300 рр. до н. е.), придворного майстра Александра Македонського, який працював багато і, якщо вірити письмовим джерелам, залишив після себе 1500 бронзових статуї, які до нас в оригіналі не дійшли. Лісіпп використовував уже відомі сюжети й образи, але прагнув зробити їх більш життєвими, не ідеально досконалими, а характерно-виразними. Так, атлетів він показував не в момент найвищої напруги сил, а, як правило, у момент його спаду, після змагання. Саме так представлений його Апоксіомен, який стирає з себе пісок після спортивного бою. У нього стомлене обличчя, злипле від поту волосся. Чарівний Гермес, завжди швидкий і жвавий, теж представлений Лісіппом нібито в стані крайнього стомлення, який ненадовго присів на камінь і готов в наступну секунду бігти далі у своїх крилатих сандалях. Стомленого від подвигів Лісіпп зображує і Геракла («Відпочиваючий Геракл»). Лісіпп створив свій канон пропорцій людського тіла, по якому його фігури вищі й стрункіші, ніж у Поліклета (розмір голови складає 1/4 частину фігури). Лісіпп відкрив дорогу мистецтву нового некласичного типу, не пов’язаного з громадянськими ідеями міста-поліса.

Еллінізм – завершальний період давньогрецької культури, який настав після смерті видатного грецького полководця Александра Македонського (356– 323 рр. до н. е.).

Величезна імперія, завойована Александром, розпалася на безліч нових монархій. Греція, як держава поступово втрачала свою могутність, залишаючись при цьому центром художньої системи сприйняття світу й збагачуючи інші культури еллінським стилем. Таким чином, культура еллінізму сформувалася внаслідок з’єднання класичних грецьких традицій із традиціями східних цивілізацій. Це великий історичний період (323 – 30 рр. до н. е.), протягом якого мистецтво втілювало нову ідею величі світу, здійснювало грандіозні проекти, у тому числі чудеса світу: Фароський маяк висотою 140 м, споруджений на острові Фарос біля входу в гавань Олександрії, і Колос Родоський – бронзове зображення бога сонця Геліоса, виконане скульптором Харесом, який був учнем Лісіппа.

Для еллінізму характерні принципово нові орієнтації художньої свідомості, яких не знала Греція. Перша відмінна риса еллінізму: прагнення вийти за рамки людського й прорватися у світ богів. Звідси прагнення увічнити себе в грандіозних пам’ятках, потяг до надмірності. Будувалися й пишно прикрашалися нові міста, планування яких здійснювалося за «гіпподамовою системою», у якій місто ділилося на квадрати з адміністративним центром, на відміну від мальовничого планування Афін. Художніми центрами в добу еллінізму стали міста Александрія, Пергам, Родос. У мистецтві скульптури визначилися два напрямки: з одного боку – трагічний романтизм, у якому зображено сюжети, узяті з історії та міфології, і герої поставали в момент найвищої напруги. З іншого боку – ліричний, у якому показано відхід у світ душевних переживань, жанрових сцен, дитячої тематики. До першого напрямку належать рельєфи Пергамського вівтаря, що являють собою боротьбу олімпійських богів із жахливими синами Землі – гігантами. Рельєфи зберігаються в Берліні, у Пергамон-музеї. Німецькому інженерові Карлу Гуману світ зобов’язаний відкриттям Пергамського вівтаря в 1878 р. До родосської школи належать скульптурні композиції «Фарнезький бик» і «Лаокоон». Скульптурна група «Лаокоон» являє собою вираз людських зусиль у боротьбі за життя. Друга за силою виразності є елліністична скульптура Ніки Самофракійської. Ніка – грецька богиня Перемоги – це втілена радості, нестримний порив, спрямованість уперед – такою її зобразили греки. До ліричної лінії елліністичної скульптури належить Венера (Афродіта) Мілоська (яка також зберігається в Луврі). Напівоголена жіноча фігура з втраченими руками була знайдена в 1820 р. на острові Мілос. Її висота трохи більше двох метрів. Поставлена на високий постамент, вона дивиться на нас зверху донизу. Велич, відображена в мармуровій статуї, висвітлює бажання людей неспокійної доби еллінізму до гармонії та любові.

До кінця доби еллінізму мистецтво починає втрачати свій моральний і громадянський пафос, замінює його жанровою та побутовою тематикою, а також дрібною пластикою.

У період створення статуї Венери, в еллінський світ втручається нова сила– римляни, які несли загибель великої культури, що виявила себе у формах усіх мистецтв. На зміну метафоричного розуміння краси світу еллінами приходить нова практична оцінка всіх явищ.

**Питання для самоконтролю**

1. Який вид скульптури існував на території островів архіпелага Кіклади?
2. Хто з археологів ХІХ ст. відкрив Крито-мікенську культуру?
3. Назвіть особливості фрескового розпису на Криті та в Мікенах.
4. Який палац уважають культовою спорудою Крита? Охарактеризуйте його.
5. Назвіть основні періоди розвитку мистецтва Давньої Греції.
6. Які основні види та форми мистецтва виникли в архаїчний період розвитку Давньої Греції? Розкрийте їхні характерні риси.
7. Назвіть ордери Давньої Греції. Охарактеризуйте їх.
8. Назвіть відомих скульпторів періоду високої класики давньогрецького мистецтва. Надайте характеристику їхніх найбільш відомих творів.
9. Хто із скульпторів Давньої Греції створив канон зображення людини в давньогрецькому мистецтві?
10. Назвіть провідних скульпторів періоду пізньої класики давньогрецького мистецтва та розкрийте особливості їхніх творів.
11. Розкрийте характерні особливості мистецтва доби Еллінізму. Назвіть найбільш відомі твори мистецтва цього періоду.
12. Які скульптурні школи епохи Еллінізму ви знаєте? Охарактеризуйте їх.

*Практичні завдання:*

1. Підготувати презентацію Power Point (теми за вибором студентів):
* «Розвиток вазопису в давньогрецькому мистецтві».
* «Особливості архітектурних споруд Давньої Греції».
* «Відомі споруди періоду Еллінізму».
* «Особливості образотворчого мистецтва Давньої Греції періоду Архаїки»
1. Зробити порівняльну характеристику творів образотворчого мистецтва архаїчного, класичного та елліністичного періодів.

## 🕮 Тема 3. Мистецтво Стародавнього Риму

**Мета:** ознайомлення студентів з особливостями образотворчого мистецтва Стародавнього Риму, набуття знань щодо розвитку скульптурного портрету та мозаїчного мистецтва, створення історичного рельєфу, а також нового типу архітектурних споруд.

**План**

1. Загальна характеристика образотворчого мистецтва етрусків.
2. Особливості образотворчого мистецтва та архітектури періоду Римської республіки.
3. Розвиток образотворчого мистецтва та архітектури в період Римської імперії.

*Ключові поняття:* мистецтво етрусків*,* скульптура, скульптурний портрет, архітектурні споруди, мистецтво Римської республіки, мистецтво Римської імперії, мозаїчне мистецтво.

### Загальна характеристика образотворчого мистецтва етрусків.

Походження й мову етрусків досі повністю не з’ясовано. Більшість дослідників схиляються до їх малоазійського походженням. Уже у VIII ст. до н.е. етруски заявили про себе як відважні мореплавці й досвідчені торговці. Міста етрусків були прекрасно укріплені, з’єднувалися впорядкованими дорогами й мостами. Це були маленькі військово-жрецькі рабовласницькі міста-держави із царями на чолі. Як і греки, етруски були язичниками, велику роль в їхній релігії грали божества смерті, потойбічного світу, а головними богами були Юпітер, Юнона й Мінерва), і тому багато храмів мають інтер’єр, розділений на три цели.

Архітектура етрусків близька до грецької, але вони використовували камінь лише у фундаментах, каркас робили з дерева, а стіни – із цегли. Етруський храм стоїть на високому постаменті – подіумі, до колонади портика ведуть сходи. Як і греки, етруски прикрашали храм рельєфами й статуями, виконані з теракоти. Ці скульптури VII-VI ст. до н. е., періоду розквіту етрусків, за стилем відповідають грецькій пластиці часу архаїки, але більш орнаментні й динамічні. Житла етрусків мали складну композицію осі, були найрізноманітніші за плануванням – від прямокутних до круглих. Уявлення про них дають гробниці, що збереглися до нашого часу.

 Про життя етрусків багато чого можна дізнатися з розписів гробниць, висічених у скелі або зведених із каменю. Стіни гробниць були розписані сценами заупокійного культу, зображеннями полювань, бенкетів, змагань, битв, сюжети з міфології. З них ми дізнаємося про деталі побуту: одяг, меблі, навіть типи музичних інструментів.

 У етрусків рано розвивається скульптура. Теракотові похоронні урни VII-VI ст. до н. е., у яких зберігався попіл померлих, мають кришки із зображенням постаті або погруддя покійного, завжди портретного характеру, лаконічного й виразного. Такого ж типу погруддя прикрашають кришки саркофагів. Зображення умовно, у чомусь схематично, але однією-двома деталями майстер уміє створити цілком реальний образ.

 Етруська кераміка подібна грецької за формою, однак відрізняється технікою виконання. Етруски обпалювали судини до чорноти, полірували їх так, що вони були схожі на вироби з бронзи або золота, і прикрашали або подряпаним рисунком, або рельєфним зображенням тварин чи птахів. Етруски– майстри в ювелірній справі, також у бронзовому литті. Саме етрускам належить «Капітолійська вовчиця» (початок V ст. до н. е.), що зберігається (у копії) в Римі, як найбільша реліквія, що нагадує відому легенду про створення Риму.

 У V ст. до н.е. починається занепад етруських міст, їх головними суперниками на морі стають Сіракузи. У IV ст. до н. е. Етрурія потрапляє під владу Риму, і з того часу римське мистецтво вже грає головну роль. Однак традиції етруського мистецтва, безумовно, позначилися на формуванні мистецтва Стародавнього Риму.

### Особливості образотворчого мистецтва та архітектури періоду Римської республіки.

 Історія й культура Стародавнього Риму розділені на два періоду: епохи Римської республіки та Римської імперії.

Мистецтво Римської республіки (III-I ст. до н. е.) належить до періоду численних загарбницьких воєн і створення потужньої військово-адміністративної держави, якій в ту епоху не було рівних. Завоювавши Грецію, суворі й жорстокі римляни були підкорені її культурою. Вони з жадібністю привласнювали собі прекрасне й недосяжне мистецтво греків. Навчаючись у греків (грецька мова була офіційною мовою в римлян), вони створили зовсім інше мистецтво. Історія римського мистецтва – це майже «історія мистецтва без імен» (Макс Дворжак). До художника ставилися як до майстра, ремісника. Ми знаємо імена письменників, поетів, філософів, проте імен художників майже не відомі. Мистецтво Риму повністю підпорядковане тій владі, що правила народом. Тому в основі періодизації лежить час правління цезарів, потім імператорів. Те, що було сутнісним змістом для громадянина грецького поліса, стало атрибутом для римлянина.

 Прагматизм мислення римлян позначився насамперед у будівництві. Рим стає центром республіки. Будівництво доріг, мостів, акведуків було життєвою необхідністю. Традиції будівництва цих об’єктів римляни запозичили у своїх попередників – етрусків. Аппієвий шлях, побудований для пересування римських легіонів, досі функціонує.

 У період республіки були побудовані мости через Тибр, що збереглися до наших днів. Архітектура республіки прагнула до простоти й лаконічності, проте, дивлячись на химерні форми гробниць знаті, які будувалися по узбіччях доріг за містом (гробниця Цецилія Метелли, що стоїть на узбіччі Аппієвої дороги, і деякі культові споруди), можна зробити висновок, що іноді архітектори відступали від цих правил. Прямокутні й круглі храми лише зовні схожі на грецькі. Своєрідність архітектурного рішення – поєднання кругової композиції і подовженої осі – проявилося вже в ранніх спорудах, прикладом може слугувати храм Вести в Тіволі (I ст. до н. е.). Храм, зовні облицьований мармуром або каменем, оточений колонами коринфського ордера. Так Римський храм був такий: псевдопериптер на високому подіумі зі сходами й одним входом, поглиблений портик, склепінчасте перекриття.

 Центром ділового й громадського життя Рима була площа – форум, зазвичай оточена колонами. Тут зводилися головні храми, трибуни для ораторів, театри, на мідних дошках установлювалися таблиці законів про права римських громадян. Площа прикрашалися мармуровими й бронзовими скульптурами. Форум Романум був розташований між двома пагорбами: Капітолієм і Палатином. Потім кожен імператор прагнув увінчати себе в будівництві форуму спорудою, яка буде носити його ім’я.

 Суворий час періоду республіки визначило й свій ідеал людини – гідної, твердої та непохитної. Саме такі люди завойовували, будували, створювали основи майбутньої великої імперії. Виникнення римського портрета пов’язане з культом предків. З XI ст. до н. е. з осіб померлих стали знімати воскові маски, за якими робили відливання в бронзі або висікали бюсти в мармурі. Скульптурні зображення були трьох видів: надгробні статуї, портретні погруддя та статуї.Незалежно від того, для якої мети створювалися зображення, загальним для них була точна передача індивідуальних портретних рис, через які ми вгадуємо сильні людські характери. Композиція портретних бюстів така: скульптор не показує рук, обмежуючись лише ліпленням шиї й частково плечей, конструкція голови чітка, губи вперто стулені, низькі надбрівні дуги, різкі риси обличчя, глибокі складки на щоках, сильний підборіддя – такий психологічний тип особи періоду республіки, такий був герой того часу («Брут», «Чоловічий портрет», «Портрет Юлія Цезаря»).

 Портретні статуї цього періоду позбавлені ефектності і пози. Фігура одягнена в тогу (національний одяг), умовна назва такої статуї – «тогатус». Римська живопис дійшов до нас тільки завдяки розкопкам Помпея й Геркуланума. Вивчення розписів будинків в Помпеях дало змогу вченим виділити чотири стилі. Перший і другий стилі належать до періоду республіки. Перший стиль строгий і конструктивний, відтворює на площині стіни різні породи каменю. Другий стиль виникає в останній століття республіки (80 р. до н. е.). Для цього стилю характерна спроба просторових рішень: на фресках в центрі стіни зображувалися в глибину колонади, портики, іноді пейзажі та сюжети з міфологічними героями («Одіссей у країні лістрігонів»). Кращими зразками розписів другого стилю є фрески вілли Містерій в Помпеях. Ілюструючи той чи інший сюжет, художник переслідував єдину мету: прикрасити інтер’єр будинку, звідси ефектна декоративність помпейських розписів.

 Період пізньої республіки пов’язаний з іменем Юлія Цезаря(100-44 рр. до н. е.). Цезар зосередив у своїх руках ряд важливих державних посад і фактично став монархом. Посмертний портрет Цезаря, створений уже в епоху Августа (63-14 рр. до н. е.), блискучий історичний документ переломної епохи, де скульптору вдалося підкреслити неабиякий розум, волю й внутрішню силу Цезаря.

 Республіканський період в історії Стародавнього Риму завершився. Римське держава до кінця I ст. до н. е. стала найбільшою рабовласницькою державою. Нескінченні повстання рабів, загарбницькі війни, внутрішні суперечності вимагали іншої форми правління. З 30-х рр. I ст. до н.е. починається нова сторінка в історії Риму – період імперії. Відтепер мистецтво буде залежало від смаків і звичаїв правлячих імператорів, що призвело до повного краху імперії й римської культури.

### *Розвиток образотворчого мистецтва та архітектури в період Римської* імперії.

 У 395 р. Римська імперія розділилася на Західну і Східну. До цього періоду сформувалася нова картина світу, нові художні ідеали, що були відображені в наступний період історії.

 У кінці I ст. до н.е. Римська держава, де відбуваються громадянські війни, повстання рабів, перетворюється з республіки на імперію. Першим імператором Риму був Октавіан Август. Його прославляли в римській літературі, поезії і, звичайно, образотворчому мистецтві. Взявши за зразок грецьке мистецтво, Октавіана та багатьох інших імператорів зображали в ідеалізованих статуях. Напівоголена постать нагадувала грецьких атлетів V ст. до н. е., проте додавався зовнішній пафос, модель була явно героїзована. Іноді імператор зображувався в образі бога, найчастіше Юпітера.

 Римляни стали творцями так званого історичного рельєфу. Стіна «Вівтаря миру» (13-9 до н. е.), установленого на Марсовому полі в Римі, прикрашена рельєфами із зображенням жертвоприношення богині миру. В урочистій процесії беруть участь Август, його сім’я, наближені до нього й сенатори. Кожний імператор у пошуках слави споруджував нові майдани, адміністративні будинки, видовищні споруди. Октавіану Августу приписують такі слова» «Я узяв Рим глиняним (в іншому перекладі – цегляним), а залишаю його мармуровим». Насамперед він розширив Форум, відновив на ньому деякі будівлі (наприклад, базиліку Юлія), збудував так званий театр Марцелла. Арка й склепіння взагалі дали можливість для створення гігантських споруд, які висловили прагнення людини до стійкості, раціональності й конструктивності. І хоча віденський історик мистецтва Макс Дворжак (1874-1921), боровся за перемогу «духу над матерією», не без підстави говорив, що «античне мистецтво погубили раціоналізм, логіка й тілесність».

 При Флавіях, імператорах Веспасіані й Титі, у 75-82 рр. н. е. було збудовано величезний амфітеатр для гладіаторських боїв Колізей (від лат. Colosseus – величезний, колосальний), за типом якого й нині споруджуються стадіони. За планом Колізей являє собою еліпс, його довжина 188 м, ширина 156 м. Стіна висотою 50 м має три яруси склепистих арок, четвертий (останній) ярус – глухий, поділений лише рідкісними вікнами. Перший ярус прикрашений напівколонами доричного, другий – іонічного, третій – коринфського ордерів. Верхній ярус прикрашений коринфськими пілястрами, він зберіг кронштейни для натягування тенту в разі негоди й від сонця. У нішах другого й третього ярусів стояли статуї. Під ареною Колізею, на якій, до речі, могли битися відразу до трьох тисяч пар гладіаторів, були розташовані приміщення гладіаторів, клітки для тварин і система водопостачання. Арену можна було затопити водою й розігрувати в Колізеї морські бої. Арка й склепіння, як циліндричний, так і хрестовий (основні конструкції Колізею), а також бетон у поєднанні з цеглою, мармуром, травертином, застосовані в будівництві, стали внеском римлян у світову архітектуру. Колізей погано зберігся, і це пояснюється тим, що з Середніх століть до XVIII ст. він служив каменоломнею.

 Римлянам належить тип тріумфальної арки, одно-, трьох – і п’яти прогінної, на честь того чи іншого імператора. Так, у 81 р. на честь імператора Тіта і його перемоги над Юдеєю була зведена однопрогінна, шириною 5,33 м, Тріумфальна арка на священній дорозі, що веде через римський Форум до Капітолійського пагорба.

 Мармурова арка заввишки близько 20 м служила, по суті, постаментом для скульптури Тита. В Аттиці над прогоном був висічений надпис, арки прикрашали рельєфи із зображенням переможного ходу римлян, вирішені просторово, у складних ракурсах і русі.

 У 79 р. від виверження Везувію загинуло кілька міст недалеко від Неаполя– Помпеї, Стабія й Геркуланума. Розпочаті у XVIII ст. розкопки Помпеї показали здивованій Європі життя римського міста з двадцятьма тисячами населення, його планування, житло, його оздоблення. У результаті багаторічних розкопок, що не припиняються й донині, відкрилися досить широкі вулиці, торгова площа, адміністративні будівлі, храми, майстерні ремісників, гладіаторська школа, одно- і двоповерхові житлові будинки з цегли або бетону, з черепичними дахами.

 Будинок ділився на дві частини. Офіційним центром був атріум (центральний зал) з басейном посередині. Дах над басейном, підтримували чотири колони, був отвір для наповнення басейну дощовою водою й для освітлення. Цей принцип пристрою житла запозичено римлянами в етрусків. У центрі басейну розташований фонтан, прикрашений статуєю. В іншій частині будинку, приватній, де проходило життя сім’ї, обов’язковим був перистиль – внутрішній двір прямокутної форми, запозичений римлянами від греків, улюблене місце відпочинку сім’ї. Перистиль рясно прикрашали фонтани, ніші, статуї. Навколо атріуму й перистилю групувалися також господарські й житлові приміщення.

 Підлоги в багатих будинках прикрашалися мозаїкою – з природних гірських порід або кольорових морських камінчиків – гальки, а також з кольорової скляної пасти (смальти). У будинку Фавна в Помпеях (назва виникла від бронзової фігурки фавна) знайшли мозаїку площею 15 кв. м, що зображувала битву Александра Македонського з перським царем Дарієм. На ній чудово передано битви, надані портретні характеристики грецького полководця й воїнів, зображено їх одяг і зброя. Майстерності композиції відповідає краса колориту, побудованого на поєднанні чорного, білого, червоного, жовтого кольорів.

 Стіни будинку розписувалися фресками (настінний розпис «Півень, який клює виноград»). У I ст. н. е., особливо в другій його половині, розпис наповнюється зображенням архітектури, ілюзорно розширюється простір кімнат, предметом зображення стають сади й парки, долини, ріки, пагорби йплощі, жанрові сцени, натюрморти (будинок в Геркуланумі).

 Час найвищої могутності Римської імперії припадає на II ст. н. е. Імперія простягалася від Іспанії та Галлії на заході до Єгипту та Сирії на сході. Її легіони стояли в Британії і Єгипті, у Північному Причорномор’ї і в Малій Азії. І всюди римляни несли свій спосіб життя, свої смаки і художній досвід.

 Кожен з імператорів намагався прикрасити Римський Форум. Найбільш грандіозним був Форум імператора Траяна, побудований архітектором Аполодором. Його площа становила 116 X 95 м. До площі примикали дві бібліотеки з латинськими й грецькими рукописами, розташовувалися колона Траяна й храм на його честь. До наших днів зберіглася лише колона Траяна, стовбур якої більше 30 м заввишки, що складався з 17 барабанів каррарського мармуру. Після смерті імператора урну з його прахом помістили в п’єдестал колони. Усередині колони проходять гвинтові сходи. Завершувалася колона бронзовою фігурою Траяна, яку в XVI ст. замінили статуєю апостола Петра. Колона облицьована плитами мармуру, за якими спіраллю в 200 м завдовжки тягнеться барельєф, в історичній послідовності зображає головні події походу Траяна проти даків: спорудження мосту через Дунай, переправу, битву з даками, їх табір, облогу фортеці, самогубство вождя даків, хода полонених, тріумфальне повернення Траяна в Рим. У рельєфах дві з половиною тисячі фігури, 90 разів повторюється зображення Траяна – усе зображено глибоко реалістично, однак пройнято пафосом прославлення переможця.

 При імператорі Адріані (117-138) було зведено відомий пам’ятник римської архітектури – Пантеон, «Храм усіх богів», побудований з каменю, цегли й бетону в 118-125 рр. Це кругла в плані будівля, висотою 42,7 м, перекрита куполом 43,2 м в діаметрі. Екстер’єр Пантеону скромний: його прикрашає лише портик з коринфськими колонами з темно-червоного граніту. Основну увагу приділено інтер’єру, який є великого розміру, однак гармонійний: діаметр дорівнює висоті храму; висота стін, на які спирається купол, становить половину висоти будівлі. Освітлення інтер’єру вирішено отвором – «вікном» у куполі (діаметр 9 м, так зване «око Пантеону»). Підлога під «вікном» має непомітний схил для стоку води. Пантеон – це зразок технічної досконалості римської архітектури.

 Складний комплекс являє собою Вілла Адріана в Тібурі (Тіволі). За типом етруського тумулуса був побудований мавзолей Адріана в Римі на березі Тибру (135-140), у Середні століття перероблений у замок Святого Ангела.

 Римлянами був створений ще один тип споруди – терми (від грец. therme – тепло, жар), громадські лазні. Терми – це не просто лазні в сучасному значенні слова, це комплекс споруд, призначених не тільки для обмивання, але є місцем відпочинку й розваги. До нашого часу збереглися руїни терм Каракалли (211-216) площею понад 11 гектарів.

 Римська архітектура в епоху імперії досягла дуже високої технічної та художньої досконалості і є зразком для наступних століть.

 Для портретної пластики періоду Римської імперії характерна яскрава реалістичність. У цих роботах ми «читаємо» всю жорстоку історію Риму.

 Розвиток скульптурного портрета епохи імперії пройшов кілька стадій:

1. Глибокий інтерес до людської особистості й тонку характеристику людських почуттів, їх реалістичну оцінку.
2. Прагнення створити ідеал, подібний до грецького.
3. Сатиричний, викривальний пафос портретів останніх століть існування Риму (III-IV ст.).

 Змінювалася й виразна мова скульптури. З II століття почали полірувати мармур. У III-IV ст. з’являється техніка насічки, що підкреслює шорсткість мармуру, спрощується скульптурне моделювання. Глибоким психологізмом, елегійним сумом вражає образ жінки на портреті, умовно названий «Портрет Сиріянки».

 Близько 170 р. було відлито кінну статую імператора Марка Аврелія, що послужило зразком для наступних європейських монументів. У XVI ст. Мікеланджело поставив її в центрі майдану на Капітолії. «Філософ на троні» –Марк Аврелій зображений нібито в глибокому роздумі.

 З другої половини II ст. – глибока економічна й соціально-політична криза, у яку вступає Римська імперія.

 III ст. – період кривавих громадянських воєн в історії Риму. Рабовласницький спосіб виробництва (а з ним і рабовласницький світогляд) вичерпує себе, відбувається бурхливе розшарування в рабовласницькому класі. У середині III ст. варвари вторглися в римські провінції, зі сходу наступають перси. Міста гинули від епідемій, голоду, землетрусів. Скульптурний портрет цього часу сповнений жорстокими й грубими образами, навіяними самим життям. Імператори не жили інтересами держави, вони перебували в походах і рідко помирали своєю смертю. Їх скульптурні зображення глибоко правдиві й життєві. Ці історичні документи епохи, висловлені мовою мистецтва. Тяжкі роздуми, страх, невпевненість, відчай на обличчях у цих портретах відображають трагічні суперечності століття («Портрет Філіппа Аравітянина»).

 Безумовно, величезні простори античного світу дали змогу розвиватися різним школам. Однак загалом римська скульптура з кінця III ст. втрачає почуття гармонії, що властива античному світосприйняттю. Рельєфи тріумфальних арок, саркофагів, вівтарів неспокійні за настроєм, перевантажені деталями, у них відсутня ясність композиції, постаті деформовані, форми подрібнені. Усе частіше спостерігається відхід від психологічного портрета до орнаментального, декоративного, іноді фігури просто було перероблено (коли християнство було офіційно визнано, наприклад, богиню Перемоги – в ангела)

 Містичні східні культи, складні теологічні вчення, поширені як в провінціях, так і в самому Римі, знайшли своє відображення в мистецтві. Однак головні зміни приносила нова релігія – християнство, що виникло в I ст. й було релігією неофіційною. Згідно з античним світоглядом, людина – іграшка року, іграшка в руках богів, але він же і «міра всіх речей», гідний предмет мистецтва. Християнство проповідує презирство до земного життя, до людського тіла як гріха й спокуси. Це був розрив з Античністю, античним світоглядом, античним естетичним ідеалом. Мистецтво приходило до перемоги символічності, до більш умовної, «графічного» мови. Античність гинула, наближалися Середні століття.

 У 395 р. відбувся поділ Римської імперії на Західну й Східну. У наступному столітті Рим був захоплений Аларіхом (410), через кілька десятиліть (455) розграбований вандалами. У 476 р. Західна Римська імперія впала. Це був кінець античної цивілізації. А через тисячу років (1453) Греція взагалі була закрита для європейців, бо «другий Рим» – Константинополь упав під ударами турецьких яничар. Однак все це довге тисячоліття Європа утворювала мистецтво нової епохи – Середньовіччя, якому належало дуже складним шляхом не тільки зберігати, але й розвивати риси пізньоантичного світу.

**Питання для самоконтролю**

1. Який стиль кераміки етрусків ви знаєте? Яку він має назву?
2. Назвіть особливості скульптурних зображень та розписів у мистецтві етрусків.
3. Назвіть хронологічні рамки розвитку мистецтва Античного Риму.
4. Назвіть основні стилі помпейського фрескового розпису. Охарактеризуйте їх.
5. Які основні типи архітектурних споруд були сформовані в період Римської республіки?
6. Який вплив мав римський скульптурний портрет, республіканського періоду, на розвиток усього західноєвропейського мистецтва ?
7. Назвіть типи архітектурних споруд, які були сформовані в період Римської імперії?
8. Які типи скульптур розвиваються в період Римської імперії?
9. Назвіть відмінні риси римського скульптурного портрету періоду Римської імперії.
10. Які відмінні риси мав римський живописний портрет періоду Римської імперії?

*Практичні завдання:*

1. Проаналізуйте види образотворчого мистецтва Етрурії.
2. Складіть порівняльну характеристику основних періодів мистецтва Античного Риму.
3. Підготуйте презентацію Power Point (теми за вибором студентів):
* «Скульптура як основний вид етруського образотворчого мистецтва».
* «Фрескове та мозаїчне мистецтво Древнього Риму».
* «Пам’ятники архітектури періоду Римської імперії».

## 🕮 Тема 4. Мистецтво Західної Європи V – XIV ст.

## Романське мистецтво ХІ – ХІІ ст. Готичне мистецтво

**Мета:** ознайомлення студентів зі специфікою та особливостями образотворчого мистецтва доби Середньовіччя, набуття знань щодо розвитку живопису, рельєфної скульптури та архітектури романського та готичного стилів.

**План**

1. Специфіка романського мистецтва: скульптура, живопис, архітектура.
2. Характеристика готичного мистецтва.

*Ключові поняття:* романське мистецтво, готика, вітраж, скульптура, архітектура, живопис.

### Специфіка романського мистецтва: скульптура, живопис, архітектура.

Понад 150 років у Західній Європі тривали нескінченні війни й розруха, що поступово припинилися лише на початку II тисячоліття. Феодальна роздробленість стала причиною появи в цей період окремих художніх шкіл, які сприяли формуванню єдиного загальноєвропейського стилю. Паломництво й Хрестові походи XI-XIII ст. відігравали певну роль у розвитку не тільки європейської економіки й торгівлі, а також культури й мистецтва, збагатили їх, ознайомивши з культурою Арабського Сходу. Розпочинається будування доріг, мостів, готелів, госпіталів. Монастирські, а потім і світські ремісники переходили з міста в місто, з абатства в абатство, приносили з собою свій досвід і традиції, які створювали тим самим фундамент для єдиного стилю при збереженні місцевих особливостей.

У культовій архітектурі романського періоду дерево в перекриттях базилік поступово змінюється більш міцним матеріалом – каменем. Для нейтралізації тиску на стіни й розпір, що дає звід (спочатку напівциліндричний, а потім хрестовий), стіни й стовпи перших романських храмів із кам'яним перекриттям були дуже товстими й масивними, прорізи – рідкісними й вузькими. Камінь замінив дерево також і в фортечних мурах, що оточували замок феодала (XI ст.). Тип феодального замку остаточно формується саме в цю епоху. Розташований на підвищеному місці, зручному для спостереження й оборони, замок являє собою символ влади феодала над навколишніми землями. Основна оселя сеньйора – головна башта-донжон, також це й останній притулок захисників замку. Нижній її поверх використовували як комори, другий поверх – житло власника, третій – приміщення для слуг й охорони, підземелля служило в'язницею, дах використовували для розміщення дозору. З XII ст. донжон заселяли тільки під час облоги, а поруч з ним будували будинок феодала. У комплекс замку входила капела; господарські приміщення розміщувалися у внутрішньому дворі.

З розвитком торгівлі й ремесла у XI-XII ст. все значну роль починають відігравати міста. Вони обносилися потужними кріпосними стінами, іноді в декілька поясів, зміцнювалися ровом, у мостів і міських воріт стояла варта, вулиці на ніч перегороджували ланцюгами на величезних замках. Із XII ст. розпочинається планування міст. На перетині під прямим кутом двох головних магістралей розташовували центр міста – ринкову площу, на якій будували собор. Як правило, місто заселяли за професіями: вулиці або цілі квартали зброярів, аптекарів, ткачів, булочників тощо.

Період XI-XIII ст. – час розквіту монументального мистецтва: як живопису, так і скульптури. Розписи покривають стіни й склепіння храмів, а скульптура декорує не тільки інтер'єр, але й зовнішні поверхні. Єдиної системи скульптурного декору вироблено ще не було. прикрашала переважно Західний фасад прикрашала скульптурою, а колони – рослинним або геометричним різьбленим візерунком, зображенням чудовиськ-тварин або фігурок людей. У декорі храмів відбуваються суттєві зміни. Суперечки в галузі теології в XI-XII ст. (зокрема номіналістів і реалістів), вплив антицерковного й антифеодального руху призвело до того, що мистецтво на вимогу церкви прагнули зробити не тільки «євангелієм для неписьменних» і наставником у вірі, але й засобом залякування. Звідси нові сюжети: обов'язковий "Страшний суд", апокаліптичні видіння, історія страждань і смерті Христа ("Страсті Христові"), житія святих, повчальні притчі.

