

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ АГРАРНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

За редакцією Т. Б. Гриценко

2-ге видання

*Рекомендовано
Міністерством освіти і науки України
як навчальний посібник для студентів
вищих навчальних закладів*

Київ
"Центр учбової літератури"
2009

УДК 008:99(075.8)
ББК 63.03(0)я73
К 90

*Гриф надано
Міністерством освіти і науки України
(Лист № 14/18-Г-1487 від 26.12.2006)*

Рецензенти:

Афанасьєв Ю. Л. – доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри мистецтвознавства та експертної діяльності Державної академії керівних курсів культури і мистецтв;

Білик Б. І. – доктор історичних наук, професор кафедри філософії Київського національного торговельно-економічного університету;

Карабанов М. М. – доктор історичних наук, професор кафедри української історії та етнополітики Київського національного університету імені Тараса Шевченка;

Станкович Є. Ф. – професор Національної музичної академії, академік Академії мистецтв;

Черний А. М. – доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри соціології Національного аграрного університету.

Культурологія/[Гриценко Т. Б., Гриценко С. П., Кондратюк А. Ю. та ін.];
К 90 **за ред. Т. Б. Гриценко.** – [2-ге вид.]. – К.: Центр учбової літератури,
2009. – 392 с. – ISBN 978-966-364-810-1

Викладено теоретичні положення і концепції культурології, питання природи і сутності культури, властивості культурних форм, проблеми типології культури та провідні тенденції сучасного світового і вітчизняного культурного розвитку.

Подано тести до розділів, «Тести для визначення рівня знань студентів» за трьома модулями, запитання і завдання для самоконтролю та списки рекомендованої літератури до основи розділів.

Рекомендовано викладачам і студентам денної та заочної форм навчання, усім, хто займається самоосвітою, цікавиться культурологічними знаннями.

УДК 008:99(075.8)
ББК 63.03(0)я73

ISBN 978-966-364-810-1

© Гриценко Т. Б., Гриценко С. П.,
Кондратюк А. Ю., та ін., 2009.
© Центр учбової літератури, 2009.



ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	6
Розділ 1. МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДИСЦИПЛІНИ	7
1.1. Предмет і завдання дисципліни	7
1.2. Культура як предмет культурології	9
1.3. Основні концепції культурології	13
Розділ 2. КУЛЬТУРА НА РАННІХ ЕТАПАХ РОЗВИТКУ	19
2.1. Культура первісного суспільства як історичний тип	19
2.2. Світосприйняття первісної людини	25
Розділ 3. КУЛЬТУРА НАРОДІВ СТАРОДАВНЬОГО СХОДУ	32
3.1. Культура Стародавнього Сходу	32
3.2. Культура Месопотамії, її основні досягнення	33
3.3. Культура Стародавнього Єгипту	34
3.4. Стародавня культура Індії	35
3.5. Культура Давнього Ізраїлю	36
3.6. Культура Стародавнього Китаю	37
Розділ 4. АНТИЧНА КУЛЬТУРА	39
4.1. Культура античного світу, її характерні риси й особливості	39
4.2. Давньогрецька культура	41
4.3. Елліністична культура	48
4.4. Давньоримська культура (VIII ст. до н. е. — V ст. н. е.)	51
<i>Список рекомендованої літератури до I—IV розділів</i>	58
Розділ 5. КУЛЬТУРА В ЕПОХУ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ	59
5.1. Загальна характеристика культури Середньовіччя	59
5.2. Культура Візантії	60
5.2.1. Освіта та наукові знання	61
5.2.2. Література	63
5.2.3. Архітектура	63
5.2.4. Образотворче мистецтво	67
5.2.5. Музика	67
5.3. Середньовічна культура Західної Європи (V—XV ст.)	69
5.3.1. Каролінзьке відродження (VIII—IX ст.)	70
5.3.2. Світогляд. Теологія та філософія	71
5.3.3. Освіта. Школи та університети	73
5.3.4. Наукові знання	74

5.3.5. Лицарська культура	75
5.3.6. Міська культура	76
5.3.7. Образотворче мистецтво	77
5.3.8. Музика	81
5.4. Культура Київської Русі	82
5.4.1. Писемність і освіта	83
5.4.2. Наукові знання	84
5.4.3. Література	85
5.4.4. Музика і театр	87
5.4.5. Архітектура	87
5.4.6. Образотворче мистецтво	90
Список рекомендованої літератури до V розділу	94

Розділ 6. КУЛЬТУРА ЕПОХИ ВІДРОДЖЕННЯ І РЕФОРМАЦІЇ 96

6.1. Визначення і хронологічні межі епохи Відродження й Реформації	96
6.1.1. Світоглядні основи доби Відродження. Ренесансний гуманізм, його еволюція й характерні ознаки	97
6.2. Соціально-економічні й духовні перетворення в Європі XIV—XVI ст.	98
6.2.1. Християнський антропоцентризм	101
6.3. Італійське Відродження	102
6.3.1. Періодизація італійського Відродження	103
6.3.2. Місто Флоренція — «Афіни італійського Відродження»	104
6.3.3. Гуманізм італійського Відродження	105
6.3.4. Флорентійський неоплатонізм	107
6.3.5. Антична й середньовічна спадщина в культурі італійського Відродження	108
6.3.6. Філософія італійського Відродження	110
6.4. Архітектура італійського Відродження	112
6.4.1. Образотворче мистецтво італійського Відродження	114
6.5. Північне Відродження	139
6.5.1. Визначення терміну «Північне Відродження»	139
6.5.2. Гуманізм Північного Відродження	139
6.5.3. Відродження у Нідерландах	143
6.5.4. Відродження у Німеччині	148
6.5.5. Відродження у Франції	152
6.5.6. Відродження в Англії	155
6.6. Українське культурне піднесення (кінець XV — перша половина XVII ст.)	156
6.6.1. Освіта і культура	157
6.6.2. Братства та їх роль у національному й культурному піднесенні України	161
6.6.3. Архітектура та образотворче мистецтво	162
6.6.4. Література і книгодрукування	165
6.7. Реформація та контрреформація. Передумови становлення та розвитку протестантської культури	168
6.7.1. Передумови й початок реформаційного руху. Мартін Лютер	168
6.7.2. Основні соціальні, політичні й релігійні ідеї реформаційного руху	168
6.7.3. Контрреформація. Виникнення ордену єзуїтів	170
Список рекомендованої літератури до VI розділу	172

Розділ 7. КУЛЬТУРА ЕПОХИ АБСОЛЮТИЗМУ ТА ПРОСВІТНИЦТВА 174

7.1. Соціально-економічні зміни у Західній Європі XVII—XVIII ст.	174
7.2. Стиль бароко в європейському мистецтві	177
7.3. Витоки та основні засади Просвітництва	190

7.4. Стильові і жанрові особливості мистецтва XVIII ст.	196
7.5. Українська культура в XVII—XVIII ст.	209
<i>Список рекомендованої літератури до VII розділу</i>	232
Розділ 8. КУЛЬТУРА В ЕПОХУ ПРОМИСЛОВОГО ПЕРЕВОРОТУ ТА СОЦІАЛЬНИХ ЗРУШЕНЬ	234
8.1. Загальна характеристика розвитку країн Європи та Північної Америки у другий період нової історії	234
8.1.1. Матеріальна цивілізація у країнах Європи та Північної Америки XIX ст.	234
8.1.2. Розвиток науки й техніки	235
8.1.3. Соціальні й політичні системи другого періоду Нового часу	237
8.1.4. Картина світу у другий період Нової історії	239
8.1.5. Світоглядні засади європейської культури XIX ст.	240
8.1.6. Універсалізм культурного процесу.	242
8.2. Неокласицизм — рушійна стильова форма художнього розвитку європейського мистецтва кінця XVIII — початку XIX ст.	247
8.2.1. Англія	249
8.2.2. Скандинавські країни.	251
8.2.3. Росія	251
8.2.4. Україна	252
8.3. Романтизм як одна з основних естетичних і світоглядних моделей XIX ст.	253
8.3.1. Основні принципи романтизму як ідейно-художнього напрямку	253
8.3.2. Романтизм як художня течія в літературі та мистецтві	256
8.4. Реалізм — історично-конкретна форма художньої свідомості	275
8.4.1. Основні принципи реалістичного методу	277
8.4.2. Втілення реалістичного методу в літературі й образотворчому мистецтві	277
8.5. Імпресіонізм та його сутність.	294
8.5.1. Імпресіонізм — визначне явище у живописі та скульптурі	294
8.5.2. Імпресіонізм у музиці.	296
8.5.3. Імпресіонізм і символізм у літературі.	296
8.5.4. Постімпресіонізм	300
<i>Список рекомендованої літератури до VIII розділу</i>	303
Розділ 9. КУЛЬТУРА XX — ПОЧАТКУ XXI СТ.	304
9.1. Основні тенденції розвитку культури в XX ст.	304
9.2. Особливості культурного розвитку України в XX ст.	320
<i>Список рекомендованої літератури до IX розділу</i>	340
Словник термінів	341
Тести для визначення рівня знань студентів	358
Варіанти контрольних запитань для визначення рівня знань студентів	374
Тематика індивідуальних завдань для самостійної роботи студентів	387
Список ілюстрацій	388



ПЕРЕДМОВА

Навчальний посібник для вивчення дисципліни «Культурологія» підготовлено на допомогу студентам-бакалаврам вищих навчальних закладів освіти III та IV рівнів акредитації. Він містить теоретичні матеріали, контрольні запитання до кожної теми, обов'язкову й додаткову літературу, а також включає тестовий контроль.

Пристаючи до вивчення культурології, студент передусім повинен усвідомити, що ця наука народилася на перехресті філософії, історії, психології, мовознавства, релігієзнавства й соціології. Її джерелами виступають окремі науки про культуру, у межах яких досліджуються конкретні явища духовної культури людства. Вивчення культурології передбачає раціональне засвоєння інтегральної культури народів світу, розкриття їх багатства через призму національної культури як домінуючої складової, усвідомлення того, що тільки діалог світових культур дає можливість осягнути глибину й особливості власної національної культури.

Вивчення людського суспільства через його культуру надзвичайно актуальне в наш час, оскільки сьогодні стало очевидним, що лише економічні й політичні характеристики не можуть дати повного розуміння соціальних явищ. Культурологічний підхід дає можливість всебічного усвідомлення важливості таких феноменів суспільної свідомості, як мистецтво, література, релігія, філософія тощо. Аналіз духовних цінностей, що переважають у тому чи іншому суспільстві, допомагає виявити не тільки рівень його розвитку і стан, а й зрозуміти, чому те чи інше суспільство живе так, а не інакше.

Вивчення культури як суспільного явища допоможе пояснити численні процеси духовного й соціального життя. Виявлення комплексу взаємопов'язаних культурних явищ у суспільстві допоможе дати пояснення багатьом культурним явищам у суспільстві, дасть можливість систематизувати, класифікувати та впорядкувати велике різноманіття форм людської діяльності.

Культурологія відкриває цикл гуманітарних дисциплін, що викладаються у вузі. Вона дає уявлення про роль філософії, політології в соціальному житті, знайомить із методикою аналізу різноманітних політичних культур. У даному контексті культурологію можна розглядати як певний напрям у соціальній філософії або політичній теорії.

Особливістю культурології є те, що вивчення суспільства пов'язано із заглибленням у світ його мистецтва, літератури, духовних цінностей. Культурологія дає можливість осягнути як єдиний комплекс живопис, поезію, релігію та інші сфери творчості того чи іншого народу, робить доступним осягнення глибин його естетичних пристрастей та вподобань у конкретний історичний період. Оскільки навчальний посібник призначений передусім для студентів аграрних спеціальностей, його мистецтвознавча орієнтація повинна частково компенсувати нестачу гуманітарних знань, необхідних для формування естетичних поглядів особистості, а також усвідомлення важливості духовних сфер соціального буття. Отже, розділи, що складають цей навчальний посібник, більш-менш повно знайомлять з історією різних культур. Винятком є розділ «Культура на ранніх етапах її розвитку», який дає загальну картину доісторичних стадій становлення будь-якої культури. У той же час певну увагу приділено розгляду пам'яток археологічних культур, що знайдено на території сучасної України, які своїм існуванням і досі продовжують справляти певний вплив на культуру, мистецтво й свідомість людей.

Посібник рекомендовано викладачам та студентам, усім, хто цікавиться проблемами культури.



МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДИСЦИПЛІНИ

Для усвідомлення специфіки культурологічного знання студентам необхідно мати чітке уявлення про предмет і завдання дисципліни, місце культурології у системі гуманітарних та природничих наук, ознайомитися з основними методами й принципами дослідження культурології, що відкривають ширші можливості пізнання життя та глибин істини, ніж кожна наука окремо. Серед основних наукових концепцій культурологічного знання в розділі відзначено три напрями української культурології. Велика увага приділяється розкриттю поняття «культура» як предмета культурології.

1.1. ПРЕДМЕТ І ЗАВДАННЯ ДИСЦИПЛІНИ

Формування культурології як своєї галузі наукових досліджень розпочалося наприкінці ХХ ст., коли розмежування, уточнення та поглиблення досліджень світоглядних дисциплін призвело до виокремлення напрямів різноманітних знань. У процесі свого становлення та розвитку культурологія узагальнювала й зводила до спільного знаменника понятійний апарат, єднала культурно-мистецькі дисципліни, надаючи можливість цілісно осягнути культурологічне сприйняття світу й діяльності людства. Таким чином, культурологія — це система знань про закономірності й розвиток культури, засоби усвідомлення її суті. Вона відкриває цикл гуманітарних предметів, що викладаються у вузах. Основні функції культурології полягають у тому, що, не підміняючи викладання філософії, історії, політології й релігієзнавства, вона знайомить читачів із методикою аналізу й вивчення духовних здобутків народів світу, певний внесок до яких зробив український народ. Отже, **культурологія — це комплексне гуманітарне дослідження явищ і законів культури**. Культурологія розширює історичний аспект культури філософськими, антропологічними¹, соціологічними підходами до аналізу, вивчення та узагальнення теоретичних проблем, явищ та феноменів культури.

Культурологія — це особлива галузь гуманітарного знання, що синтезує у собі філософські, історичні, антропологічні, етнографічні, соціологічні та інші дослідження культури, тобто специфічний спосіб життєдіяльності людини, головним змістом якої є гуманізація природи й суспільства. Культурологічний підхід до вивчення естетичних явищ характеризується своєю багатоплановістю. Це не тільки комплекс історичних, філософських і культурознавчих дисциплін, а й самостійна наукова дисципліна в системі соціально-гуманітарних знань. Та-

¹ **Антропологія** — букв. наука про людину. Комплекс наук про людину, суспільство й культуру.

ким чином, **культурологія** — це наука, яка вивчає специфіку розвитку матеріальної та духовної культури цивілізацій, етносів, націй у конкретно-історичному періоді, їх взаємозв'язки та взаємовпливи. Культурологія могла б концептуально впливати на формування культури суспільства, розробляти засоби втілення її у життя, а також розробляти основи державної політики, направленої на задоволення духовно-культурних потреб як усього суспільства, так і конкретної людини.

Методи й принципи культурології. Оскільки культурологія базується на стикі багатьох наук, спектр методів і принципів дослідження її досить широкий. Він становить **епістемологію культури**¹, представлену загальною системою методологічних підходів, принципів і методів пізнання, систематизації й аналізу світових культурних процесів:

Діахронний — виклад явищ, фактів і подій світової та вітчизняної культури у хронологічній послідовності.

Синхронний — порівняльне дослідження в одному обраному проміжку часу без звертання до історичної ретроспективи або перспективи.

Порівняльний — виявлення загальних та особливих закономірностей, тенденцій розвитку, сфери взаємовпливу культур, визначення їх своєрідності або спорідненості.

Типологічний — виявлення типологічної близькості історико-культурних процесів.

Археологічний — вивчення загального стану розвитку культури минулих поколінь на підставі матеріальних знахідок.

Семіотичний — ґрунтується на вченні про знаки, що дає змогу вивчити знакову систему, структуру або текст будь-якого артефакту.

Психологічний — вивчення суб'єктивних механізмів функціонування культури, індивідуальних якостей людини та несвідомих психічних процесів.

Біографічний — тлумачення явищ культури через відображення біографії та особливостей творців культурних цінностей.

Цивілізаційний — осмислення явищ культури через інтегративні галузі спеціалізованих гуманітарних і природничих знань у контексті культурної епохи.

У 2003 р. на відміну від курсу «Українська та зарубіжна культура», що обмежувався рамками історії культури, «Культурологію» було введено як базову навчальну дисципліну в перелік предметів, що вивчаються у вищих навчальних закладах України.

Термін «культурологія» у 1909 р. запропонував німецький філософ і фізик В. Освальд, який виявив різницю між культурологією й соціологією², а також використав цей термін для опису специфічних явищ, яким є культура як феномен суто людської діяльності. У 1939 р. американський філософ Леслі Уайт (1900—1995 рр.) увів цей термін у контекст антропологічних досліджень про культуру. Його праця «Наука про культуру» (1949 р.) сприяла виділенню культурології в окремих напрям досліджень, поставила питання про необхідність визначення предмета культурології як науки та започаткувала цілісний підхід до вивчення явищ культури. Однак у західноєвропейській науковій традиції культурологія у розумінні цілісного сприйняття культури не утвердилася. Феномен культури розглядався там із соціально-етнографічних позицій. Тому провідними науками про культуру у Європі та Аме-

¹ **Епістемологія** — це теорія пізнання. **Гносеологія** — розділ філософії, що вивчає джерела, форми й методи наукового пізнання, умови його істинності, здатність людини пізнавати дійсність; теорія пізнання.

² **Соціологія** — наука про суспільство, суспільні відносини й проблеми соціальної взаємодії.

риці стали соціальна та культурна антропологія, соціологія, структурна антропологія, історична культурологія, семіотика¹ і посткультурна лінгвістика. Як окремий напрям наукового дослідження «культурологія» закріпилася в Україні та ряді країн СНД, поєднавши у собі культурно-історичний, філологічний, просвітницький та ідеологічний аспекти культури, філософію, міфологію, етнографію, психологію, художню практику.

В українській культурології визначилися три напрями дослідження:

Перший. Традиційна історична культурологічна школа. Вона займається вивченням та описом фактів, подій і досягнень світової, національної або регіональної культури чи певної культурно-історичної епохи (Середньовіччя, Відродження, Просвітництва та ін.).

Другий. Філософія культури або теорія культури. Її завдання полягає, по-перше, в осмисленні та поясненні культури через її найзагальніші й найістотніші риси, по-друге, у розкритті провідних тенденцій в еволюції культури, причин розквіту або кризових явищ.

Третій. Соціологія культури досліджує функціонування культури в цілому або наявні у ній субкультури — масову, елітарну, міську, сільську, жіночу, молодіжну та ін. Цей напрям дослідження вивчає зрушення та зміни, що відбуваються у культурі, а також реакцію на них різних верств населення.

Отже, культурологія — це наука, що орієнтується на етику соціального й гуманітарного знання про людину й суспільство, вивчає культуру як цілісність, як специфічну функцію й модель людського буття.

1.2. КУЛЬТУРА ЯК ПРЕДМЕТ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

Термін «культура» походить від латинських слів «*colo*», «*cultio*», що означає обробіток, «*colore*» — обробляти, вирощувати, а пізніше — поклонятися та вшановувати богів чи предків. До середини I ст. до н. е. ці слова пов'язувалися із землеробською працею, але Марк Порцій Катон (234—149 рр. до н. е.) у своєму трактаті «Про землеробство» уже пише не просто про обробіток землі, а про «обробіток окремої ділянки, яка неможлива без особливого душевного настрою» селянина. Поступово поняття «культура» поширюється на такі сфери людської діяльності, як виховання, навчання, тобто вдосконалення самої людини — у листах Марка Тулія Цицерона (106—43 рр. до н. е.), відомих під назвою «Тускуланські бесіди» (45 р. до н. е.), у вислові «культура духу є філософія» йшлося саме про це. В епоху Середньовіччя слово «культура» продовжує використовуватися у значенні аграрного виробництва («*agri cultura*»), але в інших сферах людського буття воно набуває значення «культу» («*cultus*»). У XVII ст. слово «культура» починає вживатися як самостійний термін для означення духовного світу людини, що здатна протистояти природі, а культурна європейська людина Нового часу починає протиставлятися «природній людині минулого».

Зараз культура — це складний суспільний феномен, що відіграє величезну роль у життєдіяльності людини: праця, побут, дозвілля, спосіб життя як окремої особи, так й усього суспільства, менталітет тісно пов'язані з рівнем розвитку культури. Культура впливає на характер поведінки, стиль і форми спілкування людей, їх свідомість, духовні потреби, ціннісні орієнтації. Рівень культури визначає подальшу долю людини, ціль її життя.

¹ **Семіотика** — дисципліна, що досліджує властивості знаків і знакових систем.

Отже, *культура* — це специфічний спосіб організації та розвитку людської життєдіяльності, представлений продуктами матеріальної й духовної праці, системою соціальних норм й настанов, духовними цінностями, сукупністю відносин людей з природою, між собою та ставленням до власної особистості, це система життєвих орієнтацій суб'єкта.

Культура та цивілізація. У значенні «культури» часто вживається поняття «цивілізація». *Цивілізація* — це матеріальна культура або доцільна впорядкованість людського середовища.

Поняття «культура» вживається:

— для характеристики певних історичних епох (первісна культура, антична культура, середньовічна культура і т. ін.);

— для визначення конкретних людських спільнот, народностей, націй (українська культура, культура племені майя, американська культура тощо);

— для визначення специфічних сфер життєдіяльності (культура праці, політична культура, художня культура), у вужчому смислі — як сфера духовної життєдіяльності людей;

— як сумарний термін, що характеризує предметні результати діяльності людини: машини, споруди, результати пізнання, твори мистецтва, норми моралі й права і т. ін.).

Під поняттям «культура» розуміють людські сили й здібності, що реалізуються у процесі життєдіяльності: знання, вміння, навички, рівень інтелекту, морального й естетичного розвитку, світогляд, засоби й форми спілкування людей.

Поняття «цивілізація» (< лат. *civilis* — громадянський, державний) подекуди вживається як синонім культури, у вузькому смислі — матеріальної культури. У даному випадку — це рівень, ступінь суспільного розвитку, матеріальної та духовної культури (антична цивілізація, християнська цивілізація, сучасна цивілізація).

Цивілізація виникає тоді, коли накопичення матеріальних і духовно-культурних здобутків призводить до необхідності організації їх у систему, що сприяє появі писемності, класової диференціації суспільства, утворенню держави, появі міст як окремих суспільних організмів, будівництву монументальних споруд.

Базове значення поняття **цивілізація** лежить в уявленнях стародавніх греків і римлян про переваги існування людей за законами й у державі. Держава — це суспільство, у якому править закон, за яким живуть усі люди даного суспільства, отже, вони розглядаються як цивілізовані, тобто такі, що мають громадянські права й відповідні достоїнства. Народи, що не знали законів і були підпорядковані царю, стародавні греки не відносили до цивілізованих, вважаючи, що ці народи позбавлені таких добродієностей вільної людини, як мужність, справедливість та людська гідність.

Значення поняття «цивілізація» змінилося у XVIII ст., коли французькі матеріалісти-просвітники стали визнавати цивілізованими тільки суспільства, побудовані на засадах розуму, справедливості й приватної власності. У подальшій історії людства стало очевидним, що цивілізація разом із культурою становлять суперечливу єдність, виступаючи у ролі її функціонального підрозділу: якщо культура є системою смислу людського буття, то цивілізація становить предметний ресурс культури¹.

Цивілізація й культура також становлять два різні способи реалізації творчих сил людини. Якщо в культурі усе матеріальне й практичне слугує духовному, то в рамках

¹ Гуревич П. С. Современный гуманитарный словарь-справочник. — М.: Олимп; ООО «Фирма «Изд-во АСТ», 1999. — С. 486—487; Кононенко Б. И. Культурология в терминах, понятиях, именах. — М.: Изд-во «Щит-М», 2001. — С. 254—255.

цивілізації дух слугує матеріальному й практичному. Цивілізація характеризується засобом і рівнем оволодіння силами природи, а культура виникає у результаті оволодіння людиною своєю власною природою. Відтворення робочої сили, збільшення вільного часу — це ознака цивілізації, а відтворення особистих структур людини шляхом виховання й навчання — ознака культури, її традицій, норм і цінностей.

Співвідношення культур. Культура — це фактор, що організовує усі рівні життя людей. Вони взаємопов'язані, але неоднорідні:

народна культура (корінна) створюється у глибинах народного духу, у повсякденній трудовій діяльності народних мас на основі багатого життєвого досвіду, накопиченого століттями;

«висока культура», до кращих зразків якої мають відношення окремі геніальні особи: художники, вчені, винахідники, проповідники, пророки, вожді, вони виховані народною культурою і справжні її носії;

елітарна культура — культура, притаманна еліті суспільства, до якої належать родова аристократія, фінансово-промислові магнати, політичні лідери з владними повноваженнями. Вона включає у себе ритуально-етикетні, мовні та морально-етичні особливості, запозичення елементів інших культур, дистанціювання від народу й зверхнє ставлення до нього;

демократична культура — культура, невіддільна від культурного буття трудового народу, цілий пласт його життя, культура вільна, майже не формалізована;

масова культура з'явилася на початку ХХ ст. Для неї характерні стандартизація культурної діяльності, профанація, активне тиражування за допомогою ЗМІ (мода, кіно, телебачення і т. ін.). «Масова культура» суперечлива: з одного боку, вона робить доступними культурні здобутки «високої культури», а з іншого — вульгаризує їх, підмінює оригінальність копією, робить пересічним спілкування з мистецтвом, наукою, породжує конформізм та посередність.

Культура як цілісне явище умовно поділяється на підгрупи: побутова, політична, правова, художньо-творча, технічна, виробнича.

Побутова культура характеризується особливостями народів, що тривалий час проживають на певній території;

Політична культура — важливий фактор суспільства, що формується відповідно до реальних соціально-економічних відносин, які сформувалися у різних народах у різні часи;

Правова культура — формується на базі перших двох, чим вищий рівень суспільства, тим вищий рівень правових відносин, але нині, з ускладненням соціально-економічних умов і державних структур, дедалі важче стає впорядковувати правові відносини, які часто суперечать нормам побутової та етнічної культури і служать не людині, а потребам партій і великого капіталу, хоча подаються як загальнонародські чи загальнонаціональні;

Художньо-творча культура уособлює багатоаспектність і багатовимірність людської художньої діяльності, охоплюючи народну художню творчість і професійну мистецьку діяльність. Якщо народна творчість не передбачає опанування певним видом діяльності на рівні професії, то для професійно-мистецької роботи потрібно пройти серйозну школу професійного навчання;

Технічна культура — оскільки нині техніка супроводжує людину протягом усього життя і відіграє суттєву роль у формуванні її характеру й поведінки, нагальним питанням є відносини та взаємозв'язки людини й машини, які визначає технічна культура;

Виробнича культура стосується проблем і норм етичних відносин між собою членів виробничих колективів та їх взаємин з керівництвом. Вона потребує вироб-

лення оптимальних моделей виробничих відносин із максимальною адресною прив'язкою, тому загальні етичні норми, розроблені в часи колишнього СРСР, не придатні нині, бо не враховують психологічні особливості людей, сформованих в одній політичній системі і раптом кинутих у іншу.

Форми вираження культури. У своїй багатогранності та розмаїтті культура має такі форми вираження: наукові, технологічні, мистецькі, світоглядно-релігійні та ін.

Наука як уособлення і найвищий рівень розвитку культурного процесу узагальнює, класифікує, формує освітній процес. Це стимулює розвиток суспільної думки, що сприяє нагромадженню національного валового продукту, національного валового доходу та визначає суспільно-економічний рівень життя людей.

Технологічна культура забезпечується науковим рівнем розвитку суспільства. Вона полегшує працю людини, вивільняє кількість позаробочого й вільного часу, завдяки чому людина одержує більше можливостей для розвитку та самовдосконалення.

Світоглядно-релігійна культура розділилася на дві незалежні системи — партійну й релігійну. Якщо партійна обіцяє усі блага людині відразу, то релігійна, відволікаючи від земного буття, здійснення своїх програм переносить у потойбічний світ.

Мистецтво — це процес і сукупний результат людської діяльності, особлива форма суспільної свідомості, що являє собою вираження дійсності в художніх образах. Будучи складовою духовної культури, мистецтво дає можливість людині виявити свої художньо-творчі здібності, утвердитися на рівні самодостатнього суб'єкта. Мистецтво включає в себе всі види художньої творчості — літературу, архітектуру, скульптуру, живопис, графіку, декоративно-прикладне мистецтво, музику, танок, театр, кіно та інші види людської діяльності. Його суть полягає у чуттєвому вираженні надчуттєвого, воно є також естетичним освоєнням світу в процесі художньої творчості. Розкриваючи питання про співвідношення культури та мистецтва, студенти повинні враховувати характерні особливості мистецтва: по-перше, його тісний зв'язок з переживаннями й чуттєвими емоціями, по-друге, його чуттєве сприйняття та суб'єктивне бачення дійсності, по-третє, образність і творчий характер, по-четверте, його неперевершене значення як могутнього засобу спілкування людей.

Функції культури слід зазначити такі:

— людинотворча — засвоюючи досягнення культури, людина пізнає себе і визначає своє місце в суспільстві й у світі, мету свого життя;

— інформативна — збагачення людини попереднім досвідом, тобто, щоб стати культурною, людині необхідно пройти через усі епохи попередньої культури (І. В. Гете);

— регулятивна — культура створює норми і правила для організації спільного проживання людей;

— аксіологічна — встановлення ціннісних пріоритетів;

— гедоністична — спрямування на отримання задоволення, насолоди.

Таким чином, культура — це специфічна форма об'єднання людей і формування духовної свідомості окремої особи.

Історична типологія культури (< гр. *typos* — відбиток, зразок + *logos* — слово, вчення) являє собою основні соціокультурні періоди людства: культура Стародавнього світу, культура Середньовіччя, культура Нового та Новітнього часу, які включають у себе культуру первісного суспільства, культуру народів Стародавнього Сходу, культуру Античного світу, культуру Середньовіччя, культуру епохи Відродження, культуру абсолютизму й Просвітництва, культуру епохи промислового перевороту і соціальних зрушень, культуру ХХ ст.

Історія культури українського народу є одним із ланцюгів історії світової культури. Народи сучасного світу формувалися у неповторному комплексі природних, расово-етнічних, мовних та геополітичних факторів, разом з ними формувалися і зростали їх унікальні культури. Не є винятком і українська культура. Її особливості великою мірою зумовлені природно-географічними характеристиками регіону, сприятливого для землеробства. Українська культура належить до культур східнослов'янського типу, суттєві риси якої поєднують її з культурою інших племен, що у другій половині I тис. н. е. утворили державу Київська Русь. Формування сучасної української культури відбувалося у складних умовах, визначених перебуванням нащадків давніх русичів у складі таких європейських держав, як Литва, Польща, Австро-Угорщина, Румунія й Росія, де, вбираючи досягнення інших народів і збагачуючи їх власним надбанням, вона формувалася як унікальне світове явище. Нині, розвиваючись як культура власної держави, культура українського народу вступає в новий етап свого розвитку — культурний ренесанс України XXI ст.

1.3. ОСНОВНІ КОНЦЕПЦІЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

Знайомлячись з основними концепціями культурології, ми повинні мати на увазі, що до першої половини XIX ст. феномен культури розглядався лише на засадах її раціонального осмислення. У другій половині XIX ст. його аналіз здійснювався в рамках науково-концептуальних напрямів культури, які стали фундаментальною основою культурології. Із зростанням духовної кризи людського суспільства, незважаючи на видимі успіхи сучасної цивілізації, між природним середовищем та людиною постала колосальна техногенна перепона, що призвела до дисгармонії свідомості та людського духу. Блага цивілізації й потреби духовного розвитку сучасної людини перебувають у постійній конфронтації. Нині культурознавство уже відмовилося від раціональних цінностей європейської культури. Зневірившись у спекулятивно-філософських композиціях, воно стало на шлях широких культурологічних узагальнень позаєвропейської конкретики й виявлення проблемного поля самозначущих і самотутніх культур.

У період від Ренесансу до Просвітництва сформувалася теорія про можливості людини, покликаної змінювати й удосконалювати світ за допомогою власного розуму. Так виникло світське уявлення про культуру як реалізацію людського розуму. Але це твердження містило у собі протиріччя, оскільки нічого не говорилося про прогрес розвитку самого людського розуму.

Філософія Гегеля як теорія культури. Георг Вільгельм Фрідріх Гегель (1770—1831) — представник класичної німецької філософії, уперше поставив питання про співвідношення культури й людського розуму. У філософській системі Гегеля культура продовжувала виступати як реалізація розуму, але не людського, а всесвітнього. Він вважав, що розвиток світової культури виявляє таку цілісність і логіку, що не може виводитися зі складової індивідуальних зусиль людей. Не ігноруючи розмаїття культурних форм і якісної різниці національних культур, Гегель вважав їх лише ступенем у саморозвитку Всесвітнього Духу.

Філософія культури Шпенглера. Визначний німецький філософ, історик Освальд Шпенглер (1880—1936) розвинув учення про культуру як безліч замкнених «організмів» (єгипетського, китайського, індійського і т. ін.), що виражали «колективну душу народу», яка проходить певний цикл життя, який триває упродовж тисячоліть. На його погляд, органічна культура, умираючи, перероджується на свою супротивність — цивілізацію, пануючим принципом якої є голий прак-

тицизм і раціоналізм. Шпенглер став виразником больових проблем європейської культури. Незважаючи на те, що він не пояснив процес зародження нових культур, він уперше поставив питання, які стали відправною точкою серйозного сучасного дослідження про людину, культуру й цивілізацію.

Людина, творчість та культура у філософії Бердяєва. Визначний російський релігійний філософ Микола Олександрович Бердяєв (1874—1948) був першим виразником духовного драматизму переломної епохи, коли старі культурні форми стали тісними для подальшого розвитку людства, яке перейшло до створення нових форм і засобів утілення. Він вважав, що людина як вільний творець, стоїть вище культури, тому його творчість обмежують сталі культурні форми. Говорячи про історичну долю Росії, Бердяєв покладав надії на «чудо релігійного перетворення життя» як альтернативу сковаючому символізму культури й механічно-бездушному порядку цивілізації.

Культура й несвідоме начало у концепції Фрейда. Австрійський мислитель, лікар-психіатр і невропатолог Зигмунд Фрейд (1856—1939), проаналізувавши відомі концепції культури, вирішив зосередити свої дослідження на самій людині. Він створив новий напрям у психології та медицині, який назвав *психоаналізом*, принципи його розповсюдив на різні галузі людської культури — міфологію, фольклор, художню творчість, релігію й т. ін. Відкривши в людині несвідоме начало природного походження, яке направляють сексуальні бажання та бажання смерті, Фрейд виявив рушійну силу її творчого потенціалу — *сублімацію*, тобто використання сексуально-біологічної енергії не за прямим призначенням. Саме вона, на його погляд, і є рушійною силою потягу людини до знань, мистецтва та високого ідеалу.

Культура й колективне несвідоме у концепції Юнга. Швейцарський психолог і філософ Карл Густав Юнг (1875—1961), як і Фрейд, починав працювати лікарем-психіатром. Однак він не зупинився на сексуально-біологічному трактуванні несвідомого, а віднайшов, що типові образи, які з'являлися його пацієнтам у сновидіннях, збігаються із символами світової культури, про які вони не могли знати. Це явище Юнг пояснював як природну силу й назвав його **колективне несвідоме**, а його первинні форми — архетипами колективного несвідомого. Так, виходило, що колективне несвідоме має культурне походження, але передається у спадщину біологічно. Отже, людині для забезпечення цілісності своєї душі треба не боротися з несвідомим, а вести з ним конструктивний діалог. Причиною руйнації символів є раціоналізм, що зіпсував здатність людини відповідати божественним символам та ідеям і віддав її «на милість» психічного пекла. «Демони» вириваються з-під контролю ослабленої культури, тому ХХ ст. стає віком нечуваних психічних епідемій, що маскуються під ідеологічні забарвлення. Отже, європейська культура, щоб відродити втрачену єдність людської душі, повинна докорінно змінитися.

«Виклик та Відповідь» як рушійна сила у розвитку культури у концепції А. Тойнбі. Англійський історик і соціолог Арнольд Джозеф Тойнбі (1889—1975) багато творів присвятив детальним описам різноманітних культур і створив загальну концепцію розвитку культури. Як і Шпенглер, він виходив із того, що у великій кількості існуючих культур закладено певну істину, однак кожна з них Тойнбі розглядав не як замкнутий у собі організм, а як ступінь на шляху реалізації людиною свого божественного призначення. Вважаючи, що людський шлях не визначається божеством, він розкрив альтернативи розвитку культури. Рушійною силою культури Тойнбі вважав боротьбу двох творчих начал, закладених у людині: «божественне» й «диявольське». На його думку, розвиток культури здійснюється шляхом «Відповідей» творчого людського духу на «Виклик», що закидає йому природа, а

кінцевий результат розвитку залежить від конкретних ситуацій, оскільки на один і той же «Виклик» може бути декілька варіантів «Відповідей».

Цінність як головний принцип культури у концепції П. Сорокіна. Визначний російський соціолог і культуролог Питирим Олександрович Сорокін (1889—1968), розвиваючи концепції Шпенглера й Тойнбі, визнавав прогресивний розвиток сучасної західної культури, але, визначаючи її стан як кризовий, оцінював її не як остаточний занепад, а як необхідну фазу становлення нової цивілізації, що врешті-решт об'єднає все людство. На його думку, культура є сукупністю усього створеного або визнаного даним суспільством на тій чи іншій стадії розвитку, у процесі якого суспільство формує різноманітні культурні системи: пізнавальні, релігійні, етичні, естетичні, правові т. ін., що формуються у систему вищих рангів. Ця тенденція веде до створення культурних надсистем, кожна з яких має власну ментальність, філософію й світорозуміння, а об'єднуючим фактором цих систем є цінність. Саме цінність за П. Сорокіним і складає фундамент кожної культури.

Культура як сукупність знакових систем: структуралізм К. Леві-Стросса, М. Фуко та ін. Помітне місце в сучасній культурі посідає структуралізм. Це сучасний напрям розвитку гуманітарного знання, пов'язаний з використанням структурного методу моделювання, елементів семіотики, формалізації та математики у лінгвістиці, літературознавстві, етнографії, історії та ін. Об'єктом дослідження структуралізму є культура як сукупність знакових систем (мова, наука, мистецтво, міфологія, мода, реклама). Основа структурного методу полягає у виявленні структури як відносно стійкої сукупності відношень; визнання методологічного примата відношень над елементами системи. Основні ідеї структуралізму були розроблені у роботах французьких учених, серед яких виділялися етнограф і соціолог Клод Леві-Стросс (1908), філософ, історик культури й науки Мішель Фуко (1926—1984), філософ Жак Дерріда (1930), психіатр Жак Лакан (1901—1981).

Концепція гри (Й. Хейзинга, Х. Ортега-і-Гассет, Е. Фінк). Найрозповсюдженішою нині серед культурологічних концепцій є концепція ігрової культури. Найяскравіший її представник — голландський культуролог, історик і філософ-ідеаліст Йоганн Хейзинга (1872—1945). Розвиток культури за його теорією відбувається у процесі гри. Уся культурна творчість — це гра: поезія, музика, художня творчість, мораль і усі можливі форми культури. Різні версії такої концепції мають місце у концепціях інших культурологів. В основу цієї концепції покладено тлумачення мистецтва як гри, тобто спонтанної, незацікавленої діяльності, яка сама по собі приємна і не має певної мети. Культуротворча властивість гри полягає у тому, що у своїй діяльності з перетворення навколишнього середовища людина «програє» цей діяльний процес у власній уяві. Як вважав Хейзинга, елементи гри присутні в усіх сферах матеріальної культури й визначають зміст її форми — цілі епохи «грають» у пошуки ідеалу та шляхів його здійснення, не створюючи принципово нових орієнтирів.

Аналіз сучасного культурного стану в аспекті теорії гри здійснив іспанський філософ Хосе Ортега-і-Гассет (1883—1955). Піддаючи критиці сучасну «масову культуру», він протиставляє їй «живу» культуру, що є особистим надбанням людини. Конкретні елементи такої культури складають елітарний пласт культурного процесу, що може протистояти «масовій культурі». Важливим елементом людського буття вважає гру німецький філософ Е. Фінк, який ставить її в один ряд із такими поняттями, як смерть, праця, прагнення до влади й любові, що не властиві тваринному світові, бо фантазія як засіб оперування уявленнями притаманна лише людині, яка у процесі гри реалізує свої високі духовні надбання.

Культурологічна думка в Україні. Завдання української культурології полягало в осмисленні культурно-історичного процесу розвитку української культури. Це питання виникло на початку XIX ст., в епоху романтизму, коли з боку прогресивної частини інтелігенції було виявлено посилений інтерес до народної творчості та культури. Однак перші положення про культуру заклав ще Григорій Савич Сковорода (1722—1794). Він розробив принципи символічного трактування культури, представляючи її як три світи, які складають людська спільнота й світ окремої людини, світ природи («макрокосм») та «світ символів» (або Біблія). Усе в світі має «зовнішню» або матеріальну натуру, і «внутрішню» (духовну натуру), які являють собою дуалістичний світ вічного і тлінного, доброго й злого, піднесеного та ниженого.

Діячі «Кирило-Мефодіївського братства» проголосили тезу про унікальність кожної національної культури та її етноцентричний характер. Історик Микола Іванович Костомаров у своїй статті «Дві руські народності» (1861) стверджував, що в древності на Русі існували південноруська, сіверська, великоруська, білоруська, псковська та новгородська народності зі своїми власними культурами.

Ідею єдиної руської культури трьох братніх слов'янських народів проводили у своїй творчості члени «**Руської трійці**» в Галичині (середина XIX ст.). У передмові до збірника народних пісень «Русалка Дністрова» зокрема зазначалося: «*Нарід Руский оден з головних поколень Славянських меж ними, розкладаєся по хлебородных окрестностях з поза гір Бескидских за Дон. Він найширше задержеу у своєх поведєнках, песньох, обрядах, казках, прислівїюх все, що єму передвецькі деди спадком лишили...*».

Основоположником **психологічного напрямку** у вітчизняній культурології був член-кореспондент Петербурзької Академії Наук Олександр Опанасович Потебня (1836—1891), який розробляв питання теорії словесності, фольклору, етнографії, загального мовознавства, фонетики, граматики й семасіології слов'янських мов. Він зазначав, що усі мови мають невичерпні внутрішні можливості для розвитку, однак мову нації визначає мова школи, мова школи — потреби виробництва, які формують мовний еквівалент нації.

На рубежі XIX—XX ст., в епоху промислового перевороту та радикальних соціальних зрушень, коли культура стає засобом політичної й ідеологічної боротьби, виникає **теорія двох культур** у єдиній національній культурі. В українській культурі простежувалися дві протилежні напрями: революційно-демократичний і націонал-ліберальний. Перший представляли Т. Шевченко, Марко Вовчок, Панас Мирний, І. Франко та ін. Вони визнавали, що в кожній національній культурі присутні елементи демократичної й соціалістичної культури й елементи культури правлячих класів. Представники другого напрямку, до якого належали М. І. Костомаров, І. І. Огієнко, М. С. Грушевський, стояли на позиціях безкласовості й безбуржуазності української культури. На думку професора М. С. Грушевського, її суть полягала в автохтонності українського народу, предками якого начебто було населення, що з найдавніших часів проживало на території сучасної України¹. У роки радянської влади було зроблено висновок про нову соціалістичну культуру, соціалістичну за формою, національну за змістом, інтернаціоналістську за характером.

Наступний етап у розвитку української культурології пов'язаний із становленням України як самостійної держави. Нині виділилося декілька напрямів дослідження: традиційна історична культурологічна школа, філософія культури, соціологія культури, психологія культури.

¹ Грушевський М. Хто такі українці і чого вони хочуть. — К.: Знання, 1991. — С. 111—112.

Головне завдання **історичної культурологічної школи** полягало у тому, щоб дати конкретні знання про той чи інший тип культури. Вона намагалася не тільки пояснити, скільки виявити та описати факти, події й досягнення культури, виділяючи в ній найвизначніші пам'ятки, імена авторів і творців. До історичної культурології тісно примикала лінгвістична культурологія, яка вивчає культуру через призму мови й літератури.

Загальною теорією української культури була **філософія культури**. Її завдання полягало в осмисленні й поясненні культури через її найзагальніші й найістотніші риси. Філософія культури досліджувала сутність культури, її відмінності від природи, співвідношення з цивілізацією й іншими явищами. Предметом її вивчення є структура, функції та роль культури в житті людини й суспільства. Філософія культури спрямована на виявлення провідних тенденцій в еволюції культури, на розкриття причин її кризових явищ.

Соціологія культури досліджувала функціонування культури або в цілому, або наявні в ній субкультури — масову та елітарну, міську та сільську, жіночу та молодіжну. Вона вивчала зрушення і зміни, що відбувалися в культурі, їхню динаміку, реакцію на ці зміни тих чи інших верств суспільства та суспільних інституцій.

Психологія культури вивчала особистісне ставлення до культури, своєрідність духовного насичення людини в рамках певного культурного простору. На основі соціально-психологічних досліджень психологія культури виділяла культурно-історичні типи особистості, характерні до наявного соціуму.

Нині, у нових умовах розвитку, українська культурологія долає жанровість у висвітленні національної культури, переглядається періодизація та співвідношення з європейською й світовою культурою. З'явилося чимало ґрунтовних праць з історії, філософії та соціології культури. Відомі українські культурологи Я. Ісаєвич, А. Макаров, В. Овсійчук, М. Попович, В. Смолій та ін. розглядають українську культуру із засадних принципів світової культурологічної думки. Останнім свідченням розвитку сучасної української культурології є видання академічного фундаментального видання «Історія української культури» у 5-ти томах. Її авторський колектив відійшов від фрагментарності та зайвого фактологізму, уник захоплення художньо-стильовою специфікою мистецтва та надмірною теоретичністю. У цій роботі культура розглядається як духовно-культурний феномен, як система зовнішніх «предметних» та внутрішніх «суб'єктивних» цінностей.

Українська культурологічна думка за кордоном. Зарубіжні представники української культурології, поділяючи концепцію професора М. С. Грушевського, не відійшли від хронологічного принципу у висвітленні української культури. Так, Д. Антонович та І. Крип'якевич, поділивши її на матеріальну та духовну, виступали проти замкнутості національної культури, визнаючи існування загальнолюдської світової культури. В той же час у ХХ ст., коли активізувалися рухи народів до національного самовизначення, здобула популярність **лінгвістична теорія**, авторами якої вважаються М. С. Грушевський та І. І. Огієнко. Абсолютизуючи роль національної мови, вони вважали її єдиним провідним фактором збереження, утвердження й виживання національної спільноти, що є консолідуючою силою єднання нації не лише в самій країні, а й за рубезжем. Так, І. І. Огієнко висунув ідею **«рідномовної політики»**, в основу якої було покладено положення про державну мову провідної нації, про вільний розвиток культур національних меншин, про єдність материнської культури з культурою еміграції через сприяння розвитку соборної літературної мови і через широке застосування її урядовими й освітніми закладами, у тому числі й церквою. **Релігійна концепція** української культурології була представлена греко-католицьким митрополитом Андрієм Шептицьким (1861—1944); передбачала

інкорпорацію української культури у західну через включення православних віруючих у греко-католицьку церкву, підпорядковану Ватикану.

Разом з тим, читачі можуть зустріти в численній літературі, авторами якої є переважно представники творчої інтелігенції, спроби на емпіричному рівні вивести походження української нації та культури від утворення світу або довести належність до української нації більшості визначних діячів світу. Намагання вивести українців із первіснообщинного ладу вже призвело до появи так званої РУН-віри — Рідної української віри. Усі ці спроби не мають жодних наукових підстав і є лише продуктом художньо-творчого мислення.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

- 1. Розкрити значення культурології як науки та навчальної дисципліни.*
- 2. Розкрити роль і значення культурології як комплексного дослідження процесів і явищ у суспільстві.*
- 3. Назвати напрями дослідження української культурології.*
- 4. Назвати методи й принципи дослідження культурології.*
- 5. Які основні концепції вивчення культурології?*
- 6. Які основні концепції зарубіжної культурології?*
- 7. Які основні концепції української культурології?*
- 8. Розкрити зміст поняття культури як предмета вивчення культурології.*
- 9. Що таке культура і чим вона відрізняється від цивілізації?*
- 10. Дати характеристику матеріальної та духовної культури.*
- 11. Розкрити роль і значення мистецтва як складової культури.*
- 12. Розкрити функції культури у суспільстві.*
- 13. Розкрити значення культури у процесі державотворення.*
- 14. Назвати види (підгрупи) й форми вираження культури.*
- 15. Що таке культурний рівень і як проявляється нерівномірність розвитку культури?*
- 16. Розкрити основні методичні принципи вивчення культури.*



КУЛЬТУРА НА РАННІХ ЕТАПАХ РОЗВИТКУ

Первісне суспільство — найдовший період часу, що знаменував появу людини та перехід її від некультурного стану до культурного. За цей час відбулося зародження людини сучасного типу (*homo sapiens*), утвердження екзогамії, перехід від привласнюючого типу господарства до відтворюючого, відокремлення скотарства від землеробства, а поява зародків писемності свідчила про перехід від доісторичних часів розвитку людства до історичних.

2.1. КУЛЬТУРА ПЕРВІСНОГО СУСПІЛЬСТВА ЯК ІСТОРИЧНИЙ ТИП

Розділ присвячений розкриттю основних характеристик і особливостей культури первісного суспільства. Щоб збагнути суть і закономірності розвитку культури первісного суспільства, передусім потрібно засвоїти досить складну його періодизацію. Нині склалися три її види: археологічна, культурно-цивілізаційна та історична, що відповідає становленню та розвитку суспільно-економічних формацій.

Археологічна періодизація, що ґрунтується на дослідженнях матеріальних знахідок, поділила цей період на три віки: *кам'яний*, *мідно-бронзовий* та *залізний*. Кам'яний вік був також розбитий на три періоди: палеоліт (древній або «нижній» камінь), мезоліт («середній» камінь) та неоліт (новий або «верхній» камінь), що характеризувалися певною технікою обробки, формою та призначенням кам'яних знарядь праці. Кожний з цих періодів поділявся на археологічні культури, назва яких відповідала найбільш характерним місцям знахідок. Однак при усіх своїх достоїнствах така періодизація не враховувала досягнень історико-культурного розвитку, зводячи їх лише до матеріалу й техніки обробки знарядь праці, зброї, житла, місця поховання та ін.

Другу, культурно-цивілізаційну періодизацію, запропонував американський історик та етнограф Льюїс Генрі Морган (1818—1881), який, відстоюючи ідею прогресу та єдності історичного шляху людства, обґрунтував положення про розвиток власності від колективних форм до приватних, про еволюцію сім'ї та шлюбу від групових форм до індивідуальних, першим показав значення роду як основного осередку первісного суспільства. У книзі «Стародавнє суспільство» він поділив усю історію первісного суспільства на два періоди — «дикість» і «варварство», даючи кожному комплексу характеристику матеріальної та духовної культури.

Сучасні вчені використовують також і третю періодизацію, в основу якої покладено вчення про суспільно-економічну формацію, створену на базі відповідного способу виробництва. Це первіснообщинний та рабовласницький лад, феодалізм, капіталізм і комунізм.

Вчені-археологи виділяють декілька значних періодів розвитку первісного ладу, які, за традицією, називають віками: кам'яний, мідно-бронзовий, залізний.

Кам'яний вік — найдовший період часу в історії людства. Він тривав від появи людини до початку поширення перших металів — міді, бронзи та ін. Палеоліт поділяється на три основні відрізки часу — палеоліт, мезоліт, неоліт, кожен із них у свою чергу має свої епохи або періоди.

Через нерівномірність історичного розвитку початок кам'яного віку, як і окремих його епох та періодів, на різних територіях земної кулі не збігається у часі. Якщо в Африці людина з'явилася понад 2 млн років тому, то в Європі — близько 1 млн років тому. Кам'яний вік у Європі закінчився в 3 тис. до н. е., а в аборигенів Південної Азії, Австралії, на островах Тихого океану тривав до Великих географічних відкриттів (середина XV — середина XVII ст.).

Палеоліт, у свою чергу, поділяється на ранній, середній і пізній. Ранній палеоліт складає дві археологічні культури: шельську та ашельську. Середній палеоліт відповідає мустьєрській культурі. Носіями культур раннього палеоліту були *Homo habilis* (людина уміла), *пітекантрон* та *синантрон*. За мустьєрської епохи з'являється новий тип людини — *неандерталець*. У період пізнього палеоліту, якому відповідають оріньякська, солютрейська та мадленська культури, сформувалася людина сучасного типу — *кроманьйонець* та *гримальді*.

Шельська культура (300 тис. років тому) — виділена й названа в 60-ті рр. XIX ст. за знахідками кам'яних виробів біля м. Шель поблизу Парижа. Пам'ятки шельської культури поширені на території Африки, Південної Європи; Південної, Південно-Східної та Середньої Азії, Закавказзя. На території України вони були знайдені біля селища Королеве на Закарпатті. Носії шельської культури, застосовуючи примітивні кам'яні рубила та інші знаряддя праці, займалися збиральництвом, полюванням, вели кочовий спосіб життя, жили у відкритих поселеннях і в природних печерах, користувалися вогнем. Суспільною організацією був первісно-общинний лад на стадії «первісного людського стада». Фізичний тип людей цієї культури — *архантропи*.

Ашельська культура (близько 400—100 тис. років тому). Назва її походить від околиці м. Ам'єна (Сент-Ашель) на Півночі Франції. Носії цієї культури жили у печерах та інших захищених місцях, займалися мисливством і збиральництвом, навчилися користуватися вогнем. Для неї характерні кам'яні двобічнооброблені ручні рубила, сокироподібні знаряддя, масивні *відицети* й *нуклеуси*. Пам'ятки ашельської культури були відкриті в Азербайджані, Вірменії, Грузії й Молдові. В Україні — це Королеве й Рокосів на Закарпатті, Житомирська стоянка та Лука-Врубловецька.

Мустьєрська культура (близько 100 (150) — 40 (35) тис. років тому). Назва її походить від печерної стоянки Ле-Мустьє в Північній Франції. Ця культура була поширена в Європі, Азії та Африці. Для неї характерні гостроконечні скребла, виготовлені з каменю. Носії цієї культури — *палеонтропи*, жили в природних печерах, споруджували заслони і примітивні житла в річкових долинах, добували вогонь. Пам'ятки мустьєрської культури знайдені у Середній Азії (Тешик-Таш), на Кавказі, на Волзі (Волгоградська стоянка). На території України вона представлена пам'ятками Молодовських стоянок (селище Молодове Сокирянського району Чернівецької області), Антонівськими стоянками на Донеччині, а також стоянками Кі-їк-Коба, Чокурча, Старосілівська, Шайтан-Коба і Заскальницька у Криму.

Оріньякська культура (близько 20—30 тис. років тому). Назва її походить від стоянки, знайденої у печері Оріньяк у Франції. Культура поширена у південних районах Західної Європи, куди населення прийшло зі Сходу. Носії цієї культури жили в природних печерах і спеціально споруджених довгочасних житлах, займалися по-

люванням і збиральництвом. Для оріньякської культури характерні пластини-ножі, різці, скребки, вістря, проколки. Носіями культури були люди сучасного фізичного типу, що належали до так званих *гримальдійців*, що жили на ранньому етапі матриархату. До цієї культури відносяться нижні шари Тельманської стоянки на Дону поблизу Воронежа. В Україні це Радомишльська стоянка на Житомирщині, Пушкарівська I в околицях села Пушкарів Новгород-Сіверського району Чернігівської області, Сюрень Бахчисарайського району в Криму.

Солютрейська культура (близько 20—15 тис. років тому). Назва її походить від печерної стоянки Солютре у Франції. Серед крем'яних знарядь цієї культури знайдені наконечники дротиків листоподібної форми, ножі, крем'яні різці, скребки, проколки і вістря, кістяні наконечники, голки, випрямлювачі, твори первісного мистецтва. Населення належало до людей сучасного типу — *кроманьйонців*. Вони полювали на мамонтів, північних оленів, диких коней та інших тварин, споруджували довгочасні житла. До пам'яток Солютрейської культури відносяться Костьонки I і Гагарінська стоянки на Дону, Авдесво на Сеймі, Бердиж на Сожі, Молодове V на Середньому Дністрі (Україна) та ін.

Мадленська культура (понад 10 тис. років тому) була поширена на території Іспанії, Франції, Швейцарії, Бельгії, Німеччини. Носії цієї культури займалися полюванням, збиральництвом, рибальством. Знаряддя праці виготовлялися з кремню, кістки й рогу. За часів існування культури значного розвитку набуло образотворче мистецтво: скульптура, представлена фігурками з кістки, каменю та бурштину, графіка у вигляді зображень на кістках та виробих з них, а також живопис, твори якого становили розписи фарбами на стінах і стелях печер та великих кістках мамонтів. Люди мадленської культури жили на етапі ранньої матриархальної родової організації. Пам'ятки її на території України становлять Молодове V, Кирилівська стоянка у Києві, Добраничівська стоянка у Яготинському районі Київської області, Межирицька стоянка у Канівському районі Черкаської області та Мізинська стоянка на Чернігівщині.

Епоха **мезоліту** (10—7 тис. років тому) характеризується появою *макролітів* і *мікролітів*, з'являються лук і стріли, перші кам'яні сокири. Людина приручила собаку. Мезоліту в Європі відповідають Азільська й Гарденуазька культури.

Азільська культура (10 тис. років тому). Назва культури походить від печерної стоянки Мас-д'Азіль у Південно-Західній Франції. Її носії займалися полюванням, риболовством та збиральництвом, почали використовувати лук і стріли, приручили собаку. Поряд із знаряддям, характерним для попереднього часу, використовували дрібні кам'яні вироби — *мікроліти*, а також невеликі гарпуни з рогу оленя. На території України до цієї культури відносять пам'ятки Криму, Придніпров'я та Сіверського Донцю.

Тарденуазька культура (7—4 тис. до н. е.). Назва культури походить від стоянок поблизу містечка Фер-ан-Тарденуа в Північній Франції. Для неї характерні мікроліти, що застосовувалися як вкладки в кістяних і дерев'яних гарпунах, наконечниках списів, стріл, дротиків і ножів. Носії цієї культури полювали на тварин і птахів, застосовуючи лук і стріли, займалися рибальством і збиральництвом. У пошуку засобів для життя вони часто переселялися з місця на місце. Суспільний устрій існував у вигляді матриархату, існували невеликі парні сім'ї. Пам'ятки тарденуазької культури поширені у лісостепових зонах країн Старого світу, особливо у Середземноморському басейні. Вони також відомі на Північному Кавказі, у Закавказзі, у Криму (Мурзак-Коба, Фатьма-Коба та ін.), Нижньому Придністров'ї (Гребенникова стоянка) і Дніпровському Надпоріжжі (Василевські могилиники).

Важливим періодом в історії людства був **неоліт**, який тривав протягом 8—7 тис. до н. е. у країнах Стародавнього Сходу і від 6 до 3 тис. до н. е. у Європі.

Головною особливістю неоліту був перехід від *привласнюючого типу господарства* (полювання, рибальство, збиральництво) до *відтворюючого* (скотарство, землеробство). У період часу від 40 до 35 тис. років до н. е. зароджується людина сучасного типу *Homo sapiens*. З'являється глиняний посуд, у техніці обробки кам'яних знарядь починають застосовуватися нові прийоми — шліфування, розпилювання й свердління. З'являються перші великі могильники. Неолітичні стоянки й поселення розташовувалися переважно на берегах річок і озер. Стоянки мисливців і рибалок були зазвичай, короткочасними, а поселення землеробсько-скотарських племен — більш тривалими. Інколи житла будували на палях на воді. В культурах Переднього Сходу з'явилися перші укріплені поселення Єрихон, Чатал-Хююк в Малій Азії і мисливсько-рибальські культури — Кампінійська, Ертебелле в Західній Європі, культура ямково-гребінцевої кераміки у лісовій смузі Східної Європи, зокрема на території північно-східної частини Лівобережної України, та ін. Крім того, в Україні відомо кількост неолітичних стоянок, а також Маріупольський та Деріївський могильники.

Первіснообщинний лад епохи неоліту характеризувався розквітом матріархату. Відбувався процес подальшого формування племен та складання груп племен. Мистецтво цього часу представлено різноманітною і багатою орнаментикою керамікою, реалістичною скульптурою, наскальними зображеннями.

Мідний вік або енеоліт (5 тис. до н. е.) став періодом виникнення та розвитку металургії міді. Першими нечисленними металевими виробами з міді чи свинцю були примітивні прикраси, виготовлені за допомогою холодного кування. Вони з'явилися на Передньому та Близькому Сході ще у часи неоліту. Початок енеоліту в Європі пов'язаний з розвитком гірничо-рудної справи, відливанням металу та виробництвом із чистої міді знарядь праці, які використовувалися поряд із виробами з каменю, кістки й рогу. Гірничо-металургійний процес здійснювали професійні майстри: гірники, металурги, ковалі-ливарники. З численних копалень Балканського півострова надходили тисячі тонн руди, а виплавлений з неї метал у вигляді зливків або готових виробів шляхом міжплемінного обміну потрапляв у райони, що не мали власної сировини.

Основою економіки в епоху енеоліту стало орне землеробство і скотарство, розвивалися ремесла й домобудівництво. Нових рис набуло мистецтво й релігійні уявлення. Складнішою стала суспільна організація — виділилася племінна верхівка. Окремі племена, пов'язані з виробництвом і розповсюдженням міді, нагромадили значні багатства. Тривав процес утворення великих споріднених міжплемінних об'єднань. Унаслідок просування частини населення у Пруто-Дністровське межиріччя тут виникла знаменита трипільська культура, яка згодом поширилася на всю територію Молдови та Правобережної України. Носії трипільської культури підтримували тісні зв'язки зі спорідненими племенами Балкан і Подунав'я, постачаючи одержаний від них метал племенам середньостогівської культури, неолітичної дніпродонецької культури та ін.

У 4 тис. до н. е., після приручення коня, розпочався процес освоєння скотарськими племенами широкої смуги євразійських степів. У Північному Причорномор'ї, на Півдні і Сході від трипільців, мешкали різні групи населення мідного віку, про що свідчать Чаплинський могильник на Дніпропетровщині, археологічні пам'ятки типу нижнього шару Михайлівського поселення у Херсонській області. У Криму й прилеглих районах степу розвивалася кеміюбинська культура. В середині 3 тис. до н. е. всю євразійську степову смугу займали племена ямної культури та афанасьєвської культури. У той же час на території Північного Причорномор'я відчувався вплив кавказьких культур ранньої пори бронзового віку.

Бронзовий вік був періодом поширення виробів з бронзи, тобто сплаву міді з міддю, оловом, рідше — із свинцем та цинком. Перехід від міді до бронзи обумовлювався тим, що бронза була твердіша та легкоплавкіша за мідь. Винайдення бронзи й поширення виробів з неї у різних частинах земної кулі відбувалося не одночасно: в 4 тис. до н. е. бронза вже була відома на території Ірану, Месопотамії, Малої Азії, в Єгипті, в 3 тис. до н. е. — у Середземномор'ї, Індії, протягом 2 тис. до н. е. — у всій Європі та Азії. Виникнення металургійних центрів, поява майстрів з виготовлення бронзових знарядь праці та зброї зумовили виробничу спеціалізацію і прискорили процес **другого великого поділу праці — відокремлення ремесла від скотарства і землеробства**. Поширення виробів з бронзи призвело до розвитку обміну, що покликано вдосконалення засобів пересування — суден на веслах і з вітрилами та колісних візків. Виникнення нових знарядь праці сприяло, у свою чергу, подальшому розвитку орного землеробства й кочового скотарства. Нагромадження цінностей у руках окремих осіб, майнова нерівність призводили до поступового розпаду первіснообщинного ладу.

За часів бронзового віку у Месопотамії та Єгипті виникають перші міста і держави, формуються ранньокласові суспільства. На островах Егейського моря та прилеглих територіях Балканського півострова і Малої Азії з'явилася високорозвинена крито-мікенська (егейська) культура.

На території сучасної України бронзовий вік тривав близько 1 тисячі років. Основним заняттям жителів території степового півдня України, починаючи з XIX ст. до н. е., було орне землеробство. Існувало також місцеве високорозвинене бронзоливарне виробництво, яке базувалося на руді з копалин поблизу сучасного Артемівська. В кінці 2 — на початку 1 тис. до н. е. на Чорноморському узбережжі жили кіммерійці, які, ймовірно, були носіями культур пізнього періоду бронзового віку.

Залізний вік характеризується розвитком добування заліза та виготовленням із нього основних знарядь виробництва і зброї. Абсолютна хронологія початку залізного віку у різних країнах неоднакова. У зв'язку з тим, що археологічна класифікація не тотожна історичній, він не збігається з якою-небудь однією суспільно-економічною формацією, оскільки відображає лише певний рівень розвитку продуктивних сил: у Месопотамії, Єгипті, Передній Азії, Індії й Китаї він розпочався в умовах рабовласницького ладу, в більшості країн Європи, Азії й Африки припадає на той час, коли там існував ще первіснообщинний лад або відбувався процес його розкладу, а в Америці, Австралії й Океанії його початок поклали прибулі європейці.

У багатьох племен залізного віку уже відбулося виокремлення ремесла. Із зростанням продуктивності праці виникло товарне виробництво безпосередньо для обміну й розширилася внутрішньоплемінна й міжплемінна торгівля. Замкненість патріархально-родових колективів була порушена, зміцнювалася приватна власність і влада племінної аристократії, поглиблювалося майнове розшарування між членами громади. Соціальна неоднорідність призводить до внутрішніх і зовнішніх конфліктів та воєнних сутичок. Унаслідок цього відбувається виникнення укріплених поселень — городищ, що стають центрами ремісничого виробництва та обміну, а найважливіші з них — політичними центрами. За нових історичних умов утворилися великі союзи племен, що відіграли значну роль у формуванні народностей. На території багатьох країн у цей час відбувався остаточний розклад первісного ладу, формувалося класове суспільство й держава.

Культура на ранніх етапах розвитку як історичний тип розвивалася в умовах первіснообщинного ладу, який охоплює період часу близько 2 млн років тому до 6—4 тис. до н. е. Первіснообщинний лад був першою в історії людства суспільно-економічною формацією, що ґрунтувалася на колективній власності окремих об-

щин на засоби виробництва при зрівняльному розподілі продукції. Історія первісного суспільства поділяється на два періоди: дикість і варварство.

Дикість, якій у сучасній археологічній періодизації відповідають палеоліт і мезоліт, характеризується поступовим виділенням людини з тваринного світу, привласненням готових продуктів природи, створенням перших найпростіших знарядь праці, добуванням вогню. Вона починається з появою людини і закінчується виникненням гончарства. У цей період виникає перша форма суспільно-економічних відносин — «первісне людське стадо», що мешкає на певній території і являє собою невелику групу людей без професійних та соціальних відмінностей.

Варварство починається з виникненням гончарства і закінчується виготовленням луку і стріл, зародженням писемності. Основним осередком суспільства тих часів був рід, що об'єднував групу людей — кровних родичів, тому другою формою суспільно-економічних відносин був родовий лад. Кілька родів становили плем'я.

Період родового ладу пройшов через два етапи розвитку — матріархат і патріархат. Матріархат, або материнська родова община, — це форма суспільного устрою, яка характеризується переважним становищем жінки у суспільстві. Осередком материнського суспільства була материнська сім'я — велика група близьких родичів по жіночій лінії. З цих сімей, які водночас становили і господарські одиниці, складався материнський рід, на чолі якого стояла старша жінка старшої у роді сім'ї. Шлюбні стосунки в межах свого роду заборонялися, тому рід був зв'язаний шлюбними відносинами з іншим родом, що називалося *дуальною організацією*. Згодом дуальна організація переросла у *фратріальну*, за якої кожне плем'я ділилося на дві половини — фратрії, що складали декілька родів. Шлюбні відносини між фратріями були заборонені. Спочатку, коли чоловік і жінка жили у своєму роді, існував груповий шлюб, де чоловіки однієї групи могли вступати у шлюбні стосунки з усіма жінками іншої шлюбної групи. З подальшим розвитком материнського роду дислокальний шлюб, коли чоловіки та їхні дружини проживали у своїх споріднених групах, змінився на матрилокальний, коли чоловік переходив до родової громади дружини.

Патріархат, або батьківська родова община, знаменував собою останній період історії первіснообщинного ладу і поклав початок класовому суспільству. Патріархат існував в часи мідного та бронзового віку, раннього періоду залізного віку. Він прийшов на зміну матріархату і передував класовому суспільству.

Перехід до патріархату відбувся у результаті значного розвитку продуктивних сил. Розвиток скотарства, плужного землеробства, рибальства й ремесла, особливо обробки металів, створив умови для економічного життя кількісно менших, ніж родова община, колективів, підніс значення праці чоловіка. Родовід по материнській лінії змінився батьківським, матрилокальний шлюб — патрилокальним. Дружина тепер переходила жити у родину чоловіка. Материнський рід змінив батьківський, його основним економічним осередком стала патріархальна сім'я, тобто сімейна громада або родинний колектив нащадків одного батька, що ґрунтувався на спільному виробництві та споживанні. У патріархальній сім'ї з'явилися зародки приватної власності. Патріархальній сім'ї, що відома в історії як давньоримська *familia*, південнослов'янська *задруга*, російське *печище* або українське *дворище*, прийшла на зміну індивідуальна або мала сім'я.

Основою виробничих відносин первіснообщинного ладу була суспільна власність на засоби виробництва у нерозвинutomу вигляді, колективний труд, що базувався не на поділі праці, а на об'єднанні колективних зусиль усієї громади у здобуванні засобів для життя. Головна мета первіснообщинного виробництва полягала не в задоволенні потреб окремих членів общини, а в забезпеченні умов існування всіх.

Велике значення для розвитку продуктивних сил мав перехід від *привласнюючого* типу господарства, до якого належали збиральництво, полювання та рибальство, до *відтворюючого*, яке знаменувало появу землеробства й тваринництва, що призвело до першого суспільного поділу праці — виділення пастуших племен. Це в значній мірі підвищило продуктивність праці і створило певні можливості для виробництва додаткового продукту й розвитку обміну. Другим великим суспільним поділом праці було виділення ремесла, що сприяло подальшому вдосконаленню засобів праці та підвищенню її продуктивності. Нові засоби праці, мотика й плуг, були розраховані не на колективне, а на індивідуальне використання. З розвитком індивідуальної праці на її основі поступово виникає приватна власність і приватне господарство, що породило майнову нерівність і експлуатацію. Так на основі нових суспільно-економічних відносин відбувається класовий поділ суспільства, що вступає в новий етап свого розвитку.

2.2. СВІТОСПРИЙНЯТТЯ ПЕРВІСНОЇ ЛЮДИНИ

На первісному етапі розвитку людини й формування людського суспільства зароджується культова свідомість, в основі якої лежали первісні вірування — тотемізм, фетишизм, магія.

Тотемізм — культ священних предків. Кожне плем'я мало своїх священних предків, які частіше за усе ототожнювалися з тваринами. Така система називалася **тотемізм**. Тотем — це не просто тварина, а божественна тварина, від якої пішли і реальні тварини, й люди.

Фетишизм — обожнення предмета, який сприймається носієм демонічних сил і пов'язується з долею всього племені. Наприклад, індієць *пуабло*, визнаючи себе дітьми Сонця, відкривають у своєму житті перспективу, що виходить далеко за межі їх обмеженого існування.

Магія. У міфах людина не лише залежить від всесвіту, а й, навпаки, може впливати на світ. Таким чином, доля одних істот або речей пов'язана з іншими. Отже магія — це спосіб впливу на предмет через використання не його об'єктивних якостей, а містичної причетності один одному, де містичний зв'язок виступає знаряддям людської волі. Магія не могла фізично впливати на якість предметів і явищ, але магічні слова і обряди справляли вплив на людей, уселяючи відчуття єдності, оптимізму, «програмуючи» на успіх у задуманій справі. Магічній меті, наприклад, закликати весну, прогнати зиму, наворожити врожайне літо, напроорокувати щасливе парування молоді і весілля, підпорядковувалися в доісторичну давнину веснянки й гаївки, широко представлені в українському фольклорі.

Первісні вірування формували уявлення людей про самих себе, про природу й світ, які систематизувалися у міфології, що відіграла в той час роль суспільної ідеології.

Міфологія (< гр. *mythos* — оповідання, переказ + *logos* — поняття, вчення) — це форма суспільної свідомості, зображення всього світу, наповненого живими істотами, наділеними чудесними й фантастичними якостями. Це також спосіб людського буття й світосприйняття, що ґрунтується на спорідненості людини й природи. Засобом виживання людини в жорсткій природі могло бути лише відчуття її спорідненості із грізними стихіями. Таке світосприйняття складало першооснову міфу, що допомагав людині відчутися частиною космосу — упорядкованої системи всесвіту, на відміну від хаосу. Міфологію складали **міфи**. Як відомо, міфи (< гр. *mythos* — переказ) — це фантастичні символічні уявлення людей про світ, а також

оповідання про поганських богів і надприродних героїв. Компенсуючи недостатність знань про природу, вони становлять першу історичну форму культури. Міф не давав об'єктивної картини світу, а лише наділяв його певним смыслом. Це була своєрідна проекція людської душі у космос, і щоб вижити у ньому, людина шукала собі покровителів в особі існуючих у ньому персонажів. Це, насамперед, одухотворені сили та явища природи, яких бояться та приносять їм жертви, покладаючи на них свої надії. Кожне плем'я створювало своїх богів та міфологічних персонажів, тому релігія первісних людей і називається «язичництвом» або народною релігією.

Міфологія та міфотворчість у зародковому вигляді містилися у собі всі основні форми суспільної свідомості, релігії й філософії, розвивали фантазію, формували поетичне мислення, отже, епоху первісного суспільства не без підстав називають «дитинством людства», без пізнання якого неможливо усвідомити сутність сучасної цивілізації.

Міфологія була своєрідним ембріоном не тільки первісної культури, а й культури взагалі, основним способом сприйняття, розуміння й пізнання світу, що оточував первісну людину. Опора на могутню міфологічну традицію була і дотепер залишається головним засобом консервації культури та збереження її протягом довгих тисячоліть із майже невідчутними змінами. Головним призначенням міфів була побудова картини світу й з'ясування у ній місця самої людини, що відображує типологія міфів.

Найбільш розповсюдженим типом міфів є **етіологічний**, або причинно-пояснювальний, що трактує причини й обставини виникнення різних природних явищ, культурних рис, соціальних об'єктів. Це розповіді про походження тварин і рослин, суші й моря, небесних світил, форм господарської діяльності й т. ін. **Космогонічні** міфи оповідають про походження космосу як цілісної системи, його структуру — *вертикально-лінійну*, що складається з підземного, земного та небесного світів, пронизаних єдиним стрижнем — світовим деревом або світовою горою, та *горизонтально-концентричну*, що складається з вузького кола «домашнього» світу та безкраїх просторів «чужого», ще неосвоєного культурою, про перетворення хаосу в упорядкованість і розширення культурного світу. Логічним продовженням космогонічного міфу є міф **антропологічний**, присвячений обставинам походження першої людини або першопредків племені чи роду. **Астральні** міфи розповідають про зірки й планети, обставини їхньої появи на небосхилі й стосунки між ними. Різновидом астральних міфів є міфи місячні й солярні, у яких Сонце й Місяць виступають як брат і сестра або чоловік і дружина. В основі **тотемічних** міфів лежать уявлення про кривий зв'язок на підставі спільного походження, про братерські відносини між певною групою людей і представниками тваринного світу, подекуди рослинного світу та навіть об'єктами неживої природи. **Есхатологічні** міфи (< гр. *eskhatos* — останній, кінцевий), де йдеться про загибель, «смерть», або «кінець світу» (всесвітній потоп у «Епосі про Гільгамеша», біблейському Апокаліпсисі, давньогрецькому міфі про Девкаліона й Пірру). **Календарні** міфи трактують зміну сезонів року як циклічний процес умирання й відродження природи.