Сцени страждань і мучеництва показано поруч з фантастичними сюжетами. Так, у скульптурі виникає зображення чорта, боротьбу за людську душу між ангелами й сатаною, що стають улюбленими мотивами романського мистецтва. На стіни богослужбових будівель проникає і багато релігійних сюжетів із стародавньої та середньовічної історії, байок, навіть світських романів, зображень реальних людей і фантастичних істот, вигляд яких підкреслюють із середньовічних хронік і бестіаріїв, народної фантазії (наприклад, аспіди і василіски – втілення сил зла).

Архітектурні пам'ятники романського періоду розкидані по всій Західній Європі, але найбільше їх у Франції, особливо на південь від Луари, де проходили основні шляхи паломництва. У XI-XII ст. Франції належала провідна роль у середньовічній культурі й взагалі в духовному житті Європи. Це час, коли вперше були записані епічна поема "Пісня про Роланда", ліричні пісні провансальських труверів, перші фабліо, історичні хроніки. У романський період у Франції зародилися монументальна скульптура й монументальний живопис, сформувався стиль романської архітектури. Окремі галузі Франції в цей період були мало пов'язані між собою, тому чітко простежуються специфічні особливості архітектури різних областей.

Церкви, збудовані на дорогах до святих місць, були величезні за розмірами, розраховані на велику кількість паломників та місцевих парафіян. Особливою суворістю, простотою гладких стін, повною відсутністю декору відрізняються храми провінції Овернь (церква Нотр Дам дю Пір в Клермоні; 1099 – 1185). Скульптурний декор можна побачити на капітелях колон.

Суворістю, товщиною стін, висотою центрального і бокових нефів з овернскими храмами зближується зодчество Західної Франції, в області Пуату. Зовнішній декор пом'якшує загальний суворий вигляд. Так, західний фасад церкви Нотр Дам ла Гранд у Пуатьє весь – від порталу до верху – покритий скульптурним різьбленням.

Південна й Південно-Західна Франція, особливо Прованс зберегли зв'язок з античною культурою. Колись район грецької колонії, а потім частина території Римської імперії, Прованс, звичайно, був найбільш близьким до традицій класичної давнини. Маленькі за розмірами, однонефні або зальні храми Провансу мають іноді такі величні фасади, які нагадують римські тріумфальні арки; у порталі зустрічаються мотиви класичної архітектури (коринфські капітелі, античні орнаменти тощо, наприклад, церква абатства Сен Жіль, XI – XII ст., церква Сен-Трофім в Арлі, XII ст.).

Найвеличніші храми розташовані в Нормандії і Бургундії – найбагатші райони Франції, осередки торгівлі й ремесла. Бургундія привертала багато ділового люду. Крім того, ця область була в центрі релігійного життя Франції.

Абатство Клюні – центр ордену бенедиктинців – мало вплив і за межами Франції. Бенедиктинські монастирі були центрами латинської освіченості, високого художнього ремесла, книжкової мініатюри. Існував навіть термін «клюнійська школа». Відомо, що саме клюнійскі архітектори стали ще в XII ст. вводити стрільчасту арку й нервюрний звід, попереджаючи в такий спосіб пошуки й знахідки готики. Усе це змушувало зодчих Бургундії вирішувати проблеми різних за розміром храмів. Зразком є церква абатства Клюні (1089-1130), найбільша в Європі тих часів (довжина 127 м, ширина 40 м), пятинефна, із двома трансептами й дуже довгим нартексом; висота центрального нефа – 30 м., яка не зберіглася до наших днів, оскільки була зруйнована під час Французької революції.

Нормандські храми також позбавлені декору, однак на відміну від бургундських трансепт у них однонефний, відсутній вінець капел. Вони мають гарно освітлені нефи й високі башти, а загальний вигляд їх нагадує більш фортеці, ніж церкви (церква Сен-Тріно «Святої Трійці» в Кані, XI-XII ст.). Хоча в романський період світське зодчество тільки формувалося, Нормандія зберегла нам і приклад кріпосної архітектури – фортеця Гайар, побудована з урахуванням усіх новітніх досягнень фортифікації і нововведень, запозичених на Сході англійським королем Річардом Левове Серце в 1189 – 1199 рр. для захисту англійських володінь у Нормандії.

Продовжує розвиватися в романський період живопис і книжкова мініатюра. Зберігся цикл фресок у монастирській церкві Сен-Савен сюр Тартан (друга половина XI ст.) у провінції Пуату. За інтенсивністю кольору фону фрески отримали назви «школи світлих тонів» і «школи синіх тонів». Фрески вкривали стіни й склепіння храмів повністю, нібито килимом з вишитим візерунком. Подібний килим дійшов і до нас: це килим із собору в Байе, 70 м завдовжки та 0,5 м завширшки, із зображенням завоювання Англії норманами в 1066 р.

З XII ст. величезну роль у декорі храму відігравала скульптура. Особливо цим славилися церкви Лангедока, Провансу й Бургундії. У цих областях, де найбільш сильно був виражений опозиційний церкви рух, мистецтво мало характер посилено-повчальний: на порталах і тимпанах над входом зображено сцени «Страшного суду», апокаліптичних видінь і «Страстей Христових». Найдавнішою скульптурною майстерністю була тулузьская. Скульптура в цей час розвивалася під впливом мініатюри. Так, рельєф церкви Сен Сернен у Тулузі із зображенням Христа розроблений недостатньо, велику роль відіграє лінійний малюнок, складки одягу не виліплені, а намальовані глибоко врізаними лініями. У рельєфах порталу церкви абатства Сен П'єр в Муассаке (перша половина XII ст., Лангедок) у позі апостола Петра, зображеного майже безтілесним, ми бачимо підвищену експресію, стрімкий і дуже напружений рух.

Скульптурний декор Провансу має яскраво виражені особливості. З обох боків порталу з’являються статуї святих, трактовані під безсумнівним впливом античної скульптури. Фасади нерідко у всю ширину прикрашені фризами (церква Сен-Трофім в Арлі). Зображення сповнені драматизму й патетики, однак в них багато й живих спостережень, що взяті із сучасного життя.

Близька прованської скульптура Оверні, у ній теж живі відзвуки пізньоантичних традицій. Багата пластикою Північно-Східна Франція, область Іль де Франс. У кінці XII ст. була створена скульптура західного, так званого «королівського порталу» Шартрського собору: у центрі тимпана – зображення Христа, збоку – Марії з немовлям і сцени «Вознесіння». Для французької пластики періоду романіки характерне підпорядкування площині стіни, статичність, міць, матеріальність фігур.

У романську епоху майже зовсім не отримала розвитку скульптура в Північній Франції. Проте саме цим областям належить перше слово в епоху готики.

У XI – XII ст. Німеччина страждала від жорстоких феодальних усобиць. Феодальні відносини розвивалися в Німеччині пізніше, ніж у Франції, однак були більш тривалими й глибокими. Те ж саме можна сказати й про мистецтво Німеччини феодальної епохи. Разом із тим у Німеччині почали будуватися міста, які вже до XIV – XV ст. істотно зміцніли. Саме в містах, переважно розташованих по Рейну, стали будуватися перші романські собори (Майнц, Вормс та ін.). Схожі на фортеці, з товстими гладкими стінами й вузькими вікнами, приземкуватими вежами по кутах західного фасаду й апсидами як зі східної, так й із західної сторони, вони мали суворий, неприступний вигляд. Лише аркатурні пояски під карнизами прикрашали гладкі фасади й вежі (Вормсський собор, 1181 – 1234). Ці храми схожі на церкви ранньої романіки, однак мають одну конструктивну відмінність – хрестові склепіння.

На зламі XII – XIII ст. в архітектурі з'являються елементи готики. Будівництво Бамберзького собору було розпочато після 1185 р., коли попередній храм згорів в XI ст.; освячення нового собору відбулося в 1237 р. Зовні Бамберзький собор дуже близький до рейнської школи, однак вигляд його мальовничий завдяки великій кількості вікон, декоративному оформленню порталів. Готичні риси проявляють себе в тому, що собор перекритий стрілчастими хрестовими склепіннями на нервюрах (франц. nervure, від лат. нерви – жила), тобто на каркасі арок, що проходять по контуру й діагоналях склепіння.

Німеччина зберегла й зразки світської архітектури кінця X – XIII ст. – залишки імператорських замків – пфальців (від лат. palatium – від імператорських палаців на Палатині) і замків феодалів. З останніх можна назвати замок тюринзького ландграфа Вартбурга близько Айзенаха, закладений у 1067 р. У загальному комплексі замку зберігся палац (1190 – 1250; значно перероблений у XIX ст.) з відомим «Залом співаків». Найдавніша його частина двоповерхова, з суворим зовнішнім фасадом.

Монументальної скульптури романського періоду в Німеччині мало. Фасади церков майже не прикрашені, скульптура розташовувалася в основному в інтер'єрі. Це різьба купелів, хрестів, іноді надгробків. Матеріал – бронза, стук або дерево. Кам'яні й бронзові надгробки цього часу створюють образ статичний за формою, аскетичний по духу. Дерев'яні розп'яття зазвичай розфарбовувалися; фігури суворі й безпристрасні; особи не мають ні тіні земного, живуть нібито в іншому світі. Це більш символічні зображення, які уособлюють перемогу світла християнської істини над темними силами зла.

Німецька скульптура проходить цікавий шлях розвитку – від повної абстрагованості й схематизму до яскравої індивідуалізації образу. У кінці XII ст. застиглість і статика "суворого стилю" змінюються перебільшеною динамікою й гострої індивідуалізацією. Прикладом можуть слугувати рельєфи огорожі хору Лібфрауен-кірхе в Хальберштадте (початок XIII ст.) й особливо рельєфи огорожі хору Бамберзького собору (близько 1230), що зображують пророків і апостолів, що сперечаються. Незважаючи на умовність поз, орнаментальність складок одягу, фігури їх дуже виразні, у яких можна прочитати непримиренність противників, які прагнуть довести істину, яку кожен розуміє по-своєму.

Романська мистецтво Італії розвивалося інакше. У ньому завжди відчувається зв’язок з Давнім Римом. Саме тому, що головною силою історичного розвитку в Італії були міста, а не церква, у її культурі більш, ніж у інших народів, виражені світські тенденції. Зв'язок з Античністю позначався не простими античними формами, а міцним внутрішнім спорідненням з образами античного мистецтва. Звідси почуття міри і співмірності людини в італійській архітектурі, природність і життєвість у поєднанні з благородством і величчю краси – італійської пластики й живопису. Раннє зародження в італійському Середньовіччя елементів гуманістичного світогляду привело до нової епохи – Ренесансу.

У романський період середньовічної історії в Італії в силу її роздробленості було кілька локальних художніх шкіл. Архітектура Південної Італії близька до ранньовізантійського зодчества в поєднанні елементів Сходу (наприклад, церква в Палермо). Венеціанська школа – одна з провідних у цей період Середньовіччя. Вона так само тісно пов'язана з Візантією, як і Південна Італія, однак зберігає зв'язок довше, до XVI ст. Так, Собор Святого Марка (Сан-Марко) у Венеції будувався 1063 – 1085 рр., освячений в 1094 р., добудовувався в XII, XIII ст. й до XVII ст. У плані собору, зведеного за візантійською хрестово-купольною системою, чітко простежується рівнокінцевий грецький хрест. Інтер'єр собору зберіг вигляд XI ст. і, як і фасад, прикрашений мармуром і мозаїкою.

Італійські церкви прості в плані, мають витончені клуатри, що розташовані окремо, дзвіниці, баптистерії (наприклад, ансамбль у Пармі, друга половина XII ст.). Над порталами церков з'являються навіси на двох колонах, що підтримують фігури тварин, найчастіше левів. На фасаді – аркади, як і галереї у внутрішньому дворі. В облицюванні фасадів використовується мармур, у Тоскані – навіть багатобарвний, як, наприклад, на фасаді флорентійської церкви Сан Мініато аль Монте (кінець XI-початок XIII ст.).

Життєрадісні, без тіні звичної суворості церкви Флоренції – це вже провісники ренесансної культури. З білого мармуру збудований знаменитий пізанський комплекс: собор з похилою вежею і баптистерій (XI – XII ст., баптистерій – XIV ст.).

Загалом найбільше число романських церков, характерних для Північної Італії, розташовані в Ломбардії: Сант Амброджо в Мілані (VI ст., перебудована в XI – XII ст.), Сан Дзено у Вероні (XI – XII ст.), храми в Модені, Феррарі, Пармі.

У цей час відбувається й розквіт італійської декоративної скульптури – рельєфів капітелей, архівольтів, порталів із зображенням напівтварин-напівлюдей, у яких відчувається поступовий перехід до пластики Проторенесансу. Біблійні сюжети поруч з байками Езопа і з історією про лицарів короля Артура (наприклад, рельєфи Моденського собору, 1107, майстер Віллєгельм).

Зберіглося чимало імен італійських скульпторів цього часу. Рельєфи хору Пармського собору виконав Бенедетто Антеламі (1177 – 1233). У його складних багатофігурних композиціях вражає гостра спостережливість, виняткова увага до конкретних деталей. Від французьких майстрів він навчився мистецтву заповнювати пусте раніше поле тимпану.

У монументальному живописі Італії чітко простежується вплив візантійського мистецтва й міцні ранньохристиянські традиції. З різних шкіл найбільш вагомими були південна, венеціанська та тосканська. Так, якщо мозаїки в Чефалу (1148 – 1189) були виконані ще грецькими майстрами, то в Палатинській капелі 1154 – 1166 рр. – місцевими італійськими живописцями.

Подібно до південної або венеціанської школи, візантійський вплив спостерігається і в живописній школі Тоскані, однак тут вже з другої половини XIII ст. відбувається відмова від візантійських традицій, затверджується речова переконливість і життєва правдоподібність образів, що повною мірою властиві живопису Проторенесансу.

У романському зодчестві Іспанії повною мірою відбилася епоха невпинних воєн: Реконкісти, усобиці між феодалами, запеклі релігійні битви. Тому іспанські споруди цього періоду завжди мали кріпосний характер, особливо в Кастилії, де міста одні з перших відвойовували незалежність від арабів і звільнюючись поспішали на цих землях будувати оборонні споруди. Прикладом може служити палац Алькасар в Сеговії (IX ст., перебудований у XVI ст.). На іспанське мистецтво впливала Франція. Відома церква Сантьяго-де-Компостела (1078 – 1128) являє той тип базиліки, який схожий з типом церкви Сен Сернен в Тулузі. Зустрічаються й центричні споруди, наприклад, дванадцятигранна церква Віра Крус в Сеговії (1208).

У монументальній скульптурі, насамперед у декоративному рельєфі, особливо тих споруд, які споруджувалися у звільнених від арабів областях (і, зауважимо, часто з використанням самих арабів як зодчих або будівельних майстрів), можна побачити багато орієнталізмів. Відмінною рисою іспанської сюжетної пластики в цей період є вираження релігійної екзальтації: не варто забувати, що церква завжди відігравала вагому роль у житті іспанців і війна з арабами відбувалася під релігійними гаслами ("Портик Слави" церкви Сантьяго-де-Компостела, майстер Матео, 1168 – 1188).

У живописі панує лінійна графічність, твердий рисунок, чіткий чорний контур, скупа, однак звучна й вишукана колірна гама. Колір умовний, підкреслює неземне, надчуттєве (розпис церкви Сан Клементе в Тауллі, капели Сан Ісідро в Леоні тощо). З XII ст. з'являються вівтарні мальовничі образи на дереві, іноді в поєднанні з рельєфними зображеннями, так звані фронталес –прообрази майбутніх ретабло.

Англія. Завоювання Англії норманами в 1066 р. зблизила її художню культуру з іншими європейськими країнами, особливо з Північною Францією. Це період активної феодалізації країни, запеклої боротьби короля й великих феодалів, що призвела навіть до деякого обмеження королівської влади при сині Генріха II Плантагенета Іоанні Безземельном (1167 – 1216, англійський король (з 1199). Велика хартія вільностей (1215), підписана Іоаном, стала, по суті, результатом цієї боротьби.

В англійській архітектурі романського періоду багато рис французької архітектури: великі розміри, високі центральні нефи, велика кількість веж. З XII ст. з'являються нервюрні склепіння, що мають декоративне значення (просто смуги, випущеної у швах кладки, без функціональної задачі). Один з перших прикладів – собор у Дерхемі. Більшість англійських романських храмів були перебудовані в період готики, і тому про їх ранній вигляд судити важко. Одні з найбільш чистих за стилем – уже згадуваний собор у Дерхемі (1096 – 1133) і побудований за типом церкви Сен-Трініте в Кані, собор в Ілі (друга половина XII ст.).

У романський період, як і раніше, розвивається книжкова мініатюра.

XII століття – «золотий вік» романського мистецтва, яке поширилось по всій Європі і здобуло риси загальноєвропейського стилю. Однак у ньому вже зароджуються художні рішення нової, готичної епохи. Першою на цей шлях стає Північна Франція.

### Характеристика готичного мистецтва.

Термін «готика» виник в епоху італійського Відродження як вираз зневаги до мистецтва тих варварських племен, які ще в V-VII ст. заселили Західну Римську імперію і з якими асоціювався в італійців останній період мистецтва Середньовіччя. «Реабілітували» його тільки романтики на початку XIX ст.

Готичне мистецтво переважно пов’язане з містом. Міське життя породжує нові типи будівлі, насамперед цивільного призначення: біржа, митниця, суд, лікарні, склади, ринки тощо. Складається обличчя міського муніципалітету –ратуші. Зазвичай це двох – або триповерхова споруда з галереєю в нижньому поверсі і з годинниковою вежею. На другому поверсі ратуші розташовувалися парадні зали, де засідала міська рада й суд, верхній поверх використовувався як підсобні приміщення. Особлива увага приділялася сторожовій вежі ратуші (беффруа), що була символом незалежності республіки, подібно до того, як міський собор був символом добробуту громадян комуни. На площі перед собором відбувалися диспути, лекції, розігрувалися містерії.

Як уважають дослідники, готика – це кульмінація, і заперечення романського мистецтва. Вона з’явилася нібито підсумком тривалої еволюції мистецтва Середньовіччя, що особливо помітно в культовій архітектурі. Готичний храм, зберігши ту саму базилікальну форму, що й у романський період, має нову конструкцію склепіння, основою якого є каркасна система з нервюрами (франц. nervure, від лат. нерви – жила). Нервюрний звід дає можливість перекривати не тільки квадратні, а й прямокутні ще більш складні в плані прольоти. Це стає можливим тому, що нервюри сходяться в пучки на опорних стовпах, на які тепер концентрується все навантаження перекриттів, на відміну від романського храму, де вся тяжкість перекриття лягала на стіни (звідси їх товщина й малий розмір вікон). Цьому ж сприяли аркбутани, контрфорси й стрілчасті арки. Аркбутан – зовнішня кам'яна полуарка, передає розпір зводу головного нефа готичного храму опорних стовпів – контрфорсам, розташованим за межами основного об'єму будівлі. Стрілчаста арка також зменшує навантаження на стіни: чим вона вище й гостріше, тим менше розпір.

Новий звід привів до неминучого перетворення інтер’єру. Переважаючими в ньому стали грандіозна висота, порівняно невелика товщина стовпів, по суті, витіснення стіни величезними просторами вікон, що призвело в результаті до появи вітража. В екстер'єрі стали панувати вертикальні тяги, гладка поверхня стін сховалася під кам'яним мереживом, бо скульптура почала вкривати весь храм. Це особливо стосується Франції, що показала блискучі приклади синтезу скульптури з архітектурою. Скульптурний декор заповнює тепер увесь екстер'єр, являючи собою рід проповіді: це сцени зі Священного Писання, житія святих, літературні повчальні сюжети й сцени народного життя, іноді сповнені гумору. Зростання інтересу до реального світу, звернення до прикмет часу, рисами побуту (костюм, зброя), індивідуалізація осіб – свідоцтво наближення до культури Відродження.

Зміни в архітектурі спричинили зміни в монументальному живописі. Місце фресок посів вітраж – живопис із шматочків скла (а пізніше просто живопис по склу. Готичний храм – створення багатьох рук, цілої будівельної артілі на чолі з майстром, навіть не однієї артілі, а декількох, і протягом довгого часу. Художній образ готичного храму виражає насамперед прагнення до Бога, трансцендентну ідею злиття з ним. Неймовірно важкі кам’яні склепіння мистецтвом архітекторів візуально перетворені в легке мереживо. Денне світло, проникаючи через кольорові вітражі, стає таємничим, містичним. Нагадаємо, що готика була поліхромною: стіни розфарбовували, як і скульптуру. До цієї різнокольровості додавався блиск золота, церковного начиння, сяйво свічок. Зовні у всьому була підкреслена роль вертикалі, спрямованість догори. Усе ірраціонально, атектонічно (що, як побачимо нижче, зріднює готику з бароко).

Франція, особливо її центр Іль де Франс, дійсно вважається колискою готики. Ще в XII ст. (1137 – 1151) при перебудові церкви Сен Дені тут був уперше застосований нервюрний звід. Найбільшим храмом періоду ранньої готики був Собор Паризької Богоматері – пятинефний храм, уміщав до дев'яти тисяч осіб.

Будівництво храму розпочалося у 1163 р., завершено у 1208 р. У середині XIII ст. були прибудовані бічні капели й збільшений поперечний неф – трансепт (архітектори Жан де Шелль і П'єр де Монтро), наприкінці XIII – на початку XIV ст. були прибудовані капели хору (архітектор П’єр де Шелль). Західний фасад у своїй конструкції послужив прикладом для багатьох наступних соборів: над трьома перспективними порталами послідовно височіє так звана галерея королів, великі вікна «розон» посередині, дві вежі.

У конструкції Собору Паризької Богоматері чітко простежуються основні принципи готики: нервюрні стрілчасті склепіння центрального нефа висотою 35м, стрілчасті вікна, аркбутани. Від багатовагової романської архітектури залишилися масивна гладкість стін, приземкуваті стовпи центрального нефа, переважання горизонтальних членувань, важкі вежі, стриманий скульптурний декор.

Собор ранньої готики в Лані (1174 – 1226), тринефний з трьохнефним трансептом, також має романські риси: напівциркульні арки, невисокі вікна, скупість декору, суворість стін, масивний опір. Особливістю Ланського собору є прикраса верху веж фігурами 16 биків. Існує легенда про те, що при будівництві собору, коли сили будівельників вичерпувалися, з'явився прекрасний білий бик, який і допоміг завершити храм.

Шартрський собор (1134 – 1260) є прикладом переходу до зрілої готики й з’єднання різночасових фасадів. Так, «королівський портал» західного фасаду належить до першої половини XII ст., на початку XIII ст. завершена південна башта, XIV ст. – північна. Інтер'єр собору готичний.

Блискучий приклад зрілої французької готики – собор у Реймсі (1212 – 1311). Відомі його творці в різний час: Жан-д’Орбе, Жан ле Луп, Гоше де Реймс, Бернар де Суассон, Робер де Кусі. В образі Реймського собору спостерігається тяжіння до вертикалізму всіх ліній, що посилює буквально цілий «ліс» пінаклей і вимпергів (навіть «розон» на фасаді має стрілчасте завершення). Увесь західний фасад суцільно декорований скульптурою, камінь придбав ажурність, воістину він нагадує мереживо. Однак, на відміну від пізньої готики це "мереживо" не приховує конструкцію будівлі.

Великий і високий готичний собор Франції – Ам’єнський – має в довжину 145 м, висота склепіння центрального нефа – 42,5 м. Ам’єнський собор будували 40 років: з 1218р.по 1258р. (Робер де Люзарш, Тома де Кормон і Рено де Кормон). Ам'єнський собор часто називають "готичним Парфеноном".

До середини XIII ст. розмах будівництва у Франції стає слабким. Останнім творінням готики є капела Людовика IX (у серці Парижа, на острові Сіте), так звана «Свята каплиця Сен-Шапель» (1243 – 1248, будівельник П’єр де Монтро). Однонавна капела має два яруси: на нижньому поверсі – капела Богоматері, на верхньому – релікварій (вмістище для зберігання християнських реліквій) з терновим вінцем Христа.

З XIV ст. починається період пізньої готики, у Франції він триває два століття (XIV – XV ст.). Готичну архітектуру XV століття називають також «полум’яною готикою». Готичні споруди перевантажені декором, складною декоративною різьбою і яскравим візерунком нервюрів (собор в Руані, XIV – XV ст.).

З готичних монастирів особливо відоме абатство Мон Сен Мішель біля кордону Нормандії і Бретані, розташоване на високій скелі, як неприступна фортеця.

У кінці XIII ст. феодальні замки будували вже тільки з дозволу короля, у XIV ст. це взагалі стає привілеєм короля і його наближених. У замкових комплексах з'являються розкішно вбрані палаци, а самі замки поступово перетворюються в розважальні резиденції, мисливські шато. У той же час міське будівництво (ратуші, цехові будівлі, житлові будинки) не зменшується. Зберігся приватний будинок (XV ст.) – особняк банкіра короля Карла VII Жака Кера в місті Бурж.

Готика – це період розквіту монументальної скульптури, у якій зростає значення статуарной пластики, хоча фігури й не вільні від фону стіни. Усе частіше з’являється постановка фігури за так званою готичною кривою (S-подібна поза). У рельєфі спостерігається потяг до високого рельєфу – горельєфу. Виробляється канон композиції, певні сюжети призначені для певних місць будинку. Так, у вівтарній частині зображуються сцени з життя Христа, на південному фасаді трансепта – сцени Нового Завіту, на північному фасаді – сцени Старого Завіту, на західному фасаді завжди розміщується зображення «Страшного суду» і «кінця світу». Прикладом ранньої готики може слугувати скульптура західного фасаду Собору Паризької Богоматері (1210 – 1225): історія Марії, «Страсті Христові», «Страшний суд». Фасади трансепту прикрашені вже в період високої готики.

У Шартрському соборі можна простежити еволюцію від ранньоготичної скульптури до зрілої. Так, західний фасад прикрашають стовпоподібні, витягнуті по вертикалі статичні фігури, що стоять у строго фронтальних позах. Поступово скульптура відокремлюється від стіни, набуває округлого об’єму. Проте й при скутості поз, при лаконізмі форм вражає виразність пластики, стримана велич образів, іноді навіть з'являється індивідуалізація вигляду (святі Ієронім, Георгій Мартін порталу південного фасаду трансепту). У Шартрі протягом багатьох десятиліть працювали не тільки різні артілі, але різні покоління майстрів.

З другої половини XIII ст. пластика скульптури соборів стає більш динамічною, фігури – рухомі, складки одягу передаються у складній грі світлотіні. Зображення виконані зі справжньою досконалістю, із захопленням перед красою людини. Не випадково, наприклад, Христа, який благословляє на західному фасаді Ам’єнського собору назвали «Прекрасним Богом». У таких сценах, як пори року й знаки зодіаку, усе частіше дають про себе знати реальні життєві спостереження (Ам’єнський собор).

Вищою точкою розквіту готичної скульптури є декор Реймського собору. Йосип зі сцени «Принесення у храм» і янгол з «Благовіщення» нагадують світських людей, повних земних радощів. В образах Марії та Єлизавети («Зустріч Марії з Єлизаветою», 1225 – 1240) виразні відгомони античного мистецтва. Для пізньоготичної скульптури, як і для архітектури цього часу, характерна дрібність форм (наприклад, так звана «золочена Мадонна» Ам’єнського собору, бл. 1270), однак у ній відчувається безсумнівний інтерес до портретних зображень, загалом не властивий французькому середньовічному мистецтву.

Готика – це і розквіт французької монументального живопису, вітражу. Особливо славилася на всю Францію шартрська майстерня. У Шартрському соборі в XIII ст. вітражі займали площу в 2600 кв. м., найстарішим вважався вітраж хору церкви Сен Дені, загиблої в революцію в кінці XVIII ст. Сюжети вітражного живопису ті ж, що і скульптурного декору. Головні особливості старого вітража – інтенсивна кольорова гама основних кольорів (червоного, синього, жовтого), шматки скла невеликого розміру; свинцеве обведення виконує роль контурного рисунка. Період XIII ст. у Франції справедливо вважався "золотим століттям" вітражу. Французький вітраж – і фігуративний, і орнаментальний (візерунок фону і бордюру, а іноді й центральне поле суцільно заповнені орнаментом) завжди був умовним, площинним, графічним за стилем (наприклад, вітражі в соборах Парижа, Лана, Буржа, Руана). Із середини XIII ст. змінюється колорит вітража: поєднання різного скла створює складний дубльований колір (червоний і синій, наприклад, дає ліловий), саме цей ефект використаний у вітражах капели Сен-Шапель. XIV століття – час згасання мистецтва вітража, перетворення його в живопис по склу. Стають помітними навіть рухи кисті, зникає чарівна поліхромія цього живопису.

Готичне мистецтво Німеччини відрізняється від французького. На це є багато причин, і насамперед слабкість імперської влади, постійна боротьба феодалів з жителями міста. Французька архітектура вплинула на розвиток німецької: багато німецьких майстрів навчалися у Франції, працювали у французьких будівельних артілях.

Однак це не завадило німецьким архітекторам зберегти своє національне обличчя. Німецька готична архітектура склалася пізніше за французьку. Кінець XIII – початок XIV ст. – рубіж ранньої і високої готики, кінець XV – початок XVI ст. – час високої та пізньої готики.

Особливістю німецької готики є новий тип однобаштового храму, у якому, по суті, уесь західний фасад є величезною вежею, увінчаною високим шпилем (собор у Фрайбурзі, XIII-XIV ст., собор в Ульмі, 1377 – XVI ст., вежа добудовувалася в XIX ст., її висота 161 м). На півночі Німеччини замість каменю будівельним матеріалом є цегла (церква Марії в Любеку, кінець XIII - початок XIV ст.). Так звана «цегляна готика» взагалі характерна для Північної Європи, особливо в цивільній архітектурі.

Кельнський собор (1248 – XVI ст., вежі зведені у XIX ст.) подібний у плані з Ам’єнським, є навіть вінець капел й аркбутани, однак склепіння вище (висота центрального нефа – 46 м, висота веж – 160 м, співвідношення середнього нефа до бокових 5:2), «розон» замінило стрілчасте вікно.

Скульптурний декор, як й у романський період, у німецьких храмах застосовується більше в інтер'єрі, ніж зовні, він різноманітніший за матеріалом: не тільки каміння, однак і дерево, бронза, стукко (штучний мармур).  Найхарактернішими рисами німецької монументальної скульптури є індивідуалізація образів і драматизм розповіді. Вплив архітектури Франції не завадило своєрідності німецької пластики, що поєднала риси справжнього реалізму з експресивністю й навіть екзальтацією. Найвідомішою ще в романський період була скульптурна майстерня Бамберга.

На порталі західного фасаду Бамберзького собору зображені засновник храму імператор Генріх II і його дружина Кунігунда (бл. 1240). Статуї Марії та Єлизавети всередині собору виконані в традиціях реймської школи. Бамберзьким майстрам належить також одна з перших кінних зображень – статуя імператора Оттона I на коні, виконана для площі Магдебурга (нині вона в міському музеї). Мабуть, це перший цивільний кінний монумент Середньовіччя, бо за ціле тисячоліття, з часів Марка Аврелія, не відомо жодного подібного пам’ятника. На центральному порталі Магдебурзького собору зображено п'ятеро дів, які сміються і, які плачуть («Мудрі й нерозумні діви в очікуванні божественного нареченого»), вони передають складні відтінки людських почуттів.

Відомим циклом німецької скульптури періоду готики, без сумніву, вважається декор собору в Наумбурзі. Рельєфи «Страстей Христових», зображені на огорожі західного хору («Таємна вечеря», «Зрадництво Іуди», «Взяття під варту»), сповнені надзвичайного драматизму, реальності подій, пронизливої достовірності.

У самому приміщенні хору наумбрузькі майстри поставили дванадцять статуїв засновників храму, його донаторів. Це ціла скульптурна галерея людських характерів, представлених у протиставленні: мужній, повний гідності Еккехард і елегійно-задумлива, ніжна Ута, меланхолійний, споглядальний Герман і життєрадісна Реглинда тощо. Це живі людські особистості, кожна зі своєю неповторною індивідуальністю, і одночасно типи людських характерів тієї епохи.

У німецькій скульптурі пізньої Готики, так само як і у французькій, посилюється дрібність форм, утрачається монументальність, акцентується патетика, з’являються претензійність, манірність, надмірна витонченість, натуралістичність деталей, чого майже зовсім не знала французька готика навіть найпізнішого періоду (скульптура хору Кельнського собору, фігури так званого «Прекрасного колодязя» в Нюрнберзі). Поєднання релігійної екзальтації з жорсткою натуралістичністю особливо помітно в німецькій дерев’яній скульптурі «Розп'яття» і «Оплакування». Паростки нового мистецтва – мистецтва Відродження – з’являються швидше за все в німецькому живописі, у той час як архітектура і скульптура в XV ст. розвиваються ще в руслі Середньовіччя.

Готика Англії виникла дуже рано, у кінці XII ст. і проіснувала до XVI ст. Вона має одну важливу відмінність від континентальної готики: слабкий розвиток міст призвів до того, що готичний собор і загалом все будівництво періоду готики виявилося пов’язаним не з містом, а з монастирями. Англійський собор виникав не в гущі міської забудови, а у вільному просторі лугів і полів.