Міфологія представлена складною й різноманітною типологією персонажів або типів міфологічних героїв.

Першопращури — група персонажів, що уособлюють прабатьків ранніх людських співтовариств, прабатьки, яким нащадки завдячують своїм існуванням, або тотемні істоти, що набувають поступово антропоморфного (людиноподібного) вигляду.

Культурні герої — це персонажі, які вперше створюють для людини різні культурні чи побутові атрибути — вогонь, житло, їжу, одяг, знаряддя праці й полюван-

ня, різні види мистецтв, правила поведінки, закони. У слов'янській та українській міфології це — Велес — бог скотарства і багатства, заступник тварин, Сварог — бог небесного вогню, опікун ковальства і шлюбу, Дажбог — бог сонця і жнив; Дана — берегиня води, Лада — берегиня весни і любові, покровителька шлюбу та домашнього вогнища, Купайло — бог земних плодів, родючості та добробуту.

Духи — міфологічні істоти, що нібито постійно взаємодіють з людиною, допомагають або перешкоджають їй у різних видах діяльності, наповнюють життя позитивом чи негативом. Вони тісніше, аніж боги, спілкуються з людьми та впливають на їх життя там, де боги втручатися не вважають за потрібне. Це — русалка — діва, що живе у воді і часто виходить на сушу, мавка — діва, що живе у лісі, віла — володарка криниць і озер, лісовик — лісовий дух, покровитель звірів, домовик — хатній дух, покровитель дому, дідько — нечистий дух, відьма та відьмак — чаклунка та чарівник, упир — дух, що п'є з людей кров, вовкулака — обернена на вовка людина.

Боги й напівбоги — могутні надприродні істоти, що створюють світ людей і керують ними. З розвитком релігійних уявлень образи богів еволюціонують від політеїзму до монотеїзму у напрямі абсолютизації суттєвих ознак до всемогутності й безсмертя, всевладдя й всевідання. Серед них усемогутній слов'янський Перун — бог війни, блискавки і грому.

Міф відігравав роль консолідуючої сили людини з общиною, порядок якої був таким же священним, як і закони природи. Закони колективу розглядалися як продовження законів космосу і ніколи не були предметом обговорення. Порушення правил і звичаїв розглядалися як підрив союзу людей і богів та жорстоко каралися, і тому сучасні уявлення про абсолютну свободу диких людей просто безпідставні.

Міфологія — це стійка й консервативна система, але вона не вічна. Причиною її руйнування є не просте накопичення знань, а внутрішнє звільнення людини. Міф не може регулювати життя вільної людини, тому реалізація свободи, з одного боку, підриває основи міфології, а з іншого — стає джерелом виникнення нової форми культури, де міф трансформується у релігію, мистецтво й філософію.

Перебуваючи у магічному космосі, де усе одухотворене й зв'язане магічним взаєм впливом, людина залежала від богів так, як і боги залежали від людей, складаючи елементи космічного простору. Людське життя було не самоцінним, а лише продовженням космічного життя. Внутрішня драма людської душі сприймалася, як результат втручання демонів або богів. Але згодом людина, ототожнюючи себе з природою, перестала сприймати її як сліпу гру стихійних сил. Так виникла перша форма релігії. Космос став більш розумним й раціональним, символізуючи перехід від первісної праобщини до античного полісу.

Із міфів виділяється **мистецтво**. Його коріння сягає міфологічних церемоній і ритуалів, де людина переживає зміст і красу, натхнення життям як втілення божественних сил. Це видовищні та ігрові форми мистецтва, танці, пісні та форми музичної творчості.

Форми образотворчої діяльності людини, що сприймаються як мистецтво, виникли близько 30 тис. років тому. Це — трафаретні зображення людської руки, зображення звірів, маски, що використовувалися у відповідних ритуалах. Прикладом може бути поліхромний живопис печери Альтаміра в Іспанії. У печері Трьох братів (Труа Фрер) у Франції є зображення людини з оленячими рогами. Примітивні музичні інструменти лише могли відбивати такт, диктуючи виконавцям ритм їхніх рухів. Танок мав театралізований характер і відтворював сцени різноманітних трудових актів. Однак ритуали ще продовжували носити магічний характер й були направлені не на естетичні, а на містичні цілі поєднання з богами.

Важливим було подолання міфів **філософією**. Якщо міф виражав нераціональну мудрість у символічних образах, то філософія намагається зробити мудрість предметом раціонального мислення. Однак міф та його образи й понині продовжують зберігатися в душах людини, подекуди нагадуючи про себе забобонами, марновірством і ворожінням.

Пам'ятки стародавньої культури та мистецтва на території України. Найбільш давні стоянки первісної людини періоду раннього палеоліту було знайдено у Закарпатті, на Житомирщині, уздовж середньої течії Дністра, у Донбасі та в Криму. Так, у Донбасі, поблизу м. Амвросіївка та на березі Дністра біля Луки-Врублонецької, неподалік від Кам'янець-Подільського, було знайдено кам'яні ручні рубила, а на Житомирщині, в басейні ріки Свинолужки, — велику кількість розщеплених кременів, що використовувалися як знаряддя різання і скобління в епоху раннього палеоліту. В епоху середнього палеоліту людина розселилася майже по всій території сучасної України — у Донбасі, Криму, Подніпров'ї й на Десні, у Подністров'ї та в її західних областях. На території сучасної України також відомо близько 500 пізньопалеолітичних поселень, за приблизними підрахунками населення того періоду складає близько 20 тис. чоловік, а вік життя людини становив не більше 20—25 років.

В епоху мезоліту (9—6 тис. до н. е.) природні умови на українських землях стали нагадувати теперішні. Виділилися чотири природно-ландшафтні зони: лісова — Карпати, Волинь, Полісся; регіони Правобережного й Лівобережного лісостепу; степова зона; регіон гірського Криму. Цікавою пам'яткою вважається печера поблизу села Баламутівка на Буковині, стіни якої були розмальовані зображеннями людей, звірів, мисливців та танцюючих чаклунів.

У 6—3 тис. до н. е., коли на території України наступила епоха неоліту, у житті людини відбувся перший якісний поворот — перехід від збиральництва й примітивного полювання до відтворюючих видів діяльності — обробітку землі й розведення домашніх тварин, що знаменувало собою перший великий суспільний поділ праці, який, за словами британського вченого В. Чайльда, явив собою справжню *неолітичну революцію*.

Формування аграрної та тваринницької культур викликало відповідні соціальні зміни. Якщо збирачі та мисливці вважали здобуте продовольство спільним для усіх членів роду, то тепер воно вважалось власністю лише окремих груп або осіб. Надлишки продовольства стимулювали формування касти військових, адміністративного персоналу, служителів культу та інших соціальних категорій людей, які не мали відношення до здобуття чи виготовлення продуктів харчування.

На півночі та північному сході України проживали племена, що займалися мисливством та рибальством, а у південно-західній частині населення віддавало перевагу землеробству й тваринництву. Нині на території України археологами знайдено не більше десяти неолітичних культур, аналіз яких свідчить про те, що у людей ускладнився світогляд, з'явилися нові релігійні культи, у тому числі культ черепів, пов'язаний з ушануванням предків. На поселеннях та у могильниках епохи неоліту виявлено також численні зразки образотворчого мистецтва. У той час, як на півночі Східної Європи знайдені перші антропоморфні статуетки, вирізьблені з кістки чи дерева, в Маріупольському могильнику археологи розкопали декілька зображень тварин, виконаних у такій само техніці різьблення по кістці. Але справжнім досягненням образотворчого мистецтва епохи неоліту є зображення на плитах Кам'яної Могили поблизу Мелітополя.

Перехідною епохою від кам'яного віку до епохи бронзи був **енеоліт** (в перекладі з латинської — мідний камінь). Ця епоха на території України припадає на 4—3

тис. до н. е. То був якісно новий період розвитку продуктивних сил та виробничих відносин первісного суспільства, час подальшого вдосконалення відтворюючих форм господарства — землеробства та скотарства. Племена освоїли нову сировину та оволоділи першим металом — міддю. У цю історичну епоху з'явилася добре відома нині *трипільська культура*, що існувала на території від сучасної Республіки Молдова до річки Псел на Сумщині. Її елементи відшукав у 1893—1906 рр. на території Обухівського й Кагарлицького районів, вулиці Кирилівській у Києві археолог-аматор В. Хвойка. Свою назву ця культура отримала від села Трипілья під Києвом, де було знайдено найбільше її поселення.

З другої половини епохи бронзи, тобто за 2750—1200 рр. до н. е., на території України з'являються землеробсько-скотарські племена Середнього Подунав'я, пізніше — народи північноєвропейського походження. Вони розселилися у верхів'ях Прип'яті, Західного Бугу, Дністра і використовували у боях з автохтонним населенням бойові кам'яні сокири. Водночас на сході та півдні з'явилися численні тваринницькі племена, що прийшли з Поволжя й Північного Кавказу. Вони змішалися з місцевим населенням і, освоївши степові та лісостепові області, дійшли до Балкан. Головною особливістю епохи було відділення тваринницьких племен від землеробських. З появою запасів продовольства виникла необхідність охороняти його від нападників, виникли нові види наступальної та оборонної зброї: мечі, удосконалені списи, панцири, щити та ін. Виділилася племінна верхівка, ускладнилися суспільні відносини всередині родів і племен, удосконалилися владні функції, поглибилася соціальна стратифікація. Деякі етнографи вважають, що наприкінці цього періоду вже остаточно сформувалися спільноти прагерманців, правенедів, прабалтів та праслов'ян.

Кіммерійці. Скіфсько-сарматська епоха. Наприкінці 2 тис. до н. е. територію південної України населяли *кіммерійці*. Вони займалися табунним тваринництвом, добре володіли обробкою бронзи та заліза, постійного житла кіммерійці не мали, вони жили у тимчасових таборах й зимівниках, одними з перших навчилися виплавляти залізо, кували мечі завдовжки понад метр, залізні наконечники для стріл. Згадки про них зникли після 570 р. до н. е. Форми суспільного життя кіммерійців згодом наслідували *скіфи*.

Скіфи мігрували на територію України у першій половині VII ст. до н. е. За згадками стародавніх істориків, спочатку вони перебували у Середній Азії або в степах між Каспієм, Уральськими горами й Кавказом. Потім, під натиском сусідів, дійшли у Північне Причорномор'я, трохи згодом частина їх мігрувала у Передню Азію. Північний Кавказ довгий час залишався для них надійним тилом, де вони забезпечувалися продуктами харчування, кольоровими металами, поповнювали свої війська. Завдяки походам до Малої Азії скіфи підпали під сильний вплив східних культур Ассирії, Вавилону, Мідії. Поселившись на землях нинішньої України, вони поступово змішувалися з місцевим населенням, переймали його побут і звичаї. Апогеєм могутності скіфської держави зі столицею, яка перебувала на території нинішньої Запорізької області, стало IV ст. до н. е. Скіфи вели жваву торгівлю з Ольвією, Херсонесом, Тирою, Пантикапеєм, Македонією, Істрією, а також римськими провінціями. На той час у них уже склалася патріархальна система общини з чіткою соціальною диференціацією. Кожний повнолітній скіф був передусім воїном, що володів різноманітними видами зброї. У боях скіфи були безпощадні, вони осліплювали й кастрували військовополонених, приносячи їх у жертву богині домашнього вогнища Табіті, повелителью неба Папою, богу війни Арею. З черепів убитих ворогів скіфи виготовляли чаші для пиття, із шкіри правих рук — сагайдаки для стріл. Усе життя скіфів було пройняте військовими традиціями й звичаями, а війна — істотним джерелом збагачення.

На той час скіфська релігія досягла рівня розвинутого політеїзму (< полі... та гр. *theos* бог), тобто багатобожжя або віри у багатьох богів, і фактично відповідала рівню, що передував створенню релігії з загальнодержавним пантеоном богів. Їх релігійні вірування, по суті, являли собою синтез вірувань представників трипільської культури, тваринницьких тотемів та давньогрецької міфології. Віровідступництво, ігнорування законів та заповітів предків жорстоко каралися. Навіть представники вищих станів не були гарантовані від покарання. Так, відомий мудрець Анахарсіс та цар скіфів Скил були вбиті родичами за прихильність до еллінейських функцій, що вважалося недостойним заняттям для вільної людини-громадянина. Важливими пам'ятками скіфської культури на території України є грандіозні царські кургани: Чортомлик, Солоха, Огуз, Кульоба, Гайманова могила, Товста могила та ін., а такі поняття, як «скіфське золото», скіфський «звіриний стиль» стали синонімами високої художньої й технічної майстерності в усьому світові. Однак протягом IV—III ст. до н. е. під впливом місцевих землеробських племен скіфи втратили свою ідентичність та чіткі ознаки державності. Наприкінці III ст. вони перенесли центр своєї держави в Неаполь, що знаходився неподалік від Сімферополя, а на початку III століття до н. е. під ударами готів Скіфія як єдиний протоетнічний та політичний організм, припинила своє існування, розпавшись на Малі Скіфії, що розмістилися у Нижньому Подніпров'ї, Подунав'ї та в Криму. Але скіфський стиль в озброєнні, прикрасах, звичаях, релігійних віруваннях не втратив свого значення і надалі продовжував справляти значний вплив на мистецтво різних племен.

У другій половині II ст. до н. е. Північне Причорномор'я заселило іраномовне плем'я *сарматів*, що прибуло з-за Уралу й Поволжя. Сармати проживали там протягом декількох століть, поділяючись на язигів, аланів та роксоланів. В основній масі вони були кочовиками-скотарями, їх житла та зброя майже не відрізнялися від скіфських. Сармати-скотарі жили у підводах-кібитках, а напівосілі сарматиземлероби — у грубошерстих наметах. Головним предметом культу сарматів був меч — уособлення бога війни, недарма деякі вчені виводять назву сарматів від іранського слова «опоясаний мечем». Сарматська кіннота не знала поразок, жінки нарівні з чоловіками їздили верхи, володіли зброєю, брали участь у походах.

У I столітті до н. е. племена язигів та роксоланів проникли на землі Римської імперії, а грецькі міста-колонії Причорномор'я й Криму сплачували їм велику данину. Наприкінці I ст. об'єднання сарматських племен, прозваних аланами, підкорили інші близькі племена, і змусили навіть Рим сплачувати їм данину. Деякий час алани перебували у союзі з готами, потім окремі аланські племена були розбиті гунами, частина сарматів пішла з ними до Європи, а потім потрапила до Африки. Невелика частина сарматів улилася до слов'янського середовища.

Враховуючи викладене, слід усвідомити безпідставність точки зору про те, що культура первісних людей — це культура «примітивних дикунів», «грубих язичників» або «троглодитів». Протягом майже усієї історії людства вона була основною формою культури, єдиним цілим на незначній території освоєних земель. У первісних суспільствах зародилися такі досягнення культури, як виготовлення знарядь праці, привласнююча та відтворююча форми економіки, релігійні уявлення, мова та сигнально-знакові системи. У цей загадковий час людина перша з усіх живих істот стала ховати своїх померлих. Бажання зрозуміти, що таке смерть і небажання миритися з тим, що життя коротке, призвели до різноманітних уявлень про потойбічний світ і формування поховальних ритуалів. Поділ світу на три сфери — небесну, земну й підземну, — притаманний міфологіям та релігіям усього світу, було зроб-

лено саме тоді. Практична необхідність створення сховища для збереження свого життєвого простору призвела до виникнення архітектури. З'являється кераміка — улюблений предмет дослідження археологів, тому що керамічний посуд, навіть його уламки, містять у собі величезний обсяг інформації. Людина навчилася розводити худобу, обробляти землю, жити у злагоді з сусідами й навіть торгувати.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. У чому полягає значення первісної культури для подальшого розвитку світової культури?
2. Які основні здобутки первісної культури мали велике значення для подальшого розвитку світової культури?
3. Які первісні вірування було покладено в основу міфології?
4. Розкрийте роль і значення міфу в первісній культурі.
5. Дайте визначення міфу й розкрийте його типологію.
6. У чому полягає роль і значення міфу як першої історичної форми культури?
7. У чому полягає роль і значення міфології як першої форми суспільної свідомості?
8. Розкрийте типологію міфологічних персонажів.
9. Які причини виникнення релігії, мистецтва й філософії у первісному суспільстві?
10. У чому полягають особливості первісного мистецтва?



КУЛЬТУРА НАРОДІВ СТАРОДАВНЬОГО СХОДУ

Культура Стародавнього Сходу — один із найважливіших етапів історії людства. Саме тут з океану первісних культур виникають перші цивілізації, формуються такі специфічні елементи культури, як література, право, мораль, мистецтво. Культура Стародавнього Сходу зароджувалася на великих територіях, розташованих у Північно-Східній Африці, Передній, Південній та Східній Азії, але цей процес відбувався дуже повільними темпами тільки у родючих долинах рік Нілу, Тигру, Євфрату, Інду, Гангу та Хуанхе. Сприятливі природні умови вже у IV ст. до н. е. започаткували розвиток землеробського господарства, заснованого на штучному зрошенні. Однак ці долини були лише оазисами, навколо яких вирувала стихія культурно відсталих кочових народів.

3.1. КУЛЬТУРА СТАРОДАВНЬОГО СХОДУ

Для вивчення розділу необхідно звернути увагу на тривале збереження в культурі народів Стародавнього Сходу залишків первісного суспільства. У той же час з'являються нові верстви населення — рабовласники та раби, утворюється така специфічна форма влади, як *східна деспотія*, де вся верховна влада зосереджувалася в руках царя, а земля вважалася власністю держави. **Цивілізація** — це такий ступінь розвитку та упорядкованості суспільства, де виникає писемність, утворюються міста, будуються монументальні споруди, формується соціально-класовий поділ суспільства та держава. Роль і значення стародавніх цивілізацій для розвитку людства дуже великі. Передусім слід зазначити, що, не будучи прямими нащадками цих цивілізацій, ми багато запозичили від них, насамперед державу як форму людського співіснування, закони, що регулюють взаємовідносини між людьми; писемність як засіб передачі та засвоєння інформації, систему рахунку, колесо, філософські, наукові й практичні знання, мистецтва та ремесла. Представники перших цивілізацій, не маючи засобів сучасної техніки, створили величезні кам'яні монументи, які ми не можемо зрушити з місця, вони могли бачити у темряві, відчувати колір глибинних шарів каменю, створювати на землі зображення, які сприймаються лише з великої висоти.

Особливе значення у подальшому розвитку людства має писемність. Близько 6 тис. років тому вона з'явилася як клинопис у Месопотамії та ієрогліфи у Стародавньому Єгипті, що поклало початок новому етапу розвитку людства під назвою *історичні часи*. Відомості про них ми можемо черпати вже не тільки від археологічних знахідок, а й з писемних джерел — державних та господарських документів, магічних текстів, філософських та літературних творів, історичних хронік. Багато переказів, як, наприклад, про Всесвітній потоп та ковчег, про перевізника душ померлих у потойбічний світ, про моральні норми життя або суд над померлими були

викладені у месопотамській «Поємі про Гільгамеша» та давньоєгипетській «Книзі померлих», філософське значення яких актуальне й дотепер.

Перші цивілізації, що розпочали своє існування у IV тисячолітті до н. е., в історичному та географічному аспектах об'єднує термін «**Стародавній Схід**». Він і дотепер вживається відповідно до античної традиції — так називалися території на схід від Риму, де проживали народи неантичного походження, що були втягнуті у середземноморський світ культур за часів розквіту давньоримської держави — Шумер, Єгипет, Вавилон, Палестина.

У соціально-політичному плані відмінними рисами перших цивілізацій були: деспотичний характер правління, жорстока монополізація й централізація влади, персоніфікація влади в особі монарха (царя або фараона), підпорядкування усіх форм суспільного життя релігійним нормам, повна домінація держави над особистістю. Такий порядок організації суспільства забезпечував функціонування життєво важливих іригаційних систем та будівництво пірамід, сприяв активній завойовницькій політиці.

3.2. КУЛЬТУРА МЕСОПОТАМІЇ, ЇЇ ОСНОВНІ ДОСЯГНЕННЯ

Охоплює 3200—539 рр. до н. е., вона має світове значення, оскільки дала перший поштовх культурним процесам, які були розвинуті іншими народами. Месопотамія (грецька назва Межиріччя) — територія в середній та нижній течії річок Тигр і Євфрат — колиска світової цивілізації. У IV—III тисячолітті там сформувалися такі культурно-політичні утворення, як Шумер, Аккад, Вавилон, Ассирійська імперія, Ново-Вавилонська держава. Вивчаючи цей матеріал, варто розглядати їх як *чотири хвилі цивілізації*.

Перша хвиля. Досягнення *шумерів* (IV — кінець III тис. до н. е.) у різноманітних галузях культури були виключно високі. Вони винайшли колесо й гончарний круг, побудували першу у світі ступінчасту піраміду, створили найдавніші календарні системи (сонячну й місячну), склали рецептурний довідник та бібліотечний каталог. Шумери розробили клинописну систему писемності, з якої розвинувся фінікійський, а потім і давньогрецький алфавіт — основа більшості алфавітних систем світу. Наприкінці III тис. до н. е. у місті Ур було укладено перший у світі юридичний кодекс царя Ур-Намму. У Шумері виникає справжня література, представлена передусім найдавнішою епічною поемою «Сказання про Гільгамеша» («Одного, що пізнав усе»), де міститься найдавніший опис всесвітнього потопу — події, що стала елементом біблійної *есхатології* — релігійного вчення про кінець світу.

Друга хвиля. Нова хвиля переселенців-еламітів, що спустилися з Еламських гір Персії-Ірану, призвела до утворення могутньої Вавилонської держави, яка проіснувала з початку II тис. до 539 р. до н. е. На деякий час вона об'єднала області Шумеру й Аккаду, успадкувавши культуру стародавніх шумерів. Столицею царства стає місто Вавилон. Особливої величі воно набуло за царя Хаммурапі, що уславився як автор другого кодексу законів, де не лише констатувався принцип «око за око, зуб за зуб», а й стверджувалася необхідність турботи про вдів та сиріт. Вавилонська держава являла собою теократію, але правив тут не бог у плоті, як у Єгипті, а його заступник на землі — цар. Ієрархічна структура суспільства знаходить висвітлення у вавилонських уявленнях про світ, що втілюється у пам'ятках мистецтва: храмах, пірамідах-зіккуратах, на стінах з рельєфами й написами.

Третя хвиля. Орієнтація на земні цінності ще більше проявилася в культурі Ассирії (XIV—IX ст. до н. е.), що неодноразово завойовувала Месопотамію, а у 605 р. до н. е. була остаточно знищена Вавилоном. Основна тема ассирійського мистецтва — полювання, битви, розправи над полоненими втілені з відразливим натуралізм-

мом, але виконані із вражаючим лаконізмом і виразністю. У столиці Ассирії Ніневії царем Ашшурбаніпалом було зібрано грандіозну колекцію рукописів. Величезне книгосховище утримувалося у зразковому порядку: глиняний каталог містив перелік усіх текстів, у тому числі й «Енума Еліш» («...Коли вгорі...»), який також містить у собі згадку про всесвітній потоп, що стався внаслідок гніву богів.

Четверта хвиля. Ново-Вавилонське царство або Халдейська держава, успадкувало асиро-вавилонську культуру. У VI ст. до н. е. Вавилон стає його столицею. На той час він вважався величезним містом, де мешкало близько 1 млн жителів. Визначними архітектурними спорудами були стіни Вавилону, висячі сади, Вавилонська вежа. Вавилоняни подарували світовій культурі позиційну систему чисел, точну систему виміру часу. Вони першими розділили годину на 60 хвилин, а хвилину — на 60 секунд, навчилися вимірювати площу геометричних фігур, відрізняти зірки від планет, сформували семиденний тиждень, присвятивши кожний день окремому божеству¹. У 301 р. до н. е., після завоювання Вавилону військами Олександра Македонського, Вавилон остаточно залучається до елліністичної культури.

Культура Месопотамії була не такою консервативною, як єгипетська. Месопотамська традиція світосприйняття лягла в основу картини світу практично усіх народів Середземномор'я.

3.3. КУЛЬТУРА СТАРОДАВНЬОГО ЄГИПТУ

(2900—300 рр. до н. е.) — наочний цьому приклад. Одним з вирішальних факторів розвитку давньоєгипетської цивілізації були природно-географічні умови — це вузька смуга родючої землі, що тягнеться за течією Нілу на північ до дельтового оазису, та безплідна пустеля навкруги. Як у давні часи, так і тепер, у родючій частині, що складає лише 3,5 відсотків території, проживало 99,5 відсотків населення. Давньоєгипетська держава виникла в останні століття IV тис. до н. е. На цей час сформувалася ієрогліфічна (священна) та ієратична (спрощена) система писемності, художній канон, релігійні уявлення.

Визначальним фактором давньоєгипетської культури була насичена магією й тотемістичними пережитками релігія. Боги забезпечували впорядковане існування світу, складовою якого була людина. Єгиптяни розробили вчення про безсмертя душі. Вони вважали, що смерть — це лише тимчасове розлучення душі з тілом, а тому намагалися якнайдовше зберегти його через бальзамування. Фараон для єгиптян як предмет поклоніння був живим божеством. Саме слово «фараон» у перекладі означало «великий дім». Фараон міг брати у потойбічне життя усіх, хто був йому там потрібен, решта відходила у небуття.

В епоху Старого царства (2755—2255 рр. до н. е.) розпочинається будівництво знаменитих єгипетських пірамід. Перша грандіозна царська усипальниця у формі ступінчатої піраміди, яка отримала назву *мастаба*, що означає лавка, була побудована для фараона Джосера його верховним сановником, а також архітектором і лікарем славнозвісним мудрецем Імхотепом. За фараонів Хеопса, Хефрена й Мікерина було здійснено будівництво найвеличніших пірамід Єгипту. Так, висота піраміди Хеопса становила 146,5 м, а довжина сторони платформи — 230 м, вона складалася з 2 млн 300 тис. кам'яних блоків середньою масою 2,5 тонни. Точність припасування блоків була такою, що між ними й зараз не можна просунути лезо ножа. З часом будівництво пірамід поступово занепадає, але у Фаюмській оазі, за античними джерелами, було побудовано грандіозну споруду — лабіринт з тисячею приміщень, галерей і коридо-

¹ В англійській мові, відповідно, Sunday — неділя — День Сонця, Monday — День Місяця — понеділок і т. д.

рів. Це відбувалося уже в епоху Середнього царства (2134—1784 рр. до н. е.), яка несла у собі й інші зміни. Канонічність художнього мислення в образотворчому мистецтві спочатку розвивалася у ритуально-релігійному контексті, наприклад, статуя сидячого фараона втілювала, передусім, священну силу і могутність, а не портретну індивідуальність, зображення простої людини виконувалося схематично — голова та кінцівки зображувалися у профіль, тулуб і очі — в анфас, фігури чоловіків замальовувалися теракотовим кольором, жінок — білим або жовтим. Поступово скульптура втрачає канонічну офіційність, зображення фараонів тепер уже не образи божества, а правителів, стурбованих долею своєї держави. Аналогічні почуття передають скульптурні портрети сановників та нижчих адміністраторів. Таким чином, було започатковано нову мистецько-культурну традицію — художній реалізм. У цю епоху учені обчислили поверхню кулі, сформулювали уявлення про функції мозку в організмі.

Епоха Нового царства (1570—1070 рр. до н. е.) була найвищим піднесенням Єгипту. Самобутнім явищем цього періоду стала так звана «давньоєгипетська Реформація», пов'язана з ім'ям фараона Аменхотепа IV. Прагнучи обмежити владу жерців, він звів складну релігійну систему до культу єдиного бога Атона й узяв собі офіційне ім'я Ехнатон («бажаний Атону»), переніс столицю держави з Фів у збудоване за власним планом місто Ахетатон. Змінився і характер мистецтва: посилилася увага до окремої людини, зазвучали мотиви милування природою й насолоди життям. Образи людей стали більш живими й динамічними. Це скульптурні зображення самого Ехнатона та його родини й цариці Нефертіті. Але вже за життя наступника Ехнатона — Тутанхамона жерці повернули свій статус, відновили культ Амона, столицею держави знову стали Фіви. Занепали новаторські тенденції культури.

Таким чином, традиційність, самодостатність і консерватизм давньоєгипетської культури зумовили майже незмінний характер цієї цивілізації протягом трьох тисячоліть її існування.

3.4. СТАРОДАВНЯ КУЛЬТУРА ІНДІЇ

Рання індійська цивілізація сформувалася на півночі Індії у 3 тис. до н. е. Її основними центрами були Хараппа та Мохенджо-Даро, що знаходяться на території сучасного Пакистану. Велике значення для розвитку індійської культури мало розташування Індії на великому шовковому шляху, завдяки чому вона увібрала в себе численні здобутки культур інших народів. Крім того, давньоіндійська держава підтримувала тісні зв'язки з Месопотамією та іншими державами Центральної та Середньої Азії.

У Стародавній Індії існувала велика кількість релігій, що активно взаємодіяли між собою. Поступово на ранніх етапах розвитку виділилися найголовніші: брахманізм, індуїзм та джайнізм, а пізніше — буддизм та іслам.

Вивчення культури Індії стародавніх часів корисне й цікаве ще й тому, що багато її елементів набули розвитку у наступні історичні епохи й дожили до наших днів. Уже на ранніх етапах розвитку в долині ріки Інд процвітала міська культура з високим рівнем будівельної техніки й управління комунальним господарством: плануванням кварталів, ретельно продуманою системою водогону й каналізації, технічно оснащеними басейнами та майже сучасними зручностями в житлових будинках.

Художня культура давньоіндійського суспільства, як і культура інших стародавніх держав, була тісно пов'язана з традиційними для неї релігійними й філософськими системами. Мистецтво живопису й скульптури досягло такої висоти, що для художників і скульпторів існували спеціальні посібники з розробками прийомів іконографії для різних релігійних традицій. Найбільш значними пам'ятками давньоіндійського релігійного живопису вважаються настінні розписи печерного монастиря Аджанта, що предста-

вляють собою різноманітні моменти з життя Будди, міфологічні теми, сцени з повсякденного життя й палацові сюжети. Усі вони прекрасно збереглися завдяки тому, що індійці добре знали секрети стійких фарб і уміли готувати відповідну ґрунтовку.

Архітектурні споруди того часу виготовлялися з дерева, тому більшість з них не дійшли до нашого часу, лише від палацу царя Чендрагупти збереглися окремі фрагменти. Кам'яне будівництво розпочалося тільки у перші віки нової ери.

Буддійські храми в Індії нерідко висікалися в скелях. Релігійна архітектура того часу представлена печерними комплексами, храмами й кам'яними ступами — спорудами, в яких зберігалися реліквії Будди. У цей період було зведено грандіозний печерний храм в Карлі, що має 14 метрів у висоту, 14 метрів у ширину і близько 38 метрів у довжину. Не можна також обійти увагою й храмовий комплекс у місті Еллорі, що будувався декілька віків. Шедеврами індійської архітектури є також індуїстський храм та буддійська ступа у місті Санчі.

Таким чином, задовго до приходу арійців на території Індостану виникла й процвітала унікальна культура, що стала прототипом пізніших культур.

3.5. КУЛЬТУРА ДАВНЬОГО ІЗРАЇЛЮ

Вузькою смугою на захід від Месопотамії, між Середземним морем і Ліванським хребтом, між Синайським півостровом та рікою Йорданом простягнулася територія Палестини. До XIII ст. до н. е. землі Ханаану (древня назва Палестини) населяли землеробські народи: хананеї, моавітяни, амореї та ін. У XIII ст. до н. е. їх починають витіснити скотарські племена семітського походження — предки євреїв. Давньоєврейська держава у різних формах проіснувала майже тисячу років, з X ст. до н. е. до 70 р. н. е., коли Палестина була остаточно захоплена Римом і перетворена у провінцію Римської імперії.

Унікальним джерелом інформації про давньоєврейську культуру є Біблія. Її поява сприяла розвитку літургійної й світської поезії, збагаченню жанрових поетичних форм. Літургійна поезія в поєднанні з хором співом була введена царем Давидом у богослужбову практику. Світська поезія увійшла у Біблію циклом любовної лірики — Піснею Пісень царя Соломона. Повчальна проза постає Книгою Йова, що містить елементи різних літературних жанрів: поеми, ліричної драми й філософського трактату, що осмислює нерозв'язані проблеми буття.

У період так званого Другого храму (536 р. до н. е. — 70 р. н. е.) у давньоєврейській літературі формується новелістична й історична проза, що несе у собі ознаки впливу греко-античної традиції — книги Йосифа Флавія «Іудейські старожитності» та «Іудейська війна».

Зародження іудейського образотворчого мистецтва пов'язане з появою синагог, що після знищення Єрусалимського храму стають не тільки релігійним, а й громадськими осередками євреїв. Археологічні розкопки давніх синагог у Бег-Альфа (Ізраїль) і Дура-Європос (Сирія) показали, що мозаїчні й фрескові зображення тварини й людини складають звичайний елемент не лише синагогального інтер'єру, а й зовнішнього декору.

Останні століття епохи Другого храму було відзначено посиленням впливом еллінізму на культуру стародавніх євреїв, особливо у середземноморській діаспорі, а саме в Олександрії. Саме там з'являється новий жанр єврейської літератури — драма. Автором декількох п'єс був Ієхезакель на прізвище Трагик. Одна з його п'єс, «Вихід з Єгипту», що була створена за законами давньогрецької трагедії, збереглася до наших днів.

Олександрійський історіограф Артапан намагався синтезувати елліністичні мотиви з традиційним світоглядом іудаїзму. У творі про історію єврейського народу

він міфологізує образ пророка Мойсея за греко-єгипетським зразком, наділяючи його рисами божества Гермеса-Тота.

Найвизначнішим представником єврейського еллінізму в діаспорі був теолог і філософ Фелон Олександрійський (I ст. н. е.). Використовуючи ідеї грецької філософії, він розробляє метод алегоричного тлумачення Біблії, створює вчення про Логос (Слово), що було посередником між Богом та людьми.

Таким чином, елліністичні тенденції у розвитку єврейської культури розкололи єврейство на елліністів та ортодоксів, а в епоху Середньовіччя елліністичні традиції були значною мірою винищені.

3.6. КУЛЬТУРА СТАРОДАВНЬОГО КИТАЮ

Пристаючи до вивчення культури Стародавнього Китаю, важливо усвідомити, що її здобутки було покладено в основу не тільки середньовічної, а й сучасної китайської культури. Така усталеність культурних традицій пояснюється не стільки географічною ізольованістю, скільки психологічною відокремленістю китайців — стародавні китайці уявляли собі Всесвіт у вигляді великого континенту, з усіх боків оточеного водою, у центрі якого знаходиться Піднебесна імперія, тобто сам Китай.

Своє походження китайці ведуть від легендарних часів, коли у I тис. до н. е. було засновано державу Ся на чолі з імператором по імені Великий Юй. Формування стародавньої китайської культури як єдиного культурного типу відбулося у V—II ст. до н. е., в епоху «Воюючих держав», коли у запеклій боротьбі вижили лише сім наймогутніших державних утворень. Саме тоді склалися передумови для формування Великої китайської імперії, що простяглася від пустелі Гобі на півночі до Південно-Китайського моря на півдні, від Ляодунського півострова на сході до гір Паміру на заході, що проіснувала аж до кінця II ст. н. е.

Велику роль у формуванні китайської культури як у давні часи, так і тепер, відіграла *ієрархічність*. Моделлю державоустрою були традиційні взаємини у сім'ї: імператор був сином неба, він не тільки гарантував всесвітній порядок, а й вважався батьком усіх китайців, що складали єдину велику сім'ю, священним обов'язком кожного з її членів було свято виконувати свій «синовній» обов'язок.

Важливою рисою китайської культури була *китайська церемонія* — фіксовані норми поведінки й мислення, що склалися на основі культу древності. Вони були покладені в основу нового типу міської раціональної культури й культури управління, якими повинні були володіти чиновники та державні службовці. На відміну від інших країн, китайські чиновники не були замкненою кастою, адміністративні посади давалися не за шляхетне походження, а за певні заслуги перед державою та в разі успішного складання іспитів.

Важливою рисою стародавньої китайської культури, на відміну від європейської, було не досягнення практичних цілей, а особисте самовдосконалення людини. Конфуціанство та даосизм являли собою скоріше морально-етичні вчення, аніж релігійні вірування. Людина Стародавнього Китаю вважала себе часткою Всесвіту, підпорядкованою загальним законам, тому прагнула не розпоряджатися природою, а вкорінюватися у ній. Навіть сучасний Китай, оволодівши новітніми досягненнями науки, зберіг традиційний тип культури, що гуртує людей в єдине ціле.

Китайська цивілізація з перших років свого існування зробила важливі кроки на шляху самовдосконалення. На ранніх етапах становлення культури люди вирощували пшеницю, просо — традиційний рис з'явився пізніше. З давніх часів китайці використовували тяглову худобу та знаряддя для орання землі. Досить рано, в середині II тис. до н. е., вони стали виготовляти бронзу, а через деякий час і залізо. Бронзовий посуд

китайці прикрашали зображеннями драконів та птахів, навчилися також виготовляти міцні тканини з нитки тутового шовкопряда. У VII—IX ст. китайці першими у світі стали вживати чай, китайський поет Лу Юй навіть написав «Книгу чаю» («Ча цзинь», 760 р.), де виклав систему його правильного приготування, про чай у порошках можна дізнатися з книги китайського каліграфа X століття Цзян Сяна «Ча лу» (1053).

У II тис. до н. е. в Китаї було створено незалежну від вимови ієрогліфічну писемність, завдяки чому носії численних мовних діалектів, не розуміючи усного мовлення, легко могли спілкуватися у письмовій формі. Найдавнішою пам'яткою китайської літератури є книга пісень «Шицзин» (XI—VI ст. до н. е.). Це твори китайського фольклору, які збирали державні чиновники, щоб дізнатися про ставлення народу до влади. Пісні не тільки прославляли хороших правителів, а й висміювали тих, хто не піклувався про своїх підданих.

Широко відомі стародавні китайські монументальні споруди — Великий канал, що будувався протягом багатьох віків, та Велика китайська стіна, завдяки якій китайці намагалися захиститися від зовнішніх ворогів. З розповсюдженням буддизму в Китаї було побудовано багато храмів. Вони або висікалися у скелях, або мали традиційний для Китаю вигляд *пагод*. Значною мірою китайська буддійська архітектура й скульптура зазнали впливу індійських традицій, оскільки саме в Індії з'явився буддизм. Це обумовлено й тим, що для будівництва храмів і створення статуй часто запрошувалися індійські майстри.

Семитисячну культуру Стародавнього Китаю цілком можна віднести до «вічних цивілізацій», зберігши власну самобутність, вона дала світові компас, спідометр, сейсмограф, порох, книгодрукування і навіть ватерклозет.

Цивілізації Стародавнього Сходу зробили величезний внесок до світової культури. Це були перші, по-справжньому тверді кроки на шляху до опанування та осмислення навколишнього світу і усвідомлення свого місця в ньому.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Що таке «цивілізація» та які її ознаки?
2. У чому полягають особливості культури Стародавнього Сходу?
3. Які основні причини виникнення цивілізацій Стародавнього Сходу?
4. Які з Семи чудес світу належали до цивілізацій Стародавнього Сходу?
5. Дайте загальну характеристику культури Стародавнього Єгипту.
6. Визначте світоглядні концепції культури Стародавнього Єгипту.
7. У чому полягають духовні витоки давньоєгипетського мистецтва?
8. Назвіть основні пам'ятки Давньоєгипетської культури і охарактеризуйте їх.
9. У чому полягають особливості культури Месопотамії?
10. Назвіть чотири хвилі культури Месопотамії й охарактеризуйте їх.
11. Які досягнення характеризують культуру Месопотамії?
12. Дайте загальну характеристику образотворчого мистецтва та архітектури Месопотамії.
13. Назвіть основні досягнення культури Месопотамії, які не втратили значення і тепер.
14. У чому полягає значення культури стародавньої Палестини для сьогодення?
15. Дайте характеристику Біблії як визначної пам'ятки світової культури.
16. Назвіть передумови формування Хараппської цивілізації.
17. У чому полягають особливості формування давньокитайської культури?



АНТИЧНА КУЛЬТУРА

Культура античності проіснувала понад три тисячоліття, залишивши глибокий слід в історії людства. Навіть навала варварів і панування християнської ідеології не спромоглися остаточно стерти слід цієї цивілізації. Антична традиція ніколи не переривалася, але приймала інші, часом незвичні для себе форми: витвори грецьких і римських скульпторів були ідеалом (зразком, або «класом») для цілих європейських культурних епох — Ренесансу й класицизму. Європейська та американська цивілізації наслідували від неї зародки наукових знань, норми держави і права та християнську релігію.

4.1. КУЛЬТУРА АНТИЧНОГО СВІТУ, ЇЇ ХАРАКТЕРНІ РИСИ Й ОСОБЛИВОСТІ

Античність разом із цивілізаціями Стародавнього Сходу є складовою частиною культури Стародавнього світу. Термін «**античний**» (< від лат. *antiquus* — давній), було введено італійськими діячами культури епохи Відродження для означення давньої греко-римської культури з XII ст. до н. е. до V ст. н. е. Прийнято вважати, що грецький період античної культури закінчився падінням міста Коринфу у 146 р. до н. е., а римський — під натиском варварів у 475 р. н. е. Історія античної культури — це історія формування, розвитку, розпаду та загибелі стародавніх суспільств, які існували в умовах рабовласницького ладу в районі Середземного моря, Причорномор'я та суміжних країн у період з III тис. до н. е. до середини V ст. н. е., які у світовому культурному контексті вважаються носіями культурних цінностей, порівняно найбільш близьких до сучасної європейської культурної традиції.

Передумовою глибокого вивчення й усвідомлення ролі та місця античної культури у світовій історії є її періодизація. Антична культура складає два періоди — це давньогрецька культура, що охоплює час від 3 тис. до н. е. до I ст. до н. е., та давньоримська, яка розвивалася в період з VIII ст. до н. е. до V ст. н. е. Кожний з цих періодів по-своєму цінний, однак культура Стародавньої Греції займає окреме місце — вона створила чудові зразки людського генія, що пронизали усі грані людського життя: філософію, поезію, прозу, скульптуру, архітектуру, живопис і т. ін. Вона дала світові плеяду блискучих імен, таких як драматурги Есхіл, Софокл, Еврипід, історики Геродот і Фукидід, філософи Демокрит, Платон і Аристотель.

Більш як 500 років правив в античному світі Стародавній Рим. За цей час під впливом Греції та Сходу він також створив самобутню культуру, що глибоко проникла в культуру більшості європейських народів. З моменту її падіння прой-

шло понад півтори тисячі років, однак і дотепер в усій Європі збереглися руїни старовинних міст, дороги, акведуки, залишки старовинних палаців та громадських будівель. Культура Стародавнього Риму продовжує й зараз жити у багатьох сучасних мовах, створених на основі латини, у сучасному праві, в міській європейській архітектурі, у звичаях та традиціях багатьох народів. Таким чином, проіснувавши понад три тисячоліття, антична культура залишила по собі глибокий слід в історії людства.

В основі давньогрецької культури лежала міфологія. Як перша історична форма культури вона досягла у Стародавній Греції особливого розвитку. В усі часи вона була невичерпним джерелом сюжетів та образів для поетів та скульпторів. У безсмертних поемах «Іліада» та «Одіссея» завершився процес розвитку епічної поезії, а Гесіод у своїй «Теогонії» дав систематичний виклад головних міфологічних вірувань греків. Давньогрецька лірична поезія, що також зародилася з гімнів богам, стала зразком для вираження цілої гами почуттів і настроїв людини.

Як і інші народи, стародавні греки поклонялися силам природи, що уособлювали окремі боги, шанували душі померлих. На відміну від народів Стародавнього Сходу уроджене естетичне відчуття стародавніх греків під впливом чудесної природи формували уявлення про богів як людиноподібних істот, сповнених красою, силою, молодістю та мудрою зрілістю без перспективи старості й смерті. Жодна релігія світу не доводила антропоморфізм богів до такого рівня, як грецька. Але, зводячи богів на рівень ідеалу, вони також наділяли їх притаманними людям негативними рисами. Крім численних богів та героїв, уява греків створила велику кількість духів сатир, німф, дріад та ін., що населяли ліси, струмки та поля.

Боги, за уявленнями греків, жили на високій горі Олімп у Фессалії, час від часу беручи участь у людських справах. Главою олімпійської сім'ї був верховний правитель богів і людей *Зевс*, якого римляни шанували під іменем Юпітера.

Зевс мав дружину *Геру* та братів: *Посейдона* — володаря морів, *Гадес*, або *Аїд*, володів підземним царством. У Зевса від Гери та інших богинь було декілька дітей, головними серед яких були *Афіна* та *Аполлон*. Аполлону, як богу сонця, відповідала богиня місяця *Артеміда* — покровителька лісового звіра та птахів. Аполлона оточували музи — покровительки мистецтв: *Кліо* — історії, *Евтерпа* — ліричної поезії, *Талія* — комедії, *Мельпомена* — трагедії, *Терпсіхора* — танців, *Ерато* — еротичної поезії, *Полігімнія* — пантоміми, *Уранія* — астрономії, *Каліона* — співів, а тому друге ім'я Аполлона було *Музагет*.

Дітьми Зевса були також *Гефест* — бог вогню й небесний коваль і богиня краси *Афродіта*. Землю-матір греки шанували під іменем сестри Зевса *Деметри*. Її дочку *Персефону* викрав *Аїд*, після чого вона стала королевою підземного царства. Кожної весни, коли Персефона поверталася на землю для побачення зі своєю матір'ю, природа починала оживати. Богом виноградної лози й виноробства був *Діоніс* або *Вакх*. Свята на честь цього божества супроводжувалися несамовитим розгулом, що доходив до нестями. Міф розповідає про те, як шанувальниці Діоніса, перебуваючи в екстазі, навіть роздерли його на шматки.

Однак релігійна єдність греків сформувалася не відразу: вона формувалася від поклоніння силам природи та шанування предків на домашньому та родовому рівні до утворення загальнонаціональних культів. Однак жодний культ не дістав такого визнання усіма греками, як культ бога сонця Аполлона у фокідському місті Дельфах біля півніжної гори Парнас. Своєю славою дельфійське святилище зобов'язувалося оракулу, віщуну, що пророкував майбутнє. Біля ущелини у скелі, звідки виходили одуряючі випари, сиділа жриця Аполлона *піфія*, втрачаючи свідомість, вона починала промовляти незв'язні слова, які вважалися віщуванням самого бога, а же-

рці уже по-своєму тлумачили сказане. Дельфійський оракул, до якого зверталися і представники інших народів, прославився далеко за межами грецького світу, завдяки чому жерці дельфійського Аполлона знали про все, що відбувалося не тільки у Греції, а й у всьому світі, завдяки чому набули великого авторитету в міжнародних політичних питаннях.

Наділені особливо тонким художнім відчуттям, стародавні греки особливої уваги надавали розвитку естетичної сторони свого культу, тому провідні мистецькі форми та стильові напрями у розвитку стародавньої культури Греції відігравали роль їх духовного єднання. Складаючи гімни на честь богів, що виконувалися під акомпанемент ліри (кіфари), кларнета або флейти, греки створили оригінальну релігійну музику та численні обряди, відтворюючи драматичні епізоди з життя міфологічних персонажів, які пізніше стали основою театрального мистецтва. Жертвопринесення у греків перетворювалося на свого роду бенкети, у яких начебто брали участь самі боги, свята — у забави з танцями, кулачними боями, бігом наввипередки і т. ін. Такі змагання на честь богів називалися *агонами*. Агони влаштовувалися у різних місцях, але найбільшою популярністю користувалися такого роду свята в Олімпії. Друге місце за масштабами та значенням посідали Піфійські змагання у Дельфах. Оскільки елліни не проводили межі між мистецтвом та спортом, спершу тут відбувалися лише конкурси музикантів, де під акомпанемент кіфари учасники виконували хвалебні пісні на честь Аполлона, а згодом до них було додано змагання співаків, флейтистів, атлетів та вершників, тут змагалися навіть поети. У Немейській долині поблизу міста Клеон відбувалися Немейські ігри, де водночас змагалися атлети з бігу, боротьби та кінних змагань, а пізніше виборювали першість і музиканти. У Істмійських іграх, що проводилися на Корінфському перешийку, також виступали атлети, музиканти й поети. Крім дельфійського оракула та Олімпійських ігор, в духовному відношенні греків єднали сказання про героїв, що виникли у результаті поетичної обробки творів місцевої міфології народними співаками-декламаторами — рапсодами, які переробляли й доповнювали їх, розвиваючи первісний химерний зміст і розповсюджуючи ці твори по усій Елладі. Найбільш знаменитими поетичними оповіданнями загальнонаціонального значення були перекази про Троянську війну, зібрані у дві великі поеми «Іліада» й «Одіссея», що приписуються сліпому співаку Гомеру. Для освічених греків усіх поколінь вони були найулюбленішими книгами, на яких виховувалися цілі покоління, формуючи почуття загальнонаціональної свідомості.

4.2. ДАВНЬОГРЕЦЬКА КУЛЬТУРА

Стародавня Греція або Еллада — це загальна назва групи рабовласницьких держав, що існували на території південної частини Балканського півострова, островах Егейського моря, західному узбережжі півострова Мала Азія, на берегах Мармурового й Чорного морів, узбережжі Південної Італії, Південної Франції та східної частини острова Сицилія. Етнічний склад Стародавньої Греції у III тис. до н. е. був досить строкатий, його складала пеласги, лелеги та ін., яких відтіснили й асимілювали протогрецькі племена ахейців та іонійців. Перші держави ахейців Кнос, Фест, Мікени, Тиринф, Пілос та ін. сформувалися на початку II тис. до н. е., в епоху бронзи. Вторгнення дорійців близько 1200 р. до н. е. призвело до розпаду держав і пожвавлення родових відносин. У IX ст. Північну Грецію заселили еолійці, Середню Грецію й Пелопоннес — дорійці, Аттику й острови — іонійці. У VIII—VI ст. у Греції сформувалася своєрідна форма соціально-економічної і політичної

організації суспільства — поліс, що довгі роки був осередком культурного життя не тільки Греції, а й Стародавнього Риму. Залежно від результатів боротьби демосу з родовою знаттю державна влада в полісах була або демократичною, як в Афінах, або олігархічною, як у Спарті чи на острові Крит. Боротьба полісів за гегемонію у Греції закінчилася тим, що знекровлені війною вони стали здобиччю Македонії, яка ініціювала створення великої держави — імперії Александра Македонського, що сягала від Дунаю до Інду. Цим було покладено початок елліністичній культурі, основним змістом якої були взаємовпливи та взаємопроникнення грецьких (еллінських) і місцевих елементів. Після розпаду Імперії та утворення на її місці нових держав і союзів воєнізованого типу, що змагалися за першість у володінні усією Грецією, вона поступово підкорилася Риму, а з 27 р. до н. е. перетворилася на римську провінцію під назвою Ахайя.

Етапи розвитку культури Стародавньої Греції. Протягом багатьох віків Стародавня Греція не являла собою єдиного цілого ні в географічному просторі, ні з точки зору соціально-політичної організації суспільства. Однак зовсім небезпідставно ми говоримо про цілісність давньогрецької культури, що повною мірою виявилася в період її існування. Це, насамперед, поняття про *космос* як порядок, що протистоїть *хаосу*, це *міра* як провідна категорія й організуючий принцип філософської, політичної, естетичної та етичної культури, це *антропоцентризм*, або уявлення про головне місце людини у природі, це *агональність*, або *змагальність*, яка демонструвала здатність вільної людини брати активну участь в усіх проявах життя, це, нарешті, яскраві та видовищні *релігійні свята*, що не обходилися без урочистої ходи або спортивного змагання.

У своєму історичному розвитку культура Стародавньої Греції пройшла п'ять етапів: егейський (крито-мікенський) III тис. — XI ст. до н. е., гомерівський — XII—VIII ст. до н. е., Архаїчний — VIII—VI ст. до н. е., класичний — V ст. — остання третина IV ст. до н. е., елліністичний — остання третина IV—I ст. до н. е. За цей час протогрецьке населення й давньогрецькі племена, об'єднані загальним етнонімом елліни, перейшли до осілого способу життя, а широке розселення греків уздовж узбережжя Середземного й Чорного морів призвело до перетворення Еллади на Велику Грецію, де сформувалися й утвердилися новітні тенденції культури, після чого давньогрецька культура продовжувала свій розвиток у складі Західної Римської імперії, а після її падіння, з середини IV ст., становила ядро візантійської культури.

Перша точна дата еллінської історії — 776 р. до н. е., це дата перших Олімпійських ігор, друга — Велика колонізація VIII—VI ст. до н. е., що являла собою широке розселення греків уздовж узбережжя Середземного й Чорного морів. Ці дати стали відповідними моментами у створенні періодизації розвитку давньогрецької культури.

1. У III—II тис. виникла егейська, або крито-мікенська цивілізація — перша цивілізація на території Європи. Це міста на острові Крит та материковій Греції, що виникли навколо царських палаців. Про соціальне розшарування населення цих міст — егейців свідчать вілли й будинки вельмож. Збереглося також і три системи писемності: піктографічне письмо, лінійне письмо-1 та лінійне письмо-2. Близько 1450 р. до н. е. о. Крит завоювали ахейські племена греків, які асимілювалися з егейцями. У XII—XI ст. до н. е. ахейське населення було знищене дорійськими племенами, які жили за законами військової демократії. Ліквідація палаців призвела до фактичного зникнення егейської культури.

2. Гомерівський період, XII—VIII ст. до н. е. Відомості про цей період убогі й суперечливі. Єдиним джерелом вивчення цієї епохи є поеми Гомера «Іліада» й «Одіссея».

Навколо гомерівських поем і особистості їхнього укладача свого часу виникло так зване **гомерівське питання**. Самі греки до V ст. не сумнівалися в існуванні особи Гомера й авторстві усіх епічних творів про Троянську війну та гімнів на честь богів. Уперше критично поставився до Гомера історик Геродот, але особливо відзначився у цьому софіст Зоїл (IV ст.), що встановив у поемах «Іліада» й «Одіссея» цілий ряд протиріч. Далі з критики гомерівських текстів виникли цілі школи. Одні стверджували, що «Іліада» і «Одіссея» — це продукт колективної творчості багатьох співаків-поетів, інші наполягали на єдиній художній композиції епосу й історичності особистості Гомера. Археологічні відкриття й порівняльне вивчення народної творчості інших народів пролили нове світло на події, що згадувалися у поемах, але й дотепер проблема авторства «Іліади» й «Одіссеї» залишається відкритою. У наш час переважають теорії, що пом'якшують крайності обох напрямків — усі вони сходяться на тому, що гомерівські поеми, безсумнівно, є справжнім шедевром світової літератури.

Історичною канвою в обох поемах служить Троянська війна. Але, незважаючи на те що «Іліада» і «Одіссея» твори, насамперед, поетичні, де минуле й вимисел сплітаються в одну епопею, цінність їх полягає в тому, що в них можна простежити еволюцію грецького суспільства від первіснообщинного ладу до рабовласницького поліса.

Згідно з творами Гомера, вища влада в громаді належала всьому народові (*demos*), під яким малося на увазі вільне населення Греції, що володіло цивільними правами. Такі збори й місце, де вони відбувалися, як правило, на торговельній площі, називалося агора (*agora*). Цар у всіх важливих питаннях радився з народом і родовими старійшинами — главами родин, які становили раду старійшин.

Однак під впливом внутрішніх і зовнішніх факторів первіснообщинний лад розкладався. Розвиток продуктивних сил спричиняв подальший поділ праці та виділення воєнної аристократії. Соціальний лад гомерівської Греції мав такий вигляд: грецькі племена ділилися на роди, з родів складалися *φρατρῖῖ* (*phratrīa*), із братрій складалися *φίλι* (*phyles*), тобто племена, племена об'єднувалися в окремі народності. Найважливішими рисами грецького роду були: походження по батьку, заборона шлюбів усередині роду, право всиновлення родом, право взаємного спадкування, володіння загальнородовим майном, право обрання й переобрання родових старійшин, надання один одному допомоги й взаємної підтримки, участь у загальних святах і володіння спільним місцем поховання. Давньогрецькі філи були військово-культурними об'єднаннями, з яких групувалися роди. Кожна філа мала певну територію, на якій стояв жертовник на честь богів і відбувалися збори її членів. На чолі філи стояв цар — *φιλобασίλει* (*phylobasileus*) — жрець і вождь в одній особі. Спочатку басилей були виборними й визначними членами громади, що служили спільним інтересам, за що одержували з общинної землі найбільший наділ і посідали перше місце у громаді. Поступово будинки басилейов наповнюються багатством і достатком, перетворюючись на палаци, навколо яких виростають сади й виноградники. Необхідні для будинку ремісничі вироби виготовлялися в домашніх майстернях, де працювали раби.

В епосі також згадуються й вільні землевласники, частина яких завдяки численним військовим походам убожіє, розоряється й потрапляє у розряд безправних людей, що втрачають зв'язок з родом. Цю категорію населення поповнюють їхні нащадки, а також нащадки підкореного населення й чужоземці. Ця категорія населення наймається в маєтки басилейов або жебракує. У поемах Гомера також згадуються ковалі, теслі, шкіряники, ткачі, ювеліри й інші професії, що свідчить про розвиток ремесла, що відділяється від сільського господарства.

Гомерівському суспільству вже відоме рабство. Його поява свідчить про розклад родового ладу, утворення приватної власності й держави. Рабство у своєму розвитку проходило два етапи: період патріархального, або домашнього, рабства й рабства в класичній формі. Середину між патріархальним і класичним рабством займає рабство народів древніх східних монархій, яким, можливо, було рабство на Криті й у Мікенах. У гомерівській Греції існувало домашнє рабство. Рабів мали басилеї, що використовували їх як домашніх слуг — кухарів, конюхів або робітників у домашніх майстернях. Рабська праця застосовувалася і в сільському господарстві — землеробстві або скотарстві. Нерідко раби одержували від своїх господарів земельні наділи, будинок і навіть дружину, дрібні власники подекуди вважали їх молодшими членами родини. Однак у палацах басилеїв розходження між вільними й рабами стають дедалі більшими.

У процесі розкладу військової демократії зменшується значення *agora*, *phratria* і *phyle* втрачають своє значення. Велику роль відіграє аристократична рада — *bullae*, очолювана царем. З ускладненням завдань керівництва країною та збільшенням багатства аристократії цар поступово втрачає провідну роль у суспільстві, хоча за ним продовжує залишатися посада верховного жерця, а до VIII ст. в більшості грецьких громад зникає й вона. У процесі утворення класів і посиленні ролі аристократії складається держава, яка закріпила нові соціально-економічні відносини й забезпечила панування аристократії над масою вільних і напіввільних людей та рабів. Поява держави ознаменувала найважливіший етап у розвитку грецького суспільства. Воно прискорило розкладання родового ладу й сприяло становленню класового суспільства.

3. Архаїчний період, VIII—VI ст. до н. е., є перехідним. У цей період грецька культура здійснила перехід від варварства до цивілізації: утворилася полісна система, відбулася кодифікація законів, зародилося храмове будівництво й філософія, високого розвитку набули поезія й музика.

Подальший розвиток рабовласництва, поділ праці й ріст товарно-грошового господарства, які сприяли виділенню аристократичних родів, тепер починають підривати основи їхнього панування й сприяють подальшому розвитку рабовласницької держави. Запровадження нових виробничих відносин на основі розвитку рабовласництва, зубожіння вільних хліборобів і збільшення чисельності населення призвели до появи так званих зайвих людей, що відправляються в далекі країни у пошуках кращого життя й багатства. Переселенці заселяли й освоювали пустуючі землі і засновували там поселення — колонії. Колонізація йшла в трьох напрямках: у північно-східному — по узбережжю Дарданелл, Мармурового й Чорного морів; у західному — в Італію й Сицилію; у південному — по південному березі Середземного моря (Єгипет і Керинаїка). На західному березі Чорного моря найважливішими колоніями були Одесс, Томи, Істр, Тір, Ольвія, у Криму — Херсонес, Феодосія, Пантикапей, Фанагорія й Танаїс.

Цей процес відчутно вплинув на всі сфери життя греків. Відбулося подальше зміцнення й розвиток рабовласницького способу виробництва, остаточне відокремлення ремесла від сільського господарства, розширення товарообміну й перехід на вирощування садово-городніх культур.

Відокремлення ремесла від сільського господарства викликало бурхливе зростання міст. Первісний вигляд міста-поліса зовсім змінився. Якщо в мікенську епоху він був лише місцем перебування вождя та його війська, а в гомерівську — становив тільки укріплену його частину, то тепер він був сукупністю поселень, що входили в міську смугу. Місто зі своїми околицями фактично перетворилося на самоврядну цивільну громаду — місто-державу або *поліс* (*polis*, *Civitas*). Поліси

складали повноправні громадяни — члени міської громади, кожний з яких мав право на земельну власність, політичні права й був зобов'язаний служити в ополченні. Але частина населення міста, що не мала усієї повноти громадянських прав, в громаду поліса не входила. Форми влади в полісі були різні, якщо в Спарті вона була олігархічною, то в Афінах — демократичною.

Економічне піднесення Греції підірвало значення родової аристократії. Родова організація в колоніях уже не мала під собою міцної соціальної основи й традицій, а тому людей там стали розцінювати не за їхньою знатністю та походженням, а за багатством, яким вони володіли. З ростом товарно-грошового господарства й рабовласництва збільшувалася майнова нерівність серед вільних громадян, загострювалася класова боротьба. Вільний хлібороб, одержавши кредит у свого багатого сусіда, у випадку несвоечасної виплати боргу міг легко втратити своє майно і разом зі своєю родиною потрапити до рабства. Так родова аристократія поступилася своїм пануванням на користь грошової аристократії.

Перехідним щаблем цього переходу була тиранія — форма одноособової влади, встановленої насильницьким шляхом. У більшості випадків тирані до влади виступали як вожді демосу. Як правило, це були вихідці з аристократії, що за різних причин відірвалися від свого середовища. Зовні тиран нагадував монарха — одноособового носія влади, але заради народної підтримки він змушений був вдаватися до демагогічних прийомів: лагідного поводження з людьми, заступництва в судах і обмеження багатих на користь бідних. З цією метою тирані видавали закони проти розкоші, обмежували кількість рабів і т. ін. Але, незважаючи на малу політичну стійкість, тиранія як політична форма влади зіграла важливу роль у знищенні панування родової аристократії й подальшому розвитку державотворення.

Першою великою перемогою демократії було видання писаних законів або кодифікація звичаєвого права, проведена в інтересах держави як єдиного цілого, а не окремих родів і місцевостей. За кодифікацією законів слідували зміни у правлячих органах — аристократичні ради поступово розширювалися за рахунок представників демократії. Стародавні родові культи замінювалися шануванням божеств і героїв, популярних серед демократичних верств населення. Таким чином, тиранія стала одним із шляхів створення грецьких держав, зламала силу родових установ і культів.

Подальшому розвитку грецької культури сприяла поява писемності. Уже в VIII ст. до н. е. на основі фінікійського алфавіту виник грецький, що складався з 24 букв. Його особливістю було позначення не тільки приголосних, а й голосних звуків. Таким чином була започаткована давньогрецька література, історію якої стали починали уже не з Гомера, а Гесіода, поезія якого також представляє високий рівень художньої творчості.

Глибоким художнім вираженням змін, що відбувалися в післягомерівський період, стала лірична поезія. На першому місці серед ліричних поетів VII ст. до н. е. стояв Архілох, який пережив усі скорботи й радості свого часу. Високого вираження й досконалості лірична поезія знайшла у творчості поетів Алкея та Сафо, що оспівували любов, природу, пори року, друзів і дружню гулянку. Центральне місце у поезіях Сафо — це жінка, сповнена любовної пристрасті й ревності до своєї подруги. Поезія краси, веселощів і любові становила головні мотиви поетичної творчості Анакреонта, що жив у другій половині VI ст. до н. е., але у своїх творах він більше звертається до гарних хлопчиків, ніж до жінок.

Як ми бачимо, лейтмотивом грецької поезії VII—VI ст. була еротика, але цим далеко не вичерпується її зміст. Віршованою формою поети також користувалися для вираження політичних, філософських і релігійних ідеалів, оспівування військових подвигів. Політичні мотиви й настрої виступають в елегіях Феогніда, Алкея,

Солона й частково Піндара, знаменитого своїми піснями на честь переможців на Олімпійських, Піфійських і Німейських іграх. У той же час лірична поезія цього часу була розрахована на дуже тонкий суспільний прошарок греків, вільних від матеріальних турбот і занурених в особисті переживання.

4. Класичний період. (V—IV ст. до н. е.) знаменував собою новий етап розвитку давньогрецької культури. Демократія, що прийшла на зміну аристократичній олігархії, несла у собі нові почуття, думки й ідеї. Світорозуміння й світовідчуження аристократії було властиві невеликому колу людей, які вважали себе обранцями долі та вищою пороною людства. Їхні думки й почуття спрямовувалися до героїчних часів крито-мікенської епохи або концентрувалися навколо інтимних переживань. Для століття демократії були характерні інші мотиви. Це, насамперед, всенародні свята на честь найбільш популярних давньогрецьких богів — Афіни, Деметри й Діоніса.

На честь богині Афіни справляли свято *панафіній*, у якому брало участь усе афінське населення. В образі богині знайшла своє втілення ідея державної централізації, до якої прагнули всі демократичні сили. Панафінії відбувалися кожного четвертого року й тривали шість днів підряд. Програма свята складалася з кінних та піших змагань, бігу зі смолоскипами, хорових співів, танців, декламації та музичних змагань. Всенародне значення мали й свята на честь Деметри та цілий ряд свят, присвячених богу Діонісу.

З пісень і молитов, що прославляли бога Діоніса, виникла грецька трагедія. Трагедія у власному розумінні слова означає «пісня цапів», коли одягнені в цапині шкіри люди зображували сатирів — супутників Діоніса. Під різкі звуки флейт, бубнів і тимпанів у стані екстатичного сп'яніння його учасники розривали на частини тварин, пожираючи їхнє закривавлене м'ясо. Цей культ з VII ст. поширюється у багатьох містах-полісах Греції, але із часів тиранії організацію свят на честь Діоніса взяла на себе держава, перетворивши їх на загальнодержавний культ.

Спочатку дифірамби, що виконувалися хором на честь Діоніса, не відрізнялися ні складністю, ні розмаїтістю, ні художністю. Великим кроком уперед було введення в хор дійової особи, актора. Актор декламував міф про Діоніса й подавав репліки хору. Між актором і хором зав'язувався діалог, який становив основу драматичного твору. Першим автором грецької трагедії вважається Есхіл. Введенням другої дійової особи він поживав виставу, вніс у неї більше динамічності. Есхілу також приписують введення декорацій, масок, котурнів, а також літальних, громононосних та інших машин.

Подібно до драми, грецький театр також був тісно пов'язаний з культом Діоніса й діонісіями. Він веде своє походження від жертвоприношень та магічних церемоній, при здійсненні яких учасники розташовувалися навколо жертовника у вигляді амфітеатру на схилах прилеглого до нього пагорба. Влаштовані на відкритому просторі, грецькі театри були загальнодоступними і вміщали велику кількість народу. Театр Діоніса в Афінах, наприклад, міг умістити до 30 тисяч глядачів. У наступну, елліністичну епоху, театри уже розраховувалися на 50, 100 і навіть більше тисяч глядачів. Таким чином, навіть у конструкції грецького театру був закладений демократичний принцип.

Головну частину театру становили: приміщення для глядачів — *койлоне*, місце для хору — *орхестра*, місце, де вивішувалися декорації й виступали актори, — *скена* (*сцена*). У середині орхестри містився багато прикрашений жертовник Діоніса. Задня частина сцени була декорована колонами, які символізували царський палац. Місця для глядачів були відгороджені дерев'яною або кам'яною стіною без даху.

На початку театральні вистави ставилися тільки у свята Діоніса, але поступово театр набуває суспільного значення, стаючи не тільки місцем відпочинку, а й політичною трибуною. Предметом театральних вистав були трагедії та комедії.

З V ст. до н. е. під час театральної вистави демонструвалося три трагедії, що склали трилогію, кожна з яких була продовженням попередньої. Умови античного театру викликали необхідність дотримання трьох єдностей — місця, часу й дії. Ці умови, обґрунтовані згодом Аристотелем, трималися аж до XVIII ст., становлячи основу класичного європейського театру. До трагічної трилогії приєднували ще й сатиричну драму. В основу грецьких трагедій зазвичай був покладений якийсь міф про богів і героїв, найчастіше гомерівського циклу, що наповнювався змістом сучасності, наближаючи його до масового глядача. Таким чином, значення давньогрецької трагедії для світової культури складалося в умінні поєднати історію і сучасність, роблячи далеке близьким, зрозумілим і цікавим для народу. Із грецьких трагіків світової слави набули Есхіл, Софокл та Еврипід. Громадські мотиви, що звучали в трагедіях, знайшли своє вираження й у грецькій комедії, що виросла з того ж самого коріння, що й трагедія.

З давніх часів у Стародавній Греції існувало всенародне свято *діонісії*, яке закінчувалося святковою ходою зі співом, танцями й пиятикою. Ця хода називалася *комос*. Слово «комедія» — сполучення слів *комос* і *ода* (*пісня*), що в цілому означає *пісні під час комоса*. У пізніші часи, в результаті літературної обробки, утворився новий жанр — комедія. Сюжетом комедії служило повсякденне життя з усією його злободенністю й дріб'язковістю, автори не соромилися у виборі слів і виразів, особливою непристойністю відрізнялися танці. Костюми й декорації були яскравими й строкатими, а маски — різноманітними.

У демократичних Афінах з їх розвинутим політичним життям широкого розвитку набула політична комедія, неперевершеним майстром якої був Аристофан. Відмінними властивостями його творчості були художня краса форми, невичерпна дотепність, сполучення драматичних, ліричних і комічних настроїв.

Менше значення відігравала лірика, її розвиток був більш притаманний часам тиранії й олігархії, ніж періоду розвиненого демократичного життя. Із прозаїчних творів цього періоду особливого значення набули історичні праці, значними серед яких були «Історія греко-перських війн» Геродота та «Історія пелопонеської війни» Фукидіда.

Широкого розвитку у класичну епоху набуло і грецьке мистецтво. На відміну від попередніх епох воно вийшло із практичної діяльності й відокремилася в самостійні художні галузі, які передбачали не тільки високий мистецький рівень, а й високий ступінь технічної майстерності.

Пройшовши довгий шлях розвитку, значного рівня досягла давньогрецька **архітектура**. У V ст. до н. е. остаточно визначилися два архітектурних стилі — *дорійський* та *іонійський*, почав формуватися *коринфський* стиль, що набув подальшого поширення у наступному столітті. Стрімкими темпами розгорнулася будівельна діяльність. Так, в Афінах з'являється цілий ряд чудових художніх будівель громадського характеру: храмів, портиків, будинків для гімнастичних і музичних змагань, приватних будівель. Чудовим пам'ятником будівельного мистецтва класичної епохи був Парфенон — храм *Афіни-Діви* (*Парфенос*) на афінському Акрополі. Він був побудований з мармуру, галерея, що оточувала храм, складалася з 46 колон дорійського ордера. На метопах і фронтонах містилися скульптурні зображення, що відтворювали героїчні оповідання й легенди, а на фризі була представлена процесія панафінейського свята в Афінах. У самому храмі перебувала статуя Афіни.

Художні будівлі споруджувалися й в інших частинах Греції. Особливою славою користувалися храм Зевса в Олімпії, храм богині Афіни на острові Егіні й храми в деяких містах Сицилії.

У тісному зв'язку з архітектурою розвивалася **скульптура**, що досягла в Стародавній Греції високої, неперевершеної досконалості завдяки творчості Мірона, Фідія й Поліклета.

Мірон ставив за мету зобразити людське тіло в момент руху. Найкраще йому вдалося це в статуї юнака — метальника диска (Дискобола). Гордістю епохи був майстер Фідій — чудовий скульптор, ливар, архітектор і декоратор. З 450 р. до н. е. він керував усім художнім оформленням Афін. Але світової слави Фідій набув дивними статуями Афін. Бронзова статуя Афіні — проводирки у битвах (*Промакос*), що стояла у дворі Акрополя, виділялася серед інших здобутків мистецтва. Інша статуя Афіні — 12-ти метрова *Афіна-Діва (Парфенос)* була культовою статуєю Парфенона. Вона була виготовлена із золота й слонової кістки на дерев'яній основі, що називається хрисоелефантинною технікою. Вона стояла, опираючись на спис, а її золотий одяг спадав до самої землі. У правій руці вона тримала статую Перемоги (*Ніке*), на щиті її була зображена боротьба греків з амазонками, на бортах сандалів у рельєфі — битва кентаврів з *лапифами* — міфічним плем'ям, що жило у Фессалії.

Не менше захвату викликала як у сучасників, так і у наступних поколінь велична статуя Зевса в Олімпії, виконаною в тій же техніці. На жаль, про ці й інші твори Фідія нам відомо лише з літературних описів або через погані копії.

Сучасником Фідія був Поліклет з Аргоса, що очолював школу місцевих скульпторів. Сила його таланту знайшла своє вираження у винятково тонкому й правдивому зображенні людського тіла. До кращих здобутків Поліклета належать: ідеальна статуя юнака-списоносця — *«Дорифора»*, *«Поранена амазонка»*, юнак-атлет, що накладає пов'язку переможця на свою голову — *«Діадумен»*, монументальна статуя Гери із золота й слонової кістки в Арголіді. Поліклет був також відомий і як теоретик мистецтва, що намагався розробити й обґрунтувати закони пропорційності частин і гармонії людського тіла.

Характерною особливістю всього класичного мистецтва були велич, спокій і вродистість, з одного боку, багатство й розмаїття матеріалу та художня майстерність — з другого.

Третьою самостійною галуззю грецького мистецтва був **живопис**. Його яскравим представником був *Полігнот*, що прославився своїми картинами, розміщеними на стінах «Строкатого портика» в Афінах і альтанки (*лесхи*) у Дельфах. Уявлення про сюжети й характер творчості Полігнота дають описи його картин у давньогрецького письменника II ст. *Павсанія*, що склав свого роду путівник по найвизначніших пам'ятниках архітектури й мистецтва Греції «Опис Еллади». Новий напрямок у живописі було представлено *Аполлодором*. За свідченням римського письменника й ученого I ст. Плінія Старшого, Аполлодор володів мистецтвом розміщення світла й тіні, а також передачі перспективи на своїх багатобарвних картинах.

Така грецька культура класичного періоду, розвиток якої далеко не закінчується на цьому етапі, але знаходить природне продовження в наступному, *елліністичному*, який багато в чому перевершив попередній. Саме в цей період Афіни стають найсильнішим політичним і культурним центром, що об'єднує 200 міст, але разом з тим протиборство двох моделей розвитку культури — афінської і спартанської — знекровлює Грецію й робить її легким здобутком Македонської держави.