У конструкції собору повністю виявлені специфічні риси англійської готичної архітектури: відсутність обходу і вінця капел, деяка «розпластанність» будівлі по горизонталі, розтягнутість у ширину – це дає змогу розташовувати багато прибудов, малий розрив по висоті центрального й бокових нефів, загалом не дуже велика висота склепінь, широкі трансепти, іноді навіть два замість загальноприйнятого одного. Специфічною англійською рисою можна назвати величезну вежу на середохресті – домінанту собору. Фасади англійських готичних храмів рясно оздоблені декором. Інтер’єри значно більш диференційовані, дрібніші, ніж французькі. Найбільш чистий зразок ранньої англійської готики – собор у Солсбері (1220 – 1270), оспіваний згодом у пейзажах Констебла. Цей собор тринефний довжиною 140 м, з великим хором, двома трансептами й прямокутною апсидою. Вежа середохрестя, найвища в Англії - 135 м, завершується шатровим покриттям.

Ще в романський період було розпочато будівництво собору в Лінкольні. У готичну епоху його фасад прикрасили сім горизонтальних поясів ніш, що контрастують із двома високими вежами середохрестя. Собор у Лінкольні (довжина 155 м) у цьому сенсі побудований на характерному для англійської готики контрасті вертикалей і горизонталей. Його колончата аркатура "обплітає" фасад, як мереживо.

За формами декору в англійській готиці розрізняють такі стилі: ранній «ланцетоподібний», потім «прикрашений» і «перпендикулярний». Кентерберійський собор (XII – XV ст.) – головний готичний собор Англії, резиденція архієпископа Кентерберійського, національна святиня – демонструє розвиток англійської готики від ранньої (східна частина храму, велична у своїй простоті) до пізньої (західна частина, більш вигадлива). Над усіма різночасовими об'єктами підноситься величезна вежа середохрестя.

Собор Вестмінстерського абатства в Лондоні – місце коронації і поховання англійських королів з часів Вільгельма Завойовника, згодом усипальниця великих людей Англії – близький до французької готики. Із французькими храмами його ріднить наявність обходу й вінця капел, аркбутанів та контрфорсів, більша, ніж це прийнято в англійських церквах, висота центрального нефа по відношенню до бокових. Будівництво Вестмінстерський собору було розпочатий ще в ранню готику, його східна частина давніша, ніж західна.

Починаючи зі Столітньої війни будівництво в Англії скорочується. Добудовуються старі храми або до них прилаштовуються капели (наприклад, у Віндзорському замку, Королівська капела в Кембриджі, капела Генріха VII у Вестмінстерському абатстві тощо). Усі ці пізні споруди несуть на собі сліди останнього стилю в декоруванні – «перпендикулярного» (остання чверть XIV - середина XVI ст.), що характеризується легкістю стін, мереживним візерунком зірчастих і сітчастих склепінь із нервюрами, що розходяться віялом (собор в Уельсі). Із цивільної архітектури цього періоду найбільш відомий Вестмінстерський королівський палац (XVI ст.) з його Вестмінстер-холом площею півтори тисячі квадратних метрів.

Готична скульптура Англії має декоративний характер і цілком підпорядковану архітектуру. У період «прикрашеного» і «перпендикулярного» стилю в соборі так багато скульптурного декору, що складає враження вібрації архітектурних форм. Статуї поставлені тісно одна до іншої і заповнюють фасад, як в соборі в Уельсі (західний фасад). Розвивається також меморіальна пластика.

Монументальний готичний живопис Англії розвинений дуже слабо. З живопису найбільш цікава не монументальна, а, за давньою англійською традицію, книжкова мініатюра, особливо кентерберійської і вінчестерської шкіл. Як і у французькій, в англійській мініатюрі багато елементів справжнього реального життя (наприклад, світські хроніки й богослужбові книги східно-англійської школи XIV ст., з яких найвідоміша – «Псалтир королеви Марії», 1320).

У XIII-XIV ст. готика поширюється по всій Європі. В Іспанії XIII ст. – час найбільш найзапеклішої боротьби з арабами, а також посилення внутрішньої боротьби іспанців-феодалів і городян, які домоглися від короля участі в кортесах. У готичну епоху найбільш активно формується іспанська культура, мова, складається іспанський епос; своєрідними шляхами, несхожими на загальноєвропейські, розвивається архітектура та образотворче мистецтво. Збагачена елементами мавританського стилю, готика Іспанії набула особливої пишності й розмаїття орнаментики (собори в Леоні, 1205-1303 – XIV ст.; у Бургосі, 1221 – 1238, добудований у XIV – XV ст.; у Толедо, 1227 – 1493, закінчений у XVI ст.). Іноді собори Іспанії перебудовувалися з мечетей, а, наприклад, дзвіниця Севільського собору перебудована з мінарету.

Особливе місце в іспанській архітектурі посідає стиль «мудехар» (тобто мусульманський). Це, як правило, собори, збудовані архітекторами-арабами, з цегли, зі склепінчастим мавританським перекриттям, що утворюють у плані восьмикінцеву зірку, з дерев'яною набірною стелею, з аркою підковоподібної форми, іноді має стрілчасте завершення. Головним композиційним центром такої споруди завжди є внутрішній двір, такий звичайний для всіх південних будівель.

Зріла готика залишила прекрасні зразки цивільної архітектури, особливо в Східній Іспанії, у Каталонії та Валенсії (ратуша в Барселоні, так звана Шовкова біржа у Валенсії). Синтез скульптури та живопису готики знайшов утілення в іспанських вівтарях – ретабло, що прикрашені живописними панно й різьбленою фарбованою дерев'яною скульптурою. Розквіт цього мистецтва припадає загалом на XV ст.

Вагоме місце в європейській художній культурі XIII – XIV ст. посідає Італія. Уже наприкінці XIII ст. в Італії в результаті послаблення феодальних сил і, навпаки, раннього розквіту міст створилися умови для виникнення культури Ренесансу на її першому етапі – культури так званого Проторенесансу. В Італії отримали втілення лише окремі елементи готики: стрілчасті арки, «розон». Основа залишилася чисто романською. Це широкі приземкуваті храми, у яких гладка площина стін інкрустована кольоровим мармуром, що створює смугасту, дуже нарядну поверхню фасаду (собор у Сієні, 1229 – 1372; у Орвієто, 1295 – 1310). Приклад пізньої італійської готики – величезний, що містить у собі до сорока тисяч осіб, Міланський собор, найбільший храм Європи (1378 – XV ст., добудовували у XIX ст.; архітектори А. і Ф. дельї Органи, Дж. А. Амадео, К. Соларі та ін.). Його будували не тільки італійські, але й німецькі, французькі зодчі. Увесь собор укритий скульптурним різьбленням.

В Італії зберіглося багато цивільних споруд періоду готики. Досі окрасою Венеції є її мармурові палаци з аркадами, що відображаються у воді каналів або лагун (Палац дожів, 1310 – XVI ст.). Поєднання легких ажурних аркад і глухої стіни – риса, що характерна для східної архітектури.

Готичне мистецтво представлено також пам'ятками архітектури Нідерландів (ратуші в Брюгге, 1376 – 1421, Брюсселі, 1402 – 1450, Лувен, 1448 – 1563); Чехії (собор Святого Віта і Карлов міст у Празі); Австрії (собор Святого Стефана у Відні, 1304 – середина XV ст.); Угорщині (церква Матьяша, середина XIII – друга половина XIV ст., перебудована в кінці XIX ст.); Польщі (Вавельський собор під Краковом, XIV – XV ст., Маріацький костьол у Кракові XIV – XV ст. з вітражами XIV ст. і різьбленим вівтарем Віта Стоша, 1477 – 1489); Скандинавії (собор у Турку, XIII-XIV ст.).

Мистецтво Середньовіччя, проіснувавши тисячоліття, висунула нове коло ідей та образів, нові естетичні ідеали, нові художні прийоми й новий зміст. Живлячись ідеями християнства, це мистецтво глибоко проникло у внутрішній світ людини. Величезний інтерес мистецтва цієї епохи до морального вигляду людини, до того, що визначається більш загально словом «духовність».

Середньовічне мистецтво створило грандіозні художні ансамблі, велетенські архітектурні споруди, нові форми монументальної пластики й живопису, а головне, є синтезом цих монументальних мистецтв, у яких проявляється прагнення передати повну картину світу. І в цьому величезний внесок мистецтва Середньовіччя у світову культуру. Проте умовність як основний закон зображення, аскетизм, не дає змоги повною мірою зобразити красу земного, нарешті, безсумнівний догматизм у мисленні гальмували подальший розвиток мистецтва. У ньому самому зароджувалися інші риси, що свідчать про нову епоху в європейській культурі – Відродження.

**Питання для самоконтролю**

1. У який спосіб релігійний світогляд вплинув на розвиток мистецтва Середньовіччя?

2. Назвіть характерні особливості мистецтва Середньовіччя.

3. Якою є періодизація готичного мистецтва Середньовіччя.

4. Розкрийте особливості скульптури та фрескового розпису соборів романського мистецтва.

5. У чому полягає ансамблевість романського та готичного мистецтва? Що складало основу синтезу різних видів романського та готичного мистецтв?

6. На основі яких європейських та східних архітектурних принципів, зодчі Середньовіччя будували храмові споруди?

7. Розкрийте основні риси готичного стилю.

*Практичні завдання:*

1. Написати реферат (теми за вибором студентів):
* «Мистецтво середньовічної Франції»
* «Мистецтво середньовічної Англії»
* «Мистецтво середньовічної Німеччини»
* «Мистецтво середньовічної Італії»
* «Мистецтво середньовічної Іспанії»
1. Здійснити порівняльну характеристику мистецтва романського та готичного стилів.

## ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ ДО РОЗДІЛУ 1

## НАЙДАВНІШЕ МИСТЕЦТВО СВІТУ.

## МИСТЕЦТВО ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ V – XІІ СТОЛІТТЯ

1. Назва «Месопотамія» в перекладі з давньогрецької означає:

1. майдан;
2. печера;
3. долина;
4. межиріччя.

2. Образотворчі форми витворів первісного мистецтва поділяють на такі групи:

1. наскальний живопис та гравірування;
2. наскальний, печерний живопис, гравірування та витвори мистецтва з каміння, кісток та ріг;
3. печерний живопис, гравірування та знаряддя праці з каміння;
4. наскальний, печерний живопис та витвори з кераміки.

3. З’ясуйте, у якому рядку неправильно вказаний період історії мистецтва Єгипту:

1. Давне царство (близько 2700 - 2280 р. до н.е.);
2. Середнє царство (близько 2500 - 1800 р. до н.е.);
3. Класичне царство (близько 1750 - 1500 р. до н.е.);
4. Нове царство (близько 1550 - 1200 р. до н.е.).

4. Укажіть рядок, у якому неправильно визначений жанр живопису:

1. фреска;
2. портрет;
3. пейзаж;
4. натюрморт.

5. Виберіть, у якому рядку неправильно визначений вид образотворчого мистецтва:

1. архітектура;
2. живопис;
3. скульптура;
4. графіка.

6. Укажіть, у якому рядку неправильно визначений найбільш відомий архітектурний пам’ятник Крито-Мікенської культури:

1. Палац Дедука;
2. Акрополь;
3. Тесейський палац;
4. Кноський палац.

7. Слово «архаїка» в перекладі з давньогрецької означає:

1. стародавній;
2. багатолітній;
3. віковий;
4. нещодавній.

8. Укажіть рядок, у якому неправильно зазначений етап розвитку Класичного періоду давньогрецького мистецтва:

1. рання класика;
2. пізня класика;
3. зріла класика;
4. висока класика.

9. Назвіть археологів, які відкрили та досліджували Крито-Мікенську та Троянську культури наприкінці ХІХ – початку ХХ ст.:

1. Нельсон Глюк та Сельвано Сморлі;
2. Артур Еванс та Генріх Шліман;
3. Єнни Остин та Стів Колінз;
4. Майкл Сандер та Фліндерс Пітрі.

10. Назвіть давньогрецького скульптора, який перший зобразив у статичному мистецтві природність руху, внутрішнє напруження фігури:

1. Фідій;
2. Політклет;
3. Мирон;
4. Скопас.

11. Назвіть давньогрецького скульптора, який уперше створив загальний художній образ атлета, що став нормою та зразком:

1. Пракситель;
2. Поліклет;
3. Каллікрат;
4. Іктій.

12. Скульптурне зображення жіночої фігури, що призначене для опори архітравів, консолей тощо – це:

1. каріатида;
2. курос;
3. кора;
4. королопластика.

13. Укажіть рядок, у якому правильно визначені три мистецькі школи Елліністичного періоду:

1. Галікарнаська, Родоська, Афінська;
2. Афінська, Пергамська, Міноська;
3. Родоська, Олександрійська, Пергамська;
4. Олександрійська, Критська, Пергамська;

14. Укажіть рядок, у якому неправильно визначений тип грецьких архітектурних ордерів:

1. тосканський;
2. доричний;
3. іонічний;
4. коринфський.

15. З’ясуйте, у якому рядку неправильно вказаний тип архітектурної споруди в період Римської імперії:

1. акведук;
2. терми;
3. периптер;
4. Колізей.

16. Безкомпромісна та войовнича критика зображень релігійного культу – це:

1. іконографія;
2. іконоборство;
3. іконопис;
4. іконостас.

17. Центральна площа давньоримського міста, на якій розміщувались основні громадські споруди – це:

1. базиліка;
2. ротонда;
3. форум;
4. амфітеатр.

18. Зразок технічної майстерності римського зодчества, у якому найбільш повно виражені будівельні та естетичні принципи архітектурної споруди Римської імперії – це:

1. диптер;
2. ротонда;
3. колона Траяна;
4. Пантеон.

19. З’ясуйте, у якому рядку етапи розвитку скульптурного портрета епохи Римської імперії визначені неправильно:

1. гармонійність духовних та фізичних якостей – І ст. до н.е.;
2. інтерес до особистості людини, характеристика її почуттів, та їх реалістична оцінка – І ст.;
3. створення ідеалу подібного до Грецького скульптурного портрету – ІІ ст.;
4. сатиричність, пафосність – ІІІ-ІV ст.

20. Виберіть визначення «готики» як стилю Середньовічного мистецтва:

1. художній стиль розповсюджений у Європі в ХІІ - ХVІІ ст., походить від італ. – gotiko – незвичний, варварський;
2. художній стиль західноєвропейського середньовічного мистецтва періоду Х–ХІІ ст., коли панування феодально-релігійної ідеології було найбільш повним;
3. художній стиль, що розвивався в Італії наприкінці ХVІ ст. та розповсюджений у Західній Європі до початку ХVІІІ ст.;
4. художній стиль, що розвивався у європейських пластичних мистецтвах першої половини ХVІІІ ст.

# РОЗДІЛ 2

# Мистецтво ВІЗАНТІЇ та ЗахідноЇ ЄВРОПИ

# ХІІІ – XVIIІ сТОЛІТТЯ.

## 🕮 Тема 1. Мистецтво Візантії

**Мета:** розширення знань студентів щодо історії розвитку мистецтва Візантії: монументально-декоративного живопису, іконопису, культової архітектури; визначення їх характерних особливостей.

**План**

1. Загальна характеристика мистецтва Візантії.
2. Візантійська іконопис.

*Ключові поняття:* мистецтво Візантії, живопис, іконопис, іконоборство, культова архітектура.

### Загальна характеристика мистецтва Візантії.

Середньовіччя Західної Європи не можна зрозуміти й сприйняти у відриві від мистецтва Візантії. У 330 р. імператор Костянтин заснував місто Константинополь в Малій Азії на місці стародавнього міста Візантії і цю назву дав всій східній частині Римської імперії після її поділу в 395 р. У Візантії Християнство як державна релігія поклало початок формуванню греко-східній культури.

Візантійське мистецтво утворилося на ґрунті елліністичної культури Греції, Палестини, птолемеївського Єгипту, сассанідського Ірану. Воно пройшло у своєму розвитку ранній період, так званий «золотий вік» імператора Юстиніана (527-565), який у дійсності охоплює IV-VII ст.; період іконоборства (VIII - перша половина IX ст.); період «Македонського Відродження» (друга половина IX-XI ст.), названий так за звернення до відродження античних ідеалів при імператорі-македонянине Василю I (867-886); період консерватизму за імператорів династії Комнінів (1081 – 1185); так званий «Палеологівський Ренесанс», що розпочався з 1261 р. (коли Михайло VIII Палеолог відняв у латинян розгромлений хрестоносцями в останньому поході Константинополь) і тривав до 1453 р. – це рік остаточного падіння Великого міста під кинджалами турецьких яничар. Отже, візантійське мистецтво проіснувало тисячу років.

Візантійські майстри залишили світові зразки тонкої кам’яної різьби капітелей, чудову рукописну мініатюру й твори ювелірного мистецтва – перлове та золоте шиття, обробку й оформлення дорогоцінних каменів у перстнях, сережки, браслети, мистецтво скла. Ці ремесла візантійці, які втікали від турків у 1453 р., поширили в Північній Італії (Венеції), у Сицилії, на Балканах, у Закавказзі, на Русі. Зазначимо, що східнохристиянський тип культури став поширюватися на цих землях ще раніше разом з прийняттям нової християнської віри.

Перший розквіт візантійського мистецтва прийнято пов’язувати з епохою правління імператора Юстиніана (527-565). До цього часу належать дві культові споруди, побудовані в Константинополі, – церква Святої Ірини і храм Святої Софії. Дивом архітектури мистецтва вважається храм Святої Софії. Він і сьогодні вражає глядача своїм масштабом і рішенням внутрішнього простору. У Візантії склалося два типи храму: базилікальний і хрестово-купольний. Базиліка – це прямокутна в плані будівля, розділена на три-п’ять нефів: середній неф вище й ширше бічних. Хрестово-купольний храм у плані – квадрат з потужними колонами всередині, на яких тримається купол. Храм Святої Софії, збудований архітекторами Анфімієм із Тралл та Ісідором із Мілета, є прикладом об'єднання двох конструкцій: базилікального плану з купольним перекриттям. Зовнішній вигляд храму відрізняється простотою. Але коли глядач входить до храму, враження різко змінюється: перед ним постає грандіозний підкупольний простір із кільцем купола, піднятим на висоту 55 м і діаметром 31 м. Завдяки геніальному розташуванню прилеглих до купола підкуполів погляд глядача охоплює весь цей простір загалом, і воно здається йому при всій своїй грандіозності надзвичайно легким, повітряним. Ні в одній будівлі світу до тих пір людський геній не мав змоги настільки досконало перемоги над матеріалом. Внутрішнє оздоблення храму доповнювало це чарівне видовище.

До V-VI ст. відносять пам'ятки архітектури в Равенні – хрестово-купольний мавзолей Галли Плацідії, базиліки Сант-Аполлінарія-Нуово й церква Сан-Вітале, восьмикутну в плані, з купольним перекриттям.

Стіни храмів були прикрашені мозаїками, цікаві дві мозаїчні композиції в церкві Сан-Вітале – імператора Юстиніан з почтом і його дружини Феодори. Візантійці вдосконалили мозаїку, виконуючи її з кольорового скла – смальти – замість античної мозаїки з морської гальки або шматочків мармуру. Вони клали шматочки смальти під певним кутом, посилюючи мерехтіння золотого тла, що створює таємничість і містичність настрою. Підлоги й нижні частини стін прикрашалися кольоровим мармуром. Притаманна візантійському мистецтву мозаїка, яскрава, дрібна в модулі, покладена під нахилом, створює відчуття безмірного простору.

Скульптура практично не знайшла місця в мистецтві Візантії. Хоча візантійці не були агресивні по відношенню до язичницької культури античності, однак їх християнські ідеали були іншими. Вони віддавали перевагу живопису, який, на їх думку, був утіленням краси, а краса – це божественний промисел.

Візантійське мистецтво було суворо канонізоване. Вироблені Вселенськими соборами іконографічні схеми не допускали ніяких відступів. Звідси імперсональність мистецтва. Особистість художника була на другому плані. На першому плані була церква як замовник.

VIII-IX ст. увійшли в історію Візантії як час іконоборства. Іконоборці, виступаючи проти зорового втілення Христа, знищили безліч чудових мозаїк, ікон, розписів, замінюючи образи символічними знаками. Стіни храмів відтепер прикрашалися орнаментом, зображеннями природи, звірів. У IX ст. вшанування ікон було відновлено.

Період правління Македонської династії (867-1056) позначений зрілим стилем, який отримав своє яскраве вираження в XI ст. До цього часу складається сувора система зображень в архітектурі: у куполі зображується Христос Пантократор, оточений ангелами, в апсиді – Богоматір Оранта, далі розташовувалися на склепіннях апостоли, мученики, пророки, на західній стороні – сцени Страшного Суду.

Крім монументального живопису у візантійському мистецтві розвивається особливий вид станкового живопису – ікона. XII століттям датуються його видатні зразки – ікона Григорія Чудотворця (Ермітаж, Санкт-Петербург) та ікона Володимирської Богоматері (Москва, Третьяковська галерея), яка тоді ж була привезена з Візантії на Русь і залишилася тут назавжди. При всьому спіритуалістичного характері цього образу, Володимирська Богоматір глибоко людяна й емоційна.

Особливу сторінку в культурі Візантії займає книжкова мініатюра. Середньовічна книга – це твір мистецтва. Ніколи так не вміли оформлювати книгу й прикрашати текст, як це робили художники-ченці. Мініатюра стилістично була близька до станкового й монументального живопису, органічно пов'язана з чудово написаним текстом і великими літерами. Орнаментальні заставки включають рослинний і геометричний орнаменти. Особливо поширеним видом рукописних книг є «Євангеліє». До IX ст. належить чудово оформлений «Псалтир», що зберігається в Паризькій національній бібліотеці. На початку XI ст. був написаний Минологій Василя II (Ватиканська бібліотека).

Хрестові походи, які призвели до взяття Константинополя в 1204 р., зіграли згубну роль у долі Візантії. Хрестоносці розграбували столицю, вивезли велику кількість творів. Лише в 1261 р. відбулося визволення Константинополя й відновлення імперії Михайлом Палеологом. Цей період називається Палеологівським Відродженням. У мистецтві спостерігаються нові риси: зростає інтерес до античності, в архітектурі набуває значну роль зовнішнє декорування, живописі все більше проявляється розповідність, легкість і рухливість у зображенні фігур, велика свобода в композиційній побудові, емоційна наповненість образів.

### Візантійська іконопис.

У Візантії сформувалася теорія образу, зображення, ікони. На розквіт іконопису палеологівського періоду вплинуло вчення ісіхазму, основні принципи якого були сформульовані Григорієм Паламою. Його суть полягала в безмовній, внутрішній молитві, що дає змогу людині бачити Божественне світло – таке ж, яке бачили апостоли на горі Фавор у момент Перетворення Христа. Це світло (назване фаворським) розумілося як видимий прояв Божественної енергії, що пронизує весь світ, перетворюючий людину й дає змогу їй спілкуватися з Богом. З моменту перемоги ісіхазму відбувається незвичайний підйом в іконописі та поява дивних нових рішень. Тема світла в живописі Візантії стає центральною. Світло розуміється символічно, як прояв Божественної сили, що пронизує світ. Урочисті, сяючі образи здаються святковими й наповненими перемогою. Іконописці ніколи не фіксували яке-небудь певне джерело світла. Тіні лягали на предмети однаково з усіх боків. Носієм світла було золото фонів, німбів, асіста. Білі плями або движки пробілу розташовувалися на ликах святих так, що створювали ілюзію випромінювання світла самим святим. У XIV столітті світло стає «головним героєм» іконопису.

У першій чверті XIV ст. була написана ікона Дванадцяти апостолів, що належить Музею образотворчих мистецтв у Москві. Їх лики іконописець, відповідно до традиції живопису XIV ст., пожвавлює різкими білими відблисками. Ці відблиски на ликах, а також і на одягу не порушують абстрактно-іконного характеру всього зображення, однак своїм різким ритмом надають йому рис драматизму, схвильованості.

Прекрасним здобутком епохи є ікона «Христос Пантократор». Ікона була створена в Константинополі для монастиря Пантократора на Афоні в 1363 р. Поясне зображення Христа – велике, монументальне, вражає величчю й красою. Увесь вигляд Спасителя – лик і фігура – начебто світяться. Образ оточений сяйвом, що випромінюється й від погляду, і від самої барвистої поверхні. Голова, лик, руки написані зі справжньою пластичною досконалістю. На такій чудовій мальовничій поверхні лежать білі штрихи – промені Божественного світла, що одухотворяє образ і матерію. Це – Божественні енергії, які, за вченням Григорія Палами, можуть повідомлятися людині.

«Успіння Богородиці» мозаїка монастиря Кахріє-Джамі – досягнення високої якості й великої символічної свідомості. Чудове архітектурне відображення великої ввігнутої ніші, обрамленої симетричними будинками, створює ілюзію замкнутого простору. Головне в композиції – зосередженість на її центрі, перетвореному у сферичний світловий простір. Кульмінація цього містичного простору – Христос з душею Богоматері; від його фігури виходять півколами сяйво й блакитні смуги мандорли, форми, що символізує славу, і виливається радіальними променями золотого світла. Світла фігура Христа, одягнена в золотаві одяги, утворює фокус блакитно-золотої сфери, створюючи акцент на символіці Божественного світла, зовсім оригінально перетвореного в цій іконі.

Для мистецтва Візантії характерні сувора канонічність (наслідування зразкам) й імперсоналізм. Це мистецтво глибоко символічно («єство Боже невидимо й неосяжно»). По візантійському канону ікони «складають» святі отці, а іконописець є лише виконавцем. У візантійському зображенні немає руху, воно статично, позбавлене прямої перспективи, світлотіньового моделювання, натяку на ракурс, глибину.

У XV ст. мистецтво Візантії втратило монументальний розмах. Образи, у яких відбилися численні приватні життєві спостереження, придбали здрібнений характер. Мистецтво Візантії втратило свій піднесений пафос, широту й значимість суспільно-державного змісту. Турецьке завоювання припинило існування Візантійської держави та його мистецтва. Однак мистецтво Візантії вплинуло на інші культури та особливо культуру Київської Русі, яка на початку свого християнського шляху будувала й творила за візантійськими зразками.

**Питання для самоконтролю**

1. Як християнство вплинуло на формування мистецтва Візантії?
2. Назвіть основні періоди розвитку мистецтва Візантії. Укажіть їхні хронологічні рамки.
3. Назвіть основні принципи розвитку церковного живопису Візантії.
4. Розкрийте канони в зображені священних сюжетів мистецтва Візантії.
5. Які особливості мозаїчного мистецтво Візантії? Охарактеризуйте його.
6. Охарактеризуйте найбільш відомі архітектурні споруди Візантії.
7. Розкрийте канони візантійської іконописі

*Практичні завдання:*

1. Здійснити порівняльну характеристику витворів образотворчого мистецтва основних періодів розвитку Візантії.
2. Підготувати реферат (теми за вибором студентів):
* «Мистецтво Візантії періоду іконоборства».
* «Особливості архітектури храмових споруд Візантії».
* «Канони візантійської іконописі».
* «Мозаїка як основний вид храмового мистецтва Візантії».

## 🕮 Тема 2. Мистецтво Відродження

**Мета:** усвідомлення студентами процесу розвитку мистецтва Відродження, ознайомлення з життям і творчістю видатних митців італійського Відродження, визначення особливостей мистецтва Північного Ренесансу.

**План**

1. Загальна характеристика мистецтва Відродження.
2. Мистецтво італійського Відродження.
3. Особливості мистецтва Північного Ренесансу.

*Ключові поняття:* Відродження, Ренесанс, видатні живописці, скульптори, твори живопису, картини, фрески.

### Загальна характеристика мистецтва Відродження.

Термін «Відродження» (по французьки «Ренесанс», по італійськи «Рінашіменто») уперше запроваджений італійським живописцем, архітектором, істориком мистецтва Джорджо Вазарі (1511 – 1574) для визначення культурного руху тієї історичної епохи, яка була обумовлена ранньою стадією розвитку буржуазних відносин в Західній Європі. Цей грандіозний культурний рух був покликаний, відроджуючи до нового життя Античність після тисячолітнього її забуття і відродження найкращого в Середньовіччя, відкрити перспективи розвитку західної культури Нового часу. Культура Відродження, що пов'язана насамперед з появою у феодальному суспільстві буржуазії, зародилась в Італії.

Термін «Відродження» по відношенню до культури цієї епохи не випадковий. Саме в Італії, на батьківщині Античності, відроджується античний ідеал прекрасної, гармонійної людини. За словами Дж. Вазарі, у цей період творчого оновлення «з очей людей нібито спала пелена» і художники раптом побачили істинно прекрасне, відчули гармонію з природою. Людина знову стає головною темою мистецтва. Від Античності йде усвідомлення того, що найдосконалішою формою в природі є людське тіло. Це не означає, звичайно, що Відродження повторює античний період у мистецтві. Гуманістична культура Відродження пронизана мрією про нову людину і її новий духовний розвиток.

Античність набуває в цей час значення самостійної цінності. Ставлення до неї стає не тільки і не стільки пізнавальним, скільки романтичним, навіть у такого знавця Античності, як Андреа Мантенья (1431 – 1506). Для італійських гуманістів головним чинником була спрямованість людини на саму себе. Людина стає відкритою до світу. Її доля більшою мірою в її власних руках – у цьому принципова відмінність від сприйняття людини в Стародавньому світі, у якому цінували людину за ступенем причетності до світу богів. І художник в епоху Ренесансу сприймається передусім як індивід, як особистість.

Ренесанс зовсім не був поверненням до Античності, він створює нову культуру, наближує Новий час. Зауважимо, що відлік Нового часу з Ренесансу йде тільки в істориків мистецтва й культури (для історії це ще Середні віки й Новий час починається з революцій XVII століття), бо епоха Відродження перетворила розум, а не життя, уяву, а не реальність, культуру, а не цивілізацію.

Хронологічні межі італійського Ренесансу охоплюють час із другої половини XIII по першу половину XVI ст. Усередині цього періоду Відродження поділяється на декілька етапів:

1. Проторенессанс, частково збігається з періодом Дученто (XIII ст.), і Треченто – друга половина XIII – XIV ст.;
2. Раннє Відродження (Кватроченто) – XV ст.;
3. Високий Ренесанс (Чинквеченто) – кінець XV – перша третина XVI ст.

У 1527 р. Рим був пограбований німецькими ландскнехтами, з 1530 р. Флоренція з вільного міста-держави, міста-комуни стає звичайним центральним містом феодального герцогства. Починається феодально-католицька реакція (Контрреформація), і 1530-й рік можна вважати кінцевою датою розвитку Відродження. Але саме розвитку, тому що вплив мистецтва Відродження поширюється на все XVI ст. Крім того, деякі області Італії в цьому розвитку загалом запізнюються, і культура, наприклад, Венеціанської республіки все XVI століття перебуває в руслі Відродження – від Тиціана до Веронезе і Тінторетто.

Картина розвитку італійської ренесансної культури дуже строката, що зумовлено різним рівнем економічного і політичного розвитку міст Італії, ступенем могутності і сили буржуазії цих міст-держав, міст-комун, їх ступенем зв'язку з феодальними традиціями.

### Мистецтво італійського Відродження.

Початок нової епохи пов’язують із творчістю флорентійського художника, скульптора і архітектора Джотто де Бондоне. Запропонована ним нова реалістична концепція живопису ґрунтується на двох головних принципах: перспективного передання тривимірного простору і об’ємної трактовки пластичної фігури. Повертаючись до характерних зразків візантійського стилю, згадаємо, що в абстрактних, статичних канонах були законсервовані античні прийоми світлотіньового моделювання і ракурсів скорочень. Потрібен був геніальний художник, що володіє запасом таких методів і здатний подолати чари візантійської застиглості, щоб вийти в новий художній простір, утілити натуроподібність форми готичної пластики в ілюзорні форми живопису. Такого генія італійське мистецтво отримало в особі Джотто де Бондоне (бл. 1267–1337).

Найбільш відомі твори Джотто ді Бондоне – настінні розписи, або фрески. Між 1302 і 1305 роками він розписав стіни капели в Падуї сценами з життя Діви Марії і Христа. У нижньому ряду він розмістив алегорії чеснот і вад, на зразок тих, що прикрашали портали північних соборів. Алегорію Віри уособлює жіноча фігура з хрестом в одній руці та сувоєм в іншій. Це зображення створює ілюзію круглої скульптури в дусі соборної пластики. Виступаючі вперед руки, добре виділені обриси голови й шиї, глибокі тіні спадаючих складок викликають відчуття реалістичності зображення. Нічого подібного не було впродовж тисяч років. Джотто заново відкрив способи ілюзорної передачі глибини на плоскій поверхні. Це відкриття послужило поштовхом до перегляду всієї концепції живопису. Відмовившись від умовно-знакових образів, художник створював враження, ніби подія священної історії здійснюється прямо перед нашими очима. Однак поставивши таке завдання, він вже не міг цілком покладатися на старовинні зразки. Набагато ближче йому були проповіді мандрівних ченців, які закликали людей при читанні священних текстів малювати у своїй уяві живі картини. Художнику необхідно було все попередньо обдумати: якщо якийсь персонаж бере участь у даному епізоді, то де він буде перебувати, як буде діяти. Ми зуміємо краще оцінити масштаб цього революційного перевороту, якщо порівняємо одну з фресок Джотто з мініатюрою XIII століття на близьку тему.