4.3. ЕЛЛІНІСТИЧНА КУЛЬТУРА

(323—30 рр. до н. е.) проходить під знаком кризи традиційних античних цінностей і широкої експансії культурних здобутків далеко за межі країни. Утворення величезної імперії *Александра Македонського* та її наступників — елліністичних мо-

нархій уперше створило умови для всебічної інтеграції протилежних культур Сходу й Заходу. Афіни перетворюються на своєрідний «музей» цінностей античного світу, а першість переходить до східних культурних центрів — Александрії Єгипетської з її уславленою бібліотекою при *Мусейоні* — «храмі Муз», Антіохії, Селевкії, Пергаму — збудованих за регулярним планом велетенських міст із сотнями тисяч різноплементних жителів.

Значення соціальних процесів, що призвели до утворення елліністичного світу, полягає у створенні єдиного економічного простору для різноманітних національних культур. Замкненість держави-поліса змінилася відкритістю міста, що належав великій імперії. Виник тип особи, національної за походженням, але вихованої грецькою мовою на досягненнях грецької культури, що стала називатися *еллін*.

Відмітними рисами елліністичної культури були синкретизм, космополітизм, індивідуалізм та перевага природно-математичних та технічних наук над гуманітарними.

Змінилися і релігійні уявлення греків. Традиційні релігійні форми, поєднавшись зі східними релігійними традиціями, породили нові форми. Поширилося ототожнення богів грецького пантеону зі стародавніми східними божествами. Деякі культури, як, наприклад, культури *Ісиди* і *Кібели*, греки засвоїли майже незмінними, тільки перейменували Ісиду на *Деметру*, а Кібелу на *Афродіту* чи *Артеміді*. Новий культ *Серапіса* в еллінізованому Єгипті — поєднання мемфійського Осіріса-Апіса з грецькими богами *Зевсом*, *Гадесом* та *Асклепієм*. Поряд з місцевими культурами з'являються й деякі універсальні божества, що поєднують у собі подібні функції найшановніших богів різних народів. Чільне місце в культурі еллінізму посідає культ *Зевса Гісіста (Найвищого)*, що ототожнювався з фінікійським *Ваалмі*, єгипетським *Амоно*, вавилонським *Белом*, іудейським *Ягве* та багатьма іншими. Не меншого поширення набуває відроджений культ Діоніса. Тенденція до універсалізації релігійних вірувань стає прологом майбутнього *монотеїзму*.

Елліністична духовна атмосфера соціальної та психологічної нестабільності породжує потребу в різноманітних містичних обрядах, віру в магію, астрологію, поширення містерій. Східні релігійні традиції привносять з собою глибокий містицизм, підвищену роль екстазу в обрядовості й культу царської особи.

Елліністичний період позначився небаченим досі розквітом науки, яка виділилася з філософії. Її центрами стали засновані Александром Македонським міста, насамперед столиці елліністичного Єгипту Александрії, названої а його честь. Александрійський *Мусейон* став справжнім науковим центром з анатомічними театрами, обсерваторіями, зоопарками, ботанічними садами, найбільшою на ті часи бібліотекою. Учені, що працювали тут, були на утриманні держави. Матеріальна база наукових досліджень зростала завдяки меценатству.

До наукових надбань елліністичної епохи належить видатна праця Евкліда «Початки» — синтез математичних знань стародавнього світу, роботи Архімеда Сиракузького з проблем математики й фізики та засновника тригонометрії Аполлонія з Перги та ін. Походи Александра Македонського, зі свого боку, стимулювали розвиток астрономії та географії. Знайомство з вавилонськими астрономічними центрами зумовило цілу низку наукових відкриттів. Так, *Аристарх Самоський* висунув гіпотезу геліоцентризму, що стала першою в астрономії здогадкою про будову сонячної системи, *Ератосфен* дійшов до висновку про кулястість Землі і досить точно виміряв довжину її кола, *Дікеарх* склав карту світу й вираховував висоту багатьох гір Греції. Розширилося пізнання природи та людини. Аристофан з Візантії створив систематизований виклад зоологічних знань, *Феофраст* — ботанічних, *Каллімах* уклав каталог птахів. Завдяки анатомічним дослідженням відбувалося накопичення медичних знань.

Подальшого розвитку набуває історична наука. Формуються два типи історичних досліджень — це, насамперед, мемуаристика, що більше скидалася на художню прозу. Розрахована на емоційну реакцію читача, вона здебільшого вихваляла особисті заслуги можновладців. Це праці *Каллісфена* про Александра Македонського, *Клітарха* Александрійського, Фелаха. В той же час мають місце об'єктивні й точні дослідження історичних подій: роботи Птолемея I, Ієроніма з Кардії, а також автора «Загальної історії» *Полібія*. Історична література епохи еллінізму доповнюється також грекомовними історіями інших народів. Це історія Єгипту, написана грецьким істориком *Манефоном*, історія Вавилону жерця *Бероса* (*Berosos*), грецький переклад єврейського П'ятикнижжя (лат. *Септуагінта*, тобто переклад сімдесяти двох тлумачів, зроблений для царів з династії Птолемеїв). Усе це свідчить про провідну роль грецької мови й культури тих часів.

Особливим досягненням елліністичної культури була поява грецької філології. Зберігання в Александрійській бібліотеці величезної кількості текстів потребувало не лише класифікації та каталогізації, а й бібліографічних описів, критики, встановлення авторської редакції, граматичних коментарів, з'ясування авторства та часу написання текстів. Основи грецької філології заклали *Зенодот Ефеський*, *Аристарх Візантійський* та ін. Учень Аристарха *Діонісій Фракійський* уклав першу граматику грецької мови. В Александрійській бібліотеці також були зроблені коментарі до творів Гомера, Гесіода й загалом до грецької поезії. У II ст. до н. е. склалася філологічна школа при Пергамській бібліотеці, яка вивчала грецьку ораторську та філософську прозу.

Характерними рисами елліністичного мистецтва були світськість, патетика та інтерес до побутових тем. Докорінних змін зазнала **література**. Традиційні жанри класичної літератури відступили, майже зникли трагедія та ораторська література. Поезія перетворюється на мистецтво для обраних, задовольняючи нахили високоінтелектуальної еліти. Авторами поетичних творів стають переважно учні-філологи, які вносять у поезію тенденцію наслідування класичних зразків грецького епосу, панегіричної поезії. Це твори *Аполонія Родоського*, *Каллімаха* та ліричного поета *Феокріта Сіракузького* — засновника буколічної (сільської) ідилії. В той же час смаки широких верств населення яскраво відбивали *мім* і *комедія*. Видатним представником «нової аттичної» комедії був *Менандр*, який всупереч ідеалістичним поглядам елітної літератури зосередився на відображенні реального життя, характерних персонажів, створюючи справжню комедію характерів. Загалом елліністичній літературі притаманні аполітизм, педантизм, еротика, в основу сюжетів покладена заплутана інтрига. Відійшовши від великих соціальних проблем, вона заглиблюється у внутрішній світ та інтимні переживання людини.

В елліністичну епоху триває розвиток архітектури, скульптури та живопису. Видатними пам'ятниками будівельного мистецтва були насамперед культові споруди — храм Артеміди в Ефесі, збудований на місці спаленого у 356 р. до н. е. Геростратом, храм Аполлона в Дідімах поблизу Мілета, храм-гробниця царя Карії Мавсола в Галікарнасі, монументальні вівтарі — Зевса та Афін в Пергамі, Герона в Сіракузах. Подальшого розвитку набуває містобудування, прикладом чого стали новозбудовані міста Александрія, Антіохія, Пергам та інші столиці й великі центри елліністичного світу. Саме у цей час зодчим вдалося впровадити в життя планову систему міської забудови, розроблену ще у V ст. до н. е. архітектором з Мілету *Гіпподамом*. Створюється міське середовище, яке однаково задовольняє як вимоги зручності, так і закони естетики. Багато уваги надається житловому та цивільному будівництву. Керуючись грецькими архітектурними нормами, зодчі елліністичної епохи перейняли притаманну Сходові монумента-

льність та розкіш, що виявилось як у розмірах, грандіозності будівель, так і в пишності скульптурного декору.

В елліністичній скульптурі переважає патетичний стиль, що відповідає новим рисам архітектури, але у порівнянні з класичною скульптурою мистецький рівень її дещо нижчий. Виникають нові осередки розвитку скульптури. Античних майстрів доповнювали скульптори Пергама, Александрії, Родосу та Антіохії. Елліністичне мистецтво вдається до інших об'ємів та засобів виразності. Поряд з класичними зразками з'являються гігантоманія та скульптурна мініатюра. Класичні персонажі доповнюються скульптурними картинами «*гігантомахії*» — боротьби богів, скульптурними групами, жанровими та еротичними сюжетами. З'являється скульптурний портрет.

Серед тогочасних митців уславилися учні видатного скульптора Лісіппа: Євтехід Сікіонський, що створив скульптурну групу «*Тихе*» (богиня долі та щастя), Харес із Лінда — автор гігантської бронзової скульптури бога Геліоса на острові Родос — знаменитий Колос Родоський, що став одним із семи чудес світу.

Найвідоміші пам'ятники патетичного монументалізму — це скульптурні групи на фронтоні храму Самофракії та монументальний фриз велетенського Пергамського вівтаря — наочне втілення родоської скульптурної школи. До цього напрямку можна також зарахувати й скульптурну групу «*Лаокоон*» (Агесандр, Полідор та Афінадор) і «*Бик Фарнезе*» (Апполоній й Тавріск із Тралл). Традиції Праксителя продовжено елліністичними статуями Афродіти Кіренської та Афродіти Мілоської («*Венера Мілоська*»). Мистецтво скульптурного портрета елліністичної епохи представлене також статуєю Демосфена, портретом Менандра, різьбленням на камені в мініатюрній «*Камей Гонзага*».

Живопис епохи еллінізму розробляв ті ж самі теми: реалістичний портрет, побутові та еротичні сюжети. Розвивається пейзаж. Зростання живописної техніки та сюжетної різноманітності демонструють фрески багатих домів Делона, Геркуланума, Помпеїв, стели з музею у Волосі.

Загалом елліністична пора грецької культури була досить плідною в усіх сферах матеріального та художнього життя. У той же час культурне процвітання елліністичного світу постійно супроводжували ознаки кризи й занепаду. Традиційні засади грецького соціуму поступово вичерпувалися. На історичну арену виходила нова культуротворча сила — Рим, який наприкінці I ст. до н. е. утвердив своє панування в елліністичному світі. Однак підкорення Еллади не знищило її культуру, навпаки, засвоївши культуру еллінів, Рим сам еллінізувався. Вплив Еллади тривав і в часи наступного періоду античної культури — римської античності.

4.4. ДАВНЬОРИМСЬКА КУЛЬТУРА (VIII СТ. ДО Н. Е. — V СТ. Н. Е.)

Має тисячолітню історію, значення якої важко переоцінити: латинська мова справила значний вплив на розвиток цілої групи європейських мов, що стали називатися романськими, ще два-три століття тому вона була мовою філософії, науки, медицини, юриспруденції, релігії і літератури багатьох народів. Дотепер більшість наукових, медичних, юридичних термінів — латинського походження. Таке ж значення мають досягнення римлян в архітектурі, образотворчому мистецтві, в системі державного й приватного права, адміністративного управління та форм організації суспільного життя. Вивчення античної, зокрема римської культури, дає змогу зрозуміти закономірності розвитку багатьох соціальних та культурних феноменів, робить можливим більш ґрунтовне вивчення сьогоденних соціальних та культурних процесів.

Давньоримська культура утворилася шляхом злиття культур багатьох народів: *етрусків, сабінів, еквів, вольсків*, на основі яких формувався *римський народ* — **POPULUS ROMANUS**.

У своєму політичному, соціально-економічному й культурному розвитку Стародавній Рим пройшов три періоди:

1. 754 (753) — 510 (509) до н. е. — **царський період**. У цей час правили сім царів: Ромул, Нума Помпільй, Тулл Гостілій, Анк Марцій, Тарквіній Приск, Сервій Тулій, Тарквіній Гордий. Повноправних громадян, що склали родову організацію, називали *патриції*, тих, що знаходилися поза нею, — *плебей*. За переказами, Ромул започаткував *сенат* — головну державну раду, що обмежувала владу царя й складалася із старійшин роду, а Сервій Тулій включив до римського народу плебей. Після вигнання останнього царя Тарквінія Гордого в країні була встановлена республіка.

2. 510 (509) — 30 (27) до н. е. — **республіка**. Прерогативи царської влади в цей період були розділені між *консулами*, які обиралися на один рік. У боротьбі між патриціями й плебеями останні добилися утворення посади *народного трибуна* — спеціального представника, що захищав права плебей, допущення плебей на посаду консула й відміни боргової кабали. Підкоривши усю територію Італії, Рим перетворився на велику державу, що добилася гегемонії в усьому Середземномор'ї. У результаті громадянських війн та соціальних конфліктів велику роль починає відігравати армія та її вожді. У ході громадянської війни 49—45 рр. до н. е. необмеженим правителем країни стає Гай Юлій Цезар, а після його смерті — Октавіан Август, що у 27 р. до н. е. отримав від сенату необмежені повноваження. Республіка перетворилася на Імперію.

3. 30 (27) до н. е. — 476 — **імперія**. Спочатку титул імператора був лише почесним військовим титулом, яким солдати нагороджували свого полководця після крупної перемоги, але Юлій Цезар перший почав користуватися ним як постійним, у його ж наступника — Августа цей титул вже набуває монархічного значення. Імператори мали довічну владу народного трибуна, звання верховного понтифіката (жерця), за бажанням обіймали посаду консула, проконсула, цензора, вільно розпоряджалися скарбницею. У II ст. до н. е., за часів імператора Траяна, країна досягла максимальних розмірів, але повстання місцевого населення, які супроводжувалися нашествиям варварів, призвели до відпадиння ряду провінцій й розділенню у 395 р. до н. е. Римської імперії на Східну й Західну. За цей час монархія в Римі зазнає численних змін:

а) **принципат**, 30 (27) до н. е. — 193 рр. У цей час ще формально зберігаються такі республіканські установи, як сенат, народні збори, магістратури, але фактично уся повнота влади знаходилася у руках *принципса* — імператора;

б) **криза**, 193—284 рр.;

в) **домінант**, 284—476 рр. Необмежена монархія, встановлена за часів імператора Діоклетіана.

За переказами, Рим було засновано у 754 або 753 р. до н. е. братами *Ромулом* і *Ремом*¹, відбувається формування класового суспільства й державного апарату. Вза-

¹ **Ромул**, лат. — міфічний засновник і перший цар (рекс) Риму, син Ре і Сільвії та Марса, брат-близнюк Рема. Амулій, що захопив трон Альбї Лонги, скинув свого брата, Нумитора — діда братів — і повелів кинути дітей у Тибр. Ріка винесла дітей на берег, а вовчиця, послана Марсом, вигодувала їх. Потім хлопчиків виховали пастух Фавстулі його дружина Акка Ларенція. Коли брати підрости, вони вбили Амулія, повернули владу дідові й заснували нове місто там, де їх знайшла вовчиця. При зведенні стін нового міста (названого згодом по імені Ромула Римом) між братами спалахнула сварка, і Ромул убив Рема. Ставши царем Рима, Ромул, щоб збільшити населення міста, запросив на свято сусідів-сабінян; під час бенкету римські юнаки викрали сабінських дівчат. Виникла війна між сабінянами й римлянами була припинена завдяки втручання викрадених жінок, що не бажали допустити загибелі чоловіків і братів. За легендою, Ромул живим був вознесений на небо й шанувався римлянами під ім'ям бога Квіріна. У римському мистецтві часто зображувалися епізоди життя Ромула (вовчиця, викрадення сабінянок, апофеоз Ромула й ін.).

галі життя етрусків — попередників римлян — мало вивчене. Про нього можна довідатися лише з розписів гробниць, стіни яких прикрашають сцени заупокійного культу — це зображення полювань, бенкетів, змагань, битв, сюжетів міфології. Скульптурне мистецтво етрусків представлено також фігурами на поховальних урнах для попелу померлих. Їхні очі широко відкриті, а на обличчях радісна посмішка. Такими ж радісними були й *Ромул з Ремом* — родоначальники етрусської династії, що започаткувала так званий царський період (754—510 до н. е.), під час якого з'явилися перші етрусські боги. Статую вовчиці — емблему Риму, також створили етруски.

Царська епоха в історії Риму позначена розпадом первіснообщинних відносин і зародженням класів і держави в римському суспільстві. Вона закінчується вигнанням царів і переходом влади до обраних посадових осіб. У VI—III ст. до н. е. Рим поширив своє панування на весь Апеннінський півострів, а з кінця III ст. до н. е. він стає великою рабовласницькою державою, до складу якої з II ст. до н. е. увійшли території Західної та Південно-Східної Європи, Північної Африки, Малої Азії, Переднього Сходу.

У царську епоху римляни досягли значних успіхів у багатьох напрямках культури. Перш за все вони, завдячуючи етрускам та грекам, засвоїли поліпшені методи обробітку землі, почали культивувати виноград, перейняли алфавіт і полісну форму державного устрою. Етрускам вони також зобов'язані побудовою підземного каналу — *Великої клоаки (cloaca maxima)*, а також поширенням особливого типу житла з центральною залогою, що має отвір у даху — *атрію*.

Первісна релігія у римлян була анімістичною зі значними пережитками тотемізму, на що вказує легенда про вовчицю, яка вигодувала Ромула та Рема. Поступово римляни перейшли до землеробського культу, заселивши світ численними божествами, що опікувалися силами природи та усіма видами робіт. Стародавній римлянин ввіряв безпеку і добробут свого дому численним божествам: *Лари* і *Пенати* опікували житло, двері охороняв *Янус*, домашнє вогнище — богиня *Веста*. Крім того, кожна людина мала особистого духа-покровителя — *генія*. Але свої божества римляни ще не уявляли у людській подобі, не ставили їм статуй, не будували храмів, проте, серед них уже виділялися такі головні боги: *Юпітер* — загальноіталійське божество неба; *Марс* — спочатку покровитель рослин, а пізніше — бог війни; *Квірін* — близьке до Марса божество.

Вирішальний крок до антропоморфізму римських культів було зроблено також в часи правління етрусської династії, оскільки саме у етрусків боги виступали у людській подобі. Так, на Капітолійському пагорбі виник перший храм вищих етрусських божеств *Тіна*, *Уні* і *Мнерви*, яких латиняни ототожнювали зі своїми богами Юпітером, Юноною і Мінервою. З'являються і боги, запозичені у греків: грецька Деметра ототожнювалася з італійським божеством *Церерою*, покровителькою хлібних злаків, *Афродіта* — з італійською покровителькою овочів *Венерою*, *Посейдон* — із *Нептуном*, який спочатку не мав ніякого відношення до моря. Таким чином латинські й загальноіталійські божества дістали в Римі антропологічні риси, їх стали зображувати у вигляді прекрасних чоловіків і жінок. Рим починає поступово прикрашатися храмами і статуями.

Після вигнання царя Тарквінія Гордого в Римі почав формуватися республіканський лад. Політична влада фактично перебувала в руках патриціїв, народні збори, що вважалися вищим органом влади, мали обмежені можливості. Ситуація політичної нерівності патриціїв і плебеїв поставила питання про гарантії правового захисту останніх від сваволі патриціанської влади. Такою гарантією стала кодифікація римського права.

Фіксація законів стає важливим елементом переходу від родового суспільства до класового і становлення римського полісу. Зведення законів, що отримало назву «*Закони дванадцяти таблиць*», було записано на мідних пластинах і виставлено для зага-

льного користування на Форумі, а також на ринках у римських колоніях. Так в Римі було започатковано полісну республіку. Але, на відміну від Афін, римський поліс не створив високої культури. Ця епоха культурного розвитку відома переважно з повідомлень пізніших авторів, які вивчали і описували минуле рідного міста, прагнучи довести, що Рим добився панування над іншими народами завдяки винятковим моральним якостям своїх громадян: мужності, дисциплінованості, стриманості, волелюбності, високому розумінню обов'язку, поважанню законів, а головне — відданості батьківщині, для якої громадяни не шкодували ні праці, ні життя, ні дітей. Ранню римську історію прикрашала ціла галерея образів: засновник республіки *Юлій Брут*, котрий засудив на смерть своїх синів — учасників змови на користь вигнаного царя *Тарквінія Гордого*; *Муцій Сцевола*, що пробрався в табір етрусського царя Порсени з метою вбити його і, спійманий, спалив на вогнищі свою руку на доказ стійкості римлян і т. ін.

Завдяки грецькому культурному впливу в Римі починають споруджувати *базилики* — великі криті зали для зборів купців, судових засідань, коміцій. Форум з портиками, колонадами, галереями стає загальноназначеним центром не лише політичного, а й усього громадського життя у місті. Уже в середині II ст. до н. е. в Римі зникають будівлі, криті соломою. З'являється бруківка, в будівництві громадських споруд замість туфу починають застосовувати вапняк і мармур.

Від періоду становлення словесності латинською мовою до III ст. до н. е. з писемних пам'яток не збереглося майже нічого. Римська словесність розвивалася лише на основі фольклору. Це релігійні гімни (*carmen*), пісні на честь померлих — *елегії*, погребальні пісні плакальниць. Сільські свята супроводжувалися *народною драмою*, різновидом якої були *ателлани* — веселі п'єси з сільського побуту. Характерними героями ателлани були: дурень-ненажера *Макк*, пихатий хвалько *Буккон*, недолюбий дідусь *Панн*, вчений-шарлатан — злий горбань *Досенн*.

Проза згаданого часу дійшла лише у писаних «Законах дванадцяти таблиць», сенатських промовах, богословських трактатах, зате плідно розвивалася поезія. Першим поетом Стародавнього Риму вважається Лівій Андронік (280—207 рр. до н. е.), що здійснив переклад з грецької «Одіссеї», який став першим поетичним твором, написаним латинською мовою, а також створив декілька трагедій та комедій. Родоначальником епічного жанру був Гней Невій (270—204 рр. до н. е.) — автор «Пісні про Пунічну війну», а також декількох трагедій та віршів. Римський поет Квінт Еній (239—169 рр. до н. е.) створив історичний епос під назвою «*Лімоніус*» (*Annales*), де вперше ввів у латинську мову віршовий розмір *гекзаметр*. Автором наслідувальних комедій з життя Стародавньої Греції був Тіт Марцій Плавт (254—184 рр. до н. е.). Переробляючи нову аттичну комедію в стилі карикатури та буфонади, він створив характери-маски у віршованих комедіях «Цапи», «Горщик», «Хвалькуватий воїн», де жіночі ролі виконували чоловіки, а характерними персонажами були *parasitus*, *звідник*, *хвалько* та ін. Мова його проста, містить багато грубих та інфернальних виразів.

Таким чином, в усіх галузях культурної творчості римляни багато запозичили від своїх сусідів — етрусків та греків, хоча, не обмежуючись запозиченням, вносили у творчість свої самобутні особливості.

Культура епохи імперії. Римська імперія проіснувала п'ять століть — від 27 року до н. е. до 476 року н. е. За цей період вона пройшла складний шлях становлення, розквіту й падіння.

Наприкінці I ст. до н. е. Римська держава з аристократичної республіки перетворилася на імперію. Часи затишку у класовій боротьбі в часи правління імператора Августа (27—14 рр. до н. е.) стимулювали високий розвиток культури й мистецтва. Рим стає величезним на той час містом з населенням понад мільйон жителів. Зберігаючи деякі риси поліса, він почав перетворюватися на світову сто-

лицю. В Італії починається економічне пожвавлення, вона об'єднується як в економічному, так і в культурному відношенні, кількість громадян в ній досягає п'яти мільйонів. Будуються нові дороги й акведуки, що забезпечують більш інтенсивне спілкування. Важливим елементом політики Августа стали ініційовані ним шлюбні закони, що передбачали зміцнення сімейних стосунків та збільшення народжень, особливо серед вищих верств населення. Закон про шлюб 18 р. до н. е. вимагав, щоб чоловік від 25 до 60, а жінка від 25 до 50 років неодмінно перебували у шлюбі, в разі смерті або розлучення чоловік і жінка протягом півтора року повинні були знайти собі пару. Факти подружньої зради розглядалися судом, а винні засуджувалися до заслання на острови й навіть позбавлялися частини майна. Однак, незважаючи на нові закони, міцна сім'я у давньоримському суспільстві була скоріше ідеалом, аніж реальністю. Як і раніше, велику роль при створенні шлюбів відігравали політичні та майнові інтереси. Розлучення й подружня зрада залишалися звичайною справою. Проте жінки вищих станів були самостійні і мали право розпоряджатися своїм майном. Багато з них, отримавши прекрасну освіту, відігравали далеко не другорядну роль у політичному житті. В той же час емансипація жінок мала і зворотний бік — багато злочинів, таких як убивства своїх чоловіків і розпутне життя, стали для багатьох із них нормою.

Кінець I—II ст. до н. е. було часами спорудження грандіозних архітектурних комплексів та будівель величезного просторового розмаху. Поряд з республіканським Форумом зводилися форуми імператорів, будувалися багатопверхові будинки, що визначали обличчя не тільки самого Риму, а й інших міст Імперії. Втіленням могутності та історичної значущості імператорського Риму були тріумфальні арки, що прославляли великі військові перемоги, але грандіозною видовищною спорудою Стародавнього Риму був Колізей — місце грандіозних вистав та гладіаторських боїв на 50 тисяч глядачів. Грандіозність задуму та широту просторового рішення при будівництві Колізею можна співставити лише з Пантеоном, спорудженим за проектом Аполлодора Дамаського, що був класичним зразком центрально-купольної споруди, найбільшої й найдосконалішої в епоху античності.

Подальшого розвитку набули рельєф та кругла скульптура. На Марсовому полі було зведено монументальний мармуровий Вівтар миру (13—19 рр. н. е.) з приводу перемоги імператора Августа в Іспанії та Галлії. Однак провідне місце у мистецтві пластики продовжував займати портрет. Розвиток портретного жанру відбувався під впливом давньогрецького мистецтва. В скульптурних образах римського портрета було втілено ідеал суворості класичної краси — типу нової людини, якої не знав республіканський Рим. З'явилися парадні придворні портрети, сповнені стриманості й величчя. Пізніше скульптурний портрет досягає вершин свого розвитку, твори стають життєвішими й переконливішими (портрет імператора Нерона, що розкриває образ холодного й жорстокого деспота, людину низьких та неприборканих пристрастей).

Великого значення у давньоримському суспільстві надавали **освіті**. Освіта в Римі починалася з семи років. Заняття з дітьми проводив, як правило, раб-педагог, переважно з греків. Діти мали змогу ходити у початкову школу, де навчалися читанню, письму та лічбі. З 12 до 16 років римські юнаки відвідували школи граматики, влаштовані за елліністичним зразком. Головними предметами у них були література та граматика, однак викладалася логіка, арифметика, геометрія, астрономія й музика. У 16 років у юнаків наступало повноліття, їх урочисто одягали у тогу, після чого вони приступали до вивчення риторики під керівництвом грецьких ораторів або латинських вчителів. Риторика вивчалася водночас із римським правом. Освіту завершували у грецьких культурних центрах, що були в Афінах, на острові Родос, в Пергамі та Массілії.

Риторика у Римі була основою освіти. Уміння публічного виступу було необхідним атрибутом усього громадсько-політичного життя — в народних зборах, сенатських та судових засіданнях звучали яскраві промови, з натхненними промовами до війська повинен був вміти звертатися навіть полководець. Видатними ораторами свого часу були сенатор Аппій Клавдій Цек, Гай Гракх, Марк Антоній, Луцій Ліцилій Крас, Марк Тулій Цицерон. Але з ускладненням соціальних умов життя ораторське мистецтво дедалі втрачало правдивість, простоту й щирість. Оратор за будь-яку ціну намагався довести свою правоту, навіть тоді, коли вона входила у протиріччя з істиною. «Дуже помиляється той, — казав Цицерон, — хто шукає в проголошених нами у судах промовах відбиття наших переконань. Ці промови носять характер самих процесів та обставин, і аж ніяк не виражають справжніх поглядів ні людей, ні патронів». Часто використовували *інвективи*, коли у своїх аргументах оратор за допомогою пліток та необґрунтованих звинувачень виставляв особу свого опонента у спотвореному вигляді. Однак, незважаючи на це, риторика мала велике значення для розвитку римської культури. Елементи риторики зустрічаються у публіцистичних творах, у римській історіографії та художній літературі. Крім того, ораторське мистецтво сприяло подальшому розвитку латинської мови.

Видатне місце у римській літературі того часу посідав Гай Юлій Цезар (102—44 рр. до н. е.) — визнаний другим за Цицероном оратор. Визначними за формою та за змістом були його мемуари «Нотатки про Галльську війну» та «Нотатки про Громадянську війну», інші твори не збереглися. Автором цікавих історичних творів, присвячених окремим подіям, був Гай Салюстій Крісп (86—35 рр. до н. е.), перу якого належать роботи «Про змову Катіліни», «Югуртинська війна», «Листи до Цезаря». Майже всі галузі знань охоплюють твори Марка Теренція Варрона (116—27 рр. до н. е.), який завдяки своїм *сатирам* став відомий також як поет. Повністю зберігся його твір «Сільське господарство».

Бурхливого розвитку набуває давньоримська поезія. Оскільки володіння поетичною творчістю вважалося ознакою шляхетності, володінню версифікацією навчали навіть у школах. У поезії того часу боролися дві течії: елліністична й традиційна, якщо першу започаткувала творчість Квінта Еннія (239—169 рр. до н. е.), останню представляв Тіт Лукрецій Кар (І ст. до н. е.), автор знаменитої поеми «Про природу речей», що містить систематичний виклад матеріалістичної філософії.

Яскравого вираження інтимних почуттів досяг у своїй поезії Гай Валерій Катул (87—54 рр. до н. е.). Основні свої твори він присвятив коханій жінці Лесбії. Вірші розкривають подробиці цього роману, що починається захопленням, а закінчується розчаруванням — хоча поет і після розриву продовжує любити Лесбію, однак повертатися до неї не збирається. Майстром давньоримської епіграми вважається Марк Валерій Марціал (бл. 40—104 рр. н. е.), що описує життя і звичаї тогочасних персонажів. Непримиренним сатириком був Децим Юній Ювенал (друга половина I ст. до н. е.). Зразком давньоримської прози став пройнятий еротичними мотивами, побутовою сатирою й релігійною містикою авантюрно-алегоричний роман «Золотий осел», автором якого був Апулей (бл. 125 — бл. 180 н. е.). Філософські ідеї стоїцизму розкриває у своїх літературних творах визначний державний діяч, письменник і філософ Луцій Анній Сенека (4 р. до н. е. — 65 р. н. е.). Його дев'ять трагедій на міфологічні сюжети, що розвивають ідею про всевладдя долі, згубність пристрастей, справили глибокий вплив на європейську трагедію епохи Ренесансу й класицизму в Європі.

На межі старої й нової ери античне суспільство переживало глибоку духовну кризу — старі духовні цінності, створені полісним середовищем, вичерпали се-

бе. У різних соціальних прошарках античного суспільства формувалася моральна атмосфера, на основі якої могло поширитися християнське віровчення. На відміну від уявлень про людину як іграшку в руках жорстоких богів або сліпого фатуму, вона проголошувала її потенційним «сином божим», а боротьбу за щастя і добробут переносила у внутрішній світ людини. Християнські ідеї любові та милосердя у стосунках з людьми, вимога активної самопожертвовної діяльності, спрямованої на вдосконалення свого життя, стали фундаментом для подальшого розвитку гуманістичної ідеології й гуманістичної культури. Таке віровчення було зрозуміле не тільки широким верствам простих людей, а й найвибагливішим смакам високоосвічених людей пізньої античності.

У середині II ст. правителі невеликого сирійсько-месопотамського князівства з центром в Едесі офіційно дозволили християнський культ, а з III ст. християнство активно поширюється у Вірменському царстві та Ефіопській державі Ассум. У 313 р. імператор Константин своїм едиктом офіційно заборонив переслідувати християн і визнав свободу віросповідання в Римській імперії, що фактично стало визнанням християнства як державної релігії в країні.

Період становлення християнства ініціював величезну кількість літератури, що заклала основи християнської теології, викривала язичницькі культу та ересі. Усі перші століття свого існування християнство поширювалося в боротьбі не лише з традиційними греко-римськими культурами, а й іншими релігіями, що обіцяли вічне спасіння. У цей час формувалася система управління християнськими громадами, це поступово привело до формування християнської церкви — організації для управління релігійним життям християн.

Друга половина IV ст. була часом талановитих та освічених проповідників: Григорія Нізіанського, Григорія Ніського, Василя Великого, Іоанна Злотоустого.

Роль античної спадщини у розвитку європейської культури важко переоцінити. Після кардинального перевороту від значної частини античних цінностей за період Середньовіччя ця культура уже у переосмисленому вигляді оживає у творах митців Відродження, які вбачали у зверненні до античності шлях відновлення духовної свободи, утвердження науки, творчості, пошуків в усіх сферах життя. Європейські наука, література та мистецтво Нового і Новітнього часу також звертаються до греко-римської культури, сприймаючи її як невід'ємну частину свого становлення та розвитку.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. У чому полягають особливості античної культури?
2. Розкрийте роль і місце античності у світовій культурі.
3. Яке значення міфології для розвитку античної культури?
4. Назвіть головні риси й особливості давньогрецької культури.
5. Роз'ясніть суть гомерівського питання.
6. У чому полягає роль і значення давньогрецького полісу для розвитку культури?
7. Назвіть етапи розвитку культури Стародавньої Греції.
8. Які відмінності між давньогрецькою та давньоримською культурами?
9. Дайте коротку характеристику періодам розвитку давньогрецької культури.
10. Розкрийте роль і значення еллінізму як завершального етапу розвитку давньогрецької культури.
11. Дайте загальну характеристику культури Стародавнього Риму.
12. Розкажіть про роль давньогрецької культури у житті римського суспільства.

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ДО I—IV РОЗДІЛІВ

- Амелина Е.* Понятие «цивилизация» вчера и сегодня // *Общественные науки и современность.* — 1993. — № 3. — С. 94—102.
- Безклубенко С. Д.* Теорія культури: Навчальний посібник К.: Київський національний університет культури і мистецтв, 2002. — 324 с.
- Богославский М.* Парадоксы культуры XX ст. — Харьков: Харьковская госакадемия культуры, 2000. — 218 с.
- Вейнберг И.* Человек в культуре Ближнего Востока. — М.: Наука, 1986. — 208 с.
- Горелов А. А.* Культурология: Учеб. пособие. — М.: Юрайт-М, 2002. — 400 с.
- Энгельс Ф.* Походження сім'ї, приватної власності і держави. У зв'язку дослідженням Льюїса Г. Моргана // Маркс К., Энгельс Ф. Твори. — Т. 21. — К.: Політвидав України, 1964. — С. 23—171.
- Энгельс Ф.* Роль праці в процесі перетворення мавпи в людину // Маркс К., Энгельс Ф. Твори. Т. 20. — Вид. 2. — К.: Політвидав України, 1965. — С. 453—465.
- История мировой культуры. Ростов-на-Дону: Изд-во «Феникс», 2000. — 512 с.
- Исторія світової культури: Навч. посібник / Керівник авт. колективу Л. Т. Левчук. — 2-ге вид., перероб. і доп. — К.: Либідь, 1999. — 368 с.
- Исторія світової культури. Культурні регіони: Навчальний посібник / Керівник авторського колективу Л. Т. Левчук. — К.: Либідь, 2000. — 520 с.
- Кравець М. С., Семашко О. М., Піча В. М. та ін.* Культурология: Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів I—IV рівнів акредитації / За заг. ред. В. М. Пічі. — Львів: Магнолія плюс, 2003. — 240 с.
- Культурология: Навч. посібник / Б. О. Парохонський та інші. — К.: Видавничий дім «КМ Академія», 2003. — 314 с.
- Карпушина С. В., Карпушин В. А.* История мировой культуры: Учебник для вузов. — М.: «Nota Bene», 1998. — 536 с.
- Лановик М. В., Лановик З. Б.* Українська усна народна творчість: Підручник. — 2-ге вид., стер. — К.: Знання-Прес, 2003. — 591 с.
- Линдсей Д.* Коротка історія культури: Від доісторичних часів до доби Відродження. В 2-х томах. Т. 1. — К.: Мистецтво, 1995. — 240 с.; Т. 2. — К.: Мистецтво, 1995. — 256 с.
- Лобас В. Х.* Українська і зарубіжна культура. Навчальний посібник. — К.: МАУП, 2000. — 221 с.
- Можейко И. В.* 7 из 37. Худож. К. Сошинская. — М.: Главн. ред. вост. лит. изд-ва «Наука», 1980. — 359 с.
- Павленко Ю.* Історія світової цивілізації: Соціокультурний розвиток людства: Навч. посіб. для студ. гуманіт. ф-тів вищих закладів освіти. — 2-е вид. стер. — К.: Либідь, 2000. — 358 с.
- Петрухинцев Н. Н.* XX лекцій по истории мировой культуры: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. — М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001. — 400 с.
- Підлісна Г.* Світ античної культури. — К., 1989.
- Полікарпов В. С.* Лекції з історії світової культури: Навч. посіб. — К.: Знання, 2000.
- Розин В. М.* Введение в культурологию: Учебник. — М.: ИНФРА-М, ФОРУМ, 2000. — 224 с.
- Сто найвідоміших образів української міфології / За ред. О. Таланчук. — К., 2002.
- Українська та зарубіжна культура. Навчальний посібник / За ред. М. М. Заковича та ін. — К.: Знання, 2000. — 622 с.
- Хейнц М.* Искусство Южной и Юго-Восточной Азии. — М.: Искусство, 1978. — 379 с. (Серия «Малая история искусства»).
- Художня культура світу: Європейський культурний регіон. Навчальний посібник для загальноосвіт. навч. закл. України / Н. Є. Миропольська, Е. В. Белкіна, Л. М. Масол, О. І. Оніщенко. — К.: Вища школа, 2001. — 191 с.
- Чмихов М.* Давня культура: Навчальний посібник — К.: Либідь, 1994. — 288 с.
- Шевнюк О. Л.* Культурология: Навч. посіб. — К.: Знання-Прес, 2004. — 353 с.
- Шейко В. М.* Історія української художньої культури: Підручник. — Харків: ХДАК, 1999. — 194 с.



КУЛЬТУРА В ЕПОХУ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

5.1. ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА КУЛЬТУРИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

Світова історія людства вченими поділена на періоди — певні проміжки часу, які різняться між собою важливими змінами в розвитку людської цивілізації.

Це такі періоди, як Стародавній світ, Середньовіччя, Новий та Новітній час.

Середньовіччя займає період всесвітньої історії, що слідує за історією стародавнього світу і передує новій історії. Термін «середні віки» (лат. *medium aevum*, букв. — середній вік) з'явився в XV ст. у італійських істориків-гуманістів, які стали вживати його для визначення періоду історії від загибелі Західної Римської імперії до XV ст. Епоха Середньовіччя поділяється на три періоди. Перший період (кінець V — перша половина XI ст.) є перехідним від античності і варварства до феодальної епохи, якому характерний економічний занепад. Другий період (друга половина XI—XII ст.) — час розквіту середньовічного феодального суспільства, поширення освіти та культурного розвитку. Третій період (XIV—XV ст.) — час зміцнення феодальної монархії і послаблення впливу церкви, появи наукових дослідних знань, зародження гуманізму і початок епохи Відродження.

Період Середніх віків займає V—XV ст., в сучасній історичній науці його назвали епохою феодалізму, в рамках якої почав закладатися фундамент європейської цивілізації. У цей час європейської історії відбувалося Велике переселення народів, внаслідок чого на історичній території Європи з'явилися нові держави та народи, зародилися сучасні нації, їх мова та культура, особливості мислення та поведінки, національний характер. У цей час почали складатися основні класи капіталістичного суспільства — буржуазія та пролетаріат.

В епоху Середньовіччя починається історія народів таких європейських держав, як Англія, Франція, Німеччина, Швейцарія, Бельгія, Голландія, країн Піренейського, Апеннінського та Балканського півостровів, скандинавських країн — Данії, Норвегії, Швеції, а також Візантії, наступниці Східної Римської імперії.

У період Середніх віків вже не рабовласник і раб, а феодал і залежний селянин представляли основні класи тогочасного суспільства. Для феодальної епохи характерним є, з одного боку — жорстока експлуатація селянства та низький, примітивний стан техніки, а з іншого — зростання продуктивних сил, відділення ремесла від росту міст, центрів ремесла та торгівлі. Подальше зростання продуктивних сил призведе до формування нових капіталістичних відносин, які завершаться буржуазними революціями в ряді європейських країн.

Велику роль у житті народів середньовічної Європи відігравали церква та релігія, які жорстко контролювали діяльність людини протягом життя, постійно впли-

ваючи на її свідомість та поведінку. Під церковною опікою перебували не тільки низи, а й феодальна знать. Середньовічна церква була зіткана з протиріч. Вона мала великий позитивний вплив на все духовне життя суспільства, сприяла зміцненню єдності європейських народів, залученню їх до нових морально-етичних цінностей. Разом з тим християнська церква частково пригнічувала народну культуру, корені якої сягали у язичницькі часи, переслідувала іновірців та інакодумців, гальмувала розвиток науки. Об'єднавши на основі християнських цінностей європейські народи, церква сама ж вбила між ними клин, розколовшись у XI ст. на західне та східне християнство.

Період Середньовіччя відділяє від сьогодення багато століть і подій. Але вивчення цієї епохи має велике практичне і теоретичне значення для сучасної науки, а осмислення надбань тогочасного суспільства допоможе нам збагнути свою власну сутність.

5.2. КУЛЬТУРА ВІЗАНТІЇ

У IV ст. після розпаду Римської імперії на Західну та Східну на карті світу з'явилася нова християнська імперія — Візантійська (330—1453 рр.). Її столицею став Константинополь, заснований імператором Костянтином на місці давньогрецького поселення Візантій. З часом назва поселення стала назвою нової держави. Географічно Візантія була розташована на межі Європи, Азії й Африки і займала територію близько 1 млн кв. км. Сюди ввійшли землі Балканського півострова, Малої Азії, Сирії, Палестини, Єгипту, Кіренаїки, частини Месопотамії, Вірменії, острови Крит, Кіпр, частина земель в Криму і на Кавказі, деякі області Аравії. Проіснувала Візантійська імперія більше тисячі років і впала під натиском турків у 1453 році¹.

Державною мовою у Візантії в IV—VI ст. була латинська, а від VII ст. до кінця існування імперії — грецька. Особливістю суспільного ладу Візантії стало стійке збереження централізованої держави і монархії. Візантія була поліетнічною державою, її населяли греки, фракійці, грузини, вірмени, араби, конти, євреї, іллірійці, слов'яни та інші народи, але переважали греки.

Візантійська культура зароджувалася і розвивалася в умовах гострих, суперечливих процесів тогочасного суспільства. Система християнського світогляду стверджувалася в непримиренній боротьбі з філософськими, етичними, естетичними та природознавчими поглядами античного світу. Візантійська культура стала своєрідним синтезом пізньоантичних і східних традицій. Володіючи величезними територіями, Візантія контролювала торгові шляхи з Європи в Азію та Африку, протоки Босфор і Дарданелли, що також вплинуло на культурний розвиток держави.

Роль Візантії у розвитку культури середньовічного суспільства була надзвичайно вагома. Будучи прямою наступницею античного світу та елліністичного Сходу, Візантія стала центром досить розвиненої та своєрідної культури. Характерною рисою візантійської культури була постійна ідейна боротьба старого з новим, що породило оригінальний синтез західних і східних духовних начал. Візантійська культура в основному була християнською. Разом з тим особливе місце займає і народна культура — музика, танок, церковні та театралізовані вистави, героїчний народний епос, гумористична творчість та ін. Вагомий внесок у створення пам'яток архітектури, живопису, прикладного мистецтва та художніх ремесел зробили народні майстри.

¹ История средних веков / Под. ред. С. П. Карпова. — М.: Высшая школа, 2003. — С. 130.

5.2.1. ОСВІТА ТА НАУКОВІ ЗНАННЯ

До освіти та наукових знань у візантійському суспільстві ставилися з повагою. В імперії з централізованим управлінням та досить розвиненим бюрократичним апаратом без хорошої освіти неможливо було зайняти достойне місце в суспільстві. За традицією всі науки об'єднувались під загальною назвою «філософія» (теоретична та практична). До теоретичної філософії відносились: богослов'я, астрономія, арифметика, геометрія, медицина, музика. До практичної — етика, політика та історія. Високого рівня розвитку досягли також граматики, риторика, діалектика, логіка та, особливо, юриспруденція.

Починали навчання у початкових школах, де вчили писати, читати, рахувати, скоропису та початкам логіки. Книгою для навчання служив Псалтир. Такі школи були приватними та платними. Часто школами опікувались монастирі, церковні або міські общини, тому навчання було доступне практично для всіх верств населення. Навчання дітей при церквах і монастирях здійснювалось кліриками та монахами, задовольняючи власні потреби у кадрах нижчого духовенства. Продовжували навчання у школах граматики, де вивчали давньогрецьких авторів і риторіку — своєрідне мистецтво складання і виголошування святкових речей (на честь перемоги Василевса, народження наслідника, укладення миру та ін.) Рівень освіченості і термін навчання визначалися за практичними професійними розрахунками.

У ранній період центрами освіти та наукових знань були міста Афіни, Александрія, Антиохія, Бейрут, Газа. В IX ст. у Константинополі засновується Магнавська вища школа, а в XI ст. — університет, що мав філософський та юридичний факультети. При університеті була відкрита вища медична школа¹.

Освіта та наука у Візантії мали церковно-релігійний характер, тому головне місце в системі наукових знань займало богослов'я. Тут продовжувалась антична філософська традиція, а візантійські богослови засвоїли та зберегли багатство думки і витонченість діалектики грецьких філософів. Богословські диспути, що відбувались по всій імперії, були спрямовані на створення системи православного віровчення, на висловлення християнських істин мовою філософії. Богослови боролися також з ересями та прихильниками язичництва.

Вчителі церкви, так звані «Великі Каппадокійці» (Василій Кесарійський, Григорій Назіанзін, Григорій Ніський), а також Патріарх Константинопольський Іоанн Златоуст в IV—V ст., Іоанн Дамаскін у VIII ст. у своїх творах, проповідях, листах систематизували православне богослов'я. Панування релігійно-догматичного світогляду гальмувало розвиток наук, особливо природничих. Разом з тим візантійцями були підняті на досить високий рівень ті знання, що вирішували богословські питання. В боротьбі з інакодумцями та ересями ними була створена християнська онтологія (вчення про буття), антропологія та психологія — вчення про походження та еволюцію людини, про її особистість, душу та тіло. З VI ст. важливе місце в богослов'ї посідає логіка (наука про методи доведень та спростувань).

Починаючи з X—XI ст. в розвитку богословсько-філософської думки Візантії простежуються дві тенденції. Перша виявляла інтерес до внутрішнього світу та його влаштування, віри в можливість людського розуму. Представником цього напрямку був Михайл Пселл (XI ст.) — філософ, історик, філолог і юрист. Найвідоміша його праця — «Логіка». У XII ст. внаслідок посилення матеріалістичних тенденцій спостерігається увага до філософії Демокріта та Епікура.

¹ Литаврин Г. Г. Как жили византийцы. — М.: Алетейя, 2000. — С. 197.

Друга тенденція виявилась у творах аскетів та релігійних містиків, які головну увагу зосереджували на внутрішньому світі людини, її вдосконаленні в дусі християнської етики смирення, послухання та внутрішнього спокою. Представниками таких поглядів були синайський монах-аскет Іоан Лествічник (біля 525—600), містик Симеон Новий Богослов (948—1022) та архієпископ Фессалонікський Григорій Палама (біля 1297—1360). В основі вчення Палами лежала ідея повного злиття людини з божеством через містичне освячення, яке досягається через довгу «тиху» молитву. Вчення Палами набуло популярності серед духовенства, було підтримане церквою та державою.

У XIV—XV ст. раціоналістичний напрям у філософії і науці зміцнюється. Яскравими його представниками були Федор Метохіт, Мануїл Хрісолф, Георгій Геміст Пліфон, Віссаріон Нікейський. Це вчені та політичні діячі, яскравими рисами світогляду яких були проповідь індивідуалізму, духовна довершеність людини, обожнення античної культури. В цілому візантійська філософія опиралась на вивчення античних філософських вчень усіх шкіл і напрямів.

Розвиток природничих наук, математики та астрономії у Візантії мали прикладне значення для ремесел, мореплавства, торгівлі, військової справи та сільського господарства. Так, у IX ст. Лев Математик започаткував алгебру, вчений був автором багатьох винаходів, у тому числі світлового телеграфа та різних механізмів.

У космографії та астрономії велася боротьба між прихильниками античних систем і тими, що захищали християнський світогляд. Представником останніх був Козьма Індикоплов (саме той, що плавав до Індії). У праці «Християнська топографія» він заперечує вчення давньогрецького астронома Птолемея про геоцентричну систему світу. Його космогонічні уявлення базувалися на біблійних твердженнях, що Земля є плоским чотирикутником, який оточений океаном та покритий небесами. Астрономічні спостереження були тісно пов'язані з астрологією. В XII—XV ст. у Візантії перекладаються та вивчаються астрономічні твори і таблиці арабських учених.

Візантійці досягли значних успіхів у медицині. Вони були знайомі з працями Галена та Гіппократа, узагальнювали практичний досвід і вдосконалювали діагностику. Володіли знаннями хімії, уміли використовувати античні рецепти при виготовленні скла, кераміки, мозаїчної смальти, емалі та фарб. А винахід так званого «грецького вогню» (суміш нафти, гашеного вапна та смоли) допомагав візантійцям здобувати перемогу у морських битвах із ворогами.

Широкі торгові та дипломатичні зв'язки сприяли розвитку географічних знань у Візантії. Цінні географічні відомості залишили у своїх паломницьких творах візантійські мандрівники.

Оригінальною пам'яткою в галузі сільського господарства стала енциклопедія «Геопоніки», де був сконцентрований досвід землеробів.

Історичні знання. На історичну науку Візантії сильний вплив мали традиції античної історіографії. Її збагатили праці Прокопія Кесарійського (VI — поч. VII ст.), Агафія Мірінейського, Менандра Протиктора, Феофілакта Симокатта. Найвидатнішим візантійським істориком був Прокопій Кесарійський, що написав праці «Історія війн Юстиніана з персами, вандалами та готами», «Про будівлі Юстиніана». У них він вихваляє імператора за мудру політику та прославляє його перемоги.

Досить цікаві історичні пам'ятки енциклопедичного характеру X ст. — «Про управління державою», «Про церемонії візантійського двору», «Про феми». Вони містять цінні відомості про середньовічне життя, а також історико-географічні та етнографічні знання. Визначними істориками XI—XII ст. були Михаїл Пселл — ініціатор створення константинопольської вищої школи, Анна Компіна, Микита Хоніат та ін.

Паралельно з історичною наукою у Візантії був розвинений такий жанр історичного твору, як хронографія, започаткований кесарійським єпископом Євсевієм (біля 260—340 рр.). У хроніках реєструвалися важливі події певного періоду. Кожна хроніка писалася декількома людьми, авторського права не було. Хроніки були частиною всесвітньої історії. Видатними хроністами того часу були Іоанн Малала, автор «Всесвітньої хроніки», відомої на Русі з XI ст., Феофан Ісповідник та Георгій Амартол (VIII—IX ст.), хроніки якого лягли в основу вітчизняного літописання¹.

5.2.2. ЛІТЕРАТУРА

У IV—VI ст. в літературі простежуються два напрямки. Перший базується на античній культурній традиції, другий — на церковному світогляді. Між двома напрямками точилася боротьба та взаємне ідейне збагачення. Поширеними були такі античні жанри, як промови, епіграми, любовна лірика, еротична повість. На початку VII ст. зароджується новий літературний жанр — церковна поезія (гімнографія), яку представляють ряд талановитих філософів та письменників. Найбільш яскравими серед них були: поет Роман Солодкоспівець, твори якого (кондаки та тропарі) звучать і сьогодні у православних церквах, Іоанн Дамаскін — філософ і поет, який намагався узгодити грецьку філософію з християнством, Іоанн Златоуст — засновник християнської гоміолетики (теорії проповідництва), Феодор Студит — захисник та реформатор монастирського життя, який сам заснував монастир у Константинополі.

У VII—IX ст. поширеними були читання релігійного характеру, життя святих. Досить популярними при дворах стали прозаїчні та віршовані романи на теми античної історії та міфології. Відомими письменниками та збирачами праць античних авторів були Патріарх Фотій, Костянтин Багрянородний та інші. А героїчний епос про Дигеніса Акріта, що оспівує подвиги візантійців у боротьбі з арабами, увібрив характерні риси феодалної епохи.

У XII—XIV ст. на зміну героїчному епосу прийшов епічний жанр середньовічної куртуазної літератури — лицарський роман та лицарська лірика. У XV ст. у літературній творчості Візантії посилюються гуманістичні ідеї, спостерігається інтерес до людської особистості, до життя інших народів та країн. Зароджуються такі нові для Візантії жанри, як новела, байка, сатира, збірники любовних пісень та віршів, «плачі» за завойованими османами землями та Константинополем. Вони склали основу візантійської народної (світської) літератури. Світську поезію VII ст. представляли письменники Павло Сіленціарій та Георгій Пісіда (панегірики, поема «Гексамерон»), у XI ст. — Христофор Мітилянський та Іоанн Євхайтський².

5.2.3. АРХІТЕКТУРА

Середньовічні архітектурні форми суттєво відрізнялися від пізньоантичних. В античних храмах класичного типу велику увагу приділяли зовнішньому оздобленню будівлі (екстер'єру) та зовсім незначну — внутрішньому (інтер'єру). У середині храму стояла статуя божества, а всі обряди та святкування відбувалися на площі, біля будівлі. Увійти в середину святилища дозволялось тільки жерцям. Віруючі не

¹ История средних веков. В 2-х т. — Раннее новое время / Под ред. С. П. Карпова. — Т. 1. — С. 579.

² Культурологія: теорія та історія культури. Навч. посіб. / За ред. І. І. Тюрменко, О. Д. Горбула. — К.: Центр навчальної літератури, 2004. — С. 154.

виступали учасниками релігійних церемоній, спостерігали за ними зовні. Християнський же храм мислився своєрідним житлом Бога, місцем, де збиралися віруючі для молитви та здійснення обряду таїнств. Тому організація внутрішнього простору була головним завданням зодчих. Разом з тим зовнішній вигляд церкви був простий, стіни гладенькі, без декору.

У культовому будівництві переважали дві архітектурні форми: базилікальна та хрестово-купольна. Базиліка — це прямокутна, витягнута в довжину будівля, розділена колонами на три, п'ять і більше поздовжніх нефів. Середній неф, як правило, ширший та вищий від бокових. У східній частині базиліки, що закінчувалась апсидою, розміщувався вівтар, а у західній — вхід. Поздовжні нефи пересікались трансептом (поперечний неф), тому будівля в плані мала форму хреста — головного символу християнства. У формі базиліки часто будували і християнські храми.

Другий тип храму — хрестово-купольний, будівля якого квадратна у плані, чотири внутрішніх стовпи ділять простір на дев'ять частин, увінчаних арками, і підтримують купол, що знаходиться в центрі. Купол символізує небеса. Напівциліндричні зводи, що приєднуються до купола, пересікаючись, також утворюють рівносторонній хрест. Тип храму-базиліки пізніше утвердився у Західній Європі, а у Візантії та на Сході переважав тип хрестово-купольного храму, що став основою візантійської архітектури пізнішого часу.

Шедевром архітектурного зодчества Візантії є храм Св. Софії у Константинополі, збудований у 532—537 рр. за наказом імператора Юстиніана. Цей храм є поєднанням двох конструктивних принципів — базилікального плану з купольним перекриттям. Його називають восьмим чудом світу, тому що він є найграндіознішим за замислом і технікою будівництва, рівного якому не було у середньовічному світі. Гігантський купол храму, що у діаметрі складає 32 метри, опирається на барабан із сорока вікнами, у які проникає сонячне світло, створюючи неповторне видовище¹. Головна увага приділена внутрішньому убранству храму, яке мало виразити ідею перемоги внутрішнього і духовного над тілесним і зовнішнім. Багате облицювання стін і підлоги храму мармуровими плитами, різні капітелі колон, різнокольорові мозаїки підкреслюють його велич і створюють відчуття свята. Здійснили це грандіозне будівництво два архітектори — Ісидор із Мілета та Анфімій із Тралл. Свята Софія залишається пам'яткою величі Візантії та свідченням генія людини, що наблизилась до пізнання законів Божественної краси.

Внаслідок завоювань турків-османів Візантійська імперія розпадається і м. Константинополь перейменовують у м. Стамбул, а храм святої Софії, який майже тисячу років був храмом християнського Сходу, перетворюють на мечеть. Під його куполом з'явилися великі щити з висловами із Корану. Іконостас з іконами прибрали (іслам забороняє зображувати людей), а поряд із храмом вибудували чотири великих мінарети. У 30-ті рр. XX століття Айя Софія (так її назвали турки) перетворилася на музей.

Живопис. Головними видами візантійського живопису були монументальний церковний живопис (мозаїка та фреска), іконопис і книжкова мініатюра. Мозаїка — це сюжетні або орнаментальні композиції, виконані з природних каменів, смальти, керамічних плиток. Фреска — техніка живопису водяними фарбами по сухій або свіжій штукатурці. Найдавніші візантійські мозаїки збереглися у храмах та гробницях м. Равенни, колись великого культурного центру.

У IV—VI ст. у візантійському живописі переважали античні традиції, про що свідчать мозаїки підлоги Великого імператорського палацу у Константинополі. Во-

¹ Храмы. Монастыри. — М.: Аванта, 2003. — С. 82—83.

ни зображали реалістичні жанрові сценки із життя народу. Пізніше, у IX — XII ст., створюється ціла система декору храму, при якій дотримуються порядку розташування біблійних сцен на його стінах та зводах, що мали ілюструвати основні догмати християнства. За цією системою в куполі або в апсиді (якщо не було купола) завжди розміщувалось велике поясне зображення Христа Пантократора (Вседержителя), в апсиді — фігура Божої Матері, частіше за все у вигляді Оранти, що молиться, піднявши до неба руки. По обидві сторони від неї, як стражі — фігури архангелів. У нижньому ярусі — апостоли, на парусах (елементи купольної конструкції у формі сферичного трикутника) — Євангелісти. На стовпах — Благовіщення, на стінах транспта — сцени із життя Христа та Марії, на західній стіні — страшний суд та ін. Така канонічна система була дуже продумана, гарно вписувалась в архітектуру храму з системою архітектурних розчленувань.

При внутрішньому оздобненні храмів візантійські майстри використовували мозаїку із золотим фоном. Золото є найбільш світлоносним матеріалом, воно створює магію світла, що посилює божественність інтер'єру храму. Поряд із золотом особливе місце займали неяскраві сірі і білі кольори із різнокольоровими тіннями.

У XIV ст. візантійський живопис переживає останній період розквіту, що був пов'язаний з поширенням гуманістичних тенденцій в культурі того часу. Живописці намагаються вийти за рамки встановлених канонів церковного мистецтва, прагнуть зобразити не надуману, а живу людину. Канонічна система слабшала, а мистецтво прагнуло більшої експресії та свободи. Чудовими пам'ятками цього часу є мозаїки та фрески монастиря Хори (тепер мечеть Кахрие-Джами) у Константинополі. Але спроби звільнити людську особистість від полону догматичного мислення у Візантії були слабкими та непослідовними. Візантійське мистецтво XIV—XV ст. не піднялося до рівня італійського Ренесансу, воно залишилося у формі суворо канонізованої іконографії.

Іконопис. Візантійському мистецтву характерні не тільки висока техніка, витончена і одноманітна майстерність, панування канону, абстрактна духовність образів, а й таємнича людяність. Це найбільше виявилось в іконописі. В композиції ікони головне місце займає людина, її фігура, обличчя. Чудовими зразками іконопису є ікона Григорія Чудотворця (XII ст.), що зберігається в Ермітажі м. Санкт-Петербурга, та ікона Володимирської Богоматері, яка ще у XII ст. була привезена в Київську Русь із Візантії. Вона зберігається у Москві в Державній Третьяковській галереї. Незважаючи на ідеалістичний характер цього образу, Володимирська.

Богоматір справляє враження глибокої людяності та емоційності. Вона стала зразком для іконописців пізніших часів. Пам'яток живопису періоду раннього Середньовіччя збереглося надзвичайно мало. Це ікони VI ст., написані восковими фарбами, такі як «Христос Пантократор» (зберігається на Синаї), «Богоматір з немовлям» (Музей імені В. і Б. Ханенків у Києві). Майстрам Константинопольської художньої школи, окрім пафосу духовності, характерна вишукана старанність, ювелірність, відчувається дуже прихильне ставлення до «святого ремесла».

Слід відмітити, що на процес розвитку живопису, особливо іконопису, негативно вплинуло іконоборство та павлікіанство (VIII—IX ст.). Павлікіани виступали проти соціальної нерівності, вимагали відміни церковної ієрархії та іконовшанування. Рух іконоборців був спрямований проти ікон, зображення Бога та святих у людських образах як пережитку ідолопоклонства. Вважалося, що неможливо зобразити божество у матеріальній формі, що образ людини не міг передати духовну природу Христа і святих. У Візантії та її провінціях спеціальним едиктом були заборонені ікони та будь-які антропоморфні зображення божества. Також заборонена була кругла скульптура, вона розглядалася як мистецтво, що слугувало прослав-

ленню тілесної, а не духовної краси. Її замінило мистецтво плоского рельєфу¹. В основі мистецтва іконоборців лежали орнаментально-декоративні, або символічні форми (хрест). Така ситуація мала політичні причини, тому що імператорська верхівка боялася зміцнення монастирських феодалів, адже саме монастирі були місцем особливого іконовшанування. Боротьба іконоборців була спрямована на захист суворого спіритуалістичного мистецтва. Період іконоборства тривав сто років. За цей час було знищено багато ікон та пам'яток нерелігійного мистецтва.

У IX ст. іконовшанування було поновлено. Разом з тим утвердилась ідея відтворення в іконі «божественного прообразу», «архітипу». Стиль візантійського мистецтва ставав більш строгим та канонічним. Саме у Візантії були вироблені іконографічні схеми, від яких не дозволялося відступати при зображенні релігійних, священних сюжетів. В іконі головна увага зверталась на образ (лик), щоб відтворити у ньому «безтілесне уявне споглядання». Художник повинен був зобразити не тільки тіло, а й душу, внаслідок чого обличчя набуло оригінальної трактовки. Очі пильні, великих розмірів, губи тонкі, ніби безтілесні, нечуттєві, ніс у вигляді вертикальної або легко вигнутої лінії, лоб підкреслено високий. Ці схеми перейшли пізніше до давньоруського живопису та частково до західного середньовічного мистецтва².

Художній образ повинен був підносити почуття віруючого до неба. Ікона служила найсильнішим засобом піднесення людини від видимого до невидимого, від чуттєвого до надчуттєвого. Вона розрахована на довгий зосереджений огляд, її завдання — занурити людину у стан спокою і наблизити до відчуття небесного блаженства. Візантійській іконі властивий глибокий психологізм, ствердження переваги духу над матерією, у ній найповніше втілена духовна символіка.

Духовне життя перебувало під суворим наглядом держави, будь-яка опозиційна думка та ліберальна богословська течія заборонялася. А щось нове приймалося лише з дозволу двору та церкви. Особистість художника знаходилася на другому плані, поряд із замовником, а на творах та в документах його ім'я взагалі не писалося.

У X—XII ст. у Візантії набуло особливого розквіту прикладне мистецтво — чеканка, техніка перегородчастої емалі, різьблення по слоновій кістці, обробка напівдорогоцінного каміння, художня рельєфна кераміка, гравюра, художня обробка срібла та золота. Вироби прикладного мистецтва були поширені не лише у Візантії, вони вивозились і за межі імперії. А в ряді країн, у тому числі і в Київській Русі, візантійські майстри заснували майстерні з виготовлення та оздоблення прикрас складною, навіть за мірками сьогодення, технікою перегородчастої емалі.

Оригінальним видом візантійського прикладного мистецтва XI ст. є **книжкова мініатюра** (художнє оздоблення книги). Фігурні зображення виконувались прямо в текстах, на полях, а сам текст, ініціали та орнаментальні заставки вільно розміщувалися на листку пергаменту. Все разом мало вигляд єдиного художнього цілого. Цінними пам'ятками візантійської книжкової мініатюри є знаменитий ватиканський Згорток Ісуса Навіна, виконаний для урочистого підношення візантійському імператору на честь його перемоги над варварами, Паризький Псалтир, Біблія королеви Христини Шведської (бібліотека Ватикана), книга пророка Ісаїї (бібліотека Ватикана), книга Соломона (Королівська бібліотека в Копенгагені), Євангеліє у монастирі св. Катерини на Синаї, Євангеліє у Національній бібліотеці у Парижі³. Це

¹ Девід Гальбот Райс. Искусство Византии. — М.: Слово/Slovo, 2002. — С. 68.

² Лазарев В. Н. История Византийской живописи. — М.: Искусство, 1986. — С. 20.

³ Византия и Русь. — М.: Наука, 1989. — С. 90—98.

еклектичне мистецтво було розраховане на вузьке коло освічених людей, що любили і шанували античне мистецтво. Розміщення мініатюр на увесь лист, обрамлення їх широкими рамками створювали ефект картинності, що нагадував стиль елліністичного картинного живопису.

5.2.4. ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

Візантійське мистецтво досягло свого розквіту в часи правління імператора Юстиніана (527—565 рр.). При ньому Візантія займала обширні території і була країною із складним апаратом державного управління та добре розвинуеною дипломатією.

У ранній період розвитку лише Візантія зберегла елліністичні культурні традиції, які, в свою чергу, увібрали в себе елементи мистецтва Єгипту, Сирії та Ірану. Пізньоантичне мистецтво мало на собі впливи східних культур, містичних учень і християнської символіки. Але цю спадщину Візантія змінила, створивши оригінальний художній стиль, що був характерний для періоду Середньовіччя¹.

Візантійська художня культура поєднувала в собі два практичні начала — пишність і видовищність та витончений спіритуалізм. Візантійське мистецтво об'єднало ці два начала в єдину художню систему, строго нормативну, канонічну, просякнуту духом урочистого і таємничого церемоніалу. Образотворчому мистецтву Візантії характерні самобутність, цілісність, гармонійність художніх принципів, глибина образів та змісту, різноманітність форм та кольорів, досконалість техніки. Поєднання цих рис зробило візантійське мистецтво одним з найбільших досягнень світової культури. Візантійські майстри зуміли зберегти складну техніку образотворчого мистецтва античності, разом з тим вони поповнили її новим символічним змістом. На зміну античному мистецтву, що прославляло людину у її земній красі, прийшло мистецтво, що прагнуло прославити людей над тлінним світом. Була розроблена ціла естетична теорія образу та символу. Блиск і парадність, золото та мрамур, краса і сяйво стали символами духовного блаженства, а живопис допомагав людині осягнути самого бога та врятуватись. Головним завданням цього мистецтва було представляти і тлумачити принципи християнської віри.

5.2.5. МУЗИКА

Зразків ранньовізантійської музичної творчості майже не збереглося. Внаслідок руху іконоборства всі музичні рукописи, які зберігалися у монастирях, були знищені. Лише деякі пам'ятки розповідають про розвиток духовної музики. У музичному житті Візантії панувала церковна, виключно вокальна музика, яка пронизувала усі сторони життя середньовічної людини. Досить часті богослужіння супроводжувались різними наспівами, що виконувались не тільки кліром, а й прихожанами. Поступово церковна музика виходила за межі монастирів і церков та поширювалась у суспільному житті.

Значний вплив на розвиток музичного мистецтва Візантії у VI—VII ст. мала сирійська музика (гімнографія), бо основою східної літургії був гімн. До особливих форм візантійського літургійного музичного мистецтва належали кондаки, канони і тропарі. Основоположником кондака — жанру візантійської церковної поезії і му-

¹ Культурологія: теорія та історія культури. Навч. посіб. / За ред. І. І. Тюрменко, О. Д. Горбула. — К.: Центр навчальної літератури, 2004. — С. 154.

зики, був Роман Солодкоспівець — диякон із Бейрута. Його твори — це багато-строфні драматичні поеми з монологами і діалогами героїв. У VIII ст. кондак став витіснитися складним багатострофним твором — каноном. Цей музичний жанр виник в умовах боротьби імперії з іконошанувальниками. Канон призначався для співу народом, що визначало архітектоніку його тексту та характер музики. Ці мелодії були досить популярні, тому що у них прославлялось покровительство Бога народу у його боротьбі з тиранами. Наспіву були нескладні, але емоційно виразні, підпорядковані системі восьмиголосся. Особлива заслуга у створенні канонів належить Андрію Критському, Іоану Дамаскіну та Козьмі Іерусалимському. Складний музично-поетичний жанр «візантійського канона» пізніше призвів до поділу функцій поета і композитора.

Досить популярними серед простого люду були гімни — святкові релігійні пісні, що склалися за текстом Біблії. Вони мали чітку строфічну структуру та виразну мелодію. Відомим автором християнських гімнів був Єфрем Сирин (VI ст.), який влаштовував у святкові та недільні дні драматичні вистави, де звучали побутові наспіву. Народні риси музичного мистецтва проявлялися і під час святкування на іподромі, де виконувалися аккламації (вітальні оклики), що містили у собі елементи народної музики. Єдність світської і духовної влади у особі імператора сприяла близькості світської та духовної музики. До початку VIII ст. поширеним у побуті був орган, що заборонявся візантійською церквою. Він використовувався під час циркових вистав, весіль та обходів. Пізніше орган став культовим музичним інструментом.

Культура Візантії має велике історичне і художнє значення. Важливою її особливістю є те, що вона стала своєрідним синтезом пізньоантичних і східних традицій. Традиції античної цивілізації зародили у Візантії гуманістичні ідеї, які в подальшому позитивно вплинули на західноєвропейську культуру, культуру Близького Сходу та культуру східнослов'янських народів. Збереження у Візантії централізованої імперії і сильної імператорської влади мало великий позитивний вплив на ідеологію та культуру Візантії.

В основному культура Візантії була релігійною, разом з тим широкого розвитку набула світська, народна культура. За рівнем розвитку освіченості, духовного і мистецького життя Візантія стояла попереду усіх країн середньовічної Європи.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Які хронологічні рамки у світовій історії займає період Середньовіччя?
2. Яку роль у житті народів середньовічної Європи відіграла церква?
3. Наступницею культури яких країн стала Візантія?
4. Які риси притаманні візантійській культурі?
5. Який характер мала освіта і наука у Візантії?
6. Які дисципліни вивчалися в освітніх закладах Візантії?
7. Які літературні жанри характерні для розвитку візантійської літератури?
8. Що таке куртуазна література?
9. Які риси характерні для візантійського мистецтва?
10. Які архітектурні форми застосовувалися у культовому будівництві?
11. Назвіть пам'ятки візантійського зодчества.
12. Назвіть головні види візантійського живопису.
13. Яка тематика розписів та оздоблень існувала у візантійських храмах?
14. Які види прикладного мистецтва мали місце у візантійській культурі?

15. Що є характерним для іконографічних схем у візантійському мистецтві?
16. Що характерне для візантійського музичного мистецтва?
17. Яке значення мала візантійська культура для середньовічної культури Київської Русі та країн Західної Європи?

5.3. СЕРЕДНЬОВІЧНА КУЛЬТУРА ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ (V—XV ст.)

Народи країн Західної Європи пройшли надзвичайно складний шлях свого культурного розвитку. В цю епоху були розширені горизонти європейської культури, сформувалась історико-культурна єдність Європи, утворилися життєдіяльні нації та держави, склались європейські мови, були створені пам'ятки культури, що збагатили історію світової культури, здобути значні успіхи в науці та техніці.

Раннє Середньовіччя — це час росту самосвідомості варварських народів, що вийшли на арену європейської історії. Саме в цей час створюються перші письмові «історії». Це «Гетика» — історія готів Іордана (VI ст.), «Історія про королів готів, вандалів і свевів» Ісидора Севільського (I пол. VII ст.), «Історія франків» Григорія Турського (II пол. VI ст.), «Церковна історія народу англів» Біди Достопочтенного (кін. VII—поч. VIII ст.), «Історія лангобардів» Павла Диякона (VIII ст.).

Культура раннього Середньовіччя пережила складний процес синтезу пізньоантичної, християнської та варварської традицій. Після загибелі Західної Римської імперії (V—VII ст.) Захід опинився у становищі занепаду та варварства. Цю територію заселяли варварські племена, в основному германського походження. Вони утворили на зайнятих територіях ряд самостійних, але недовговічних держав, що змінювали одна одну. У Галлії та частинах нинішньої Німеччини поселилися франки, на півночі Іспанії — вестготи, в північній Італії — остготи, в Англії — англи та сакси. Ці народи мали власні багатовікові художні традиції. Доторкнувшись до класичного античного мистецтва, вони не втратили своїх традицій та їх значення, а навпаки, склали основу, на якій формувалось мистецтво середньовічної Західної Європи. В цьому процесі важливу роль відігравали художні традиції цих «варварських» народів, мистецтву яких характерна перевага декоративності над образотворчістю, а також динамізм форм і підвищена експресивність.

Саме в цей час складається особливий тип духовного життя західноєвропейського суспільства, в якому головну роль відіграють християнська релігія та церква. Ще в епоху пізньої античності християнство стало підґрунтям для об'єднання різних поглядів, уявлень, настроїв — від теологічних доктрин до язичницьких забобнів та варварських обрядів. Християнство було тією прийнятною формою, що відповідала потребам масової свідомості епохи. Християнська ідеологія поступово зміцнювалась і поширювалась.

Велике значення для Середньовіччя мала діяльність отця церкви, теолога, єпископа Гіппонського Аврелія Августина. Він обґрунтував в праці «Про град божий» догму про роль церкви, християнську філософію, історію та християнську психологію, що стала основою середньовічного католицизму.

Як уже було сказано, середньовічна культура формувалася в регіоні, де знаходився центр римської цивілізації, яка не зникла одномоментно. Продовжували існувати суспільні відносини, інститути влади, культура, шкільні традиції та ін. Наприклад, Середньовіччя перейняло від античності римську шкільну традицію — систему «семи вільних мистецтв», що ділилися на два рівні: нижчий, початковий — тривіум, що включав вивчення граматики, діалектики, риторики та вищий — квалдривіум, до якого входили арифметика, геометрія, музика та астрономія. Найбільш

поширений у середні віки підручник був створений неоплатоніком Марціаном Капеллою у V ст.

Важливим засобом культурної спадковості між античністю та середньовіччям була латинська мова, яка одночасно служила мовою церкви, державною, міжнародного спілкування та культурного розвитку. Латинська мова пізніше лягла в основу романських мов.

Античні впливи спостерігалися також і в культурному житті остготської Італії та вестготської Іспанії. Поважним вчителем середньовіччя вважався Северин Боецій (480—525). Його трактат про арифметику та музику, твори з логіки та теології, переклади логічних творів Арістотеля стали фундаментом середньовічної системи освіти та філософії.

Відомий вчений Флавій Коссіодор (480—585) у своєму творі «Варії» зібрав документи ділової та дипломатичної переписки. Цей твір став на довгий час зразком латинської стилістики. Коссіодор заснував обитель Віварій — культурний центр, що об'єднував школу та майстерню з перепису книг (скрипторій), бібліотеку. Віварій став зразком для бенедиктинських монастирів, які з VI ст. перетворюються в центри збереження культури на Заході аж до епохи розвинутого Середньовіччя.

Першим середньовічним енциклопедистом вважали вихідця із вестготської Іспанії Ісидора Севільського (570—636). У своєму творі «Етимології» в 20 книгах він зберіг значну частину античних знань.

Слід відзначити, що античні впливи на культуру середньовіччя часто відбувалися в непримиренній боротьбі язичників та християн. Так, проти культури язичників у кінці VI—поч. VII ст. різко виступав папа Григорій I (590—604). Він відкидав поєднання античної мудрості та мирських знань із світом християнського духовного життя. З його ім'ям пов'язаний розвиток латинської агіографічної літератури.

5.3.1. КАРОЛІНЗЬКЕ ВІДРОДЖЕННЯ (VIII—IX ст.)

За своїм історичним та історико-культурним значенням каролінзька епоха досить цікава. Остання чверть VIII — перша половина IX ст. у країнах Західної Європи характеризується розквітом мистецтва, що було пов'язано із створенням Карлом Великим першої імперії Середньовіччя, що займала території від Ельби до Барселони — майже всієї тодішньої християнської Європи (окрім Британії та північно-західної Іспанії). Цей період назвали «Каролінзьким відродженням» через те, що суттєвою рисою мистецтва цього часу було свідоме наслідування пізньоантичної культури.

Політика Карла Великого, що зводилася до захисту церкви, проведення судової і військової реформ, сприяла формуванню феодальних відносин у Західній Європі. Карл Великий опікувався освітою у державі. «Капітулярій про науки», виданий у 787 р., зобов'язував утворювати школи у всіх єпархіях, при кожному монастирі. Також була проведена реформа письма та написані підручники з різних шкільних дисциплін. Центром освіти стала придворна академія в Аахені, якою керував монах Алкуїн. Він сприяв вивченню грамоти та філософії для досягнення вершин мудрості. При дворі Карла Великого існувала історична школа, яскравими представниками якої були Павло Диякон, автор «Історії лангобардів», та Ейнгард, що склав «Життєпис» Карла Великого.

Для каролінзького мистецтва характерне звернення до античності, що найбільше проявилось в архітектурі будівель центричного типу. До таких пам'яток належать придворна капела (собор) Карла Великого в Аахені, церква в Жермені де Пре по-

близу Орлеана. Каролінзький період підготував тип романської базиліки з двома трансептами, подовженим хором та баштами.

Важливим елементом архітектури був монументальний живопис в техніці фрески та мозаїки. Пам'яток монументального живопису залишилось дуже мало. Це мозаїка апсиди церкви в Жерменї де Пре (806), розписи на біблійні та євангельські сюжети в швейцарській церкві в м. Мюнстері (кін. IX ст.) та мозаїки апсид церков Санта Марія ін Домініка, Санта Прасседе (817—824) та ін.

Оригінальним видом мистецтва, що представлений великою кількістю пам'яток, є **книжкова мініатюра**. Каролінзька книга — це пам'ятка релігійного змісту. Вона належала вищому духовенству та придворно-аристократичним колам. За допомогою техніки гуаші, золота, фарбування пергаменту пурпуром книга набула декоративної пишності. Центром виготовлення розкішних рукописів було м. Аахен — резиденція імператорського двору. На замовлення Карла Великого було створено багато ілюстрованих Євангелій. У цих художньо оздоблених манускриптах помітний візантійський вплив, поряд із елементами ранньохристиянського англосаксонського та німецького мистецтва. Суміш цих традицій породила каролінзький стиль, у якому створені ілюстрації «Золотих Євангелій Харлі», «Євангеліє Карла Великого», «Аахенське Євангеліє» та ін.

Для каролінзької книги характерний розвиток оповідних ілюстрацій, в яких, поряд із використанням пізноантичних мистецьких традицій, спостерігається посилення динаміки та експресії. Особливу роль в імперії Каролінгів відігравала музика, як релігійна, так і світська. У своїх капітуляріях Карл Великий вимагав перевірку музичної освіченості та знання псалмів. А священників зобов'язували залучати до навчання дітей усіх станів з обов'язковим вивченням співу. У християнських храмах суворо дотримувались уніфікованого римського грецького співу.

Після смерті Карла Великого культурний розвиток занепадає, школи закриваються. Але культурне життя не припиняється, воно зосереджується у монастирях, що у IX—X ст. стали центрами культурно-освітнього життя. В монастирських скрипторіях були переписані та збережені для майбутніх поколінь античні твори, з'явилася монастирська релігійна поезія та світська література, представлена «історичними поемами», «слово-слов'ями» на честь королів, дружинною поезією, записами німецького фольклору, що пізніше став основою німецького епосу «Вальтарій». На півночі Європи в Ісландії та Норвегії з'явилася своєрідна поезія скальдів, що була необхідним елементом життя двору конунга та його дружини. Поширена була і така література, як житія святих та видіння, що відбивали систему уявлень народу та його свідомість.

У X ст. через війни та міжусобиці культурний розвиток згас і наступив період так званого «культурного мовчання», що проіснував аж до кінця X ст. А період XI—XIV ст. стане часом, коли культура набуде своїх класичних форм.

5.3.2. Світогляд. ТЕОЛОГІЯ ТА ФІЛОСОФІЯ

Світогляд середніх віків був в основному теологічним. У час переходу від античності до Середньовіччя найбільш прийнятною формою, що відповідала потребам масової свідомості людини, було християнство. Воно стало ідеологічним стержнем культури та всього духовного життя середньовічного суспільства. Вищою формою ідеології освічених людей була теологія або релігійна філософія, а для неосвічених прошарків населення вона мала практичне значення як культова релігія. Поеднання теології та інших рівнів релігійної свідомості створило специфічну ідеологію, що мала вплив на всі класи та прошарки феодального суспільства.

Середньовічна філософія формується на основі латинської християнської думки про взаємозв'язок бога, світу та людини. Релігійна свідомість пронизувала всі сфери життя людини. Основу християнського світогляду утворили два постулати: творення і одкровення. Творення означає створення світу і людини Богом із нічого, а пізнання людиною Бога, як шлях до спасіння, відбувається через молитву, сповідь та покавання.

Пізнати Бога — означало пізнати його одкровення через священне письмо. В XI ст. виник інтелектуальний рух, який називали схоластикою (від лат. *schola* — школа). Схоластика — це філософія, що виходить із теології, тісно з нею пов'язана, але не рівнозначна їй. Її суть — розуміння основ християнства з раціоналістичних позицій та за допомогою логіки. Центральне місце у схоластиці зайняла боротьба навколо проблеми універсалій — загальних понять. У цьому процесі визначилися три основних напрямки: реалізм, номіналізм і концептуалізм, представники яких мали різні погляди на питання про існування універсалій. Номіналісти вважали, що реально існують лише поодинокі речі, а універсалії — тільки слова, імена, знаки, назви, породжені людським мисленням. Представники реалізму вважали, що загальні поняття (універсалії) є реальними духовними сутностями, що становлять субстанцію речей. Вони вважали, що універсалії існують вічно, перебуваючи у божественному розумі. Концептуалісти доводили, що загальні поняття не існують поза розумом пізнаючого суб'єкта, а є особливими формами пізнання дійсності.

Суперечка реалістів з номіналістами та концептуалістами сприяла подальшій боротьбі матеріалістів з ідеалістами у нові часи. Середньовічна схоластика, через критичне осмислення ряду категорій та методів, підготувала ґрунт для європейського раціоналізму.

Основи середньовічної схоластики та нові критерії інтелектуального життя європейського Середньовіччя заклав Северин Боецій (бл. 480—525). Його філософські погляди увібрали в себе вчення Платона, Арістотеля, неоплатонізму та стоїцизму. Він намагався виправдати християнські догмати розумом.

Протиборство різних напрямків у схоластиці відкрило нові імена у середньовічній релігійній філософії. Це Петро Абеляр (1079—1142), який розвинув методи діалектики. Він був прихильником концептуалізму та опозиціонером до церкви. Його противником був Бернар Клервоський, яскравий представник середньовічної містики, що тяжів до Бога і вершиною його містичної медитації було злиття людини з Богом.

У XII ст. спостерігається помітний інтерес до греко-римської спадщини, глибоке вивчення та переклад на латинську мову праць Арістотеля, трактатів античних учених Евкліда, Птолемея, Гіппократа та ін. Вчення Арістотеля швидко поширилося у наукових центрах Італії, Франції, Англії та Іспанії. Цьому сприяла діяльність знаменитого теолога, філософа й алхіміка Альберта Великого (1193—1280).

Вчення Арістотеля з офіційною філософією католицизму поєднав видатний середньовічний філософ і теолог, чернець ордену домініканців, доктор Фома Аквінський (бл. 1226—1274). Філософська система Фоми Аквінського базувалася на принципі «гармонії» віри і розуму. Він проголосив Бога творцем і управителем світу, вважав найвищим принципом пізнання «істини одкровення», розглядав філософію як «служницю теології», проголошував вищість церковної влади над світською. З кінця XIII ст. вчення Фоми Аквінського було визнано офіційною доктриною католицької церкви. Ідейними противниками Фоми Аквінського були аверроїсти, послідовники арабського мислителя Аверроеса. Вони домагалися звільнення філософії від втручання теології та догм, чим фактично визнавали відокремлення розуму від віри. Така концепція заперечувала божий промисел та розвивала вчення про єдність інтелекту.

У XIV ст. ортодоксальна схоластика, що базувалася на твердженні про можливість примирення розуму та віри на основі підкорення першого одкровенню, стала критикуватися радикально настроєними англійськими філософами Дунсом Скоттом й Уільямом Оккамою. Вони, разом із своїми послідовниками, вимагали розмежування сфер віри, розуму, теології та філософії.

На становлення натурфілософії великий вплив мало вчення Миколи Кузанського (1401—1464). Він намагався виробити універсальне осмислення початку світу та влаштування Всесвіту, що базувалися не на ортодоксальному християнстві, а на діалектико-пантеїстичному його поясненні. М. Кузанський намагався відокремити предмет раціонального пізнання (вивчення природи) від богослов'я.

5.3.3. ОСВІТА. ШКОЛИ ТА УНІВЕРСИТЕТИ

У Західній Європі середньовічна освіта будувалася на античній основі і передбачала вивчення «семи вільних наук». Граматика вважалася «матір'ю усіх наук», діалектика давала формально-логічні знання, основи філософії та логіки, риторика навчала правильно та чітко говорити. Арифметика, музика, геометрія й астрономія вважалися науками про числові співвідношення, що лежали в основі світової гармонії. Такий поділ започаткував філософ Боецій, у працях якого тривіум визначався як система гуманітарних знань, а квадривіум — природничих.

В XI ст. школи ділилися на монастирські, кафедральні та приходські. Внаслідок розвитку міст, появи прошарку горожан та розквіту цехів з'являються світські, міські, приватні, гільдійські та муніципальні школи, над якими церква не мала прямої влади. Навчання в школах велося латинською мовою, а з XIV ст. поступово впроваджується навчання національними мовами.

Велике значення для поширення середньовічної освіти мав розвиток міст, які були центрами ремесел і торгівлі, а також знайомство з візантійською та арабською культурами.

З часом кафедральні школи у великих містах Європи перетворилися в університети (від лат. *Universitas* — сукупність). Так, у XIII ст. такі вищі школи вже існували в Болоньї, Оксфорді, Палермо, Салерно, Парижі, Монпельє та інших містах. Університет мав юридичну, адміністративну та фінансову автономію, яка надавала-ся господарем або папою.

Найстарішими університетами (кінець XII ст.) Західної Європи є Болонський, Паризький, Оксфордський та Орлеанський. Навчання у них велося латинською мовою, а основним методом викладання були лекції професорів. Практикувалися і диспути або прилюдні дискусії, що часто влаштовувалися на богословсько-філософські теми. У диспутах брали участь як професори, так і студенти.

У XIV—XV ст. у містах Західної Європи з'являються колегії (коледжі). Спочатку так називались гуртожитки, але поступово вони перетворилися на центри занять, лекцій та диспутів. Наприклад, заснована у 1257 р. духівником французького короля Робером де Сорбон колегія була названа Сорбонною і здобула високий авторитет. Її іменем став називатися Паризький університет.

Гарантом прав університетів була церква. Вона опікувалася врегулюванням відносин університету зі світською владою, підтримувала його самостійність стосовно влади. До XV ст. у Європі налічувалося вже близько 60 університетів. Вони прискорили процес створення світської інтелігенції, спричинили великі зміни в духовному житті Європи, тому що зміст, характер і мета навчання в університетах означали відхід від монастирської культури. Середньовічні університети, як правило,

мали чотири факультети: вільних мистецтв, медичний, юридичний і теологічний. Університети були центрами знань і відігравали важливу роль у культурному розвитку суспільства.

5.3.4. НАУКОВІ ЗНАННЯ

У період Середньовіччя важливого значення набули наукові знання. В XIII ст. особливий інтерес проявився до експериментальних знань. До цього часу знання мали умоглядний характер та фантастичний зміст. Природничі методи пізнання не розроблялися, поширювалися лише граматичні, риторичні та логічні погляди.

Але життя вимагало не ілюзорних, а практичних знань. Почалося вивчення природи не тільки як Божого дару, а й як сукупності явищ, які можна пізнати розумом. Це спричинило розвиток таких наук, як механіка, математика, фізика, хімія, біологія, астрономія та медицина. Основи експериментального методу в науці заклав професор Оксфордського університету Роджер Бекон (бл. 1214—1292). Він займався вивченням природи, надавав перевагу експерименту перед чисто умоглядною аргументацією. Бекон досяг значних результатів у фізиці, хімії та оптиці. Йому належали твердження про те, що можна створити судна та колісниці, які рухаються самі, апарати, що літають у повітрі, та ін. Церква засуджувала Бекона за його наукові погляди.

Продовжувачами справи Бекона були Микола Отрекур, що був близький до атомізму, та Микола Орезмський (Орем), що наблизився до відкриття закону падіння тіл і розвинув учення про добове обертання Землі.

У часи Середньовіччя розвивалися медичні знання, центром вивчення яких була медична школа в Салерно. Ця школа випустила знаменитий «салернський кодекс» Арнольда да Вілланова, в якому знаходились настанови для підтримки здоров'я, описи лікарських трав, отрут та протиотрут, поради раціонального харчування тощо. У цей період виникають спеціальні медичні заклади для лікування хворих і поранених, починають ізолювати інфекційних хворих. Хрестові походи сприяли виникненню епідемій і зумовили появу карантинів (від фр. *guarant* — сорок, 40-денний термін ізоляції) у Європі. Відкривалися монастирські лікарні і лазарети.

З XIII ст. у Західній Європі набула поширення алхімія. Це назва донаукової хімії, в основі якої лежала помилкова ідея про можливість перетворювати неблагородні метали на золото та срібло за допомогою «філософського каменя». Практична робота алхіміків дала поштовх для розвитку хімії та металургії.

Значною мірою збагачуються і географічні знання європейців. Так, у XIII ст. брати Вівальді із Генуї намагалися обійти західноафриканське узбережжя, а венеціанець Марко Поло здійснив подорожі до Китаю та Центральної Азії, про які описував у відомій праці «Книга»¹. У IX—XV ст. з'являються численні описи різних земель мандрівниками, вдосконалюються карти, складаються географічні атласи. Все це мало важливе значення для підготовки Великих географічних відкриттів. Так, у 1497—1499 рр. Христофор Колумб відкрив морський шлях з Європи в Індію, у 1519—1622 рр. здійснив перше кругосвітнє плавання Васко да Гама, чим довів, що між Америкою та Азією лежить океан, і земля має форму кола².

У духовному житті середньовічної Європи важливу роль відігравали історичні уявлення. Історичної науки ще не було, а історія була складовою частиною людсь-

¹ Культура Средневековья и Возрождение: Хрестоматия. — Харьков: Факт, 1998. — С. 126.

² Там само, С. 162.

кого світогляду. Хроніки, літописи, «історії», біографії королів та описання їх діянь були поширеними жанрами середньовічної словесності. Оберегом історії, засобом ідеологічного та естетичного самопізнання був героїчний епос, у якому відображались найважливіші грані духовного життя середньовічних народів. За своїм характером епос розвиненого Середньовіччя був народно-патріотичним, разом з тим він відтворював не тільки загальнолюдські цінності, а й лицарсько-феодальні.

Західноєвропейський епос періоду Середньовіччя поділяється на дві групи: історичний (героїчні сказання, що мають реальну історичну основу), та фантастичний, близький до фольклору та народної казки. До числа знаменитих пам'яток світової літератури ввійшли такі твори, як «Сказання про Беовульфа» (Англія), «Пісня про Роланда» (Франція), «Пісня про Сіда» (Іспанія), а також ісландські саги — «Старша Едда» та «Молодша Едда». Пов'язаний із певним типом історичного осмислення світу героїчний епос Середньовіччя був методом ритуально-символічного відображення дійсності.

5.3.5. ЛИЦАРСЬКА КУЛЬТУРА

Починаючи з XI ст., символом зрілого Середньовіччя стає замок. Він уявлявся довершеним світом, за стінами якого феодал здійснював як духовну, так і мирську владу. Замки виникали для війни й оборони, були міцними самостійними господарськими центрами. Разом з тим вони дали життя оригінальній придворній культурі — лицарській, що стала яскравою сторінкою культурного розвитку в період Середньовіччя. Її творцем і носієм було лицарство, до якого входили представники військово-аристократичного стану, що зародився у ранньому Середньовіччі і досяг розквіту в XI—XIV ст.

Основу лицарського епосу складала відданість васала сеньйору. Лицар постійно прагнув слави і намагався бути першим у лицарських заповідях — бути хорошим воїном, вірно служити сюзерену, боротися з «невірними», захищати слабких та скривджених. З часом цей кодекс доповнився куртуазністю (фр. *courtois* — люб'язний, ввічливий) — середньовічною манерою кохання, коли стосунки між Дамою серця та Лицарем відзначалися ввічливістю, люб'язністю та врівноваженістю. Важливим елементом лицарського ідеалу вважалася розкіш, що була символом влади і викликала поклоніння й повагу¹.

Лицарське мистецтво було вишуканим та витонченим. Лицарська література була не тільки засобом вираження самопізнання лицаря, його ідеалів, а й активно їх формувала. Лицарська поезія проповідувала обожнення земного через кохання. У середині XII т. особливим явищем світської культури став лицарський роман, що прийшов на зміну героїчному епосу. Головним образом роману був герой-лицар з його подвигами в ім'я власної слави, любові та морально-релігійної досконалості. Зразком такої творчості є роман «Тристан та Ізольда».

Джерелом західноєвропейського лицарського (куртуазного) роману був кельтський епос про короля Артура та лицарів Круглого столу. Герої лицарських романів втілювали вищі людські цінності земного буття. Це особливо яскраво виявилось у новому розумінні любові, що була в центрі уваги будь-якого лицарського роману. В лицарській культурі виникає культ дами, яка була необхідним елементом куртуазності.

Оригінальним явищем лицарської культури стала музично-поетична творчість **трубадурів, труверів, мінезингерів**². Так називалися благородні лицарі, сеньйори

¹ Руа Ж. Ж. История рыцарства. — М.: Алетейа, 2001. — С. 7.

² Иванов К. А. Трубадуры, труверы и минезингеры. — С. 11.

Провансу, півночі Франції, Німеччини, що писали пісні та вірші. Центрами їх творчості були замки.

У ліриці трубадурів домінувала тема кохання. «Висока» любов протиставлялась «безглуздій» любові — долі «дурних багачів», старих і скупих. Вишукана лірика трубадурів оспівувала лицарську куртуазну любов і радощі життя. Дама, що оспівувалася трубадуром, стала новим персонажем у середньовічній європейській культурі. Шляхетна дама виступала охоронницею культурних цінностей, що змушували лицаря вдосконалюватись і бути зразковим представником привілейованого класу. Трубадури володіли музичною освітою. Головними жанрами і формами їх лірики були: серена (вечірня пісня), альба (вранішня пісня), пасторела (пісня-діалог), рондо, балада, естампіда (танцювальна пісня), плен (пісня-плач), сирвента (сатирично-політична пісня), кобла (любовна пісня).

У XII ст. із Провансу поезія лицарів-трубадурів поширюється в інші країни. Так, на півночі Франції з'явилися поети-співаки, що називалися труверами. Вони були творцями віршованих куртуазних романів і драм, ліричних віршів. Головними пісенними жанрами труверів були пастурелі, сирвенти, шансон. Творчість труверів була більш професійною, чимало з них навчалось в університетах і монастирських школах. Часто це були духівники, дипломати, історіографи, законотворці тощо. Мистецтво труверів було близьким народів. Відомими труверами були граф Шампанський (1201—1253), Кретьєн де Труа (XII ст.), Адам де ла Алль, Ж. Бодель, Г. Брюле, Адам Ле Боссю (XIII ст.) та ін.

У кінці XII — XIII ст. у Німеччині набуває популярності творчість мінезингерів — лицарських поетів-співців величного кохання, що виконували свої твори у супроводі музичних інструментів. Вони оспівували любов до Дами, служіння Богу та сюзерену, хрестові походи, лицарські звичаї тощо. Відомими серед них були імператор Священної Римської імперії Генріх VI, германський король Конрад IV (XI—II ст.), легендарний Тангейзер з Баварії (XIII ст.), Готфрід Страсбурзький — автор відомого роману «Тристан та Ізольда», Вольфрам фон Ешенбах, що створив художні обробки давніх німецьких і кельтських сказань та знамениту легенду про лицарів Грааля та Ларсифале. Пізніше ці твори послужили сюжетом для опер Р. Вагнера «Лоенгрін» і «Парсифаль» та інші. У XV ст. лицарство занепадає, а його представники поступово перетворилися на елітарний, аристократичний прошарок феодального класу.

Лицарство стало феноменом середньовічного західного світу. Воно створило особливу світську культуру, пройняту нормами особливої моралі, культуру, що вступила у боротьбу з духовно-релігійним началом і перемогла у цій боротьбі.

5.3.6. МІСЬКА КУЛЬТУРА

В XI ст. центрами культурного життя у Західній Європі стали міста. Міська культура була вільнодумною та антицерковною і тісно пов'язаною з народною творчістю. Найяскравіше ці риси проявилися у міській літературі, яка створювалася на основі народної мови на протигагу латиномовній літературі.

Поширеними літературними жанрами стали віршовані новели, байки, жарти (фабліо у Франції, шванки у Німеччині). Їм властиві сатира, сарказм, яскрава образність. У них засуджувалася ненаситність духовенства, безплідність схоластичної премудрості, невігластво феодалів, що стояли на шляху тверезого і практичного погляду на світ, який формувався у міських жителів. Фабліо та шванки створили новий тип героя, що може знайти вихід із будь-якої ситуації, дякуючи природному

розуму та здібностям. Мудрість народу набула форми прислів'я та приказок. Церква переслідувала міських поетів. Так, у кінці XIII ст. твори парижанина Рютбефа були засуджені папою і спалені.

Улюбленим фольклорним жанром став міський сатиричний епос. У його основі були казки, що зародилися у період раннього Середньовіччя. Досить поширеним був «Роман про Лиса», у якому винахідливий та сміливий лис Ренар (образ розумного та практичного городянина) перемагає тупого та кровожерного Вовка Ізенгріна, сильного та дурного ведмедя Брена. Це образи лицаря та феодала. Роман з'явився у Франції, він був перекладений німецькою, англійською, італійською та іншими мовами. На сюжети «Романа про Лиса» створювалися скульптурні зображення в соборах Отена, Бурже та ін.

У XIII ст. зароджується міське театральне мистецтво. Театралізовані дійства (так звані міські «ігри») мали світський життєвий характер. Виразними засобами цих дійств були фольклор, творчість бродячих акторів — жонглерів, танцюристів, співаків, музикантів, акробатів, фокусників. У XIII ст. найулюбленішою була «Гра про Робена і Маріон». Театралізовані «ігри» розігрувалися прямо на міських площах, вони відтворювали народну культуру Середньовіччя.

Носіями духу протесту та вільнодумства були бродячі школярі та студенти — ваганти, що були опозиційно настроєні до церкви та існуючих порядків. Ваганти створили своєрідну поезію і пісні латинською мовою, в яких оспівували радість життя. Так, поезія французького поета XV ст. Війона насичена терпким смаком життя, ліризмом, трагічними протиріччями та драматизмом. У його віршах — страждання простих людей, їх оптимізм та бунтарські настрої того часу.

Ідеями вільнодумства прийнята досить популярна у XIV ст. філософсько-алегорична поема «Роман про розу». Автори поеми Гільйом де Лоріс і Жан де Мен оспівують Природу та Розум, критикують класову структуру феодального суспільства.

Для розвитку середньовічної культури велике значення мала творчість видатного поета і мислителя, флорентійця Данте Аліг'єрі (1265—1321). Кращим його твором є «Божественна комедія», у якій автор створив величну картину світу, природи, буття суспільства та людини. Він веде читача через пекельні муки, чистилище, до бажаного раю, щоб знайти мудрість, зміцнити людський дух заради ідеї добра.

Демократичні та реалістичні тенденції, що поширювалися у кінці Середньовіччя, проявилися у творчості інших видатних письменників. Це творчість іспанського воїна та письменника Хуана Мануеле (збірник повчальних оповідань «Граф Луканор»), англійських поетів Джефрі Чосера («Кентерберійські оповідання») та Уільяма Ленгленда («Видіння Уільяма про Петра Орача») та ін. З часом міська культура стала невід'ємною складовою частиною народної культури в цілому.

Особливим проявом народної культури періоду Середньовіччя, синтезом обрядово-видовищних форм став карнавал — масове народне гуляння з вуличною процесією, маскарадом і розвагами. Носіями карнавальних свят були мандрівні актори — гістріони. У Франції їх називали жонглерами, у Німеччині — шпільманами, в Іспанії — хугларами. Вони були носіями художнього слова для неосвічених людей, провідниками колективної пам'яті народу.

5.3.7. ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

Середньовіччя створило свої особливі форми художнього вираження, що відповідали світогляду даної епохи. Мистецтво було одним із засобів осягнення абсолютної ідеї, божественної істини. Тому йому характерні такі риси, як символізм та алегорич-

ність. Середньовічне мистецтво було релігійне, тому що воно формувалось у сфері релігійного мислення. Як церква, так і світське мистецтво цього періоду, було єдиним за стилем, який значною мірою визначався вченням християнства, його ставленням до світу. Головним завданням мистецтва було втілення божественного начала.

Середньовічне мистецтво не знало поділу на професійне та народне. Пам'ятки мистецтва створювали безіменні майстри, що були ремісниками. Майстри, що зводили собори, прагнули показати світ у його багатогранності та завершеній гармонійній єдності. Намагання знайти певну закономірність цілісності світу породило принципи ієрархії, що визначали характер архітектури та мистецтва, співвідношення у них структурних і композиційних елементів.

Середньовічні собори були своєрідними кам'яними енциклопедіями універсальних знань, «біблійним світом», а для більш освічених глядачів вони слугували втіленням християнських догм та уявлень про світ. Через декілька століть середньовічна Західна Європа набуде сформовану художню мову та систему образів.

Романський стиль. Романський стиль панував у середньовічному мистецтві з Х по XIII ст. В той час середньовічні держави були конгломератами окремих, замкнених і вічно ворогуючих феодинів (помість). Тому романське мистецтво було проиняте духом войовничості та самозахисту.

Основним видом мистецтва у романський період була архітектура. Її можна назвати церковною, тому що церква була головним замовником шедеврів мистецтва. Важливим архітектурним завданням стало створення кам'яного монастирського храму, який задовольняв би вимоги церковної служби. Церковна романська архітектура опиралася на досягнення каролінзького періоду і розвивалася під впливом античного, сірійського, візантійського та арабського мистецтва. Головним типом храму була базиліка, але вже значно ускладнена в плані та композиції. Внутрішня частина храму прикрашалася монументальними розписами — фресками.

Головні великі будівлі — це замки-фортеці, або храми-фортеці. Вони були кам'яні, товстостінні зі зводами, простими та суворими зовні. Форми романської культової архітектури (великі площини) сприяли розвитку монументального живопису, що процвітав з XI ст. Для романського стилю характерні прості вертикальні та горизонтальні лінії, напівциркулярні віконні та дверні арки, аркади. Візуально вони виглядали досить вузькими. Такі риси надавали храму вигляд величності та суворості.

Новим у еволюції християнського храму стала поява скульптури на фасадах церковних будівель. Поступово відроджувалось мистецтво кам'яної монументальної скульптури у формі рельєфу на площині. Романська скульптура досить виразна. Фігури різні за розміром, розміщені в межах вертикальної поверхні у строго ієрархічному порядку. Христос завжди більший за ангелів і апостолів, які, в свою чергу, більші за простих смертних. Людські фігури втрачають матеріальність, об'ємність виражена мало, пропорції вільні, одяг спадає складками, що нагадують орнамент, створюючи образну декоративність.

Мистецтво у середньовічній Європі було справою рук, розуму та серця художників із нижчого стану. Вони вносили у свої творіння особливі релігійні почуття. Тому поряд з картиною створення світу, що дуже наочно представлена у храмах, бачимо і зображення земного життя з його стражданнями та пристрастями. Це прості люди, що зі страхом чекають божого суду, сцени облоги замків, сцени страт та картини праці. Такі зображення досить виразні та правдиві, і це робило їх доступними та зрозумілими кожному. Ці риси зумовили особливу цінність романського мистецтва.

Для романського мистецтва характерне звернення до всього незвичного, фантастичного. Це зображення істот, у яких поєднуються форми звірів, птахів, людини. У них простежуються пережитки народних уявлень епохи варварства.

У Західній Європі скульптурні твори робили переважно із каменю та піщанику, в Італії — з мармуру. Поширеним було лиття з бронзи, різьблення скульптури з дерева.

Пам'ятками романського зодчества є міські собори у Вормсі, Шпейєрі та Майнці (Німеччина), собор Нотр-Дам ла Гранд у Пуатьє, собори в Тулузі, Орсивалі, Арлі, Велезі (Франція), собори в Оксфордї, Вінчестері, Норичі, Даремі (Великобританія) та в інших європейських країнах.

Готичне мистецтво. Термін «готика» виник в Італії в епоху Відродження. У більшості європейських країн розквіт готики припадає на XIII—XIV ст. Це був час стрімкого росту та процвітання міст. Тому в мистецтві готики поряд з чисто феодальними елементами посилюються риси культури бюргерства. Головними творцями готичної культури були вже не монастирські, а світські майстри. Тому для готичного мистецтва характерні дві риси, що відрізняють його від романського — посилення раціоналізму та реалістичних тенденцій.

Архітектура незмінно залишалась основою середньовічного синтезу мистецтв. На відміну від романського готичний собор неосяжний, часто асиметричний, спрямований вгору. Каркасна система готичної архітектури (стрілчасті арки, що опираються на стовпи; боковий розпір хрестових зводів, викладених на нервюрах, передається аркбутанами на контрфорси) дозволила будувати дуже високі та обширні інтер'єри соборів, прорізати стіни високими вікнами з багатокольоровими вітражами. Спрямованість собору у височину зумовлена велетенськими ажурними вежами, стрілчастими вікнами та порталами, вигнутими статуями, складним орнаментом.

Собори будувались на замовлення міських комун. Вони символізували не тільки могутність церкви, а й силу та вольності міст. Ці монументальні споруди зводились протягом десятків і сотень років.

В образотворчому готичному мистецтві особливе значення належить **скульптурі**, що розвивалась у тісному зв'язку з архітектурою. Головні риси, що характеризують готичну скульптуру, такі: по-перше, перехід від абстрактного начала у художній концепції до явищ реального світу, домінування релігійної тематики, образи якої змінюються, наділяються рисами глибокої людяності, посилення ролі світських сюжетів і поява портрета. Другою особливістю є те, що рельєф залишається у готичному мистецтві, але головним видом скульптури стає кругла пластика, перші пам'ятки якої з'явилися у середині XII ст.

Вибір сюжетів і розміщення зображень регламентували правила, встановлені церквою. Сукупність зображень, розподіл їх по фасадах соборів відбивали систему релігійного світорозуміння епохи. Скульптура у готичному храмі присутня скрізь — на фасадах, карнизах, порталах, галереях та капітелях колон, під зводами капел, на гвинтових сходах, на водогінних трубах, на консолях та інших місцях. Наприклад, кожен із французьких соборів в Шартрі, Ам'єні та Реймсі нараховує біля двох тисяч скульптурних творів¹.

Своєю могутністю та фантазією вражають скульптурні зображення собору Паризької Богоматері (Нотр-Дам-де-Парі), Реймського та Шартрського соборів у Франції, Кельнського собору у Німеччині, Кентерберійського собору та собору Вестмінстерського абатства в Англії та інші.

Каркасна конструкція готичного собору сприяла витісненню площини стін великими віконними прорізами, тому монументальний фресковий живопис поступається місцем мистецтву **вітража**. Вітраж являє собою орнаментальну або сюжетну декоративну композицію (вікно) у якій зображення складається із шматочків кольорового скла, що з'єднуються між собою вузькими свинцевими перегорodkaми.

¹ Що? Як? Чому? Світ мистецтва. — Харків, УФММС, 1999. — С. 77.

Тримається вітраж на залізній арматурі, що закріплена у кам'яних амбразурах та сплетіннях віконних прорізів. Звичайними сюжетами для вітражів були сцени із Старого та Нового Завіту, життя святих, а також зображення Страшного суду. Характерним вікном у готичному соборі була кругла «роза» над центральним порталом, як правило, у вигляді орнаментального вітража.

Пам'ятками готичного зодчества є собор Нотр-Дам у Парижі, собори у Реймсі та Ам'єні (Франція), собор у Кельні (Німеччина), Вестмінстерське абатство в Лондоні (Великобританія), собор св. Стефана у Відні (Австрія), костьоли Діви Марії у Гданську і Кракові (Польща) та інші.

Живопис розвивався переважно не у формі настінних розписів, а головним чином у мініатюрах рукописів та в розписах вівтарів.

Яскравим прикладом готичного живопису служить розпис ряду соборів Чехії, де втілились самобутні національні та реалістичні риси мистецтва того періоду.

Ріст духовної та матеріальної культури, розвиток знань посилили інтерес до ілюстрованої книги, яка прикрашалася мініатюрами — живописними зображеннями у вигляді заставок або на всю сторінку. Мистецтво книжкової мініатюри досить швидко розвивалося та вдосконалювалося. Багатство та гармонійність оформлення сторінок з текстом, ініціали та ілюстрація досягали органічного поєднання, робили готичну книгу великим надбанням. Окрім мистецького значення ілюстровані рукописні книги були джерелом історичних та культурологічних знань. Так, польський манускрипт «Книга ремесел» (XVI ст.) у прекрасних живих та виразних композиціях зображує картини праці кожум'як, бондарів, ковалів, кравців, шевців.

Ілюструвалися як богослужбні, так і книги світського характеру. Наприклад, знамениті французькі «великі хроніки» представляють у картинах всю історію Франції, починаючи з Меровінгів, а німецька книга любовних пісень «Рукопис Матпессе» (XIV ст.) є образотворчим літописом «куртуазного» побуту, з турнірами, полюваннями, подвигами на честь «прекрасної дами». Особливо цінними є Кельтські рукописи, яким характерна висока художня майстерність та виразність. Це — Біблія Дарроу, Євангеліє Ліндисфарна та Біблія Келлса¹.

У цілому образотворче убранство готичних соборів (статуї, рельєфи, вітражі та вівтарний живопис) відіграло роль образної енциклопедії середньовічних богословських знань. Цікаво, що у кожному соборі домінувала якась окрема тема. Паризький — присвячувався Божій Матері і всьому, що з нею пов'язано. Ам'єнський собор з фігурами пророків на фасаді виражав ідею месіанства. Собор в Лані, на перший погляд, висуває алегорії наук та вільних мистецтв і розповідає про чудеса королів. У Реймському соборі особлива роль відведена портретам французьких королів. Шартський собор охоплює усі розгалуження середньовічної думки і представляє символічну картину світу небесного і світу земного.

Поряд з цими сюжетами у соборах знайшли місце інші зображення та мотиви. Наприклад, сцени ремісничих і сільських робіт, зображення ковалів, сіячів, будівельників. Пояснювалося це тим, що праця послана людині Богом за спокуту гріхів. Алегорії гріхів та гріховних пристрастей зображалися у вигляді химер, язичницьких потвор. Зображення звірів та рослин уособлювали світ природи, створений у перші дні творіння.

Часто готичні собори прикрашали зображеннями жонглерів, музикантів і танцюристів, у яких відбилися народні потішні вистави, що були у середні віки досить поширеними. Готична архітектура демонструє надзвичайно органічне поєднання ремесла і мистецтва та досконалість форм і синтезу мистецтва.

¹ Бекет В. История живописи. — М.: Издательство «Астрель», 2003. — С. 30.

Готичний собор — це цілий світ, що увібрав у себе життя середньовічного міста. Поряд з ратушею він був центром зосередження усього суспільного життя. Готичне мистецтво має велику виразну силу. Напруження душевних сил, що закарбоване на обличчях та фігурах, створює враження бажання звільнитися від плоті та досягти потусторонніх таїн буття. У цьому мистецтві немає спокою, благоденства, воно пройняте сум'яттям, високим духовним поривом. Краса готичної скульптури — це творіння духа, пошук та боротьба з плоттю.

Готичне мистецтво було переважно культовим та розвивалося в рамках феодально-релігійної ідеології. У ньому відбилося формування національних держав, зміцнення міст і міських торгових та ремісничих кіл.

5.3.8. Музика

Велику роль у музичному житті країн Західної Європи відіграла римо-католицька церква, яка використовувала емоційну силу музичного мистецтва для впливу на прихожан. Стиль церковної католицької музики склався у IV—VII ст. Намагання церкви відділити церковні наспіви від мирського життя породило таке явище у церковному житті, як Григоріанський спів. Кодекс під назвою «Григоріанський антифонарій» містив зібрання церковних хорових наспівів, основою для яких була Біблія. Григоріанському співу характерні строгість, стриманість мелодії, підпорядкування тексту. Він є строго одноголосим, виконується тільки чоловічим хором в унісон.

Найдавнішим видом Григоріанського співу є псалмодія, яку християнська церква вважала молитовним співом, що найбільше відповідав містичному духу церковного ритуалу.

З часом різні види Григоріанського співу об'єдналися у меси — циклічні вокальні, або вокально-інструментальні твори релігійного характеру, що виконувались латинською мовою. Символічний зміст мес пов'язаний з обрядом «перетворення хліба і вина у тіло і кров Ісуса». У IX ст. на основі Григоріанського співу виникають перші ранні форми церковного професійного багатоголосся — органум і дискант. З розвитком культового багатоголосся значення у ньому Григоріанського співу зменшується, разом з тим, Григоріанські мелодії використовувались як тематична основа багатьох духовних творів.

У цей самий час з'являються нові музичні форми «антигригоріанських течій», що стало своєрідним ударом по церковній ідеології з боку народної творчості. Це — гімни, які, порівняно із псалмодією, були більш мелодійно розвинені і структурно довершені. Пісні-гімни поступово стали виконуватись у церквах усіма прихожанами у вигляді інтермедій (вставок). Слідом за гімнами з'явилися секвенції (імпровізаційно-поетичні вставки, якими прикрашався старий молитовний текст), тропи (вставки-діалоги) і театралізовані літургійні драми.

Занепад монастирської та лицарської культури сприяв перенесенню музичного життя до міст — центрів економічного, політичного та культурного життя, де склався новий музичний побут і творчість. Центрами музичного життя у Західній Європі були Італія, Франція та Іспанія. Музична творчість відтворювала міське життя, повне протиріч та конфліктів між аристократією і буржуазією, між багатими бюргерами і міською біднотою. У королівських, князівських і єпископських дворах музика відіграла декоративно-звеселяючу та політико-демонстративну роль. Їм протистояло народне мистецтво жонглерів, шпільманів, гістріонів, які обслуговували народ на ярмарках, гуляннях, весіллях і похоронах. Поряд із розважальними піснями вони виконували пісні-сатири, пісні протесту проти влади багатих і духовенства.

Найрозвиненішою формою міської поліфонії був мотет (розспів слів). Це жанр багатоголосої вокальної музики, що у XII — до середини XVI ст. був головним жанром західноєвропейської духовної та світської багатоголосої музики.

Отже, біля витоків середньовічної культури й феодального ладу в Західній Європі стояли два світи: греко-римський античний і варварський германський, які зазнали за-непаду і перетворення. Наслідком їх зустрічі стала поява середньовічного світу.

Особливості художнього розвитку у середні віки визначалися тісним зв'язком з релігією, тим, що сам світогляд середніх віків був переважно теологічним, що церква була головним замовником творів мистецтва, а духовенство — єдиним освіченим класом. Щоб залучити до віри, церква використовувала силу мистецтва, а ставлення до нього було таке ж, як до Священного Писання. Вся середньовічна культура мала своїм центром релігійний ідеал і навколо нього розвивалася. Разом з тим мистецтво було дуже близьке до народної творчості.

Культура Середньовіччя, що проіснувала тисячу років, породила нові ідеї та образи, нові естетичні ідеали та нові художні форми. Надиhaючись духом християнства, мистецтво цього часу глибоко проникло у внутрішній світ людини. Мислителі і художники прагнули гармонії, замислювалися над влаштуванням світу. Творцями культурних шедеврів були прості майстри, що уміли відтворити багатство внутрішнього світу людини, її душевні пориви.

Середньовічна культура досить різноманітна, їй властиві внутрішні протиріччя, вона зазнала розквіту і занепаду. Разом з тим їй властива ідейна, духовна та художня цілісність, що визначалась історичною реальністю, яка лежала в її основі.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Яке значення мали античні впливи на культуру Середньовіччя?
2. Що характерне для розвитку культури в епоху Каролінзького відродження?
3. Що було характерним для світогляду Середніх віків?
4. Що таке схоластика, в чому її завдання?
5. Які характерні особливості притаманні середньовічній освіті?
6. Яка система освіти існувала в середньовічній Європі?
7. Як розвивалися наукові знання у Середні віки?
8. Що таке лицарська культура?
9. Що проповідували лицарські поети-співці?
10. Які риси характерні для розвитку культури середньовічного міста?
11. Хто був носієм карнавального свята в період Середньовіччя?
12. Які характерні ознаки Григоріанського співу?
13. Яку головну функцію виконувало середньовічне мистецтво?
14. Які стильові особливості романського храму?
15. Які стильові особливості готичного храму?
16. Які риси характерні для романського образотворчого мистецтва?
17. Які риси характерні для готичного образотворчого мистецтва?
18. Яке місце посідає культура Середньовіччя у світовій культурі?

5.4. КУЛЬТУРА КИЇВСЬКОЇ РУСІ

Існування Київської Русі охоплює період з IX ст. по 40-і рр. XIII ст. У часи економічного та культурного розквіту давньоруська держава займала територію від Балтики і Північного Льодовитого океану до Чорного моря, від Волго-Окського

межиріччя до Карпат. Етнічну основу держави склали східні слов'яни, що були об'єднані у великі міжплеменні союзи. У давньоруському літописі «Повість минулих літ» вказується, що таких союзів налічувалось чотирнадцять. Південну групу слов'ян склали поляни, древліани, сіверяни, волиняни, дуліби, уличі, бужани, тиверці, білі хорвати, вятичі. Окрім східних слов'ян у межах Київської Русі проживали карели, весь, меря, мурома, мордва, печеніги, чорні клобуки та балтські племена. Політичною формою держави у Київській Русі була ранньофеодальна монархія з елементами феодалізму. Східнослов'янські міжплеменні об'єднання поступово склалися у єдину народність, що була названа «Русь».

Держава являла собою історично важливу, контактну територію між Арабським Сходом і Західною Європою, Візантією і Скандинавією. Це зумовило її швидке входження у загально-європейську історико-культурну спільність. Вона мала широкі міжнародні зв'язки з Польщею, Чехією, Болгарією, Угорщиною, Грузією, Вірменією, Середньою Азією, Волзькою Болгарією, країнами Західної Європи — такими, як Франція, Англія, Данія, Швеція, Норвегія¹.

Важливе значення для культури Київської Русі мало запровадження християнства. На думку академіка Б. Рибаківа, «прийняття християнства поставило Русь на один рівень з передовими державами того часу»².

Після укладення ряду договорів особливо зміцніли зв'язки з Візантією, а прийняття християнства поєднало Русь із традиціями візантійського православ'я, політичною думкою та культурними досягненнями.

Київська Русь стала своєрідним центром слов'янської культури, яка, у свою чергу, зазнала впливу культур країн ісламу, Заходу, Закавказзя і Східного Середземномор'я. Вона проіснувала до 40-х рр. XIII ст. і впала під ударами монголо-татарських орд Чингізхана та Батия.

5.4.1. ПИСЕМНІСТЬ І ОСВІТА

Літературні й археологічні джерела засвідчують про існування у східних слов'ян писемності ще до прийняття християнства. Болгарський письменник Храбр у праці «О письменах» говорить про два види письма — примітивні піктографічні знаки (риски і зарубки) та грецьке й латинське письмо, що не передавало багатьох слов'янських звуків. Писемність у дохристиянські часи була поширена у зовнішньополітичній, економічній і торговельній сферах суспільного життя, а також у язичницькому культі.

Проникнення християнства на Русь зумовило виникнення у східних слов'ян письма, якого потребувала держава і церква. Це письмо називалось «кирилиця», воно прийшло на Русь разом із писцями і богослужбовими книгами із Болгарії. Поступово воно витіснило стару писемність. Пам'ятки давньоруського письма можна побачити на різних предметах та виробках — пряслицях, горщиках, корчагах, голосниках, ливарних формочках та інших предметах домашнього вжитку. Вони свідчать, що писемність була поширена серед простого люду.

Важливими писемними пам'ятками є знайдені у Новгороді, Звенигороді та інших містах берестяні грамоти — переписка городян про господарські справи.

Оригінальними пам'ятками давньоруського письма є графіті XI—XIV ст., що містяться на стінах Софійського собору, Кирилівської церкви, Видубицького мона-

¹ Давня історія України. У трьох томах. — К.: Інститут археології НАН України, 2000. — Т. 3. — С. 217—218.

² Рибаків Б. А. Язычество древних славян. — М., 1981. — С. 456.

стиря, Успенського собору Печерського монастиря, церкви Спаса на Берестові та Золотих воріт.

Цікавими пам'ятками є стилі (залізні, бронзові і кістяні писала) для письма на воскових дощечках, бересті і штукатурці. Вони дають повне уявлення про грамотність прихожан соборів та широких верств населення Київської Русі. Всі ці пам'ятки вказують на те, що писемність у Київській Русі була не тільки привілеєм князів і духовенства, а й надбанням широких верств міського населення.

Розвиток **освіти** у Київській Русі ґрунтується на власних національних традиціях та використанні античного і болгаро-візантійського досвіду шкільного навчання. Поширенню грамотності сприяло запровадження християнства. Після церковної реформи Володимира Великого виникла потреба у навчанні та вихованні освічених людей. Вони потрібні були не тільки для впровадження нового християнського культу, але і для функціонування органів державного управління та розвитку торгівлі. Тому шкільна освіта за князювання Володимира Великого та Ярослава Мудрого набула державної ваги. Утворилися три типи шкіл: палацова школа підвищеного типу, школа «книжного вчення» для підготовки священників та світська (приватна) школа домашнього навчання, переважно для купецького і ремісничого населення.

У школах вивчали основи письма, читання, арифметику, спів, музику, поезику, риторичку, іноземні мови (передусім грецьку і латинську). Вищу освіту визначали філософія і риторика. Центрами освіти були міста Київ, Новгород, Полоцьк, Чернігів, Галич та Володимир-Суздальський. Освітнім центром у Києві був собор Святої Софії. Тут складено літописний звід 1037 р., написано і виголошено «Слово про закон і благодать» митрополита Іларіона, складались основи першого збірника законів Київської Русі, що називається «Руська Правда», створено «Ізборник» Святослава 1076 р., написано у 1056—1057 рр. відоме «Остромирове євангеліє». Тут містилася книгозбірня Ярослава Мудрого, переписувалися книги.

Освітнім і художнім центром був також і Печерський монастир, у якому знаходилися художня і книгописна майстерні. У його стінах була створена визначна пам'ятка історії Київської Русі «Повість минулих літ» та ін.

Утворення шкіл і поширення писемності були пов'язані з соціальними та культурними вимогами давньоруського суспільства.

5.4.2. НАУКОВІ ЗНАННЯ

У розвитку та поширенні наукових знань Київська Русь стояла на досить високому рівні. Через Візантію вона познайомилася з творами Піфагора, Сократа, Платона, Філона, Демокріта, Арістотеля, Епікура та інших мислителів античного світу. У Русі були поширені натурфілософські твори таких християнських авторів, як Іоанн Дамаскін, Георгій Писида, Козьми Індикоплов та ін. Ці твори мали матеріалістично-релігійне спрямування.

Для Київської Русі характерне богословсько-схоластичне сприйняття світу. Перші наукові знання були почерпнуті із таких перекладних джерел, як «Фізіолог» та «Шестиднев», трактатів Козьми Індикоплова. Ці знання розвивалися разом із новими досягненнями, що з'явилися в результаті виробничої діяльності людей. Математика на Русі мала прикладний, ужитковий характер. Знання з математики використовувалися під час будівництва та у торгівлі. Записувалися міри довжини, об'єму, робилися розрахунки при складанні церковних календарів та пасхалій.

Важливе місце у системі наукових знань належало астрономії. Літописи засвідчують, що у Київській Русі спостерігали за такими небесними явищами, як сонячні

та місячні затемнення, комети, боліди, північне сяйво, метеорити та атмосферні явища. Їх трактували як божественні знамення, але опис явищ був реалістичним.

Давні русичі володіли і хімічними знаннями, а саме — хімічними властивостями матеріалів, які використовували при виготовленні виробів із скла (намисто, браслети, посуд, віконне скло), різнокольорових емалей, поливи для кераміки і поліхромних плиток, чорні — суміші для прикрашання виробів із срібла, смальти для мозаїк та ін. Знання з хімії використовувалися також у металургії, при фарбуванні тканин, обробці шкіри, хутра, виготовленні різних напоїв.

Освічені люди Київської Русі володіли певними географічними знаннями. Їм були відомі три частини світу: Європа, Азія та Африка. Вони добре знали географію своєї держави. Наприклад, у Початковому літописі перелічено всі слов'янські племена Східної Європи і географічне місце їх проживання. Названо ріки Дунай, Дніпро, Дністер, Двіна, Буг, Десна, Сула, Прип'ять, Волга, Ока, Шексна та озера Ільмень, Нево, Біле. Детально описаний шлях «із варяг у греки». Розвитку географічних знань сприяли переклади таких іноземних географічних праць, як «Хроніка» Георгія Амартола, хронограф Іоанна Малали, «Космографія» Козьми Індикоплова та ін. Чимало географічних знань містила і паломницька література.

У Київській Русі був досить високий рівень медичних знань, якими володіли народні цілителі — волхви, знахарі, віщуни. Відомо, що успішно лікував хворих чернець Печерського монастиря Агапій, а внучка Володимира Мономаха Ганна склала лікарський порадник «Мазі» у якому розповідається про гігієну тіла, вплив клімату на організм, про сон, лазні, їжу, різні хвороби і лікування ран¹.

5.4.3. ЛІТЕРАТУРА

Поява літератури у Київській Русі було важливим явищем культурного життя. Її виникнення та розвиток пов'язані з соціально-економічними та культурними успіхами, поширенням писемності в усіх сферах суспільного життя.

З прийняттям християнства з'являється красне письменство, у якому взаємодіють церковно-слов'янська і давньоруська мови, сакральний і світський писемні стилі. Усна народна творчість зберігала події багатовікової дописемної історії. Фольклорні джерела використовувалися при написанні літописів. З виникненням писемності почалося записування історичних фактів у хронологічному порядку. З'явилось літописання — вид історичної літератури.

Яскравою пам'яткою давньоруського літописання є «Повість минулих літ» (кінець XI — початок XII ст.), створена ченцем Печерського монастиря Нестором. Це історико-художній твір, що розповідає про виникнення держави Київська Русь, про ратні подвиги русичів, про народні заворушення та княжі міжусобиці. Увесь літопис просякнутий заклик до єднання князів у боротьбі проти зовнішніх ворогів, засудженням чвар. Цей літопис увібрав у себе весь досвід історичних знань, нагромаджений на Русі в попередню епоху, а також досягнення європейської історичної думки, традиції візантійської християнської культури. «Повість минулих літ» доведена до 1110 р. і була покладена в основу пізніших зводів, які доповнювали її місцевим матеріалом. Відомі її три редакції. Перша до нас не дійшла, друга читається у складі Лаврентіївського літопису, а третя — у складі Іпатіївського літопису.

Важливе культурно-історичне значення має Київський літописний звід, укладений ігуменом Матфеєм у Видубицькому монастирі (XII ст.), який розповідає про

¹ Давня історія України. Т. 3. — С. 619.

події 1118—1198 рр., що відбулися у Київській землі. Він є безпосереднім продовженням «Повісті минулих літ». До Київського літопису увійшли матеріали переяславського та чернігівського літописання.

За київським зразком створювалися літописи у Новгороді, Переяславі, Володимирі на Клязьмі, Володимирі-Волинському, Галичі та інших містах.

Унікальною пам'яткою давньої історичної літератури є Галицько-Волинський літопис, що охоплює події на Галицьких та Волинських землях від 1202 до 1292 рр. Він є важливим джерелом знань про внутрішнє життя князівств, а також про міжнародні зв'язки того часу. У ньому широко використано тогочасну епічну поезію.

В XI—XII ст. Київська Русь переживала період бурхливого розвитку. В цей час були створені пам'ятки агіографічної, філософсько-публіцистичної та художньої оригінальної літератури. Це — «Слово про закон і благодать» митрополита Іларіона, «Послання» Климента Смолятича, твори Кирила Туровського, «Повчання» Володимира Мономаха, «Києво-Печерський патерик» та інші.

Найвидатнішою пам'яткою давньоруської літератури є «Слово о полку Ігоревім» (1185—1187), у якому відбиті патріотичні ідеали та поетична культура Київської Русі.

Твір ораторського мистецтва «Слово про закон і благодать» є цінною історико-літературною пам'яткою, у якій проголошується повна культурна і церковна автономія Русі, похвала хрестителю Володимирі та його сину Ярославу Мудрому.

Авторами так званої «учительної» літератури XI—XII ст. були Феодосій Печерський, Лука Жидята, Климент Смолятич, Кирило Туровський та інші проповідники й оратори того часу.

У XI—XIII ст. у Київській Русі важливого значення набула агіографічна література, або «житія». Пам'ятками такої літератури є «Чтеніє о житії і о погубленії блаженную страсотерпцю Бориса і Гліба» Нестора, «Житіє преподобного отца нашего Феодосія, игумена Печерського», «Хождєнія Данїїла Заточника» та інші. В основу цих творів покладено життєпис князів-мучеників Бориса і Гліба, засудження війни між братами, а також зображення монастирського побуту.

Цінною літературною пам'яткою є «Повчання» Володимира Мономаха. Воно адресоване дітям — спадкоємцям державної влади. У ньому Володимир Мономах подає для нащадків образ ідеального князя і правителя, досвідченого господаря і зразкового сім'янина.

У Київській Русі існувала паломницька література, яскравим зразком якої є «Житє и хождєньє Данила, руськия земли игумена». Тут відтворено топографію середньовічної Палестини, подано багато легендарних і апокрифічних оповідань.

Пам'яткою початку XIII ст. є «Києво-Печерський патерик», що являє собою збірник творів про історію Києво-Печерського монастиря. В його основі лежать легенди і перекази про особливу святість монастиря.

Підґрунтям давньоруської оригінальної літератури була усна народна творчість, яка існувала у східних слов'ян ще до виникнення писемності. Це — обрядові пісні, перекази, заклинання, замовляння, епічні та ліричні пісні, пісні-билини, що частково дійшли до нас у переробках та трансформаціях.

Особливе місце посідали пісні-билини, у яких відтворена історія народу. Відомі билини київського і новгородського циклів. У них оспівуються такі народні богатирі, як Ілля Муромець, Добриня Нікітич, Альоша Попович, селянин-орач Микула Селянинович. Це образи безкорисливих захисників землі руської. Поширеними були билини: «Ілля Муромець і соловей-розбійник», «Ілля Муромець і ідолище», «Добриня і змії», «Добриня Нікітич і Альоша Попович» та інші.

5.4.4. МУЗИКА І ТЕАТР

Складовою частиною духовної культури Київської Русі була музика, що супроводжувала людину від народження до смерті. Характерною особливістю давньоруського музичного мистецтва є ідейно-художня цілісність музики і пісні. На Русі поширеними були обрядові танці, пісні, скоморошні ігри, гусярські билинні розспіви, а також ратна музика, що супроводжувала військові походи. Музично-поетичне мистецтво відображало працю, світогляд і громадський побут наших давніх предків.

Археологічні знахідки підтверджують наявність у стародавніх слов'ян у дохристиянський та княжий час струнних, смичкових, щипкових, духових і ударних інструментів. У «Слові о полку Ігоревім» згадується Боян — давньоруський співець, що оспівував подвиги руських воїнів та походи князів.

При княжих дворах існував цілий штат музикантів-умільців, як руських, так і іноземних, що застольною музикою під час бенкетів прославляли князя та його могутність. Про це свідчать такі джерела літературного походження, як «Печерський патерик», «Житіє Феодосія Печерського», «Слово про багача та Лазаря».

Сюжети з музичного життя Русі відтворені на фресках київського собору Святої Софії, де шість музикантів грають на флейті, два — на духових інструментах і трапецієподібній арфі. Сцени музичного побуту виявлено і на дорогоцінних золотих багато оздоблених речах. Поширеними інструментами в княжу добу були гуслі, лютні, гудок, смик, духові роги, труби, сурни, свірелі, сопелі, флейти та різноманітні дзвіночки і брязкальця. Найпоширенішим ударним інструментом був бубон.

Після запровадження християнства зароджується церковна музика — дзвонарство і одно- та багатоголосий церковний спів. Система давньоруських церковних наспівів називалася знаменним розспівом. Це унісонний чоловічий спів обмеженого діапазону і строго піднесеного складу. Нотної грамоти на Русі ще не знали, але відомою була крюкова (знаменна) і кондокарна нотації, що засвідчує високий рівень розвитку давньоруської музичної культури.

Старослов'янські звичаї та обряди з часом втратили своє чисто обрядове призначення і поступово перетворились у народні розважальні ігрища, що несли у собі художнє відображення праці, побуту людини, її особисті почуття. Головними носіями народного театрального мистецтва у Київській Русі були скоморохи — народні лицедії, талановиті музиканти й актори. У їх мистецтві поєдналися спів, інструментальна музика, танок, театралізована пантоміма, акробатика, дресирування звірів тощо. Мистецтво скоморохів, що вийшло з глибокої язичницької старовини, було дуже поширене на Русі. Воно відбивало ідеологію народу та суспільні настрої. У кінці XVII ст. внаслідок переслідувань з боку духовенства і державної влади а також появи шкільної драми скомороство зникає.

5.4.5. АРХІТЕКТУРА

У часи становлення Київської Русі формується тип давньоруського міста, складовими якого були: «дитинець», або «днешній град», у якому містилися князівські та боярські двори, «окольний град» у якому проживало міське населення, та «посади», або «кінці», заселені ремісничим і торговим людом.

Важливого значення в економічному та культурному розвитку давньоруської держави набували міста, правила забудови яких були викладені у так званій «Кормчій книзі» — збірнику законів, що включав як давньоруські, так і візантійські законоположення про містобудування.

За призначенням архітектура поділялась на житлову, культову та оборонну. Пам'яток житлової архітектури не збереглося, але археологічні знахідки свідчать про багатий архітектурний декор будинків заможних верств населення. Археологічні дослідження та літописи дають певні уявлення про особливості міської забудови. Споруди будували із дерев'яних зрубів. В основному це були двокамерні будинки з житловими приміщеннями, що опалювалися глинобитними пічками, та з холодними сніжками — перед входом. Більшість таких будинків мали нижній господарський поверх — підкліть, що трохи заглиблювався у землю.

Князівські та боярські хорони мали два і більше поверхи. Це були ансамблі споруд із золотoverхніми теремами та сніжками на другому поверсі. На князівських дворах будували грідниці — великі зали для прийомів, а також — поруби (в'язниці для непокірних).

Житло бідних людей було однокамерним, мало каркасно-стовпову конструкцію, обмазувалося глиною і білилося. Вся житлова архітектура була дерев'яною.

З поширенням християнства у міській забудові переважає будівництво храмів, що стали символом утвердження і торжества нової релігії. Давньоруські князі розуміли, що храм — це не тільки дім Божий, але і чудова можливість прикрасити та прославити свій столий град, свою землю і свій народ. Вони будували храми, що за багатством не поступалися царгородським. І це було справою не лише престижу, руські князі щиро вірували у бога, а як відомо — «віра без діл мертва єсть».

У багатьох країнах світу X—XI ст. відзначилися активною будівничою діяльністю грецьких майстрів. Візантійські будівничі традиції позначалися на романській архітектурі Західної Європи. Типи архітектурних споруд впливали на архітектуру Балканських країн, Сирії, Малої Азії, Вірменії та Грузії. Тому зрозуміло, чому саме досвід візантійського будівництва був використаний руськими князями та християнською церквою.

Перші давньоруські храми були дерев'яними, і тому жодної пам'ятки не збереглося. На зміну дерев'яному будівництву у кінці X ст. прийшло кам'яне монументальне зодчество. Цьому сприяли вихід Київської Русі на міжнародну арену, вплив візантійської культури і поширення християнства.

У давньоруському храмовому будівництві панувала так звана хрестово-купольна конструкція, яка виникла в Малій Азії у сирійців та вірмен і стала визначати особливості константинопольської архітектурно-будівничої школи. За цією системою прямокутне у плані приміщення розділялося стовпами на подовжні нефи. Церква перекривалася куполами і склепіннями, що півколами завершувалися на фасадах. Перекриття над центральними частинами церкви утворювали рамена просторового хреста, звідки походить і назва конструкції. Храм мислився як символ гармонійної організації хаосу буття силою Божого слова. Тому його зовнішні пропорції мали бути бездоганними і визначати ідею гармонії з навколишнім середовищем. Краса церкви асоціювалася з її висотою, устремлінням до небес, символом яких був купол.

Кам'яні собори в Київській Русі були великою рідкістю і будувалися строго за візантійськими зразками. Візантійські майстри приїздили у Київську Русь і здійснювали тут будівництво. Культові муровані споруди будувалися за системою давньоруської мішаної кладки: чергування цегли-плінфи на вапняному цем'яночному розчині з шаром дикого каменю. Інтер'єр культових споруд прикрашали мармуровими колонами, капітелями, мозаїками та фресками. Для покращання акустики робили голосники — порожнину всередині стіни, у яку закладали глечики.

Перша мурована церква Богородиці (Десятинна), була зведена візантійськими майстрами на замовлення Володимира Великого у 989—996 рр. Вона збудована

за загальнохристиянськими правилами в пам'ять про мучеників-християн. У плані це тринефна, хрестово-купольна споруда, інтер'єр якої був прикрашений мозаїками і фресками та оздоблений мармуром. Десятинна церква, особливо її центральна частина, була взірцем для багатьох давньоруських культових споруд XI—XII ст. У 1240 р. Десятинна церква була зруйнована ордами Батия; зберігся лише її фундамент.

Храми будуються і як необхідність вшанування подій особистого життя (перемога в битві, чудесне врятування від смерті тощо). Так, з'являються перші церкви в ім'я Василя у Києві, Преображення у Василеві. Будувалися храми в ім'я Софії, що символізувала премудрість Христову і Матері Божої. Такі храми збудовані у Києві, Новгороді та Полоцьку. Ряд соборів присвячені Успінню Богородиці. За архітектурним типом вони походять від Успенського собору Печерського монастиря і зведені у Смоленську, Суздалі, Ростові, Владимирі на Клязьмі, Рязані, Володимирі-Волинському, Галичі. Будувалися також храми, що присвячувалися небесному воїнству — архангелу Михаїлу, Святому Феодору Тирону або Стратилату, Андрію. Велика кількість храмів присвячена Богородиці.

До початкового періоду давньоруської архітектури можна віднести такі архітектурні споруди, як церкву Богородиці у Тмуторокані (1021, не збереглася) та Спаський собор у Чернігові (1036), збудовані князем Мстиславом Володимировичем. Спаський собор у Чернігові зберігся до наших днів майже у первісному вигляді.

Унікальним явищем у тогочасній світовій архітектурі став собор св. Софії у Києві, збудований в часи Ярослава Мудрого (1037). Грецькими майстрами була творчо перероблена візантійська традиція, збагачена елементами місцевої стильової неповторності. За типом це п'ятинефний хрестово-купольний храм з хрещатим підкупольним простором та анфіладами бокових нефів. Собор увінчаний тринадцятьма банями.

Софійський собор був «русською митрополією», головним храмом давньоруської держави. Він був не тільки релігійним, а й політичним і культурним центром. Тут відбувалися церемонії посадження на великокняжий престол, приймали іноземних гостей. При соборі було засновано бібліотеку та скрипторій (майстерню з перекладу та переписування книг). Це єдиний собор періоду Київської Русі, який зберіг давню архітектуру й найповніший у світі комплекс мозаїк і фресок XI ст. У середині цього храму панує атмосфера спокою та гармонії. В усьому світі його вважають одним із найбагатродніших творінь слов'янського генія. Київський собор св. Софії є пам'яткою світового значення, яка у 1990 р. занесена ЮНЕСКО до Списку всесвітньої культурної спадщини.

Окрім Києва монументальне будівництво першої половини XI ст. здійснювалося в Полоцьку, Новгороді, Чернігові.

У другій половині XI ст. культове будівництво поширюється у багатьох давньоруських центрах. Засновуються монастирі, у яких будуються нові кам'яні храми. Це Успенський храм Печерського монастиря (1078), Михайлівський Золотоверхий храм (1108), Михайлівський собор Видубицького монастиря та інші.

У XII ст. значного розвитку набула київська, чернігівська, переяславська та новгородська архітектурні школи. У будівельній техніці зникають візантійські традиції змішаної кладки. Архітектура більше подібна до романської. В інтер'єрі будівель зникає мозаїка, поступаючись місцем фресковим розписам. До пам'яток цього періоду належить храм Федорівського монастиря (1131), церква Богородиці Пирогощі на Подолі (1132), Кирилівська (1146) і Василівська (1183) церкви у Києві, Юріївська (1144) у Каневі, Борисоглібський (1128) і Успенський (I пол. XII ст.) собори та П'ятницька церква (поч. XIII ст.) у Чернігові, Михайлівська церква у Смоленську

(кін. XII ст.) та інші. Вони об'єднані єдиним стилевим напрямом та спільною конструктивною схемою.

На початку XIII ст. внаслідок князівських міжусобиць та нападів половців і татар Київ втрачає значення центра держави. Монументальне культове будівництво переміщується на західно-руські землі. Особливий розквіт архітектури спостерігається після об'єднання у XIII ст. Волинського та Галицького князівств. Для архітектури цього часу характерні риси романського стилю. Пам'яток цієї архітектури збереглося дуже мало. Це Миколаївська та П'ятницька церкви у Львові, Успенський собор у Володимирі-Волинському, церква Пантелеймона у місті Холм. Галицькі монументальні будівлі були зведені з світло-сірого вапняку, тому їх ще називали білокам'яними.

Поряд із культовою важливе місце посідала оборонна архітектура. У період, коли виникла потреба захисту від чужоземної навали, будувалися високі, міцні оборонні споруди з товстими кріпосними стінами. Так, Київ був оточений валами і дерев'яними стінами загальною висотою до 16 метрів. Вхід до міста був можливий тільки через кам'яні ворота — Львівські, Лядські та парадні Золоті.

Золоті ворота відбудовані і сьогодні є пам'яткою давньоруської оборонної архітектури.

Оборонне будівництво вдосконалюється та продовжується у XIII ст. З появою стінобитних пристроїв все частіше зводяться високі кам'яні укріплення, оборонні башти з бійницями. При їх будівництві запозичується досвід європейських країн, вдало використовуються особливості місцевого ландшафту. Зразками оборонних споруд того часу є укріплення Галича, Кам'янця, Любліна, Дрогобича, Луцька. До оборонних споруд XIV—XV ст. належать також феодальні замки з міцними кам'яними мурами та вежами.

5.4.6. ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

З культовою архітектурою був тісно пов'язаний монументально-декоративний живопис, характерний для візантійських художніх шкіл. У Київській Русі візантійський живопис поширився у формі монументальних настінних розписів — мозаїк і фресок. Настінні мозаїки застосовувалися у спорудах Київської Русі з кінця X до початку XII ст.¹ Технологія виготовлення різнокольорової смальти (особливо золоті) була дуже складною і дорогою, а саме мистецтво мозаїки вимагало великого уміння. У Києві мозаїками були оздоблені інтер'єри князівських палаців і культові споруди часів Володимира Великого та Ярослава Мудрого.

Основним видом монументального мистецтва Київської Русі був фресковий живопис. Він значно дешевший, але справляв надзвичайний художній ефект. Фрески чудово поєднувалися з фактурою кам'яних стін і мали надзвичайно багатий колорит. Техніка фрески була запозичена у візантійських майстрів, але давньоруські художники довершили її новими елементами і стилістичними зображеннями. Так, новим у митецькій діяльності давньоруських майстрів стало поєднання мозаїчних і фрескових зображень, чого не практикували у Візантії. У XII ст. мистецтво мозаїки поступається мистецтву фрески.

Перші мозаїчні зображення та настінні фрескові розписи були виконані у Десятинній церкві міста Києва, але вони не збереглися.

До найвизначніших пам'яток українського і світового монументально-декоративного мистецтва належать мозаїки і фрески Софійського собору у Києві. Головним

¹ Мистецтво Київської Русі. — К.: Мистецтво, 1989. — С. 30.

змістом художнього оздоблення інтер'єру цього храму є утвердження християнства, а храмові настінні розписи стали «біблією для неписьменних», яку потрібно було читати у певному порядку. На фрескових панно три цикли зображень: євангельські, біблійні та житійні. На мозаїках зображені основні персонажі християнського віровчення. Мозаїчні оздоблення прикрашають головний вівтар і купол собору. Це — поясне зображення Христа-Пантократора (Вседержителя) з піднятою десницею, в апсиді центрального вівтаря зображена велична постать Богоматері-заступниці Марії-Оранти. У народі Богоматір Софії Київської вважали заступницею Києва і Русі і називали її «Нерушимою стіною», тобто заступницею і покровителькою. Марія-Оранта у народній свідомості злилася з язичницьким образом «Великої Богині», що уособлювала силу землі¹.

Нижче мозаїчного зображення Богоматері-Оранти розташована багатофігурна композиція «Євхаристія» (причащання апостолів), а ще нижче — «святительський чин», який є одним із кращих взірців монументального живопису. Мозаїчні панно Софії виконані на яскравому золотистому фоні і набрані із смальти 177 кольорових відтінків. Важливим елементом художнього оздоблення Софії є орнаменти, переважно рослинного характеру. До наших днів збереглося 260 квадратних метрів мозаїк і близько 3000 квадратних метрів фресок собору Святої Софії у Києві².

Монументальними розписами були також оздоблені Успенський собор Печерського монастиря, Михайлівський Золотоверхий собор, церква Спаса на Берестові у Києві. З середини XII ст. у Київському, Чернігівському, Переяслському, Галицькому та Волинському князівствах створюються самобутні художні школи. Фресковий живопис повністю замінює настінні мозаїки. Давньоруські фрескові розписи збереглися до наших днів у сакральних спорудах Києва і Чернігова, Смоленська і Володимирів у Клязьмі, Пскова, Новгороді, Старої Ладозі та інших давньоруських містах.

Разом з будівництвом храмів розвивався і такий вид мистецтва, як **іконопис** — вид культового станкового живопису. Ікона як художній елемент займала головне місце в інтер'єрі культової споруди. Культ ікони був офіційно прийнятий на сьомому Вселенському соборі 787 р. у місті Нікеї. Ікони становлять органічне ціле з храмом і підпорядковані його архітектурі. У храмах ікони розташовувалися над передвітарною перегородкою, що пізніше перетворилася на іконостас. Перші ікони були привезені на Русь з Візантії та Болгарії, а в кінці XI ст. з'явилися власні. Мистецтво іконопису мало свої особливості, що відрізняли його від монументальних розписів. В іконі обмежений простір, який вимагав зосередження на створенні психологічного образу, знаходженні найвиразніших композицій та колористичних рішень. Творів давньоруського іконопису збереглося дуже мало.

Становлення давньоруського іконопису припадає на II пол. XI — поч. XII ст. У Києво-Печерському патерику розповідається про перших руських іконописців — Григорія та Аліпія. Так, відомою в цей час була Печерська іконописна майстерня, у якій писав іконописець Аліпій, що пройшов школу візантійських майстрів.

Ряд дослідників пов'язують з київською художньою школою такі ікони, як «Ярославська Оранта» (XII ст.), «Устюзьке Благовіщення» (XII ст.), «Дмитрій Солунський» (XII ст.) і композицію Свенської (або Печерської) Богоматері» (XIII ст.). Серед ікон, що дійшли до наших часів, найшанованішою була ікона «Богородиці — Елеуса», привезеної в кін. XI — поч. XII ст. з Візантії до Вишгорода поблизу м. Києва. Її назвали «Володимирська Богоматір» (Третяковська галерея, м. Москва). Образи, втілені в іконах, вважалися взірцем моральної чистоти й одухотвореності.

¹ Київська Русь. Культура. Традиції. Збірник наукових праць. — К.: Наукова думка, 1982. — С. 85.

² Українська культура: історія і сучасність: Навч. посібник. — Львів: Світ, 1994. — С. 179.

У Києві сформувалася іконографія перших руських «святих» — Бориса і Гліба, уявлення про яку дає ікона «Борис і Гліб». Традиції Києва були поширені в іконописних школах Новгород, Володимира, Суздаль, Галича та Володимира-Волинського.

В оздобленні давньоруських храмів значну роль відіграло **пластичне мистецтво та різьбярство**. Східнохристиянська церква, переслідуючи язичницькі вірування, заборонила об'ємну скульптуру, тому пластичне мистецтво розвивалося у вигляді рельєфів. Для різьбленого оздоблення монументальних споруд використовувався мармур та рожевий шифер. Значна кількість рельєфних орнаментальних прикрас збереглася у храмах Києва. Це — різьблені плити, виготовлені в техніці орнаментального і тематичного рельєфу, що прикрашають парапети хорів собору Софії Київської, шиферні плити з тематичними рельєфами Михайлівського Золотоверхого та Києво-Печерського монастирів.

Цікавою пам'яткою давньоруської пластики є барельєф, на якому зображена Богоматір-Одигітрія з дитям, що знайдений у руїнах Десятинної церкви. Шиферні різьблені плити збереглися і в Спаському соборі Чернігова.

Історичну і культурну цінність становить саркофаг Ярослава Мудрого (X—XI ст.), що зберігається у київському Софійському соборі. Він виготовлений з білого мармуру, вкритий рослинним орнаментом з християнською символікою.

Цінними витворами давньоруського пластичного мистецтва є вироби різьбярів по каменю у вигляді невеликих кам'яних іконок, на яких найчастіше зображали Бориса і Гліба, Дмитра Солунського, Богородицю, Спаса, Святого Миколая та інших святих. Шедевром мініатюрної кам'яної пластики є ікона «Увірування Фоми», що зберігається у Київському історичному музеї.