Сюжет практично той самий: плачучи над тілом Христа, Марія обіймає сина останній раз. Однак мініатюрист не мав наміру представити подію, як сцену, що розігрується. Він довільно міняв масштаби фігур, щоб вдаліше вписати їх у формат сторінки. Спробувавши визначити просторовий інтервал, що розділяє персонажів першого плану і Святого Іоанна в глибині з розташованими між ними фігурами Христа і Марії, ми зрозуміємо, наскільки стиснута ця зона і як мало цікавить художника простір загалом. Картина для Джотто - щось більше, ніж сурогат написаного слова. Ми немов присутні при реальних подіях, що розгортаються, як на сцені. Порівняймо умовний жест скорботного Святого Іоанна з манускрипту з пристрасним поривом того ж персонажа в джоттівській композиції – він нахилився вперед, широко розкинувши руки. Ми можемо виміряти оком просторовий проміжок, що відокремлює Іоанна від сидячих на передньому плані фігур, безпосередньо відчути середу, що дає простір рухам персонажів. Фігури першого плану показують, наскільки новаторським у всіх відносинах було мистецтво Джотто. Він не потребував простих прийомів. У відображеній ним трагічній сцені кожен персонаж висловлює свою скорботу з такою переконливістю, що вона вгадується навіть у сумних позах фігур, обличчя яких ми не бачимо.

Слава Джотто поширювалася швидко й широко. Флорентійці ним пишалися, цікавилися його життям, розповідали анекдотичні історії про його незвичайні здібності. І це було новим. Нічого подібного раніше не траплялося. Звичайно, були майстри, які користувалися загальною повагою, працювали за рекомендаціями в багатьох монастирях, у багатьох єпархіях. Одна ніхто не вважав за потрібне зберегти їх імена для нащадків. До них ставилися приблизно так само, як у наш час до столяра або до кравця з гарною репутацією. І самі митці не прагнули ні до слави, ні хоча б до визнання. Найчастіше вони навіть не підписували своїх робіт. Нам невідомі імена майстрів, які створили скульптурні ансамблі Шартра, Страсбурга і Наумбурга. Безсумнівно, їх цінували, однак усі свої досягнення вони віддали собору, якому присвятили свою працю. Тож і в цьому відношенні флорентійський живописець Джотто відкриває нову главу в історії. Тепер історія мистецтва, спочатку в Італії, а потім і в інших країнах, що стає історією великих художників.

Варто звернути увагу на те, що якщо Проторенесанс відносять до нової культури значною мірою умовно, то в епоху Раннього Відродження складаються майже всі його основні риси. До кінця цього періоду Італія утримує провідні позиції в усіх галузях культури. Італійський гуманізм набуває широкого розвитку, стає справжньою ідеологією в оновленні суспільства, синонімом освіченості й культури окремого індивіда. Відбувається бурхливий розвиток мистецтва, набувають самостійності такі його види, як живопис і скульптура, що відокремлюються від архітектури. У другій половині XV ст. творцями культурних цінностей виступають десятки й навіть сотні визначних особистостей, з Флоренцією починають змагатись інші культурні центри.

Реформаторами мистецтва початку Раннього Відродження вважається «флорентійська трійця»: художник Мазаччо (1401-1428.), скульптор Донателло (1386-1466), архітектор Брунеллескі (1377-1446).

Для творчості видатного італійського художника Мазаччо (1401 — 1428 pp.) характерним є подоланням традицій готики, застосуванням світлотіньового моделювання, розробки нової перспективи. Пошуки, що почали лише простежуватися у творах Джотто, набули в Мазаччо закінченої системи, яка згодом стала всезагальним надбанням. Мазаччо та його сучасники обґрунтовували свої дослідження в галузі перспективи законами оптики й математики, що дало змогу створювати у тривимірному просторі складні, багатофігурні композиції, ввести до живопису пейзаж, архітектуру тощо. Нові досягнення перспективи зближували людину з довкіллям. На перший план мистецтвознавці висувають у творчості Мазаччо зображення людини гідної і впевненої в собі, утілення в релігійних сценах життєвих гуманістичних ідеалів. Головним твором Мазаччо стали розписи капели Бранкаччі в церкві Санта-Марія дель Карміне у Флоренції, де зображені епізоди з життя Святого Петра і два біблійних сюжети «Гріхопадіння» та «Вигнання з раю». У фресці «Вигнання з раю» Адам і Єва ідуть охоплені відчаєм, покірні долі, їх переслідує янгол з мечем у руці. У цій фресці багато в живопису зроблено вперше: анатомічно правильно зображені оголені тіла; за допомогою світлотіні змодельований їх об’єм; фігури зображені в природному вільному русі; виразні, живі пози, жести й міміка розкривають душевний стан персонажів. Адам і Єва, незважаючи на їх гріхопадіння й страждання, не викликають почуття осуду в глядачів.

Антропоцентричні та гуманістичні ідеали Відродження в мистецтві скульптури послідовно втілював Донателло. Образи богів і героїв, створені майстром, сповнені енергії і могутності, сили і величі. Такими є бронзові статуї «Давид», «Ієремія», «Святий Георгій». У 1430 р. Донателло завершив найвизначніший твір – бронзову статую «Давид». Подібно до грецьких богів і героїв, Давида зображено голим; його образ сповнений внутрішньої гармонії, поєднує високі духовні ознаки особистості – благородство й велич душі. На замовлення цеху зброярів Донателло виконав статую «Святий Георгій» (покровителя воїнів). Створений скульптором образ молодого воїна став романтичним символом Флоренції. Відомий теоретик мистецтва Дж. Вазарі писав, що в жодній скульптурі не знайти стільки життя, у жодному мармурі стільки одухотвореності, скільки природи й мистецтва втілено в цей твір Донателло.

На замовлення цеху зброярів Донателло виконав статую «Святий Георгій» (покровителя воїнів). Створений скульптором образ молодого воїна став романтичним символом Флоренції. Дж. Вазарі писав, що в жодній скульптурі не знайти стільки життя, в жодному мармурі стільки одухотвореності, скільки природа й мистецтво втілили у цей твір Донателло.

Привертає увагу кінна статуя кондотьєра Гаттамелаті, встановлена 1453р. перед собором Сант-Антоніо в Падуї. За походженням Гаттамелаті – син булочника, який став одним із відомих полководців того часу. Перебуваючи на військовій службі у Венеціанській республіці, він не зазнав жодної поразки. Донателло уславив непереможного героя, який не знає, "якого кольору страх". Це – типовий представник епохи Відродження, коли суспільне положення людини значною мірою визначалося її здібностями, власним зусиллями, ініціативою, розумом і знаннями. Мистецтво Донателло найповніше відобразило демократичні та гуманістичні ідеали періоду Кватроченто.

Засновником архітектурного стилю Раннього Ренесансу став Філіппо Брунеллескі (1377 – 1446 pp.) – італійський архітектор, скульптор, учений, один із творців теорії перспективи. Збудований за його проектом купол Флорентійського собору (1420 – 1436 pp.) мав виняткове суспільне та ідейно-художнє значення. Купол домінував над містом і вперше виконував пріоритетну функцію в зовнішньому вигляді будівлі, сприймався як величний світський пам'ятник, приклад урочистості людського розуму.

Перший етап Ренесансу завершує творчість Леона-Баттіста Альберті (1404 – 1472 pp.) – італійського архітектора, ученого, письменника й музиканта. Для утвердження в архітектурі стилю Відродження важливе значення мали його теоретичні трактати «Про живопис», «Про статую», особливо «10 книг про будівництво», які вважалися своєрідною архітектурно-будівельною енциклопедією XV ст. Сміливими експериментальними рішеннями вирізняються архітектурні споруди Л.-Б. Альберті, серед них – Палаццо Ручеллаї у Флоренції (1446 – 1451 pp.), церкви Сан-Франческо у Ріміні (1447 - 1468 pp.), Санта-Марія Новелла у Флоренції (1456 -1470 pp.).

Проміжне становище між Раннім і Високим Ренесансом посідає творчість видатного італійського художника Сандро Ботічеллі (1445 – 1510pp.). Його картини «Весна», «Народження Венери», рисунки до «Божественної комедії» Данте Аліг’є́рі вирізняли витонченість, поетичність, натхненність образів. У його творах відсутня міфологія як така. «Весна» у зображенні митця – високий духовний ідеал, сучасне й майбутнє в єдиному образі, сповненому рухливості та схвильованості.

У період Високого Відродження розвиток культури досяг найвищого підйому й блискавичного розквіту. Ренесанс вийшов за межі Італії, розвивається в Німеччині, Англії, Франції, Нідерландах, впливає на розвиток країн Центральної та Східної Європи. Для Високого Відродження характерна насамперед велич художніх задумів і масштабність форм. Це була епоха, що потребувала титанів, і породила їх. За потужністю думки, силою характеру, за рівнем ученості й освіченості не було рівних Леонардо да Вінчі, Рафаелю Санті, Мікеланджело Буонарроті, Дюреру, Тиціану, Еразму Роттердамському. Це люди універсалії, які сконцентрували у своїй творчості весь культурний потенціал не тільки Ренесансу, а й попередніх епох.

У цей період мистецтво продовжує утримувати провідні позиції в культурі. Твори видатних митців відзначаються прагненням до втілення загальнолюдських ідеалів, тенденціями до синтезу й узагальнення. Художнім центром не лише Італії, а й усієї Європи стає Рим – духовна столиця католицького світу. Не започаткувавши власної художньої школи, Рим збирає кращих художників з інших центрів. Видатні архітектори, скульптори, малярі виконують замовлення папи, кардиналів, працюють над оздобленням їх палаців і резиденцій, а також церков, серед яких перше місце належить собору св. Петра.

Найбільш яскравою постаттю цього часу стає Леонардо да Вінчі (1452 – 1519). Залишивши Флоренцію у 40-річному віці, він спочатку пропонує свої послуги міланському герцогу, у листі до якого пише, що може проектувати та будувати мости, фортеці, далекобійні гармати, бойові кораблі, тунелі, водогони і додає, між іншим, що вміє створювати скульптури і змагатись будь з ким у мистецтві живопису. Коло його інтересів і занять здається безмежним, однак Леонардо не залишив після себе закінчених наукових трактатів. Проте його рукописна спадщина налічує близько 7 тисяч аркушів, де представлені його ідеї, нариси технічних проектів, спостереження за природними явищами й людиною, що збагатили практично всі розділи людського знання. Досить назвати анатомічні й ботанічні дослідження, нариси проектів металургійних печей, ткацького верстата, підводного човна, парашута, танка, літального апарата. У відомому творі "Кодекс Леонардо", що належить одному з приватних зібрань, на вісімнадцяти аркушах з астрономічними, геологічними та гідравлічними студіями міститься 360 малюнків автора.

Наука й мистецтво нерозривні в творчості Леонардо. Кожна з його картин є співвідношенням художнього образу з тонкими спостереженнями природних явищ, законів перспективи, геометричних і фізичних закономірностей. У цьому й полягає один із секретів «загадковості» творінь Леонардо, найвідомішими з яких є фреска «Таємна вечеря», створена в 1495 - 1497 pp. на стіні трапезної церкви Санта-Марія делль Граціє в Мілані, картини «Мадонна Літта» та «Мадонна Бенуа» (80-ті роки), які є окрасою колекції С.-Петербурзького Ермітажу, «Мадонна в скелях» (90-ті роки) – Національна галерея в Лондоні, «Мона Ліза» («Джоконда») (1503), що нині прикрашає один із залів Лувру (Париж).

Однією з найбільш ранніх живописних робіт Леонардо є «Мадонна з квіткою», або «Мадонна Бенуа». Уже тут художник виступає як справжній новатор. Він перероблює рамки традиційного сюжету й надає зображенню більш широкого загальнолюдського смислу яким є материнська радість і любов. У цьому творі виразно проявилось багато особливостей мистецтва художника: чітка комбінація фігур і об’ємність форм, прагнення до лаконічності й узагальнення, психологічна виразність.

Продовженням початої теми стало полотно «Мадонна Літта», де яскраво проявилась ще одна особливість творчості художника – гра на контрастах. Богоматір зображена сидячою між двох невеликих напівкруглих вікон у червоному хітоні й голубому плащі. Очі її напівопущені й дивляться на немовля, яке вона годує. Немовля Ісус повернуло очі до глядача й тримає в руці маленьку пташку, що символізує його майбутні страждання.

Завершенням теми є картина «Мадонна в гроті», яка говорить про повну творчу зрілість майстра. Це полотно характеризується ідеальним композиційним рішенням, завдяки якому зображені фігури Мадонни, Христа, Іоанна й ангела зливаються з пейзажем в єдине ціле, наділені спокійною рівновагою та гармонією. У будь-якого митця кватроченто є зіставлення ближніх і дальніх просторових зон, однак немає їх природного перетікання. Фон замикає картину, як задник декорації. Перший план рельєфом виступає на цьому фоні; між ними – розрив, єдиного простору не відчувається. У Леонардо все інакше. Крізь його «вікно» ми ніби заглядаємо у напівтемний сталактитовий грот, де простір розвивається в глибину плавно, невідчутно перетікаючи з одного плану в інший, виводячи до світлого виходу з печери. І група з чотирьох фігур – Марія, немовля– Ісус, немовля – Іоанн Хреститель й ангел – розміщена не «на тлі» печери, а дійсно в її середині. Зазначимо, що сама ця група просторова. Відчувається реальна відстань, повітря між немовлям Христом, матір’ю та Хрестителем. Саме тут по-справжньому починається станковий живопис. Живопис, що не вкриває площину, проте «пробиває» у ній вікно; не входить у просторові відношення інтер’єру, однак створює для себе свій власний простір, власний світ, окреме буття. Є дещо невловиме у внутрішній концепції твору «Мадонна у гроті». Виконання з самого початку раціоналістичне. Леoнардо да Вінчі був художником найменш інтуїтивним. Усе, що він робив, робив свідомо, з повною мобілізацією інтелекту.

Одним з найбільш яскравих творінь Леонардо є фреска «Таємна вечеря», яка змушує дивуватись інтелектуальній силі художника, дає уявлення про те, наскільки ретельно він розмірковував над загальною концепцією й над кожною деталлю. Реальний простір трапезної ілюзорно розширився за допомогою виписаних вікон з’єднався з оточуючим світом. Ця робота вражає не тільки загальною композицією, але й точністю. Леонардо не просто передає психологічний стан апостолів, але й робить це в момент, коли він досягає критичної точки, переходить у психологічний вибух і конфлікт. Цей вибух викликаний словами Христа: «Один із Вас мене зрадить». Ці страшні, зате спокійні слова вразили апостолів: у кожного вирвався мимовільний рух, жест. Дванадцять осіб, дванадцять різних характерів, дванадцять різних реакцій. Жоден художник до Леонардо не ставив такого складного завдання – виразити єдиний зміст моменту через розмаїття психічних типів людей та їх емоційних реакцій: жаху, страху, сумніву, безпорадної скорботи самого Христа. Буря почуттів і переживань, які бушують серед апостолів оточуючих Ісуса, виражена так ясно, що сприймається цілісно. Це робить усю роботу настільки винятковою, що вона дотепер залишається єдиним у своєму роді твором.

Секрет чарівності «Таємної вечері» в стриманій благородній простоті, у ній немає нічого випадкового, подробиці слугують виявленню змісту цілого, деталі уважно продумані. Апостоли за трапезним столом у хвилюванні, джерело якого нерухома фігура Христа в центрі композиції. Від апостолів фігура Христа відокремлена просторовими інтервалами (виразне зображення його руки, що не торкається стола, а зображена вверх долонею, у жесті стоїчної покірності). Водночас образ Христа – центр просторової побудови фрески; якщо відповідно до перспективи уявно продовжити лінії стін і розташованих на них килимів, то ці лінії зійдуться в одній точці над головою Христа. Композиції фрески підпорядковано реальний архітектурний простір. Зображення Христа – колористичний центр фрески. У колориті домінують блакитний і червоний кольори; найінтенсивніше вони виявилися в блакитному плащі й червоному хітоні Христа, а також у спокійних кольорових варіаціях одяг апостолів.

Наступна вершина у творчості Леонардо – це портрет «Джоконда». Портрет прекрасної флорентійки втілює моральний та естетичний ідеал епохи Відродження. У вигляді цієї жінки являється перед нами натхненне «обличчя епохи», осяяне почуттям власної гідності, багатством інтелекту, глибиною душевних переживань. Обличчя Мoни Лізи відображує багатство відтінків її духовного життя. Посмішка злегка торкається губ жінки, однак особливість посмішки в тому, що вона показана не як факт, а як процес: ледь помітний рух, що піднімає куточки губ і змінює міміку обличчя Осяяний образ, створений Леонардо, органічно сполучається з незвично поетичним пейзажем, розглянутим зверху, який розгублюється в голубій далечині. Пейзаж побудований у відповідності до закону повітряної перспективи: за мірою віддалення контури втрачають чіткість, як би тануть у сірому серпанку.

Як живописець він досягнув особливої майстерності у використанні прийому «сфумато» (світлотіні). Леонардівське «сфумато» – ледь уловима, майже ірреальна димка, що ніби огортає фігуру, обличчя, загальний плавний контур опоетизованого зображення Мони Лізи. Талант Леонардо да Вінчі високо охарактеризовано Дж. Вазарі. За його неперевершеним витончено-поетичним описом, oчі Джоконди мали живий блиск і вологість, які спостерігаються в житті; брови настільки природні, що здавалось ніби кожна волосинка виростає зі шкіри; ніс з його красивими рожевими й ніжними ніздрями, здавався живим; вуста загалом заставляли забувати про живопис; у впадині шиї можна було розглянути биття пульсу. Однак, головне те що тут домінує думка. Портрет «Джоконди» – синтез усієї творчості митця.

Найбільш життєстверджуюче втілюються ідеї Ренесансу у творчості Рафаеля Санті (1483 – 1520). Уже в ранніх творах митця можна побачити образи прекрасних мадонн, що уособлюють споконвічний ідеал жіночої вроди. Такими є «Мадонна Конестабіле» (1502), «Заручини Марії» (1504). Видатними творіннями Рафаеля є розписи станцій (кімнат) ватиканського палацу. Розписи Рафаель виконував разом з учнями впродовж 11 років. Загальна ідея фрескових циклів, за задумом замовників, повинна стверджувати авторитет Католицької церкви та її глави – римського священика. Показовою є так звана Станція делла Сеньятура («кімната підпису», де скріплювались печаткою папські укази).

Темою розпису стали чотири сфери духовної діяльності людини: богослов’я представляла фреска «Диспут», філософію – «Афінська школа», поезію – «Парнас», правосуддя – «Мудрість, Поміркованість і Сила». Сам факт поєднання в межах загального художнього задуму образів християнської релігії та язичницької міфології яскраво засвідчували ставлення людей того часу до питань релігійної догми. Кращою з цих фресок уважається «Афінська школа», її композиція – приклад втілення в ренесансному мистецтві гуманістичних ідей та їх глибокого зв'язку з античною культурою. Рафаелем відображено на фресці античних мислителів і вчених. З-поміж них – Сократ, Піфагор, Птоломей, Евклід, Геракліт, Діоген та ін. У центрі композиції –Платон й Аристотель. У лівій руці Платона – твір «Тімей», Аристотель тримає свою наукову працю – «Етику». Аристотель – простягнув руку над землею, ніби наголошуючи на пріоритеті експерименту й досвіду. Платона зображено величним сивим старцем, він підняв праву руку, показуючи на небо як джерело вічних ідей. Аристотеля та Платона зображено як учасників теоретичної дискусії, кожен з них обстоює власну позицію, теоретичні засади світобачення, розуміння мистецтва, сутності людини й сенсу її буття.

Творча зрілість Рафаеля пов'язана зі створенням «Сікстинської мадонни» (1515 – 1519 pp.). He будучи вівтарним образом, картина, по суті, виконувала цю функцію, майже 400 років гармонійно розміщувалась над вівтарем. П’ячентинського собору. Написана для церкви св. Сікста (1513), картина була тут до 1754 p., коли її придбав за 20 тис. дукатів король Саксонії Август III і згодом передав Дрезденській картинній галереї. Властива творчості Рафаеля багатозначність образів досягнута простими, на перший погляд, сюжетом і композицією. Проте в цьому й виявився особливий духовний контакт із глядачем, що виділяє картину порівняно з творами інших ренесансних митців і попередньою творчістю самого Рафаеля.

У «Сікстинській мадонні» глибоко втілена тема материнства: погляд мадонни сповнений тривоги, вона немов передбачає трагічну долю сина й водночас готова принести його в жертву для щастя людей. В образі Марії, яка босоніж, з гідністю й довірою несе сина назустріч випробуванням, Рафаель утілив довершений ідеал людини. У картині явлення мадонни померлому Папі Юлію постає як її явлення людям. Давні легенди ніби ожили у творі талановитого митця, унаочнюючи мрії народу про справедливість. Фігура Марії гармонійно постає на тлі світлого неба, у ній відсутній ореол святості. Проте Папа Сікст зняв перед нею тіару (оздоблений головний убір Римського Папи) і схвильовано приклав руку до серця; Варвара у картатому вбранні потупила зір; притихли херувими. Рамки картини розширює психологічна дистанція між дійовими особами. З тривогою й ніжністю звертає молода жінка свій погляд у майбутнє, вона приносить у світ свою дитину, щоб дарувати людству надію на щастя. Зворушливий образ мадонни з немовлям можна вважати символом усього ренесансного мистецтва.

Третьою вершиною мистецтва Відродження стала творчість Мікеланджело Буонаротті. Він був скульптором, архітектором, живописцем і поетом. Проте найбільше він залишався скульптором. Його довге життя це низка подвигів, які наче мимоволі творив геній. Його фігури, написані на плафоні Сікстинської капели, можна прийняти за статуї, у його віршах, здається, відчутний різець скульптора. Скульптуру Мікеланджело ставив вище за інші види мистецтва і був у цьому антагоністом Леонардо, котрий понад усе ставив живопис.

У центрі уваги всіх митців тієї епохи була людина, однак у творчості Мікеланджело Буонаротті гуманістичний ідеал отримав найяскравіше втілення. Митець виділив основу цього ідеалу – активність, дієвість людини, її спроможність до героїчного подвигу. Антропоцентризм Ренесансу досягає в Мікеланджело не лише вершини, а й крайності: увагу митця привертає тільки людина, її діяльність, реальне оточення її майже не цікавило. Так визначилася специфічна особливість творчого обдарування. З усіх видів образотворчого мистецтва він надавав перевагу скульптурі, оскільки саме в скульптурі вбачав найсприятливіші можливості втілення узагальнено-героїчного образу людини.

У 1501 р. Мікеланджело працював над виконанням величної статуї Давида (5,5 м заввишки) з великої брили мармуру (над якою свого часу працював інший скульптор і, як усіма вважалось, безнадійно її зіпсував). Мікеланджело блискуче справився з цим завданням, а відкриття монумента у Флоренції 1504 р. стало народним святом.

Через усю творчість митця проходять два головних скульптурних задуми: гробниця папи Юлія ІІ і гробниця Медичі. Один з найбільш вагомих і трагічних скульптурних творів – гробниця Медичі. Багато лиха пережила Італія і разом з нею Мікеланджело в ті роки. У стані тяжкого песимізму й глибокої релігійності здійснив свій задум митець. Він прагнув утілити давню ідею швидкоплинності земного часу й вічності неземного буття. Постаті герцогів Лоренцо й Джуліано живуть немов в іншому вимірі, їх таємний смисл прихований від цікавості непосвячених. Загадкова недомовленість, відчуженість від глядача, зверненість до самих себе спонукають до роздумів, змушують шукати ключ відгадки їхньої таємниці. Тему «memento mori» («пам´ятай про смерть») покладено в основу інтерпретації образів капели Медичі майже у всі віки. Усі частини скульптурного ансамблю розкривали християнські уявлення про сутність і швидкоплинність земного шляху людини в порівнянні з вічністю її небесного буття й радістю очікуваного порятунку. Такою була середньовічна гробниця. Ренесанс приніс у традиційну схему надгробного монументу світську тему прославлення земних діянь померлого. Мікеланджело особливо посилив звучання ідеї тріумфу, немовби підкресливши, що завдяки справам на благо й зміцнення церкви герцоги здобули безсмертя, закріпивши його славою своєї зброї.

Образи Лоренцо і Джуліано ідеалізовані й уособлюють два способи життя – діяльне (Джуліано), споглядальне (Лоренцо). З ранньої пори християнства розвиток його філософії та образності йшов паралельно з розвитком неоплатонізму. Ці дві системи часто-густо взаємодіяли. Для Мікеланджело неоплатонізм був природною основою його поглядів на світ і красу. Художник сприймав тіло як пута душі, як кайдани, що душа хоче скинути. Тому невипадково сфери гробниць капели Медичі в їх послідовному чергуванні по вертикалі можна сприйняти як образне втілення сходження душі від нижчого до вищого, як шлях її визволення від пут матерії. Нижня зона цієї ієрархії – річкові божества. Вони символізують інертний тягар нерозбудженої розумом бездушної матерії. Алегорії доби – «Ранок», «День», «Вечір», «Ніч» – разом із саркофагом ідейно звернені до світу пробудження душі, у них вражає те почуття страшної пригніченості, те відчуття неволі, яке виникає в кожного, хто заглядає у гнівне обличчя Дня, бачить томливе пробудження Ранку, або Аврори, відчуває гнітючу безнадійність Вечора і надмірний тягар сну Ночі.

Результатом праці над гробницею папи Юлія ІІ стали статуї пророка Мойсея та полонених. Мікеланджело бачив у тілі не тільки вмістилище розуму та пристрастей людини, як Леонардо, однак і наділяв його небаченою силою і величчю. Йому було властиве прагнення узагальнення, осягнення того, що об’єднує окремих людей у поняття людського роду. Це надає його образам відчуття неземної масштабності. Такий його Мойсей, створений для надгробка папи Юлія II. Образ Мойсея – один з найсильніших у художника. Він вклав у нього свою мрію про вождя – мудрого, сповненого титанічної сили волі – якості, такої необхідної для об’єднання його батьківщини.

У 1508 – 1512 pp. Мікеланджело за наказом папи Юлія II розписав стелю і стіну Сікстинської капели у Ватиканському палаці. Сікстинські фрески, безумовно, основа творчого доробку майстра, один з найвищих мистецьких творів в історії світової культури. Змістом фресок стали старозавітні біблійні сюжети, від перших днів творіння світу й до потопу. Усередині архітектурного обрамлення, яке немовби збудоване на склепінні капели й формує стійкий кут усієї декоративної структури розпису, зображені пророки, сивіли та ін. Великі й малі живописні композиції чергуються: великі – «Потоп», «Гріхопадіння», «Створення Адама», «Створення планет і світил»; малі – «Осміяння Ноя», «Жертвопринесення Ноя», «Створення Єви», «Створення води», «Відокремлення світла від темряви». Гріх, його покарання і спокута – головні мотиви цих композицій. Центральну частину стелі займають сцени зі священної історії. Внутрішній зміст композиції «Створення Адама» надзвичайно глибокий: вона є наче вічним символом звершення, одухотворення. Творча сила, Бог-деміург, не зупиняючись у своєму стрімкому польоті, простягає руку й ледве торкається простягнутої на зустріч, ще інертної руки Адама. Ми начебто бачимо, як оживає тіло Адама, як прокидається в ньому сила життя. Принцип розміщення сюжетів від кінця до початку, від Ноя до Бога-творця є невипадковим. Він продиктований не тільки архітектурною композицією інтер’єру, у його основі полягає точно продумана ідейна програма, що поєднує християнську й неоплатоністичну символіку в єдиний сплав. Неоплатоністичні уявлення про поступове сходження душі до довершеності, прагнення досягти Абсолюту через подолання інстинктів і бажань послідовно прочитуються від входу до вівтаря. Нижчий ступінь земного буття душі виражений через образи предків Христа, імена яких перелічені на початку Євангелія від Матвія. Зображені чоловіки й жінки стоять у глибокому задумі, їхні спини згорблені від непосильної праці, важкі руки безсильно опущені. Мікеланджело компонує сцени люнетів з трьох, чотирьох, рідше двох постатей, обігруючи іконографічний мотив «Відпочинку по дорозі в Єгипет». Інший щабель земного буття душі виражають пророки й сивіли, які передбачили падіння погані й появу Бога-людини. Їхні образи насичені духовністю, у них втілено емоційні переходи від стану прозріння, натхнення, палкого пориву до мовчазних роздумів, внутрішнього монологу, песимістичних міркувань. Могутні образи пророків і сивіл, внутрішня сила яких дуже велика, утягують глядача в орбіту свого циклу. Душа наче піднімається від напівтваринного стану, де вона залишалася не пробудженою, до найвищого стану прозріння й прилучення до істини.

Композиція «Гріхопадіння та вигнання з раю» замикає цикл первісної історії людства. «Створення Єви» та «Створення Адама» відкривають наступний цикл творіння. В образі створеної Богом людини художник виразив глибоку пошану до найвищої краси, розвиненої в досконалому людському тілі. Бог-творець уподібнюється талановитому скульптору.

Сцени на щитах зображають події з життя легендарних біблійних правителів. Сюжети взято з Першої і Другої Книг царств Біблії. На щитах, найближчих до вівтаря, – сцени, символічно пов’язані з воскресінням Христа та його спокутною жертвою. Композиції, присвячені Ною, містять багатопластові асоціації. Наруга над п´яним, безпорадним у своїй наготі Ноєм убачалась як метафора майбутньої наруги над Христом. У сценах «Потопу», сповнених жаху перед неминучим і невблаганним фатумом, згадано трубні звуки Страшного суду. Історично неминучим здається другий прихід Христа й Страшний суд. В образі Ноя бачили прототип Христа, води потопу асоціювалися з очисними водами хрещення, дерево, з якого був зроблений Ноїв ковчег, нитками легенди зв’язувалося з деревом хреста.

Прихований і явний розлад з дійсністю проник у мистецтво Мікеланджело, надав йому іншого, уже не життєствердного забарвлення. Трагічний песимізм звучить в образах капели Медичі, тема відплати, а не прощення є головною в «Страшному суді» – фресці на західному боці Сікстинської капели. Герой- борець, творча особистість назавжди зникли з мистецтва Мікеланджело, будь-яка боротьба втратила в його очах сенс.

Смисловим і композиційним центром фрески «Страшний суд» є постаті Христа й Богоматері. Немилосердний Бог, який несе людям мир і радість первісного буття, а грізний суддя, який карає за гріхи плоті й пороки душі, панує в центрі вівтарної стіни Сікстинської капели у блакитнуватому сяйві, а поруч перелякано знітилася Марія. Усе зображене захоплює силою свого внутрішнього руху, який на зразок грізного, невблаганного колеса Фортуни повертається навколо Христа, як своєї осі. У нескінченному просторі холодної порожнечі Всесвіту живуть відособленим життям святі й мученики, непримиренні в осуді мирської омани. Відмовившись від багатства кольорової палітри (у фресці панують тільки два кольори: теплий сіро-коричневий тон оголених тіл і холодний, часом якийсь бездонний світло-синій або блакитний колір повітря), художник посилює відчуття трагізму і безвиході.

Сучасники часто порівнювали «Страшний суд» з «Божественною комедією» Данте, підкреслюючи прямий і тісний зв’язок між ними. Однак нинішні дослідники вважають, що вплив Данте виявився тільки у двох прямих аналогіях: човні Харона й страшному Міносі, а загалом Мікеланджело звернувся безпосередньо до першоджерела – Священного Писання, прагнучи драматизувати традиційні уявлення.

Фреска «Страшний суд» є своєрідним духовним заповітом художника. В одному з листів до Дж. Вазарі він з гіркотою писав: «... не повинна людина сміятися, коли весь світ плаче...». Своєрідно поєднавши Апокаліпсисом Чотири Євангелія із Старим Заповітом, він починав з того місця Євангелія, де говориться про другий прихід Христа на землю, уже в образі судді, а не мученика, «коли заплачуть усі племена земні й побачать сина людського, який прийде на хмарах небесних із силою й славою великою». Мікеланджело сприймає другий прихід Христа як трагічну, однак очисну катастрофу, як катарсис, проте й як страшний катаклізм, який понесе світ у хаос. Це зображення майже космічної за масштабами події.

Венеція в мистецтві італійського Відродження посідає особливе місце: її мистецька школа суттєво відрізнялась від шкіл Флоренції, Риму, Мілана та Болоньї. Останні прагнули до усталених традицій і спадковості, вони не були схильні до радикального оновлення. Саме на ці школи спирався класицизм XVII ст. і неокласицизм наступних століть.

Венеціанська школа виступала їх своєрідним антиподом. Тут панував дух новаторства, революційного й радикального оновлення. Звідси брали початок тенденції, які вели до бароко й романтизму. І хоч романтики шанували Рафаеля, їх справжніми богами були Тиціан і Веронезе. У Венеції сформувався творчий геній Ель Греко, який зумів приголомшити іспанський живопис. Через Венецію пройшов Веласкес, фламандські художники Рубенс і Ван-Дейк.

Венеція, будучи портовим містом, опинилася на перехресті економічних і торгових шляхів. Вона була торгово-олігархічною республікою, правляча каста якої будь-якими засобами захищала свою владу. Тут виробився свій особливий стиль життя – зовні святковий, однак насправді жорсткий.