Оригінальним видом мистецтва у княжу добу було **мистецтво книжкової мініатюри**. Рукописна книга була особливо цінною, писалася дуже довго, на дорогому пергаменті і художньо оздоблювалася. Книги переплітали у міцні оправи з металевими замками, текст прикрашали ініціалами, заставками та мініатюрами. Книжкова мініатюра виконувалася й ілюструвалася руськими писцями і художниками, зразками для яких служили візантійські та болгарські рукописні книги. Пам'ятками давньоруських рукописів є «Остромирове євангеліє» (1056—1057 рр.), «Ізборник Святослава» (1073 р.), «Бучацьке євангеліє», «Юрієве євангеліє», «Добрилове євангеліє» (XII ст.), «Мстиславове євангеліє» (XII ст.) та ін.

Видатним явищем у давньоруському мистецтві, цінним джерелом історії Київської Русі є мініатюри Радзивилівського літопису (XV ст.) Книга містить 618 кольорових графічних мініатюр, що ілюструють життя княжої доби. Мініатюри дають цінні відомості про архітектуру Київської Русі, одяг та зброю, речі домашнього вжитку й інші важливі історичні події¹. Орнаментика більшості давньоруських рукописів була пов'язана з ювелірною справою та декоративно-ужитковим мистецтвом.

Розвиток ремісничого виробництва стимулював розквіт **декоративно-ужиткового мистецтва**, у якому проявилися риси давньоруської естетики та багатовікових художніх традицій східних слов'ян. Поширеними на Русі були такі види прикладного мистецтва, як скань, чернь, зернь, позолота, перегородчаста емаль та художнє литво. Скань — це мистецтво використання найтоншого дроту, що напаявався на металеву основу. Скань широко використовувалась у жіночих прикрасах та окладах книг. Чернь — чорна паста для протравлювання срібних виробів, що робила темне тло, на якому світилися срібні фігури. Її наносили на браслети, зап'ястя, колти, персні, хрести, зброю тощо. Зернь — дрібні кульки, що впаювалися в персні та інші прикраси.

¹ Рибаків Б. А. Из истории культуры древней Руси / Исследования и заметки. — М., 1984. — С. 188—240.

Високого рівня досягли давньоруські майстри у техніці емалі. На золотих пластинках витискували контури малюнка, напаявали золоті тонкі перегородки, а проміжки засипали порошком, що плавився у печі і заливав площини різнокольоровими емаллями. Художньо оздоблювалися предмети побуту, прикраси, зброя, металевий і керамічний посуд, вироби із кістки. Поширеними мотивами було коло — символ сонця, хвилясті лінії, що символізували воду, фантастичні звірі і птахи, «дерево життя», рослинний орнамент. Кращими виробами прикладного мистецтва є пластинчасті браслети — наручі із срібла, діадеми, барми, колти, гривни, рясни. Поруч із різними прикрасами, у ювелірних майстернях відливалася велика кількість нагрудних хрестиків (енколпіїв), нагрудних іконок, змійовиків. Найвідомішими шедеврами ювелірного давньоруського мистецтва є дві діадеми з князівського парадного вбрання, що датуються XII і XIII ст.

У давньоруській державі також було поширеним кування та карбування золота, срібла та міді. Чудовим зразком цього мистецтва є також врата Суздальського собору (XIII ст.), де поряд з біблійними сценами зображено язичницьких істот, що стережуть вхід.

Оригінальними видами прикладного мистецтва було художнє литво. Давньоруські майстри відливали безліч різних речей — від невеличких прикрас до великих церковних дзвонів. Цінною пам'яткою художнього литва є великий мідний хорос, знайдений на Подолі у м. Києві. Він оздоблений жар-птицями — символами світла та знаками вогню і сонця. Міжнародне визнання здобули вироби майстрів із різьби по дереву та кістці, майолікова кераміка, а також виробництво скла. Пам'ятками різних художніх ремесел є бронзові панікадила, дзвони, смальта, скляне намисто, кубки, чари, браслети, різьблені шкатулки, образки, руків'я ножів та зброї, дзеркала, ложки, шахові та шашкові фігури та ін.

Важливе місце у господарському житті Київської Русі посідали **ремесла**. Провідною їх галуззю була чорна металургія, яка розвивалася за межами міста. Залізо видобувалось із болотяних руд. Давніми центрами залізорозного ремесла були м. Городськ на Тетереві (Коростишівський район, Житомирська область), та м. Вишгород (Київська область). Центрами обробки чорного металу були міста Київ, Новгород, Смоленськ, Чернігів, Галич, Вишгород. Давньоруські ковалі знали такі техніки обробки заліза, як кування, зварка, цементация, обточка, інкрустация кольоровими металами, полірування, вони володіли усіма видами обробки кольорових металів. Довершеними формами і художнім оздобленням відомі давньоруські мечі.

Розвивалося також гончарство, що процвітало у таких містах, як Білгород і Вишгород.

Високого рівня досягла обробка дерева, каменю, виготовлення цегли та вапна. Деревообробний промисел був особливо поширений у будівельній справі. Кам'яне будівництво сприяло появі цегельників, каменярів, вапнярів.

Існували і такі ремесла, як кравецьке, обробка шкіри, виготовлення взуття, прядіння, ткацтво та інші.

Отже, давньоруське мистецтво є однією з найяскравіших сторінок історії художньої культури доби Середньовіччя. Київська Русь відіграла значну роль у світовій історії, а її мистецтво за три століття досягло художніх вершин. Великий вплив на мистецтво Київської Русі мали культури інших народів, особливо Візантії. Разом з тим у скарбницю світової культури багато нового і цінного внесли давньоруські митці. Загалом культурний розвиток Київської Русі IX—XIII ст. знаходився на високому європейському рівні. На жаль, монголо-татарська навала перервала цей яскравий період вітчизняної історії. Але культура Київської Русі в усіх своїх формах і жанрах показала яскраву самобутність і заклала підвалини для подальшого розвитку культури України пізнього Середньовіччя.

У цілому ж доба Середньовіччя стала новим кроком в історичному та культурному розвитку людства, вона наповнила новими досягненнями світову культурну скарбницю.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Культура яких розвинутих середньовічних країн мала значний вплив на давньоруську культуру?
2. Перелічіть джерела вивчення історії та культури Київської Русі.
3. Як називалася система давньоруського письма?
4. Хто започаткував шкільну освіту у Київській Русі?
5. Хто із руських князів найбільше опікувався розвитком освіти та культури?
6. Перелічіть відомі давньоруські літописи.
7. Назвіть найвизначніші пам'ятки перекладної літератури.
8. Назвіть пам'ятки оригінальної літератури.
9. Хто був носієм музично-театрального мистецтва у Київській Русі?
10. Які види музичних інструментів використовувалися у княжу добу?
11. Які види архітектури були поширеними у Київській Русі?
12. Перелічіть пам'ятки оборонної архітектури.
13. Назвіть пам'ятки культової архітектури.
14. Які види образотворчого мистецтва використовувалися для оздоблення храмів?
15. Які види прикладного мистецтва були поширені в княжу добу?
16. Яке значення мала християнська релігія для розвитку давньоруської культури?

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ДО V РОЗДІЛУ

1. *Абрамович С. Д.* Культурологія: Навчальний посібник. — К.: Кондор, 2005. — 352 с.
2. *Асеев Ю. С.* Джерела. Мистецтво Київської Русі. — К.: Мистецтво, 1980. — 214 с.
3. *Бицилли П. М.* Элементы средневековой культуры. — Спб., 1995. — 242 с.
4. *Груббер Р. И.* Всеобщая история музыки. — М.: Музгиз, 1965.
5. Давня історія України. У 3-х т. Толочко П. П. /гол. ред./. — К.: Інститут археології НАН України, 2000. — 695 с.
6. *Дмитриева И. А.* Краткая история искусств. Книга первая. — М.: «Искусство», 1996. — 534 с.
7. *Дюбі Жорж.* Доба соборів. Мистецтво та суспільство 980 — 1420 років. — К.: «Юніверс», 2003. — 320 с.
8. История искусства зарубежных стран. Средние века, Возрождение. — М.: Изобразительное искусство, 1982. — 375 с.
9. История мировой культуры: Культурология. Учебное пособие / Под ред. Р. С. Кнабе и др. — М.: Академия, 2003. — 605 с.
10. История средних веков / Под ред. З. В. Удальцовой и С. П. Карпова Т. 1. — М.: Высшая школа, 1990. — 495 с.
11. Історія української архітектури / Під ред. Ю. С. Асеева та ін. — К.: «Техніка», 2003. — 472 с.
12. Історія української культури: У 5-ти т. — Історія культури давнього населення України. — Т. 1. — НАН України. Б. Є. Патон /голов. ред./. — К.: Наук. думка, 2001. — 1134 с.

13. *Канігін Ю. М.* Віхи священної історії. Русь — Україна. — К.: А. С. К., 2004. — 416 с.
14. *Караськова О. В.* Средние века. — К.: Корона принт, 2003. — 414 с.
15. *Карлов Е. А.* Монеты Византии: Справочник-определитель. Лисичанск: Реликвия, 2002. — 63 с.
16. *Карсавин Л. П.* Культура средних веков. — М.: Книжная находка, 2003. — 222 с.
17. Комплексне дослідження духовної культури слов'ян / Під ред. Русанівського В. М. та ін. — К., 2004. — 168 с.
18. *Кулаковский Ю. А.* История Византии. В 3-х томах. — М.: Алетея. Т. 1, 2003. — 493 с., Т. 2, 2003. — 394 с., Т. 3, 2004. — 350 с.
19. Культурология. История мировой культуры: Учебник / Под ред. Вознесенской Н. О. — М.: ЮНИТИ: Единство, 2003. — 759 с.
20. Культурология: Посібник / Під ред. О. Г. Песидко та ін. — Луганськ.: РВВЛАВС, 2004. — 118 с.
21. Культурология: українська та зарубіжна культура: Навч. посібник / За ред. проф. М. М. Заковича — К.: Знання, 2004. — 567 с.
22. Культурология: теория та история культуры. Навч. посібник / За ред. І. І. Тюрменко, О. Д. Горбула — К.: Центр навч. літератури, 2004. — 368 с.
23. *Лазарев В. Н.* История Византийской живописи. — М.: Искусство, 1986. — 331 с.
24. *Линдч Д. Г.* Середньовічна церква. Коротка історія. — К., 1994. — 134 с.
25. *Острогорський Г.* Історія Візантії — Львів: Літопис, 2002. — 608 с.
26. *Подольяк Н. Г.* Історія середніх віків. — К.: Генеза, 2004. — 287 с.
27. *Попович Мирослав.* Нарис історії культури України. — К.: Артек, 1998. — 214 с.
28. *Пустовит А. В.* История европейской культуры. Уч. пособие. — К.: МАУП, 2004. — 400 с.
29. *Толочко Петро.* Київська Русь. — К.: «Абрис», 1996. — 360 с.
30. *Семенов В. Ф.* Історія середніх віків: Підручник. — К.: Вища школа, 1975.
31. *Степовик Д. В.* Іконологія й іконографія. — Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2003. — 312 с.
32. Храмы Украины. Альбом. — К.: Мистецтво, 2000.
33. Храмы. Монастыри. — М.: Аванта, 2003. — 184 с.
34. Художня культура світу: Європейський культурний регіон. Навч. посібник / Н. Є. Миропольська та ін. — К.: Вища школа, 2001. — 191 с.
35. *Шевнюк О. Л.* Культурология: Навч. посібник. — К.: Знання-Прес, 2004. — 353 с.
36. *Шейко В. М. та ін.* Історія художньої культури. Середньовіччя. Відродження: Підручник. — Харків, 2001. — 189 с.
37. *Шишков А. М.* Средневековая интеллектуальная культура: Учебное пособие. — М.: Издатель Савин С. А., 2003. — 591 с.



КУЛЬТУРА ЕПОХИ ВІДРОДЖЕННЯ Й РЕФОРМАЦІЇ

6.1. ВИЗНАЧЕННЯ І ХРОНОЛОГІЧНІ МЕЖИ ЕПОХИ ВІДРОДЖЕННЯ Й РЕФОРМАЦІЇ

Термінами «Відродження» й «Реформація» характеризують певний період в історії Західної Європи. Цей період означають як перехідну добу від Середньовіччя до Нового часу. Відродження — поняття більш широке, його застосовують для позначення цієї доби в цілому.

Реформація зазвичай розглядається як другий етап у розвитку західноєвропейського Відродження, вона мала місце у країнах Центральної та Північної Європи (так зване Північне Відродження).

Термін «Відродження» (фр. «Ренесанс», італ. «Рінашіменто») було введено вжиток у XVI ст. італійським живописцем й істориком мистецтва Джорджо Вазарі. Попередники і сучасники Вазарі у зміст цього поняття іноді вкладали подвійне значення: по-перше, воно трактувалося як повернення до ідеалів і цінностей античності; по-друге, ототожнювалося з Христовим Воскресінням — Великоднем (відродженням до нового життя після страждань і смерті). У XVIII ст. видатний французький філософ Вольтер та інші просвітителі протиставляли цей період Середнім вікам, які вважали відсталими у культурному відношенні, а період XIV—XVI ст. був, на їхню думку, добою справжнього відродження науки й мистецтва. З легкої руки французьких просвітителів XVIII ст. у науці надовго закріпилася антиісторична схема: антична культура — Середньовіччя (зупинка в культурному розвитку) — відродження античної культури і культури взагалі (початок нової історії). Але Відродження — це справді нова епоха. І усвідомлення того, що народилася нова епоха, у своїх визначальних рисах протилежна попередній добі, — одна з типових особливостей культури XV—XVI ст. Доба Відродження повністю охоплює два століття — XV і XVI. Однак «прелюдія» починається вже з XIV ст. Першими «людьми Відродження» вважають італійців філософа й поета Кола ді Рієнці і поета Франческо Петрарку. Саме від них бере свій початок європейське Відродження. Прийнято вважати також, що «на порозі» цієї доби стояв видатний італійський поет Данте Аліг'єрі, якого називають останнім поетом Середньовіччя і разом із тим — першим поетом Нового часу.

«Епілог» доби припадає на поч. XVII ст. — останнім представником Відродження вважається італійський письменник-гуманіст Томмазо Кампанелла. В Італії доба Відродження тривала близько трьох століть, а в інших країнах лише кілька десятиліть, останній період пізнього або високого Відродження та Ранньої Реформації можна розглядати тільки виходячи з умов загальноєвропейського розвитку, хоча специфіку кожної окремої країни необхідно враховувати.

У 20—50-ті рр. XVI ст. у культурному житті не лише Італії, а й інших країн Європи починається якісно нова доба, яку називають «добою маньєризму». Відповідно формується новий стиль. В італійській літературі стиль «маньєризм» сформувався до початку Контрреформації. Він виник як один із закономірних наслідків внутрішніх протиріч доби Відродження. До доби маньєризму або контрренесансу в літературі Північного Відродження належить ціла низка письменників Франції й Англії. Це поети Плеяди, Монтень і Шекспір.

6.1.1. Світоглядні основи доби Відродження. РЕНЕСАНСНИЙ ГУМАНІЗМ, ЙОГО ЕВОЛЮЦІЯ Й ХАРАКТЕРНІ ОЗНАКИ

Головна причина того, що визначення «Відродження» поширюється на всю європейську культуру XV ст. й частково XVI ст., полягає у тому, що спільними були внутрішні тенденції культурного процесу. У цей час повсюдно поширюється нове гуманістичне світосприйняття й зростає самоусвідомлення особистості. Світогляд Відродження був пройнятий безмежною вірою в гармонію світу, у силу й волю людини-героя, у те, що людина — міра всіх речей.

Ідейне забарвлення ренесансної культури надавав гуманізм.

Гуманізм Відродження — це, у першу чергу, нове світосприйняття, усвідомлення всієї повноти величі людини, її здатності досягнути й обернути собі на благо все багатство й різноманітність природи. Ренесансний гуманізм — це також нове вчення про людину, нова етика, що відіграла головну роль у сфері гуманітарного знання, це й новий науковий метод, який вплинув на розвиток природничих наук. Термін «гуманізм» походить від латинського «*humanus*» — людський, людський. Уперше він з'являється у творах римського мислителя й політичного діяча Цицерона, котрий називав гуманізмом вищий культурний і моральний розвиток людських здібностей. Називаючи себе гуманістами, творці нової культури підкреслювали тим самим спрямованість своїх інтересів на вивчення всього, що пов'язане з природою людини і її духовним світом. Від вивчення наук про «божественне» — *studia divinitatis* — ренесансні мислителі звернулися до дослідження «людської» сфери. З'явився новий комплекс гуманітарних наук — *studia humanitatis*. Крім граматики і риторики, що традиційно вивчалися у середньовічній системі освіти, цей комплекс увібрав у себе нові дисципліни: історію, етику, філософію, поетику, педагогіку. Цими галузями знань почав професійно займатися новий прошарок інтелігенції — гуманісти. Це були поети й філософи, філологи й історики, світські особи і церковнослужителі. *Ренесансний гуманізм* заявив про велич і високе призначення людини у світі, про право на свободу, щастя, всебічний розвиток і виявлення творчих можливостей; стверджував, що людська гідність визначається не аскетичним умертвінням плоті, не багатством і вельможністю походження, а гуманістичною «вченістю».

Гуманізм відкинув усі зовнішні авторитети. Він протиставив їм самовизначення самодостатньої особистості. Ідеологічною основою нового художнього світосприйняття стала концепція абсолютної свободи богорівної особистості, котрій, на думку італійського гуманіста й філософа *Піко дельла Мірандола*, дана можливість володіти всім, що вона бажає. Для стилю літератури та образотворчого мистецтва доби Відродження таке розуміння людини мало безпрецедентні наслідки.

Гуманізм, як будь-яке явище в історії культури, змінювався у часі, мав певну еволюцію, свої передумови розвитку, період дозрівання, свій розвиток, який досягнув апогею, коли його історична роль у повній мірі виявилася, та період занепаду, коли в історичній перспективі якісь нові, підготовлені й породжені ним явища, по-

ступово відтісняють його на другий план, змушують перероджуватися і поступитися місцем новому.

Поняття гуманізму слід розглядати як історичну антитезу схоластиці, хоча на ранньому етапі розвитку гуманістичного руху значна частина його елементів була успадкована саме від схоластики. Новою рисою у гуманізмі була критичність методу дослідження. Критика гуманістів була спрямована проти схоластики — спочатку вона неминуче користувалася схоластичною аргументацією, і лише поступово виробився той науковий метод критики, який згодом гуманізм передав у спадок раціоналізму XVII ст. Головним вихідним матеріалом для гуманізму, як і для самої схоластики, була система античних знань. Відмінною рисою гуманізму була тенденція спиратися на справжню античність, очистивши її від будь-яких нашарувань.

Для гуманізму було характерне свідоме прагнення до вироблення нових соціально-етичних ідеалів. Своїм гаслом гуманісти проголосили шляхетність не за походженням, а за інтелектом. Вони шанували особисті заслуги, а не дворянські титули. Ознакою гуманізму було також критичне ставлення до тодішнього стану католицької церкви і, що особливо важливо, визнання неправочинності її монополії в інтелектуальній діяльності суспільства. Гуманізм категорично не заперечував церкву. Він стверджував пріоритет розуму по відношенню до авторитету віри. І це було загальним принципом гуманістів. Про гуманістичний рух, що об'єднав певну масу людей спільними цілями та етичними ідеалами, можна говорити як про виразний процес виникнення нової інтелігенції, незалежної від інституту церкви. Отже, характерною ознакою гуманізму є прагнення до людяності, створення хороших умов життя. Гуманізм починається тоді, коли людина починає роздумувати про свою роль у світі, про смисл і мету свого життя. Гуманістичний рух найбільше поширився у філології. В інших дисциплінах на той час ще була відсутня науково-матеріальна база для такого прогресу.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Які хронологічні межі епохи Відродження й Реформації?
2. Поясніть, у чому суть понять Відродження, Реформація?
3. Чому термін «Відродження» поширюється на всю європейську культуру XV — початку XVI ст.?
4. Поясніть значення терміна «гуманізм» з точки зору філософських визначень.
5. Чому люди епохи Відродження вважали епоху Середньовіччя «варварською» і «дикою»?
6. У чому полягає ренесансний гуманізм?
7. Розкажіть про еволюцію гуманізму.
8. Яка нова риса гуманізму? У чому вона полягала?
9. Яке співвідношення між гуманізмом і античністю?
10. Підготуйте повідомлення «Гуманізм і Ренесанс».

6.2. СОЦІАЛЬНО-ЕКОНОМІЧНІ Й ДУХОВНІ ПЕРЕТВОРЕННЯ В ЄВРОПІ XIV—XVI СТ.

Зміна історичних формацій в європейських країнах. Відродження — це загальноєвропейське явище, пов'язане з переходом від однієї суспільної формації до іншої, від феодальної до капіталістичної. У науці закріпилося твердження, що доба Відродження — це найбільша з революцій, які до тих пір пережила Земля. Від розуміння сутності цієї революції залежить визначення характеру Відродження та

людей цього часу і, насамперед, найяскравіших виразників доби — титанів Відродження¹.

Історичне тло доби Відродження. Для країн Європи це була доба великих потрясінь, найдинамічніший і найбурхливіший період у їхній історії. 24 травня 1453 р. турецький султан Мухаммед II штурмом узяв Константинополь, столицю Візантійської імперії. Ця подія знаменувала кінець середньовічного періоду історії. Високовчені греки, що втекли після падіння Візантії від турецьких загарбників, оселилися у Німеччині і Франції, але головним чином в Італії. У цей час Західна Європа «тонула у крові» через міжусобні війни. Англія мало не загинула внаслідок суперечки, що отримала поетичну назву «війна Червоної та Білої троянди». У Франції король Людовик XI рубав голови непокірних васалів — таким чином він прагнув «прибрати до рук» напівнезалежні володіння численних французьких герцогів. У Німеччині ворогували між собою багаточисельні князьки, які не визнавали влади імператора, тому країна переживала жорстокі війни. На Піренейському півострові також точилася боротьба. Дон Карлос ворогував із власним батьком, арагоно-наваррським королем Хуаном II через материнський спадок. Кастильські королі вели непосильну боротьбу з грандами: останні домагалися повної незалежності. Італію розоряли і свої власні, і чужі загарбники. Вона перебувала у стані роздрібненості і складалася з багатьох князівств і республік, що виборювали одне в одного клаптики землі.

В Італії процес суспільного розвитку проходив інакше. Тут процвітала торгівля, що привертала капітали. У відносинах з сусідами силу кулачного права замінила дипломатія. Уперше після того, як антична цивілізація впала, знову популярним став розум. Версальський двір, що вважався ідеалом блискучого суспільства, був тільки відблиском італійської витонченості вдач. В Італії була встановлена академія філософії, відновлені бенкети Платона в особливому залі, де розмовляли без чинів і етикету, збирався цвіт ученості і мистецтва.

Життя йшло весело й шумно, будинки і палаци меценатів ставали місцем невимушеного спілкування. Італійці віддавали перевагу блискучому розуму, художньо-му смаку і не дуже дотримувалися формальностей.

Отже, зовнішні й громадянські війни були історичним тлом доби Відродження. Революційні зрушення, пов'язані зі зміною формацій, врешті-решт вилилися в Німеччині у Велику селянську війну 1526 р. і народний рух на чолі з Томасом Мюнцером, тобто у першу європейську буржуазну революцію. У цьому ж XVI ст. відбулася й друга буржуазна революція у Нідерландах, яка спричинила утвердження у цій країні капіталістичного ладу.

Перетворення у духовній сфері. З того часу, коли «бюргерство зламало міць феодалізму», почалося помітне зрушення у культурі й науці. Революційні перетворення у духовній сфері були частиною цього гострого й різнобічного процесу загальноєвропейської революційної ситуації, пов'язаної з відносно тривалим процесом зміни формацій. У кожній країні цей процес мав свої особливості. В Італії вирішальне значення мала революція у культурі, яку також спричинили соціально-економічні зрушення у цій країні. У загальноєвропейському масштабі культура італійського Відродження справила революційний вплив на інші європейські країни — Францію, Німеччину, Польщу. Німецька Реформація вплинула на Італію та її реформаційний рух.

Освічені греки, що оселилися в Європі після падіння Константинополя, посіли почесне місце в університетах Італії, Франції й Німеччини. Вони дали поштовх і новий напрямок науковим працям своїх учнів і послідовників. Усі вони викладали грецьку мову, науково обробляли грецьку граматику й уперше перекладали кращих класиків своєї бать-

¹ Рутенбург В. И. Титаны Возрождения. — Изд. 2. — СПб.: Наука, 1991. — С. 122.

ківщини. Завдяки їхнім зусиллям навчальна й наукова діяльність європейських університетів дуже пошквалася. З цих оновлених університетів почали виходити талановиті винахідники, обдаровані вчені, видатні художники, сміливі реформатори-мислителі.

Всесвітньо-історичне значення італійського Відродження полягало у тому, що революційний переворот в ідеології збігся у часі з аналогічним за силою її значущістю революційним переворотом у літературі й образотворчому мистецтві.

Розвиток науки. У добу Відродження виникає сучасне природознавство, котре йшло пліч-о-пліч з пробудженою новою філософією. Розвиток ремісництва і промисловості породили ткацтво, годинникарство, млини, металургію, алкоголь, безліч нових інструментів. Стала можливою експериментальна наука. Ці століття дали людству порох і вогнепальну зброю (гармати, бомбарди), доменний процес видобування заліза, залізниця, осушення боліт, будівельну справу, підзорну трубу, мікроскоп, оптику, дзеркала зі скла, рятувальний пояс, вітромір.

Географічні відкриття епохи — це й розвиток метеорології, зоології, ботаніки, фізіології людини. Удару по релігійному світогляду завдали астрономічні відкриття: на місце геоцентричної системи Птолемея прийшла відкрита Коперником геліоцентрична система. Усі церковні сили ополчилися на «Коперникову ересь» (серед них і протестанти на чолі з Лютером). Розвиток механіки та оптики, хімії й медицини (до цієї епохи належить відомий лікар і хімік Парацельс), зародження геології — усе це теж Відродження.

Однак у ті самі часи — і процеси над відьмами, й захоплення магією, астрологія, містика, ворожба на картах. Усі лідери нової науки (І. Ньютон, П. Лаплас та ін.) займалися астрологією, алхімією тощо. Але магія й астрологія були своєрідною противагою теологізуючому баченню світу, його схематично-логічному сприйняттю. Будучи дуже поширеною і в епоху Середньовіччя, магія вийшла з підпілля культури і, прибравши новий вигляд, висунула інше уявлення про світ, що ґрунтується на визнанні єдності реальності, не тільки гармонійно впорядкованої, а й сповненої імпульсів різноманітних життєвих енергій. Праця людини, здатна перетворити «земне місто», уявлялася як невичерпна можливість, як уміння підпорядковувати собі всі природні сили. Людина-мудрець у творах Джордано Бруно, Томазо Кампанелли, Френсіса Бекона, Готфріда Лейбніца та інших натурфілософів пізнього Відродження постала у ролі всемогутнього мага. У цьому розкривалось відчуття єдності буття і мислення, властиве ренесансному світорозумінню.

Перехідний характер доби Відродження. Доба Відродження була перехідною у більшості країн, що через неї пройшли. У цю добу переходу від Середньовіччя до культури Нового часу у літературах європейських країн виникли і сформувалися індивідуальні стилі.

Національну класичну форму Ренесанс отримав, насамперед, в Італії. Індивідуальні стилі Петрарки й Боккаччо стали у середньовічній, феодально-роздрібненій Італії першими європейськими національними стилями, тобто естетичними формами, у яких народ пізнавав себе, свою цінність і своє історичне значення. Ренесанс — це класичний національний стиль літератури Італії. Петрарка був першим гуманістом Європи, видатним письменником, поетична мова і стиль якого стали мірою і зразком для усєї наступної італійської літератури аж до ХХ ст. Тому доба Відродження в Італії, на відміну від Англії, Франції, Іспанії, Німеччини, не була тільки перехідною: вона створила самодостатні, до певної міри абсолютні, загальнолюдські, ідеологічні й естетичні цінності¹.

¹ Детальніше див.: Хлодовский Р. И. О ренессансе, маньеризме и конце эпохи Возрождения в литературах Западной Европы // Типология и периодизация культуры Возрождения / Под. ред. В. И. Рутенбурга. — М.: Наука, 1978. — С. 121.

6.2.1. ХРИСТІЯНСЬКИЙ АНТРОПОЦЕНТРИЗМ

Ідейною домінантою Відродження був християнський антропоцентризм, з позицій якого людина була центром Всесвіту, вищою частиною природи, найдосконалішим її творінням, а весь навколишній світ — творінням рук не лише Божих, а й людських. На місце схематизму схоластики діячі Відродження ставили *емоційно насичене особисте переживання*. Релігійно-аскетичне світосприйняття, твердження про гріховність людського життя не заперечувалися, доповнювалися проголошенням особистого права людини на задоволення звичайних земних потреб, на насолоду життям. Усі ці питання відображені в таких трактатах гуманістів, як «Промова про гідність людини» Дж. Піко делла Мірандоли, «Про лицемірство» Леонардо Бруні, «Похвала глупоті» Еразма Роттердамського. На перший план було висунуто індивідуалізм, прагнення до розмаїтості, культ героїства і слави, прагнення до гармонії фізичного здоров'я, людської краси й духовності. Велику увагу було приділено взаємозв'язку людини з природою; здатності людини до всебічного пізнання і творчої діяльності; проблемі віротерпимості у конфесійно-релігійній приналежності; зрештою, визнанню більшістю пізньоренесансних діячів самостійності й свободи науки¹.

Антропоцентризм притаманний у тій чи іншій мірі всім видам мистецтва Ренесансу. В архітектурі він виявився у співмірності споруди до людини, у тому, що архітектурний образ базувався на пропорціях людської фігури. Ця гуманістична лінія йшла від такої споруди, як капела Пацці у Флоренції, і до храму Темп'єтто, зведеного Браманте. Арки гостинно звертаються до відвідувача (фасад Виховного будинку Брунеллескі). Стара сакристія флорентійської церкви Сан Лоренцо — це затишна будівля зі спокійними горизонтальними членуваннями, яка здається просторою і обжитою.

Можна стверджувати, що антропоцентризм в образотворчому мистецтві Ренесансу ще більш очевидний, ніж у гуманітарних студіях. У добу раннього Відродження — *кватроченто* в європейській скульптурі й живописі виник портрет, це пояснювалося тим, що у добу гуманізму, коли людська особистість почала привертати інтерес, шанувалася єдина у своєму роді людина (*uomo unico*). Середньовічне ж мистецтво, яке усіляко принижувало людину і не визнавало за індивідуальністю права на самостійне існування, вороже ставилося до портрета. Нечисленні портретні зображення готичної доби майже всі мали культове призначення — це були портрети на надгробках. Кватроченто створило самостійний, світський за призначенням тип портрета².

Якщо для скульптурних портретів Відродження прикладами іноді були античні скульптурні бюсти, то профільний і пізніше тричетвертний погрудний живописний портрет раннього Відродження цілком є винаходом доби. Уже в цих живописних портретах яскраво виражена антропоцентричність мистецтва Відродження. Зображення людини займало майже всю поверхню. Художник або взагалі не зображував краєвид (твори флорентійця *Доменіко Венеціано*) або підкоряв краєвид зображенню людини (*П'єро делла Франческа* — портрети *Федеріко да Монтефельтре* і *Беатриси Сфорца*).

Крім того і мистецтву Раннього, і мистецтву Високого Відродження були притаманні типізація та ідеалізація. У різних митців різних поколінь ці риси були ви-

¹ Історія світової та української культури: Підручник для вищ. закл. освіти / В. А. Греченко, І. В. Чорний, В. А. Кушнерук, В. А. Режко. — К.: Літера ЛТД, 2002. — С. 152.

² *Либман М. Я.* Проблемы стиля в изобразительном искусстве эпохи возрождения в Италии // Ренессанс, барокко, классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV—XVII веков / Под. ред. Б. Р. Виппера, Т. Н. Ливанова. — М.: Наука, 1966. — С. 26.

ражені більшою або меншою мірою. Кінна статуя кондотьєра Гаттамелати (скульптор Донателло) є прикладом рівноваги між гострою індивідуалізацією образу в усій його неповторності і високою типізацією. Причому між індивідуалізацією й типізацією немає внутрішньої суперечності. Індивідуалізація має виявити характерні риси даної людини, бо вони неповторні і становлять її сутність, а типізація є тим п'єдесталом, на який була поставлена людина Відродження, яка оспівана Піко делла Мірандолаю у трактаті «Про людську гідність»: «Людина — велике диво... Бог створив людину не небесною, не земною, не смертною, не безсмертною, для того, щоб людина сама ставала творцем своєї форми і щоб вона могла, згідно зі своєю волею і своїм вибором, або вироджуватися у нижче й грубе створіння, або відродитися у створінні божественному». Отже, з початку XV ст. антропоцентризм став одним із головних елементів ренесансного мистецтва з тим, щоб у подальшому стати типовою рисою Відродження взагалі.

6.3. ІТАЛІЙСЬКЕ ВІДРОДЖЕННЯ

У XV ст. першість Італії в Європі була незаперечна. Мистецтво виявилось дивно близьким характеру цієї нації. Уміння малювати і розбиратися в живописі стало необхідною якістю в італійському суспільстві. Змінився і погляд на жінку. Від неї більше не вимагалось беззаперечного підкорення, її права на освіту та інтелектуальні заняття не ставилися під сумнів. Переконавання в тому, що жінці слід триматися золотої середини, зумовило прагнення до гармонії між її зовнішнім виглядом і духовним світом. В епоху Медичі в Італії з'явилося безліч добре освічених жінок, які мали витончений смак і розум, що сприйняв благородні теорії Бембо про всеосяжну чисту любов.

Цей погляд на жінку відобразився й у витворах мистецтва. Ніде благородно витончені типи мадонн і святих не були втілені з таким смаком і майстерністю, як в Італії. Тиха лагідність, чисте сяйво краси, деколи не позбавленої кокетування — ось характерна риса італійської школи, що виявилася, перш за все, у роботах Рафаеля Санти (1483—1520).

Все життя Італії того часу — якась виставка, чудовий парад, одне суцільне, блискуче святкування. Коли герцог об'їжджав країну, за ним їхало декілька тисяч осіб, одягнених в оксамит і шовк. Він подорожував зі всією мисливською світою, з сотнями собак і соколів.

Герцогиня Лукреція Борджіа в'їжджала до Риму зі світою в 200 амазонок, за кожною з яких слідував кавалер. Культ насолоди, який яскраво проявив себе і в буденному житті, і в мистецтві, викликав опір з боку діячів церкви. На думку Лютера, італійці є або епікурейцями, або фанатиками. І коли Савонарола говорив, що життя Риму переважно тваринне, він був недалекий від істини.

Театральні п'єси часто були достатньо фривольні за змістом, палацові уявлення на міфологічні сюжети зображали полювання і любовні пригоди богів. Навіть Папа Лев X, людина доброї освіти і витонченого смаку, віддав дань культу насолоди. Він жартував над своїми гостями, подаючи їм страви з мавпи або ворони. Взувши чоботи зі шпорами, Лев X носився на коні по горбах за оленями і вепрами. Блазень Льва X, чернець Маріанно, щоб потішити гостей, ковтав відразу цілого голуба або 20 курчат і 4 яйця.

Любов до видовищ, властива Стародавньому Риму, не пішла в забуття: змагання і перегони були, як і раніше, популярними.

Дві основні тенденції розвитку суспільної свідомості епохи Відродження, сила думки і інтерес до людського тіла, перш за все знайшли віддзеркалення в літературі і живописі.

6.3.1. ПЕРІОДИЗАЦІЯ ІТАЛІЙСЬКОГО ВІДРОДЖЕННЯ

Періоди історії італійської культури прийнято позначати назвами століть:

- 1) **дученто** (XIII ст.) — *Протовідродження* (Проторенесанс);
- 2) **треченто** (XIV ст.) — *продовження Проторенесансу*;
- 3) **кватроченто** (XV ст.) — *Раннє Відродження* (Ранній Ренесанс);
- 4) **чінквеченто** (XVI ст.) — *Високе Відродження* (Високий Ренесанс).

Хронологічні рамки століття не зовсім збігаються з певними періодами культурного розвитку. Так, проторенесанс датується кінцем XIII ст., Ранній Ренесанс закінчується в 90-х рр. XV ст., а Високий Ренесанс вичерпує себе у 30-ті рр. XVI ст. Він триває до кінця XVI ст. лише у Венеції — саме до цього періоду найчастіше застосовують термін «пізній Ренесанс».

Кінець XIII ст., дученто — прелюдія Відродження, доба звільнення селян від кріпосної залежності, послаблення могутності феодалів, поява антифеодальних програм і конституцій на зразок «Встановлення справедливості» у Флоренції. Це століття Данте і Джотто. Громадяни виступили тоді єдиним фронтом проти дворянства, в якого були відібрані політичні права. Проторенесанс був початком ренесансної культури Італії. Він ще тісно пов'язаний із середньовіччям, з романськими, готичними та візантійськими традиціями¹.

Раннє Відродження, XIV ст., треченто — це доба попланської демократії, республіканських міст-держав. У цей період з'являються перші мануфактури². Це століття великого поета Франческо Петрарки, для якого найважливішим була «реальна, земна, внутрішньо вільна людина»³. У цю добу звичайна людина — купець, прядильник — стає героєм новел Джованні Бокаччо і Франко Саккеті — нової життєстверджувальної літератури.

Кватроченто, XV ст. — це час розквіту образотворчого мистецтва Відродження. У політичній еволюції Італії з кін. XIV ст. починається новий період: придушення народних повстань, встановлення олігархії, і, нарешті, встановлення тиранії. У період кватроченто ідеал народності поступається загальнолюдському ідеалові «всєбічно й гармонійно розвиненої особистості».

Останній період Відродження, XVI ст., чінквеченто — це доба небаченого розквіту мистецтва й філософії, доба Леонардо да Вінчі й Міккело Макіявеллі. Міккело Макіявеллі писав у той час, коли культура італійського Відродження досягла найвищого піднесення, а стиль ренесанс поширився максимально широко й перетнув Альпи⁴. Разом із тим це час великих потрясінь в економічному й політичному житті Італії. Країна вступила у смугу глибокої політичної й економічної кризи, що провіщала занепад і рефеодалізацію XVII ст.

У цей період гармонійна цілісність класичного стилю розпадається. У 20—50 рр. XVI ст. у свідомості італійців відбуваються певні зміни. Після 1532 р., коли батьківщина класичного ренесансу Флоренція перетворилася на столицю феодального герцогства, у культурному житті не тільки Італії, а й інших країн Європи починається якісно нова доба, яку називають «добою маньєризму», або «*контр-ренесансом*» чи «*антивідродженням*». До цієї доби належать такі вчені й письменники, як П'єтро Аретіно, Торквато Тассо, Джордано Бруно.

¹ Детальніше див.: *Дмитрієва Н. А.* Краткая история искусств. — Вып. 1: От древнейших времен по XVI век. Очерк. — М.: Искусство, 1987. — С. 224.

² *Рутенбург В. И.* Возрождение и религия // Типология и периодизация культуры Возрождения / Под ред. В. И. Рутенбурга. — М.: Наука, 1978. — С. 16.

³ *Хлодовский Р. И.* Франческо Петрарка. — М.: Наука, 1974. — С. 144.

⁴ *Хлодовский Р. И.* О ренессансе, маньєризме и конце эпохи Возрождения в литературах Западной Европы // Типология и периодизация культуры Возрождения / Под ред. В. И. Рутенбурга. — М.: Наука, 1974. — С. 122.

У літературі й образотворчому мистецтві виникає новий стиль — *маньєризм*. Індивідуалізм витісняється суб'єктивізмом, ідеалізація людини — спіритуалізацією або підкресленим інтересом до окремої, характерної риси; свобода волі придушується, а розум витісняється почуттями, навіть інстинктом як останнім притулком «природної» свободи. Поетові й художникові-маньєристу все у світі починає здаватися ненадійним, плінним, у тому числі й він сам. Митець перестає бути тотожним самому собі. Наприклад, живописець Лотто, коли пише портрет, зображує людське обличчя одразу з трьох боків. У маньєризмі ми знову бачимо розщеплення людської істоти на дух і плоть.

Однак маньєристам чужий середньовічний аскетизм. Права, завойовані гуманізмом Відродження для плоті, не заперечуються¹.

Зміна стилю ренесансу на стиль маньєризм відбувалася в Італії у межах мистецтва й літератури доби Відродження. Учені стверджують, що 30-ті рр. XVI ст. в Італії впала естетична система національного класичного стилю, а не культура Відродження. Гуманізм був надто могутнім явищем, щоб згаснути в один момент, без напруженої, героїчної боротьби за власні ідеали².

Зокрема, у літературі Італії другої третини XVI ст. ідейна боротьба не згасає, а навпаки, загострюється. Маньєризм як стиль не тільки вторинний і перехідний, а ідейно полівалентний. Він дисгармонійний і принципово еkleктичний. Ця риса вказує на програмний зв'язок маньєризму з Відродженням. Маньєризм утворюється з уламків ренесансу, що сполучаються дивним чином. Він намагається продовжувати й вдосконалювати «велику манеру» Рафаеля й Мікеланджело, Петрарки й Бокаччо у таку добу, коли ідеологічні основи класичного стилю виявляються в Італії неприйнятними ні для противників, ні для прихильників класичного гуманізму доби Відродження.

6.3.2. Місто Флоренція — «Афіни Італійського Відродження»

Флоренція була великим передовим центром Тосканської області, одним із найбільших торговельно-промислових центрів Італії. Вона одягала в яскраві сукна й шовки багату Європу. З XV ст. це місто стало справжньою столицею італійської культури й передової думки, величезною мистецькою лабораторією. Тому Флоренцію доби Відродження порівнюють з давньогрецькими Афінами. У цьому місті створено шедеври архітектури й образотворчого мистецтва, що у наступних століттях були визнані еталонами ідеальної краси.

Політичний устрій Флоренції. Влада феодальних сеньйорів-маркграфів у Флоренції давно була замінена республіканською формою правління — комуною. Господарями міста були *пополани* — купці й ремісники. У XIII ст. вони виборили фактичну відміну кріпосного права і в тому ж столітті проголосили першу в Європі антифеодальну декларацію, яка мала назву «Встановлення справедливості». Згідно з цією декларацією головні політичні права зберігалися тільки за *пополанами*. Фактично на чолі міста-комуни стояли члени багатих старших цехів, які мали повні політичні права. Вони обирали свій уряд — *пріорат*, який змінювався кожні два міся-

¹ *Аникст А. А.* Ренессанс, маньєризм и барокко в литературе и театре Западной Европы // Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV—XVIII веков. Ренессанс. Барокко. Классицизм. / Под. ред. Б. Р. Випера, Т. Н. Иванова. — М.: Наука, 1966. — С. 223.

² Детальніше див.: *Хлодовский Р. И.* О ренессансе, маньєризме и конце эпохи Возрождения в литературах Западной Европы // Типология и периодизация культуры Возрождения / Под. ред. В. И. Рутенбурга. — М.: Наука, 1974. — С. 125.

ці. У майстернях цехових старійшин працювало багато тисяч звільнених від кріпацтва та від землі селян, бідних ремісників та найманих робітників — *чомпі*. Безжалюсна експлуатація призвела у 70-х рр. XIV ст. до першого в історії Європи передпролетарського повстання: чомпі з боєм захопили один з урядових палаців і змусили пріорів залишити їхню резиденцію. Уперше в історії «жирний народ» (*popolo grasso*), як називали тоді багатих членів цехів, змушений був потіснитися і надати місця в уряді «дрібному народові» (*popolo minuto*). Проте запропоновані чомпі радикальні реформи налякали рядових ремісників, котрі допомогли багатим громадянам придушити повстання.

Незабаром у Флоренції утворилася синьйорія — правління одного найбагатшого роду. Ця форма правління фактично замінила собою республіканську форму державної влади. Після придушення повстання чомпі у Флоренції фактично володарював рід Альбіцці, а з 1434 р. до влади прийшли Медичі, багаті банкіри. Їхні предки були членами одного з найстаріших цехів — аптекарів та лікарів.

XV ст. в Італії — це століття Медичі, століття некоронованих правителів Флоренції. Вони зберегли видимість республіканських традицій та вміло використовували їх для зміцнення своєї «оксамитової диктатури». Першим правителем з цієї родини був досвідчений політик, банкір, але при цьому й шанувальник вченої бесіди Козімо Старший. Він заслужив ім'я «отця батьківщини». Його син П'єтро Подагрик був хворобливою людиною, але не менш досвідченим політиком. Син П'єтро Подагрика Лоренцо Медичі ще за життя отримав ім'я Прекрасний. Він мав риси ідеального для того часу політика, що поєднував тонку демагогію у ставленні до покірливих підданих з відкритою жорстокістю у відношенні до бунтарів і ворогів. Лоренцо уславився також як поет і меценат.

Після Медичі Флоренція пережила важкий період правління релігійного реформатора Савонароли та чужоземне нашествя. Це нашествя принесло у XVI ст. у столицю Відродження, у місто вільної думки та нового мистецтва жорстоку й відкрито монархічну владу нових Медичі. Ці правителі — герцоги, а потім великі герцоги намагалися абсолютистськими методами врятувати політичний престиж Італії, яка у цей час втрачала свою незалежність.

6.3.3. ГУМАНІЗМ ІТАЛІЙСЬКОГО ВІДРОДЖЕННЯ

У Флоренції, Римі, Мілані, Венеції та ряді інших італійських міст з'являються гуртки освічених людей, де обговорювалися проблеми моралі і громадського життя, ідеї античної філософії та питання наукового пізнання природи. Непохитний у середні віки пріоритет богослов'я над наукою похитнувся перед вірою у безмежні можливості людського розуму. Виник інтерес до проникнення у таємниці природи, до дослідного знання й експерименту; на основі відкриттів у галузі астрономії, географії, природничих наук почала формуватися наукова картина світу, з'явилися нові уявлення про час і простір, а у свідомості людини поступово формувалася впевненість у можливості пізнання реальності, що її оточує¹.

Найяскравішим явищем італійського гуманізму була діяльність флорентійської Платонівської академії. Ідея її заснування належить відомому меценату Козімо Медичі, який, ознайомившись із вченням Платона, був у захваті від ідей релігійного екуменізму.

¹ Детальніше див.: Юрєнева Т. Ю. Музееведение: Учебник для высшей школы. — М.: Академический Проект, 2004. — С. 69—70.

Засновником і душею академії з 1462 р. став філософ, поет і лікар Марсіліо Фічіно. Розквіт діяльності академії припадав на 1470—1480 рр., коли до її складу, крім Фічіно, входили поет і філософ Піко делла Мірандола, Лоренцо Медичі Прекрасний (меценат і поет), поет Анжело Поліціано, молодий Мікеланджело Буонарроті. Філософія Платонівської академії створила найважливіші ідеологічні передумови для подальшого розвитку гуманітарної культури. Вона була теоретичною основою пошуків краси й гармонії світу у творчості майстрів Високого Відродження. Поза ренесансним неоплатонізмом не можна зрозуміти виникнення системи Коперніка. До неоплатонівської традиції належать натурфілософські пантеїстичні системи XVI ст. — від Марчелло Паліндженіо Стеллато до Бруно і Кампанелли¹.

Загалом в історії італійського гуманізму вчені² виділяють такі **основні етапи**:

- 1) **30—90-ті рр. XIV ст.** — *період раннього гуманізму*;
- 2) **перша половина XV ст.** — *час піднесення гуманізму як суспільно-культурного руху*;
- 3) **60-ті рр. XV — початок XVI ст.** — *період ідейної диференціації* (більш помітної, ніж на попередніх етапах);
- 4) **20—30-ті рр. XVI ст.** — *початок ідейної трансформації гуманізму* (особливо у галузі гуманітарних знань) та спад гуманістичного руху;
- 5) **40—90-ті рр. XVI ст.** — *період, коли гуманітарні знання остаточно втрачають свою роль у розвитку гуманістичної ідеології*; подальше збагачення ренесансної думки відбувається переважно у натурфілософії. В умовах феодално-католицької реакції різко звужується сфера суспільного впливу гуманістичних ідей.

Характерними рисами ренесансного гуманізму в Італії протягом усього періоду його розвитку з XIV до XVI ст. є його практична орієнтованість та громадянська етика. У ранньому гуманізмі вибір морального ідеалу робився не на користь чернечої аскези, а на користь повнокровного життя у миру. Ці ідеї проголошував уже Ф. Петрарка. Він вважав, що тільки у громадському житті у повній мірі виявляється суть людини, яка за своєю природою є «соціальною істотою».

Громадянські риси італійського гуманізму початку й середини XV ст. яскраво виражені у творчості видатних флорентійських письменників і громадських діячів Леонардо Бруні, Джанноццо Манетті, Маттео Пальмієрі, Донато Аччайуолі. Спільним у їхніх поглядах є заклик дотримуватися принципу загального блага. Саме цим має вимірюватися будь-яка людська діяльність, слава, яка увінчує цю діяльність, цінність знання та зміст культури.

Особливий інтерес до етико-політичних проблем виявляв Леонардо Бруні. Він зробив переклад і написав передмову до «Політики» Арістотеля. Його творчість є прикладом зв'язку гуманістичних ідей з дійсністю, з суспільно-політичною практикою доби. Такий самий зв'язок демонструють і твори М. Пальмієрі, Дж. Манетті, Д. Аччайуолі.

Світська орієнтація гуманістичних ідей, співзвучність нової етики настроям сучасників особливо виразно виявилися у першій половині XV ст. І прикладом цього може бути творчість не тільки вищезгаданих флорентійських гуманістів, але й представників інших італійських міст — Риму, Мілану, Венеції, Неаполя. Варто згадати імена Поджо Браччоліні, Франческо Філельфо, Лоренцо Валли, Леона Баттіста Альберті.

У другій половині, і особливо у кінці XV ст. напрямок гуманістичної думки змінився, більший інтерес викликала релігія.

¹ Горфункель А. Х. Основные этапы развития итальянской философии в эпоху Возрождения // Типология и периодизация культуры Возрождения / Под. ред. В. И. Рутенбурга. — М.: Наука, 1978. — С. 58.

² Брагина А. М. Итальянский гуманизм. Этапы развития // Типология и периодизация культуры Возрождения / Под. ред. В. И. Рутенбурга. — М.: Наука, 1978. — С. 28.

Етичні принципи громадянської активності, що були актуальними у період раннього гуманізму, за нових обставин придушення республіканських свобод поступилися місцем ідеалові споглядального життя.

Наприкінці XV ст. гуманістичний світогляд переживає певну кризу, що було зумовлено політичною ситуацією — встановленням диктатури Медичі у Флоренції. Людина, що була позбавлена політичної свободи, змушена шукати самотності, «свободи мудреця».

Гуманістам XVI ст. не вдалося естетично подолати суспільно-політичні суперечності сучасної їм дійсності. Це змусило їх відмовитися від концепції абсолютної вільної, самодостатньої й всемогутньої людини, що складала основу ренесансного світогляду. Гармонійна цілісність класичного стилю Відродження розпадалася. Йому на зміну прийшов стиль маньєризм, що відображав кризовий світогляд 20—50-х рр. XVI ст. В італійській культурі Зрілого й Пізнього Відродження склалася парадоксальна ситуація. Та форма, яку приймав італійський гуманізм у XV на поч. XVI ст., у своєму подальшому розвитку перетворюється на католицький єзуїтизм.

6.3.4. ФЛОРЕНТІЙСЬКИЙ НЕОПЛАТОНІЗМ

Філософською основою нового ідеалу споглядання, що пропагується у працях флорентійських гуманістів останніх десятиліть XV ст., виявився неоплатонізм. Початок нових настроїв, пов'язаних із «кризою свободи», є у творчості гуманіста й письменника *Аллеmano Рінуччіні*. Він був прихильником активного громадського життя, але в умовах тиранії Медичі, що встановилася у 70—80-ті рр. XV ст., Рінуччіні приходиться до думки, що єдиною можливою схованкою для людини є культура. Хоча Рінуччіні був послідовником *Пальмієрі* й *Аччайуолі*, він висловлював сумнів у доцільності громадянської активності за умов тиранії. Його етичний ідеал полягав у поєднанні принципів діяльного і споглядального життя.

Приклад Рінуччіні та інших флорентійських гуманістів дав підставу стверджувати, що в умовах підвищеного інтересу до вчення Платона і неоплатоніків зберігаються традиції громадянської етики. Вплив платонізму на італійський гуманізм останніх десятиліть XV ст. був зумовлений низкою обставин — зміною у суспільно-політичному житті, потребами розвитку гуманістичної думки, що активно оводіливали новими сферами знань (антропологією, гносеологією, космологією); численними перекладами творів Платона і неоплатоніків, що з'явилися у цей час. Суттєву роль у збудженні інтересу до цього напрямку античної думки відіграли візантійські вчені — *Георгій Геміст Пліфон*, *Георгій Трапезундський*, *Віссаріон*, котрі гостро полемізували з питань переваги платонізму над аристотелізмом.

Неоплатонізм, що широко розповсюдився у Флоренції, став могутньою ідейною течією у гуманізмі останніх десятиліть XV — початку XVI ст. Однак він не був єдиним напрямком ренесансної думки цього часу: ще зберігав певні позиції громадянський гуманізм — вплив його етико-політичних ідей помітний не тільки у творчості *Крістофоро Ландіно*, а й *Анджело Поліціано*, *Джованні Незі* та інших гуманістів. Окремо у культурі тієї доби постає особистість *Леонардо да Вінчі*. Він був неперевершений за оригінальністю своїх світоглядних позицій.

Головними представниками флорентійського неоплатонізму були *Марсіліо Фічіно* і *Джованні Піко дельла Мірандола*. Фічіно переосмислював з позицій платонізму онтологічні, гносеологічні та антропологічні проблеми християнської теології. Основою «вченої релігії» (або «благочестивої філософії») цього мислителя є платонівська теологія з її ідеєю єдності духовного та чуттєвого світу. Фічіно пропагував

ідею динамічності космосу, що постійно переходить від єдності до множинності і знову повертається до єдності. Людина у цьому колообігу постає як посередник, «світовий вузол»; вона здатна у процесі пізнання охопити думкою весь всесвіт. Головну роль у теорії пізнання Фічіно відіграють категорії світу, краси, душі й любові, що надає його філософії естетичного і навіть містичного забарвлення.

Людина, на думку Фічіно, осягає істину у любовному екстазі, що породжений красою реальності; красу реальності виявляє божественне світло, що випромінюється. Насолода красою світу почуттів не виключає раціонального шляху до істини через самопізнання людської душі, що містить у собі первинні ідеї. Звідси у Фічіно й моральний ідеал споглядання, самозосередження. Згідно з його філософією, велич людини полягає у самодостатності її власного досвіду для пізнання всього сущого, у свободі від зовнішнього світу.

У вченні Джованні Піко делла Мірандола стверджується ідея високої гідності людини, її творчих можливостей. Дається обґрунтування права на вільне висловлювання думки, підкреслюється домінуюча роль філософії, а не теології у формуванні свідомості вільної особистості. Заняття наукою Піко тлумачить нетрадиційно: йдеться про творче освоєння всього без винятку духовного спадку людства, про вільне, не скуте авторитетом дослідження природи й людини.

Отже, моральний шлях людини, її прагнення до щастя Піко визначає як пізнання (філософію). Він з гуманістичних позицій вирішує проблему співвідношення віри й розуму: «істина теології» відкрита лише розуму, що підготовлений і збагачений філософією, тобто вільним пізнанням світу. Таким чином, саму теологію він розуміє як вершину людського знання, на яку можна піднятися, тільки оволодівши усім накопиченим багатством гуманістичної культури й науки. Творчість Піко стала своєрідним синтезом античної і частково середньовічної думки, свідченням спадковості Відродження від попередніх культурних епох, але й новаторства цієї доби.

6.3.5. АНТИЧНА Й СЕРЕДНЬОВІЧНА СПАДЩИНА В КУЛЬТУРІ ІТАЛІЙСЬКОГО ВІДРОДЖЕННЯ

Принципове значення для розуміння особливостей та історичного місця італійського Відродження має проблема співвідношення цієї доби з античною й середньовічною культурами. Ця проблема була означена ще у ранній період розвитку гуманізму у творчості *Ф. Петрарки*, *Дж. Бокаччо*, *К. Салютаті*. Звернення до античності було наслідком глибинних процесів у пізньосередньовічній культурі, коли схоластика у своєму розвитку «зайшла у глухий кут». Тоді виникла нагальна потреба до відновлення прямого зв'язку зі «справжньою античністю», не зіпсованою середньовічним «варварством». «Шлях до античності» вимагав від митців Відродження критичного переосмислення Середньовіччя, оскільки у цю добу розуміння й використання античної класики було досить обмеженим.

У період Раннього Відродження італійські майстри інтуїтивно зверталися до античних попередників. Причому у ранньому гуманізмі виправдання античної мудрості не означало протиставлення її християнству. Навпаки, цілком виразним було прагнення замирити християнство з язичницькою культурою. У період розквіту ренесансної культури митці свідомо вивчали, перекладали й тлумачили твори древніх, намагалися пристосувати їх до запитів свого часу.

Звернення до античності не було причиною Відродження, до неї звернулися «після того, як чітко сформувалися нові художні запити, що впливали з глибоких соціальних зрушень в італійській комуні».

Джерелами відродження були:

- готичні впливи;
- візантійська спадщина;
- вплив культури країн Східного Середземномор'я;
- античність.

Основним був вплив античності, особливо вплив творів Гомера і Вергілія.

Саме античності зобов'язані представники Відродження своїми найхарактернішими рисами. Зобов'язані Гомеру та Вергілію, грецькій та латинській поезії, язичницькому сприйняттю життя, що прийшло з далекої Еллади. Античність надихала людей епохи Відродження, була для них джерелом та зразком творчості та світосприйняття. Вона була їм близька, але у цілому їхня творчість не була повторенням грецької та римської літератури й мистецтва. Це не було сліпим копіюванням або реставрацією. Це було прагнення до оновлення, до побудови нової культури.

У добу Відродження антична спадщина осмислювалася критично. В античності вбачали не стільки зразок для наслідування, скільки певний еталон культурного розвитку, на який слід орієнтуватися у створенні власної культури. Зміст творчості митців Відродження залежав від умов, що склалися в Італії з кінця XIII — початку XIV ст. і розвинулися у XV — на початку XVII ст. Так, наприклад, гуманістична латина, яка спочатку мала наслідувати класичну мову давнини, мову Вергілія й Цицерона, фактично розвивалася як самостійне явище, маючи на собі відбиток народної мови. У той же час без античних впливів Відродження не можна уявити. Відбувалося не просто запозичення мотивів та прийомів, але і проникнення у сутність світовідчуття, здорової чуттєвості й величавого ритму античності.

Пам'ятки античності були добре відомі італійським художникам. Збереглися руїни римських храмів і амфітеатрів, моці християнських святих спочивали в античних саркофагах, під час проведення земляних робіт нерідко знаходили античні статуї і рельєфи. М. Я. Лібман зазначає, що протягом століть митці проходили мимо, начебто вони всього цього не бачили. Тільки люди доби Відродження побачили в античності своє велике минуле. Їх приваблював світський і, головне, антропоцентричний характер античного мистецтва. У грецькій та римській скульптурі вони побачили втілення реалістичних тенденцій, до цього вони прагнули і самі.

Антикізуючі тенденції виявляються вже в творчості скульпторів раннього Відродження. Так, Донателло у 1430-ті рр. створює свої найбільш антикізуючі твори — статую Давида й групу Благовіщення. У творчості живописців Кватроченто — братів Поллайоло античні елементи відіграють панівну роль. У теорії архітектури наслідування античних зразків пропагувалося найрішучіше. Однак готичні традиції в архітектурі XV ст. виявилися вельми міцними. Найпослідовнішим наслідувачем античної класики у добу Кватроченто був архітектор *Леон Баттіста Альберті*. Фасад його церкви Сант Андре у Флоренції задуманий як мотив тріумфальної арки, а зовнішній вигляд церкви Сан Франческо у Риміні, з урочистим повторенням арок, змушує згадати арки римських акведуків. Проте поступово в італійське зодчество проникає антична ордерна система. Поступово ордер набуває функціонального значення в архітектурі древніх. Підкреслюються частини, що несуть навантаження, і ті, що справляють навантаження, колони і антаблемент. Зодчі Кватроченто залучаються на прикладі римських пам'яток до питань тектоніки.

Найважливішим, однак, був вплив античної естетики на теорію й практику ренесансного мистецтва. Уже Альберті намагався застосувати по відношенню до творів живопису категорії античної риторики: вимисел (*inventione*), композицію, (*composicione*), освітлення та зафарбування (*ricevere di lumi*); останні терміни він прирівнює до красномовства в ораторському мистецтві. Усі ці поняття стали наріжними

каменями ренесансної естетики. З античних авторів Альберті запозичує поняття «*convenienza*» або «*concinitas*» — те, що найкраще пояснюється словом «гармонія».

У мистецтві Високого Відродження прямих запозичень з античності майже немає. Щоправда, Рафаель і Браманте, Мікеланджело і Джуліано да Сангалло вивчали античні пам'ятки і античних авторів, однак те, що вони сприйняли в першу чергу, — це був дух античності. Якщо більшість майстрів кватроченто шукали в античному мистецтві опору в реалістичних прагненнях, то художники Високого Відродження відчували у творах Фідія і Поліклета, у трактатах Вітрувія можливість кращого синтезу, ніж дає натура. Майстри чінквеченто сприйняли приклад античності як заклик до створення духовно і фізично ідеального образу.

6.3.6. ФІЛОСОФІЯ ІТАЛІЙСЬКОГО ВІДРОДЖЕННЯ

Філософська думка італійського Відродження охоплює два з половиною століття, починаючи від Франческо Петрарки до Джордано Бруно. Її не можна розглядати як етап розкладу середньовічної схоластики. Ренесансна філософія протистоїть системі схоластичного знання. Йдеться не про полеміку цих двох типів філософських систем: філософська система Відродження будується на інших засадах, вона виникає, зростає й розвивається незалежно від схоластичної традиції.

В еволюції філософської думки італійського Відродження вчені виділяють *три характерні етапи*:

1) *гуманістичний*, або *антропоцентричний*, який протиставляє схоластичному теоцентризмові інтерес до людини у її стосунках із світом і Богом (середина XIV — середина XV ст.);

2) *неоплатонічний*, пов'язаний із постановкою широких онтологічних проблем (остання третина XV — перша третина XVI ст.);

3) *натурфілософський* (XVI — початок XVII ст.)¹.

Цей поділ досить умовний і має не стільки хронологічний, скільки типологічний характер. Представників гуманістичної традиції можна зустріти і в середині XVI ст. Однак гуманістичний етап філософії досягає кульмінації у творчості Лоренцо Валли і Джанноццо Манатті, продовжувачі їхніх ідей не дають вже нічого суттєво нового. Так само вплив ідей Платонівської академії відчутний в італійській філософії аж до Бруно і Кампанелли, але власне неоплатонічний період, що визначив подальший розвиток філософської думки вичерпався творчістю флорентійських неоплатоніків.

Натурфілософія Відродження здійснила прорив до дослідного знання, сформулювала вимогу безпосереднього вивчення дійсності. Вона порвала з формалогічними побудовами середньовічного аристотелізму і намагалася створити нову картину світу на основі інтуїтивного осягнення законів природи. Відстоюючи автономію природних законів, вона створила вчення про обожнений космос, обожнену матерію. Пантеїзм, що становив головний зміст натурфілософських систем італійського Відродження, був вищою формою виправдання світу і призводив до вчення про живий космос, сповнений внутрішніх сил, який мав у самому собі достатні підстави для заснування свого буття, руху й розвитку.

Незважаючи на засвоєння античного філософського спадку, ренесансну філософію не можна розглядати у рамках традиційних напрямків античної філософської

¹ Горфункель А. Х. Основные этапы развития итальянской философии в эпоху Возрождения // Типология и периодизация культуры Возрождения / Под. ред. В. И. Рутенбурга. — М.: Наука, 1978. — С. 54.

думки. У філософських системах доби Відродження можна бачити дивне сполучення найрізноманітніших тенденцій, аж до специфічного поєднання схоластичного аристотелізму з відродженими гуманістами стоїцизмом у Помпонації, епікуреїзму й платонізму в Марчело Паліндженіо і в Джордано Бруно. Межа проходила між теологією і схоластиком, з одного боку, і філософією, що протистояла теологічним схемам Середньовіччя, — з другого.

Філософія Відродження виникала поза філософською традицією Середньовіччя, поза професійною філософією університетів і чернечих орденів. Гуманісти відродили філософію — в її новому, порівняно зі схоластиком, розумінні. Гуманізм зробив філософію надбанням нових суспільних верств. Нова філософська культура стала розвиватися поза рамками власне філософії. Новий інтелігент — індивідуаліст, він існував поза корпорацією; так само вчення, яке він пропагував, відривалося від генеалогічного древа.

Поява нових форм для творів філософського змісту означала, що філософія з предмета спеціального університетського викладання перетворилася у вільне міркування про проблеми буття. Полеміка навколо мови означала дещо більше, ніж боротьбу за відновлення чистоти класичної латини: відбувалася зміна мови культури. Відмова гуманістів від мови схоластики свідчила про принципово новий підхід до змісту й методу філософствування. Гуманісти повертали філософії мову загальної літературної культури, а саму філософію включали до загального потоку латинської словесності. Відновлювався зв'язок філософії з поезією, історіографією, ораторським красномовством.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Поясніть, чому Відродження пов'язане з переходом від однієї суспільної формації до іншої.
2. Розкажіть, яким було історичне тло доби Відродження.
3. У чому полягали особливості державного устрою держав Західної Європи доби Відродження?
4. Розкажіть про перетворення у духовній сфері цієї доби.
5. Чому Ренесанс вважають класичним національним стилем літератури Італії?
6. Допишіть речення:
Християнський антропоцентризм — це
Італійське Відродження поділяють на такі періоди
Маньєризм — це стиль
В історії італійського гуманізму можна виділити такі основні етапи:
Характерними рисами ренесансного гуманізму в Італії є:
7. Охарактеризуйте кожен із періодів італійського Відродження.
8. Поясніть, чому місто Флоренцію вважають «Афінами італійського Відродження».
9. Яким був політичний устрій Флоренції?
10. У чому полягає гуманізм італійського Відродження?
11. Поясніть, що таке неоплатонізм? Які думки висловлювали флорентійські неоплатоністи?
12. Яке значення античної спадщини у культурі італійського Відродження?
13. Як розвивалася філософська думка італійського Відродження?
14. Розкажіть про філософські погляди Петрарки.
15. Що розумів Петрарка під словами «зіпсованість» і «безбожжя»?
16. Підготуйте повідомлення «Значення академії, заснованої Козимо Медичі».

6.4. АРХІТЕКТУРА ІТАЛІЙСЬКОГО ВІДРОДЖЕННЯ

Чи не з романської доби італійські митці інтуїтивно шукали форм ясних, міцних, раціонально впорядкованих і розчленованих?

В Італії ці пошуки стимулювалися тим, що були збережені численні античні римські пам'ятки. Після кількох століть, протягом яких їх споглядали з байдужістю, до них раптово зріс інтерес. Набагато раніше, ніж в образотворчих мистецтвах, в архітектурі почали з'являтися будівлі проторенесансного типу. Це, наприклад, церква Сан Міньято у Флоренції або флорентійський баптистерій (хрещальня). За конструкціями ці споруди ще доготичні, суто романські. Однак у них уже є прикметні особливості. По-перше, у декоруванні фасадів використовувалися деталі античного ордеру — колони і пілястри з коринфськими капітелями. По-друге, стіни суцільно облицьовані мармуровими плитками (тому стиль цих споруд називають *інкрустаційним*). Мармурова інкрустація надає їм дуже своєрідного вигляду: увесь фасад чітко розкреслений на прямокутниках різної величини, які сполучаються з колами й дугами арок. Пропорційні співвідношення цих плиток не пов'язані з тектонікою самої споруди. Тут є лише графічний символ доцільності, розчленованості, пропорційності. Інкрустаційний стиль визначає лад ясних і співмірних до людини форм (це характерно для Відродження). Тому цю романську архітектуру Італії вважають проторенесансною за духом.

Проторенесансна архітектура заперечувала готичну ідею неоглядного простору, що зростає в усі боки. Простір членувався на виразні, завершені зони.

Зачинателем архітектури Ранняго Відродження за традицією вважається *Філіппо Брунеллескі*, що працював у Флоренції у першій половині XV ст. Він був творцем світської за духом архітектури. Елементи античного ордеру в цього майстра переосмислені по-новому, перетворені у привабливу декорацію. Найхарактерніші його будівлі — капелла Пацці з легким портиком і Виховний дім у Флоренції. У Виховному домі весь нижній поверх оформлений у вигляді привітної відкритої лоджії-галереї. Тип лоджії з півкруглими арками й широко розставленими тонкими колонами згодом поширився в архітектурі внутрішніх дворів ренесансних палаццо. Ці палаццо, переважно триповерхові, складені з грубо отесаних (рустованих) камінних квадратів, з фасаду виглядають доволі суворими. Притому їх внутрішні двори були вельми вишукані.

У кінці 60-х — на початку 70-х рр. XV ст. архітектором Філіппо Брунеллескі був зведений славнозвісний купол собору Санта Марія дель Фьоре. Цей купол, що урочисто височить над містом, визначив силует Флоренції. Архітектора вважають автором нового стилю, оскільки він уперше вивів ордер на фасад споруди. З античним ордером він повівся цілком вільно, знайшов у ньому нові можливості для вираження нового змісту. Брунеллескі надзвичайно глибоко проник у сутність античної ордерної архітектури та її художні можливості.

Наступний важливий етап у розвитку нової мови ренесансної архітектури пов'язаний з іменем *Леона Баттіста Альберті*. Цей митець був пристрасним шанувальником античності, прагнув не тільки відродити античну манеру, але й перевершити древніх. Кожна його споруда — сміливий експеримент як у сфері типології будівлі, так і у творчому осмисленні архітектурної мови античності, у створенні на її основі нових прийомів художньої виразності. Найбільш яскраве нововведення в його творчості, яке мало великі наслідки, — застосування ордеру в усіх трьох ярусах традиційного фасаду флорентійського палаццо, що до того часу втратив середньовічну недоступність¹.

¹ Детальніше див.: Лисичкина О. Б. Мировая художественная культура: Возрождение. Учеб. пособие для старших классов средней школы. — Часть II. — Кн. 2. — СПб.: СпецЛит, 2000. — С. 170.

Альберті вперше запропонував для церковного фасаду (у двох варіантах) античний мотив тріумфальної арки, який згодом був використаний у найрізноманітніших контекстах. У церкві Сант-Андреа у Мантуї з її пілястрами великого ордера і високою аркою-нішею мотив арки має класичний характер, а в церкві Сан-Франческо у Ріміні він став основою світського образу, в якому легко впізнавали місцевого тирана Малатести. Бічні стіни цієї останньої споруди — чудова, суто римська за монументальністю аркада — виказує своє ренесансне походження хіба що у витончених деталях. Альберті вважав, що ордер — гарна прикраса для стіни. Осмисленню зв'язку ордера зі стіною присвятив Альберті свої теоретичні праці.

На початку XVI ст. центр архітектури змістився до Риму — столиці папської держави. Тут працював видатний архітектор Високого Відродження *Донатто Браманте*. У Римі ордер і його різні сполучення зі стіною та арками віртуозно використовувалися цим архітектором для характеристики простору. Це виявилось у композиції величезного двору Бельведеру, що спадає трьома терасами до Ватиканського двору. Прагнучи досягти суто римської величі, Браманте сполучив тут риси античної вілли, театру й форуму. Бельведер став прикладом виключно внахідливого сполучення стіни, ордеру й аркад.

Ще одна програмна споруда Браманте — його власний палац у Борго, поряд із Ватиканом (згодом він був знесений, відомий лише за малюнками і гравюрами). Урочисто, як фанфари, звучали спарені півколони на його могутньому цоколі, створюючи образ відкритого й розкішного помешкання знатної людини доби Чінквеченто.

Будівництво палаців для старої і нової аристократії — одне з першочергових завдань у розвитку ренесансної архітектури. Міські палаци спочатку мали вигляд фортець, оскільки виконували й оборонні функції. Їхня ознака — простота композиції, поверхи були послідовно розчленовані карнизами. Верхня частина завершувалася особливо сильним карнизом, що іноді помітно виступав (Палаццо Пітті у Флоренції, 1458; Палаццо Строцці, 1489; Палаццо Гонді, 1490).

Поступово відбувалося пластичне збагачення фасадів. Засвоєння ордерної системи у трьохярусному типі Палаццо Відродження завершилося у Палаццо Канцеллерія — першій римській забудові загальноіталійського значення. До будівництва цієї споруди архітектор Браманте підключився, коли вже два поверхи були зведені. Він надав композиції завершеного вигляду, добудувавши третій ярус, який визначив ритмічну закономірність палаццо. Ця споруда вражає незвичним простором, стіна верхнього ярусу ніби виростає з легких аркад. Складна пластична і разом із тим просторова композиція пов'язана воедино різноманітністю використання ордеру, який вільно взаємодіє зі стіною.

Наступний період у розвитку ренесансної архітектури пов'язаний із Венецією. Найвидатнішими архітекторами, що працювали тут на початку XVI ст., були *Палладіо і Сансовіно*. Ціла доба відділяє Брунеллескі від Палладіо. Це не тільки різниця форм і формальних прийомів, це цілий шлях, що пройшла архітектурна думка за це дивне століття, з 1400 до 1500 рр. Архітектура створювала новий простір, нові образи витісняли образи готичного Середньовіччя, скориставшись уроками античності.

Архітектура Палладіо відзначена дивним багатством прийомів і віртуозним знанням деталей. Палладіо з небаченою до нього майстерністю висунув на перший план проблему фасаду споруди. Архітектура Палладіо — це торжество одного будинку, міського палацу або замської вілли багатого аристократа. І в цьому окремому будинку фасадна стіна відіграє роль носія архітектурного задуму. Одна з найбільш вражаючих будівель цього майстра — Палаццо Кьєрікаті у Віченці, що є незвичним для Відродження варіантом двохярусного палацу. Фасад у цій споруді

домінує. Це досягається включенням до нього глибоких лоджій — суцільної лоджії галереї у нижньому поверсі та двох бічних кутових лоджій у верхньому. Це новий для Відродження тип фасаду-галереї. Площина стіни зберігається лише у середній частині верхнього поверху, де проміжки між колонами заповнені двома рядами вікон. Ця ідея фасаду згодом була розвинена у творчості багатьох архітекторів.

Одночасно з Палладіо у Венеції працював архітектор *Сансовіно*. Він також використовував засоби класичної ордерної архітектури, причому не тільки в окремих спорудах, а й у містобудуванні. Сансовіно завершив композицію ансамблю міського центру. Тут виявилось нове ставлення не тільки до простору, а й до засобів його художньої характеристики. Найяскравіший приклад — зв'язок площі Сан Марко з П'яццеттою та бібліотека Сан Марко з двома ярусами ордерних аркад. В останній споруді практично не можна визначити, де проходить основна площина фасаду. Елементи ордера настільки соковиті, що, здається, вони складають єдине ціле зі скульптурними горельєфами, які вкривають усі залишені непрофільованими поверхні.