Наближеність до моря навівала текучі й рухомі форми, а не чіткі геометричні структури. Венеція тяжіла не стільки до розуму з його суворими правилами, скільки до почуттів, з яких народжувалась дивна поетичність венеціанського мистецтва. У центрі уваги цієї поезії були природа – її зрима й відчутна матеріальність, жінка – хвилююча краса її плоті, музика, що народжується з гри кольорів і світла, з чарівних звуків одухотвореної природи.

У мистецтві Венеції домінував живопис, на відміну від мистецтва Середньої Італії, де живопис розвивався в тісному зв’язку з архітектурою і скульптурою. Любов венеціанців до чуттєвої краси кольору (вони не вважали його другорядним елементом живопису, як флорентійці) привела до нового живописного принципу: матеріальність зображення у венеційському живописі досягається не стільки за допомогою світлотіні, скільки за допомогою градації кольору. Засновником венеційської школи є Джорджоне (1476 – 1510). У своїй творчості він виступив як справжній новатор. У нього остаточно перемагає світське начало, і замість біблійних сюжетів він віддає перевагу міфологічним і літературним темам. У його творчості відбувається утвердження станкової картини, яка вже нічим не нагадує ікону чи вівтарний образ.

Нову еру живопису розпочинає Джорджоне: він першим починає писати з натури, зміщує акцент на рухомість, мінливість, плинність при зображенні природи. Чудовим прикладом тому є його картина «Гроза». Зелений колір у «Грозі» має багато відтінків, і всі вони об’єднанні одним світлим тоном, що створює враження неспокою, тривоги, радості – як сам стан людини в передчутті грози. Серед найбільш відомих творів майстра можна виділити «Юдіф» та «Сплячу Венеру». Написана в перші роки XVI ст. картина «Юдіф» може бути визнана ключовою для оцінки не тільки творчості Джорджоне, а й усього розвитку венеціанської школи. Картина стверджує в цій школі новий ідеал, подібно до того, як він був створений ранніми роботами Леонардо у Флоренції. Багато поезії й одухотвореності в зображенні «Сплячої Венери», хоча воно не позбавлено плотської привабливості. Її тіло змальоване легко, вільно, витончено – недарма дослідники говорять про «музикальність» ритмів «Джорджоне».

Уважається, що мистецтво Джорджоне має лише одну тему: співзвуччя людини з природою. Ця грандіозна й невичерпна тема завершує всі пошуки венеціанського живопису кватроченто (Раннього Відродження).

Щоб передати це співзвуччя Джорджоне подолав контур і разом з ним форму, так що фігури й пейзаж, усі частини картини складають у нього кольорову симфонію. У цьому відношенні його живопис подібний до «могутньої чарівниці»: при непорушності форми колір змінюється в залежності від світла. І щоб передати всю різноманітність світу, Джорджоне концентрує свою увагу на кольорі, який він буквально пронизує світлом, надаючи кольору все нові нюанси, нову тональність. Колір у нього, наче грає в світлових променях, і самі фарби його випромінюють світло.

Мистецтво Пізнього Відродження досягає найвищого піднесення в творчості Тиціана. Його твори поєднують у собі творчий пошук і новаторство Леонардо, красу й досконалість Рафаеля, духовну глибину, драматизм і трагізм Мікеланджело. Їм притаманна незвичайна чуттєвість, завдяки чому вони справляють сильний вплив на глядача. Полотна написані відкритим мазком: легким, вільним і прозорим. У творах митця світло наче розчиняє й поглинає форму, і живописне начало вперше набуває автономності, виступає в чистому вигляді. Реалізм у його творіннях переходить у чарівний і тонкий ліризм.

У роботах першого періоду Тиціан прославляє безтурботну радість життя, насолоду земними благами. Він оспівує почуттєве начало, пишну людську плоть, вічну красу тіла, фізичну досконалість людину. Цьому присвячені його полотна, такі як: «Любов земна і небесна», «Свято Венери», «Вакх і Аріадна», «Даная», «Венера і Адоніс». У роботах другого періоду почуттєве начало зберігається, однак воно доповнюється зростаючим психологізмом і драматизмом. Про ці зміни у творчості Тиціана свідчать таки картини, як «Св. Себастьян» та «Коронування терновим вінцем». Тиціан увійшов в історію культури як великий портретист-психолог. Його пензлю належить численна галерея портретних образів – імператори, королі, папи, вельможі. Якщо в ранніх портретах він, як це було прийнято, прославляв красу, силу, гідність, цільність натури своїх моделей, то більш пізні твори відрізняються складністю й суперечливістю образів. У них– складне переплетення натхненності, витонченої інтелектуальності, шляхетності з гіркотою сумнівів і розчарувань, смутком і прихованою тривогою. У картинах, створених Тиціаном в останні роки творчості, звучить уже справжній трагізм. Найбільш типовим прикладом цього є картина «Св. Себастьян».

Тиціан належав до тієї плеяди видатних майстрів Відродження, слава яких уже при житті була величезною, а багато художників наступних поколінь ставилися до нього з великою повагою. Під його чарівним пензлем світ набував життєвості, яскравості, значущості. Його пензель служив безсмертній ідеї утвердження людини, як вінця природного творіння, громадянина світу.

У другій половині XVI ст. республіканська форма правління в Італії залишилась тільки у Венеції. Навіть утративши колишнє значення, багата Венеціанська республіка залишається в Італії останнім вогнищем гуманізму, і мистецтво її в ці десятиріччя – це все ще велике мистецтво золотого віку.

### Особливості мистецтва Північного Ренесансу.

В історії мистецтва Європи XV – XVI ст. прийнято називати Північним Відродженням (північні по розташуванню до Італії країни), хоча це поняття досить умовно, його використовують по аналогії з Відродженням в Італії. Однак якщо в Італії цей термін мав прямий сенс – відродження античної культури, то в Нідерландах, Німеччині та Франції мистецтво розвивалося як еволюція пізньої готики. Вищезазначений період європейської історії був ознаменований грандіозними соціальними потрясіннями – релігійними війнами, Реформацією, яка переросла в Німеччині в жорстоку Селянську війну.

Варто зазначити, що північноєвропейські міста в порівнянні з містами Італії були більшою мірою залежні від влади феодалів, королів, імператорів, і це відбилося на характері мистецтва цих країн. Світогляд середньовічної церкви зробив це мистецтво умовним за формою, тісно зв'язаним з готичною традицією, наклав відбиток на характер художніх образів, їх символіку й релігійну спрямованість. До того ж мистецтво Північної Європи почало розвиватися на ціле століття пізніше від італійського – в Італії в цей час панувало Високе Відродження. Коли італійські міста втратили свою незалежність під ударами завойовників і феодально-католицької церкви, країни Північної Європи утримали державну незалежність у XVI, XVII ст. аж до формування на початку XVIII ст. національних абсолютистських монархій.

Художній стиль «Північного Відродження» своєрідний, у ньому інтегрувалися традиції готики й італійське мистецтво. Епохи італійського й Північного Відродження об'єднані внутрішньою логікою культурного розвитку, розквітом гуманістичного вчення, становленням світського мистецтва, затвердженням високого призначення людини.

Нідерланди були головним осередком прогресу європейського мистецтва після Італії. Нідерландське Відродження в мистецтві починається з братів  Губерта і Яна ван Ейків – творців відомого «Гентського вівтаря». Братам приписують відкриття техніки олійного живопису, проте це не відповідає істині. Мова може йти про вдосконалення ними цієї техніки в живописі й про пропаганду манери живопису в Італії, де тривалий час жив і працював Ян ван Ейк. Вівтар у м. Генті двох’ярусний. На 12 дошках зображені десять біблейських сюжетів. У верхній центральній частині зображена фігура Бога-Батька, який сидить на троні. На ньому пурпурове вбрання священика й папська тіара. На золотій стрічці, що прикрашає груди, можна прочитати слово «Саваот» – це ім’я Бога-Творця всесвіту. По боках від нього – фігури Діви Марії та Івана Хрестителя. Ще далі на цьому ж рівні зображені ангели, що грають на музичних інструментах, і, нарешті, по краях – оголені фігури Адама і Єви. У нижньому ряду – відтворений сюжет «Поклоніння Агнцю».

Витоки майстерності – висока ступінь досконалості мініатюри XV ст. в особі братів Лімбург – творців відомого «Часослова герцога Беррійського». Невеликі, однак досить барвисто, професійно виконані й відповідно до кожного місяця року, ці мініатюри – воістину шедеври цього жанру. Нідерландські майстри наче вперше дивляться широко відкритими очима на світ, з любов’ю , ретельно, поетично ніжно вдивляються вони в реальність, при цьому оголене людське тіло, одяг, квіти, чагарники та дерева постають межею високого мистецтва.

Можна порівняти естетичний ідеал італійських гуманістів і старих нідерландських майстрів, які завжди реалістично описували природу. Італійці створили пафос великого в людині, тяготіли до класичних форм, тоді як художники Нідерландів поетизують бюргера. На їхніх картинах бюргери не живуть, а перебувають, гідно священнодіють. Адже це саме бюргер будував свої міста, зі зброєю в руках відстоював свободу від феодалів, католицької церкви й ворожих монархій. Важке життя сформувало мужніх людей, стійких, згуртованих, вірних своєму обов'язку й слову, що вміють триматися з гідністю. Релігійний світогляд, мирське життя в його щоденній упорядкованості – усе це відображено на полотнах старих нідерландців.

Творчість Іеронімуса Босха, який народився в 1450 р. у герцогстві Брабант (під владою бургундських герцогів), що було однією з провінцій країни представляє золотий вік нідерландської живопису кінця ХV ст. Це був тривожний час, адже руйнувалися догмати старої середньовічної церкви під натиском сміливої, допитливої, аналітичної думки. Це був переломний етап європейської історії: Христофор Колумб відкрив Америку, великий польський астроном Микола Коперник висунув теорію, за якою сонце – центр нашої планетної системи, а гуманіст Еразм Роттердамський створив сатиру на є життя того часу «Похвала глупоті».

Епоха І. Босха відзначена розгулом насильства й жорстокості. Сильні світу воювали заради слави й місця під сонцем, у цей же час убивали селян, грабували їх ферми, лютували в країні мародери. Життя людини не коштувало й гроша: усюди масові страти, катування, тортури над простим людом, від епідемій вимирали цілі села й міста. Майбутнє бачилося зловісним, біблійним Апокаліпсисом: на очах у сучасників І. Босха сатана перемагав релігійну чесноту.

Творчість І. Босха сповнена гострою спостережливістю погляду, похмурістю гумору, передбаченням катастрофи людства. Ймовірно, у цьому витоки його песимістичного, моторошного бачення світу. Образи художника наповнені всілякими символами, сьогодні багато в чому не розшифрованими, однак зрозумілими для його сучасників. І. Босх творив в епоху, коли символи були основним образотворчим засобом. Він зображував у картинах фантастичних істот із сімейства лускатих, плазунів, ракоподібних та інших з додаванням усіляких предметів реального світу. За свідченням голландського вченого Дірка Бакса, І. Босх свою сатиру спрямовував проти жебраків, ченців, черниць, циган, паломників, бродячих музикантів, шахраїв. Іноді в його картинах сатира на знать, єпископів, імператорів, проте ніколи на заможні верстви населення. Найстрашнішим гріхом І. Босх уважав похітливу розбещеність, пияцтво, обжерливість, дурість і легковажність. У багатьох його картинах докладно зображуються еротичні, садистські сцени, мучеництво грішників, усілякі тортури.

Центральний твір художника – триптих «Сад земних насолод», виконаний між 1510 і 1515 рр.., величезних розмірів – чотири метри завширшки і два заввишки. Глядач у середній частині триптиха не бачить, здавалося б нічого поганого: ніжні забави оголених юнаків і дівчат більше навівають почуття радісного, світлого свята земної любові. Особи молодих людей спокійні, щасливі, по-дитячому мрійливі, хоча їх розваги не так уже й безневинні під покровом таємничих плодоносних дерев. Однак для самого І. Босха зображений світ повний смертних гріхів, про що свідчить ключ (система символів) до розуміння його образів: свиня – обжерливість та брехливе свідчення; птахи, риби, стигла полуниця – статева розпуста; яйце – розмноження, алхімія; фрукти – плотські насолоди; полум'я – пекельний вогонь; літаючі чудовиська – посланці диявола тощо.

За способом мислення найсередньовічніший художник І. Босх в останній частині триптиха визначає найвитонченіші за жорстокістю тортури для грішників, до яких коли-небудь домислювався. Грішників натягують, як струни, на неймовірні музичні інструменти, топлять у смердючому болоті, розтріпують птахи, дикі звірі, собаки, цілують свині. Жахи пекла цим не вичерпуються. Незбагненно жахливо жертвам перерубують шиї, пронизують гострими мечами, спалюють живцем в океані пекельного вогню. За І. Босхом, світ загруз у гріху, ніхто не уникне страшної відплати, смертної кари, нікому не вдасться врятуватися. Біль і гнів охоплюють сучасника при вигляді насування Апокаліпсису, на межі якого й сьогодні опинилося людство.

Твори І. Босха на відому тему про «Корабель дурнів», на якому майстер помістив пропащих гуляк, у тому числі й у чернечій рясі, які горланять пісні, п'ють і обжираються. Корабель без керма й без вітрил мчить назустріч неминучої космічної катастрофи... Настільки ж саркастичні сюжети з життя Ісуса Христа, наприклад в «Поклоніння волхвів», «Несення хреста». У цих картинах гротеск доведений до найвищої точки, особи катів і мучителів фанатичні, жахливі, це навіть не особи, а морди страшних чудовиськ, що не мають нічого спільного з людським виглядом.

І. Босх бачив світ у всій його складності і трагічній суперечливості, розрізненим на незбагненні частковості, які вступають між собою в жорстоку сутичку, у якій немає і не може бути переможців. Громадське життя його часу не давало йому можливості бачити світ гармонійним і прекрасним, та він таким і не був, бо людина, вершина біологічної еволюції, рідко в історії виявлялася на висоті свого призначення.

Художній світ Ієроніма Босха після його смерті в 1516 р. був відданий забуттю надовго, проте його картини зберігалися іспанськими королями в Ескоріалі, зараз частина з них в музеї Прадо. XX століття відкрило заново його творчість, розпізнало геніальність, пророчу сутність. Це сталося тому, що світ образів художника виявився співзвучним новому часу не тільки суттю зображеного, а й образотворчої формою – жорсткою. І все ж повністю зрозуміти твори та й відчути силу допитливого погляду художника можливо лише вивчивши конкретно-історичну обстановку тієї епохи, достовірні факти біографії та творчості, витоки філософських пошуків. Не можна, як іноді намагаються, сприймати світовідчуття І. Босха неадекватним реальній дійсності, болючим. Це часто бувало в історії мистецтв. На порозі нового століття гуманіст І. Босх болісно роздумував над вічними загадками світобудови, настільки ж давніми, як і саме життя, він намагався проникнути в сутність явищ, дати відповідь про першопричину вічного колообігу життя й смерті, вселенському протистоянні добра й зла, про нескінченне мучеництво людини й невідворотності її страшного кінця.

Фламандський живописець, графік Пітер Брейгель - старший народився в 1525 р., сформувався як митець в Антверпені, пройшов курс навчання у П.Кука ван Альста, працював в Італії в 1551 – 1552 рр. Художник володів величезним талантом, ідейно примикав до радикально налаштованої інтелігенції Нідерландів, мав вражаючу національну самобутність. У ранній творчості майстра дивовижно поєднуються італійські враження й образи природи Нідерландів, традиції художнього життя Батьківщини й запозичені з Італії риси маньєризму. Краще, ніж будь-хто з сучасників, художник висловлює духовні пошуки свого часу, народні уявлення про нескінченність світобудови й про місце в ній людини. Величезне враження на художника справила подорож в Альпи, де було зроблено безліч замальовок у горах, які згодом були використані в пейзажах. Світогляд художника співзвучний ідеям великого гуманіста Еразма Роттердамського, автора чудового твору «Похвала глупоті», у якому викриваються нескінченні війни, релігійний фанатизм церкви, жахи інквізиції, віра в людське терпіння, милосердя, сумну мудрість знання.

Просторова широта в картинах художника трактується по-різному. Іноді як реальний земний краєвид, виписаний з усіма подробицями, а часом нібито умовна протяжність для спокійної та неквапливої розповіді, пов'язаної з алегоричними притчами народного епосу. Одна з відомих невеликих картин П. Брейгеля називається «Фламандські прислів’я» (1559 р., Берлін). Зовні ніщо не вказує на ідіотизм буття людського – пропливають білі купчасті хмари по сяючому блакитному небосхилу, літній яскравий краєвид оживляє струмуючими водами річка, сотні людей населяють цей величезний світ, подібно польовим квітам. Про те, що він божевільний, ми здогадуємося, вдивляючись в окремі деталі: сферична куля з опущеним униз хрестом – символ «Корабля дурнів», людства, що йде до своєї неминучої загибелі. Кожен із декількох десятків зображених на полотні людей займається будь-якою неймовірною, незбагненою для нормальної людини справою – один кидає квіти перед свинями, друга (жінка) намагається задушити чортеня, третій вдаряється з тупою незворушністю в стіну; четвертий викидає в річку тільки що пійману рибу, а п'ятий зариває колодязь, а в ньому плаває живе теля тощо. Усі зображення уособлюють народні притчі про нескінченні прояви людської дурості, непереборної та живучої, як саме життя. Цікаво й те, що кожен із зайнятих своєю «справою» одержимий нею, старанно її виконує, не звертаючи ніякої уваги на оточуючих. Створюється жахлива, страшна у своїй викривальній правдивості картина земного існування людей, що нагадує сцени будинку божевільних...

У ранній творчості П. Брейгель не похмурий мізантроп, що засуджує людське суспільство за смертні гріхи: тупість, жадібність, розпусту і пияцтво. Він постає перед сучасниками й нащадками як вчений гуманіст, стурбований долями людського співтовариства, шляхами виходу людства з безодні соціальних протиріч і гріховності. І тому майстер, ставши на бік безпомилкової народної розсудливості, нещадно засуджує пороки. Таке реальне життя, від нього нікуди не піти, не сховатися й треба довго й наполегливо всім протистояти світовому злу, щоб життя стало гідним Людини.

У зрілі роки творчості митець усвідомлює космічну неосяжність світобудови, у думках уподібнює Землю, інші небесні тіла будь-яким живим істотам, на тілі яких паразитують люди, тварини, комахи. Істоти, що населяють Землю безжально знищують її плоди та багатства, нітрохи не замислюючись про згубні наслідки такого однобічного, споживацького підходу.

П. Брейгель глибоко розмірковує про долю людей, про майбутнє людства. Що візьме гору в його поведінці? Розум, всемірне обмеження та впорядкування матеріальних потреб чи егоїзм, божевільне знищення щедрот Землі, жадібність і загальна ненависть?

П. Брейгель відверто милується простонародними веселощами селянських свят у картинах «Селянське весілля», «Селянський танець». У поетично прекрасній «сюїті» «Пори року» перед нами розгортається величезна панорама пейзажів народу, що населяє Фландрію – діяльнісного, працьовитого, безжурного, незважаючи на всі тяготи повсякденного життя. Немов в неосяжному просторі Всесвіту постає перед здивованим поглядом маленька, зате велика для П. Брейгеля Фландрія – її турботи й праці, відпочинок мешканців та розваги, суворі засніжені гори, пронизані вітром мляві осінні долини й родюче, щедре плодами літо, пишні крони дерев , чудові квіти.

Можна вважати картину «Мисливці на снігу» (1565) кращою в циклі «Пори року». До далекого горизонту місцевість поринула в м’які замети, які перетинають дзеркала з льоду. Надзвичайно точно передане співвідношення снігової рівнини, свинцевого неба й темних, майже чорних силуетів дерев і мисливців на передньому плані. Ця різка силуетність на тлі снігу – дещо нове в живописі й дуже сміливе. Глядача одразу ж охоплює знайомий свіжий подих зими. І скільки життя в цих фігурках мисливців із собаками, що просуваються заметами, наскільки вони достовірні!

У художній творчості П. Брейгелю доводилося вдаватися до «езопової мови», бо гостра політична спрямованість його творів була очевидна для сучасників. Такі картини «Побиття немовлят у Віфлеємі», «Невірний пастух», «Кухня жирних і кухня худих», «Сліпі» тощо. Чутливе до страждань народу від чужинців серце художника, його насмішкуватий, саркастичний інтелект в алегоричній формі «Побиття немовлят» переносить дію з біблійного Віфлеєму в Палестині у звичайне, засніжене фламандське село. Карателі герцога Альби, озброєні до зубів списами й мечами, на конях вриваються в будинки мирних жителів, нацьковують на них собак, витягують з осель прямо в сніг... Так вгамовували іспанські завойовники фламандських гезів, це історично достовірне зображення реальної дійсності тих років. Майстер переносить дію відомої біблійної легенди, яка розповідає про вбивство у Віфлеємі немовлят за наказом царя Ірода у I ст. н.е., у сучасну йому дійсність, нібито проводить цим самим історичну паралель про живучість злочинів можновладців у віках, непідвладності їх божому й людському суду.

Останнім акордом короткого життя П. Брейгеля є картина «Сліпі», створена незадовго до смерті. Сліпі мандрівники, тримаючись один за одного, з палицями в руках йдуть уперед за сліпим поводирем. Жахливі їх виснаженні обличчя, з переляканими порожніми очима, безглузді необачні кроки прямо в річку, в яку вже звалився їхній поводир і вже падає той що йде за ним. Решта, ще нічого не знаючи про те, що трапилося, покірно продовжують свій останній шлях. Цей рух неможливо зупинити, падіння і загибель усіх, хто йде не викликає сумніву, це неминуче відбудеться. Те, чого вони самі не бачать, дуже добре і ясно видно зі сторони; кінець нещасного роду людського, за П. Брейгелем зумовлений, якщо людство не усвідомить прийдешніх небезпек... Як завжди в майстра трагічні події відбуваються на тлі прекрасної природи, життя триває у всій складності, суперечливості, непередбачуваності. Вдалині видніється силует по-домашньому затишної церкви, кличе зазнати свою освіжаючу прохолоду мирна річечка, тиша і спокій навколо й ніщо, здавалося б, не віщує жахливої трагедії буття. П. Брейгель, ймовірно, не міг миритися з обмеженістю сучасників, занурених у повсякденні турботи, їх байдужістю, глухотою й сліпотою до найгостріших проблем життя і смерті всього людського суспільства, нездатністю піднятися на вершину, щоб оглянути світ у всій його цілісності, спільності і єдності. Горе сліпому людству!

XVI століття в Німеччині ознаменоване революційними виступами лицарства, селянства й бюргерства проти влади феодалів і засилля католицької церкви. Час селянської війни збігся з періодом становлення й розвитку німецького гуманізму, різноманітних наук, німецької культури й мистецтва.

На зламі XV і XVI ст. розвивається творчість Альбрехта Дюрера (1472-1528) – представника німецького мистецтва. За охопленням соціального життя, масштабністю дарування, національною самобутністю він є типовим представником Високого Відродження. Він займався живописом, математикою, анатомією, інженерною справою і проблемами перспективи. А. Дюрер є засновником мистецтва ренесансного типу, широко освіченою, розумною людиною, яка освоїла досягнення культури попередньої епохи. Характерна для його часу готична спрямованість мистецтва у А. Дюрера поєднувалася з класичною ясністю, математичною вивіреністю художніх творів. У напружено-експресивних формах, фантастичних образах він висловив конфлікт епох, очікування історичних змін, використавши для цього біблійні сюжети «Апокаліпсису», або «Одкровення Іоанна» – найважчою для розуміння книги Нового завіту.

Серія «Апокаліпсис» створена на межі XV – XVI ст. Як завжди в середні віки, відчуття великих подій і змін у людській свідомості пов’язувалося із біблійними пророцтвами. На п’ятнадцяти аркушах цього циклу А. Дюрер проілюстрував здійснення апокаліпсичного пророцтва, підсилив пафос загибелі того, що має загинути. Ці твори проникненні по-справжньому космічним жахом. Найвідоміший із аркушів серії – «Чотири вершники». Він символізує страшні людські біди – війну й смерть, неправедний суд і голод; сама смерть із вилами їде на «білому коні». Залізні копита коней топчуть грішників; серед них є і король, і священик. Створюється враження будь-чого бурхливого, воно виникає завдяки характеру самих ліній гравюри, соковитості контрастів. Лінії твору хвилясті, однак вони створюють різко окреслені об’ємні форми. Грізний стрімкий рух вершників підкреслений ритмом їхніх поз – це саме те, що визначає силу враження.

Початок XVI ст. у творчості майстра ознаменований гравюрами на міді. Найбільш відомі «Вершник, смерть і диявол» 1513р., «Св. Ієронім» і «Меланхолія» 1514р. Чарівний різець А. Дюрера в техніці гравюри робить монументальним і віртуозним це молоде мистецтво. Без допомоги фарб, однієї лише градацією штрихів він майстерно передав складні світлові ефекти, домагається повноцінного враження кольоровості.

У першій згаданій гравюрі зображений вершник, який повільно просувається вперед, незважаючи на спокуси самої смерті й диявола. У картині «Св. Ієронім» представлений образ гуманіста-мислителя, який самотньо сидить в келії і з головою занурений у науку. Скільки захоплення, поетичного зачарування в цієї смиренній подвижницькій праці середньовічного вченого!

У «Меланхолії» – крилата жінка в оточенні середньовічної наукової атрибутики, вона сповнена неясної тривоги, пригнічена невірою в кінцеву урочистість розуму й наукових знань, овіяна містичними настроями, як і вся атмосфера суспільства, у якому жив А. Дюрер. Цим роботам присвячено багато досліджень, їх трактували неоднозначно, однак твердження благородного призначення людини-гуманіста в них виступає на перший план.

На схилі років А. Дюрер створив диптих «Чотири апостоли» – станковий за формою й монументальний за змістовністю образів. Деякі дослідники вбачають у них лише основні типи темпераментів людини, відмовляючи їм в узагальненості образів, настільки характерної для Північного Відродження в Німеччині. Здається, що образи апостолів – уособлення характерів, реальна оцінка діянь та інтелектуальних здібностей людства на його історичному шляху. У цьому творі висловлена надія майстра на те, що найбільша мудрість, духовна велич і чистота помислів кращих представників людства – запорука гармонійного розвитку світу. А. Дюрер звертається до всіх людей Землі, хто здатний мислити, у пошуках істини життя людства.

Другий видатний художник цього періоду – Маттіас Грюневальд (початок XVI ст.). Творчість М. Грюневальда вказує на зв’язок із Гольбейном Старшим, на деякий вплив нідерландських колористів і художників-фантастів. Порушення всіх класичних канонів краси дає змогу йому яскраво передати розпад середньовічного суспільного укладу. Для очолюваної М. Грюневальдом мистецької течії характерні експресивне, яскраво реалістичне зображення страждань і смерті, «містична» фантастика світлової гри. М. Грюневальд створив низку картин «Розп’яття» з виразними мотивами протесту проти насильства. Усі названі особливості основного періоду творчості М. Грюневальда не перешкодили йому наприкінці життя створити для кардинала Альбрехта Бранденбурзького картину «Маврикій та Еразм» – витвір у класичному «великому стилі» Відродження. Як живописець, М.Грюневальд не знає рівних собі в Північній Європі в першій половині XVIст. Його фарби яскраві й насичені, він не боїться найсміливіших ефектів, замінюючи відсутню в його живописі правильність анатомії та перспективи надзвичайним напруженням світла й колориту.

Значна частина творчого життя Лукаса Кранаха Старшого (1472 – 1553 рр.), який жив в ту ж епоху, пройшла в місті Віттенберзі. Він був прихильником Реформації й другом Мартіна Лютера. У ранніх живописних творах («Розп’яття», «Відпочинок на шляху до Єгипту») Л. Кранах прагнув подолати пізньоготичні традиції, умовність й орнаментальність, створити правдиві образи, пройняті духом гуманізму. Значну роль відіграє в картинах Л. Кранаха поетичний, багатий деталями пейзаж. Риси мистецтва Відродження й традиції готики переплітаються в Л. Кранаха в зображеннях Мадонни, біблійних і міфологічних персонажів. Найбільш романтичної виразності й гостроти характеристики Л. Кранах досягнув у портретах Мартіна Лютера й Філіпа Меланхтона. У його пізніх витворах переважають вишукані міфологічні й алегоричні сюжети, посилюються риси штучності, манірності.

Найяскравішим виразником ідей так званого німецького Ренесансу став Ганс Гольбейн Молодший (1497 – 1543). У портретному живописі Гольбейна Молодшого відчувається глибока щирість і чесність майстра, який передає зовнішній вигляд і внутрішній світ людини без прикрашування, з великою майстерністю художника-живописця. Гольбейн Молодший був також прекрасним графіком. Йому належать малюнки для гравюр на дереві – сюїта «Танець смерті», сорок зображень смерті представників різних станів і професій. Вони є одним із найяскравіших зразків релігійної, соціальної та політичної сатири.

У Франції в XV-XVI ст. відбуваються зміни, протилежні до подій у Німеччині. Реформаційний рух потерпів тут повний крах, країна залишалася католицькою. Хоча абсолютною монархією Франція стає на початку XVI ст., королівська влада була досить сильною й у XV ст. Це накладало певний відбиток на французьке мистецтво. У французькому живописі драматичні ноти приглушені: тут не було аналогій до творчості І. Босха, П. Брейгеля, А. Дюрера, М. Грюневальда, хоча історія Франції за ці два століття була також сповнена бурхливих і жорстоких подій. Столітня війна, війна з Габсбургами, релігійні війни католиків з гугенотами, кривава Варфоломіївська ніч – усе це було у французькій історії. Однак ці настрої, якщо й виявилися в мистецтві, то, насамперед, у надгробній пластиці. Загалом французьке мистецтво залишалося вишуканим, спокійним. У цьому виявилася не тільки життєрадісність, а й офіційна орієнтація замовників – королів та придворних – на мистецтво італійського маньєризму.

У XV ст. найкращі досягнення французького мистецтва пов’язані з мініатюрним живописом, який так само, як і в Нідерландах, має давні традиції. У цей час нідерландська й французька школи мініатюристів дуже тісно взаємодіють, їх не завжди можна розрізнити. У них було спільне вогнище – Бургундія. У XV ст. це французьке герцогство було самостійним, до нього входили й Нідерланди. При дворі бургундських герцогів працювали і нідерландські, і французькі майстри – це Ян ван Ейк і брати Лімбурги.

Одним із шедеврів цього виду мистецтва були ілюстрації до рукописної книги «Великих французьких хронік». Ця книга виготовлена в середині XV ст. для бургундського герцога Філіпа Доброго. Головний художник цього твору – Симон Марміон – виконав у манускрипті п’ятнадцять мініатюр, інші сімдесят п’ять – його помічники. Тут проілюстрована історія Франції, що починається з легендарного походження франків від троянців, і закінчується подіями Столітньої війни з Англією. Усе в ілюстраціях проникнуте епічним спокоєм, сяє чистими гармонійними фарбами. Чудові батальні сцени виконані самим Марміоном. Поля рукопису вкрито вишуканим орнаментом. Дослідники досі не дійшли спільної думки: вважати Марміона південнонідерландським чи північнофранцузьким майстром.

Найвідомішим із французьких живописців XV ст. був головний суперник Марміона в мистецтві мініатюри – Жан Фуке. Майже одночасно з «Великими хроніками» Марміона у Франції створюється аналогічний за тематикою кодекс з ілюстраціями Ж. Фуке. Ці ілюстрації ще розкішніші за фарбами, вільніші в передачі простору, більш цілісні за композицією, ніж у бургундського майстра. Жан Фуке ілюстрував ще багато рукописних книжок (і навіть твори Боккаччо), проте не менш відомі його портрети – короля Карла VII і придворних, а також диптих Етьєна Шевальє із зображенням мадонни. В образі мадонни зображена фаворитка Карла VII Агнеса Сорель. У цьому творі є вже певний присмак того вишуканого, холодного еротизму, що згодом пролунає у віршах Ронсара. У кольоровому відношенні тут є дещо від живопису вітражів.

У XVI ст. світського вигляду набуває французька архітектура. У цю добу вона відзначається стильовою цілісністю – вигадливо варіюються й сполучаються елементи готики та італійських палаццо. При цьому вирішуються й загальні проблеми містобудування, планування. Міста тепер починають набувати вигляду, наближеного до сучасного – з прямими широкими вулицями, забудованими за одним планом. За такі завдання могла серйозно братися лише сильна централізована держава.

Одне за одним зводяться у Франції пишні палаци й замки. Вони оточуються парками, обносяться стінами й вежами, виникає проблема архітектурного ансамблю. Таким є королівський замок Шамбор, побудований у першій половині XVI ст. Його триповерховий масив, симетричний і строгий, дуже ефектно увінчаний декоративним готичним завершенням. У подальшому у Франції починають старанно вивчати античну архітектуру, систему античних ордерів. Коли головна королівська резиденція переноситься до Парижу, архітектор П’єр Леско будує там на місці старого палацу розкішний Лувр.

Усі ці споруди побудовано за часів правління короля Франциска І, який сприяв розвитку мистецтва. При цьому він орієнтувався на італійські зразки. Саме він прийняв у себе Леонардо да Вінчі. Однак творчість цього генія не мала значного впливу на французьких майстрів: смаки королівського двору вимагали від художника не стільки внутрішньої глибини, скільки зовнішнього блиску. Тому французьким митцям більше імпонувало мистецтво італійських маньєристів – талановитих рисувальників і декораторів Россо і Пріматіччо. Ці митці прибули до Франції й працювали у Фонтенбло, започаткувавши цілий напрямок, відомий як «школа Фонтенбло». Звідси поширилися у французькому мистецтві образи численних амурів, Діани – мисливиці, жеманних німф. Вплив італійського маньєризму був широким і досить тривалим. Він відображений у стилі декоративного мистецтва, у композиціях гобеленів, у вигадливості декору, що вкриває посудини й вази.

Найвідоміші французькі скульптори Жан Гужон і Жермен Пілон також зазнали впливу школи Фонтенбло, що не заважало їм виконувати чарівні твори. Ж. Гужон багато працював разом з архітектором Леско, будівничим Лувра. Леско створив проект «Фонтан невинних» у вигляді галереї із семи аркад, а рельєфи між пілястрами, що зображують німф, виконав Ж. Гужон. У цих образах маньєристична видовженість та вишукані вигини фігур виглядають виправданими й естетично необхідними. Німфи Ж. Гужона швидше нагадують кращі твори французької готики, ніж маньєризму, і разом з тим у них є дещо від античної класики.

Італійські впливи порівняно мало торкнулися мистецтва портрета: тут мали більше значення нідерландські традиції. У Франції XVI ст. були широко розповсюджені портрети-рисунки олівцем, що були підфарбовані сангіною. У цій галузі працювали відомі митці, які очолювали майстерні й школи: Жан Клуе Молодший, його син Франсуа Клуе, батько й син Дюмустьє та багато інших. Вони залишили велику галерею образів людей XVI ст. Серед них є і король Франциск І, і його спадкоємець Карл IX, Генріх Наваррський, Катерина Медичі, поет Ронсар.

Доба французького Відродження була для історії французького мистецтва перехідною й стилістично не усталеною. Франція XVI ст. рішуче розірвала зі своїм готичним минулим, а звернення до нового пройшло через стадію сильного впливу іноземної художньої культури.

Англія у XVI ст. переживала розквіт театру й драматургії, однак її образотворче мистецтво нічим особливо не відзначилося. Кальвіністська релігійна реформа, що була здійснена пуританами, виявилася тут надто послідовною у своєму іконоборництві: вона ліквідувала монастирі – основні центри художньої культури. У такий спосіб повністю припинився розвиток релігійного живопису. Розвиток світського мистецтва тут гальмувався відсутністю необхідної традиції. Англійські монархи надавали перевагу іноземним художникам, і так тривало досить довгий час. Піднесення національного англійського живопису розпочалося лише у XVIII ст.

Отже, Відродження відіграло революційну роль для всіх наступних епох, адже саме в цей період народились основні гуманістичні ідеї, розвиток яких є актуальним і в наш час. Відродження відкрило собою еру зовсім нової людини в історії світової культури, що відбилось у світогляді, переконаннях, у всіх галузях діяльності людей.

Мистецтво цієї епохи відіграло величезну роль у створенні ідеалу людини, громадянина світу. Тому людина, її життєдіяльність і духовний світ стають головними об’єктами художньої творчості. Майстри Відродження бачили високе призначення мистецтва в показі краси, духовної досконалості реальної людини в цьому земному житті.

Поставивши в центр художнього творення людину, філософія Відродження тим самим звернулась до наукового осмислення світу людини й природи. Мистецтво було засобом пізнання дійсності, подолання церковних догматів, осягнення творчої сутності та інтелектуальних можливостей особливості.

**Питання для самоконтролю**

1. Визначте сутність поняття «Ренесанс».
2. Назвіть хронологічні рамки італійського Відродження.
3. Розкрийте загальні риси італійського мистецтва раннього Відродження.
4. Розкрийте особливості образотворчого мистецтва італійського Високого Відродження.
5. У чому полягало живописне новаторство Джотто ді Бондоне?
6. Охарактеризуйте мистецьку творчість представників раннього Відродження Італії?
7. Розкрийте творче новаторство Леонардо да Вінчі.
8. У чому полягають особливості творчого шляху Рафаеля Санті?
9. Назвіть характерні риси мистецької творчості Мікеланджело.
10. Охарактеризуйте творчу живописну програму Тиціана.
11. Охарактеризуйте творчість митців Північного Відродження.
12. Назвіть відмінні риси іспанського Відродження. Охарактеризуйте творчість його представників.
13. У чому полягають відмінності німецького Відродження. Охарактеризуйте творчість його представників.
14. Висвітліть особливості Відродження у Франції.

*Практичні завдання:*

1. Складіть порівняльну характеристику основних періодів образотворчого мистецтва італійського Відродження.
2. Підготуйте презентацію Power Point (теми за вибором студентів):
* «Новаторські реалістичні тенденції художньої творчості представника італійського Відродження періоду Проторенесансу».
* «Провідні художні школі та їх представники образотворчого мистецтва італійського Відродження періоду кватроченто».
* «Нова пластична мова скульптури у творчості Донателло».
* «Геній італійського Високого Ренесансу – Леонардо да Вінчі».
* «Найвеличніший майстер Високого Відродження – Мікеланджело».
* «Відродження та вдосконалення античного ідеалу у творчості Рафаеля».
* «Патріарх венеціанського Відродження – Тиціан Вечелліо».
* «Майстри пізнього італійського Відродження – Веронезе та Тінторетто».
* «Прогресивні мистецькі ідеї у творчості нідерландських митців епохи Відродження».
* «Мистецька різноплановість А. Дюрера».
* «Відмінні риси іспанського Відродження»
* «Особливості мистецтва французького Відродження».

## 🕮 Тема 3. Мистецтво Західної Європи XVII століття

**Мета:** набуття знань щодо специфіки західноєвропейського образотворчого мистецтва та архітектури XVIІ ст., ознайомлення із творчістю представників мистецтва бароко й класицизму, а також з особливостями творів живопису, скульптури й архітектурою цих напрямків.

**План**

1. Загальна характеристика мистецтва XVII ст.
2. Італійське мистецтво XVII ст.
3. Іспанське мистецтво XVII ст.
4. Фламандське мистецтво XVII ст.
5. Голландське мистецтво XVII ст.
6. Французьке мистецтво XVII ст.

*Ключові поняття:* бароко, класицизм, болонський академізм, вівтарний образ, героїчний пейзаж, натюрморт, парадний портрет, регулярний парк.

### Загальна характеристика мистецтва XVII ст.

Західноєвропейське мистецтво XVII ст. характеризується як новий, принципово відмінний від Ренесансу, період у розвитку художньої культури. Нова культура, яка виникає в цей час, пов’язується з виникненням стилю бароко. Водночас вона не вичерпується тільки бароко, у цей час також формуються стильові особливості класицизму та реалізму.

Мистецтво XVII ст. пронизане відчуттям трагічного протистояння людини і світу, у якому людина не посідає головне місце, а розчиняється в його різноманітності, підкорюється суспільству, соціальному середовищу, державі. На зміну ренесансному почуттю міри і ясності приходить мистецтво, побудоване на контрастах, асиметрії, мистецтво, що тяжіє до грандіозності, перевантаженості декоративними мотивами. Відображаючи складну атмосферу часу, бароко поєднало в собі непоєднувані елементи. Риси містики, фантастичності, ірраціональності, підвищеної експресії вживаються в ньому. За своєю суперечливості бароко водночас має своєрідну систему виразних засобів, певні специфічні риси. У ньому переважає релігійна тематика – інтерес до сюжетів чудес і мучеництва, де проявляється властивий цьому стилеві гіперболізм, патетика. Водночас відображено і світські сюжети. Посилюється інтерес до відтворення індивідуальних рис особистості, її внутрішнього світу.

Основні шляхи розвитку мистецтва XVII ст. визначають провідні національні школи – італійська, іспанська, фламандська, голландська і французька – хоча, безсумнівно, ними не вичерпується вся різноманітність художнього життя Західної Європи цього століття. Бароко і класицизм – основні художні стилі Нового часу.

«Барок» у перекладі з італійського означає «вибагливий», «химерний», а в перекладі з португальської – «перлина неправильної форми». Це виправдовує відмову від правильної симетрії в зовнішньому й внутрішньому оформленні будівель, у складному малюнку туалетів та зачісок, екіпажів і скульптурних груп, вигадливих живописних композицій на сюжети античних міфів і біблійних історій.

Епоха бароко пов’язана з формуванням у Європі капіталістичних відносин, підприємництва, і в ній формується особливий тип активної особистості – особистості, девізом якої стає фраза: «У квітучому тілі – героїчний дух!» Ця патетика, підвищена емоційність багато в чому визначають перші стильові риси в мистецтві цієї епохи. Вони починають формуватися ще в мистецтві Ренесансу. Ряд представників образотворчого мистецтва відноситься пізнішими дослідниками цього періоду як до Відродження, так і бароко. Наприклад, фрески Аннібале Каррачі мистецтвознавці XVIII ст. зараховували до високих досягнень саме Ренесансу, однак сьогодні вони розглядаються як раннє бароко. Те ж можна стверджувати і про творчість Ель Греко, Веронезе, пізнього Тиціана та ін.

Фінал епохи теж розтягнутий у часі. У деяких країнах бароко плавно переходить у рококо, це стосується мистецтва Франції. Проте в інших країнах, у першу чергу в Росії, бароко як художній стиль довго існує в межах своєї специфіки, не переходячи в рококо, а завершується епоха не тому, що її цінності стають незатребуваними, а за царським указом. Тимчасові рамки епохи: кінець XVI ст., XVII століття і, в окремих країнах, перша половина XVIII ст.

Пріоритети в художній діяльності епохи визначив Шекспір (його пізні твори також відносяться до бароко), сказавши: «Увесь світ – театр!» Саме театральне мистецтво стає лідером серед видів творчої діяльності епохи. Однак і архітектура, і скульптура, і живопис дають у цей період зразки самобутнього, новаторського мистецтва.

### Італійське мистецтво XVII ст.

 Центром розвитку нового мистецтва бароко на зламі XVI-XVII ст. був Рим. Архітектура цього міста в XVII ст. є типовою для доби бароко. Майстри бароко розвивають художні традиції Відродження, його гармонійні, урівноважені об’єми. Вони включають у цілісний архітектурний ансамбль не тільки окремі споруди й площі, а й вулиці. Початок і кінець вулиць відзначено певними архітектурними (площі) чи скульптурними (пам’ятники) акцентами.

Доменіко Фонтана вперше використовує в містобудівництві трипроменеву систему вулиць, що розходяться від площі дель Пополо, чим досягається зв’язок головного в’їзду в місто з основними ансамблями. Обеліски та фонтани, поставлені в точках сходження променевих проспектів і їх кінцях, створюють майже театральний ефект перспективи, що йде вдалину. На зміну статуї, як організуючому площу началу, приходить обеліск із його динамічним устремлінням догори, а ще частіше – фонтан, прикрашений скульптурою. Блискучим прикладом барокових фонтанів були фонтани Лоренцо Берніні: фонтан Тритона на площі Барберіні і фонтани Чотирьох рік і Мавра на площі Навона.

У добу раннього бароко виділяється посилений декоративний елемент споруд. Особливого розмаху досягла архітектура вілл з їх багатим садово-парковим ансамблем. У період зрілого бароко, із другої третини XVII ст. більш пишним стає архітектурний декор. Прикрашається не тільки фасад, але й стіни з боку саду; з парадного вестибюлю можна було зразу попасти в сад; з боку головного фасаду бокові крила будівлі висуваються й утворюють курдонер (почесний двір).

У культовій архітектурі зрілого бароко пластична виразність і динамічність посилюються. Прямі площини змінюються вигнутими, чергування вигнутих і увігнутих площин також посилюють пластичний ефект. Інтер’єр барокової церкви як місце пишного театралізованого обряду католицької служби є синтезом усіх видів образотворчого мистецтва (а з появою органу – і музики). Різні матеріали (кольоровий мармур, різьба по каменю й дереву, ліпнина, позолота), живопис із його ілюзіоністичними ефектами – усе це разом із примхливістю об’ємів створювало відчуття ірреальності, розширювало простір храму до безмежності.

Тісно пов’язана з архітектурою скульптура. Вона прикрашає фасади та інтер’єри церков, віл, міських палаццо, сади і парки. У бароко іноді неможливо розділити роботу архітектора й скульптора. Таким митцем, який поєднує у собі дар того та іншого, є Джованні Лоренцо Берніні (1598-1680). Як придворний архітектор і скульптор римських пап Берніні виконує замовлення і очолює всі основні архітектурні, скульптурні та декоративні роботи, які проводились з прикрашання столиці. У Ватиканському палаці Берніні оформлює королівські сходи (Scalaregia), що зв’язали папський палац із собором. Йому належить видатне барокове творіння – грандіозна колонада собору св. Петра в Римі та оформлення гігантської площі біля цього собору. Глибина площі – 280 м, у центрі її стоїть обеліск, фонтани по боках підкреслюють поперечну вісь, а сама площа утворена могутньою колонадою з чотирьох рядів колон тосканського ордеру.

Берніні був не менш видатним скульптором. Він створив багато скульптурних вівтарів для римських церков, надгробки відомим людям свого часу, фонтани головних площ Риму, і в усіх цих працях проявляється їхній органічний зв’язок з архітектурним середовищем. Тому в його вівтарних образах, створених із тим же декоративним блиском, що й інші скульптурні образи, мовою бароковою пластики (ілюзорна передача фактури предметів, любов до поєднання різних матеріалів не тільки за фактурою, однак і за кольором, театралізація дійства, загальна «живописність» скульптури) завжди чітко виражена певна релігійна ідея («Екстаз св. Терези в церкві Санта Марія делла Вітторіо в Римі).

У живописі Італії на зламі XVI-XVII ст. виникають два головних художніх напрямки: один пов’язаний із творчістю братів Караччі й отримав назву «болонського академізму», інший – з мистецтвом одного з найбільш видатних художників Італії XVII ст. – Караваджо.

Аннібале й Агостино Карраччі та їх двоюрідний брат Лодовіко в 1585 р. в Болоньї заснували «Академію наставлених на істинний шлях», у якій художники навчались за певною програмою. Принципи Болонської академії прослідковуються на творчості найбільш талановитого з братів – Аннібале Карраччі (1560-1609). Він ретельно вивчав натуру, уважаючи, що натура недосконала і її потрібно перетворити, облагородити для того, щоб вона стала гідним предметом зображення відповідно до класичних норм. Звідси неминуча абстрактність, риторичність образів Карраччі, пафос замість справжньої героїки та краси. Брати Карраччі – майстри монументально-декоративного живопису. Найбільш відомим їх твір – розпис галереї палаццо Фарнезе в Римі на сюжети Овідієвих метаморфоз. Аннібале Карраччі був також творцем так званого героїчного пейзажу, тобто пейзажу ідеалізованого, вигаданого. Ідеї Карраччі були розвинуті їх послідовниками – Гвідо Рені, Доменіко Фетті та ін., у творчості яких принципи академізму були майже канонізовані й поширились усією Європою.

Мікеланджело Мерізі, названий Караваджо (1573-1610) – художник, що дав назву могутній реалістичній течії в мистецтві, яка мала послідовників у всій Європі. Єдиним джерелом, з якого Караваджо черпав теми мистецтва, – це дійсність. Реалістичні принципи Караваджо роблять його спадкоємцем Ренесансу, хоча він і заперечував класичні традиції.

Метод Караваджо був антиподом академізму, тому художник звертався до незвичайних персонажів – картярів, шулерів, гадалок, різних авантюристів, зображенням яких Караваджо поклав початок побутовому живопису, поєднуючи спостережливість нідерландського жанру з ясністю й чіткістю форми італійської школи («Лютнист», «Гравці»).

Проте головними для майстра залишаються теми релігійні – вівтарні образи, які Караваджо втілює з істинно новаторською сміливістю як життєво достовірні. У «Євангелісті Матфії з ангелом» апостол схожий на селянина, у нього грубі, знайомі з важкою працею, руки, обличчя в зморшках напружене від незвичного заняття – читання. Караваджо одягає своїх героїв у сучасний йому одяг, поміщає в просту обстановку, чим добивається ще більшої переконливості.

Пристрасть до натуралістичних деталей, до достовірності обстановки не закриває головного у творах Караваджо, кращі з яких емоційно виразні, глибоко драматичні та величні («Покладення у гроб»). Для зрілої творчості майстра характерні монументальність, величність композиції, скульптурність форми, класична ясність малюнка.

Мистецтво Караваджо породило в істинних його послідовників художній метод, який отримав назву караваджизм. Вплив Караваджо відчувається у творах молодого Рембрандта, Веласкеса, Рібери, Сурбарана.

З 20-30-х років в Італії формується стиль бароко, в основі якого лежала академічна система болонців. Однак дещо цей стиль сприйняв і від Караваджо. У результаті такого сплаву різних художніх систем народилось мистецтво Гверчіно, П’єтро ді Кортона, Луки Джордано, Бернардо Строцці, Доменіко Фетті, Сальватора Рози. Разом із тим в останній третині XVII ст. помітні певні зміни: посилюється декоративність, ускладнюються ракурси фігур, присутній надуманий пафос. Такими є романтичні пейзажі Алессандро Маньяско й станковий живопис (портрети) Джузеппе Креспі.

###  Іспанське мистецтво XVII ст.

Розквіт іспанської культури, літератури й театру (Сервантес, Лопе де Вега), а потім живопису наступив у 80-і роки XVI– 80-і роки XVII ст. Для іспанського мистецтва була характерна перевага традицій не класичних, а середньовічних, готичних. Не можна відкидати й вплив мавританського мистецтва, обумовленого багатовіковим пануванням арабів в Іспанії.

В іспанських художників було два основних замовники: перший – це двір, багаті іспанські гранди, аристократія, а другий – церква. Роль католицької церкви у виникненні іспанської школи живопису була дуже значною. Під її впливом формувались смаки замовників. Однак релігійні ідеї, якими проникнуте все мистецтво Іспанії, сприймаються дуже конкретно в образах реальної дійсності, чуттєвий світ дивним чином уживається з релігією, а в містичний сюжет вривається народна, національна стихія. В іспанському мистецтві ідеал національного героя виражений, передусім, в образах святих.

Блискучий розквіт живопису починається з творчістю Доменіко Теотокопулуса, прозваного Ель Греко, художника грецького походження (1541-1614). Він творив у Толедо й виконував переважно замовлення монастирів. Витоками його творчості є візантійський монументальний і станковий живопис, а з італійського мистецтва найбільший вплив на нього мали Тиціан і Тінторетто. Тематика творів Ель Греко була звичною для того часу. Це релігійні сюжети («Взяття під стражу», «Моління про чашу», «Святе сімейство»). Він також пише багато портретів і пейзажів. Герої Ель Греко виражають крайню схвильованість, емоційну напругу. Це збудження, тривога, напруга передаються кольором: зелене, жовте, синє звучать у Ель Греко цілком умовно. Художник не прагне передати кольором справжню красу предметів, навпаки, він посилює кольором стан напруги, устремління вгору. «Денне світло заважає моєму внутрішньому», – говорив майстер. Обличчя героїв Ель Греко завжди витягнуті, аскетичні, очі посаджені асиметрично й широко відкриті. Напружений динамізм пронизує всі композиції майстра. У пейзажах, що зображують Толедо в грозу, у відблисках блискавки Ель Греко показує нікчемність людини перед силами природи, і в цьому полягає одна з головних відмінностей у сприйнятті природи між людиною бароко й людиною Ренесансу.

«Золотий вік» іспанського живопису відзначений іменами таких художників, як Франсиско Рібальта, Хусепе Рібера і Франсиско Сурбаран. Так, монументальні образи Рібальти (1551–1628) завжди будуються на знанні конкретної моделі й несуть певні риси портретності. Це ріднить художника з Караваджо.

У творчості Рібери (1591–1652) проявляється інтерес до яскраво індивідуального, конкретного, навіть потворного. У його почерку також багато від караваджизму, він віддає перевагу темному фонові, насиченим густим тонам, точному пластичному моделюванню, підкресленій матеріальності форми («Св. Себастьян»). Його біблійні персонажі – простолюдини, зате завжди повні гідності, мужні та горді. Як представник бароко, та ще й іспанець, Рібера зображує сцени мучеництва, показує моральну силу героїв. Драматичні сюжети він показує без зовнішніх ефектів, а образи отримують істинну монументальність завдяки глибокій внутрішній значимості («Кривенька»). Пізніше змінюється манера письма Рібери, живопис стає світлішим, колорит – тоншим, тіні – прозорішими, зникають різкі світлотіньові контрасти.

Крупним центром художньої культури була Севілья. До Севільської школи належить творчість Франсиско Сурбарана (1598-1664). Замовником Сурбарана була церква, а головними героями – монахи. Спокійні, поважні, благочестиві, вони представлені, як правило, у повний зріст, у білих одежах на темному фоні, у застиглій, статичній позі, що давало їм відтінок вічного. Це завжди національний, повний гідності характер («Св. Лаврентій»). У творчості зрілого Сурбарана немає ніяких зовнішніх ефектів, ніякої екзальтації. Образи одухотворені, наповнені величністю й простотою («Відвідування св. Бонавентури Фомою Аквінським).

Найбільш відомий художник «золотого іспанського віку» – Дієго Родрігес де Сильва Веласкес (1599 – 1660). Цікавим є те, що у Веласкеса майже відсутні твори на релігійні теми, а ті, які він вибирає, трактуються ним як жанрові сцени («Христос у гостях Марії та Марфи»). У 1623 р. Веласкес переїжджає в Мадрид і стає придворним художником короля Філіпа IV. У середині 30-х років Веласкес пише картину «Здача Бреди», присвячену єдиній переможній події в безславній для іспанців війні з голландцями. Новаторською була сама композиція батальної сцени – без алегоричних фігур й античних божеств. Новаторським було й тлумачення теми: переможені голландці, сконцентровані в лівій частині картини, представлені з тим же ж почуттям гідності, що й іспанці. Обличчя обох груп портретні й водночас типові, що підсилює значимість події. Колористичне рішення надзвичайно новаторське: воно побудовано на нечисленних тонах – чорних, жовтих, рожевих і зелених. Сріблясте світло створює атмосферу раннього ранку, формує багате світлоповітряне середовище (колористичне дарування Веласкеса буде по-справжньому оцінене лише в XIX ст.).

Утвердження гідності особистості – основна риса портретного живопису Веласкеса. Як придворний живописець він майже сорок років писав портрети Філіпа IV, його дітей, графа Олівареса та ін. Його Філіп IV зображений то задумливим, то сумним, то внутрішньо спустошеним, однак завжди передає характеристику неоднозначно. Ця багатогранність особливо помітна на портреті графа Олівареса. Проникливий, гострий погляд, підступна посмішка свідчать про складний характер людини.

Веласкес уважається одним із творців парадного, репрезентативного портрета. Зображення його монументальні, лаконічні й глибоко виразні. Правдивість зображення й глибина проникнення в істинну сутність моделі з особливою силою проявилась у портреті Папи Інокентія X. Папа, що сидить у кріслі, залишається нібито один на один із глядачем. Його проникливий розумний погляд холодних світлих очей, його стиснуті губи видають характер цілеспрямований, жорстокий, сильну волю, активний темперамент навіть на восьмому десяткові років. Портрет демонструє надзвичайно складне мистецтво Веласкеса-колориста. Він написаний двома кольорами – білим і червоним, однак червоний проявляється в багатьох відтінках, від яскраво червоного до рожевого. Червоний колір створює загальний колорит, настільки ж святковий, наскільки й напружений, що ще більше загострює багатопланову характеристику моделі.

В останнє десятиліття життя Веласкес створює три найбільш відомих твори – «Венеру із дзеркалом» – перше в іспанському мистецтві того часу зображення оголеного жіночого тіла. Венера написана зі спини, її торс начебто замикає композицію з переднього плану, і тільки в дзеркалі, яке тримає амур, відображається її просте, миле обличчя.

Предмети ніби то купаються в сонячному світлі іншої відомої картини Веласкеса – «Меніни» (фрейліни). «Меніни» – це власне груповий портрет. Стоячи біля мольберта (це єдиний автопортрет Веласкеса), художник змальовує короля й королеву, відображення яких глядачі бачать у дзеркалі. На передньому плані зображена інфанта Маргарита в оточенні фрейлін. Композиція ускладнена тим, що в ній поєднані риси жанрової картини й групового портрету.

Третя з останніх творів Веласкеса – «Ткаля». Це також жанрова картина, подана майстром монументально. На полотні зображена шпалерна майстерня, у яку прийшли придворні дами, щоб помилуватися мистецтвом ткаль. Сонячне світло заливає весь другий план картини. Наряди дам зливаються із зображенням на килимі, та й самі фігури майже тонуть, розчиняються в цьому золотому світлі.

Вплив Веласкеса на подальший розвиток європейського мистецтва значний. Як і Хогарт, Рембрандт, Вермер чи Галс, Веласкес надихав покоління художників, від романтиків до Сезанна. У своїх образах він піднявся до загальнолюдського, залишаючись істинним іспанцем за світовідчуттям.

Найбільш видатний художник другої половини XVII ст. є молодший сучасник Веласкеса – Бартоломео Естебан Мурильо (1618-1682), один із засновників, а потім президент Севільської Академії мистецтв. Його картини «Мадонна з немовлям», «Вознесіння мадонни», «Святе сімейство» та ін., у яких поетичність нерідко переходить у солодкуватість, принесли йому європейську славу, так само як і зображення дітей з вулиці, хлопчаків у поетичних лахміттях («Хлопчик з собакою»).

В архітектурі Іспанії XVII ст. суто національні риси переплелись з елементами мавританського мистецтва й із традиціями народного ремесла. Якщо побудований у другій половині XVI ст. Ескоріал – палац, напівфортеця, напівмонастир, пам’ятник іспанському абсолютизму, є ще вірним традиціям італійського Ренесансу, то твори XVII ст. переповнені вже духом барокової епохи. Від стилю «платереск» (ювелірний, філігранний), у якому декоративізм форм, що походив від мавританського мистецтва, поєднується з конструктивними елементами Відродження, архітектура XVII ст. переходить до більшої святковості, пишної орнаментики стилю «чуррігереск» (від імені архітектора Чуррігер).

З кінця XVII ст. іспанське мистецтво переживає занепад. У наступному столітті в Іспанії немає таких відомих художників, аж до кінця століття, поки не з’явився Гойя.

### Фламандське мистецтво XVII ст.

У XVII ст. нідерландське мистецтво розділилось на дві школи – фламандську й голландську – у зв’язку з розподілом самих Нідерландів на дві частини після звільнення їх від іспанського панування. Головними замовниками творів мистецтва у Фландрії було дворянство та католицька церква. Тому картини для замків, для міських будинків антверпенського патриціату й величні вівтарні образи для багатих католицьких церков були головними видами робіт фламандських майстрів цього часу. Сюжети з Святого Письма, античні міфологічні сцени, портрети відомих замовників, сцени полювань, величезні натюрморти – основні жанри мистецтва Фландрії XVII ст. У ньому поєднались риси як італійського, так й іспанського Відродження із власне нідерландськими традиціями. У результаті склалось фламандське мистецтво бароко, по-національному життєрадісне, емоційно-піднесене, матеріально-чуттєве. Фламандське бароко мало проявило себе в архітектурі, зате яскраво й виразно – у декоративному мистецтві (у різьбі по дереву, чеканці металу), мистецтві гравюри, особливо – в живописі.

Центральною фігурою фламандського мистецтва XVII ст., був Пітер Пауль Рубенс (1577-1640). Універсальність таланту Рубенса, його творча манера споріднює його з майстрами Відродження. З 1600 по 1608 рік Рубенс працював в Італії. Першою великою його роботою після повернення на батьківщину були вівтарні образи для відомого Антверпенського собору. «Встановлення хреста» і «Зняття з хреста», у яких Рубенс створив класичний тип вівтарного образу XVII ст. У ньому поєднуються монументальність і декоративність.

Мистецтво Рубенса – це типове вираження стилю бароко. Велике життєстверджуюче начало, перевага почуття над розсудливістю характерні навіть для найдраматичніших творів Рубенса. У них відсутня містика, екзальтація, притаманні німецькому й навіть італійському бароко. Фізична сила, пристрасність, нестримність, захоплення природою приходять на зміну спіритуалістичній, скритій еротиці творів Берніні. Рубенс прославляє національний тип краси. Діва Марія, як і Магдаліна, постає світловолосою, блакитноокою брабанткою з пишними формами. Христос навіть на хресті виглядає, як атлет.

Картини Рубенса наповнені бурхливим рухом. Для посилення динаміки він тяжіє до використання певної композиції, де переважає діагональний напрямок. Так в обох антверпенських образах таку діагональ утворює лінія хреста.

Рубенс розумів і любив античність, він часто перетворював міфи в живописні образи. Проте вибирав він переважно ті сюжети, які можна було втілити в динамічні композиції. Юпітер краде своїх коханих, амазонки б’ються, сатири нападають на німф, вакханалії – головні сюжети творів Рубенса. Під пензлем Рубенса поетизується чуттєва стихія. Образи класичної давнини отримують земну достовірність («Персей і Андромеда»). Цьому не в останню чергу сприяє колорит картини, урочисте звучання синього, червоного, жовтого кольорів. Атмосферу сімейного життя Рубенс прекрасно передав в «Автопортреті з Ізабеллою Брандт», зобразивши себе та свою дружину і відтворюючи почуття щастя молодості.

У 1623-1625 рр. Рубенс отримує замовлення на цикл із 21 картини від французької королеви Марії Медичі, вдови Генріха IV, для прикрашення Люксембурзького палацу. Малоцікаві сюжети геній Рубенса перетворив у шедеври монументально-декоративного мистецтва.

Справжньою музою художника в останній період його творчості стала друга дружина – Єлена Фоурмен. Вона була живим утіленням ідеалу художника. Він зображує її разом із собою на прогулянці в саду, з дітьми, одягнутою й оголеною. Так Рубенс прославляв жінку як сенс життя.

В останній («стенівський» – від назви замку Стен) період творчості Рубенс створює портрети. Це парадний бароковий портрет, у якому велич передається й позою моделі, і костюмом, і аксесуарами обстановки («Автопортрет», «Портрет камеристки»). У цей час живописна майстерність Рубенса характеризується особливою віртуозністю. Колорит стає більш монохромним, більш узагальненим («Вірсавія», «Наслідки війни»).

Рубенс мав багато талановитих учнів (Ван Дейк, Снейдерс, Ян Брейгель). Історичне значення творчості Рубенса полягає в тому, що він визначив шляхи розвитку фламандської школи, що мала величезний вплив на подальший розвиток західноєвропейського мистецтва, особливо XIX ст.

Найбільш відомим зі всіх учнів Рубенса є Антоніс Ван Дейк (1599-1541). Він писав прекрасні портрети, автопортрети, прагнучі при цьому надати аристократичності своїм моделям. У його творчості значне місце посідають сюжети міфологічні та християнські, які він трактує з притаманним йому ліризмом і сумом «Сусанна і старці», «Св. Ієронім», «Мадонна з куропатками»).

Проте головним жанром Ван Дейка стає портрет. У перший, антверпенський період він пише багатих бюргерів чи своїх товаришів. І робить це в строгій реалістичній манері з тонким психологізмом. Після того як він переїхав до Італії, створив парадний, репрезентативний портрет, у якому, передусім, виражається станова належність моделі. Фігура подана дещо знизу, що робить її величною, монументальною, аксесуари багатого костюму й обстановка посилюють це враження.

У 1632 р. Ван Дейк їде до Англії і стає придворним художником короля Карла I. Тут він створює галерею парадних портретів англійської придворної аристократії. Свої моделі він подає в багатих інтер’єрах чи на лоні природи, частіше в повний зріст, в ефектній позі, у яскравому одязі. Разом із тим він тонко передає індивідуальні особливості моделі й дотримується почуття міри. Для Англії Ван Дейк став засновником великої школи портретного мистецтва, розквіт якого пов’язується з XVIII ст.

Справжнім послідовником Рубенса й главою фламандської школи після смерті Рубенса стає Якоб Йорданс (1593-1678). У своїй творчості він завжди залишався реалістом. Улюблений його жанр – побутовий («Свято бобового короля», «Сатир у гостях у селянина»). Мистецтво Йорданса тісно пов’язане зі старими нідерландськими традиціями. Національний колорит, національний тип виражені у творах Йорданса з найбільшою повнотою й прямолінійністю.

Особливим жанром у фламандському мистецтві є натюрморт, видатним майстром якого постає Франс Снейдерс (1579-1657). У його картинах на столах лежать прекрасно написані дари землі й води: риба, м’ясо, фрукти, дичина. Як правило, такі натюрморти слугували декоративною прикрасою великих багатих інтер’єрів, тому фламандський натюрморт за розміром великий, на відміну від голландського (наприклад, відомі «Лавки» Снейдерса, 1618-1621 («Рибна лавка», «Фруктова лавка»).

Жанровий живопис представлений в мистецтві Фландрії надзвичайно талановитим художником Адріаном Броувером (1601-1638). Він писав переважно невеликі картини на побутові теми. Його герої – селяни й міський плебс, вони грають у шахи, п’ють, б’ються, співають пісні. Сюжети деколи драматичні, обличчя, міміка, пози, жести надзвичайно виразні, іронія переплітається з гіркотою. У цьому сенсі Броувер продовжує традиції Брейгеля.