Переломне значення для архітектури Пізнього Відродження мала зведена у Римі церква Іль Джезу. Заснована вона у 1568 р. за проектом архітектора *Віньйоли*. Після його смерті керівництво будівельними роботами перейшло до *Джакомо делла Порта*. Він розвинув ідеї свого попередника. Побудову церкви, що стала головним вогнищем єзуїтського ордену, закінчено у 1584 р. Новаторство цієї споруди виявляється, у першу чергу, в її новому ставленні до оточення, у новому задумі архітектурного ансамблю. Церква розташована не відокремлено від оточення, а тісно прилягає до обширної споруди єзуїтської колегії, включаючись до її загального масиву. Одна з бічних стін церкви — проста й сувора, обмежена вузьким провулком; головний же фасад церкви виходить на кут невеликої площі, внаслідок чого основна точка зору на фасад (включаючи й купол) відкривається не спереду, а з кута. Так створено зв'язок будівлі з оточуючим простором, враження безперервного руху, що стане типовим для архітектури бароко.

6.4.1. ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО ІТАЛІЙСЬКОГО ВІДРОДЖЕННЯ

Істинною метою мистецтва, на думку італійців, мало стати відтворення живого людського тіла. Усе інше, за словами Мікеланджело, порожня забава, яку можна надати меншим талантам. «Для мистецтва потрібне одне, — говорив Челліні, — уміти чудово виписати чоловічий і жіночий торс». Дійсно, у зображенні торсу італійські живописці досягли досконалості. Людське тіло представлене в їх картинах здоровим, енергійним, атлетичним. Воно схоже з античним тілом Греції. Кожний м'яз, суглоб, хвилястий вигин тіла вивчений до найдрібніших подробиць, переданий з надзвичайною досконалістю.

Італійській школі були чужі зображення жорстокості і всього, що здатне викликати жах. У період занепаду в Болоньї з'явилися трагічні сюжети.

Проторенесанс. Симптоми проторенесансу в образотворчому мистецтві не означали ламання готичної традиції. Часом ці традиції просто сповнювалися більш життєрадісних та світських засад при збереженні старої іконографії та традиційного тлумачення форм. Готичне мистецтво позбавлялося драматичної напруги, ставало граційним, дещо манірним, усміхненим або меланхолійним. Візантійська ікона стала приємно-світською. Саме ця, почасти проторенесансна, почасти готична течія панувала у XIV ст. Особливо вона розквітнула у Сієні та в тих італійських центрах, де міцно утримувалися феодальні норови. Характерний приклад такого мистецтва — образ «Мадонна з немовлям Ісусом та ангелами» Джентіле да Фабріано. Цей

розповсюджений в іконописі сюжет у даному творі має цілком умовну композиційну схему. Однак яскраві фарби випромінюють таку чуттєву відряду, а білява мадонна настільки по-життєвому приваблива, що навряд цей твір міг навіювати моливні настрої.

У проторенесансі була й інша, історично більш рання течія, яка рішуче протистояла готичі. Її представниками були скульптори — *Нікколо Пізано і Арнольфо ді Камбіо*.

Нікколо Пізано працював ще у середині XIII ст., коли європейська готика була у повному розквіті. Але він надавав перевагу рельєфам на римських саркофагах. Надихаючись римською пластикою, Пізано подолав безплотність готичних фігур, в яких під одягом не відчувалося тіла, та «заспокоїв» їхню підвищену експресію. Найвідоміші твори цього митця — скульптури для кафедри пізанського баптистерія. Тут презентовані алегоричні образи різних чеснот. Вони тілесні і підкреслено масивні, хоча й не дуже виразні. Зниження емоційного тону в скульптурах Пізано було чимось принципово важливим. Це провіщало інтелектуальний раціоналізм Відродження, який запанував через два століття і привніс нову емоційність — більш зосереджену, мужню й інтелектуально збагачену у порівнянні з готичним вихором почуттів.

Однак єдиним митцем, якого в образотворчому мистецтві Проторенесансу можна поставити поряд із Данте, був *Джотто*. Нове відчуття людської гідності виражено у фресках Джотто майже з такою самою силою, як у «Божественній комедії». Цьому видатному художникові належать розписи церкви в Ассізі, присвячені життю Франциска Ассизького, а також фрески у падуанській Капелі дель Арена і в церкві Санта Кроче у Флоренції. Падуанські фрески презентували цикл євангельських оповідей про життя Ісуса Христа, а флорентійські також присвячені Св. Франциску.

Розглянемо фрески Капелі дель Арена. У цьому монументальному ансамблі вже панує принцип розчленованості і рівноваги. Фрески розміщені рівними рядами й замкнені у прямокутники — майже так, як на розчленованих фасадах проторенесансних споруд. Це картини, написані на стінах. Від картини до картини майстер веде глядача через послідовні епізоди історії Христа, починаючи з історії Його пращурів — Йоакима, Анни, Марії. У кожній сцені бере участь кілька діючих осіб. Усі вони вбрані у прості хламиди, що спадають великими складками. Ці особи мають подібний тип обличчя — довгасте, з важким підборіддям і близько розташованими очима. Обстановка, місце дії змальовані дуже скупом: умовними архітектурними павільйонами, що нагадують розсувні декорації на сценічному майданчику. Якщо дія відбувається на тлі краєвиду, цей краєвид нагадує гірки-«лещадки» на російських іконах. Майстер уникає подробиць. Ніяких яскравих спалахів. Світлі, холодні фарби, гладенька фактура. Але в цих простих композиціях, у цих укутаних фігурах є велика людська значущість.

Джотто уникає надто драматичних виражень пристрасті, але не стає безпристрасним. Він передає глибину переживань у скупих пластичних формулах. Художник любив і вмів передавати мовчазні, багатозначні паузи, миттєвості, коли потік внутрішнього життя наче зупинився, досягнув найвищої кульмінації. Так, у композиції «Оплакування Христа» учні Христа й жінки з глибоким невідривним поглядом, з якоюсь посмішкою болю в останній раз вдивляються в обличчя померлого. З гіркою урочистістю миті узгоджено зображення задрапованих фігур переднього плану, що повернуті спиною до глядача і нагадують статуї скорботи.

Слава Джотто була великою ще за життя, а в наступному столітті він був визнаний перетворювачем мистецтва. Його головною заслугою вважали звернення до реального життя. Цей майстер увів до живопису відчуття трьохмірного простору і по-

чав писати фігури об'ємними, з світлотіньовим моделюванням. Найголовніше — це те, що розуміння людини в Джотто було узгоджене з природою, з людською суттю.

Раннє Відродження. У добу кватроченто вражає щедрість, багатоманітність художньої творчості, що полилася наче з рогу достатку. Архітектура, скульптура і живопис у цю добу переходять з рук ремісників до професійних майстрів. Художник своєю творчістю стверджує свою власну індивідуальність у мистецтві, яке відіграло в цю епоху надзвичайно велику роль: воно йшло попереду науки, філософії й поезії, виконувало функцію універсального пізнання. Ця доба дала взірці об'єднання науки й мистецтва в одній творчій індивідуальності.

Художників високо цінували. Члени родини Медичі були меценатами й справжніми шанувальниками мистецтва, особливо Козімо Медичі та його онук Лоренцо. Римські папи, герцоги, іноземні королі змагалися за честь запрошувати італійських художників до свого двору. Але мистецтво не ставало придворним та не замикалося у гуманістичних гуртках. Воно щедрою хвилею розливалось по життю міст-держав, віддавало себе на загальний огляд і загальний суд.

Зачинателями мистецтва Раннього Відродження вважаються троє митців: *Мазаччо*, *Донателло*, *Брунеллескі* та ін.

Флорентієць *Мазаччо* — художник мужнього енергійного стилю. Він помер дуже молодим, але встиг зажити слави основоположника живопису кватроченто своїми розписами у капелі Бранкаччі. У цьому ансамблі він досяг небувалого до нього, майже скульптурного відчуття міцних фігур.

У його фресках — еволюція, яку пережив живопис з часів Джотто. У картинах відчувається реалізм, що виявляється у фарбах, у знанні анатомії, перспективи. Є ще деяка скупченість в угрупованні, але в той же час задній план розроблений ретельніше і природніше. Архітектурні правила, симетрія в розташуванні частин картини приймають більш живі форми.

Діяльність *Мазаччо* (справжнє ім'я Томмазо ди Джованні ди Симоні Кассаї) мала велике значення для історії італійського живопису. У його картинах відчувається благородність, витонченість, гармонія тонів.

«Вигнання з Раю» *Мазаччо* можна вважати початком розквіту живопису епохи Відродження. Воно послужило джерелом натхнення для Рафаеля, що використав цей сюжет у Ватиканських ложах. У ньому чудово зображено голе тіло, живо передані відчуття, хвилюючі вигнаних: сором Адама і відчай ридаючої Єви.

На картині «Чудо із сатиром» зображено три різні сцени, проте вони розташовані так вдало, що композиція створює враження єдиного цілого. Фігури апостолів написані чудово, складальник податі — прекрасна природна фігура.

Після *Мазаччо* Італія з кожним роком завойовувала все нові висоти в живописі. До тих, хто досяг справжньої досконалості, належав і учень *Мазаччо*, *Фра Філіппі Ліппі* (1406—1469).

Його кращим твором вважаються фрески собору в Прато. Тут відчувається прагнення представити біблійні та євангельські сюжети на тлі реальних подробиць.

Біографія Ліппі переповнена романтичними пригодами. Ще дитиною він став послушником у флорентійському монастирі кармелітів, звідки втік у віці сімнадцяти років. Одного разу, катаючись по морю з друзями, він був захоплений у полон берберійськими корсарами і вісімнадцять місяців провів в ув'язненні. Лише після того, як Ліппі намалював на стіні портрет предводителя піратів, його звільнили від ланцюгів, а коли виконав ще декілька робіт, отримав нарешті свободу. У Флоренції він був близький до Козімо Медичі і вів життя, повне задоволень.

З його пригод особливо відомий роман з Лукрецією Бутті. Він забрав її з монастиря св. Маргарити, пообіцявши одружитися! Написав з неї портрет, названий

«Мадонною». Лукрецію відправили до монастиря після народження сина, який згодом став художником. Ліппі був отруєний родичами Лукреції (так вони помстилися йому за безчестя дівчини). Найголовнішою заслугою Філіппі Ліппі було те, що він поступово перетворив сухий канон на зображення реальності. На круглій картині в галереї Пітті зображення Мадонни ще не досягло повної ясності: вона не звертає уваги на немовля що грається, її погляд спрямований удалину.

Разом з живописом в Італії процвітала і бронзоливарна скульптура. Скульптори перевершували живописців знанням анатомії. Становище змінилося тільки після Верроккьо, який був одночасно і скульптором, і живописцем. Андреа дель Верроккьо (1435—1488) був учителем великого Леонардо да Вінчі, і перші пізнання з анатомії знаменитий учень сприйняв від нього. Картина Верроккьо «Хрещення Ісуса Христа» становить особливий інтерес. Голова переднього ангела, що дивиться на Спасителя, і, ймовірно, уся його фігура належать пензлю Леонардо да Вінчі. Отже, Верроккьо був видатним учителем. Верроккьо відчував той ідеал краси, який досяг досконалості у Леонардо.

Кращі твори італійської скульптури також створювалися блискучою плеядою майстрів. У створенні головних дверей баптистерію у Флоренції яскраво виявився талант Лоренцо Гиберті (1381—1455). Двері охоплені рамкою з гірлянд плодів і в'юнких рослин, що підіймаються з ваз. Кожна половинка дверей оточена, як рамою, фігурами зі Старого Заповіту і голівками в нішах. За довершеність виконання і живою природністю ці фігури — одні з кращих творів Ренесансу. Не менш цікаві й інші двері баптистерію.

На кожній половині дверей знаходяться п'ять зображень сцен зі Старого Заповіту. Презентовано сюжети від створення людини до відвідин Соломона царицею Савською. У зображенні одягу Гиберті частково наслідує античні зразки. Верхній барельєф на лівій стороні дверей є рядом сцен від народження Адама до вигнання з раю. Передні фігури більш опуклі, задні — менш, що пояснюється дотриманням законів перспективи.

Підхопивши згаслу традицію Джотто, Гиберті довів до кінця завоювання трьохмірного простору у живописі.

Скульптор *Донателло* прожив довге життя і здійснив нововведення майже в усіх жанрах і різновидах пластики. Він створив тип круглої статуї, що стоїть самостійно і не пов'язана з архітектурою. Донателло заснував школу майстрів рельєфу, що вкривав фризи ренесансних будівель. Він був автором кінного монумента кондотьєра Гаттамелати і портретів-бюстів, які нагадували римські портрети. Стильовий діапазон Донателло широкий: він умів бути і погідно-ясним, майже ідилічним у декоративних рельєфах (наприклад у «Путті, що танцюють»), і різким, патетичним (наприклад, у дерев'яній статуї Марії Магдалини, що кається).

«Св. Георгій» — мармурова статуя в церкві Ор-Сан-Мікеле у Флоренції, одна з кращих робіт Донателло (справжнє ім'я Донато ди Никколо ди Бетто Барді, 1386—1466). Зображення безстрашного воїна сповнене шляхетності й відваги, поворот голови і вся постать виражають рішучість. З плеча вільно спадає плащ, що прикриває частину грудей і ліву руку. Не захищене щитом тіло облягає панцир.

Завдяки вивченню античних пам'ятників Донателло досяг досконалості в передачі тілесних форм. Прикладом тонкої обробки плоского барельєфа є бюст Св. Цецилії і дитячі фігури на фризі в музеї ди Фіоре у Флоренції. Рельєф «Благовіщення», одна з пізніх робіт Донателло, що характеризує період діяльності художника, коли природність експресії він цінував вище за зовнішню красу.

З декоративних скульптурних робіт заслуговують на увагу «Ангели, що співають», виконані Лукою делла Роббіа (1400—1482) на фризі у Флорентійському музеї

Санта Марія дель Фьоре. Рельєфи на другій кафедрі для органу у флорентійському соборі, на яких зображені діти, що співають — один із кращих творів початку епохи Відродження, що досить повно характеризує талант художника.

Зображення сповитої дитини на глиняному барельєфі у флорентійському виховному будинку роботи Андреа делла Роббіа (1435—1525) заслуговує особливої згадки. Твір відзначається миловидністю малюнка і ніжним почуттям, яке це зображення викликає у глядачів.

До кінця XV ст. в Італії з'являються роботи, що свідчать про розквіт мистецтва. Художники об'єднуються у групи, або «школи», кожна з яких володіла своїми характерними властивостями і створювала твори, з'єднані загальним ідеалом краси.

Прекрасним зразком італійського живопису кінця XV ст. є мініатюра «Голгофа». У ній виявилися всі переваги й недоліки італійської школи, шляхетність композиції, ясна експресія, ретельне виконання фігур з дещо умовними драпіровками, приємний колорит. З іншого боку — відсутність палкого почуття і наївний італійський пейзаж. В мініатюрі також помітне погане знання історії художником, яке позначилося на зображенні римських воїнів і жінок.

Сандро Боттічеллі (справжнє ім'я — Алессандро Філіппеї; 1445—1510) був сучасником Ліппі-батька. У його творчості поширене зображення Мадонни в урочистій обстановці. У картині «Коронування Мадонни» немовля Христос в одній руці тримає гранат, а іншою водить руку Мадонни, яка пише в розгорненій книзі початок пісні-подяки. Троє хлопчиків тримають книгу і чорнильницю, а два ангели піднімають вінець над головою Мадонни.

Філіппіно Ліппі (1457—1504), учень Боттічеллі, писав невеликі картини. У Флоренції знаходиться його робота «Муки апостола Петра». Фігура проконсула свідчить про вивчення античних пам'ятників.

Одним із кращих творів Філіппіно Ліппі вважається «Видіння Св. Бернарда». Святому, що пише свої проповіді, з'являється видіння Мадонни, яку супроводжують ангели. Позаду святого представлений закутий диявол, а праворуч, на задньому плані, ченці. На передньому плані, справа, зображена уклінна фігура замовника картини. Особливо контрастують граційні фігури ангелів і виснажених святих.

Третім зачинателем мистецтва раннього Відродження вважається архітектор і скульптор *Брунеллескі*. Він створив архітектуру за духом цілком світську, вишукано просту, з гармонійними пропорціями. У його спорудах ніби зовсім зникає відчуття ваги каменю, спротиву матеріалу.

І Мазаччо, і Донателло, і Брунеллескі працювали у першій половині XV ст. у Флоренції. Флорентійська школа XV ст. залишалася провідною. Вона була лабораторією художніх ідей, які підхоплювали й переробляли інші школи. Флоренція, її мистецтво виховали справжніх новаторів — техніків, художників. Вони прагнули наслідувати природу, однак не були простими її копіїстами.

У Флоренції навчався *П'єро делла Франческа*, чудовий живописець-монументаліст з Середньої Італії. На його фресках люди сповнені олімпійського спокою, фарби прозорі й насичені сонцем. У своєму колориті цей майстер пішов далі флорентійців, які майже не використовували таких фарб. Флорентійці були надто захоплені інтелектуальними завданнями, які вирішувалися за допомогою малюнка. Колір залишався локальним і доволі жорстким. Це було більше розфарбування, ніж живопис.

Надзвичайно великого значення майстри флорентійської школи надавали рельєфності, яку вважали одним із наріжних каменів ренесансної художньої програми, пов'язаної з перебудовою системи художнього бачення. По-новому відчувати світ — означало по-новому його бачити. Людина доби Відродження хотіла освоїти

світ як реальну арену своїх дій. Жага пізнання вилилася у форму художнього пізнання. Першим каналом пізнання було ясне, тверезе бачення, здатне досягнути природу речей. Наука того часу починала свій шлях у союзі з мистецтвом, зароджувалася ніби всередині нього. Зображувати так, як ми бачимо, як «зображує» поверхня дзеркала, — у цьому було вихідне прагнення ренесансних художників. У той час це було справжнім революційним переворотом.

Ми бачимо речі не ізольовано, а в єдності з середовищем, де вони знаходяться. Середовище просторове, простір має глибину. Предмети, що розташовані у просторі, ми бачимо у скороченні. Звідси — перспектива як головна наука живописця. Крім того, наш зір стереоскопічний: ми бачимо предмети рельєфними. Звідси — пластичність зображень; живопис вривається у сферу скульптури і з захопленням досягає ілюзії пластичного об'єму на площині. Звідси наукоподібність і раціоналізм художнього методу.

Однак «тверезість» естетики Відродження була романтичною зсередини: вона була продиктована не просто жагою точного пізнання, а й жагою досконалості, натхненними пошуками «абсолюту». Так, наприклад, живописець *Паоло Учелло* був поетом, навіть фанатом перспективи. Кватроченто висунуло митців, котрих можна назвати дослідниками й поетами анатомії і ракурсів: *Мантенья* — видатний майстер падуанської школи, флорентійці *Андреа дель Кастаньйо* і *Антоніо Поллайоло*, умбрієць *Лука Сінйореллі*.

Твір *Антоніо Поллайоло* «Святий Себастьян» — характерний приклад експериментуючого живопису. У добу Відродження тема страждань Святого Себастьяна була надзвичайно популярна: чи не кожний митець створив картину на цей сюжет. Приваблювала тема стійкості духу, але не останню роль відіграло й те, що можна було написати святого оголеним. Поллайоло у своїй картині на означений сюжет одержимий пристрасною дослідження людської фігури у різних ракурсах. Катів, що стріляють у Себастьяна, він розміщує попарно, причому обидва персонажі кожної пари знаходяться в однаковій позі, але видимий з протилежних місць, тобто ніби дзеркально подвоєний. Через розмаїття точок зору здається, що і пози різноманітні. Подібний раціоналістичний підхід можна спостерігати у більшості сучасників Поллайоло. Ренесансні майстри займалися різними «формальними проблемами» надзвичайно завзято. Ці проблеми були висунуті загальною концепцією гуманістичного мистецтва, яке захоплено й пристрасно досліджувало світ. З цієї концепції випливав «світський» характер мистецтва. Однак це не означало безрелігійність. Релігійних сюжетів у ренесансному мистецтві не менше, ніж у середньовічному. І це була не просто умовність. У такі сюжети вкладали релігійне почуття, хоча це почуття у процесі плину історії змінювало свій вигляд.

Високе й Пізнє Відродження. Проторенесанс тривав в Італії приблизно півтора століття, Ранній Ренесанс — близько століття, Високий Ренесанс — усього років тридцять. Його завершення пов'язують з 1530 р., «трагічною» межею, коли італійські міста втратили свободу. Вони стали здобиччю габсбурзької монархії, усередині країни панувала політична і релігійна агресія. Тільки Папська область зберегла незалежність як резиденція «намісника Бога» та Венеція ще довго залишалася самостійною, хоча й перестала бути володаркою морів.

Ця криза назрівала давно. Власне, уся перша третина XVI ст. (період Високого Відродження) була останнім вольовим спалахом, останнім зусиллям республіканських кіл відстояти незалежність країни. Але Італія була приречена. Як свого часу для грецьких полісів, так само тепер для італійських міст настав час розплати за їхнє демократичне минуле, за сепаратизм, за передчасність розвитку. Перед натиском могутніших монархій, що склалися у цей час в Європі, мініатюрні італійські держа-

ви змушені були капітулювати. Нові соціальні відносини, що так рано і так бурхливо розвинулися, не мали міцної бази (засновані були не на промисловому й технічному перевороті, — їх сила полягала у міжнародній торгівлі). Тому відкриття Америки і нових торговельних шляхів позбавило їх цієї переваги. Економічний занепад спричинив і політичне поневолення. Але гуманістична культура Італії стала всесвітнім надбанням саме тоді, коли її домашнє вогнище згасло. Мистецтво *чінквеченто*, яке увінчало ренесансну культуру, було вже не місцевим, а всесвітнім явищем.

Хоча у часі культури *кватроченто* й *чінквеченто* безпосередньо стикаються, між ними була виразна відмінність. *Кватроченто* — це аналіз, пошуки, знахідки, це свіже і сильне, але нерідко ще наївне, юнацьке світосприйняття. *Чінквеченто* — це синтез, підсумок, досвідчена зрілість, зосередженість на загальному й головному, котра замінила допитливість Раннього Ренесансу. У мистецтві *чінквеченто*, якщо брати його в цілому, уже є і ноти втоми та дещо прісної ідеальності. «Пересічні» кватрочентисти цікавіші, привабливіші, ніж «пересічні» майстри Високого Ренесансу. Проте провідні майстри чінквеченто не мають суперників у XV ст., оскільки весь досвід, усі пошуки попередників у них стиснуті у грандіозному узагальненні.

Достатньо лише трьох імен, щоб осягнути значення середньоіталійської культури Високого Ренесансу: *Леонардо да Вінчі*, *Рафаель*, *Мікеланджело*. Вони були в усьому неподібні між собою, хоча усі троє сформувалися у лоні флорентійської школи, а потім працювали при дворі меценатів, головним чином пап. Їхні долі нерідко перетиналися, вони виступали як суперники, ставилися один до одного вороже. У них були надто різні художні й людські індивідуальності. Але у свідомості нащадків вони уособлюють головні цінності італійського Відродження — Інтелект, Гармонію, Міць.

Леонардо да Вінчі (1452—1519), напевно, більше, ніж будь-якого іншого діяча Відродження стосується поняття *homo universale*. Ця надзвичайна людина все знала і все вміла — усе, що знали й вміли в його добу; крім того, він передбачив те, про що в його добу навіть і не думали. Так, він обмірковував конструкцію літального апарата і, наскільки можна судити з його рисунків, йому спала на думку ідея гелікоптера. Леонардо був живописцем, скульптором, архітектором, письменником, музикантом, теоретиком мистецтва, військовим інженером, винахідником, математиком, анатомом і фізіологом, ботаніком... Причому в наукових заняттях він залишався митцем, так само, як в мистецтві залишався мислителем і вченим.

Леонардо да Вінчі вважають титаном, істотою майже надприродною, володарем різностороннього таланту і широкого кола пізнань. Він був привабливим зовні, ставним, мав незвичайну фізичну силу: він був фахівцем у всіх рицарських мистецтвах, фехтуванні, танцях і музиці.

Задовго до Бекона він стверджував, що основа науки — це перш за все досвід і спостереження. Фахівець з математики і механіки, він перший виклав теорію сил, що діють на важіль у непряму напрямі. Заняття астрономією і великі відкриття Колумба привели Леонардо до думки про обертання Землі. Спеціально займаючись анатомією заради живопису, він розібрався в призначенні і функціях веселкової оболонки ока. Леонардо да Вінчі винайшов камеру-обскуру, проводив гідравлічні досліди, вивів закони падіння тіл і руху по похилій площині, мав ясне уявлення про дихання і горіння, висунув геологічну гіпотезу про рух материків.

Дослідники творчості Леонардо да Вінчі впевнені, що вже одних цих заслуг було б достатньо для того, щоб вважати його видатною людиною. Цікаво, що до всього, окрім скульптури і живопису, він ставився несерйозно, а в цих мистецтвах проявив себе як справжній геній. Його ім'я вписано на сторінки історії мистецтв поряд

з Мікеланджело і Рафаелем. Але неупереджений історик відводить йому не менш значуще місце в історії механіки і фортифікації. Леонардо да Вінчі завжди прагнув проникнути в суть справи, не задовольняючись поверхневими результатами. Узявшись за вивчення анатомії як живописець, він першим став розчленовувати трупи, щоб зрозуміти розташування і будову м'язів, а потім відтворити це у своїх роботах.

При всій зайнятості наукою і мистецтвом Леонардо да Вінчі знаходив час і на винахід різних літаючих пташок, міхурів і кишок, фейрверків, що надуваються. Цим він розважав італійську аристократію. Леонардо керував проведенням каналів з річки Арно; будівництвом церков і фортець; артилерійськими знаряддями при облозі Мілана французьким королем; займався мистецтвом фортифікації, сконструював незвичайно гармонійну срібну 24-струнну ліру.

Леонардо да Вінчі був незаконним сином флорентійського нотаріуса, який дав синові чудову освіту. У майстерні Верроккьо Леонардо вивчав мистецтво малювання, необхідне для кожного італійця благородного походження. Так виявилися природні дарування Леонардо. Одного разу Верроккьо доручив Леонардо да Вінчі закінчити початий образ. Легенда свідчить, що хлопець написав ангела з такою майстерністю, що його вчитель, перевершений своїм учнем, вирішив назавжди залишити живопис.

Прагнення до роботи з природи виявилось у Леонардо з молодості. Ще коли він жив у будинку батька, Леонардо да Вінчі задумав написати фантастичне чудовисько, ймовірно, запозичивши сюжет картини з народної легенди. Для цього він посадив у клітку жаб, кажанів, змії і ящірок, вибираючи з їх зовнішнього вигляду те, що йому здавалося найхарактернішим, а потім пропорційно збільшував вибрані частини тіла та komponував з них задуманий фактичний образ чудовиськ. Картина мала успіх і була добре продана.

Близько 1480 р. міланський правитель Лодовіко Сфорца зібрав зі всієї Італії видатних діячів науки і мистецтва. У числі інших його вибір упав на Леонардо да Вінчі. Репутація Леонардо, як майстерного музиканта, у той час була вищим за його славу живописця і до двору герцога він був покликаний як композитор і імпровізатор. Проте незабаром йому доручили створення міланської академії мистецтв. Ставши її директором, Леонардо да Вінчі написав цілий ряд трактатів про живопис. Їх значення яскраво охарактеризував відомий художник Караччі: «Шкода, що я не знав про них раніше, вони замінили б мені мій двадцятирічний досвід!»

Під час перебування у Лодовіко Сфорца Леонардо да Вінчі трудився над колосальною кінною статуєю батька герцога. Її планувалося відлити з бронзи за формою Леонардо, але реалізувати цей задум перешкодила війна. Коли французи взяли Мілан, гасконські стрільки вибрали коня роботи Леонардо да Вінчі мішенню для учбових стрільб.

У цей же період була написана найзнаменитіша картина Леонардо да Вінчі «Тамна Вечеря», яка змушує дивуватися інтелектуальній силі художника, дає уявлення про те, наскільки ретельно він розмірковував над загальною концепцією і над кожною деталлю. Це величезна фреска, на якій фігури написані у півтора рази більшими за натуральну величину. Тепер про її деталі можна скласти уявлення лише за допомогою численних копій. «Тамна Вечеря» є прикладом мудрого розуміння законів монументального живопису, як вони мислилися у добу Відродження, тобто як органічний зв'язок ілюзорного простору фрески з реальним простором інтер'єру (принцип інший, ніж у середньовічному мистецтві, де розпис стверджував площину стіни). «Тамна Вечеря» зайняла стіну завширшки в одинадцять з половиною метрів у трапезній монастиря Марія делла Грація. На протилежному кінці зали розміщувався стіл настоятеля монастиря, і це художник узяв до уваги: композиція фрески, де також написаний стіл, паралельний стіні, природно пов'язувалася з

інтер'єром і обстановкою. Простір у «Темній Вечері» навмисне обмежений: перспективні лінії продовжують перспективу трапезної, але не ведуть далеко у глибину, а замикаються написаною стіною з вікнами, — таким чином, приміщення, де знаходиться фреска, здається тільки трохи продовженим, але його прості прямі обриси не порушені у зоровому відношенні. Христос та його учні сидять ніби у тій самій трапезній, на певному підвищенні й у ніші. А завдяки своїм збільшеним розмірам вони панують над простором зали, привертаючи до себе погляди. Ця композиція відома всьому світу й увійшла до циклу священних зображень католицької і православної церков. До нашого часу збереглися окремі фрагменти цієї картини.

Річ у тому, що Леонардо да Вінчі писав «Темну Вечерю» не фресковими, а олійними фарбами, близькість кухні і гарячі труби, що проходили позаду стіни, на якій була розташована картина, позначилися на її стані найзгубнішим чином. Вона почала руйнуватися ще за життя Леонардо да Вінчі. Сильна повінь 1500 р. пошкодила стіну з розписом, і вже в першій половині XVI ст. фарби «Темної Вечері» зблякнули і потьмяніли.

У XVII ст. у стіні прорубали двері, частково пошкодивши ноги у зображення Христа. У XVIII ст. художник Беллотті спробував реставрувати картину, але зробив це невміло. Років п'ятдесят опісля інший художник, Мацца, остаточно зіпсував своїми зусиллями геніальний твір. Коли в 1796 р. Наполеон провів свою армію через Альпи, військам було наказано якомога бережніше поводитися з витворами мистецтва. Проте генерали Бонапарта перетворили трапезну монастиря св. Марії в стайню і склад сіна.

Уявлення про «Темну Вечерю» дають оригінальні картини Леонардо да Вінчі, етюди деяких голів і якісні копії, зроблені учнями Леонардо. Ретельне вивчення цих реліквій дало можливість створити гравюру, яка і служить з тих пір зразком для всіляких копій. Леонардо да Вінчі, зрозуміло, дотримувався певних традицій, розписуючи трапезну, але його геній додав дивну різноманітність лініям голів апостолів. Христос щойно вимовив: «Один із вас Мене зрадить». Ці страшні, але 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. Це робить усю роботу настільки винятковою, що вона дотепер залишається єдиним у своєму роді твором.

Коли французи зайняли в 1499 р. Мілан, Леонардо да Вінчі повернувся у Флоренцію і зайнявся живописом. Тут ним була написана чудова картина «Св. Сімейство» й інші, проект фресок для залу суду у Флоренції (1503—1504). Урядове замовлення на зображення битви 1440 р. між флорентійцями і міланцями було доручено виконати Леонардо да Вінчі і Мікеланджело. На жаль, ці картини не збереглися, і про чудовий твір Леонардо ми можемо судити лише за копією Рубенса. До цього періоду життя Леонардо належить «Поклоніння волхвів» і ряд портретів.

З творів останнього двадцятиліття життя Леонардо найвідоміший — «Мона Ліза» («Джоконда»). Цей портрет привертає і привертає до себе увагу. Автор створив образ проникливого, гострого, пильного людського інтелекту: він належить усім часам, локальні прикмети часу у ньому розчинені й майже не відчуваються, так само, як у голубому «місячному» ландшафті, над яким панує Мона Ліза. Невловимий вираз обличчя Джоконди з її пильним поглядом, у якому є трохи посмішки, трохи іронії, трохи ще чогось. Його не можна відтворити, так як складається з багаточисельних світлотіньових нюансів. «Сфумато» — ніжний серпанок світлотіні, який так любив Леонардо, тут творить дива, надаючи нерухомому портрету внутрішнє життя, що безперервно протікає у часі.

Невеликі картини на дошках Леонардо да Вінчі віддавав для завершення своїм учням. Тільки портрет Мони Лізи, дружини Франческо дель Джіакондо, його власноручний твір від початку і до кінця. Нікому з сучасників художника не вдалося дати таку витончену закругленість, таке м'яке положення рук.

У жіночих головках і портретах пензля Леонардо да Вінчі відчувається якийсь абсолютно своєрідний таємний вираз обличчя: розріз очей, оригінальна лінія брів, напівпосмішка, що блукає на зігнутих губах, погляд, загадковий або прихований, відміння роботи цього художника від творів інших майстрів.

Картина Леонардо да Вінчі «Богоматір з Христом» відома також під назвою «Мадонни Літти». Богоматір зображена сидячою між двох невеликих напівкруглих вікон у червоному хітоні і голубому плащі. Очі її напівопущені і дивляться на немовля, яке вона годує. Немовля Ісус повернуло очі до глядача і тримає в руці маленьку пташку, що символізує його майбутні страждання. На іншій картині Леонардо «Святе сімейство» теж зображена Діва Марія з Сином, Йосипом і Св. Катериною з пальмовою гілкою і книгою в руках.

Відомо мало творів митця. І не стільки тому, що вони гинули, а тому, що він їх у більшості випадків не завершував.

Сповнений задумів, Леонардо обмежувався тим, що накреслював в ескізі, у начерку, у запису приблизні шляхи вирішення того або іншого завдання.

У нього було багато учнів, котрі старанно його наслідували. Леонардо нерідко доручав їм виконувати роботу за своїми начерками, а сам лише надавав твору завершеного вигляду.

Леонардо працював у Флоренції, Мілані, Римі, а наприкінці життя переселився у Францію. Митець був доволі байдужим до політичних суперечностей і не виявляв місцевого патріотизму. Він відчував себе громадянином світу. Від міланського періоду збереглася «Мадонна у гроті» та фреска «Таємна Вечеря». Обидва ці твори є епохальними, художньою програмою Високого Відродження, зразками ренесансної класики.

«Мадонна у гроті» — велика картина, що за форматом нагадує типове ренесансне вікно: прямокутник, зверху заокруглений. Це поширений у ренесансному живописі формат. Ренесансна картина — це подоба до вікна, вікна у світ. Світ, що у ньому відкривається, — збільшений, величавий, більш урочистий, ніж справжній, але настільки ж реальний, такий, що має вражати своєю подібністю до відображення у дзеркалі. Як би завзято не працювали кватрочентисти над перспективою і об'ємом, у них ще не виходила подоба дзеркала.

У будь-якого митця кватроченто є зіставлення ближніх і дальніх просторових зон, але немає їх природного перетікання. Тло замикає картину, як задник декорації. А перший план рельєфом виступає на цьому тлі; між ними — розрив, єдиного простору не відчувається. У Леонардо все інакше. Крізь його «вікно» ми ніби заглядаємо у напівтемний сталактитовий грот, де простір розвивається у 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 і 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 і Хрестителем. Саме тут по-справжньому починається станковий живопис. Живопис, що не вкриває площину, але «пробиває» у ній вікно; не входить у просторові відношення інтер'єру, але 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. Леонардо да Вінчі був художником найменш інтуїтивним. Усе, що він робив, робив свідомо, з повною мобілізацією інтелекту.

Сучасник Леонардо, *Рафаель Санті* прожив недовге, але дуже плідне життя. Леонардо і Мікеланджело, що дожили до старості, втілили лише деякі зі своїх задумів, і тільки деякі їм вдалося довести до кінця. Рафаель, що помер молодим, майже всі свої задуми завершив. Його мистецтво — втілення ясної співмірності, строгої урівноваженості, чистоти стилю. Як справжній майстер Відродження, Рафаель був різнобічним митцем: архітектором, монументалістом, майстром портрета, декоратором. Але найбільше він уславився як творець дивних «Мадонн».

Рафаель Санті (1483—1520) народився в невеликому містечку Урбіно, розташованому на східному схилі Апеннін, де гірські відроги поривчастими уступами спускаються в долину, прилеглу до Адріатичного моря. Містечко мало чим відрізняється від інших італійських містечок, розташованих уздовж усього Апеннінського хребта. Ті ж замки і палаци, вузькі триповерхові будинки з почорнілими черепичними покрівлями, високими трубами і маленькими віконцями.

На одній із вулиць, Конрада дель Монте, дотепер стоїть будинок, який мало чим відрізняється від сусідніх споруд, і на будинку цьому прибитий напис: «У цій халупі 6 квітня 1483 р. народився безсмертний живописець Рафаель. У людських справах Божественний промисел часто в малому створює велике».

Предки Санті не належали до аристократичних кіл Італії і займалися дрібною торгівлею. Проте батько Рафаелло, Джіованні, що жив в Урбіно в епоху розквіту італійського Відродження, був живописцем і розписував церкви і монастирі свого округу. Він був одружений на дочці багатого купця, Маджії Чиарла. На одній із стін будинку, де вони жили, є фреска, в якій, начебто, презентований портрет цієї жінки. На фресці зображена молода італійка в профіль. Вона сидить із книгою біля робочого столу і тримає рукою дитину.

Рафаель народився у Страсну п'ятницю. Через вісім років померла його мати. Батько одружився вдруге. У 1494 р. Джіованні помер. Діти залишилися на руках мачухи і Бартоломео, дядька по батькові.

Першим учителем Рафаелло став його батько; після його смерті хлопчик, ймовірно, займався у Тімотео, теж уродженця Урбіно. Перші роботи Рафаеля свідчать про подібність прийомів Тімотео і початківця художника.

Незабаром Рафаель залишив батьківщину і поїхав до столиці Умбрії, де жив Перуджіно. Навчався у його майстерні, яка стала його ідеалом і духовним притулком. У Перуджії тоді жив і Пінтуріккьо, який вже уславився в усій Італії і займався розписом Ватикану. Перуджіно підтримував дружні стосунки з Леонардо да Вінчі і Мікеланджело, вивчав закони повітряної і лінійної перспективи, а також розробляв нові прийоми роботи з олійними фарбами. Перуджіно був прекрасним викладачем, ніби народженим для того, щоб підготувати дорогу своєму геніальному учневі.

Першою великою самостійною картиною Рафаеля слід визнати «Коронування Богоматері», в якій відчувається вплив Перуджіно, а також власні риси великого таланту, що розвивається. До цього твору Рафаель виконав багато ескізів олівцем. Замовила картину Магдаліна Одді. Коли картина була написана, її помістили в церкві св. Франциска під ім'ям Перуджіно.

У 1502 р. Рафаель написав невеликий образ Мадонни, відомий під назвою «Мадонна з книгою». Фігура Богоматері зображена майже по коліно. Дуже цікава первинна композиція цієї картини. Спочатку Мадонна була написана на дерев'яній основі ще в Перуджії, у будинку Стаффа, для якого вона була виготовлена на замовлення. Згодом дерево тріснуло. Коли в 1770 р. імператор Олександр придбав її в подарунок своїй дружині за триста десять тисяч франків і привіз до Петербурга, хранителі Ермітажу ухвалили рішення перенести дорогоцінний твір на полотно. Спочатку картину випиляли з намальованої на дереві рамки, а потім із внутрішньої

сторони поступово знімали шари дерева, поки не дійшли до первинного контурного малюнка. І тут виявилось, що, згідно з первинною композицією, Богоматір повинна була тримати в руках не книгу, а яблуко, що цілком відповідало рафаелівському ескизу цієї картини.

Тим часом слава Рафаеля зростала. Він почав виконувати самостійні замовлення, з яких найпримітнішим є «Заручення Богоматері», що призначалося для церкви св. Франциска. Правда, її композиція дуже близька картині Перуджіно, написаній на той же сюжет, але в колориті і розробці деталей вплив учителя не відчувається. Сором'язливо-трепетний вираз, доданий Рафаелем Богоматері, благоговійна величавість Йосипа і поважність первосвященника, що з'єднує руки наречених, ніколи не була виражена з такою силою.

Наречених оточують особи, одягнені за умбрійською модою; серед них вирізняється один із зневажених наречених — красивий хлопець, що ламає об коліно жезл. Чудовою є жіноча фігура, що зображена ліворуч на першому плані. Її вважають прообразом Сикстинської Мадонни. Під цією картиною Рафаель уперше поставив повністю своє ім'я і рік — 1504.

Після закінчення цієї роботи художник повернувся на батьківщину. Проте тепер для нього відчинив свої двері палац герцога Урбінського.

З 1504 р. Рафаель живе у Флоренції, але підтримує зв'язки з Перуджіно, виконує картони для його майстерні, а нерідко і сам відправлявся в Перуджіно для остаточної доробки замовлень.

У Флоренції Рафаель взявся за вивчення античних пам'яток у кращих флорентійських музеях.

На молодого Рафаеля вплинули художні твори сучасників і попередників, Джотто і Мазаччо.

Не дивлячись на свою неприязнь до Мікеланджело, Рафаель мимоволі наслідував його прийоми в опрацьовуванні мускулатури людського тіла. Єдність плями і відсутність строкатості, властива Мікеланджело, вплинули на музичну гармонію кольорів у картинах Рафаеля. Вплив же Леонардо да Вінчі позначився в тому, як Рафаель працював з кольором: він прагнув не зображати фігури при денному освітленні і намагався уникнути різких тіней. Цього правила Рафаель дотримувався в усіх своїх творах.

У Перуджії Рафаель вважався найкращим художником: із цього приводу навіть зберігся особливий документ з відповідною думкою його земляків. У 1505 р. він отримав замовлення від монастиря Монте-Лючіа: черниці хотіли отримати з його майстерні картину «Коронування Богоматері». Рафаель приїхав до Перуджії для підписання договору і отримання завдатку в 30 дукатів. У договорі йшлося, що ікона виконується кращим майстром Перуджії.

Замовники вимагали не вільної композиції, а дотримання того канону, до якого звикли і представники церкви, і прихожани. Деякі біографи Рафаеля вважають, що ця умова позитивно позначилася на його таланті.

У цей же час Рафаелем написана «Мадонна Св. Антонія» для черниць Антонієва монастиря в Перуджії. Композиція цієї ікони складна, але традиційна. На престолі, оббитому пурпуром із золотом, під круглим балдахіном Богоматір тримає немовля Христа, який згідно з вимогами церковного статуту зображений у довгому хітоні. Маленький Передвісник, що благоговійно підійшов до Ісуса, теж одягнений у традиційну шкіру. Геній Рафаеля тут виявився у виконанні голівок (вплив Леонардо да Вінчі). У цей же час виконана і «Мадонна сім'ї Ансидеї». У картині багато умовностей: усюди золото і яскраві фарби, а у маленького Предтечі, одягненого в червоний із золотою облямівкою плащ, кришталевий хрест.

У монастирі Рафаель працював над монументальними фресками.

У Перуджії Рафаель заробляв гроші і користувався славою першого живописця. У Флоренції він вчився і писав картини порівняно невеликого розміру, але рівня своїх великих вчителів досягти не міг. Безліч малюнків на кольоровому папері, зроблених олівцем або пензлем, належать до флорентійського періоду Рафаеля. Деякі з них ідеальні і не поступаються картинам, з іншого боку, в цих легких штрихових нарисах є багато недомовленого і ще не вираженого.

Усі Мадонни цього часу тяжіють до одного і того ж типу. Першою картиною флорентійського періоду вважають «Мадонну Грандука».

Умбрійська школа вже не могла стримувати художника, і кожен новий твір свідчив про його геніальність. Рафаель не тільки шукав нових пропорцій у малюнку, а й прагнув створити новий колорит: спокійний, гармонійний, який би відповідав сюжету. Особливо яскраво це відобразилося в так званій «Орлеанській Мадонні», яка зображена у вигляді скромної молодої господині з легким серпанком на білявому волоссі. Вона утримує дитину лівою рукою під спинку, а правою — за ступню. Саме Немовля, щоб зберегти рівновагу, тримається за корсаж Матері. Якщо у фігурі Немовляти ще відчувається деяка прямолінійність, то в меланхолійній позі Матері художник досяг ідеальної небесної краси.

У композиції «Мадонни Колона» є деяка грайливість. Обличчя Богоматері освітлене усмішкою; дитина спирається однією рукою на її плече, а іншою тримається за виріз ліфа. Дитя хоче встати на ноги, заважає матері читати. Сама картина, ймовірно, виконана лише за картоном Рафаеля і не належить його пензлю. Згодом Рафаель багато разів зупинявся на мотиві читання Богоматір'ю книги, багато кращих його картин написані на цей сюжет.

Пізні композиції Рафаеля ускладнюються — до Богоматері і Христа приєднується Предтеча, так з'явилися знамениті картини — «Мадонна у зеленому», «Луврська садівниця». Очі в усіх Мадонн опущені вниз і уважно дивляться на Сина. У «Луврській садівниці» краса Богоматері бездоганна, пейзаж і фігури зливаються в чистій гармонії, малюнок суворий. Волосся Мадонни вільними кільцями спадає на плечі, вуха і спину. Обличчя освітлене тим дивним напівсвітлом, яке властиве лише Рафаелю.

До того ж флорентійського періоду належить і «Свята родина». На відміну від інших подібних зображень твір отримав назву «Мадонна з безбородим Йосипом». Богоматір з Немовлям на колінах сидить біля мармурової стіни, поряд Йосип, який дивиться на Немовля.

Портрети, створені Рафаелем, мають відбиток манери Леонардо да Вінчі.

У 1506 р. Рафаель знову приїхав в Урбіно, де пише автопортрет. В очах двадцятирічного художника відчувається вдумливість, у ледь окреслених бровах немає і сліду тієї могутньої енергії і бурхливих поривів, якими відрізнялися риси обличчя Буонарроті.

Уся постать освітлена якимось ідеальним внутрішнім світлом.

У кінці 1506 р. художник повернувся до Флоренції і створив майже одночасно три картини «Аполлон і Марсіас» «Св. Катерина Александрійська» і «Покладання до труни».

«Аполлон і Марсіас» викликала суперечки серед знавців, що піддавали сумніву авторство Рафаеля. Проте шляхетність композиції, антична пластика форм і посправжньому рафаелівський колорит свідчать, що перед нами — твір Рафаеля.

«Св. Катерина Александрійська» мало в чому поступається кращим рафаелівським Мадоннам. Чудовий картон цієї картини зберігається в Луврі.

Найбільшим твором художника, що завершив цикл його флорентійських робіт, вважається «Покладання до труни» — складна композиція, виконана на дереві.

Беручись за це замовлення, Рафаель зробив цілий ряд ескізів. Два роки художник не починав роботу, вивчаючи картини Перуджіно на цей самий сюжет, робив начерки моменту поховання. Магдалина, що цілує руку бездиханного тіла — один із кращих рафаелівських образів. Тіло Христа теж написано блискуче.

1508 р. був останнім роком перебування Санті у Флоренції. Становище його було вже міцним, і Флоренція тепер дивилася на Рафаеля як на свого живописця. Ймовірно, він довго ще залишався б у цьому місті, якби Папа не викликав його до Риму.

Розпочався новий період творчої діяльності Санті. Перед ним відкрився Рим — скарбниця античного і християнського мистецтва, музей, де було зібрано все, що дала Італії епоха Відродження. Рафаель відразу був прийнятий у вищі кола римської аристократії.

Дебют Рафаеля в залах Ватикану був блискучим. Юлій II у цей час замислив прикрасити фресками ряд залів другого поверху Ватиканського палацу. На його запрошення над ними працювали Перуджіно, Содома, Синьореллі, Перруцци й інші майстри. Рафаелю відвели певні ділянки стін. Восени 1508 р. усім художникам було запропоновано виїхати з Риму, їх живопис був знищений, а розпис усіх залів був наданий Рафаелю.

Сповнений сил, молодості, енергії, окрилений наданою йому честю, Рафаель розпочав роботу з невичерпною енергією. Першою його фрескою була граційна композиція «Диспут про триєдиного Бога».

Фреска поділяється на дві частини, у небесах — торжествуюча Трійця, Богоматір, Предтеча, ангели, патріархи, мученики і святі. Унизу на престолі — чаша для причастя, отці й вчителі церкви Амвросій, Августин, Ієронім і Григорій Великий. Серед проповідників і богословів зображені Данте і Савонарола. Композицію фрески Рафаель не раз переробляв в ескізах: йому хотілося виправдати довір'я Папи. Зусилля художника увінчалися успіхом, крім загальної краси зображення, йому блискуче вдалися окремі голови дійових осіб.

Тема «Торжества філософії», або «Афінської школи», була запропонована Папою. Центральними фігурами композиції є спокійні, урочисті Платон і Арістотель у грецькому одязі. Вони не сперечаються, а ніби доводять свої філософські сентенції. Їхні фігури оточує багато зображень чудових голів, кожна — плід довгої і наполегливої праці: Піфагор, Демокріт, Сократ, Алквіад, Арістипп, Епікур, Галлієн, Архімед, Птолемей, Гиппарх та інші. Згодом за цими творами вивчали живопис багато поколінь художників.

Третьою композицією Рафаеля у «Станцах» є «Торжество поезії». Фреска була написана на стіні з дверима, і художник чудово використав цю природну рамку, зобразивши якраз над нею вершину Парнасу. На скелях цієї гори, біля струменів Іпокрени, презентований Аполлон у лавровому вінці, ледве прикритий плащем. Натхненно піднявши очі до неба, він грає на італійській скрипці. Музи, що оточують бога, також зображені з сучасними Рафаелеві музичними інструментами. Позаду муз зображені Гомер, Вергілій і Данте, на передньому плані — фігура Сафо (вважають, що це портрет молодої римської куртизанки).

Четверту стіну залу della Signatura займає зображення «Торжества права». У центрі композиції — Юстиніан у царському одязі, що передає юристам укладені ним закони. Живопис стін гармонійно поєднаний з іншим оформленням залу. Двері і панелі виготовив відомий різьбяр по дереву Джованні з Верони. Згодом двері зняли і замінили живописом, підлога в залі була мозаїчною.

Пристрасть до алегорії, успадкована італійським живописом від античного світу, повною мірою виявилася в нових рафаелівських фресках «Вигнання Еліодора з

храму». Це не стільки відтворення події, описаної в II книзі *Маккавіїв*, скільки символ перемоги Папства над французьким королем.

На фресці зображено Єрусалимський храм. Грабіжники вже захопили дорогоцінне начиння, але раптом з'явився вершник на білому коні з золотою зброєю у супроводі двох ангелів з різками в руках. Еліодор впав від поштовху вершника, награване розсипалося; здається, кінь ось-ось наступить на нечестивця. Його товариші хапаються за зброю, але страх заважає їм боротися. Народ у хвилюванні стежить за цим дивом. Серед загального сум'яття височить спокійна, велична фігура Юлія II, що спрямував обурений погляд на ворогів Церкви.

Сюжет другої фрески «Большенська обідня» був запозичений зі старої легенди. У XIII ст. у селі Большена під час здійснення євхаристії священник пролив декілька крапель з чаші на хустку. Як не згортав цю хустку священник, але кров усе проступала крізь тканину, приймаючи форму чаші. На згадку про цю подію Папа Урбан IV встановив свято «Тіло Христове». Згідно з іншим варіантом легенди, усе вино в Большенській чаші перетворилось на кров. Саме на цій версії і зупинився Рафаель. У центрі композиції художник зобразив священника, свідка дива. Юлій II спокійно спостерігає за переляканим священником.

Третя фреска — «Аттіла під стінами Риму». Згідно з легендою у таборі у Мінчіо Аттіла під час приїзду Папи було видіння старого з мечем у руках. Аттіла відступив назад за Альпи. Замість Мінчіо Юлій II звелівав зобразити Рим, щоб ще раз продемонструвати, як небесне заступництво охороняє Рим і його Церкву від ворогів.

Після вступу на престол Папи Лева X ліву частину композиції довелося змінити. Новий Папа зажадав, щоб небесне воїнство було прибрано, а земна велич, втілювана намісником Христа, посилено. Рафаель доклав великих зусиль, щоб задовольнити Папу і створив справді чудову групу. На фресці прекрасно виписані портрети не тільки Папи, а й його кардиналів, конюхів і равеннського коня Його святості. Жах Аттіли і його воїнів виражено енергійно; уся композиція осяяна полум'ям міст, що горять.

Четверта фреска — «Виведення апостола Петра з темниці». Картина розділена на три частини. У середній зображено сяючого ангела, що нахилився над міцно сплячим, закутим у ланцюги Петром. Праворуч — ангел, що виводить апостола з темниці; ліворуч — група вартових, які перелякані дивовижною втечею ув'язненого. За колоритом ця фреска є одним з найдовершеніших творів Рафаеля періоду зрілості.

Папа був захоплений фресками. Рафаель у наступних своїх творах намагався підкреслити могутність Папи.

Так, у картині «Пожежа в Борго» він зобразив сум'яття народу під час стихійної біди — пожежі. Проте однієї появи Папи на балконі палацу виявляється достатньо для того, щоб вогонь згас (Борго — місцевість, що межує з храмом Св. Петра). За правління Папи Лева IV спалахнула пожежа, що загрожувала самому храму, але благословення Папи зупинило її. На очах Рафаеля Лев X знаменням хреста зупиняв народне повстання і відвертав біди війни. Латеранський собор визнав Папу непогрішимим, і Рафаель зобразив апофеоз цієї влади.

На іншій фресці, присвяченій битві при Остії, Папа Лев X перемагає сарацин. Цей сюжет теж стосувався подій Латеранського собору, на якому було висловлено думку про необхідність єднання християнських народів для перемоги над невірними.

Темі всемогутності Папи присвячено наступні дві фрески: «Коронування Карла» і «Очисна присяга». На першій картині Карл Великий, коронований Папою, приймає від нього владу як слуга Церкви Христової. В «Очисній присязі» Папа Лев III стоїть перед судом єпископів, куди його відправив Карл Великий. Над фрескою латинський напис «Dei, non hominis, est episcopus judicare» («Судити представників Церкви належить Господові, а не людям»).

Виконуючи ці колосальні роботи, Рафаель продовжував писати за замовленнями Папи та інших представників римської церкви. Художник поступово переходив від прозорого, ніжного колориту до більш яскравого.

До цього періоду належить його знаменита «Мадонна Альба». Картина укладена в круг — досить рідкісна форма для італійського живопису того часу. Богоматір зображена сидячою. На ній строката сукня і голуба мантія. Вона обіймає рукою дітей. Св. Іоанн подає Ісусові зроблений ним з очерету хрест. Богоматір із задумливо сумним виразом обличчя дивиться на цей хрест ніби передбачає майбутнє, яке він обцяє їй Немовляті. Тут поза Богоматері сміливіша і життєвіша, ніж у творах флорентійського періоду художника. Свою назву картина отримала через те, що у свій час знаходилася в Іспанії, у галереї герцогів Альба.

В мадридському музеї зберігається так звана «Мадонна з рибою», що виконана у римський період діяльності Рафаеля і написана для каплиці в Неаполі.

Оригінальна композиція цієї картини: на престолі сидить Богоматір з Немовлям, біля неї стоїть Св. Ієронім, що читає книгу. Архангел Рафаїл підводить до Мадонни Товія, у якого на правій руці висить спіймана риба.

«Мадонна в кріслі» — одна з найбільших за розміром робіт Рафаеля. Ескіз для неї Рафаель накидав на вибитому дні діжки (художник побачив молоду римлянку, що годувала дитину. Група так уразила його, що він, повернувшись до Ватикану, тут же написав з селянки Мадонну). Виразність цієї картини не піддається опису, усе в ній зведено в істинну гармонію; можливо, єдиним недоліком композиції можна назвати завелику фігуру немовляти. Немовля здається чотирьох-, а то і п'ятирічним хлопчиком, тоді як пухкі ручки і ніжки говорять про найніжніший вік.

У Рафаеля є портрети Папи, декількох кардиналів, акторів, бібліотекарів і інших представників Ватикану. Жіночих портретів Рафаель писав мало.

У 1515 р. Рафаель отримав нову посаду — старшого доглядача розкопок в околицях Риму. Під руїнами старих вілл нерідко знаходили прекрасні пам'ятники античного мистецтва, і Папа хотів зберегти їх від руйнування.

У Болонї в церкві Сан-Джованні є прибудова Св. Цецилії. Рафаель отримав замовлення написати образ цієї святої. Як майже на всіх іконах того часу, ця композиція складається з двох частин: угорі зображено шість ангелів, що співають, а внизу — Св. Цецилія з органом у руках піднімає натхненну голову до неба; праворуч — стоїть Марія Магдалина, за нею — Св. Августин. На передньому плані — апостол Павло з мечем у руках, а поряд з ним видно голову Іоанна Богослова.

Рафаелю траплялося відправляти свої картини у найвіддаленіші куточки Італії. З Палермо йому одного разу замовили ікону «Несіння хреста». Корабель, на якому була відправлена робота художника — ікона, розбився; єдине, що уціліло — ящик з іконою, викинутий на берег у Генуї.

«Сікстинська Мадонна» була виконана для невеликого монастиря Св. Сікста в Піаченці. Чорне братство хотіло отримати ікону Богоматері з Св. Сікстом і Св. Варварою з боків. І Рафаель створив ікону, що виявилася якимось одкровенням. Написана вона була відразу, без підготовчих ескізів, її образ з'явився художникові у сні.

Цю картину визнано одним з найбільших досягнень живопису Ренесансу, подібно до того, як Венера Мілоська є апогеєм античної скульптури. Покірливий спокій і величавість Богоматері, краса Св. Варвари, благоговійно-добродушне захоплення Св. Сікста, якість таємне полум'я в погляді немовляти, краса двох ангелів біля підніжжя картини — усе це зливається в гармонію, подібну до якої важко знайти навіть у самого Рафаеля.

Рафаель отримав нове замовлення Папи — розписати Ватиканські лежа.

«Ложами» називали відкриті галереї, що виходили на невеликий дворик Ватикану, звідки відкривався прекрасний вигляд на весь Рим і дворик Св. Дамаза. Ложі розташовувалися в три яруси, найрозкішніший з яких — середній. Унизу була прохідна галерея, а вгорі мешкали сановники Ватикану — найближчі наближені до Папи.

Ці галереї прийнято називати «ложами Рафаеля», хоча художник був тільки організатором робіт. Над розписом працювало вісім його кращих учнів на чолі з талановитим Джуліо Романо. Розмір фресок у ложах був невеликий, тому Рафаель уникав складних груп і віддавав перевагу пейзажу, який гармонійно переходив від фігури до орнаменту.

Не надаючи особливого значення біблійним композиціям лож, Рафаель проте створив таку дивну колекцію біблійних сюжетів, що вся серія отримала назву «Біблія Рафаеля». Простота цих фресок відповідає простоті і наївності біблійної історії, яку вони ілюструють. Орнаменти теж є справжнім чудом мистецтва — тут легкість, грація, фантазія, музичність загального настрою досягають у них свого апогею. Маленькі повітряні храми в римському стилі, античні вази, маски, статуї, звірі, птахи, риби і плоди — усе це гармонійно пов'язано і написано легко й вільно.

Біля верхньої галереї знаходилася ванна кімната кардинала Біббієни. Для неї Рафаель підібрав фреску на тему міфу про Афродіту і Ероса.

Коли банкір Киджі замовив Рафаєлеві для плафона своєї галереї розпис за мотивами історії Амура і Психеї, художник написав десять зображень, укладених в рамки, що складаються з кольорів і плодів, які скомпоновані і написані його учнем, Удіне. Олімп і типи олімпійців знаходилися тоді у сфері творчих інтересів Рафаеля, тому історія Психеї вийшла у нього краще, ніж фрески залів Ватикану.

Весь заключний період діяльності Рафаеля проходив під впливом античного мистецтва. Як доглядач розкопок, він не просто керував роботами, а щиро захопився мистецтвом минулого. Папа і весь Рим були вражені його антикварними відкриттями.

Слава Рафаеля розповсюдилася далеко за межі Італії; він став одержувати замовлення з Франції, але постійно запізнювався з їх виконанням, як, наприклад, трапилося зі «Святим сімейством Франциска І». Проте це позитивно позначилося на опрацюванні картини, написаної з вражаючою закінченістю малюнка і композиції. Роботу над нею завершував уже Джуліо Романо.

Упродовж останніх трьох років життя Рафаель створював знамените «Преображення», виконавши велику кількість ескізів для цієї роботи, що стоїть майже на одному рівні з «Сікстинською Мадонною».

Композиційно картина достатньо складна. У ній потрібно було зобразити дві розділені в часі події — Преображення на Фаворі і зцілення біснуватого. Верхня частина — власне Преображення — написана в легких повітряних тонах; нижня — зцілення — навпаки, написана енергійно і сильно, з виразним реалізмом. Кожний з образів апостолів індивідуалізований. У нижній частині картини їх дев'ять фігур, інші три — нагорі з Ісусом. Фігура Христа вражає своєю легкістю і повна того перетворення, про яке мовиться в Євангелії. Увесь верх, поза сумнівом, написаний Рафаелем, і лише в нижній частині помітна участь його помічника Романа.

Ймовірно, причиною ранньої смерті Рафаеля стало його захоплення розкопками. 28 березня 1520 р. він захворів, а 6 квітня його вже не стало. У момент його смерті відбулося явище, що вразило весь Рим: стіни Ватикану тріснули, і Папа змушений був покинути свій палац. Рафаеля поховали в Пантеоні.

З трьох корифеїв Високого Відродження Рафаель був довгий час найбільше шанований. Усі академії світу зробили його своїм божеством. Проте Рафаель не той благообразний, ідеальний, благочестивий класик, яким його сприйняли епігони. Він

живий і земний. Нині, позбавлений зайвого лоску, він постає перед нами у своїй справжній величі.

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

Молодший сучасник Леонардо да Вінчі, Мікеланджело Буонаротті, народився двадцятьма двома роками пізніше за нього, а помер через сорок чотири роки після його смерті (1475—1564). Коли він вступив у змагання з Леонардо, той знаходився в zenіті свого генія, а Мікеланджело тільки починав свою кар'єру.

Мікеланджело також були підвладні різні види мистецтв: архітектура, живопис, поезія, музика, анатомія, якій він спеціально присвятив дванадцять років. Широчінь вільного художнього розмаху, незалежна свобода генія — ось характерні риси натури Мікеланджело.

Прізвище Буонаротті — одне з найповажніших в Італії. Як і скрізь, аристократія епохи Відродження до мистецтва ставилася з презирством. Недаремно італійці називали себе нащадками римлян, що вважали мистецтво справою рабів. Але Медичі, деякі Папи-меценати вважали, що подібні заняття ушляхетнюють душу, а самих художників сприймали вибраними натурами. Але в більшості своїй італійські патріції бачили в кожному живописцеві чи скульпторові ремісника і не допускали, щоб люди їх кола могли опуститися до професійного заняття мистецтвом. Молодому Мікеланджело коштувало великих зусиль подолати фамільні забобони і примусити оточуючих дивитися на себе як на професіонала, а не як на салонного дилетанта.

У п'ятнадцять років Мікеланджело потрапив до студії професора живопису. Незабаром він почав поправляти своїх учителів і вказувати їм на недоліки, не соромлячись товаришів. Заздрість росла, її підігрівала гаряча південна пристрасність, що вирувала в молодих художниках. Жорстокий удар, який Мікеланджело отримав від товариша, спотворив йому ніс і додав його суворій фізіономії зосередженого виразу. Поривчастий, пристрасний, спраглий охопити всі області мистецтва, він скаржився у двадцять років, що безплідно витратив роки юності на вивчення живопису, тоді як за природою він — скульптор. Коли Мікеланджело висік з мармуру Амура і показав його знавцям, ті вирішили, що перед ними справжній античний твір, знайдений при розкопках.

Папа Юлій II задався метою ще за життя спорудити собі мармуровий надгробний пам'ятник, який би затьмарив усе, створене доти, і звернувся до молодого Мікеланджело. Юний скульптор представив Папі грандіозний проект колосальної споруди. Папа був у захопленні. Але де ж встановити такий величезний монумент? І в Папи виникла думка про створення колосального храму Св. Петра.

Його юнацькі, глибоко талановиті роботи, особливо «Богоматір із бездиханним тілом Сина» в соборі Св. Петра і «Давид», свідчили, що Мікеланджело — творець за покликанням.

Статуя Давида — її висота близько п'яти метрів — мала стояти на площі Сеньйорії у Флоренції. Встановлення цієї статуї мало особливе політичне значення; у цей час (поч. XVI ст.) Флорентійська республіка позбавилася своїх внутрішніх тиранів і була сповнена рішучості протистояти й зовнішнім ворогам. Хотіли вірити, що маленька Флоренція зможе перемогти, як колись мирний пастух Давид переміг велетня Голіафа. Для Мікеланджело відкрилася можливість у повній мірі виявити

своє обдарування. Він виконав з єдиної мармурової глиби прекрасного у своєму стриманому гніві молодого гіганта.

Через усю творчість митця проходять два головних скульптурних задуми: вже згадувана гробниця папи Юлія II і гробниця Медичі. Унаслідок праці над гробницею папи Юлія II залишилися статуї грізного пророка Мойсея та полонених. З цих останніх — дві повністю завершені: «Скутий полонений» та «Помираючий полонений». Повільно обходячи фігуру «Скутого полоненого», слідкуючи за зміною пластичних аспектів, глядач спостерігає усі стадії марного зусилля розірвати мотузки. «Помираючий полонений» не розриває свої мотузки: закинувши за голову руки і схилиючи голову до плеча, він поринув у стан, що однаково схожий і на смерть, і на сон — довгоочікуване звільнення від мук.

Скульптури Капелли Медичі, закінчені у 30-ті рр. XVI ст., не підлягають однозначному тлумаченню. Це «Ніч» і «День», «Вечір» та «Ранок». Вони напівлежать попарно на саркофагах під портретними зображеннями Джуліано і Лоренцо Медичі, що знаходяться у нішах. Кришки саркофагів покаті, положення фігур здається нестійким. Вони наче шукають опори для ніг, намагаючись напружити розслаблені уві сні м'язи. Ці могутні тіла наче отруєні. Мікеланджело заповнив усипальню Медичі образами тривожних, безцільних поривів, трагічної покори і покірною відчаю, він зробив її дзеркалом Італії. Це образ Італії, яка йде у ніч. Але вона все одно залишається прекрасною.

Мікеланджело постійно змагався як зі своїми відомими, так і з мало талановитими побратимами. Під час розпису стін Ватикану він конкурував з Леонардо да Вінчі, а згодом з Рафаелем. Але якщо старий Леонардо міг перемогти молодого художника, то Рафаель значно поступався Мікеланджело, якщо не в концепції, то в трактуванні композиції.

Мікеланджело і Рафаель — два художники-одноплеменники, що сформувалися практично в однакових умовах життя. Тим часом їхні шляхи в мистецтві абсолютно несхожі. Рафаель сповнений внутрішньої споглядальності; душевна краса для нього важливіша від усього іншого. На Мікеланджело найсильніше враження справляла зовнішня фізична природа. Мадонни Рафаеля — ідеальне уособлення чистоти і невинності, якої ніколи не досягали інші художники. У Мікеланджело краще всього виходили біблійні фігури: могутні, стихійні образи Єгови, стародавніх пророків і сивіл. Вони були ближчими його душі, ніж євангельські образи. Тому, ймовірно, Сікстинська капела з її «Страшним Судом» і «Створенням миру» є найбільшим живописним твором Мікеланджело. У Сікстинській капелі весь його геній відобразився повною мірою.

До Мікеланджело розпису капели не існувало. Він приступив до цієї роботи в 1508 р., узявши собі помічниками декількох товаришів і друзів по школі. Але все виконане ними він незабаром зіскоблів і взявся за виконання грандіозної задачі один. Двадцять два місяці наполегливої роботи пішло на виконання цього неймовірного за масштабами замовлення. Недоброзичливці думали принизити його, примусивши працювати в залах Ватикану поряд із Рафаелем, але в результаті Рафаель визнав Мікеланджело своїм учителем. Ніколи ще образи Книги Буття не знаходили собі такого зримого втілення, як під рукою Мікеланджело.

Розписи стелі Сікстинської капели. Усю середину стелі Мікеланджело заповнив сюжетними композиціями, оточив кожну написаними фігурами оголених юнаків, значно більшими за масштабом, між розпалубками помістив ще більші фігури пророків і сивіл, фігури й групи у трикутниках розпалубків і в півкруглих люнетах над вікнами. Щоб ця величезна кількість фігур була архітектонічно впорядкованою і просторово організованою, Мікеланджело не тільки використав реальні архітектурні членування склепінь, але ще написав і додаткові. Він зобразив за допомогою пензля

карнизи, що виступають, пілястри з фігурами путті, арки й цоколі. Уся ця ілюзорна, модельована світлотінню архітектурна декорація знизу здається справжньою, а пророки і юнаки, що вміщені в ілюзорних нішах і на цоколях, — об'ємними. Загалом кілька сот фігур написано на 600 квадратних метрах: цілий народ, ціле покоління титанів, де є старі, й молоді, і жінки, і немовлята. У фігурах пророків, сивіл та юнаків митець розгорнув своєрідну енциклопедію пластики, невичерпне розмаїття контрастів і ракурсів. Це наче заповіт усім майбутнім скульпторам.

Ніде у світовому мистецтві не зустрінеш більше таких могутніх тілом і духом, таких натхненних чоловіків і жінок, як пророки й сивіли Мікеланджело. Він ніколи не зображував слабких людей, у нього і старі, й жінки, і помираючі — завжди могутні. Серед сюжетних розписів Сікстинської Капелли найбільш ушлюблена композиція «Створення Адама». Внутрішній зміст цієї лаконічної композиції надзвичайно глибокий: вона є наче вічним символом звершення, одухотворення. Творча сила, Бог-деміург, не зупиняючись у своєму стрімкому польоті, простягає руку і ледве торкається простягнутої назустріч, ще інертної руки Адама. Ми начебто бачимо, як оживає тіло Адама, як прокидаються у ньому сили життя.

Уже в похилому віці Мікеланджело судилося знову повернутися до розписів Сікстинської капели. На цей раз він написав на стіні «*Страшний Суд*». Тут уже немає ясної архітектоніки. Лавина оголених тіл спадає у безодню. Серед образів композиції багато портретних. Це розплата, крах ренесансної гордині. Ті самі люди, котрі в «Афінській школі» Рафаеля вели поважно-вчені бесіди про високі й поважні речі, тепер падають у жахливу прірву. Але Мікеланджело і в цьому творі залишався вірним собі: люди, котрі гинуть, прекрасні. Ісус Христос, презентований у композиції, втілений в улюбленому митцем образі молодого могутнього гіганта.

У верхній частині картини, у центрі композиції, зображений Верховний Суддя, що сидить на хмарах; його оточують мученики і святі. Групи ангелів несуть знаряддя страти і мучеництва як символ вічного порятунку для праведників і вічний докір для неправедних. Нижче хмари сидить Суддя, ангели сурмлять у всі сторони. Земля розверзнута, з неї підіймається цілий сонм людських тіл.

Ліворуч глядача представлено сходження блаженних на небо, праворуч — повалення в пекло грішників. Господь повернув голову у бік грішників, обличчя його суворе, права рука піднята вгору. Фігури грішників, що корчаться від болю, ніби викривлено. Це справжній анатомічний атлас, по якому будь-який лікар може вивчати м'язову систему.

Богоматір відвернулася від цієї жахливої картини і дивиться на праведників, що мають отримати вічне блаженство. Але і серед праведників не відчувається захоплення і радісного подиву: мертвий сон тисячоліть наклав на них відбиток земних страждань, і небесне блаженство ще чуже для них. Вони якось байдуже, з тихою боязкістю, допомагають один одному підійматися до престолу Бога.

Тривожна невпевненість помилуваних переходить в жах і страх у правому кутку картини. Жах грішників посилюється у відчайдушній боротьбі з демонами, боротьбі, яка місцями набуває характеру пекельного побоїща. Демон Харон, що перевіз через пекельну річку загіблі душі, завдає удару засудженим своїм величезним жезлом — Верховному Судді і праведникам надані людські вирази гніву і боязкості.

Сміливість і оригінальність композиції, властива Мікеланджело, виявилися тут повною мірою. Усі фігури на картині, включаючи і самого Судю, були зображені без щонайменшої ознаки одягу, не дивлячись на вимоги і навіть загрози замовника. Справа дійшла до того, що Папа Павло II зібрався зіскоблити зі стіни всю фреску цілком. На щастя, натомість він погодився на те, щоб учень Мікеланджело, Данієль де Волterra Річчiarеллі (1509—1566), що засвоїв манеру письма вчителя, пропи-

сав по фігурах драпіровки. За цю роботу художник отримав прізвисько «майстер панталонів». Пізніше інші художники за наказом Папи також домальовували персонажам «Страшного Суду» різні елементи одягу, що, зрозуміло, тільки зіпсувало враження від картини.

З часом «Страшний Суд» сильно потемнішав. Причини цього слід шукати в секретах майстерності самого Мікеланджело. Дві його композиції в притворі собору Св. Павла у Ватикані потемніли так, що стали ледве помітні.

Жоден з художників після Мікеланджело не підносився до створення великого Саваофа, яким він з'явився в картинах всесвіту Буонарроті.

Ми зустрічаємо його в цілому ряді картин, але він скрізь різноманітний і за трактуваннями, і за виразом обличчя. Саваоф летить у просторі, захоплюваний ангелами, або сам захоплює їх у своєму стихійному польоті; могутнім поривом руки він указує шлях небесним світилам; дотиком одного пальця вливає життя і вищий духовний початок в тільки що створену форму людини. Особливо приголомшує остання композиція: дихання Божества тут відчувається у всьому — і в могутній творчості Творця, і в тихому подиві створеного, і в живому подиві оточуючих Саваофа ангелів. Згодом багато художників малювали Саваофа в стилі Мікеланджело, але ніколи не досягали такої висоти досконалості.

З решти композицій плафона найбільш примітні «Гріхопадіння» і «Вигнання прародителів з Раю». Тут цікаво, по-перше, з'єднання форм людини з формами змії, а по-друге, сила експресії в правій частині композиції, де зображено жах Єви і добру фігуру ангела з мечем.

Усі сивіли і пророки зображені сидячими у старих свитах з книгами в руках. Вони то занурені в тиху задумливість і сумний роздум, то натхненні і величні, з поглядами, спрямованими до неба. Особливої уваги заслуговує зображення сивіл Прародительки Богоматері, зображені в цілому ряді сімейних груп і сцен, від яких віє тихою меланхолією, спокоєм і задушевністю.

Останній період свого життя Мікеланджело цілком присвятив закінченню споруди римського храму Св. Петра. До нього над цим комплексом споруд працювали Сен-Галло, Джакондо, Рафаель і Перрузі. І ось в 70 років Мікеланджело за наполяганням Папи взявся за цю колосальну працю.

Не кожний митець міг так відчувати трагедію кінця великої культури, як Мікеланджело. Феодально-католицька реакція, що встановилася в Італії, через певний час стала звичайними буднями. Нове покоління митців вже не бачили у цьому ніякої трагедії, а приймали це як належне. Тим більше, що велика кількість художників у цей час працювала при дворах герцогів і королів. Майстри другої половини XVI ст. шанували своїх великих попередників і вважали, що виконують їхні заповіти. Однак це було лише копіювання уривків зовнішніх форм, тому що зник той зміст, що свого часу їх породжував і наповнював. Школа маньєристів культивувала «змієподібні» повороти фігур Мікеланджело. Однак поза мікеланджелівським гуманістичним пафосом вони виглядали дивно і манірно. Маньєристи запозичували також у Леонардо «вказуючі» жести, таємничі посмішки — і це набувало двозначного, жеманного характеру. Прикладом може бути твір «Мадонна з трояндою» Парміджаніно. У позах фігур відчувається певна неприємна вишуканість. Тіло немовляти жінкоподібне, його випечені пальчики загострені, наче пазурі. Це типовий зразок маньєристичного стилю.