Послідовник Броувера – Давид Теніс Молодший (1610-1690) розвиває селянську тему. Однак із другої половини XVII ст. великих майстрів у фламандському живописі вже немає.

### Голландське мистецтво XVII ст.

Голландія в XVII ст. була першою капіталістичною країною. Головним замовником голландських художників стали бюргери, голландський магістрат, що прикрашали не палаци й вілли, а скромні будинки чи громадські будівлі. Тому в живописі вирішувались переважно станкові, а не монументально-декоративні завдання. Церква в Голландії не була головним замовником творів мистецтва, тому що кальвінізм заперечував будь-який натяк на розкіш.

Головні досягнення голландського мистецтва XVII ст. – у станковому живописі. Людина й природа були об’єктами творчості багатьох майстрів. Одним із провідних жанрів стає побутовий живопис. Його творці отримали назву «малих голландців» через невеликі розміри картин, які вони писали. Відбувається також диференціація жанрів – портрет і пейзаж, натюрморт і анімалістичний жанр.

Історію голландського живопису в XVII ст. прекрасно демонструє еволюція творчості одного з найбільших портретистів Голландії Франса Галса (1580 – 1666). Спочатку Галс працює в жанрі групового портрету. Це в основному зображення стрілецьких гільдій – корпорацій офіцерів для оборони й охорони міст. З полотен дивляться життєрадісні, енергійні, підприємливі люди, упевнені у своїх силах і в завтрашньому дні.

Індивідуальні портрети Галса дослідники називають жанровими через певну специфіку зображення. Ескізна манера Галса, його сміливий рисунок, коли мазок ліпить як форму, так і об’єм, передає колір, внутрішня динаміка, уміння за одним штрихом визначити ціле – це типові риси почерку Галса.

У портретах Галса пізнього періоду (50-60-і роки) щезає енергія й напористість у зображенні обличчя. У чоловічому портреті з Ермітажу при всій імпозантності фігури, навіть будь-якій гоноровитості простежуються втома й сум. Саме в пізній період творчості Галс досягає вершини майстерності й створює найбільш глибокі твори. Колорит його картин стає майже монохромним. Це, як правило, темна, чорна одежа, з білим комірцем і темно-оливковим кольором фону.

Пейзажний жанр Голландії XVII ст. особливо цікавий. Це не природа загалом, не деяка картина світобудови, а національний, саме голландський пейзаж: відомі вітряки, пустинні дюни, канал з човнами на них влітку і ковзанярами – взимку. Повітря насичене вологою. Сіре небо в композиціях займає значне місце. Саме такою зображують Голландію Ян Ван Гойєн (1596–1656) і Саломон Ван Рейсдал (1600 -1670). Найбільшим майстром пейзажу є Якоб Ван Рейсдал (1628-1682). Природа у Рейсдала постає в динаміці, у вічному оновленні.

Блискучого розвитку досягає натюрморт. На відміну від фламандського– це скромні за розмірами й за мотивами картини інтимного характеру. Пітер Клас (1597-1661), Віллем Хеда (1594-1680) частіше всього зображують так звані сніданки: блюда з м’ясом на відносно скромно сервірованому столі. Через уміле компонування предмети показані так, що відчувається нібито внутрішнє життя речей. Недаремно голландці називали натюрморт «stillliven» – «тихе життя», а не «naturemorte» – «мертва природа». Колорит стриманий і вишуканий (В. Хеда «Сніданок з омаром», П. Клас «Натюрморт зі свічкою»).

Голландський натюрморт – це одне з художніх перетворень найважливішої теми голландського мистецтва – теми приватного життя звичайної людини. Ця тема повною мірою отримала своє втілення в жанровій картині. У 40-60 роки відбувається розквіт живопису, що прославляє спокійний бюргерський побут Голландії, розмірене повсякденне існування. Водночас Андріан Остаде (1610 -1685) зображує побут селян («Бійка»). Згодом у його творчості сатиричні ноти змінюються гумористичними («У сільському кабачку»). Справжнім шедевром живопису А. Остаде вважається його «Живописець у майстерні», у якому художник прославляє творчу працю.

Однак головною темою «малих голландців» є все ж не селянський, а бюргерський побут. Як правило, це зображення без будь-якої фабули. У картинах цього жанру нібито нічого не відбувається. Жінка читає листа, кавалер і дама грають на музичних інструментах (Ян Стан, Гепард Терборх, Пітер де Хох). Новий етап жанрового живопису зв’язаний з так званою делфтською школою, з іменами художників, як-от: Карель Фабриціус, Еману ель Вітте і Ян Вермер, відомий в історії мистецтва як Вермер Делфтський (1632-1675). Вермер був одним з тих художників, що наперед визначив багато колористичних пошуків XIX ст., ставши попередником імпресіоністів. Хоча картини Вермера на перший погляд не оригінальні. Це ті ж самі зображення застиглого бюргерського побуту: читання листа, розмова між кавалером і дамою, служанки, що займаються нехитрим господарством, види Амстердаму чи Делфта («Дівчина, що читає листа», «Офіцер і дівчина, що сміється»).

Головне досягнення Вермера-художника – передача світла й повітря, розчинення предметів у світло-повітряному середовищі. Уміння створити таку ілюзію визначило визнання й славу Вермеру саме в XIX ст. Вермер першим почав писати пейзажі з натури. Їх можна назвати першими зразками пленерного живопису.

Вершиною голландського реалізму, завершенням живописних досягнень голландської культури XVII ст. є творчість Рембрандта. Харменс ван Рейн Рембрандт (1606 – 1669) народився в Лейдені. Початком його слави є картина – груповий портрет, відомий як «Анатомія доктора Тульпа», або як «Урок анатомії». На цьому полотні люди об’єднані між собою дією, усі представлені в природних позах, їх увага зосереджена на діях доктора. Рембрандт не боїться реалістичних деталей, як великий художник, він уміє уникнути натуралізму. Після одруження Рембрандт намагається відійти від важкої бюргерської повсякденності й зображує себе та Саскію в розкішних нарядах, у фантастичних одежах і головних уборах, створюючи ефектні композиції. Найяскравіше світовідчуття Рембрандта цих років передає відомий «Автопортрет із Саскією на колінах». Це полотно пронизане радістю життя.

Багато в чому Рембрандт перебував під впливом італійського бароко. У складних ракурсах постають перед нами персонажі картини «Жертвоприношення Авраама». Від тіла Ісаака, що лежить на передньому плані й виражає повну безпомічність жертви, погляд глядача спрямовується в глибину – до фігури старця Авраама й посланця Бога – ангела. Композиція динамічна й побудована за всіма правилами бароко. Водночас художник акцентує увагу на розкритті душевного стану Авраама. Великі можливості Рембрандта-психолога заявляють про себе в цій картині повністю очевидно.

Одним із найвідоміших творів Рембрандта є «Нічний дозор» (1642) – груповий портрет стрілецької роти капітана Баннінга Кока. Тут Рембрандт відійшов від прийнятої композиції групового портрету – зображення банкету. Він розширив рамки жанру, представивши скоріше історичну картину. Зображує людей, які виходять із-під арки на сонячне світло, повне відголосків героїчної епохи нідерландської революції, часу тріумфів республіканської Голландії.

40 – 50-і роки – це пора творчої зрілості Рембрандта. Це час формування його творчої системи, з якої багато чого відійде в минуле. У цей період він часто звертається до попередніх творів, щоб переробити їх по-новому. Так було, наприклад, з «Данаєю», яку він написав ще в 1636 р. Уже тоді було висловлено в цьому образі головне: чуттєве начало, язичницьке, будь-якою мірою «тиціанівське» є в ній лише частиною загального у вираженні складних душевних переживань, єдиного душевного пориву. На зміну класичному, прекрасному, проте й абстрактному у своїй красі ідеалу прийшло вираження життєвої правди, яскравої індивідуальності. Це некрасиве тіло було передане досить реалістично. Звернувшись до картини в 40-і роки, художник посилює емоційний стан, надає Данаї більшу схвильованість (через новий жест піднятої руки). Величезну роль у картині відіграє світло: світловий потік нібито окутує фігуру Данаї, вона вся світиться любов’ю й щастям.

Для своєї творчості Рембрандт вибирає найбільш ліричні, поетичні сторони людського буття – материнську любов, співчуття. Найбільший матеріал для цього йому дає Святе Письмо, а з нього – сцени життя святого сімейства. Ніяких зовнішніх ефектів у творах цього періоду немає. Рембрандт зображує простий побут, простих людей, як на полотні «Святе сімейство». Величезну роль у картинах Рембрандта відіграє світлотінь – основа його художньої структури.

Останні 16 років життя Рембрандта були повні великої творчої активності, у результаті якої були створені прекрасні живописні образи. Особливі за монументальністю характерів й одухотвореності твори глибоко філософські й високо поетичні. У цих картинах Рембрандта все очищено від швидкоплинного, випадкового. Деталі зведені до мінімуму, ретельно продумані й осмислені жести, пози, нахили голів. Головними виразними засобами виступають не лінії та маси, а світло й колір. У колориті переважають відтінки червоного та коричневого, що нібито світяться зсередини. Складна взаємодія кольору й світла – не самоціль, ним створюється певне емоційне середовище й психологічна характеристика образу.

Портрети пізнього Рембрандта дуже відрізняються від ранніх портретів. Це прості зображення людей, близьких до художника внутрішньо. Рембрандт умів створювати портрет-біографію; виділяючи тільки обличчя й руки, він виражав цілу історію життя («Портрет старого в червоному»). Однак найбільш тонких характеристик Рембрандт досягає в автопортретах, яких до нас дійшло біля ста. Після святкових портретів 30-х років перед нами постає інше трактування образу: повна високої гідності та незвичної простоти людина в розквіті сил.

У роки зрілості Рембрандт створив свої кращі офорти. Як офортист він не знає рівних у світовому мистецтві. Надзвичайно ускладнюється і збагачується його техніка офорту: до травлення він добавляє техніку «сухої голки», по-різному наносить фарбу, вносить зміни в дошку вже після отримання перших відтисків, від чого багато офортів відомі в декількох станах. Але у всіх них образи мають глибокий філософський смисл, вони розказують про таємниці буття, про трагізм людського життя.

Епілогом творчості Рембрандта можна вважати його відому картину «Блудний син» (1668 – 1669), у якій з найбільшою повнотою проявилась висока моральність і живописна майстерність художника. У цій групі – у фігурі юнака, що впав на коліна й старця, що поклав руки на його бриту голову – показана напруженість почуттів, душевне потрясіння, щастя повернення, бездонна батьківська любов і водночас гіркота розчарування, втрат, принижень, сорому і розкаяння. Ці високі людські почуття роблять сцену зрозумілою різним людям усіх часів і, зрештою, безсмертною. Колористична єдність тут особливо вражає. Від оранжево-червоних тонів фону – це все єдиний живописний потік, який сприймається як вираз єдиного почуття.

Рембрандт мав величезний вплив на мистецтво. Не було в Голландії того часу живописця, який би не відчув впливу великого художника. Рембрандт мав багато учнів, які засвоїли систему світлотіні. Більшість учнів Рембрандта перейшло на позиції академізму та уподібнення модним тоді фламандцям і французам.

В останній чверті XVII ст. починається занепад голландської живописної школи, утрата її національної самобутності, а з початку XVIII ст. наступає кінець великої епохи голландського реалізму.

### Французьке мистецтво XVII ст.

XVII ст. – це час формування єдиної французької держави, французької нації. Це також час формування французької національної школи в образотворчому мистецтві, становлення стилю класицизму, батьківщиною якого справедливо вважається Франція. Норми класицизму втілилися у філософії Декарта, в драматургії Корнеля й Расіна, в живописі Пуссена й Лоррена.

У літературі становлення класицистичного напрямку зв’язано з іменем П’єра Корнеля, великого поета й творця французького театру. У 1635 р. у Парижі організовується Академія літератури, і класицизм стає офіційним напрямком, панівною літературною течією, визнаною при королівському дворі.

Одним із видатних попередників стилю класицизму в образотворчому мистецтві був Жорж де Латур (1593-1652). Уже в ранніх роботах Латура проявляється одна із найважливіших рис творчості Латура – невичерпна різноманітність його образів, багатство колориту, уміння в жанровому живописі створити образи монументально-значимості. Він також звертається до релігійних тем. Теми Святого Письма дають художнику можливість розкрити мовою живопису найбільш важливі проблеми: життя, народження, смирення, страждання, смерть. Величезне символічне значення у творах Латура має світло (як правило, це світло свічки чи факелу), яке надає його композиціям відтінок таємничого, неземного («Магдаліна зі свічкою та дзеркалом», «Явище ангела св. Йосифу»). Художня мова Латура вже співзвучна класицизму: строгість, конструктивна ясність, чіткість композиції, пластична рівновага форм, бездоганна цілісність силуету, статика.

Основою теорії класицизму стає раціоналізм, що ґрунтується на філософській системі Декарта. Предметом мистецтва класицизму проголошувалось тільки прекрасне й піднесене, етичним й естетичним ідеалом виступає античність. Творцем напрямку класицизму в живописі Франції XVII ст. є Ніккола Пуссен (1594-1665). Значний вплив на нього справило мистецтво античності та Відродження. Теми пуссенівських полотен досить різноманітні – міфологія, історія, Старий і Новий Заповіт. Герої Пуссена – люди сильних характерів і величних вчинків, високого почуття обов’язку перед суспільством і державою. Усі ці риси входять у програму класицизму. Плавний і чіткий ритм, статуарна пластика, те, що на мові мистецтвознавства називається «лінеарно-пластичним началом», прекрасно передають строгість і величавість ідей та характерів. Колорит побудований на співзвучності сильних, глибоких тонів. Це гармонічний світ у собі, що не виходить за межі живописного простору, як це було в бароко. Такими є «Смерть Германіка», «Танкред і Ермінія». Написана за сюжетом поеми «Звільнений Єрусалим» італійського поета XVI ст. Торквато Тассо, картина «Танкред і Ермінія» не переповнена ілюстративністю. Її можна розглядати як самостійний програмний твір класицизму. Пуссен вибирає цей сюжет, тому що він дає йому можливість показати доблесть лицаря Танкреда, знайденого Ермінією на полі битви, щоб перев’язати рани герою й спасти його. Композиція строго урівноважена. Форма створюється передусім лінією, контуром, світлотіньовим моделюванням. Великі локальні плями: жовта в одязі слуги й на коні, червоний одяг Танкреда й синій плащ Ермінії – створюють певну кольорову співзвучність із загальним коричнево-жовтим фоном землі та неба. Усе поетично-піднесено, у всьому панує міра й порядок.

У другий період творчості Пуссена вривається тема смерті, тимчасовості земного. Такий новий настрій прекрасно виражений у його «Аркадських пастухах» («І я був в Аркадії», тобто «І я був молодим, красивим, щасливим і безтурботним – пам’ятай про смерть!»). Примирення з роком, вірне, мудре прийняття смерті споріднює класицистичне світовідчуття з античним.

У кінці творчості Пуссена його колористична гамма стає все скупішою. Кращі його твори цього період – пейзажі. Саме в природі художник шукає гармонію, а людина трактується ним як частина природи. Пуссен був творцем класичного ідеального пейзажу в його героїчному вигляді. Героїчний пейзаж Пуссена (як і будь-який класицистичний пейзаж) – це не реальна природа, а природа «прикрашена», створена художником, тому що саме в такому вигляді вона гідна бути предметом зображення в мистецтві.

Лірична лінія класицистично ідеалізованого пейзажу була розвинута в творчості Клода Лоррена (1600-1682). Як і Пуссен, він жив в Італії. Пейзаж Лоррена, як правило, включає в себе мотиви моря, античних руїн, великих куп дерев, серед яких помітні маленькі фігурки людей.

Персонажі з античних і біблійних сказань відіграють у картинах Лоррена роль стаффажа, вони вводяться ним для підкреслення величності самої природи («Відплиття святої Урсули»).

Кожного разу в полотнах Лоррена виражається різне відчуття природи. Це досягається, передусім, освітленням. Повітря й світло – це найсильніші сторони таланту Лоррена. Світло ллється в композиціях Лоррена зазвичай із глибини, різка світлотінь відсутня, усе побудовано на м’яких переходах від світла до тіні.

З другої половини XVII ст., з часу правління Людовіка XIV, «короля-сонця», у мистецтві відбувається процес регламентації, повного його підкорення й контролю з боку королівської влади. Академія живопису й скульптури перебуває в офіційному відомстві короля, у 1671 р. засновується Академія архітектури. Провідним стилем всього мистецтва стає класицизм. Цікавим фактом є те, що для будівництва східного фасаду Лувра в цей період вибирається не проект відомого архітектора Берніні, а проект французького архітектора Перро. Колонада Клода Перро з її раціональною простотою ордера, математично вивіреною рівновагою мас, статичністю, що створювала почуття спокою й величі, більш відповідала стилю епохи. Класицизм поступово проникає і в культову архітектуру при збереженні традицій італійського бароко (Собор Будинку Інвалідів у Парижі).

У стилі класицизму побудований Версальський палац (архітектори Лево, Орбе й Ардуен-Мансар). Від гігантської площі перед палацом відходять три проспекти, три дороги – на Париж, Сен-Клу й Со (резиденції короля). Палац, фасад якого тягнеться на півкілометра, має три поверхи. Екстер’єр будівлі класицистично строгий, чергування вікон, пілястрів, колон створює чіткий, спокійний ритм. Усе це не виключає пишного декоративного оздоблення, особливо в інтер’єрі. Ні один час не давав такої «об’єднаної дії всіх мистецтв», такого вираження синтезу мистецтв, як Версальський палац. Інтер’єри палацу складаються з анфілади кімнат, кульмінацією розкішного оздоблення яких повинна була бути спальня короля, де починався і закінчувався його день і де відбувалися аудієнції. Вражала розкішшю також і Дзеркальна галерея (довжина 73 м, ширина 10 м), побудована в 1678-1680 р. між Залою війни і Залою миру, з вікнами, що виходили в сад, с однієї сторони, і дзеркалами, у яких увечері у світлі свічок множилось, дробилось відображення пишного придворного натовпу – з іншої.

Версальський парк, як і весь ансамбль, є програмним твором. Це регулярний парк, тобто парк, де все вивірено, розкреслено на алеї, визначено місця для фонтанів і скульптур, де у всьому відчувається розум і воля людини. Ідея регулярного парку виникла, власне, ще в Італії, у садах Медичі. Версаль став найвищим її втіленням і зразком. Відчуття нескінченної перспективи, глибини простору посилюється завдяки центральній осі, від якої відходять променеві алеї, на них розташовано палац та основні водойми.

Алегорична скульптура, що прославляє Людовіка XIV, у вигляді різних античних богів та героїв, вази на перехресті алей посилюють враження пишності та величавості видовища. Саме видовища, що демонструють переможну силу синтезу всіх мистецтв. Загальна протяжність парку біля трьох кілометрів. Його творцем був Ленотр, скульптури виконували відомі майстри, як-от: Жирардон і Куазево.

Декоративні роботи у Версалі очолював «перший живописець короля», директор Академії живопису й скульптури, директор мануфактури гобеленів Шарль Лебрен. Він виконував і картони для шпалер, і малюнки для меблів, і вівтарні образи. Саме Лебрену більшою мірою французьке мистецтво зобов’язане створенням єдиного декоративного стилю: від монументального живопису до килимів та меблів.

У класицизмі другої половини XVII ст. вже немає щирості й глибини полотен Лоррена, високого морального ідеалу Пуссена. Це офіційний напрямок, пристосований до вимог королівського палацу й передусім самого короля, мистецтво регламентоване, уніфіковане, розписане за правилами: як і що зображувати. Цьому був присвячений спеціальний трактат Лебрена. У цих рамках розвивається й такий жанр живопису, як портрет. Це, звісно, парадний портрет. У першій половині століття портрет монументальний, величний і водночас простий в аксесуарах, як у творчості Філіпа де Шампена (1602-1674), де за урочистістю пози не зникає яскрава індивідуальна характеристика (портрет кардинала Рішельє). У другій половині століття портрет стає все більш пишнішим. Це складні алегоричні портрети (П’єр Міньяр, Гіацинт Ріго, Нікола Ларжил’єр).

З другої половини XVII ст. Франція надовго посідає провідне місце в художньому житті Європи. Проте в кінці правління Людовіка XIV в мистецтві «великого стилю» з’являються нові тенденції та нові риси.

Отже, мистецтво XVII ст. характеризується рисами, що свідчать про його відмінність від мистецтва Ренесансу в сприйнятті людини, її місця у світі, її можливостей. Абсолютизація людини змінюється розумінням трагічності її життя, відбувається протиставлення людини і світу.

Це час виникнення й високого розвитку таких художніх стилів, як бароко, класицизм, що яскраво проявились в італійському, іспанському, фламандському, голландському, французькому мистецтві XVII ст.

У мистецтві бароко поєднано містику, фантастичність, експресію, ірраціональність, реалістичність, бюргерську діловитість, а також переважали теми релігійного характеру. Основною рисою класицистичного мистецтва є раціоналізм, а головною його темою є прекрасне, величне й піднесене. Очевидним є процес регламентації мистецтва.

****Питання для самоконтролю**

1. Які стилі характеризують мистецтво ХVІІ століття?
2. Які особливості має мистецтво бароко? У чому полягають його основні риси?
3. Назвіть найважливіші риси мистецтва класицизму.
4. У чому полягають стилістичні особливості художньої мови М. да Караваджіо?
5. Назвіть основні творчі періоди Пітера Пауля Рубенса та охарактеризуйте їх.
6. На які періоди поділяється живописна творчість Рембрандта ван Рейна? Охарактеризуйте ці періоди.
7. Розкрийте новаторські композиційні пошуки Д. Веласкеса.
8. На яких нових художніх принципах будується образна творча система Н. Пуссена?

*Практичні завдання:*

1. Підготувати презентацію Power Point (теми за вибором студентів):
* «Джованні Лоренцо Берніні – найбільш визначний представник бароко в італійському мистецтві».
* «Реалістична спрямованість художньої творчості Мікеланджело да Караваджо».
* «Пітер Пауль Рубенс – представник фламандської художньої школи».
* «Антоніс Ван Дейк – блискучий автор парадних портретів».
* «Франс Снейдерс – видатний майстер монументально-декоративного натюрморту».
* «Творчість Рембрандта ван Рейна як одна з вершин мирового живопису».
* «Художні ідеали Іспанії у творчості Франсіско Сурбарана».
* «Дієго Веласкес – неперевершений геній живопису».
* «Нікола Пуссена – найбільш відомий художник французького класицизму».
1. Здійснити порівняльну характеристику стилів образотворчого мистецтва ХVІІ століття: бароко, класицизму та реалізму.

## 🕮 Тема 4. Мистецтво Західної Європи XVIIІ століття

**Мета:** ознайомлення з життям та творчістю представників західноєвропейського образотворчого мистецтва XVIІІ ст., визначення особливостей архітектури цього періоду.

**План**

1. Особливості мистецтва ХVІІІ ст.
2. Італійське мистецтво XVIII ст.
3. Французьке мистецтво XVIII ст.
4. Англійське мистецтво XVIII ст.

### Особливості мистецтва ХVІІІ ст.

Мистецтву XVIII ст. притаманні специфічні стильові особливості, які можна охарактеризувати як відхід від «великого стилю» і перехід до камерного мистецтва аристократичних салонів – рококо. Це мистецтво абсолютно світське й виступає одним із свідчень процесу секуляризації всієї культури XVIII ст. Розвиток мистецтва у XVIII ст. збігається з утвердженням в європейській культурі ідей Просвітництва, що супроводжуються осмисленням перших археологічних розкопок в античних містах Геркуланумі, Стабії та Помпеях, результатом яких є відома праця Вінкельмана, і поширенням нової хвилі класицизму (неокласицизм). Література, музика й театр досягають у цей час високої художньої зрілості (романи Прево, Філдінга, Смоллета, Стерна, Вольтера, Гете, музика Баха, Моцарта, Глюка чи Гайдна). Образотворчому мистецтву цього часу притаманні аналіз найтонших переживань людини, відтворення нюансів почуттів і настроїв. Інтимність, ліризм образів і водночас аналітична спостережливість – це характерні риси мистецтва XVIII ст. як у жанрі портрету, так і в побутовому живописі. Ці особливості художнього сприйняття життя є внеском XVIII ст. у розвиток світової художньої культури, хоча варто зазначити, що це було досягнуто ціною втрати універсальної повноти в зображенні духовного життя, цілісності у втіленні естетичної свідомості, як це було у свій час було характерно для живопису Рубенса, Веласкеса, Рембрандта, Пуссена.

### Італійське мистецтво XVIII ст.

Розквіт італійського мистецтва спостерігається в XVIII ст. тільки у Венеції, яка зберегла свою республіканську незалежність, хоча й втратила роль у міжнародній торгівлі й втратила свої східні володіння. Венеція XVIII ст. була центром музичного життя (творчість Скарлатті та Вівальді, оперні театри, музичні академії й консерваторії) та театрального (Гольдоні, Гоцці) життя Європи, книгодрукування, відомого на весь світ мистецтва виготовлення зі скла. Вона славилася також своїми святкуваннями, регатами, передусім, карнавалами й маскарадами, які тривали майже цілий рік, за винятком посту. Ця театралізація життя, проникнення театру в реальне життя й свого роду ототожнення театру й справжнього життя наклало відбиток також на образотворче мистецтво Венеції XVIII ст., головними рисами якого були живописність і декоративність.

Попит на декоративний розпис палаців венеціанської знаті та картини – вівтарні образи для церков викликав незвичайний розвиток монументально-декоративного живопису у Венеції XVIII ст., що продовжував традиції барокового мистецтва попереднього століття. На зламі XVII-XVIII ст. народжується барокове мистецтво Себастьяна Річчі (1659 -1734), який працював не лише у Венеції, а й в Англії. («Мадонна з немовлям і святими» для церкви Сан Джорджо Маджоре).

XVIII ст. у венеціанському живописі відкривається творчістю Джованні Баттиста П’яцетти (1683-1754), який засвоїв від свого вчителя Джузеппе Креспі широку манеру письма з використанням глибокої світлотіні, а від Караваджо – реалістичне трактування образів («Св. Яків, якого ведуть на страту»). Пензлю П’яцетти належить також немало жанрових картин.

У творчості Алессандро Маньяско (1667-1749) можна бачити безсумнівний вплив Сальватора Рози. Маньяско притаманний сміливий, твердий почерк письма, швидкі динамічні мазки, особливий колорит з переважанням оливково-коричневих тонів, у які майже завжди вкраплена яскрава червона пляма, експресивний малюнок і композиція, у якій маленькі фігурки зазвичай розміщені серед грандіозних руїн, зрештою, трагічне світовідчуття, притаманне цьому майстрові при всій його театральності («Привал бандитів», Ермітаж).

Справжній дух Венеції втілений у творчості великого майстра – Джованні Баттиста Тьєполо (1696-1770). Він є останнім представником бароко в європейському мистецтві. Послідовник Веронезе, учень П’яцетти, він перетворює кожний сюжет у святкове видовище: тріумф Амфітрити, банкет Клеопатри, суд Соломона, смерть Дідони. Тьєполо – автор гігантських розписів як церковних, так і світських, у яких архітектура, природа, люди, тварини, зливаються в одне декоративне ціле, в єдиний декоративний потік. Тьєполо притаманна висока колористична культура, як, до речі, усім венеціанцям. Так, в одному з полотен («Тріумф Сципіона») особливо помітно, як умів і любив Тьєполо писати тріумфальні ходи, святковий натовп, розробляючи при цьому лише десяток фігур, а всі інші позначав однією суцільною живописною масою. Для Тьєполо важливо творення самої атмосфери дійства, живописність образу. Його споріднює з ренесансними майстрами те, що він працює в усіх жанрах і в різних техніках. Одна із найвідоміших його картин «Тріумф Амфітрити» зображує колісницю Амфітрити в морських хвилях, в оточенні наяд і тритонів, в атмосфері загальної радості. Обличчя богині буде згодом повторюватися і в Клеопатрі («Банкет Клеопатри»), і в його Венерах, і Данаях. Свій живописний ілюзіонізм барокового майстра, свій дар монументальності Тьєполо продемонстрував у розписах венеціанського палаццо Лабіа (фрески «Банкет Антонія та Клеопатри» і «Зустріч Антонія і Клеопатри»), у фресках єпископської резиденції у Вюрцбурзі (1751 -1753). Це вершини монументально-декоративного мистецтва XVIII ст.

Останні вісім років Тьєполо жив і працював у Мадриді, де написав плафон Тронного залу королівського палацу. Тьєполо залишив багато блискучих за артистизмом рисунків, так само успішно він займався гравюрою в техніці офорту й здійснив певний вплив на графіку Гойї.

Венеція XVIII ст. дала світові прекрасних майстрів ведути – міського архітектурного пейзажу: Антоніо Каналетто (1697-1768) з його урочистими картинами життя Венеції на фоні її казкової театральної архітектури й найбільш поетичного, романтичного майстра, який передавав найтоншими відтінками кольору саме повітря Венеції та її лагун – Франческо Гварді (1712 -1793).

Пейзажі Гварді: площі Венеції, її канали, вулиці, палаци й провулки – проникнуті ліричним, глибоко особистим почуттям, створені легкими рухами пензля, блакитними, жовтими, коричневими, сіро-сріблястими тонами насиченими світлом і повітрям («Венеціанський дворик»). Блиск і розкіш творів Тьєполо затьмарили невеликі за розміром, без зовнішніх ефектів, вишукані картини Гварді. Лише через багато десятиліть творчість художника була належним чином оцінена.

Картина художнього життя Венеції XVIII ст. була б неповною, якщо не згадати майстра жанрового живопису П’єтро Лонгі (1702 -1785), який оспівував побут Венеції: маскаради, концерти, уроки танців, сцени в гральних будинках, народні розваги. Майже всі чоловіки й жінки на полотнах художника одягнуті в «баутта» – венеціанське чорне доміно з білою гостроносою маскою, трикутною, оздобленою срібним шитвом й обов’язково з білими панчохами. Лонгі був істинним поетом Венеції XVIII ст. на останньому етапі її святкового життя («Урок танцю»).

### Французьке мистецтво XVIII ст.

З початком нового XVIII ст. у Франці й смертю «короля-сонця» відбуваються суттєві зміни як у житті, так і в мистецтві. Суворий придворний етикет змінився атмосферою легковажності, жадоби насолод, розваг, розкоші. Однак у цих бурхливих веселощах, бажанні встигнути насолодитися була також і доля бравади, тривоги, передчуття швидкоплинності кожної миті, неминучості розплати за нерозумність, передчуття якоїсь біди.

Король перестає бути єдиним замовником творів мистецтва, а двір – єдиним колекціонером. З’являються приватні колекції, салони. На десятиліття Франція перетворюється в центр художнього життя Західної Європи. У першій половині XVIII ст., коли активно відбувалося витіснення релігійної культури світською, провідним напрямком у Франції стало рококо. Рококо у Франції в першій половині «галантного століття» складається в певну стильову систему, певною мірою продовжує риси, успадковані від бароко, однак ще більше їх видозмінює. Рококо – це породження виключно світської культури, ще конкретніше – королівського двору, французької аристократії, тим не менше воно не лише залишило помітний слід у мистецтві, а й суттєво вплинуло на подальший його розвиток. Урочисте й патетичне мистецтво попередніх років змінило мистецтво більш камерне, інтимне, більш тісно зв’язане з побутом, більш щире. Світ мініатюрних форм не випадково знайшов свій основний вираз в прикладному мистецтві – у меблях, посуді, бронзі, фарфорі, в архітектурі переважно в інтер’єрі (за винятком Німеччини й Австрії, зокрема, палац Сан-Сусі в Потсдамі, 1745-1747), де важливим тепер було не пишне й величаве, а приємне й зручне. Міські палаци знаті, багатої буржуазії – «отелі», споруджувані в цей період, як правило, строго класицистичні за екстер’єром. Однак усередині стіни розбиті філенками, нішами, багато прикрашені живописом, ліпниною, позолотою, дрібною пластикою, декоративними тканинами, бронзою, фарфором, дзеркалами, які часто встановлювались одне проти одного, щоб у них збільшувалось, дробилося, робилося фантастичним відображення («Час дзеркал і мемуарів» за характеристикою одного з дослідників, за постійний погляд на себе збоку). Входить у моду стилізація під Схід: Китай («шинуазери»), Японія («жапонез»), Туреччина («туркери»). Світлі за колоритом панно, ліпний орнамент, шовк шпалер, золото прикрас, кришталеві люстри, вишукані та зручні меблі з інкрустацією – усе це разом складає святкове, дійсно феєричне видовище. Форми подрібнені, ажурні, орнамент складний, побудований на вигнутих лініях, фарби живописних панно чи станкових картин прозорі, світлі (сіро-блакитні, бузкові, рожеві, зеленуваті).