Однак серед маньєристів були справжні й сильні художники. Це, наприклад, живописці *Понтормо* і *Бронзіно* — видатні майстри портретного жанру. Або ювелір і скульптор *Бенвенуто Челліні*, що своєрідно розвивав здобутки ренесансної доби. У широкому ж розумінні — уся європейська культура наступних століть живилася досягненнями Ренесансу.

Відродження у Венеції. Якщо у Флоренції і в Середній Італії образотворчі мистецтва розвивалися переважно під знаком пластики (самий живопис був, насамперед, пластичний), то у Венеції панував живопис, як радісна стихія кольору.

Відродження у Венеції — відокремлена і своєрідна частина загальноіталійського Відродження. Воно розпочалося тут пізніше, тривало довше, значення античних тенденцій у Венеції було найменшим, а зв'язок з наступним розвитком європейського живопису — більш поступовий. Венеція — це багата патріціансько-купецька республіка, що знаходилася на перехресті морських торговельних шляхів. Венеція трималася осторонь від політичних міжусобиць італійських міст. Її побут і політичний лад були абсолютно самостійні. Уся повнота влади належала «Раді дев'яти», котра обиралася правлячою кастою. Венеціанський дож обирався до кінця життя. Проте він користувався більше великою зовнішньою пошаною, ніж реальною владою.

У Венеції мало цікавилися вченими розвідками і розкопками античних старожитностей — Ренесанс у цьому місті мав інші витoki. Венеція здавна підтримувала тісні торговельні зв'язки з Візантією, з арабським Сходом, торгувала з Індією. Культура Візантії пустила у Венеції особливо глибоке коріння, проте візантійська суворість не прищепилася — подобалися візантійська барвистість, золотий блиск. Це місто переробило у своєму лоні і готику, і східні традиції — про це свідчить камінне мереживо венеціанської архітектури. Венеція виробила свій стиль, черпаючи звідусіль. У результаті це місто на островах (де палаци тягнуться вздовж Великого каналу, де єдиною обширною сушею є площа Св. Марка) стало подібним до скриньки, сповненої різноманітних коштовностей.

Венеціанська республіка в епоху свого розквіту дала цілий ряд художників, заслуга яких полягала в прекрасному опрацюванні колориту.

Венеція з її каналами, широким розливом лагун, рожевими уранішніми туманами, крізь яке проміння сонця запалює яскравим пурпуром башти і стіни палаців на опаловому тлі серпанку, морських випаровувань, дає нескінченну гру тремтячого світла. Голландці називали Венецію «південним Амстердамом», а венеціанці — Амстердам — «північною Венецією». Дійсно, обидва міста, збудовані на палях, мають багато спільного, і ця спільність позначилася у взаємному впливі в мистецтві.

Дотепер Венеція здається величезною театральною декорацією, майстерно створеною для вічного святкування, процесій і ілюмінації. Могутня республіка любила блиск і пишноту: венеціанські карнавальні маскаради одвіку славилися по всій Європі, тому сюди з'їжджалися пожити веселим життям. У таких умовах школа венеціанського живопису розвивалася в помпезному напрямі. Психологія відходила на задній план. Єдиною гідністю живописних творів вважали зовнішню форму. Грубі і важкі мотиви композиції венеціанцями не цінувалися. Вони вимагали від картин життєрадісності, а не важких роздумів.

Любов венеціанців до чуттєвої краси кольору (вони не вважали його другорядним елементом живопису, як флорентійці) призвела до нового живописного принципу. Матеріальність зображення у венеціанському живописі досягається не стільки за допомогою світлотіні, скільки за допомогою градацій кольору. Це є вже і у творі «Венера, що спить» Джорджоне. Тіло сплячої Венери написане з мінімальним світлотіньовим моделюванням — воно наче просто рівномірно освітлено, і його ніби вкриває рівний світло-золотистий тон. Відчутно сприймаються ніжні переходи, підйоми та заглиблення форми. Згодом Веронезе, Тиціан, Тінторетто піднесли мистецтво «ліплення» за допомогою кольору до найвищої стадії майстерності.

Венеціанські митці Чінквеченто були людьми зовсім інших поглядів, ніж майстри інших областей Італії. Вони були не такі різнобічні, як флорентійці й падуанці, май-

же не причетні до гуманістичного вчення. Їх цінували як справжніх професіоналів своєї справи — живопису. Венеціанці майже нікуди не переїжджали й не мандрували. Тому у їх творчості відобразився сталий побут типажів, краєвиду. В усіх їхніх творах ми впізнаємо атмосферу Венеції з її святами, бенкетами, наскрізними балюстрадами палаців, червоно-оксамитними мантиями дощів, золотим волоссям жінок.

Після того, як до Венеції з Нідерландів привезли спосіб писати картини олійними фарбами, у столиці морів стала розвиватися своя художня школа. Спочатку вона знаходилася під впливом голландської традиції живопису (XV ст.), а потім мала вже абсолютно самостійний характер.

Першим самобутнім венеціанським художником прийнято вважати *Джованні Белліні* (близько 1430—1516). Більшість його робіт знаходиться у Венеції і відрізняється благородністю типів, що зображаються, а також красою композивання.

Прямим послідовником Дж. Белліні був його учень *Джорджо Барбареллі да Кастельфранко* (1476 або 1477—1510). Його портрети зберігаються в галереях Венеції. Фрески, написані ним у Венеції, не збереглися, але до нас дійшли декілька картин, написаних ним за замовленням Венеції. Найзначущіша з них — «Приборкання демонів бурі». За переказами, у 1440 р. демони моря хотіли потопити Венецію і підняли бурю. Назустріч їм піднялися святі Марк, Микола і Георгій, що втопили дияволів.

Пальма Старший (1480—1528) чудово зображав голі тіла. Доказом цього служить картина «Гріхопадіння». Кращим його твором вважається «Свята Варвара» у венеціанській церкві Марія Формоза.

Фра Себастьяно дель Пьомбо (1485—1547) — чудовий портретист і не менш блискучий живописець євангельських і біблійних сюжетів. Його запрестольний образ Св. Джованні Хрїзостомо відомий під назвою «Бесіди святих». Св. Хрїзостомо сидить з книгою перед аналоєм, перед ним стоїть з хрестом молодий Іоанн Хреститель; позаду видно двох інших святих, а зліва, на першому плані — трьох жінок, з яких одна — Марія Магдалина, що виділяється вражаючою красою. Інша гравірована копія з картини дель Пьомбо дає ясне уявлення про властиву цьому художникові чистоту ліній і форм. На жаль, оригінал цієї картини Пьомбо втрачений.

З послідовників Джорджоне також був відомий *Лоренцо Лотто* (1480—1556).

На чолі венеціанської школи стояв один з найбільших італійських художників *Вечелліо*, більш відомий як *Тиціан* (1476/1477 або 1489/1490—1576). За колоритом Тиціан визнаний єдиним майстром у своєму роді, а за урочистістю композиції його можна порівняти лише з Рубенсом. Проживши довге життя, Тиціан створив незліченну кількість творів, найрізноманітніших за сюжетом і трактуванням.

За походженням він був дворянином і сином багача. Відчувши потяг до живопису, Тиціан вступив у майстерню Белліні, а потім захопився талантом свого товариша Джорджоне. Слава його починається з 1508 р., коли він написав на дверях старої шафи так зване «Крісто делла Монета» — картину, відому нині під назвою «Динарій кесаря».

Вражає виразний контраст між двома фігурами — Христа і фарисея. Після цієї картини Тиціана визнали першим художником венеціанської республіки. Картина «Узяття на небо Божої Матері» зміцнила його репутацію. Композиція зображення традиційна: апостоли стоять внизу біля порожньої гробниці й дивляться на Богоматір і оточуючих її ангелів, що підіймаються на небо.

У відтворенні образів апостолів і Богоматері художник відступив від звичаю: апостоли показані сильними, пристрасними людьми, одухотвореними єдиним поривом. Богоматір сяє гордою радістю. Новою є і художня інтерпретація подій. Нижні темні широкі маси поступово переходять у золотисті, світлі тони вгорі і ство-

рюють чудове поєднання фарб, що гармонують з могутньою фігурою Бога-батька, радісним тріумфуванням ангелів і бурхливими рухами апостолів.

Слава Тиціана розійшлася далеко за межі Венеції. Його запрошували до Риму і Парижа, Карл V замовляв йому свої портрети, заявивши, що ніхто, окрім Тиціана, не повинен писати їх. З 1545 р. Тиціан на запрошення Папи прибув до Риму, довго жив там і помер від морової язви.

Художника вважають великим майстром зображення жіночого тіла. У музеях зберігається багато Данай і Венер, що належать його пензлю. Іноді Тиціан писав у романтико-символічному стилі. Прикладом може служити «Любов небесна і земна», зображена у вигляді двох жінок біля колодязя-саркофага. У цьому ж стилі написана картина «Три віки», що зображає пастуха з пастушкою, маленьких крилатих амурів і старих, оточених кістками. У картинах останнього періоду діяльності Тиціана вже відчувається значний занепад, хоча колорит і композиція залишаються такими ж могутніми.

Найтипівішим митцем святкової Венеції був *Паоло Веронезе*. Він був талановитим і простодушним у своєму мистецтві. Увесь розмах його обдарування відчутний у його багатофігурних великих композиціях, таких як «Шлюб у Кані Галілейській», «Бенкет у будинку Левія», «Темна Вечеря». Це були колоритні видовища пишних обідів у венеціанських палаццо з музикантами, блазнями, собаками. У них майже не було нічого релігійного, тому художникові з приводу одного твору довелося відповідати перед трибуналом святої інквізиції. Фарби Веронезе світлоносні, вони матеріальні — ніби перетворюються у справжнє срібло, оксамит, хмари, тіла. Митець чудово організовує композицію, зіставляє фігури у таких сполученнях ритму, які дають максимум ефекту.

Уся еволюція венеціанського станкового живопису Чинквеченто відображена у творчості Тиціана. Митець прожив легендарно довге життя, причому найзначніший період його творчості — пізній. У ранньому періоді Тиціан близький до Джорджоне, з яким працював разом. До цього часу належать полотна «Любов земна і небесна», «Флора» — твори безжурні за настроєм, пристрасні й глибокі за колоритом. У порівнянні з Джорджоне Тиціан менш ліричний і витончений, його жіночі образи більш «приземлені». Від них походить заспокійливе віяння душевної свіжості і здоров'я. Спокійні, золотоволосі, пишнотілі жінки Тиціана — то оголені, то у коштовних вбраннях — це наче сама природа, що сяє вічною красою, абсолютно цнотлива у своїй відвертій чуттєвості.

Живописні методи пізнього Тиціана виводять ренесансний живопис за його колишні межі. Усі ренесансні художники передавали матеріальність форм, але головним чином через їх об'ємність, пластику, тлумачачи їх скульптурно. Венеціанці, і найбільше Тиціан, зробили величезний крок, поставивши на місце статуарності динамічну живописність, замінивши панування лінії пануванням кольорового місива, плям. Однак у Тиціана живопис ніколи не втрачає відчуття пластичної, об'ємної форми: у нього ці елементи перебувають у рівновазі. Ці якості виражені, зокрема, у пізньому творі майстра «Магдалина, що кається».

Останній і найпоказовіший твір для еволюції творчості Тиціана — «Святий Себастьян». Тут цей прихильник сяючих фарб створює монохромний твір. Живопис майже «виходить з берегів». Він стає, як ніколи, динамічним у мазку і тремливим за фактурою. Поверхня буквально виліплена «більше пальцями, ніж пензлем». У цей час світогляд митця змінився: немає й сліду колишньої безжурності.

У другій половині XVI ст. і на Венецію падає тінь католицької реакції. Хоча вона залишається формально незалежною, інквізиція й сюди простягає свою долоню. Країну спіткало й інше страшне лихо: її спустошила епідемія чуми. Від неї Тиціан і помер.

Характеристика епохи італійського Ренесансу була б неповною без творів скульптури, меблів і предметів розкоші.

Серед них фонтан Нептуна в Болоньї роботи *Джованні та Болонья* (1524—1608), чудовий енергійними контурами і вдалою композицією окремих частин. Джованні та Болонья — найвидатніший скульптор кінця епохи Ренесансу. Своїм декоративним творам він надавав колосальних розмірів і прикрашав їх пластичними зображеннями в стилі «*гротеск*» — масками і фантастичними тваринами.

Чудово задумана бронзова статуя Меркурія зображає Бога що мчить за вітром, який представлений у вигляді голови Еола, що видуває струмисько повітря. У цій статуйі Джіованні дав нове життя античному міфу.

Архітектура впливала на декоративні прикраси приміщень: кімнати повторюють мотиви монументальної архітектури, а в камінах видно послідовну зміну архітрава, фриза, що вінчає карнизи, які розділяють і сполучають частини.

Серед робіт з кованого заліза примітні бронзові дверні кільця і молотки. Особливою стилі епохи Відродження помітні і в цих незначних роботах. Фантазія художника додає їм образності. Дверний молоток виник з простого кільця, якому була надана овальна форма, злегка звужена вгору, щоб нижня частина була важчою за верхню. Бічні зігнуті лінії виконані у вигляді дельфінів, сирен і драконів, середина прикрашена левовою головою, у внутрішньому полі поміщена фігура. Особливою витонченістю і багатством обробки відрізнялися молотки у Ферраре, Болоньї і Венеції.

Таким же чином виготовляли і кронштейни для факелів, які розміщувалися на зовнішній частині нижнього поверху, і ліхтарі. З ліхтарів благородною простотою і в той же час витонченою обробкою виділяються ковані кутові ліхтарі в палаці Строщи у Флоренції роботи Никколо Гроссо або Капарра.

Розкішні парадні скрині, позолочені, прикрашені різьбленням і живописом, склали частину обстановки палаців і будинків знатних та багатих громадян Італії. Скульптори і живописці змагалися в мистецтві обробки скринь. Дуже часто ящики виготовляли із запашного дерева з метою додавання речам приємного запаху.

Гончарна майстерність у західних народів прийшла в занепад і збереглася тільки на Сході. Звідти це ремесло перейшло до Іспанії, де маври виготовляли глиняний глазурований посуд. Його прикрашали листям на білому тлі, що відливалось металевим червоно-жовтим блиском. Центром виробництва Іспано-Мавританії служив острів Майорка, звідки і пішла назва «майоліка». Заслуженою славою користувалися твори Урбіно, Губбіо, Лезаро, а також Феррари.

Спочатку голубе або жовте тло посудини розмальовували світлими арабесками; пізніше навчилися відтворювати картини і складні композиції різними фарбами на світлому тлі. Вибір фарб залишався обмеженим, і тому кращими вважалися ті вироби з орнаментальними прикрасами, на яких зображені фігури людей. Повного розквіту майолікове виробництво досягло у XVI ст.

Проте особливо яскраво епоху Відродження характеризують роботи із золота, в яких художники відступали від строго архітектурних правил. Начиння і посуд прикрашали розкішним поєднанням рослин і тварин. Коштовні камені і навіть морські раковини набирали живого, осмисленого вигляду.

Кращим прикладом подібного мистецтва може служити знаменита сільниця Франциска I роботи Бенвенуто Челліні. На овальній підставці зображений бог моря, поряд з ним — корабель, що служить сільницею; навпроти бога сидить Земля, біля неї — храм, що служить посудиною для приправ; навколо зображені морські і земні звірі, риби і раковини. Сільниця — єдиний достовірний твір Бенвенуто Челліні.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Розкажіть про розвиток архітектури доби Відродження.
2. Напишіть повідомлення «Розвиток української архітектури XV—XVI століть» (Рекомендуємо використати книгу «Історія української архітектури» / Ю. С. Асєєв, В. В. Вечерський, О. М. Годованок та ін. / За ред. В. І. Тимофієнка. — К.: Техніка, 2003).
3. Допишіть речення:
До будівель проторенесансного типу належать....
Проторенесансна архітектура заперечує....
Зачинателем архітектури Ранняго Відродження вважають....
Найхарактерніші будівлі Філіппа Брунеллескі —....
Проторенесанс вніс у готичне мистецтво....
Скульптор Ніколо Пізано надавав переваги....
4. Розкажіть про розвиток образотворчого мистецтва доби Відродження.
5. Напишіть реферат на одну із запропонованих тем:
«Різноплановість таланту Леонардо да Вінчі»;
«Незалежна свобода генія, — широта художнього розмаху — характерні риси Мікеланджело Буанаротті»;
«Творчість Рафаеля Санті»;
«Художники Італії доби Відродження».
6. Охарактеризуйте багатоманітність художньої творчості раннього Відродження.
7. Які характерні риси Ранняго і Високого Ренесансу?
8. Розкажіть про Відродження у Венеції.
9. Напишіть повідомлення на тему: «Скульптура доби Відродження».

6.5. ПІВНІЧНЕ ВІДРОДЖЕННЯ

6.5.1. ВИЗНАЧЕННЯ ТЕРМІНА «ПІВНІЧНЕ ВІДРОДЖЕННЯ»

Термін «Північне Відродження» застосовують до культури XV—XVI ст. в європейських країнах, що лежать на північ від Італії. Цей термін досить умовний. Його застосовують за аналогією до італійського Відродження. Але якщо в Італії він мав прямий первинний зміст — відродження традицій античної культури, то в інших країнах пам'яток та спогадів про античну добу було небагато¹. Культура Відродження у Нідерландах, Німеччині, Франції та Англії була продовженням готичних традицій. Ця культура просто внутрішньо еволюціонувала у бік «світської».

У культурі Північного Відродження характерна для готичної доби напруга не зникає. Але, з іншого боку, поширюється гуманістична освіта, дедалі відчутнішими стають італійські впливи. Специфіку Північного Відродження становить саме це поєднання самобутніх готичних традицій з впливами італійської культури.

6.5.2. ГУМАНІЗМ ПІВНІЧНОГО ВІДРОДЖЕННЯ

Зародження гуманізму у країнах Північного Відродження. Початком виникнення гуманістичного руху на північ від Альп можна вважати 1432 р. — час відкриття церковного собору у Базелі. Саме тоді виникла потреба у «нових людях» —

¹ Детальніше див: *Дмитрієва Н. А.* Краткая история искусств. — Вып. 2: Северное Возрождение; страны западной Европы XVII и XVIII веков; Россия XVIII века. — М.: Искусство, 1989. — С. 7.

гуманістах. Більше того, на цьому соборі вони відіграли вирішальну роль (були довіреними особами й авторами програмних документів собору). Скромний секретар одного з єпископів Еней Сильвій Пікколоміні у процесі соборних дискусій перетворився на всесильного канцлера імперії й кардинала. Голландця Миколая Кузанського було висунуто на одне з перших місць у церкві, а лицар Грегор фон Геймбург виступив з промовами від імені усього німецького народу. Так виник гуманістичний рух у цьому європейському регіоні¹.

Періодизація гуманізму Північного Відродження. Періодизація гуманізму у цьому історико-культурному регіоні така:

Початок гуманізму — з 30-х рр. XV ст.;

Перший період — *спорадичне виникнення вогнищ гуманізму під значним впливом італійського Відродження.*

Другий період — з 70-х рр. — *створення гуманістичних суспільств на зразок італійських академій й посилення ідей національної єдності.*

Третій період — *найактивніша боротьба проти схоластики у 20—30-х рр. XVI ст., яка збігалася з початком Реформації. Це знаменувало розкол між гуманістами у залежності від їхньої орієнтації у політичному житті нації.*

Четвертий період — *єрудитське консервування гуманізму (середина XVI ст. — кінець доби Відродження).*

Перший період розвитку гуманізму у країнах Північного Відродження не можна відокремлювати від фактору впливу італійського гуманізму. Однак неодмінними умовами виникнення тут гуманістичного руху були внутрішні стимули. Цей початковий етап характеризувався відсутністю сталого інтелектуального середовища. Гуманісти Північного Відродження цієї доби — це політичні чи церковні діячі, такі як Миколай Кузанський та Грегор фон Геймбург, для яких основою їхньої діяльності була боротьба за реформу у тій чи іншій формі, або представники патриціату імперських міст, такі як Сигізмунд Госсемброт та Йоганн Піркгеймер Старший, для яких тяжіння до гуманізму було сильнішим, ніж реальна можливість оволодіння філологічними знаннями. Тому вони виступають швидше як меценати, покровителі гуманістичного руху, ніж як гуманісти у власному сенсі цього слова. До 70-х рр. XV ст. цей період вичерпується. Він має характер лише «підступу» до гуманізму. Деякі з цих діячів навіть не володіли грецькою мовою. Проте вони вели свідому боротьбу за реформу освіти, за достовірність історичних знань та правильність граматики латинської мови. Завдяки їхній діяльності на наступному етапі гуманізму Північного Відродження була створена певна інтелектуальна атмосфера, у якій гуманістичний рух повністю оформився й визначилися його основні осередки.

Для другого етапу розвитку гуманізму Північного Відродження характерно створення локальних гуманістичних «спілок», що були близькі за характером до італійських академій. Розвиток гуманістичної науки стимулювався виникненням книгодрукування й утворенням центрів вченої книжкової продукції. Так виникає у 1470 р. гурток гуманістів у Нюрнберзі навколо дому Бернгарда Вальтера (там створив собі наукову резиденцію видавець Йоганн Регіомонтан). Заснована Регіомонтаном друкарня призначалася для видання астрономічних таблиць і карт, а також древніх грецьких і латинських рукописів. Це потребувало постійної праці багатьох освічених людей. Цей гурток розширився, налагодився зв'язок із видавничою справою Кобергерів. З 1487 р. означений осередок перетворився на Содалітас, яку очолив гуманіст Конрад Цельтіс.

¹ Немілов А. Н. Специфика гуманизма Северного Возрождения // Типология и периодизация культуры Возрождения / Под. ред. В. И. Рутенбурга. — М.: Наука, 1978. — С. 44.

Аналогічні гуртки було створено у Стразбурзі, Аугсбурзі, Базелі. У Гейдельбері подібний гуманістичний осередок створено у домі канцлера і єпископа Іоганна Дальберга, його центральною фігурою стає Родольф Агрікола. В Ерфурті осередком гуманістичної думки була оселя Муціана Руфа. Такими самими центрами гуманізму були Гронінгенський монастир (завдяки діяльності Весселя Гонстофа) та монастир Шпонгейм, де аббатом з 1482 р. був Іоганн Тритеміус (за образним висловленням сучасників тут «навіть собаки гавкали грецькою мовою»).

У цей самий період розпочинається штурм університетів гуманістами. У Віденському університеті під егідою Цельтуса створено «співдружність поетів та математиків», що з 1501 р. набула значення нового факультету. Протягом першого десятиліття XVI ст. повсюдно гуманісти утверджуються в університетах. Іноді нові університети (наприклад Віттенберзький у 1504 р.) створюються за участю гуманістів та під їхнім керівництвом. Роль центру гуманістичної думки відіграють артистичні факультети. Однак у деяких університетах (зокрема у Кельні й Лувені) до гуманістів ставилися вороже.

З 70-х рр. XVI ст. центром гуманізму стає Париж. Причому тут також книгодрукування було одним із стимулів поширення гуманістичної освіченості. Друкарня Сорбонни була створена за ініціативою Гійома Фіше. Завдяки посередництву Гейнліна фон Штейна до цієї справи були залучені не тільки німецькі друкарі, а й молоді гуманісти, у тому числі Рейхлін.

Поступово саме пов'язаний із іноземним земляцтвом коледж Монтегю при Паризькому університеті стає центром розвитку гуманістичної культури. До Паризького університету запрошують італійських учених — Павла Емілія та Фаусто Андреліні, тут надають покровительство молодому Еразмові Роттердамському. Ствердження гуманізму у Франції також відбувається через діяльність гуртків, що створюються навколо книговидавців. Серед учасників цих осередків були вчені Лефевр д'Етапль та Гійом Бюде. Після залучення до королівського двору Гійома Тардифа у якості вихователя дофіна виникає літературний гурток навколо королеви Анни Бретонської. Цей осередок став прообразом літературно-гуманістичного гуртка Маргарити Наваррської.

З появою перших паростків Реформації у 1521 р. у Франції створюється знаменита реформаційно-гуманістична група в місті Мо навколо гуманіста-єпископа Гійома Брісонне. Однак упродовж усього цього часу університети Франції зберігають свій характер твердинь схоластики. Тому Коллеж де Франс (що мав бути подібним до віденської Содалітас) відкрито на поч. 60-х рр. XVI ст. з ініціативи гуманіста Гійома Бюде поза межами університету.

Перші десятиліття XVI ст. у країнах північного Відродження ознаменувалися розвитком самостійної школи заальпійської елліністики. Плоди діяльності цієї школи незабаром виявилися у творчості Еразма, Рейхліна та Бюде. Ця школа була незалежною від візантійських емігрантів, що поширювали основи грецької філології в Італії. Означений період характеризується також найтіснішим зближенням гуманістів Північного Відродження, саме у цей час до них долучаються й англійські гуманісти. Наявність постійного листування, подорожі гуманістів з однієї країни до іншої, а також до Італії вели до зміцнення неолатинської поезії й літератури. Багато літературних творів цього часу, що були написані національними мовами, перекладалися латинською мовою і в латинському варіанті широко розповсюджувалися по всій Європі. Класичним прикладом може бути «Корабель дурнів» Севастіана Бранта.

Із загостренням класової боротьби у Німеччині за обставин буржуазної революції втрачається єдність гуманістичного руху. Головним фактором, що розколов табір гуманістів, була конфесійна полеміка. Диспути навколо Лютера провели

межу, що поділили гуманістів на два табори. У Німеччині це відбулося вже у 20-х рр. XVI ст., у 30-х це відбулося у Нідерландах та Франції. У цій гострій полеміці шліфується стиль нелатинської літератури, створюються латинські неологізми, що спиралися на народну мову. У цей час з'являються найкращі шедеври гуманістичної латини: «Похвала глупоті» Еразма Роттердамського, безсмертні діалоги Гуттена, поезія Еобана Гесса, еразмівські «Розмови» та ціла низка інших творів. У Франції найзначнішими і водночас останніми творами подібної літератури стали «Кимвал світу» (1537) та трактат Бюде «Про перехід еллінізму до християнства» (1534).

Грандіозна праця Слейдена «Коментарі про стан релігії й держави за часів імператора Карла V» 1556 р. знаменує наступний і заключний етап розвитку гуманізму Північного Відродження, який можна назвати «ерудитським». Перехід до цього етапу пов'язаний у першу чергу із втратою сенсу у використанні латинської для полемічних творів. Реформація ствердила поширення національних мов у теології, отже і в іншій різноманітній літературі. Ця література була адресована ширшому колу читачів, проте лише у межах однієї країни. Літературна мова завдяки зусиллям гуманістів зміцніла й сформувалася. Це час розквіту поезії Пляяди у Франції й політичної лірики Марнікса де Синт Альдегонде у Нідерландах. З іншого боку, науки набувають більшої диференціації — в Італії цей процес почався ще раніше. Латина ще залишається мовою ерудитів, вона забезпечує обмін думками через кордони держав і народів. Але це вже не мова живої літератури. Цей період закінчується на межі XVI—XVII ст. — з означеного часу грецька й латинська філологія розвивається як прояв «гуманітарних знань», система яких склалася у процесі розвитку гуманістичного руху доби Відродження.

Відмінності італійського ренесансного гуманізму та гуманізму Північного Відродження. Гуманістів Північного Відродження відрізняє від італійських інтерес до Середньовіччя — це було ознакою не середньовічного світогляду, а проявом тверезого патріотизму. Помітна різниця є також у ставленні гуманістів до університетів. У той час, як в Італії гуманістичні академії процвітали поза межами університетів, гуманісти Північного Відродження вели боротьбу за університети. В Італії набагато раніше відбулося розмежування сфери гуманізму та природничих наук. Отже, головна відмінність між італійським та північним гуманізмом полягає в інтересі гуманістів Північного Відродження до математики й природничих наук.

Напередодні Реформації у північному гуманізмі виявляється виразний інтерес до «світської теології» — навіть більше, ніж це мало місце в італійському гуманізмі. В Італії ці питання не пов'язувалися з проблемами патріотизму і проектами реформ суспільної системи. Однак неправильним було б вважати, що північний гуманізм відрізняється від італійського своїм релігійним характером — типовим було не підкорення гуманізму релігії, що мало місце у порівняно вузького кола гуманістів, котрі стали на шлях активної реформації, а суміщення релігійних та філософсько-етичних ідей, як це знайшло прояв у «христології» Еразма та у релігійно-етичних поглядах Рейхліна.

Прагнення до реформування церкви в гуманізмі Північного Відродження. **Еразм Роттердамський, Ульріх фон Гуттен.** Літературні процеси, що відбувалися у країнах Північного Відродження, були дуже своєрідні. Наприклад, у Німеччині найпопулярнішим жанром XV—XVI ст. вважалася так звана література про глупоту і дурнів. У цьому жанрі написаний твір одного з найосвіченіших людей Європи — Еразма Роттердамського «Похвала глупоті». Це сатира, спрямована проти «сморідного болота» богословів і невігласів-ченців, пап, хтивих королів, низькопоклонних вельмож. Він закликав повернутися до ранньої християнської традиції.

Еразм був глибоким знавцем і шанувальником античної, особливо давньогрецької літератури. Завдяки Еразмові європейцям стали доступні численні твори Плутарха, Лукіана, Ксенофонта, Евріпіда, що були перекладені ним із давньогрецької на латинську мову. Величезне значення у боротьбі гуманістів проти богословів-схоластів мала грандіозна праця Еразма — видання виправленого ним грецького тексту Нового Заповіту з перекладом на латинську мову й ретельним філологічним та історичним коментарем. Дана праця Еразма не тільки започаткувала критичне вивчення Біблії, а й нанесла шкоди авторитету церкви і схоластичній науці. Еразм виявив помилки й суперечності у загальноприйнятому і офіційно затвердженому церквою тексті Нового Заповіту.

Видання Еразмом у Базелі у 1516 р. Нового Заповіту його друзі — видатний англійський гуманіст Томас Мор, члени оксфордського гуманістичного гуртка Колет й Лінакр, а також покровитель Еразма архієпископ Кентерберійський Уорхем — сприйняли як важливий крок до здійснення церковної реформи, про яку вони мріяли. Але якщо в англійських гуманістів видання Еразмових праць викликало гаряче схвалення, гордість і захоплення подвигом ученого, теологи-схоласти зустріли його вороже. Указані Еразмом помилки у затвердженому церквою тексті Нового Заповіту збуджували сумніви в умах і підривали традиційне ставлення до Біблії як до Божественного Одрокровення.

Дослідники вказують, що пороки сучасності засуджував Ульріх фон Гуттен — видатний політичний мислитель, поет-лицар. Він був одним із авторів памфлету «Листи темних людей». У цьому творі гнівно викрито лицемірство папства, піднесено ідею єдиної Німеччини, у якій вся влада має належати лицарству. Гуттен підготував боротьбу за реформу церкви, яка розпочалася виступом Мартіна Лютера у 1517 р. і невдовзі охопила всю Німеччину.

6.5.3. Відродження у Нідерландах

Цій невеликій країні, що займала територію теперішніх Бельгії й Голландії, судилося стати у XV ст. найяскравішим після Італії вогнищем європейського мистецтва. Нідерландські міста не були політично самостійними. Однак вони у цей час багатіли й міцніли, вели обширну торгівлю, розвивали мануфактурне виробництво тканин, килимів, скла. Крупним центром міжнародної торгівлі було старовинне місто Брюгге. Однак наприкінці XV ст. більшого значення набуває місто Антверпен.

На межі XV—XVI ст. для Нідерландів настали важкі й грізні часи. Маленька, але багата країна, що раніше входила до складу самостійного герцогства Бургундського, тепер увійшла до володінь династії Габсбургів. Чим більше багатів і процвітав Антверпен — міжнародний порт, — тим більш зухвало грабували його іспанські монархи. У Нідерландах, як у себе вдома, хазяйнувала іспанська інквізиція. Пізніше, за правління іспанського короля Філіпа II, був встановлений терористичний режим герцога Альби. Усюди зводилися шибениці, палали цілі селища, цей кривавий бенкет завершила епідемія чуми. Люди, що перебували у відчаї, хапалися за примари — з'являлися містичні вчення, релігійні секти, заняття чаклунством, за які католицька церква переслідувала ще більше. Протягом цілого століття у Нідерландах накопичувалося обурення, що згодом вилилося у революцію.

Образотворче мистецтво Нідерландів доби Відродження. У нідерландській архітектурі цього часу ще панує готичний стиль. Крім церков, характерними будівлями доби були ратуші, міські мури й башти, будинки купецьких і ремісничих гільдій, торговельні ряди і, звичайно, житлові будинки дуже характерного типу: з вузькими фасадами й

високими трикутними або ступінчастими фронтонами. Церкви у Нідерландах зводили здебільшого з цегли. Тому церковна скульптура тут не набула великого розвитку.

Паростки нового мистецтва в Нідерландах спостерігаються спочатку у книжковій мініатюрі. У XV ст. мініатюрний живопис тут досягає найвищого ступеня розвитку. Найпоказовіший приклад цього виду мистецтва — славнозвісний «Часослов герцога Беррійського» проілюстрований братами Лімбург.

З мініатюри великий живопис XV ст. успадкував любовний, поетичний і водночас прискіпливий погляд на світ. Однак у порівнянні з мініатюрою у великому живописі є й нові художні якості: допитливий, зосереджений погляд на людину, на її обличчя, у глибину її очей. *Брати Ян та Губерт ван Ейкі*, котрі вважаються засновниками національної школи нідерландського живопису, також починали як мініатюристи.

Найвідоміший твір ван Ейків — великий Гентський вівтар — був розпочатий Губертом, а після його смерті продовжений і у 1432 р. закінчений Яном ван Ейком. Вівтарі, що склалися з багатьох стулок, з XIV ст. набули поширення не тільки в Нідерландах, а й в усьому західнохристиянському світі. Подібні твори писали практично всі майстри нідерландського живопису доби Відродження. Такий вівтар міг складатися із двох (*диптих*), трьох (*триптих*) або кількох (*полінптих*) стулок, на яких вміщувалися священні зображення. Вибір сюжетів міг бути довільним, але перевага надавалася сценам з Життя святих, Євангелій та Апокаліпсиса. Стулки сполучалися між собою за принципом ширми. Ці частини декорувалися скромніше, ніж поверхня стулок та центральна частина вівтаря. Лише у певні моменти святкових богослужінь вівтар розкривався в усій своїй пишноті¹.

Стулки грандіозного поліптиха — Гентського вівтаря (вівтаря Містичного Агнця) — розписані у два яруси, і зовні, і всередині. На зовнішніх сторонах презентований сюжет Благовіщення та фігури донаторів (замовників), що стоять уклінно. У розгорнутому вигляді вівтар ставав у шість разів більший. Угорі у центральній частині зображений Деїсус: Бог Отець на престолі, по обидва боки — Діва Марія та Іоанн Хреститель. Праворуч і ліворуч центру представлені прабатьки Адам і Єва та групи ангелів, що співають і музикують. У нижньому ярусі центральної стулки — багатофігурна сцена Поклоніння Агнцю. На бічних стулках — процесія палігримів. Це грандіозне видовище в усій сукупності сцен мало втілювати ідею спокутування людських гріхів та майбутнього просвітлення. Агнець — це містичний символ апофеозу, що очікує праведників. Художники спромоглися виразити у розписах Гентського вівтаря любов до земної краси, до людських облич, трави, дерев і водоймищ. Таким чином вони прагнули втілити мрію про їх вічність і нетлінність.

Ян Ван Ейк був також видатним портретистом. Один із його найвідоміших портретних творів — парний портрет подружжя Арнольфіні. Презентовані звичайні люди, одягнені за тогочасною модою, у звичайній кімнаті з люстрою, балдахіном, дзеркалом і кімнатним собачкою. Однак усе це виглядає наче дивне таїнство: і люди, і предмети ніби застигли в урочистому предстоянні. Художник милується кожною деталлю, здається, що він закоханий в усі ці предмети. Усі речі мають потаємний символічний зміст, вони натякають на святість шлюбної обітниці й домашнього вогнища. Ця тонка скрупульозність, любов до затишку, майже релігійна прихильність до світу речей буде притаманна побутовому живопису бюргерів узагалі. Однак пізніше вже ніхто не змальовував бюргерський побут настільки поетично, як Ян ван Ейк. Чим далі, тим більше у подібних творах виступає проза й зникає поезія.

¹ Лисичкина О. Б. Мировая художественная культура: Возрождение. Учеб. пособие для старших классов средней школы. — Часть II. — Кн. 2. — СПб.: СпецЛип, 2000. — С. 256—257.

Ці приклади свідчать, що живописців італійського і Північного Відродження зближує інтерес до особистості, до її вигляду й характеру. Проте вони цікавляться нею по-різному й бачать у ній різне. У нідерландців немає відчуття й всемогутності людської особистості: її цінність вони вбачають у порядності, лагідності й благочесті, в усвідомленні людиною своєї мізерності перед величчю Всесвіту.

На початку XV ст. у Нідерландах одночасно із новим художнім баченням з'являється і новий метод його образного втілення — олійний живопис. До цього часу ця техніка не мала самодостатньої ролі: олійними фарбами розписували дерев'яні статуї, килими й знамена. Художники, що писали картини на дерев'яних дошках, користувалися такими фарбами дуже рідко й неохоче: сира рослинна олія висихала дуже повільно. Завершений твір доводилося сушити на сонці впродовж кількох днів, при цьому фарби нерідко блякли й розтріскувалися.

Однак з XV ст. олійна техніка поширилася по всій Європі. Згодом вона зайняла панівне становище у європейському живописі і зберігала його аж до XIX ст. Це відбулося завдяки нововведенню, яке здійснив Ян ван Ейк. Він удосконалив технологію олійного живопису: спробував розчиняти проварену й очищену лляну олію у так званому білому брюггському лаку (легкій речовині типу скипидару). Додавши ретельно розтертий пігмент, майстер отримав густу масу, що легко висихала навіть у тіні. Ці удосконалені ван Ейком фарби мали й інші властивості: тепер їх можна було змішувати на палітрі, отримуючи надзвичайне багатство кольорів та відтінків. Художник отримав можливість вільно накладати один шар фарби поверх іншого, тобто вносити зміни до картини у процесі написання. Намітивши основні форми плямами одного кольору, він міг «оживляти» їх легкими мазками іншого тону, передавати вигляд предметів і складні переходи від світла до тіні з надзвичайною точністю. На сонці олійні фарби горіли й мінилися, наче дорогоцінне каміння або готичний вітраж. З часу Яна ван Ейка олійна техніка стала традиційною для Нідерландів. Уже з XV ст. вона поширилася у Німеччині й Франції, а згодом — в Італії. Особливо популярною нова техніка була у венеціанських живописців.

У середині та другій половині XV ст. у Нідерландах працювало багато прекрасних живописців: Рогір ван дер Вейден, Гуго ван дер Гус, Ганс Мемлінг, Геертген тот Синт Янс. Кожен із них був індивідуальністю. Ці митці головним чином розписували вітарі, писали портрети й станкові твори на замовлення багатих городян. Їхні твори здебільшого проникнуті лагідним споглядальним настроєм. Улюбленими сюжетами цих художників були Різдво та Поклоніння немовляті Ісусу.

У «Поклонінні пастухів» Гуго ван дер Гуса немовля Ісус виглядає немичним і жалюгідним, як будь-яке новонароджене дитя. Присутні дивляться на нього з глибоким душевним замилюванням. Діва Марія уподібнена до черниці й не підіймає погляду, однак відчувається, що Вона сповнена гордості материнства. За межами ясел видимий красвид Нідерландів, широкий, пагористий, із хвилястими стежками, поодинокими деревами, вежами й мостами. У цьому творі багато зворушливого, але немає ніякої солодкуватості: помітна готична кутастість форм. Обличчя пастухів і навіть ангелів негарні. На відміну від італійців, нідерландські живописці рідко зображували людей із гарними, правильними рисами обличчя й фігурами. У цьому полягає різниця загальної художньої концепції. Якщо італійський гуманізм проникнутий пафосом великого у людині й пристрасною до класичних форм, нідерландські митці поетизують «пересічну людину», їх майже не цікавлять класичні канони краси.

Нідерландські художники мають також пристрасність до деталей. І ставлення до деталей у них релігійно-шанобливе: деталі для нідерландців є носіями потаємного змісту. Квітка лілеї у вазі, рушник, чайник над вогнищем, книга — будь-який із цих предметів, крім свого прямого значення, має також і інше — потаємне. Речі зобра-

жено з любов'ю, вони витончено-гарні, навіть одухотворено-гарні. Негарні обличчя здаються симпатичними — не в звичайному сенсі правильності й пропорційності рис, а як дорогоцінні, тонко вироблені «предмети». Повага до самих себе, до своїх буднів, до світу речей перетворювалася через релігійне світосприйняття і поетизувалася за допомогою мистецтва. Це цілком мирське бюргерське життя, але благочестиве й освячене релігією. Таким самим був дух протестантських реформ, під знаком яких відбувалося нідерландське Відродження.

Менша у порівнянні з італійцями антропоморфність сприйняття, переважання пантеїстичного начала й пряма спадковість від готики виявилися в усіх компонентах стилю нідерландського живопису. В італійських кватрочентистів будь-яка композиція, навіть насичена подробицями, тяжіє до більш чи менш суворої тектоніки. Групи будуються на зразок рельєфу, тобто основні фігури художник намагається розмістити на відносно вузькій передній ділянці, у виразно окресленому замкненому просторі; він їх архітектонічно урівноважує, вони твердо стоять на ногах. У нідерландців композиції менш замкнені й менш тектонічні. У фігурах більше вигадливості й хисткості, їхня тектоніка порушена ламаними складками одягу, що виялоподібно розходяться донизу. Лінії переплетено й утворено клубок. Нідерландці захоплюються грою ліній, однак лінії в них виконують не скульптурні завдання побудови об'єму, а здебільшого орнаментальні завдання.

У нідерландців не було чіткого акцентування центру композиції, підсиленого виділення головних фігур. Увага художника розпорошена на різноманітні мотиви, усе здавалося йому привабливим. Світ цікавив митця як множинність, як дорогоцінна діадема, що спалахує безліччю вогників. Простір вривається до композиції, розмиває її — і виникають картини всередині картини. Якась одна сцена на другому плані претендує на те, щоб бути самостійною картиною, інша також претендує на це. Показовий приклад картини, що складається з багатьох картин — «Поклоніння трьох царів» *Геертгена тот Синт Янса*. Крім головної сцени поклоніння трьох царів немовляті Ісусу тут зображено кілька епізодів, що також «претендують» на самостійність. Одна зі сцен цього твору презентує вершників, що спочивають на ганку будинку, в іншій зображено стадо корів на пасовиську, у третій — подорожніх, що переходять через місток (причому їхнє відображення видиме у воді каналу).

Врешті у нідерландському живописі склався такий тип картини, в якій взагалі немає центру, а «кількашаровий» простір з високою лінією горизонту заповнюється багатьма рівноправними групами й сценами. При цьому головні діючі особи часом опиняються де-небудь у куточку. Такі композиції у кінці XV ст. характерні для творчості *Ієроніма Босха*. Це був надзвичайно своєрідний художник. Суто нідерландська прискіпливість і спостережливість поєднуються в нього із бурхливою фантазією та вельми похмурим гумором. Один із його улюблених сюжетів — «Спокуса святого Антонія», де відлюдника обступають дияволи. Босх заселяв свої картини легіонами маленьких страховидних створінь, які є якимось неймовірним симбіозом плазунів, ракоподібних, лускатих, панцирних і жаберних істот із додаванням рослинних і неорганічних елементів: уламків глеків, щитів, шоломів, голок. Часом у цих монстрів можна помітити й людські частини тіла.

Апофеоз босхівської демонології — його «Музичне пекло», що нагадує сад катувань: оголені люди тут перемішалися з чудовиськами, які лізуть на них з усіх боків. Люди страждають від нестерпної хтивості, їх розпинають на струнах якихось гігантських музичних інструментів, затискають і перепилують у загадкових приладах, кидають у ями, ковтають. Напевно, художник розмірковував про всюдисутність світового зла, про вічний круговорот життя й смерті, про незрозумілу марнотратність природи, яка всюди висіває зародки життя — і на зе-

млі, і під землею, і у гнилому болоті. Те, що Босх переймався такими питаннями, свідчить про допитливість. Прагнення проникнути у сутність речей, розгадати загадки всесвіту було зафарбоване в цього митця у похмурі тони. Щоб зрозуміти, чому неспокійний дух вибагливої думки отримав у Босха такий похмурий і гротесковий напрям, слід згадати культурну й політичну ситуацію, що склалася в Нідерландах на межі XV—XVI ст. Для країни наступали важкі й грізні часи. І ця доба багатьох митців змушувала болісно розмірковувати. Босх був набагато «ближче до життя», ніж це може здатися.

У XVI ст. у нідерландському мистецтві починають поширюватися романізуючі течії, які знаходилися під впливом італійського Чінквеченто. Іноді нідерландські художники буквально запозичували композиції Леонардо да Вінчі або переносили до живопису його малюнки. Зображення «класичної наготи», прекрасне в італійців, нідерландцям ніяк не давалося і часом виглядало дещо комічно, як, наприклад, у творі «Нептун і Амфітрита» Яна Госсарта. Тіла античних божеств у даному творі пишні й роздуті.

У нідерландців був також і свій дещо провінційний маньєризм. Найбільшим досягненням нідерландського мистецтва XVI ст. є розробка побутового й пейзажного жанрів станкової картини. Розвиткові цих жанрів сприяло те, що у Нідерландах, так само, як і в Німеччині, найширші верстви населення ненавиділи папську курію і католицьке духовництво, усе більше відходили від католицизму й вимагали церковних реформ. А реформи Лютера і Кальвіна містили елемент іконоборства. Інтер'єри протестантських церков мали бути абсолютно простими. Отже, монументальні розписи, статуї, живопис вітварів уже не застосовувалися. Обсяг релігійного мистецтва взагалі дуже скоротився. Наближалось панування *світського станкового живопису*. Найраніше це відбулося у країнах, що проголосили Реформацію.

Починають з'являтися вже суто *жанрові картини* із зображенням торговців у крамницях, лихварів у конторах, селян на ринку, жінок у будуарі, гравців у карти й кості. Композиції цих творів переважно «півфігурні», це виразно свідчить про тісний зв'язок із жанром портрета. Побутовий жанр вийшов із портретного, а пейзажний — із тих ландшафтних фонів, які нідерландці завжди писали з великою любов'ю. Ці фони розросталися, підпорядковували собі фігури, останні іноді перетворювалися у стафаж. Звідси залишався лише крок до чистого краєвиду. Антверпенський майстер *Патинір* вважається основоположником жанру краєвиду в Європі. Усе це були важливі зрушення у художній культурі. Однак починали їх не дуже значні майстри. У цілому картина художнього життя Нідерландів у XVI ст. була не така яскрава, хоча й різноманітніша, ніж у XV ст.

Проте у цю добу працював надзвичайно обдарований митець — Пітер Брейгель, прозваний Мужичьким. Його творчість базується на ґрунті самобутніх нідерландських традицій, причому найбільшою мірою він зобов'язаний Босху. Як ніхто інший, Брейгель виразив дух свого часу і його народний колорит. Він був художником-мислителем, однак художник мислив в унісон із народною мудрістю, так само афористично й метафорично. Філософія життя, що міститься у його алегоріях, гірка, іронічна, але й мужня. Навчався і жив художник в Антверпені. У молоді роки відвідав Італію, однак «романістом» не став. Здається, найбільше враження на нього справили альпійські гори. Він їх багато замальовував, і пізніше у його творах незмінно височать на горизонті скелясті хребти, хоча в усьому іншому пейзаж типово фламандський.

Улюблений тип композицій Брейгеля — великий простір, ніби побачений із вершини. Усе написано дуже ретельно й чітко. Сюжет зазвичай пов'язаний з фольклором: Брейгель писав картини-притчі. Одна з них має назву «Фламандські прислів'я». Зображено близько сотні людей (хоча за розміром картина невелика), що

поринули у дивні й безглузді заняття. Хтось намагається пробити чолом стіну, хтось зариває криницю, у якій плаває теля, хтось викидає риб у річку, якась жінка душить чортеня... Усе це — наочна реалізація метафор, на яких побудовані народні прислів'я про людську глупоту. Деякі з них забуті, а інші й досі живуть і навіть мають аналоги в інших мовах. Брейгель не мізантроп. Однак він не виносив тупості, жадібності, ліні так само, як не терпить цього народ у своєму фольклорі. Художник далекий від сентиментальності, однак — і від людиноненависництва також. У життя терпкий і гіркий смак, але воно є життя, і митець його по-своєму любить.

У творах «Селянський танок» та «Селянське весілля» Брейгель від душі милується селянськими грубуватими веселошами. У циклі «Пори року», презентовані чудові красиви Фландрії. Найкраща із цього циклу картина «Мисливці на снігу». До далекого горизонту місцевість поринула у м'які замети, які перетинають дзеркала із льоду. Надзвичайно точно передане співвідношення снігової рівнини, свинцевого неба і темних, майже чорних силуетів дерев і мисливців на передньому плані. Ця різка силуетність на тлі снігу — дещо нове у живописі й дуже сміливе. Глядача одразу ж охоплює знайомий свіжий подих зими. І скільки життя у цих фігурках мисливців із собаками, що просуваються заметами, наскільки вони достовірні!

У мистецтві Брейгеля традиційні стилістичні риси нідерландського живопису набувають нової інтелектуальної загостреності. Він так само, як і його попередники, надзвичайно майстерно зображує деталі. Як і Босх, Брайгель — майстер фантастичного гротеску, однак реальна основа його фантазій набагато помітніша. Поширений у нідерландців тип просторово-пейзажної композиції без акцентування головних осіб і подій художник застосовує таким чином, що у ньому розкривається ціла життєва філософія.

6.5.4. Відродження у Німеччині

Німеччина у XV ст. була типовою середньовічною країною, розділеною на багато карликових князівств (курфюршеств). Роздрібненість у ній не долалася, як в інших країнах, а підсилювалася. Число самостійних територіальних одиниць сягало тисячі. Хаотичність і роз'єднаність гальмували економічний розвиток, хоча німецькі міста усе ще відігравали значну роль у світовій торгівлі. Обстановка у Німеччині склалася така, що усі суспільні стани — і селяни, і бюргери, і навіть лицарство — були налаштовані опозиційно до князів — «імперських чинів». Ця тотальна опозиція вилилася на початку XVI ст. у Реформацію та селянську війну.

Економічні й культурні зв'язки німецьких міст з Італією. Німеччина та Італія були сусідами, яких і розділяли, і об'єднували Альпи. Здавна німецькі товари йшли до Італії, а італійські — у німецькі землі. Одним із найважливіших центрів цієї торгівлі було місто Нюрнберг. Італійські торговельні компанії мали своїх представників у південнонімецьких містах, а німецькі купці тримали у Венеції своє постійне представництво. Між Флоренцією та Нюрнбергом, між розвиненими торговельно-промисловими містами Італії та Німеччини було дуже багато спільних рис.

Політичний та соціально-економічний устрій німецьких міст. Так само, як в Італії, хоча й на два століття пізніше, німецькі міста починають вести боротьбу зі своїми феодальними сеньйорами за політичні права. Після звільнення від своїх колишніх господарів німецькі міста формально підкоряються владі імператора — владі далекій та примарній. На відміну від багатих італійських комун, більшість німецьких міст перебували у злиднях. Процвітали тільки найбільші з них завдяки відносній економічній незалежності, розвитку торгівлі й ремесел. Міста на Півночі

були, головним чином, торговельними центрами. Південнонімецькі міста, крім торгівлі, були славні ще й розвитком ремесел. Так, Аугсбург прославився виробництвом бумазеї, Констанц — полотна. Крім того Аугсбург та Страсбург були відомими центрами книгодрукування.

У середині XV ст. художні центри Німеччини пересуваються на Південний захід країни. Одним із найрозвиненіших центрів південної Німеччини був Нюрнберг. Крім книгодрукування, тут процвітали також зброярство, виготовлення різноманітних інструментів та інших виробів з металу. Ці галузі не тільки становили основу господарського життя південнонімецьких міст. Вони, крім того, були поживним середовищем для мистецтва. Ілюстрації для книжок, креслення механізмів, зброя, проекти ювелірних прикрас — усе це виконувалося художниками, граверами й винахідниками. А в означену добу художник, гравер і винахідник нерідко був однією особою.

У Нюрнберзі та Аугсбурзі з'явилися умови для зародження мануфактур та розвитку ранньокапіталістичних відносин (в італійських містах Флоренції, С'єні та Болоньї це відбулося у більш широких масштабах та на два століття раніше). Цехи в німецьких містах, на відміну від цехів Флоренції, зберігали феодалний характер. Це гальмувало розвиток міської економіки на шляху нових виробничих відносин. Відображенням складних соціально-економічних протиріч була боротьба між аристократією, патриціатом та цехами¹.

Місто Нюрнберг — центр німецького гуманізму. Південнонімецьке місто Нюрнберг було не тільки центром зародження ранньокапіталістичних відносин, а й центром гуманістичної культури. Тут жив відомий гуманіст Віллібальд Піркгеймер, котрий навчався в одному з провідних італійських університетів — Падуанському. У Нюрнберзі жили астрономи Стабій та Регіомонтан, мореплавці користувалися їхніми астролябіями. Тут жили географи Себастьян Мюнстер та Мартін Бегайм. Серед типографів і видавців були люди з гуманістичною освітою, такі як Антон Кобергер. Малюнки для книжок, що виходили з друкарні Кобергера, виконували провідні німецькі художники — Михаель Вольгемут та Альбрехт Дюрер.

Образотворче мистецтво Німеччини доби Відродження. Культура німецьких міст у XV ст. багато у чому залишалася середньовічною. У ній виявилися всі характерні риси пізньої готики з одного боку — криза та згасання великого стилю, а з іншого — проторенесансне начало, що виростало безпосередньо з цього стилю. Криза виявилася у послабленні й в'ялості попередньої, раніше такої цілісної й сильної художньої концепції. Архітектура була, як і колись, готична. Але її готичний вигляд ставав більш зовнішнім, більше зводився до декорування. Починають переважати споруди ділового призначення, які не так сильно потребували єдності з образотворчим мистецтвом.

Живопис та скульптура поступово віддалялися від архітектури, втрачали органічну єдність з нею. Фреска майже зовсім зникає, залишається вітраж, що зберігав досить високі художні якості. Головною сферою застосування образотворчого мистецтва були надгробки та вівтарі, у живопис проникають деякі віяння з Італії і особливо з Нідерландів, однак сприйняття цих віянь поки що не робило німецьке мистецтво ні ренесансним, ні проторенесансним. Воно було більше еkleктичним. Прикладом може бути пізньоготичний так званий «м'який стиль», де неочікувано пролунали ідилічні, ніжні до солодкуватості ноти. Такою є вельми граційна «Мадонна в альтанці з троянд» кельнського живописця Стефана Лохнера.

¹ Энштейн А. Д. Из экономической и социальной истории Аугсбурга в XV и начале XVI в. // Средние века. — Вып. 10. — М., 1957. — С. 134—165.

Справжній проторенесанс у Німеччині був пов'язаний із новим приливом готичної експресії. Це відбулося вже на межі XV—XVI ст. напередодні Селянської війни. Це доба розквіту творчості *Тільмана Ріменшнайдера*, скульптора й різьбяря по дереву. Він працював у місті Вюрцбург, створював багатофігурні рельєфи для вівтарів і статуї для церков і каплиць. Серед його найвидатніших творів — дерев'яні скульптури вівтаря «Святої крові», портрет єпископа Рудольфа фон Шеренберга (частина надгробка), кам'яні статуї Адама і Єви. Обличчя скульптурних фігур вівтаря «Святої крові» серйозні, з різко окресленими рисами, народні за типажами. Вони сповнені глибокої духовної значущості. Крім того у творах Ріменшнайдера є «близькість до природи»: здається, що у портреті Шеренберга різьбєць скульптора всюди шанобливо наслідував «різєць природи» — настільки точно передані всі зморшки, що вкривали обличчя цього вольового і владного єпископа.

За стилем твори Ріменшнайдера не тільки знаходяться у руслі готичної традиції, але у них ще більше загострено те, що у готиці закладено як можливість. Форми його скульптур неспокійні, кутасті, перерізані зигзагами складок. Його скульптурні групи наче втиснуті у дуже малий простір, фігури ніби витісняють одна одну, і їхні виразні великі голови виглядають якось відокремлено, виступаючи із загальної маси тіл. Готичні принципи виразності Ріменшнайдер доводить до максимуму. Однак власне готична скульптура підкорялася архітектурній конструкції, ця конструкція обумовлювала пластичні закони і визначала певні межі динамізму скульптури. У той час мистецтво Ріменшнайдера вже належить добі, коли пластика звільнялася від диктату архітектури. Її вже ніщо не стримувало, і готична експресія тепер отримала справжній простір.

У Ріменшнайдера напружена мова готики стає мовою нового проторенесансного світосприйняття — гострого відчуття особистості та її долі на зламі епох. Ріменшнайдер сам був ренесансною індивідуальністю, що вже визначилася й викристалізувалася. Це видно і з його мистецтва, і з фактів його біографії. Під час селянського повстання він перейшов на бік селян, хоча належав до іншого суспільного прошарку. Стиль мистецтва Ріменшнайдера зовсім не подібний до стилю італійського Ренесансу. Ситуація у Німеччині була зовсім інша. Ренесансне піднесення особистості було тут пов'язане не стільки з гуманістичною освітою, і навіть не з прогресом бюргерства, скільки з бурхливою атмосферою Селянської війни. А з цією атмосферою була споріднена саме готика з її екстазами, поривами, забобонами — саме всього цього не вистачало у цю добу в Німеччині.

У XV ст. у Німеччині виникає мистецтво гравюри. Виникнення гравюри тісно пов'язане з початком ери книгодрукування. Перші гравюри на дереві — ксилографії з'являються ще у перші десятиліття XV ст., раніше, ніж перші друковані книги Гутенберга. Хоча на німецькому ґрунті гравюра почала поширюватися лише трохи раніше, ніж в Нідерландах та Італії, однак для Німеччини це демократичне мистецтво мало особливе значення. На ранніх стадіях це була безіменна «низова» творчість на зразок усного фольклору. Пізніше, коли цією технікою зацікавилися професійні художники, гравюра на дереві переживає справжнє художнє піднесення. Молодий Альбрехт Дюрер створює у техніці ксилографії свої перші шедеври.

У першій чверті XVI ст., тобто під час найдраматичніших подій німецької історії, роль народних гравюр знову стає значною — тепер вони залучаються до революційної пропаганди як агітаційні листівки селян, ілюстрації памфлетів, політичні карикатури.

Гравюра на міді, більш вигадлива техніка, починає розвиватися дещо пізніше за ксилографію і з самого початку — як здобуток професійних митців, які були також і живописцями. Як гравер на міді уславився *Мартін Шонгауер*. Його гравюри відзначаються красою малюнка, багатством живих спостережень і майстерністю впевненого штриха.

Найяскравішою зіркою німецького мистецтва XVI ст. був *Альбрехт Дюрер* — видатний живописець, гравер, перший на німецькому ґрунті художник-універсал ренесансного типу. Притому його не можна назвати італіянізуючим майстром: велич Дюрера у його національній самобутності.

Дюрер був автором теоретичних трактатів «Про живопис», «Про прекрасне», «Про пропорції». У них йдеться про закони співмірності й пропорційності, про важливість геометрії, про те, що необхідно постійно вчитися в природі і брати в різних моделях найкраще і поєднувати в одному образі. Однак практика Дюрера складніша за його теорію. У теорії він адепт раціоналістичної естетики Високого Відродження. На практиці ж він не уникає потворного (у значенні жахливого, гротескового, експресивно перебільшеного). І це цілком зрозуміло — Дюрер як митець сформувався у традиціях нюрнберзької готичної школи і був сучасником трагічних подій Реформації. Разом із тим Дюрер був художником нового для Німеччини типу, широко освіченим, він увібрав у себе культуру гуманізму. Бунтівне готичне натхнення поєднувалося в нього з класичною правильністю. Готичне начало було підсвідомо-органічним для митця, а ренесансна доктрина була сприйнята ним цілком свідомо, як мета його зусиль.

Щоправда, у нього є роботи цілком у дусі Чінквеченто, такі як оголені фігури Адама і Єви, однак вони — не найхарактерніше для майстра. Характерніші аркуші «Апокаліпсиса» — великі гравюри на дереві. Серія «Апокаліпсис» була створена на межі XV—XVI ст. і на зламі епох. Як завжди у середні віки, відчуття великих подій і змін у людській свідомості пов'язувалося із біблійними пророцтвами. На п'ятнадцяти аркушах цього циклу Дюрер проілюстрував здійснення апокаліпсичного пророцтва, підсилив пафос загибелі того, що має загинути. Ці твори просякнуті по-справжньому космічним жахом. Найвідоміший із аркушів серії — «Чотири вершники». Він символізує страшні людські біди — війну і смерть, несправедливий 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 чогось 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.

Через п'ятнадцять років були створені знамениті гравюри на міді Дюрера: «Вершник, диявол і смерть», «Святий Ієронім», «Меланхолія». Це найкращі його твори, насичені філософськими роздумами. Гравюра — ще відносно молоде мистецтво досягає в Дюрера монументальності, вищої художньої зрілості. У цих аркушах переходить від темного до світлого утворюють багату тональну гаму. Лінія чітка й суворая. Художник досконало моделює об'єми і створює просторове середовище. За допомогою градації штрихів майстер передає найскладніші ефекти освітлення. Даний цикл ніби присвячений усім мислителям теперішнього й майбутнього, усім, хто шукає істину.

Слід згадати також сучасників Дюрера — *Грюневальда та Ганса Гольбейна Молодшого*.

Живописець Грюневальд був повною протилежністю Дюреру. Грюневальд — це митець, що цілком знаходиться у полоні емоційної стихії. За красою кольору цей митець може нагадати венеціанців, однак за внутрішнім змістом образів Грюневальд цілком від них відрізняється. Один із його центральних творів — Ізенгеймський вівтар. Центральна частина цього вівтаря — «Голгофа». Яким страшним виглядає мертвий Христос, що вночі висить на хресті! Він особливо страшний тому, що тут немає умовності готичних композицій: тло має реальну глибину, а фігури — реальний об'єм; закривавлене мертве тіло виглядає справжнім. Патетичні фігури

обабіч хреста за розмірами значно менші за розп'ятого Ісуса, хоча розміщені у тій самій просторовій площині. Ніч пустельна й зеленкувата. Усе це не виглядало б так жахливо, якби загальне рішення картини було площинним і умовним. Однак воно реальне й живописне, і в цьому порушенні об'ємів є щось від жахливого сну: тіло розп'ятого наче насувається на глядача з глибини.

Ізенгеймський вівтар, цей дивний, по-своєму прекрасний і водночас відразливий твір був завершений у 1516 р. А в 1515 р. з'явився славнозвісний памфлет німецьких гуманістів «Листи темних людей». У 1517 р. Лютер кинув виклик католицькій церкві своїми тезами проти індульгенцій, а в 1520 р. він привселюдно спалив папську буллу, яка відлучала його від церкви. У цей самий час почався могутній плебейський рух, яким керував Томас Мюнцер. Ці бурхливі події у Німеччині досягли своєї кульмінації у 1524—1525 рр. Грюнвальд, як і Ріменшнейдер, був на боці повсталих.

У ці роки навіть врівноважений Гольбейн, молодший сучасник Дюрера й Грюневальда, художник зовсім іншого спрямування, котрий уже не мав нічого спільного з готичною традицією, створив серію гравюр на дереві «Образи смерті». Ця тема була успадкована з Середньовіччя і в XVI ст. набула великого поширення. Гольбейн вирішив її з яскравим політичним антиклерикальним спрямуванням. Скелет, що уособлює смерть, наздоганяє всіх і кожного — це звичайний традиційний мотив «образів смерті». Але у Гольбейна у діяннях смерті є жорстока справедливість. Скелет хапає за комір дворянина, відбирає золото у лихваря, скидає головний убір із кардинала, вириває жезл із рук продажного судді, а римського папу разом із його прибічниками урочисто привозить до геєни вогняної. До тих, хто працює, скелет не такий безжальний. Для них він не такий уже й страшний, оскільки життєві незгоди набагато страшніші. Так смерть завзято поганяє коней обірваного плугатаря — чим швидше пройдуть дні злидаря, тим ближче він до вічного спочинку. Смерть за руку виводить дитя з убогої хатини, де панують злигодні, і де на дитя нічого доброго не чекає. Ці маленькі гравюри виконані з суто ренесансною майстерністю. Композиції лаконічні: у кожній виділено головне і немає нічого зайвого.

Громадянська позиція Гольбейна завдяки його «Образам смерті» стає зрозумілою. Художник був близький до найвидатніших німецьких гуманістів, у тому числі до Еразма Роттердамського. Він неодноразово писав портрети Еразма, ілюстрував його «Похвалу глупоті». Але активно у політичні події він не втручався. Після поразки Селянської війни художник емігрував до Англії, де прожив до кінця свого життя, працюючи портретистом при дворі англійського короля.

Портрети — головне у творчості Гольбейна. У цьому жанрі він досяг вершини спокійної, відшліфованої й урівноваженої майстерності. Художня манера Гольбейна настільки об'єктивна, що здається, ніби через нього промовляє сама натура. Еразм Роттердамський у нього виглядає мудрим й іронічним, Амербах — тонким і чарівним, Шарль Моретт — відлюдькуватим, Томас Мор — суворо зосередженим. Це є наслідком безпомилково правильного відтворення художником об'ємів на площині.

В Англії мистецтво Гольбейна мало величезний вплив і визначило розвиток англійського живопису як переважно живопису портретів.

6.5.5. Відродження у Франції

У Франції поява багатой і своєрідної ренесансної культури відбувається в умовах значних змін у державному устрої. «Ренесансна держава» існувала у Франції близько 150 років (XVI — перша половина XVII ст.)¹. Це була децентралізована динас-

¹ Люблинская А. Д. Государство эпохи Возрождения в Западной Европе // Типология и периодизация культуры Возрождения / Под. ред. В. И. Рутенбурга. — М.: Наука, 1978. — С. 8.

тична влада без покірливої бюрократії. Влада спиралася на підтримку населення, ця підтримка надавалася через Генеральні і провінційні штати. «Ренесансна монархія» закінчується за часів правління Людовіка XIV, коли складається добре організована центральна влада «абсолютного уряду».

У Франції підсумки XV—XVI ст. протилежні підсумкам того, що відбулося в цей самий час 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 і в XV ст. Це накладало певний відбиток на французьке мистецтво: у ньому рано з'явився відтінок «придворності». Малопомітний у літературі, де у XV ст. ще панувала стихія народної творчості і яскравим метеором виник у поезії бунтівний школяр Франсуа Війон, а XVI ст. було часом Рабле, Ронсара й Монтеня, цей відтінок набагато сильніше виявився в образотворчому мистецтві. Монархи, підсилюючи сяйво й славу свого двору, оточили себе художниками, яким вони пред'являли свої вимоги.

Образотворче мистецтво Франції доби Відродження. У французькому мистецтві драматичні ноти приглушені: тут не було аналогій до творчості Босха, Брейгеля, Дюрера, Грюнвальда, 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. Але ці настрої, якщо й виявилися у мистецтві, то, головним чином, у надгробній пластиці. У цілому ж французьке мистецтво залишалося вишукано-спокійним. У цьому виявилася не тільки раблезіанська 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, мав тут давні традиції. У цей час нідерландська і 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 — і самий Ян ван Ейк, і брати Лімбурги.

Одним із шедеврів цього виду мистецтва були ілюстрації до рукописної книги «Великих французьких хронік». Ця книга була виготовлена у середині XV ст. для бургундського герцога Філіпа Доброго. Головний художник цього твору — Сімон Марміон — виконав у манускрипті п'ятнадцять мініатюр, інші сімдесят п'ять — його помічники. Тут проілюстрована історія Франції, починаючи з легендарного походження франків від троянців, і закінчуючи подіями Столітньої війни з Англією. Усе в ілюстраціях проникнуто епічним спокоєм, с'є 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 з 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 Фуке. Ці ілюстрації ще розкішніші за фарбами, вільніші у передачі простору, більш цілісні за композицією, ніж у бургундського майстра.

Фуке ілюстрував ще багато рукописних книжок (і між іншим, твори Бокаччо), але не менш відомі його портрети — короля Карла VII і придворних, а також диптих Ет'єна Шевальє із зображенням мадонни. В образі мадонни зображена фаворитка Карла VII Агнеса Сорель. У цьому творі є вже певний присмак того вишукано-

го, 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 цільністю — вигадливо варіюються і 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.

Один 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 будувалися за часів правління короля Франциска I, котрий усіляко 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 і 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. Гужон багато працював разом з архітектором Леско, будівничим Лувра. Леско створив проєкт «Фонтану німф» у вигляді галереї з семи аркад, а рельєфи між пілястрами, що зображують німф, виконав Гужон. У цих образах маньєристична видовженість та вишукані вигини фігур виглядають виправданими й естетично необхідними. Німфи 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-рисунок олівцем і трохи підфарбовані сангіною. У цій галузі працювали відомі митці, що очолювали майстерні й школи: Жан Клуе Молодший, його син Франсуа Клуе, батько й син Дюмустьє та багато інших. Вони залишили обширну галерею образів людей XVI ст. Серед них є і король Франциск I, і його спадкоємець Карл IX, Генріх Наваррський, Катерина Медичі, поет Ронсар. Вони зображені тверезо й просто, без значного проникнення у внутрішній світ, але й без лестошів, без алегорій і з великою портретною схожістю.

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

6.5.6. Відродження в Англії

Англія у XVI ст. переживала розквіт театру й драматургії, але 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. Таким чином 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.

Театральне мистецтво Англії доби Відродження. На англійському ґрунті у творчості видатного драматурга Вільяма Шекспіра досягнув своєї вершини європейський театр доби Відродження. Театр Шекспіра не тільки був підсумком розвитку національного англійського театру, а й певною мірою підсумовував досягнення усієї попередньої драматургічної культури давнини і нового часу. Одночасно творчість Шекспіра відкривала перспективи для подальшого розвитку театру й драми на шляху соціально-філософського осмислення життя і глибокого розкриття внутрішнього світу людини.

Нестримна радість життя, уславлення здорової, сильної, відважної людини з яскравими емоціями та сміливими думками — такі риси притаманні першим п'єсам Шекспіра (комедії «Приборкання непокірної», «Сон літньої ночі», «Два веронці», «Комедія помилок», «Багато галасу даремно», «Дванадцята ніч»). У них виражена важлива ренесансна думка: про людину судять не з одягу і звання, а з її розуму, відваги, благородства. Перша велика трагедія Шекспіра — «Ромео і Джульєта», потім «Юлій Цезар», «Гамлет», «Король Лір», «Макбет», «Отелло». Багато людських пристрастей, злети і падіння зобразив великий драматург: нестерпний тягар душі принца Датського, тяжкі страждання обманутої довіри в Отелло, розчарування короля Ліра, муки сумління Макбета. Характери людей та обставини, в яких вони діють, зображені Шекспіром у всій складності і глибині, у русі, розвитку, змінах. Вони — творіння великого пророчого митця, який знав, наскільки багатоманітне життя.

Творчість Шекспіра просякнута справжнім гуманізмом, але гуманізмом трагічним. Це усвідомлення трагедії кожної окремої людини у суспільстві, усвідомлення напруги тієї боротьби, яку людина веде з жорстоким суспільством, боротьби майже безнадійної, але все ж таки необхідної. І разом з тим — усвідомлення того, що ренесансний світогляд з його ідилічним оптимізмом та спрощеністю недостатньо озброює для такої боротьби, що для неї потрібний складніший арсенал ідей, ніж той, що заготовлений ренесансним гуманізмом. Творчість Шекспіра — це ідейна основа літератури пізнього гуманізму.

Головна риса трагедій Шекспіра («Гамлет», «Король Лір», «Макбет» та ін.) — у зіткненні реального й ідеального. Тут можна бачити, як ренесансний синтез трансформується в антагонізм. Особливістю пізнього гуманізму є його амбівалентність. Вона виявляється і в характері багатьох персонажів Шекспіра. Найяскравіше це виявилось у характері Гамлета. Він і слабкий, і сильний, і дівчий, і бездієвий герой. Але не тільки він містить у своєму характері різні можливості. Хто такий Лір — деспот чи шляхетна людина? А Отелло — дикун, що ледве прикриває свою примітивність подобою цивілізованої людини, чи шляхетний гуманіст? Інші персонажі шекспірівських трагедій також ставлять перед нами подібні дилеми¹.

¹ Аникст А. А. Ренессанс, маньєризм и барокко в литературе и театре Западной Европы // Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV—XVIII веков. Ренессанс. Барокко. Классицизм / Под ред. Б. Р. Виппера, Т. Н. Ливанова. — М.: Наука, 1966. — С. 217—218.

У творчості Шекспіра виявлені характерні особливості літератури й драми Пізнього Відродження — сполучення різнорідних жанрових елементів. Це славнозвісне змішування трагічного й комічного досягає найбільшої гостроти у трагедіях «Гамлет» і «Король Лір». У «Гамлеті», наприклад, сполучені твереза життєва правда і фантастичний образ із потойбічного світу.

Для пізнього гуманізму в цілому було характерним посилення безпосередньо життєвого змісту драматургії. Стиль шекспірівських п'єс свідчить, що зникає значна доля риторичності. Виконання стає більш натуралістичним. У «Гамлеті» міститься теоретична платформа театрального мистецтва нового типу. Вустами самого героя заперечується стара риторично-декламаційна манера з її крайнощами й перебільшеннями. Гамлет засуджує акторів, котрі «рвуть пристрасть на шматки». Він радить акторам: «рухайтесь відповідно до діалогів, говоріть, слідкуючи за рухами, з тим лише застереженням, щоб це не виходило за межі природного».

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Поясніть значення терміна «Північне Відродження».
2. Як відбувалося зародження гуманізму у країнах Північного Відродження?
3. Що характерне культурі Північного Відродження?
4. Підготуйте коротке повідомлення «Література Північного Відродження».
5. Допишіть речення:
Гуманізм Північного Відродження поділяється на періоди:....
Гуманісти першого періоду Північного Відродження — це....
Вони виступають як....
Для другого періоду розвитку гуманізму характерно....
З 70-х рр. XVI ст. центром гуманізму стає....
Результати діяльності заальпійської школи елліністики виявилися у творчості....
Головна відмінність між італійським та північним гуманізмом полягає в....
6. Дайте характеристику кожного періоду гуманізму Північного Відродження.
7. У чому полягає відмінність італійського ренесансного гуманізму і гуманізму Північного Відродження?
8. Чому Нідерланди XV ст. стали найяскравішим після Італії вогнищем європейського мистецтва?
9. Розкажіть про Відродження у Німеччині.
10. Чому місто Нюрнберга вважають центром німецького гуманізму?
11. Підготуйте повідомлення на одну із запропонованих тем: «Ренесанс у Франції», «Відродження в Англії».
12. Напишіть реферат на тему:
 - Нідерланди в добу Відродження (Рубенс, Ван Ейк, Рембрандт).
13. Розкажіть про Ренесанс у Німеччині.
14. Підготуйте повідомлення «Розвиток гравюри у добу Відродження».