Усе мистецтво рококо побудовано на асиметрії, що загострює почуття мінливості, скороминучості – грайливе, насмішкувате, вигадливе почуття. Не випадково термін «рококо» походить від терміну «мушля», «рокайль». Сюжети – тільки любовні, еротичні; улюблені героїні – німфи, вакханки, Діани, Венери, які здійснюють свої нескінченні «тріумфи» й «туалети». Нові впливи проникли також в Академію. Алегорії, теми історичні, міфологічні, жанрові – усе це теми кохання. У Святому Письмі вибираються переважно ті епізоди, де можна розказувати про кохання: Сусанна й старці, Сара, яка приводить до Авраама Агар тощо. Проте за всім театрально-святковим, легковажно-бездумним у мистецтві цього напрямку приховувалось багато складного. Так, у ньому вперше проявився стійкий інтерес до зображення тонких інтимних переживань, це був крок до сентименталізму з його увагою до глибин людської душі. Портрет і пейзаж – не випадково дуже важливі в цю епоху жанри. За легковажністю, дотепністю й насмішкуватою іронією рококо були міркування про долю людини, про сенс існування. Рококо має право на існування як стиль уже тому, що воно дало нові грані, новий розвиток виражальними засобами мистецтва (у живописі – головним чином у колориті, недаремно в цю епоху так любили венеціанців і Рубенса). Ламані ритми вишуканого менуету, композиційні хитросплетіння комедій Бомарше, особливий роман у листах, живописні «галантні банкети» і «пастушачі сцени» мають між собою дещо спільне, що дало змогу їм загалом створити образ певної епохи.

Попередником цього напрямку в мистецтві став Жан Антуан Ватто (1684 -1721), який створив у мистецтві свій неповторний образ. Як художник Ватто реалізувався в Парижі. Основні теми його живопису: галантні святкування – аристократичне товариство в парку, що займається музикою, танцює, веселиться, сцени безпечного життя, які передаються з вишуканою грацією. Усе це бачилось нібито з боку тонким, трохи іронічним спостерігачем («Капризниця», «Свято кохання», «Товариство в парку»). Колорит Ватто є одним із найяскравіших якостей його таланту, він побудований на тонких нюансах сірих, коричневих, блідо-бузкових, жовто-рожевих (завжди змішаних) тонів. У картинах Ватто ніколи немає чистого тону. У 1717 році художник створив одне з найбільших своїх полотен «Паломництво на острів Цетеру». Кавалери й дами відправляються на острів кохання; на наших очах зароджується кохання, рухи невпевнені, погляди переповнені сумнівом, потім любовне почуття росте. Ця тонка палітра почуттів створена самим кольором. Однак усе це не кохання, а гра в кохання, театр. Театральність характерна для всього мистецтва XVIII ст., і для Ватто особливо. Він не скриває театрального прийому в композиції: дія розігрується на передньому плані, який виглядає як площадка сцени; він завжди зображує куліси – обрамлення цієї головної сцени; як у театрі, розташовує групи фігур, освітлюючи їх штучним світлом рампи. Мистецтво театру було модним не тільки в час Ватто, театром було все життя суспільства, яке зображує художник. Ватто дуже близько знав акторське життя й не раз зображував акторів італійської та французької комедії. Пейзаж у картинах Ватто – також вигаданий театральний пейзаж, і це лише посилює загальний відтінок ірреальності, примарності, фантастичності зображення. Делакруа назвав техніку Ватто дивовижною, такою, що об’єднує Фландрію та Венецію.

У самому кінці життя Ватто створив свою останню роботу – це вивіска антикварної лавки, яка так і називається «Лавка Жерсена». У правій частині розмовляють дами й кавалери, що цікавляться живописом, а в лівій складають у ящики твори мистецтва, серед яких портрет Людовіка XIV. Чи не хотів цим Ватто сказати, якою є «швидкоплинна слава світу», якою є короткою влада й саме життя, а вічним є тільки мистецтво.

Істинним представником французького рококо був Франсуа Буше (1703 -1770), тому що в його мистецтві гедонізм рококо, який доходить до фривольності, зневага до конструктивного, раціонального, розумного, як і вся витончена культура «мови рокайль» виразились повною мірою.

«Перший художник короля», як його офіційно називали, директор Академії, Буше був істинним сином свого часу, який усе вмів робити сам: панно для отелів, картони для мануфактури гобеленів, театральні декорації, книжкові ілюстрації XVIII ст. – це золотий час мініатюри, малюнки віял, шпалер, камінних годинників, карет, ескізи костюмів тощо. Станкові картини схожі на панно, самі панно постають як самостійні твори. І все це – галантні святкування, пастушачі ідилії, міфологічні, жанрові, релігійні теми, пейзанський пейзаж – розігрується як сучасна йому пастораль, усе виражає відверто-чуттєву насолоду життям, у всьому панує біло-рожева героїня – богиня Флора (Помона, Іо, Калісто, Європа), а по суті одягнута в пастушачий одяг аристократка, усюди схожа на себе парижанка, і неважливо – чи вона Венера чи пастушка («Венери» або «Туалет Венери», «Венера з Амуром», «Купання Діани»).

Уже будучи відомим художником, Буше стає об’єктом жорстоких нападок теоретика естетичних ідей Просвітництва Дідро, який убачав в ньому яскраве породження всього, з чим боролися просвітники, однак при цьому не відмовляв йому у високому професіоналізмі.

Мистецтво Ватто й Буше продовжив блискучий майстер, живописець-імпровізатор, художник рідкісного таланту, фантазії, темпераменту Жан Оноре Фрагонар (1732-1806). Головними досягненнями його живопису були світло й повітря. Він працював у різних жанрах, однак частіше всього це галантно-любовні, іноді відверто еротичні, чуттєві сцени («Щасливі можливості гойдалки», «Поцілунок нишком»). Невичерпне багатство фантазії, надзвичайно сміливий мазок, легкість письма, побудованого на ніжних, вишуканих поєднаннях блакитних, рожевих тонів, сміливі композиції, майже сучасний за своєю лаконічністю рисунок – усе це робить Фрагонара зі всіма його любовними картинками одним із блискучих художників епохи.

Вагоме місце в образотворчому мистецтві першої половини XVIII ст. посідає портрет. В основному портрети цього часу жіночі. Відомими портретистами були Луї Тоске, який приїжджав у Росію, щоб написати портрет Єлизавети Петрівни, і Жан Марк Натьє, який прославляв парижанок в образах алегорій та античних богинь.

XVIII ст. – це також час Просвітництва, етичні та естетичні принципи якого визначили нові ідеали мистецтва. Цей ідейний рух розвивається у Франції Монтеск’є, Гольбахом, Руссо, Дідро. Зразком для уподібнення стає в цей час не Рим, який був ідеалом для художників Ренесансу, а Еллада, тому що в грецькому мистецтві більше тепла, задушевності, поетичності. Стилізація грецького мистецтва доповнена будь-якою мірою романтичним почуттям. У моду входить англійський ландшафтний парк, на перший погляд до якого не торкнулася рука людини, повна протилежність французькому регулярному. Місточки й будиночки в ньому виникають як випадкові, руїни наводять на розмірковування. В орнаменті використовуються грецькі мотиви – меандр, пальметти. Малий Тріанон у Версальському парку (Жак Анж Габріель) при класичній простоті фасаду, це ще й дуже лірична, інтимна споруда, що власне відповідало її призначенню. Краса образу складалася з простоти і ясності архітектурних пропорцій і форм. Надмірності рококо поєднані в ньому з ясністю неокласицизму, що народжувався. Проте вже в церкві св. Женев’єви – Пантеоні, місцю поховання відомих людей Франції посилюється героїчне начало.

Просвітницькі ідеї не тільки впливали загалом на розвиток мистецтва, просвітники активно втручалися в його хід. «Салони» Дідро були першою формою критичної літератури з мистецтва. У них було багато повчання, дидактики. У їхніх проповідях «торжества розуму» немало самовдоволення та обмеженості – при всьому блискові їх розуму. Утвердження просвітницьких ідей йшло від імені третього стану, який вийшов на арену історії і заявив про себе в мистецтві. На розвиток мистецтва в цей час впливає буржуазія. У руслі цих нових ідей розвивається мистецтво Жана Батиста Сімеона Шардена (1699-1779), художника, який створив, власне, нову живописну систему. Його головна тема – це кухонні речі, які живуть нібито своїм «тихим життям»: котли, каструлі, бачки («Мідний котел»). Світ простих речей позбавлений будь-якої претензії, зате відтворений із великою живописною майстерністю.

Настільки ж щирий Шарден і в жанровому живописі. На противагу аристократичним галантним святкуванням і пастушачим ідиліям на фоні буколічного пейзажу Шарден, виражаючи смаки буржуазії, починає зображувати розміреність, порядок, тепло буржуазного побуту («Молитва перед обідом», «Прачка», «Жінка, яка миє каструлі»). Добропорядність і працелюбство прославлені Шарденом без дидактики й моралізування, без патетики й ефектів, з «мірою та порядком», які він проголошує як життєвий зразок.

Побутовий жанр, який прославляє скромний побут третього стану, біля витоків якого стояв Шарден, пройшов шлях складних перетворень. Його подальший розвиток пов’язаний з іменем Жана Батиста Греза (1725-1805), у творчості якого знайшли вираз зовсім інші принципи тлумачення теми. Картини Греза є близькими до сентиментальної драми, тому літературному жанрові, у якому писав Дідро. «Ось істинно мій художник», – говорив Дідро, присвятивши Грезу не одну сторінку своїх «Салонів». На творчість Греза вплинули руссоїстські ідеї, проповіді патріархальної ідилії та сімейних чеснот. Це був дух часу, що поширювався всією Європою. Тільки Грез проповідує це без шарденівських міри й смаку, далеко не на тому рівні майстерності. Його твори – «Батько сімейства, що пояснює своїм дітям Біблію», «Сільська молода», «Паралітик», «Балуване дитя» – це все «моральний живопис», урок моралі, коли художник перетворюється в рупор доброчесності, а живопис служить ілюстрацією. Прославлені та відомі дівчачі «головки Греза», переповнені горем, з розбитими дзеркалами або кухлем води, або з мертвою пташечкою, що втілювали печаль про втрачену невинність, «замішані» на більшій долі еротики й фальші.

Майстрами пастельного портрету були Персоно й Моріс Латур. Зокрема, Латур був неперевершеним майстром камерного, пастельного портрета, як правило, це зображення філософів, громадських діячів, художників, у яких майстер умів підкреслити яскраву індивідуальність моделі (портрет Ж.Д. Д’Аламбера), автопортрети.

Французька скульптура XVIII ст. розвивається інакше, ніж у попередні часи. Змінюються її теми й форми. У своєму розвитку скульптура проходить ті ж самі етапи, що й живопис. Це переважно рокайльські форми в першій половині століття й наростання класицистичних рис – у другій.

Монументальність форм, дух бароко ще живе в скульптурі Гійома Куста (1677-1746) для замку в Марлі (зараз на Єлисейських полях). Однак уже зображення ним королеви Марії Ліщинської в образі Юнони говорить про новий естетичний ідеал епохи: швидкі рухи, різкий поворот, що виключав повільний урочистий ритм, властивий XVIII ст., нога, оголена до стегна – таке зображення ніколи не могло з’явитися в час Людовіка XIV.

Риси легкості, свободи, динаміки помітні в скульптурі молодого Жана Батиста Питалля (1714-1785) («Меркурій, що зав’язує сандалію»).

Невідомо, як би склалася творча доля такого блискучого майстра, як Етьєн Моріс Фальконет (1716-1791), якщо б він не був запрошений у 1765 р. у Росію, де проявив себе як талановитий монументаліст, створивши «Мідного вершника». Крім того, він робив моделі для фарфору і з 1757 р. працював начальником скульптурної майстерні на Севрській мануфактурі у Венсені. У творчості Фальконета вже намічаються риси майбутнього класицизму.

Молодший сучасник Фальконета – Жан Антуан Гудон (1741-1828) передав дух епохи у своїй портретній галереї. Серед портретів учених, філософів, людей мистецтва, жіночих образів, що свідчать про аналітичність його розуму й тонкий дар психолога, заслужено виділяється статуя Вольтера, що сидить. Скульптор одягнув Вольтера в античну тогу, прикривши в такий спосіб його немічне, старе тіло. Проте він не поступився правдою й зобразив обличчя старого зі впалими щоками, проваленим ротом. Однак у цьому обличчі так напружено живе несмішливий розум великого скептика, що загалом твір перетворюється в гімн людському інтелекту, проголошує перемогу безсмертного духу над слабким і тимчасовим тілом.

«Вольтер» Гудона, як і роботи молодого Давида, свідчать про блискучий розвиток і життєвість високого гуманістичного ідеалу французького мистецтва напередодні Великої Французької буржуазної революції, яка відкрила й у історії західноєвропейського мистецтва нову епоху.

### Англійське мистецтво XVIII ст.

Після англійської буржуазної революції середини XVII ст. відбуваються також зміни в англійській культурі та мистецтві, змінюються естетичні смаки. Англія продовжує утримувати першість в області літератури, драматургії та театру завдяки Шекспіру й плеяді драматургів після нього.

Англійська живописна школа склалась пізніше інших видів мистецтв, оскільки поширений в Англії пуританський рух не сприяв розвитку національної школи живопису, однак у XVIII ст. англійські художники працюють дуже інтенсивно й своєрідно.

Архітектура швидше за інші мистецтва вбирає в себе нові впливи. У XVII ст. англійська архітектура засвоює в основному принципи ренесансної архітектури (наприклад, творчість Інго Джонса). У XVIII ст. Крістофер Рен (1632-1723), будівничий відомого собору святого Павла, протестантського храму й низки приходських церков Лондона, один із творців палацу Хемптон-Корт, автор перепланування центру Лондона після великої пожежі 1666 р., залишається вірним в основному класицистичним принципам розумності та раціоналізму. Однак це не виключає деяких інших елементів в англійській архітектурі, наприклад, барокових і готичних. Усе XVIII ст. пов’язане з правлінням королів Георгів, тому в науці існує (це стосується передусім архітектури) термін «георгіанський стиль». У дусі Палладіо будуються міські особняки, як правило, триповерхові, з рустованим першим поверхом, символи англійської респектабельності та незалежності. На зміну регулярним французьким паркам приходять парки англійські, ландшафтні. Відгукуючись на рокайльський стиль континенту, англійці створюють свій власний варіант, який особливо проявився в прикладному мистецтві, де вигадливо переплітаються риси рококо і «китайщини» з готикою. Свої власні національні шляхи англійська неокласика знаходить у містобудівництві братів Адамс, у меблях Томаса Шератона і Джорджа Хепплуайта, у посуді відомого на весь світ Джозайі Веджвуда.

Розквіт національної школи живопису в Англії починається з Вільяма Хогарта (1697-1764), який об’єднав англійське мистецтво з передовою літературою та театром. Хогарт досить інтенсивно займався гравюрою, де він звертається до зображення сучасного йому життя й робить предметом сатири всі його негативні сторони: занепад моралі, продажність суду, розклад армії. Хогарт створює цілі серії живописних полотен: «Історія повії», або «Кар’єра проститутки», «Історія розпусника», «Модний шлюб» тощо. Свої твори, що були об’єднані в цикли, Хогарт будував як драматург, він розігрував дію як режисер. Кожна з картин Хогарта є самостійною й зображує вузловий момент усієї історії, проте кілька деталей зв’язують його з попередніми й наступними подіями.

Хогарт займався також історичними живописом, релігійними сюжетами. Однак істинний Хогарт – це жанрові картини й гравюри, у яких він показав соціальну життєву драму трохи прямолінійно, зате без всякої інакомовності, у доступній та ясній формі.

 Протягом всього творчого життя Хогарт звертався до портрета. Це групові й так звані розмовні портрети («Сім’я Вудз Роджерс», «Сім’я Строуд»), портрети близьких людей («Містріс Енн Хогарт»), парадні портрети, зображення людей світу мистецтва, власні портрети («Автопортрет із собакою»). Однак не випадково найбільшою славою серед портретів Хогарта користується зображення «Дівчини з креветками». Хогарту вдалось створити в цьому портреті англійський тип дівчини з простого народу, милої, життєрадісної, здорової, – такими прийомами пленерного живопису, які передували колористичним пошукам наступного століття.

Хогарт – перший художник англійського Просвітництва й перший живописець Просвітництва в Європі. Його мистецтво тісно пов’язане з мистецтвом театру, сатиричних журналів, з літературою Просвітництва. Справедливо вважається, що до Хогарта в Англії не було великого живопису й він став його першим представником, створивши й у живописі, і в графіці гострі соціальні сатири, майже реалістичні за духом.

Кращі досягнення англійського живопису XVIII ст. поза колом Хогарта полягають в області портретного жанру. Цікаво, що цей жанр посідає одне з головних місць у стінах Королівської академії мистецтв – національної художньої школи, відкритої 1768 р. й більш незалежної від офіційних кіл, ніж європейські академії на континенті.

Першим президентом Академії був Джошуа Рейнолдс (1723-1792), живописець і теоретик, що в своїх «Промовах» виступав прибічником класицистичної естетики, однак у працях зовсім не обмежував себе рамками класицизму. З появою Рейнолдса англійський живопис отримав загальне визнання. Цьому сприяла й просвітницька діяльність художника, його заняття питаннями естетики, теорії мистецтва. У його майстерні, на обідах збиралася еліта лондонського товариства. Це був свого роду політичний і художній салон. Проте більш за все в історії мистецтва Рейнолдс прославився як портретист. Його можна назвати творцем національного портретного жанру.

Д. Рейнолдс створив галерею портретів, він мав велику творчу активність й іноді писав до 150 портретів на рік. У формі парадного, урочистого зображення Рейнолдс зумів повною мірою виразити просвітницьку віру в людину, у її розум, у можливості вдосконалення людської натури. Це портрети полководців («Адмірал лорд Дж. Хітфілд»), письменників («Лоренс Стерн»), акторів («Девід Гаррік», «Сара Сіддонс в образі музи трагедії»), лондонських красунь. Проте, кого б не зображував художник, у його образах, особливо чоловічих, є героїчно величне, у них підкреслюється краще, на що здатна людина. Той внутрішній рух, який є в портретах Рейнолдса, натхнення, енергія, зовнішня дія досягається передусім певним кольором: напруженим, зазвичай, золотисто-червоним, золотисто-коричневим колоритом, із вкрапленням плям інтенсивно-синього, зеленого чи оранжевого. Широка живописна манера сприяє узагальненій передачі натури при збереженні цілком реальних рис обличчя. Художник Просвітництва, Рейнолдс підкреслював у персонажі не його станові якості, а особисті заслуги, багатство духовного світу.

Томас Гейнсборо (1727-1788) – другий великий портретист XVIII ст. В англійському живописі доби Просвітництва Рейнолдс і Гейнсборо виражають нібито дві сторони просвітительської естетики: раціоналістичну і емоційну. Т. Гейнсборо притаманне тонке відчуття природи, музикальність, увага до душевного світу. Він створює у своїх портретах яскраво виражений англосаксонський тип, у якому підкреслює одухотвореність, мрійливість, тиху задумливість. Світла колористична гамма сіро-блакитних, зеленуватих відтінків стає характерною для його живопису. У портретах Гейнсборо відсутні алегорії, він не підкреслює тієї ролі, яку модель відіграє в суспільстві (портрет Сари Сіддонс). Репрезентативність у портретах Гейнсборо вживається з інтимністю та меланхолією.

Творче життя Т. Гейнсборо збіглося з формуванням на англійському ґрунті сентименталізму, хоча він і не вкладається в рамки цього стилю.

Вагоме значення в портретах Т. Гейнсборо має пейзаж. Він зображує пагорби й долини, могутні дуби рідного краю («Містер Ендрю з дружиною»). У зрілому віці, коли художник переселяється в Лондон (1774), він часто пише портрети в зріст на фоні пейзажу. Його моделі поетичні, мрійливо-задумливі, у них підкреслюється великий інтелект. І парковий пейзаж у портретах так само ліричний, ніжний та витончений, як і в його моделі («Блакитний хлопчик», «Сквайр У. Хеллет з дружиною»). Т. Гейнсборо пройшов творчу еволюцію від деякої скрупульозної манери, близької до «малих голландців», до живопису широкого й вільного. Живописна техніка Гейнсборо нібито створена для передачі сирого повітря, у якому розчиняються густі крони дерев, форми пагорбів і котеджів.

Творчість Рейнолдса й Гейнсборо сприяла створенню в Англії XVIII ст. могутньої школи портретистів. Найбільш близьким до Рейнолдса був Джордж Ромні (1734-1802), який писав портрети в основному молодих англійок. Світські жіночі портрети, природно, трактовані художником у більш інтимному, камерному ключі.

В основному жіночі та дитячі портрети пише також Джон Хоппнер (1758-1810). На зламі століть портретну традицію XVIII ст. завершує творчість Томаса Лоуренса (1769-1830).

Розквіту англійського живопису у XVIII ст. відповідав і високий розвиток гравюри. Це в основному репродукційна гравюра, яка відтворювала живопис переважно в техніці меццо-тінто, прекрасно виявляла кольорові плями й світлотіньові контрасти (Томас Бьюїк (1753-1828)). Розвивається також гостра побутова й політична карикатура, яка, продовжуючи традиції Хогарта, зробила величезний вплив на нову графіку континентальної Європи.

Отже, розвиток європейського мистецтва XVIII ст. є складним і нерівномірним. Домінуючим стилем у європейській культурі стає рококо – мистецтво аристократичних салонів, світське за своїм характером.

В Італії, у якій не було досягнуто національної єдності, найвищі досягнення зв’язані з венеціанською школою.

У Франції, яка стала головним законодавцем нових художніх впливів і рухів, простежується еволюція від рококо до мистецтва програмно-громадянської спрямованості. Утвердження ідей Просвітництва супроводжувалось поширенням нової хвилі класицизму.

У мистецтві й особливо в літературі Англії вже зароджувались характерні риси реалізму. Найціннішим у спадщині XVIII ст. стали закладені в цей час основи естетики й мистецтвознавства як окремих наук.

**Питання для самоконтролю**

* 1. Якими були основні шляхи розвитку італійського мистецтва у XVIIIст.? Венеціанська школа.
	2. Хто з італійських майстрів репрезентує мистецтво міського архітектурного пейзажу – ведути?
	3. Рококо як стильова система. Особливості мистецтва рококо у Франції XVIII ст.
	4. Окресліть впливи ідей Просвітництва на розвиток європейського мистецтва XVIII ст.
	5. Англійська архітектура XVIII ст. Георгіанський стиль.

*Практичні завдання:*

1. Підготувати презентацію Power Point (теми за вибором студентів):
* «Джованні Батістто П’яцетті – біблейські сюжети в жанрових творах».
* «Джованні Батістто Т’єполло – останній представник барокко в Європейському мистецтві».
* «Жан Антуан Ватто – художник «галантних святкувань».
* «Жан Батіст Сімеон Шарден як творець нової живописної системи Франції».
* «Уіл’ям Хогорт – майстер творів, об’єднаних у «розповідні цикли».
* «Джошуа Рейнолдс – живописець та теоретик».
* «Томас Гейнсборо – великий англійський портретист XVIII ст.».
1. Здійснити порівняльну характеристику стилів образотворчого мистецтва ХVІІ століття: бароко, класицизму та реалізму.

## ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ ДО РОЗДІЛУ 2

## Митецтво Візантії

## та західної Європи XІІІ – XVIIІ століття

1. Виберіть рядок, у якому неправильно визначений етап італійського Відродження:

1. треченто – 2 пол. ХІІІ–ХІV ст.;
2. пізній Ренесанс –ХVІ–ХVІІ ст.;
3. кватроченто – ХV ст.;
4. Високий Ренесанс – кінець ХV – І чверть ХVІ ст.

2. Назвіть скульптора періоду італійського кватроченто, який вирішує проблеми кінного монументу та круглої скульптури: постановки фігури людини в повний зріст за законами пластики, які були розроблені ще в Античний період:

1. Донателло;
2. Пізано;
3. Гіберті;
4. Вероккіо.

3. Назвіть роботи Сандро Ботічеллі:

1. «Вигнання з Раю», «Чудо зі статиром»;
2. «Святий Себастьян», «Оплакування Христа»;
3. «Різдво Богородиці», «Весна»;
4. «Народження Венери», «Весна».

4. Визначте художника італійського Відродження, який створив живописний прийом «сфумато», що дав змогу пом’якшити обрис предметів, фігур та передати повітряне середовище:

1. Рафаель Санті;
2. Леонардо да Вінчі;
3. Тиціан Веччеліо;
4. Мікеланджело.

5. Назвіть художника Високого Відродження, який розробив принципи децентралізацій композиції та його твір:

1. Рафаель «Мадонна зі щигликом»;
2. Леонардо да Вінчі «Тайна вечеря»;
3. Перуджино «Заручини Марії»;
4. Тиціан «Мадонна Пезаро».

6. Виберіть рядок, якому правильно визначено види перспективи:

1. прямолінійна, тональна, світлотіньова;
2. лінійна назад, перцептивна, повітряна, ілюзорна;
3. сферична, панорамна, повітряна, пряма лінійна та лінійна назад, тональна, перцептивна;
4. прямолінійна, лінійна назад, світлотіньова, ілюзорна, повітряна.

7. Назвіть художній стиль започаткований в Італії наприкінці ХVІ ст., розповсюджений у Західній Європі в ХVІІ – початку ХVІІІ ст., характерною ознакою якого є динамізм, складність організації простору, пишність пластичних форм та декоративність:

1. Ренесанс;
2. Бароко;
3. Реалізм;
4. Класицизм.

8. Визначте художні напрямки, які виникли у живописі Італії наприкінці ХVІ – початку ХVІI ст.:

1. класицизм та реалізм;
2. караваджизм та романтизм;
3. болонський академізм та караваджизм;
4. класицизм та болонський академізм.

9. Визначте художника, улюбленими персонажами якого були авантюристи, шулери, ворожки:

1. А. Караччі;
2. П’єтро да Кортона;
3. Домініко Фетті;
4. Караваджо.

10. Назвіть автора картини «Меніни»:

1. Дієго Веласкес;
2. Франсіско Рібальта;
3. Ель Греко;
4. Ніколя Пуссен.

11. Укажіть ім’я фламандського художника ХVІІ ст., який у своїй творчості прославляв національний тип жіночої краси:

1. Франс Галс;
2. Рембрандт ван Рейн;
3. Пітер Пауль Рубенс;
4. Антоніо ван Дейк.

12. Визначте художника ХVІІ ст., який для посилення динаміки композиції картини використовував діагональний напрямок живопису:

1. Пітер Пауль Рубенс;
2. Ян Фейт;
3. Франс Снейдерс;
4. Себастьано Маццоні.

13. Назвіть твір, автором якого є Рембрандт ван Рейн:

1. «Шубка»;
2. «Нічний Дозор»;
3. «Венера з дзеркалом»;
4. «Автопортрет із Ізабеллою Брандт».

14.Засновниками «Академії спрямованих на істинний шлях» у Болоньї в 1585 році є:

1. Брати Карраччі;
2. Доменіко Фонтана;
3. Лоренцо Берніні;
4. Микела́нджело Карава́джо.

15.Мікела́нджело Караваджо є автором усіх перелічених робіт у рядку:

1. «Екстаз Святої Терези», «Розпис вілли Фарнезе»;
2. «Фонтан чотирьох річок», «Звернення апостола Павла»;
3. «Ворожка», «Шулери»;
4. «Портрет Людовіка XIV», «Зняття з хреста».

16.Лоренцо Берніні є автором усіх перелічених робіт у рядку:

1. «Ворожка», «Звернення апостола Павла»;
2. Колонада на площі Святого Петра в Римі;
3. «Екстаз Святої Терези» «Портрет Людовіка XIV», «Зняття з хреста»;
4. «Розпис вілли Фарнезе», «Шулери».

17. Виберіть визначення поняття «офорт»:

1. Шар розчину, що наноситься на рівну поверхню;
2. Орнаментальная або сюжетна композиція виконана зі скла та іншого матеріалу, що пропускає світло;
3. Вид гравюри на металевій пластині з малюнком протравленим кислотою;
4. Живопис, зроблена змішаними із рослинним клєєм та, розчиненими перед використанням у воді, фарбами.
5. Легкий, грайливий та декоративний стиль, що виник у Франції близько 1700 року й поширився у XVII ст. по всій Європі, характерними ознаками якого є чудернацькі прикраси, ніжні та химерні форми й завитки – це:
6. Бароко;
7. Рококо;
8. Романтизм;
9. Академізм.
10. Художником «галантних святкувань» вважають:
11. Ш. де ля Фосса;
12. Ж. Бофрана;
13. К. Жилло;
14. А. Ватто.
15. Назвіть видатних англійських художників XVII ст., головними жанром мистецької творчості яких був портрет:
16. В. Хогарт і У. Гернер;
17. У. Гернер і Д. Констебл;
18. Д. Рейнолдс і Т. Гейнсборо;
19. Т. Б’юік і Д. Рейнолдс.

## Рекомендована література

**Основна**:

1. Ильина Т.В. История искусств / Т.В. Ильина / учеб. пос. для студ. вузов. М. : Высшая школа, 1983. – 317с.
2. Малая история искусств. Искусство средних веков в Западной и Центральной Европе / Ред. Кантор А.М. – М. : Искусство, 1981. – 382с.
3. Ильина Т.В. Русский ХVIII век / Т.В. Ильина, М.Н. Щербакова / Учеб. пособ. для студ. высших учеб. зав. – М. : Дрофа, 2004. – 512с.
4. Зотов А.И. Русское искусство. Исторические очерки / А.И. Зотов, О.И. Сопоцинский / Ред. Н. Моргунова. – М., Изд. академии художеств СССР, 1951. – 317с.
5. Жидков Г.В. Русское искусство XVIII века / Г.В. Жидков. – М. : Искусство, 1954. – 143 с.
6. Евангулова О.С. Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII века / О.С. Евангулова. – М. : МГУ, 1987. – 296с.
7. Очерки русской культуры XVIII века. / Под ред. Академика Б.А. Рыбакова. Ч. 4. – М. : МГУ, 1990. – 382 с.
8. Алексеева Т.В. Боровиковский / Т.В. Алексеева. – М. : Искусство, 1960. – 41 с.
9. Наливайко Д.С. Искусство: направления, течения, стили / Д.С. Наливайко. – К., Мистецтво, 1980. – 288 с.
10. Забалуева Т.Р. История искусств. Стили в изобразительном и прикладных искусствах, архитектуре, литературе и музыке / Т.Р. Забалуева / Учебн. для вузов. – М. : АСВ, 2003. – 128 с.
11. Архипов Н.И. Бартоломео Карло Растрелли / Н.И. Архипов, А.Г. Раскин. – М.,Л. : Искуссво, 1964. – 152 с.

**Додаткова**:

1. Валицкая А.П. Дмитрий Григорьевич Левицкий / А.П. Валицкая / Альбом-проспект. – Л., Художник РСФСР, 1958. – 23с.
2. Молева Н.И. Левицкий Д.Г. / Н.И. Молева / Жизнь в искусстве. – М., Искусство, 1980. – 278с.
3. Рокотов Федор Степанович и художники его круга. / Ред. Н. Моргунова / М. : академия художеств СССР, 1960. – 182с.
4. Павлицкая А.П. Дмитрий Григорьевич Левицкий / А.П. Павлицкая. – Л., Художник РСФСР, 1985. – 96с.
5. Петров В.Н. Михаил Иванович Козловский / В.Н. Петров. – Л., Художник РСФСР, 1976. – 68с.
6. Петров В.Н. Козловский М.И. / В.Н. Петров / Второе издание. – Л., Художник РСФСР, 1982. – 64с.
7. Леонтьева Г.К. Карл Брюллов / Г.К. Леонтьев. – Л., Художник РСФСР, 1980. – 80с.
8. Михайлова К.В. Орест Адамович Кипренский / К.В. Михайлов. – Л., Художник РСФСР,1986. – 96с.
9. Художня культура: Європейський культурний регіон: Навчальний посібник для загальноосвітніх навчальних закладів / Н.Є. Миропольська, Є.В. Бєлкіна, Л.М. Масол, О.І. Оніщенко. – К.: Вища шк., 2001. – 192 с.

**Інформаційні ресурси:**

1. Государственная Третьяковская Галерея // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.tretyakovgallery.ru/
2. Государственный Эрмитаж // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.hermitagemuseum.org/html\_Ru/index.html
3. Музей Лувр // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://louvre.historic.ru/
4. Шедевры мировой живописи. Картины великих художников, шедевры живописи // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://rarities.artrussia.ru/
5. Шедевры великих мастеров и картины знаменитых художников // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://smallbay.narod.ru/grafica.html

Навчальне видання

(українською мовою)

Білозуб Людмила Миколаївна,

Гончаренко Юліана Володимирівна

**Історія образотворчого мистецтва**

(від первісного мистецтва до кінця ХVІІІ століття)

Навчальний посібник

для здобувачів ступеня вищої освіти бакалавра

спеціальності «Сценічне мистецтво» освітньо-

професійної програми «Театральне мистецтво»

Рецензент *Г.В. Локарєва – проф., докт. пед. наук*

Відповідальний за випуск *І.В.Козич – доц., канд. пед. наук*

Коректор *Л.М. Білозуб – доц., канд. мистецтвознавства*

Підп. до друку 12.11.2015. Формат 60×90/16. Папір офсетний.

Гарнітура Таймс. Тираж 50 прим.

Запорізький національний університет

69600, м. Запоріжжя,МСП – 41

вул. Жуковського, 66