6.6. УКРАЇНСЬКЕ КУЛЬТУРНЕ ПІДНЕСЕННЯ (КІНЕЦЬ XV — ПЕРША ПОЛОВИНА XVII СТ.)

У другій половині XIV ст. більша частина українських земель увійшла до складу Великого князівства Литовського. Україна об'єдналася з Литвою в одній державі як рівна з рівною. Самі литовці називали її Велике князівство Литовське, Руське і Же-

майтійське. Це найповніше відповідало національному та територіальному складу нової держави. Українські, білоруські та частково російські землі становили 9/10 загальної площі князівства.

Населення українських земель не чинило опору литовським князям. Останні дотримувалися на захоплених землях правила: «Ми старину не рушимо; а новини не вводимо». Місцеві руські феодали зберегли свої володіння. Самі землі — Чернігово-Сіверщина, Київщина, Поділля — залишилися автономними.

Зберегла свої позиції в Литовському князівстві православна церква. Українські землі під литовською зверхністю не знали суспільної боротьби на релігійному ґрунті. Володарі Литви виявляли толерантність щодо різних конфесій. Вона сформувалась усією історією цієї держави, що виступала своєрідним буфером між православним Сходом і католицьким Заходом.

Дещо інша ситуація склалася на руських землях Польського королівства. Тут позиції католицизму були значно міцнішими, ніж у Литовській державі. І хоч і тут православні користувалися свободою віросповідання, їхня конфесія розглядалася як нижча за католицьку. Ознакою цього було оподаткування православного духовенства, обмеження окремих культових відправ, церковного будівництва. Але останній Ягеллон — польський король і великий князь литовський Сигізмунд II Август — в 1563 р. зрівняв у правах шляхту католицького і православного віросповідань. Цим задовольнялися станові інтереси останньої та закладалися підвалини унії 1569 р.

За рішеннями Люблінської унії 1569 р. українська шляхта зрівнювалася в правах із польською та литовською. Її вимоги були мінімальними. Вона виступала за збереження всіх існуючих привілеїв, свободи віросповідання і руської мови в офіційному діловодстві.

Фактично українська еліта у 60—70-х рр. XVI ст. не мала можливостей маневрувати. Вона була поставлена перед необхідністю вибору між ягеллонською Польщею та Московською Руссю. Польща була країною з досить прогресивним конституційним устроєм, обмеженою королівською владою, гарантованими політичними свободами та становими привілеями, відносною релігійною толерантністю, самобутньою ренесансною культурою, що не могло не приваблювати українську еліту. Оцінюючи цей вибір з сучасної точки зору, необхідно визнати його продуманим, реалістичним і навіть мудрим. Здавалося, польська політична система з її відкритим і гнучким характером мала майбутнє. Однак відхилення від цієї моделі та відмова від релігійної толерантності наприкінці XVI — на початку XVII ст. призвели до глибокої кризи Польсько-Литовської держави.

6.6.1. ОСВІТА І КУЛЬТУРА

Руська (українська) мова у литовській державі було визнана офіційною. Нею писалися законодавчі акти, розпорядження, судові присуди, листи до українських магнатів, що стосувалися місцевих справ. У збірнику законів 1565 р. було записано, що «писарь меський, по-руськи маєть літерами і словами руськими всі листи і позови писати». Руська мова існувала у двох варіантах — північному (білоруському) і південному (українському).

Розширюється сфера застосування української мови. У 1556—1561 рр. в Пересопницькому православному монастирі на Волині Михайлом Васильовичем із Сянока на замовлення Княгині Анастасії Гольшанської-Заславської було зроблено перший з відомих донині перекладів текстів Євангелія з болгарської на розмовну

українську мову. У рукописі Пересопницького Євангелія чітко виявлені фонетичні, граматичні, лексичні риси живої народної української мови XVI ст.

Перебуваючи у складі Польсько-Литовської держави, Україна зближувалася з Західною Європою. Звідти йшли нові культурні впливи, зокрема латинізація. Ці впливи захопили верхи українського громадянства. Через Польщу Україна познайомилась із такими течіями в культурі Західної Європи, як гуманізм і реформація.

Західноєвропейські культурні впливи проникали в Україну через тих українських інтелектуалів, які здобували освіту в Італії та інших європейських країнах. Багато з них ставало вчителями, поетами, визначними громадськими й політичними діячами. Через це студентство прилучалося до загальноєвропейського культурного процесу, розвитку науки й освіти. У Паризькому університеті в 1353 р. підвищували освіту магістр Петро Кордован. Тут учився у 1369 р. Іван «з Рутенн», у 1397 р. — «Герцан Вілевич рутенської нації з Києва». З XV ст. при університетах у Празі (заснований 1348 р.) і в Кракові (виник у 1364 р.) існували спеціальні бурси (гуртожитки) для студентів з України. Тільки в одному Краківському університеті в 1510—1560 рр. здобули освіту 352, а протягом XV—XVI ст. — 800 вихідців з України. У списках студентів Краківського університету знайдено понад 30 імен уродженців Дрогобича та 70 — із Самбора. При університеті у Празі був створений спеціальний «литовський колегіум», де навчалися литовці, українці, білоруси. Студенти з України вчилися також у Болонському, Падуанському, Базельському, Гейдельберзькому, Лейденському та інших університетах.

У списках студентів університетів у Лейпцігу і Віттенберзі українці зустрічаються вже у 1498—1534 рр., у Кенігсбергу — від 1544 р. Спеціальний підрахунок студентів-українців, які навчалися в університетах та інших навчальних закладах Німеччини в другій половині XVII—XVIII ст., становить близько 450 осіб. У Кенігсберзькому університеті Альбертіна з кінця XVI ст. і до кінця XVIII ст. вчилася 250 українських студентів.

Частина українських студентів залишалася працювати в Західній Європі. Деякі з них стали видатними представниками західноєвропейської гуманістичної культури.

Ученим європейського масштабу, проповідником гуманістичних ідей і нових досягнень науки був Юрій Котермак, більш відомий світові як Юрій Дрогобич. Народився він у сім'ї дрогобицького міщанина Михайла Доната Котермака. За тодішнім звичаєм Юрій обрав собі нове прізвище — Георгій Дротбич де Русія, що означає власне Георгій Дрогобицький з Русі, бо земля, на якій знаходилось рідне місто Юрія, звалася тоді Червоною Руссю.

Писемна біографія Юрія починається у 1469 р., коли прізвище юнака з'явилося у списках студентів Ягеллонського університету в Кракові. Як незаможний вступник він вніс лише один грош. Виявляючи надзвичайну наполегливість, через рік став бакалавром, а в 1473 р. склав іспити на ступінь магістра наук. Однак отримані знання його не задовольняють, і Ю. Дрогобич вирушає до Італії. З 1473 р. вчиться в найславетнішому тоді в Європі Болонському університеті.

Студент Джоржо де Леополі — Юрій (Георгій) з Дрогобича — ґрунтовно вивчає астрономію та медицину, досить швидко здобуває найвищі наукові звання. У 1478 р. отримує ступінь доктора філософії, стає професором. Протягом 1478—1482 рр. читає лекції з астрономії в Болонському університеті, а в 1481—1482 рр. перебував на посаді ректора цього університету. У 1482 р. йому присвоюють звання доктора медицини — першому серед вихідців із України. Він першим з українців почав робити розтин людського тіла; щоб відкрити причини хвороб і віднайти засоби їх ліку-

вання, практикував як лікар. За великий внесок у національну культуру дістав титул довічного громадянина Болоньї.

Ю. Дрогобич є автором першої друкованої книжки, виданої українцем за кордоном. Ця книга під назвою «Прогностична оцінка поточного 1483 року магістра Юрія Дрогобича з Русі, доктора філософії та медицини університету Болоньї» вийшла у Римі латинською мовою 7 лютого 1483 р. і відома лише в двох примірниках. Вона належить до найдавніших, «колискових» книг людства.

Крім астрології книга подає окремі наукові відомості з астрономії, метеорології, філософії, економіки, географії. Зокрема, у ній зроблено спробу визначити географічні координати Москви, Вільно (Вільнюса), Кафи (Феодосії), Львова, Дрогобича. Це перші відомості про Україну в друкованому виданні. Дрогобич розрахував рух небесних світил і передбачив два сонячних затемнення з точністю до хвилини. Прогнозуючи небезпеку епідемій та пошестей в Італії, Ю. Дрогобич зауважує, що вона може мати значні наслідки, якщо «не буде належного забезпечення міст». Книга написана на високому науковому рівні і свідчить про глибокі та різноманітні знання автора.

Відомо, що у 1488 р. Ю. Дрогобич знову переїхав до Краківського університету і почав читати лекції з астрономії, медицини, теорії мистецтв. Дехто з дослідників стверджує, що майбутній польський вчений Миколай Коперник — автор вчення про геліоцентричну систему, слухав лекції професора «вільних мистецтв» Ю. Дрогобича, бо саме на цьому факультеті почав учитися з осені 1491 р.

Серед гуманістів українського походження яскравою постаттю був Павло Процелер (Русин). Він походить із міста Кросна (нині воєводство Польщі). Ця територія тоді була заселена лемками. П. Русин навчався у Краківському та Грейсвальдському (Німеччина) університетах, деякий час працював у Німеччині та Угорщині. Він викладав римську літературу в Краківському університеті, очолював там поетичний гурток молоді. Свої вірші писав латинською мовою. Політичним здобутком новолатинської поезії XVI ст. була віршова збірка «Пісні Павла Русина з Кросна» (1509 р.).

П. Русин своєю діяльністю помітно вплинув на формування плеяди відомих латиномовних поетів Польщі. На думку польських істориків літератури, П. Русин становить цілу епоху в історії польсько-латинської поезії. Він був першим гуманістичним поетом в українській літературі і одночасно основоположником гуманістичної латинської поезії в Польському королівстві. Характерно, що, перебуваючи за межами України, П. Русин завжди підкреслював своє русинське походження, пропагуючи тим самим інтелектуальну силу свого народу, звеличуючи свою Батьківщину в очах європейської громадськості.

У багатьох європейських країнах добре знали праці з філософії, публіцистичні твори й промови священика-гуманіста Станіслава Оріховського, уродженця села Оріхівців Перемишлянської округи Руського воєводства. Він учився в Краківському, Віденському, Віттенберзькому, Падуанському й Болонському університетах. Більшу частину життя прожив в Італії, але слава про нього поширилася по всій Європі. Відзначаються художньою досконалістю і можуть бути віднесені до блискучих зразків української полемічної літератури прозові та публіцистичні твори С. Оріховського «Про турецьку загрозу слово...» (1543—1544), «Напучення польському королеві Сигізмунду Августу» (1543 і 1548), «Хрещення в русинів», памфлет «Розрив із Римом». С. Оріховський одним із перших серед представників європейської політичної думки заперечив божественне походження влади та держави, категорично висловився проти підпорядкування світської влади духовній, відстоював невтручання церкви у державні справи.

С. Оріховського вважали неперевершеним оратором і прозвали українським Демосфеном і сучасним Цицероном. Особливо прославився він своїми промовами проти турецько-татарської агресії. Переважна більшість учених вважає саме С. Оріховського засновником полемічної літератури. У полеміці з католицьким теологом Яном Сакраном з Освенціма він став на захист православної віри. С. Оріховський пишався своїм «рутенським» походженням, завжди підкреслював це у виступах.

Звичайно, західноєвропейські культурні впливи в литовсько-польську добу більше зачіпали західноукраїнський регіон. Тут в останній чверті XVI ст. склались два яскраво виражені культурні центри — міста Острог і Львів. Вони були попереду в культурному поступі України. В Острозі, як писав сучасник, православ'я наше почало сяяти, мов сонце, будівничі церкви божої почали показуватися, книги друковані почали множитися».

З Острогом зв'язана діяльність великого українського патріота, активного захисника православ'я, київського воєводи Василя Костянтиновича Острозького. Князь Костянтин-Василь Острозький був найвпливовішим з-поміж тогочасних українських магнатів, загальнознаним «начальником у православ'ї», меценатом, культурним діячем. Польський король Стефан Баторій прилюдно назвав його «верховним охоронцем і захисником православної церкви в Західній Русі». Острозький був прихильником культурно-релігійної автономії українського і білоруського народів, протегував різноманітні православні інституції, медичні та освітні заклади. Він заснував у місті Острозі, що належало йому, гурток письменників, школи в Турові (1572), Володимирі-Волинському (1577), школу та друкарню в Острозі (1576).

В Острозькій слов'яно-греко-латинській школі вищого типу зібрались кращі наукові сили України. У ній викладалися так звані «сім вільних мистецтв»: граматики, риторика, діалектика, арифметика, геометрія, музика, астрономія. Сама школа була живим запереченням запевнень противників українства, що нібито на основі церковно-слов'янщини і східної традиції немислимі ніяка наука і взагалі освіта. Сучасники називали її «тримовним ліцеєм» чи «тримовною гімназією», бо навчання велося на трьох мовах: грецькій, латинській та українській (слов'янській), а ще «греко-слов'янською Академією». Вона вважається першою науковою установою України, першим українським навчальним закладом європейського типу. Це було виявом західної орієнтації, незвичайної для східного християнства. Протягом 60 років (1576—1636) у школі навчалось 500 осіб.

Складовими частинами Острозького освітнього осередку поряд зі школою стали гурток учених богословів та філологів і при ньому друкарня. Найвизначнішим представником Острозького літературно-наукового гуртка, першим ректором школи був Герасим Данилович Смотрицький.

Вихованцем Острозької школи, сином Герасима був Мелетій Смотрицький. Його вчителями були батько, а також один із найосвіченіших організаторів навчання в Острозькій школі, випускник Падуанського університету в Італії грек Кирило Лукаріс, який після смерті Герасима став ректором; а згодом у 1601 р. — патріархом Александрійським; а в 1621 р. — Константинопольським.

Баркулабівський літопис (кінець XVI ст.) свідчить, що В. К. Острозький послав М. Смотрицького у Віденську академію для освоєння філософських наук. Через декілька років М. Смотрицький продовжує освіту в Лейпцігському, Нюрнберзькому, Віттенберзькому університетах і стає одним із найосвіченіших людей України.

Розквіт його діяльності припадає на першу чверть XVII ст. Це була всебічно обдарована людина: педагог, перекладач, письменник-полеміст, церковно-політичний

діяч. Але найбільше прославився М. Смотрицький як автор єдиного на той час посібника з мови — «Грамматика словенския...».

Мелетій Смотрицький довів життєвість слов'янської мови. Граматика, яку він написав, мала довге життя. Протягом кількох століть вона була основним підручником для українського, російського і білоруського народів. У 1648 і 1721 рр. її перевидавали в Росії. Вона була перекладена на всі слов'янські мови. Нею користувалися у південно-слов'янських країнах, а також у Молдавії та Румунії. Михайло Ломоносов говорив про цю граматику як про «ворота своєї вченості». У Росії граматики М. Смотрицького стала основою філологічних знань аж до 1755 р., тобто до «Російської граматики» Ломоносова. Термінологією граматики М. Смотрицького й досі користуються російські лінгвісти: гласная, согласная, ударение, слог, точка, многоточие, запятая, предлог, союз, междометие, глагол, существительное, склонение, спряжение.

6.6.2. БРАТСТВА ТА ЇХ РОЛЬ У НАЦІОНАЛЬНОМУ Й КУЛЬТУРНОМУ ПІДНЕСЕННІ УКРАЇНИ

Наприкінці XVI — на початку XVII ст. освіта в Україні стає одним із найважливіших засобів у боротьбі проти полонізації і окатоличення, за збереження етнічної цілісності. Діяльність, що її започаткували і розгорнули в цей час братства на ниві освіти, науки, книгодрукування, дає право віднести їх до громадських організацій нового, ренесансного зразка.

Братства — це всестанові, загальнонаціональні організації, що створювалися навколо церкви, сприяючи культурно-національному відродженню. Це світські організації, які відстоювали релігійні, політичні, національні, культурні, станові права українців. Їм належали великі заслуги у справі збереження української православної традиції, у становленні громадянського суспільства, його етнонаціональної консолідації, у підвищенні рівня освіти та культури.

Об'єднуючи освічених міщан та шляхтичів, братства розуміли необхідність розвитку української науки й літератури і залучали до своїх установ діячів культури з різних частин України. Саме при братствах почали свою діяльність найвизначніші представники української культури кінця XVI — початку XVII ст. Стефан і Лаврентій Зизанії, Кирило Транквіліон Ставровецький, Іов Борецький та ін. Усі вони як тогочасні керівники братств є типовими людьми Відродження. Це яскраві, багатогранні індивідуальності, водночас — керівники суспільного руху та культурні діячі широкого діапазону — учителі, вчені, письменники.

Найстарішим і найвпливовішим було Львівське Успенське братство, розквіт діяльності якого припадає на 80-і роки XVI ст. Від 1585 р. його покровителем став князь К. Острозький, а згодом — князі Вишенські, Ружинські, Потоцькі, а також заможні купці та ремісники, зокрема Костянтин Корн, який заповідав львівському братству 4 тис. золотих. Усього в братській скарбниці в той час була досить значна сума — близько 50 тис. золотих.

Організаційне оформлення Львівського Успенського братства в 1585 р. збіглося із заснуванням школи та викупом друкарні в Івана Федорова з метою забезпечення її навчальними підручниками. Львівська братська школа — це був перший в Україні утримуваний на громадські кошти всестановий навчальний заклад, у якому початкове навчання поєднувалося зі школою вищого типу. Успенське братство підняло свою школу на такий щабель, що в перший період свого існування вона зайняла провідне місце серед українських навчальних закладів. Навчальна програма перед-

бачала викладання предметів класичного тривіуму і квадривіуму, значна увага надавалася вивченню слов'янської граматики, грецької мови та латини. Знання останньої давало учням змогу знайомитися з досягненнями західноєвропейської науки та літератури. Організатори братської школи глибоко замислювалися над педагогічними проблемами і вирішували їх, на противагу єзуїтським школам, у демократичному, гуманістичному дусі.

Слідом за Львівською братською школою почали з'являтися навчальні заклади і в інших містах західноукраїнських земель та Правобережжя. Міщани розуміли потребу ґрунтовної освіти, тим більше, що в XVI ст. з-поміж них були вже високоосвічені люди. Луцьке братство також створило школу вищого типу, що стала культурним осередком усієї Волині. За зразками Львівської та Луцької шкіл діяли братські школи в Галичі, Рогатині, Комарному, Перемишлі, Ярославі, Межибожі, Холмі.

Найсприятливіші умови для розвитку української освіти створилися в Києві, оскільки школи тут були під захистом козаків. Київська братська школа, заснована близько 1615—1616 рр., була створена одночасно з організацією Київського Богоявленського братства; це говорить про те, що для фундаторів братства і школи головним було саме створення школи. Школа перебувала під постійною опікою видатних політичних і культурних діячів України — Петра Сагайдачного, Петра Могили, Івана Борецького (пізніше — митрополита Йова Борецького), Мелетія Смотрицького, Касіяна Саковича та інших просвітителів, які взяли активну участь у її реформуванні в Києво-Могилянській колегіум (1632), що за своєю навчальною програмою був близьким до західноєвропейських університетів. Київський колегіум у першій половині XVII ст. став центром згуртування найкращих національних сил у науці, літературі, філософії.

6.6.3. АРХІТЕКТУРА ТА ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

Друга половина XVI — перша половина XVII ст. — це найнеспокійніший період у житті України. Починаючи від Люблінської унії 1569 р., коли Литва об'єдналася з Польщею в одну державу — Річ Посполиту, унаслідок чого українські землі — Київщина, Волинь, Брацлавщина, що входили до складу Литви, були загарбані польськими феодалами, почалася активна боротьба українського народу проти соціально-політичного та національного гніту. Це був час безперервних зовнішніх і внутрішніх війн, героїчних дерзаних і могутніх творчих поривань.

За короткий час українське мистецтво пройшло бурхливу еволюцію, у ньому запанував ренесанс, світоглядною основою якого був гуманізм. Як нова система знань, він мав радикальний вплив на тогочасне українське суспільство.

Вогнищами ренесансної творчості були окремі міста, з яких вона поступово поширювалася. Процес складання нових форм розпочався в середині XVI ст., проте різні види мистецтва розвивалися не з однаковою активністю. Найраніше ренесансний характер визначився в архітектурі, відтак і в скульптурі, що була тісно з нею зв'язана, а згодом і в живописі.

У мистецтві цього часу прогресивні явища, насамперед, були скеровані на переборення традиціоналізму. Активним звертанням до джерел навколишньої дійсності, відгуком на історичні події воно порушувало застигли канони й взірці, що виробилися раніше в умовах підпорядкування всього духовного життя церковно-теологічній ідеології. Відбувається закономірний процес диференціації, з'являються нові жанри (портрет, історичний та побутовий живопис, пейзаж). У практиці художньої творчості використовуються теоретичні трактати (переважно з архітек-

тури), що мало важливе значення для поширення античної спадщини, сприяло за-
своєнню пропорцій, ритму й гармонійності співвідношень. Одночасно з інтересом
до анатомії людини впроваджується розуміння об'ємного трактування предметів та
перспектива, що вплинула на зміну бачення художниками світу, навчила їх органі-
зовувати простір.

Ренесанс в Україні мав своєрідний характер, і як історичний етап він хронологі-
чно не збігався з європейським. У ньому накреслилися ті закономірності, що ви-
пливали з можливостей і умов даного середовища. Маючи свої прикмети, мистецт-
во України здобуло в цей період ті властиві ренесансу важливі риси, які взагалі
притаманні всім школам.

Українське мистецтво цього періоду відбило в собі всю складність тогочас-
ного суспільного життя, у ньому виразилися високі гуманістичні ідеали, віра в
людину.

Архітектура. Вплив містобудівної та архітектурної практики європейського
Відродження позначився на українських землях вже на початку XVI ст. Кращі умо-
ви для цього були в західноукраїнських землях, де відбудовуються старі та закла-
даються нові міста, основою яких часто були магнатські фортеці, такі як Броди,
Жовква, Бережани, Меджибож, Тернопіль та ін. Регулярне планування відповідно
до ренесансних вимог характерне, насамперед, для Львова і Кам'янка-Поділь-
ського. У плані кожне місто мало вигляд прямокутника, поділеного на частини —
місця проживання основних громад — руської, польської, вірменської. У центрі
кожної частини — ринкова площа, від якої паралельно розходяться вулиці, у центрі
міста — велика площа з ратушею. У Львові основні в'їзні брами сполучалися ши-
рокими магістралями, що було одним із найпрогресивніших прикладів у тогочас-
ному європейському містобудуванні.

Практика планування львівського середмістя була втілена у створенні центру в
м. Жовква архітектором Павлом Щасливим, вихідцем із Північної Італії. Незважа-
ючи на всі перебудови й руйнування, і сьогодні окремі площі і вулиці Львова, Жов-
кви, Кам'янка, Бродів залишають неповторне враження від куточків Ренесансу.

З глибоким розумінням засад ренесансного мистецтва були оновлені у другій
половині XVI ст. форми середньовічного замку в м. Острозі, що перетворився на
справжній ренесансний центр у Східній Європі і заслужено називався «волинськи-
ми Афінами». Найкращі споруди замку — Кругла Башта і Луцька брама — без пе-
ребільшення належать до визначних споруд Європи доби Відродження.

Одночасно з Острозьким перебудовується замок у Кам'янці-Подільському. Тут
впроваджений новий тип фортифікації — бастіонна система, що включала в себе
численні башти, бастіони, складні шлюзові споруди. Усі вони виконують не лише
утилітарну, а й певну естетичну функцію. Споруди прикрашені кам'яною різьбою в
ренесансному стилі, чорно-білими орнаментами в техніці сграфіто (спосіб декора-
тивного оздоблення стін споруд шляхом продряпування певного малюнка по верх-
ньому тонкому шарі штукатурки до нижнього шару, що має інший колір), аркатур-
ними фризами (ряд невеликих арок, що прикрашають стіни) тощо.

На 70—90-ті роки XVI ст. припадає найбільший розквіт громадянського та
культового будівництва в ренесансному стилі у Львові. Створюється ансамбль бу-
динків на площі Ринок, перлиною якого вважається «Чорна кам'яниця» (1588—
1589, архітектор П. Римлянин та ін.), Успенська церква (архітектори П. Римлянин,
А. Прихильний), вежа Корнякта (архітектор П. Барбон), каплиця Трьох Святителів
(архітектор П. Красовський).

Скульптура. З архітектурою був пов'язаний розвиток українського кам'яного
різьблення. Найхарактернішим прикладом гармонійного поєднання архітектури, ску-

льптури, орнаментів з каменю, де сполучаються ренесансні та українські народні мотиви, є львівські усипальниці — каплиця Кампіанів та каплиця Боїмів (обидві — початок XVII ст., архітектори і скульптори П. Римлянин, А. Бемер, Г. Горст та ін.).

Надгробний пам'ятник в усипальниці королів, магнатів, багатих городян стає одним із характерних зразків реалістичної ренесансної скульптури як в Італії, так згодом і в Україні. З XVI ст. було вироблено навіть певну систему такого монумента, що складався зі скульптурного зображення померлого, який ніби спочиває, лежачи на саркофазі, обрамленому вибагливими архітектурно-орнаментальними композиціями. До кращих зразків такої скульптури належать надгробки князів Синявських з церкви-усипальниці м. Бережани (70—80-ті рр. XVI ст., скульптори Й. Пфістер та Г. Горст), князя К. Острозького (1579), що знаходився в Успенському соборі Києво-Печерської лаври. У надгробку Ганни Синявської з Бережан органічно злилися традиції українського національного мистецтва з новими ренесансними принципами. Образ цієї жінки, яка померла в молодому віці від пологів, зворушує гармонією фізичних і духовних якостей, грацією форм, декоративним ритмом трактування одягу, що ніби почерпнутий із джерел іконописного мистецтва.

Живопис. У другій половині XVI ст. ренесансні впливи стають відчутними і в українському малярстві. У цей час основними його видами залишаються настінний розпис та іконопис, однак поряд із ними виникають нові жанри — портрет, історичний живопис, в іконах і фресках зростає інтерес художника до реалістичного зображення персонажів, показу побутових сцен, краєвиду. На жаль, кращі фрескові розписи того часу майже не збереглися. Водночас навіть у такому консервативному виді мистецтва, як іконопис ознаки Ренесансу очевидні.

Наприкінці XVI ст. вже не тільки священнослужителі визначали ідейно-художню скерованість іконопису, а й активні демократичні верстви — українське міщанство, що об'єднувалось у братства. Ця суспільна і культурна сила внесла в живопис нове світосприйняття, наповнила його громадянськими ідеями, пафосом національно-визвольної боротьби. Про значне поширення реалізму в малярстві свідчить те, що він знаходить місце у творчості майстрів навіть із провінції. Так, невідомий художник, який створив іконостас церкви села Раделичі Львівської області (1620), у багатьох релігійних сценах зображує сучасний йому одяг, передає ренесансні деталі архітектури, прагне передати психологізм персонажів, виявляє немалу обізнаність в анатомії і законах перспективи.

Справжніми шедеврами українського мистецтва початку XVII ст., пронизаними ідеями Відродження, є три іконостаси: П'ятницької та Успенської церков у Львові та церкви Святого Духа в Рогатині. У створенні обох львівських іконостасів, ймовірно, брали участь видатні українські майстри Лаврентій Пухало і Федір Сенькович. Художники були активними членами братств. Л. Пухало мав дружні стосунки з першодрукарем Іваном Федоровим. До завершення Успенського іконостасу пізніше приєднався талановитий маляр, учень Ф. Сеньковича Микола Петрахович. Живописна досконалість, політична актуальність сцен цих іконостасів демонструють передові суспільні та естетичні позиції їх творців. Образи Ісуса, апостолів, інших персонажів П'ятницького іконостаса надзвичайно реалістичні, окремі євангельські сцени відверто трактуються в дусі боротьби з католицизмом та уніатством. Пасійний ряд Успенського іконостаса (авторська робота Петраховича) належить до найзріліших і найдовершеніших в українському мистецтві творів, що розкривають ренесансну красу, шляхетність людських відчуттів і набувають високого громадського звучання.

В образах Святодухівського іконостаса ренесансний гуманізм як свідчення духовної сили особистості досяг своєї найвищої вершини в українському малярстві. У створенні цього мистецького шедевра брали участь невідомі майстри львівської

школи другої чверті XVII ст., але вони, без сумніву, були обізнані із західноєвропейським ренесансним мистецтвом. Центральна постать іконостаса — Христос — активна особистість, людина імпульсивної думки і палкого темпераменту; образи архангелів сповнені молодечого завзяття та героїчного пориву. З великою майстерністю передано образ біблійного мудреця Мельхіседека. Його фігура ніби випромінює внутрішню силу, упевненість у собі, тверді переконання.

Портретний живопис другої половини XVI ст. поступово висувається на одне з провідних місць у малярстві. Серед відомих світських портретів, виконаних у реалістичному ренесансному дусі, — зображення Стефана Баторія (1576), створене львів'янином Стефановичем, портрети воеводи Івана Даниловича (1620), знатних міщан Костянтина та Олександра Корняків (20—30-і рр. XVII ст.), намальовані невідомими майстрами. До останніх зразків ренесансного портрета відносять також твори київської художньої школи 40-х рр. XVII ст. — це зображення Петра Могили, Захарія Копистенського, Єлисея Плетенецького та інших видатних діячів української культури того часу.

Книжкова мініатюра. Плідно розвивається у цю добу й книжкова мініатюра. Найдосконалішим прикладом цього виду мистецтва є ілюстрації Пересопницького Євангелія. Ця рукописна книга XVI ст. є унікальною пам'яткою української ренесансної культури. Це національна святиня України і результат багаторічної подвижницької праці. За багатством графічного оздоблення Пересопницьке Євангеліє посідає перше місце серед східнослов'янських рукописів. Текст написаний на пергаменті каліграфічним напівуставом. В оформленні використані ренесансні орнаментальні мотиви й композиції. Це засвідчує обізнаність художника із західноєвропейськими мистецькими традиціями. Декор Євангелія відображає природу України. Гарно виконані мініатюри із зображенням євангелістів Іоанна, Луки, Матвія й Марка. Наявні розкішні заставки, кінцівки, ініціали. Євангеліє опрацьоване у дубові дошки, обтягнуті зеленим оксамитом.

Єдиний примірник рукопису, страхова цінність якого становить 6,5 млн доларів, зберігається у Національній науковій бібліотеці ім. В. Вернадського Національної Академії наук України. З часу проголошення державної незалежності України в 1991 р. Пересопницьке Євангеліє стало відомим чи не кожному її національно свідомому громадянину. Адже, поклавши руку на цю безцінну найдавнішу письмову пам'ятку духовної культури і мови українського народу, привселюдно присягали на вірність народу й Україні президенти Леонід Кравчук, Леонід Кучма, Віктор Ющенко.

6.6.4. ЛІТЕРАТУРА І КНИГОДРУКУВАННЯ

Розвиток друкарської справи. Розвиток друкарської справи в Україні є найкращим підтвердженням благотворного впливу ренесансної культури. У перший період свого існування наприкінці XVI — початку XVII ст. більшість друкарень, що створювались при братствах, видавали літературу переважно світського спрямування. Поширення освіти спричинило великий попит на навчальну і наукову літературу. Перші книжки «Октоїх» та «Часословець», надруковані кирилицею, з'явилися в Кракові 1491 р., де були досить значними українська і білоруська громади. До інших видань прилучився німець за походженням Швайпольт Фіоль. Мовні українізми його книжок можна пояснити тим, що Фіоль користувався допомогою українських книжників та був виконавцем їхніх замовлень. Однак початок книгодрукування безпосередньо в українських землях пов'язаний з Іваном Федоровим.

Переїхавши до Львова у 1572 р. і будучи вже досвідченим фахівцем друкарської справи, І. Федоров за допомогою міщан заснував друкарню і протягом 1574 р. видав перші українські книги «Апостол» і «Азбуку», що мало величезне значення не лише для розвитку інфраструктури української культури, а й для формування національної самосвідомості. Але справжнього розмаху ренесансна особистість І. Федорова набула в Острозі під патронатом К.-В. Острозького — Лоренцо Медичі української культури. Однією з шести книг Івана Федорова, що побачили світ в Острозі, є знаменита Острозька біблія (1581), що стала шедевром друкарського мистецтва XVI ст.

Текстовою основою Острозької Біблії була Геннадіївська Біблія, складена в Новгороді наприкінці XVI ст. і подарована царем Іваном Грозним князю К.-В. Острозькому. У текст вводилися нові розділи, перекладені з грецької, латинської і чеської мов. І. Федоров намагався дати зразок шрифтів церковнослов'янських літер, що був у широкому вжитку серед усіх східнослов'янських народів. Для цієї книги вперше в історії світової поліграфії створено новий шрифт шести видів і під час набору на 1256 сторінках не зроблено жодної помилки. У художньому оформленні видання органічно поєднані риси ренесансного орнаменту з орнаментальними мотивами українського народно-декоративного мистецтва.

Важко переоцінити роль особистості І. Федорова у становленні книгодрукування в Україні. Після смерті першодрукаря 1583 р. його справу продовжило Львівське Успенське братство. Наступними виданнями братської друкарні були граматика «Адельфотис» (1591) і видана 1596 р. Лаврентієм Зизанієм «Граматика словенська». Ці видання стали основою для знаменитої «Грамматики Славенськія» Мелетія Смотрицького (1619), що була єдиним підручником із граматики в східнослов'янських землях аж до XVIII ст. Своєю працею М. Смотрицький заклав основи не лише української, а й східнослов'янської філології як науки.

У першій половині XVII ст. книгодрукуванням займалися в різний час монахи Пафнутій Кулчич, славетний український лексикограф Памво Беринда, Іван Кунотович, Михайло Сльозка. У другій половині XVII ст. видавнича діяльність братств занепадає, друкування книжок зосереджується в руках монастирів, що призводить до зменшення кількості світських видань.

Література. В українській літературі, що знаходилася під впливом європейського гуманізму і візантійського ісихазму, виділилось два напрями. Представники візантійської традиції, такі як Іван Вишенський, Йов Княгиницький, Йов Почаївський, Ісайя Копинський, орієнтували українське суспільство на візантійську патристику, прославляли християнську громаду з її орієнтацією на аскетизм, загальну рівність. Це віддаляло людину від реального життя, заглиблювало в світ релігійно-містичних почуттів. Представники ренесансного антропоцентризму та християнського гуманізму — Юрій Рогатинець, Мелетій Смотрицький, Захарія Копистенський, Дем'ян Наливайко, Стефан і Лаврентій Зизанії — проповідували активну діяльну особистість, а захоплення вченням Арістотеля сприяло розриву з візантинізмом, наближуючи суспільство до європейського ідеалу.

Загалом українські письменники протистояли духовному наступу католицизму на український народ. Полеміка між православними і католиками досягла своєї кульмінації в період підготовки і підписання Брестської унії 1596 р. Питання літургії в цій полеміці були другорядними, на перший же план виходило відстоювання права українців на свою віру, мову, культуру. Полемісти гнівно звинувачували верхівку православного духовенства в зраді національних інтересів народу, морально-

му занепаді, багато уваги в своїх творах приділяли розвитку духовності, народної освіти, вихованню. Герасим Смотрицький у книзі «Ключ царства небесного» (1587), пронизаний ідеями суспільної рівності, свободи віросповідання та патріотизму, дав гостру відсіч претензіям ідеолога єзуїтства В. Гербеста на духовне панування над українським народом.

Визначний полеміст Христофор Філарет, якого вважають одним із найяскравіших прибічників протестантизму та реформації в Україні, у своєму «Апокрисисі», написаному у відповідь на книгу єзуїта Петра Скарги «Брестський собор», дав ідеологічне обґрунтування права українців на власну віру і культуру. У надісланому в Україну з Афону «Посланні єпископам відступникам від православ'я» Іван Вишенський — український релігійний діяч і яскравий письменник-полеміст — таврував верхівку церкви і можновладців-панів за знуцання над простим народом, одним із перших виступив проти кріпацької неволі.

Поряд із полемічною літературою розвивається поезія. У кращих поетичних творах, що належать Памві Беринді, Касіяну Саковичу, Мелетію Смотрицькому, Гранквіліону Ставровецькому, передається краса людських почуттів, з великою силою звучать патріотичні мотиви.

Таким чином, Ренесанс в українській культурі став наслідком складного й тривалого процесу взаємодії вітчизняної та європейської культури. І хоч українські митці не сформували цілісної ренесансної культури або стилю, зате творчо переробили кращі досягнення західної Європи, насамперед Італії, використали їх для розвитку власної нації, формування власної державності.

Своєрідність і драматизм Ренесансу в Україні полягає і в тому, що своєї вершини він досягає в період кризи західного гуманізму, панування контрреформації, національних і релігійних воєн, в одній з яких український народ виборював своє право на існування. Зазнавши свіжого подиху європейського Ренесансу, українська культура розвивалася своїм шляхом, трансформуючись у культуру національного відродження, що стала основою державного відродження за доби Б. Хмельницького та І. Мазепи.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Розкрийте сутність поняття «Ренесанс в українській культурі».
2. У якому виді мистецтва України найхарактерніше виявились ознаки ренесансного стилю?
3. Коли і з якою метою створювались братства в Україні? Назвіть найвідоміші з них.
4. Назвіть імена видатних архітекторів, малярів та скульпторів України кінця XVI — початку XVII ст.
5. Назвіть імена видатних філософів-гуманістів кінця XV — середини XVI ст. зачинателів гуманістичної культури в Україні.
6. Чому колегія в Острозі вважається осередком ренесансної культури в Україні?
7. Що таке полемічна література? Назвіть імена визначних письменників-полемістів.
8. Розкажіть про українське друкарство ренесансної доби. Назвіть найвідоміші друковані видання.
9. У чому, на Вашу думку, полягає найсуттєвіший вплив і значення ренесансної культури для України?

6.7. РЕФОРМАЦІЯ ТА КОНТРЕФОРМАЦІЯ. ПЕРЕДУМОВИ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ ПРОТЕСТАНТСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

6.7.1. ПЕРЕДУМОВИ Й ПОЧАТОК РЕФОРМАЦІЙНОГО РУХУ. МАРТІН ЛЮТЕР

У XVI ст. Німеччину, Англію, Францію, Нідерланди, скандинавські країни, країни центральної Європи охопив широкий суспільний рух проти католицької церкви — Реформація (від лат. *reformatio* — перетворення, виправлення). Представники цього руху заперечували верховну владу папи римського, чернецтво, більшу частину таїнств, догмат католицької церкви про можливість «спасіння» віруючих «добрими ділами» (тобто, пожертвуваннями і молитвами), культ святих, ікони, обов'язкову безшлюбність духовництва, більшу частину католицької символіки тощо. На противагу цьому висувалася вимога до національних церков, не підпорядкованих римській курії, проводити богослужіння рідною мовою. Джерелом віровчення послідовники реформаційного руху вважали саме лише Святе Письмо (Біблію) і відкидали Священний Переказ (рішення церковних соборів, вердикти римських пап).

Ідея реформації церкви «носилася у повітрі» в добу Гуманізму й Відродження так само, як ідеї відродження мистецтва й науки. Виразником цієї ідеї став чернець августинського ордену, син рудокопа Мартін Лютер. У 1517 р. Лютер представив до загального розгляду 95 тез проти папської влади. Він спалив папську буллу, що відлучала його від церкви. Ним був написаний для церкви новий катехізис.

Лютерівське вчення поширилося у Швеції, Данії, Франконії, Гессенських і Бранденбурзьких землях. Розпочалася війна протестантів з німецьким імператором Карлом V. Ця війна тривала з перервами до 1536 р., коли імператор змушений був укласти мирний договір у Нюрнберзі. З цього часу протестанти отримали громадянські права нарівні з католиками. Повстання Лютера стало сигналом до появи інших супротивників папської влади. Найзначнішими з них були Ульріх Цвінглі, Жан Кальвін та Філіп Меланхтон.

Релігійним наслідком Реформації у тих країнах, де вона перемогла, було утворення нових протестантських церков (в Англії, Шотландії, Нідерландах, Швейцарії, частині Німеччини, скандинавських країнах). Отже, діяльність Лютера спричинила до розколу в єдності західнохристиянського світу.

6.7.2. ОСНОВНІ СОЦІАЛЬНІ, ПОЛІТИЧНІ Й РЕЛІГІЙНІ ІДЕЇ РЕФОРМАЦІЙНОГО РУХУ

У реформаційному русі переплелися соціальні й політичні елементи, які змінили вигляд Європи. Лютер наголошував на необхідності релігійного оновлення й відродження до нового життя. Усе висловлювалося у дусі Відродження: з цієї точки зору протестантську Реформу можна розглядати як результат великого й різноманітного ренесансного руху. Лютер звернувся до принципу «повернення до витоків». Усе, що традиційне християнство створювало віками, йому здавалося накипом, штучною конструкцією, важким тягарем.

Учення Лютера містить три основні положення:

- 1) вчення про виправдання людини за допомогою віри;
- 2) вчення про непогрішимість Святого Письма як єдиного джерела істини;
- 3) вчення про свободу самостійного тлумачення Святого Письма.

Традиційне вчення церкви полягає у тому, що людина спасається за допомогою віри й добрих діянь. Лютер відкинув цінність діянь. Віра, на його думку, «виправдовує без всяких діянь». Людина після гріхопадіння Адама настільки збідніла, що сама по собі вже не здатна ні на що. Усе, що людина виробляє для себе, — це жадання — термін, яким Лютер позначив усе, що пов'язано з егоїзмом та себелюбством. Тому спасіння людини залежить тільки від божественної любові, яка дається безкорисливо. Віра полягає у тому, щоб це розуміти й довіритися Господові.

Лютер вважав, що всі знання про Бога та взаємозв'язки «людина — Бог» подані Господом у Святому Письмі. Писання треба розуміти у відповідності до написаного, воно не потребує ані доводів розуму, ані богословських коментарів. Тільки Писання має непогрішимий авторитет, а папи, єпископи, собор і вся традиція перешкоджають розумінню священного тексту. Звідси й заклик Лютера до відмови від церковних таїнств та церковної ієрархії. Будь-яка людина, за твердженням Лютера, може проповідувати слово Боже.

Ядром лютерівського вчення є рішуча відмова від будь-яких цінностей, гуманістичної літератури й філософії. Людський розум — ніщо перед Богом, тому тайна спасіння цілком належить вірі. Ніяке зусилля не спасе людину, крім Божої благодаті й Божого співчуття. Переконавання у цьому, на думку Лютера, дарує мир. У цьому аспекті лютерівська позиція є антигуманістичною, оскільки гуманізм як спосіб мислення спирається у першу чергу на свободу волі й людський розум.

Послідовники й прихильники лютерівського вчення. Переконалим прихильником лютерівських ідей був Ульрих Цвінглі (1484—1531). На його думку, Писання є єдиним джерелом істини. Римський папа й собори не мають влади, яка б ішла далі того, що означено у Писанні. Спасіння досягається лише вірою, а не діяннями. Людська доля є визначеною наперед.

Інший послідовник Лютера — Жан Кальвін — був по суті теократичним правителем Женеви з 1541 до 1564 р. Його правління було надто суворим відносно релігійного життя і до моральності громадян, і особливо — до інакомислячих.

Так само, як Лютер, Кальвін був переконаний, що спасіння можливе лише за допомогою Слова Божого. Будь-яке уявлення про Господа, що походить не від Біблії, а від людського розуму, є порожній продукт фантазії, просто ідол. Розум і людське бажання були невірними і ризикованою помилкою, гріхом Адама, оскільки розум спотворює істину й волю, схиляє їх до зла. Саме первородний гріх, на думку Кальвіна, зменшив і послабив природні дари людини й повністю виключив у ній надприродне. У питанні щодо визначеного наперед Кальвін навіть перевершив Лютера. Він вважав, що Божій волі необхідно цілком підпорядковувати людську волю й наміри.

Ще один із послідовників Лютера — Філіп Меланхтон (1497—1560) — спромігся майстерно обійти різкість свого вчителя. Він намагався узгодити лютеранську позицію і традиційну католицьку теологію. Меланхтон прагнув виправити Лютера у трьох ключових пунктах:

1) підтримуючи тезу, що у справі спасіння головна роль належить вірі, він уточнював, що людина своїми діяннями «співпрацює» з нею, і це стає причиною її спасіння;

2) з метою покласти край теологічним суперечкам, які викликало лютерівське вчення про свободу вибору, Меланхтон прагнув відродити значення традиції, яку відкидав Лютер;

3) він звинувачував Лютера у деспотичній суворості й войовничості.

Однак майстерний план замирення християн розладнався у 1541 р. у Ратисбоні. Лютерани, кальвіністи й католики, що зібралися у цьому місті, не прийняли запропоновану Меланхтоном основу угоди. По Західній Європі прокотилася хвиля повстань і кривавих війн між протестантами й католиками.

Поширення реформаційних ідей в Італії. Минуло 20 років з моменту відкритого виступу Лютера, і цей приклад спричинив появу сотні релігійних реформаторів. Престол римського первосвященника заколивавсь. Від папського престолу відпали Англія, Голландія, Північна Німеччина, Швеція, Швейцарія, Данія й Норвегія. Ідея перетворення католицизму почала знаходити послідовників у П'ємонті, Савойї, у долинах Альпійських гір, на берегах Рейну, у Франції і навіть у Польщі. Ідеї реформації поширилися і в самій Італії: Феррарська герцогиня Рене вчилася богослов'ю в самого Кальвіна. Становище папи стало вкрай загрозливим.

Римський престол у цей час обіймав папа Павло III. З метою визначити стан, у якому перебувала католицька церква, папа призначив особливу верховну комісію. Комісія мала виявити причини занепаду віри, а також накреслити заходи для покращання ситуації. Після ретельного розслідування комісією була подана обширна доповідна записка. У цьому документі були перераховані 28 найголовніших лих, що перетворюють Рим на табір нероб, розпусників і злочинців. Були перераховані й заходи, необхідні, на думку комісії, для виправлення становища: установити сувору цензуру над ганебною поведінкою ченців, ретельно викоринити забобони, що підтримувалися й підсилювалися монастирями; обов'язково припинити торгівлю церковними посадами; звільнити духовництво від обітничі безшлюбності, оскільки позашлюбні статеві стосунки зробилися у церкві повсякденним явищем; докорінно виправити зміст і спрямування університетської освіти, що підривала авторитет церкви; заборонити свавілля при продажу індульгенцій; з метою викоринення хабарництва призначити священикам і капеланам певне утримання.

6.7.3. КОНТРЕФОРМАЦІЯ. ВИНИКНЕННЯ ОРДЕНУ ЄЗУЇТІВ

З'ясувавши у загальних рисах стан, у якому перебувала католицька церква, папська влада зуміла організувати могутній опір. Католицька реакція на реформаційний рух отримала назву **контрреформації**. Головним знаряддям контрреформації стали орден єзуїтів та реорганізована інквізиція.

У цей самий час на історичній арені з'являється така постать, як Ігнатій Лойола. Він та кілька його сподвижників були рукоположені на священиків папою Павлом III. Згодом Лойола висловив побажання створити духовний орден, покликаний повернути католицькій церкві її блиск та велич. Папа римський прихильно поставився до цієї ідеї. Так утворився орден єзуїтів, або Товариство Ісуса — організація, яка мала виступити на захист католицького вчення. Єзуїти завзято проповідували проти ересей та хибних поглядів. Крім звичних чернечих обітниць, в устав нового Ордену була вміщена і четверта — присвятити своє життя постійному служінню Христу й папі, виконувати військову службу під знаменом хреста, служити тільки Ісусу та римському первосвященнику, як Його земному наміснику; таким чином, тільки чинний папа та його наступники будуть керувати орденом у справах спасіння душі й поширення віри....

Лойола створив зразкову організацію внутрішнього устрою ордену. Головним завданням Товариства Ісуса було виховання молоді, викладання у нижчих, середніх і вищих навчальних закладах. Благодійність, місіонерство та тлумачення богослов-

ських істин при цьому відходили на другий план. Оскільки папа римський силою обставин знаходився під загальним контролем, Лойола призначив незалежного від нього владику — «чорного папу». Згідно з уставом, цей «чорний папа» міг цілком самостійно йти до поставленої цілі.

Орден єзуїтів продовжував існувати і після смерті Лойоли. Товариство Ісуса розвивалося й багатіло, накопичувало скарби в усіх частинах світу. Контрреформація перемогла в кількох європейських країнах: Південній Німеччині, Австрії, Польщі. Її перемога була ознаменована суворими гоніннями проти будь-якого прояву вільнодумства. Так, наприклад, у 1559 р. було вперше опубліковано «Індекс заборонених книг», що підлягали знищенню.

Якщо на початку XVI ст. католицький Рим намагався виступити у розтерзаній Італії від імені усєї нації, і папська курія у цей час робила все можливе, щоб пов'язати зі своєю світською, державною політикою найвищі досягнення гуманістичної культури й класичного національного стилю, то у добу реформації, а згодом і контрреформації церковний і світський абсолютизм розпочинає послідовну боротьбу проти гуманістичної культури Відродження і класичного художнього стилю цієї доби. Однак ця боротьба велася не тільки в хронологічних, а й в ідеологічних межах доби Відродження. Використовуючи внутрішню кризу світогляду Відродження, церква і світський абсолютизм намагаються протиставити формалізовану філологію **studia humanitatis** етико-політичному змістові гуманізму XV — початку XVI ст.

Орден єзуїтів намагався засвоїти абстрактну форму *studia humanitatis*, пристосувати її до потреб своєї «культурної політики». Справжні продовжувачі традицій Відродження відмовилися від цієї форми тому, що вона зробилася абстрактною, тобто перестала відповідати новому змістові гуманістичного світорозуміння. Джордано Бруно висловлювався про єзуїтський, формалізований «гуманізм» у більш, ніж рішуче: називав гуманізм попросту лайном. Страта Джордано Бруно ніби зменшувала кінець італійського Відродження. Бруно пішов на вогнище тому, що для нього істина все ще не знаходилася поза людиною і не могла бути відокремленою від конкретної особистості.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Розкажіть про передумови й початок реформаційного руху.
2. Чому лютерівське вчення поширювалося в європейських країнах?
3. Які основні соціальні, політичні й релігійні ідеї реформаційного руху?
4. З яких положень складається вчення Лютера?
5. Розкажіть про послідовників Лютера.
6. Що таке контрреформація?
7. Допишіть речення:
Високе Відродження втілювалося у творчості....
Лютерівське вчення поширилося у....
Релігійним наслідком Реформації було створення....
Учення Лютера містить три основні положення....
Послідовниками Лютера були....
Меланхон прагнув виправити три ключові пункти вчення Лютера:....
Католицька реакція — це....
Головним зняряддям контрреформації були....

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ДО VI РОЗДІЛУ

1. *Аникст А. А.* Ренессанс, маньеризм и барокко в литературе и театре Западной Европы // Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV—XVIII веков. Ренессанс. Барокко. Классицизм / Под. ред. Б. Р. Виппера, Т. Н. Ливанова. — М.: Наука, 1966. — С. 178—245.
2. *Брагина А. М.* Итальянский гуманизм. Этапы развития // Типология и периодизация культуры Возрождения / Под. ред. В. И. Рутенбурга. — М.: Наука, 1978. — С. 26—38.
3. *Брагина А. М.* Проблемы итальянского Возрождения в трудах Эудженио Гарэна // Эудженио Гарэн. Проблемы итальянского Возрождения. Избранные работы: Пер. с итал. Под ред. Л. М. Брагиной. — М.: Прогресс, 1986. — С. 3—33.
4. *Виппер Б. Р.* Борьба течений в итальянском искусстве XVI века (1520—1590). К проблеме кризиса итальянского гуманизма. — М.: Издательство Академии наук, 1956. — 372 с.
5. *Гарэн Э.* Проблемы итальянского Возрождения. Избранные работы: Пер. с итал. / Под ред. Л. М. Брагиной. — М.: Прогресс, 1986. — 400 с.
6. *Гнедич П. П.* История искусств. Живопись. Скульптура. Архитектура. — М.: Изд-во «Эксмо», 2004. — 848 с.
7. *Горфункель А. Х.* Основные этапы развития итальянской философии в эпоху Возрождения // Типология и периодизация культуры Возрождения / Под. ред. В. И. Рутенбурга. — М.: Наука, 1978. — С. 52—60.
8. *Гриценко Т. Б., Кондратюк А. Ю., Мельничук Т. Ф.* Відродження: Навчальний посібник. — К.: НАУ, 2006 — 125 с.
9. *Гуковский М. А.* Итальянское Возрождение. — Т. 1. — Л., 1947.
10. *Дмитриева Н. А.* Краткая история искусств. — Вып. 1: От древнейших времен по XVI век. Очерк. — М.: Искусство, 1987. — 319 с.
11. *Дмитриева Н. А.* Краткая история искусств. — Вып. 2: Северное Возрождение; страны западной Европы XVII и XVIII веков; Россия XVIII века. — М.: Искусство, 1989. — 318 с.
12. Історія світової та української культури: Підручник для вищ. закл. освіти / В. А. Гречанко, І. В. Чорний, В. А. Кушнерук, В. А. Режко. — К.: Літера ЛТД, 2002.— 464 с.
13. Культурологія: теорія та історія культури. Навч. посіб. / За ред. І. І. Тюрменко, О. Д. Горбула. — К.: Центр навчальної літератури, 2004. — 368 с.
14. *Кордон М. В.* Українська та зарубіжна культура: Курс лекцій. — К.: ЦУЛ, 2003. — 508 с.
15. *Лазарев В. Н.* Происхождение итальянского возрождения. — М.: Издательство Академии наук, 1956. — Т. 1: Искусство проторенессанса. — 440 с.
16. *Либман М. Я.* Проблемы стиля в изобразительном искусстве эпохи Возрождения в Италии // Ренессанс, барокко, классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV—XVII веков / Под. ред. Б. Р. Виппера, Т. Н. Ливанова. — М.: Наука, 1966. — С. 12—46.
17. *Либман М. Я.* Дюрер и его эпоха: Живопись и графика Германии конца XV и первой половины XVI в. — М., 1972.
18. *Лисичкина О. Б.* Мировая художественная культура: Возрождение. Учеб. пособие для старших классов средней школы. — Часть II. — Кн. 2. — СПб.: СпецЛит, 2000. — 304 с.
19. *Люблинская А. Д.* Государство эпохи Возрождения в Западной Европе // Типология и периодизация культуры Возрождения / Под. ред. В. И. Рутенбурга. — М.: Наука, 1978. — С. 7—15.
20. *Маркс К., Энгельс Ф.* Сочинения. — Т. 22.
21. *Немилов А. Н.* Грюневальд. Жизнь и творчество мастера Матиса Нитхарда-Готхарта. — М., 1972.
22. *Овсійчук В. А.* Українське мистецтво XIV — першої половини XVII століття. — К.: Мистецтво, 1985. — 186 с.
23. *Немилов А. Н.* Специфика гуманизма Северного Возрождения // Типология и периодизация культуры Возрождения / Под. ред. В. И. Рутенбурга. — М.: Наука, 1978. — С. 39—51.

24. *Осиновский И. Н.* Томас Мор. — М.: Наука, 1974. — 168 с.
25. *Рутенбург В. И.* Великий итальянский атеист Ванини. — М., 1959.
26. *Рутенбург В. И.* Италия и Европа накануне Нового времени. — Л., 1974.
27. *Рутенбург В. И.* Возрождение и религия // Типология и периодизация культуры Возрождения / Под. ред. В. И. Рутенбурга. — М.: Наука, 1978. — С. 16—25.
28. *Рутенбург В. И.* Титаны Возрождения. — Изд. 2. — СПб: Наука, 1991. — 160 с.
29. *Смирнов А. А.* Из истории западноевропейской литературы. — М. — Л., 1965.
30. Українська та зарубіжна культура: Навч. посіб. / М. М. Закович, І. А. Зязюн, О. М. Семашко та ін. / За ред. М. М. Заковича. — К.: Т-во «Знання», КОО, 2000. — 622 с.
31. *Хлодовский Р. И.* О ренессансе, маньеризме и конце эпохи Возрождения в литературах Западной Европы // Типология и периодизация культуры Возрождения / Под. ред. В. И. Рутенбурга. — М.: Наука, 1978. — С. 120—139.
32. *Хлодовский Р. И.* Франческо Петрарка. — М.: Наука, 1974. — 176 с.
33. *Эпштейн А. Д.* Из экономической и социальной истории Аугсбурга в XV и начале XVI в. // Средние века. — Вып. X. — М., 1957. — С. 134—156.
34. *Юренева Т. Ю.* Музееведение: Учебник для высшей школы. — М.: Академический Проект, 2004. — 560 с.



КУЛЬТУРА ЕПОХИ АБСОЛЮТИЗМУ І ПРОСВІТНИЦТВА

7.1. СОЦІАЛЬНО-ЕКОНОМІЧНІ ЗМІНИ У ЗАХІДНІЙ ЄВРОПІ XVII—XVIII ст.

XVII і XVIII ст. відкрили нову еру в світовій історії. Вони стали тим рубежем, який відокремив у Західній Європі дві соціально-економічні формації — феодальну, яка виникла після падіння Римської імперії, та буржуазну, початком якої стали дві революції — в Англії (XVII ст.) та Франції (XVIII ст.). Посилилась роль буржуазії в суспільному житті. Вона очолила торгівлю, сприяла розвитку економічних відносин, мореплавства, науки тощо. Зрозумівши практичне призначення науки та матеріалістичного світогляду, буржуазія підтримала наукові пошуки, експериментаторство та дослідження.

Культура Західної Європи XVII ст. багато в чому розвивала тенденції, які намітилися ще в попередній період. XVII ст. — це нова структура суспільства, із новими політичними реаліями, новою економікою, новим розумінням світу й людини, новими естетичними смаками. При цьому в кожній країні ці загальні особливості епохи набувають своєрідного характеру.

Релігійні сутички попереднього століття між католицизмом і протестантизмом вибухнули в першій половині XVII ст. великою європейською війною, що тривала 30 років (1618—1648). У цій війні протестантські країни в союзі з католицькою Францією вели війну з Католицькою лігою — Австрією, Іспанією, Баварією, Неаполем і Папою Римським.

Унаслідок цієї війни посилювався вплив Франції на всю Європу. Французька мова поступово витісняє з міжнародного спілкування італійську і латинь. Голландія отримує незалежність і величезного значення набуває як торгова країна. Невелике німецьке князівство на сході — маркграфство Бранденбурзьке зі столицею Берлін розширилося і стало називатися королівством Прусія¹.

У результаті революції в XVII ст. Нідерланди поділилися на дві частини: на Голландію і Фландрію (сучасна Бельгія), що залишилася під владою Іспанії.

Під кінець Тридцятилітньої війни Європу приголомшила звістка про Англійську буржуазну революцію, що розпочалася в 1643 р., а в 1649 р. закінчилася стратою короля Карла I Стюарта. Після перемоги революції при владі на деякий час опинилися пуритани. Пуритани заборонили всі театральні вистави, концерти світської музики, вороже й нестерпно ставилися до будь-якого світського мистецтва.

XVII ст. — не тільки епоха руйнівних війн, революційного потрясіння англійського суспільства, інквізиційних трибуналів Італії й Іспанії (засудження Бруно, Ва-

¹ Шейко В. М., Гаврюшенко О. А., Кравченко О. В. Історія світової культури: Навч. посібник / Наук. ред. В. М. Шейко.—К.: Кондор, 2006. — С. 287—288.

ніні, Галілея), тиранії Людовіка XIV у Франції. XVII ст. — це і століття науки, багатьох видатних учених, натуралістів, філософів, просвітителів, педагогів, час видатних наукових відкриттів у різних галузях науки. Розвивається раціональний спосіб пізнання. Учені стверджували, що раціональні висновки повинні спиратися на досвід, факт, йти від реального світу речей. Це вік, що приніс європейським народам упорядкованість державного життя, припинення релігійних воєн, осмислення високого поняття громадянськості і громадянського обов'язку.

Значних успіхів досягають медицина, астрономія, механіка, філософія. Німецький астроном Іоганн Кеплер (1571—1630) відкрив закони руху планет; англійський лікар Уільям Гарвей (1578—1657) першим відкрив кровообіг і став засновником фізіології та ембріології як науки; італійський фізик і математик Еванджеліста Торічеллі (1608—1647) винайшов барометр і дав основу науці метеорології; наприкінці XVI — у першій половині XVII ст. англійський астроном і геофізик Галілео Галілей (1564—1642) відкрив рух зірок, вичислив орбіти понад двадцяти комет, винайшов телескоп; нідерландський натураліст Антоні ван Левенгук (1632—1723) винайшов мікроскоп з однією лінзою, що давала ефект 150—300-кратного збільшення; англійський експериментатор Роберт Гук (1635—1703) відкрив клітинну будову тканин, а також ртутні термометри, вдосконалив мікроскоп. Учені вдосконалили компас і годинник.

Підсумком у науковій революції XVII — початку XVIII ст. стали відкриття великого англійського фізика, астронома і математика, засновника класичної і небесної механіки Ісаака Ньютона (1643—1727). Він був яскравим представником математичного природознавства. Вченому випала доля підбити підсумок попередніх наукових відкриттів. Ньютон зробив вагомий внесок у розроблення диференціального та інтегрального обчислення, описав дисперсію світла в оптиці, побудував дзеркальний телескоп, теоретично обґрунтував закони Й. Кеплера, пояснив обертання планет навколо Сонця, припливи в океанах, ініціював створення єдиного підходу до вивчення фізичних явищ на базі механіки, заклав основи механіки суцільного середовища та акустики.

Культурологи зазначають, що тріумфальний перебіг наукових знань починається з другої половини XVII ст., тобто після англійської буржуазної революції. Він охопив усі країни Європи і мав міжнародний характер. Учені обмінювалися між собою листами, повідомляли один одному про свої спостереження, відкриття, винаходи, теорії. Одна за одною виникали наукові академії — центри, де не тільки провадилися досліді й демонстрації, але куди надходили повідомлення від учених кореспондентів.

До перших таких організацій належить академія математичних наук, заснована у Мадриді іспанським королем Філіппом II. У 1635 р. Арман Жан Дюплесі, герцог Рішельє, заснував Французьку академію — об'єднання вчених, переважно філологів. 1648 р. була створена Королівська академія живопису й скульптури. У 1663 р. організовано Академію написів і медалей. А через три роки (1666 р.) офіційно оформляється Паризька природничо-наукова Академія, членами якої, крім французьких учених, були й іноземці. У XVII ст. виникли і перші загальнонаціональні академії наук.

Одним з творців славетної Лондонської академії наук став хімік і фізик Роберт Бойль (1627—1691) у 1662 р., до якої з 1672 р. належав Ісаак Ньютон. Першою академією в галузі суспільних наук була Португальська академія історії. Значну роль у виробленні засадних принципів створення Петербурзької та Лейпцігської академії наук відіграв німецький філософ-ідеаліст, математик, фізик, мовознавець Готфрід-Вільгельм Лейбніц (1646—1716).

Для XVII ст. характерним лишалося захоплення науковців містицизмом. Найвидатніший німецький філософ-пантеїст, містик Якоб Беме (1575—1624) визнавав справжнім лише такий раціоналізм, який спирається на конкретний містичний досвід спілкування з надприродним. Містиком був видатний французький математик, фізик, письменник і філософ Блез Паскаль (1623—1662), автор відомого закону гідростатики і теореми проєктивної геометрії, які носять його ім'я. Отже, під впливом наукової революції та промислового розвитку відбулася активна зміна способу мислення та світобачення особистості. Науково-філософська та суспільна думка еволюціонували від схоластики, натурфілософії, теологізму до раціоналізму, емпіризму, наукового експерименту та індукції.

Початок філософії нового часу було покладено Рене Декартом (1596—1650) — французьким філософом, математиком, фізиком, фізіологом, представником класичного раціоналізму. Вчений по-новому підійшов до наукових знань, в основі яких було багато неперевіреного, приблизного, здогадного, часткового. Він намагався досягти цілісного наукового пояснення Всесвіту. Декарт передбачав, що прогрес пізнання прискорюється відповідно до накопичення людством знань, порівнював цей процес з прогресуючим накопиченням багатств. Отже, раціоналізм, наукові дослідження Всесвіту стали визначальною тенденцією культурного розвитку XVII—XVIII ст.

Основоположником емпіричного (досвідного) методу пізнання став англійський філософ Френсіс Бекон — (1561—1626). Він зумів передбачити величезну роль науки в житті людства, доводив доцільність практичного втілення її результатів для примноження могутності людини, її влади над природою та поліпшення добробуту. Учений розробив детальну класифікацію наук, перейняту пізніше французькими енциклопедистами, став основоположником у розробленні індуктивної логіки¹.

Англійський філософ середини XVII ст. Томас Гоббс (1588—1679), основоположник першої закінченої системи механістичного матеріалізму, вважав, що люди рівні від природи, але в процесі розвитку виникає нерівність, а через нерівність утворюється взаємна недовіра. Через взаємну недовіру починається війна. За відсутності громадянського стану завжди точиться війна всіх проти всіх, збиткова для всіх. Тому люди шляхом договору об'єдналися у державу, щоб дістати захист і можливість гуманного життя.

Суспільно-політичні ідеї голландського філософа Бенедикта (Баруха) Спінози (1632—1677) відображали інтереси буржуазії, яка прийшла до влади і була заінтересована в упокоренні народу. Крім «людей розуму», на думку Спінози, є «натоп», яким керують пристрасті, а не розум. Тому потрібна сильна держава, яка забезпечує людям мирне життя, їх права, зокрема, право приватної власності, свободу совісті й думки.

Розвиток науки і передової філософської думки відбувався у XVII ст. в дуже складних умовах. Існував контраст, особливо у першій половині сторіччя, між свідомістю ще дуже вузького прошарку освіченої гуманістичної інтелігенції й світовідчуттям усього населення. Глибокі корені пустив і релігійний фанатизм. Не тільки серед простого народу, а й у колах буржуазії і дворянства набула поширення віра в чудеса й знамення, в існування примар, чаклунів, відьом тощо. Церква, перешкоджаючи поширенню наукових знань, підтримувала ці марновірства, заохочувала «полювання на чаклунів і відьом», суворо розправлялася з усіма підозрюваними у вільнодумстві. В Італії й Іспанії лютувала інквізиція. Не могли не справити сильного враження на розум сучасників — передових діячів культури — страждан-

¹ Культурологія: теорія та історія культури. Навч. посіб. / За ред. І. І. Тюрменко, О. Д. Горбула. — К.: Центр навчальної літератури, 2004. — С. 213 — 217.

ня, які випали на долю Кампанелли (27 років тюремного ув'язнення), фізично знищених науковців, учених і переслідування церковниками Мольєра, Галілея.

У політичному житті завершувався процес формування великих національних держав на основі абсолютистських монархій — на ті часи прогресивної форми політичної організації. У класичному вигляді політичний абсолютизм реалізує тенденцію до загальної регламентації, прагне поставити під повсякденний контроль усі сфери громадського життя: промисловість і торгівлю, майнові відносини і побут, релігію і моральність, мистецтво, науку й філософію. З цим було пов'язано зростання національних особливостей культурного життя, в авангарді якого були Італія, Іспанія, Франція, Фландрія, Голландія.

7.2. СТИЛЬ БАРОКО У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

Кінець XVI — перша половина XVII ст. належать до найскладніших періодів в історії європейської літератури й мистецтва. В Англії, Іспанії й Польщі саме в цей період досяг свого розквіту припізнілий Ренесанс.

В Італії ж криза гуманізму й культури Відродження проявилася вже в середині XVI ст., і на цьому ґрунті виник маньєризм, який у другій половині XVI ст. набув значного поширення й у самій Італії та за її межами.

Хоч нерідко це мистецтво й розглядають як «вторинний стиль» Ренесансу, естетико-художня основа в нього все-таки була не та, що в Ренесансу й класицизму. На відміну від представників цих напрямів, які виходили з міметичного розуміння природи мистецтва й головне його призначення вбачали в наслідуванні природі, маньєристи у своїй творчості перенесли наголос на суб'єктивне. Уже десь близько 1600 р. маньєризм починає сходити зі сцени, поступаючись місцем новим художнім напрямом — бароко, класицизму й реалізму¹.

XVII ст. — це особлива епоха в культурному житті європейського суспільства. По-своєму воно суперечливе: несучи на собі яскраво виражений відбиток кризи гуманістичних ідеалів епохи Відродження, воно, водночас, болісно шукає способи збереження найважливіших досягнень Ренесансу. І головне, що визначає вірність XVII ст. попередній епосі — це раціоналістичність. Навіть у суперечностях бароко чітко прослідковується думка про неможливість відмови від найбільшого завоювання Відродження — віри в непереможну силу людського розуму.

Бурхливі події політичного та соціального життя, наукові досягнення і відкриття, виникнення нових філософських систем не могли не викликати певних процесів у художній культурі, сприяти зародженню нових напрямків і методів творчості. У XVII ст. в культурі Західної Європи панують два головних напрямки — бароко і класицизм.

Бароко було пов'язане з прогресивними явищами й процесами епохи, виступало їх породженням і специфічним художнім вираженням. Бароко містить у собі течії різної ідеологічної спрямованості. Поряд з аристократичним і католицьким розвивалося бароко буржуазно-протестантське, особливо в Англії, Голландії, північній Німеччині; буржуазно-міщанське бароко одержало значне поширення у тих романських і західнослов'янських країнах, де панівною релігією залишався католицизм.

Цей термін був введений швейцарськими вченими — істориком та філософом культури Якобом Буркхардтом (1818—1897), мистецтвознавцем і культурологом Ген-

¹ Шейко В. М., Гаврюшенко О. А., Кравченко О. В. Історія світової культури: Навч. посібник / Наук. ред. В. М. Шейко. — К.: Кондор, 2006. — С. 297—298.

ріхом Вельфліном (1864—1945) у кінці XIX — на початку XX ст. Бароко охопило різні сфери духовного й культурного життя: архітектуру й музику, живопис і літературу, декоративне мистецтво, філософію, історіографію, церковну проповідь тощо. У мистецтві бароко відобразились уявлення про безмежність, багатоманітність і вічну мінливість світу, інтерес до середовища, оточення людини, природної стихії. Це мистецтво тяжіло до урочистого, патетичного «великого стилю», приголомшливих ефектів і відзначалося пишністю, декоративним розмахом, бурхливою динамікою.

Художній стиль бароко, зародившись в Італії, поширився в Іспанії, Португалії, Франції, Фландрії, яка залишилась під владою Іспанії, згодом у Німеччині, Австрії, Англії, Скандинавії, Польщі, Литві, Україні, Білорусі. У XVIII ст. бароко набуло своєрідного і блискучого розвитку в Росії. Бароко відкрило нові можливості для розвитку мистецтва.

Архітектура. Найяскравіше цей художній метод проявився в архітектурі. Архітектура бароко тяжіла до ансамблю, до організації простору. Це майдани, палаци, сходи, фонтани, паркові тераси, басейни тощо. У міських і замських резиденціях архітектура і скульптура мають єдине вирішення: переважають пластичне оздоблення з тривожною грою тіні і світла, парадні інтер'єри з багатоколірною скульптурою, ліпленням, різьбленням, позолотою, розмальованими плафонами, які створюють ілюзію розвернутих склепінь.

Раннє бароко не створило нових типів палаців, вілл, церков, але надало їм різних декоративних елементів. Інтер'єри ренесансних палаццо перетворилися на анфіладу пишних покоїв, багато уваги майстри бароко приділяли внутрішньому двору, палацовому саду. Скульптури, фонтани, гроти прикрасили парки, декоративний ефект посилювався і розташуванням усього ансамблю терасами на крутих схилах.

У цей час виникають нові форми в архітектурі. Архітектура бароко не терпить прямих ліній й чітко окреслених статичних площин. Відмовляється від прямих ліній і півкіл ренесансу, але і не повертається до сполучення прямих ліній у гострому куті, характерному для готики, — у її спорудах домінують вигнуті й хвилеподібні лінії, площини стін маскуються прикрасами і теж починають вигинатися або ж тонуть у напівтемряві. Барочні фасади подібні до хвилеподібної лінії, завдяки чому стираються чіткі обриси будівлі, вона немовби розчиняється у просторі. Високі й величні бані барочних храмів прагнуть створити ілюзію безодні зоряного неба.

У храмовій архітектурі зрілого бароко (друга половина XVII ст.) спостерігаються надзвичайна пишність і величність, мальовничість фасаду, але й інтер'єр церкви, як місце театралізованого обряду католицької служби, становить собою синтез усіх видів образотворчого мистецтва (згодом додається органна музика). Скульптура тісно пов'язана з архітектурою, у бароко (найчастіше) не можна відокремити роботу архітектора від роботи скульптора.

У практиці містобудування сформувались тип площі, простір і забудова, які підпорядковувались одній монументальній споруді як композиційній домінанті. Внаслідок цього площа перетворювалась на своєрідний відкритий вестибюль перед храмом. Найкраще таке завдання вирішив у період зрілого бароко італійський архітектор і скульптор Лоренцо Джованні Берніні (1598—1680), коли споруджував колонаду св. Петра в Римі (1657—1663). Це головний його витвір. Глибина майдану — 280 м; у центрі височієobelisk, фонтани обіч нього підкреслюють поперечну вісь, а самий майдан утворено могутньою колонадою з чотирьох рядів з 284 колон тосканського ордеру заввишки 19 м, прикрашених 96 статуями, що утворює строге незамкнене коло.

Берніні звертався до античних і християнських сюжетів у скульптурі. Він став творцем барокового портрета — парадного, театралізованого, декоративного, який,

проте, відображав реальне обличчя; був автором багатьох творів, завдяки яким католицька столиця і набула барокового характеру.

Характерним для світської архітектури бароко є подальший розвиток міського палацу. Цікавими зразками цього типу є церква Сан-Лоренцо (1624—1683), палаццо Каріньяно в Турині, які спорудив великий майстер пізнього бароко, архітектор і вчений Гваріно Гваріні (1624—1687). Привертає увагу фасад цього палацу з ефективно вигнутою центральною частиною, увінчаною складним криволінійним фронтоном, і прикрашений оригінальними оздобами в центрі. Він справляє враження насиченої і вишуканої архітектурної декорації.

В епоху бароко було створено багато вражаючих своєю красою будівель: церква Санта-Марія делла Вікторія у Римі, церква Санта-Марія делла Салюте у Венеції, будинок Рубенса, Єзуїтська колегія в Саламанці, церква святого Карла Борromeя у Відні, палаццо Пезаря у Венеції, палац Бельведер у Відні, палац Цвінгер у Дрездені, Зимовий палац у Санкт-Петербурзі й ансамблі Царського Села (архітектор Варфоломій Растреллі (1700—1771)). Будівлі (церкви Сан-Карло алле Куатро Фонтане, Сант-Іво в Римі) за проектами італійського архітектора Франческо Борроміні (1599—1667) поєднували химерну пластику й оригінальну форму, були прикрашені численною ліпниною і різьбою, скульптурою, горе- і барельєфами.

Тісно з архітектурою була зв'язана скульптура. Динамізм скульптури бароко, на відміну від ренесансної скульптури спокою, викликає не оптимістичне відчуття могутності, величі, можливостей людини, а захоплення легкістю, витонченістю, якоюсь нереальністю, неземною привабливістю.

Одним із цікавих жанрів барокової скульптури був портрет. Насамперед, це — роботи, образне втілення яких не виходило за межі однобічно витлумаченої урочистості, станової належності. Проте і серед них було чимало яскравих і виразних образів (портрети герцога Моденського Франціско Д'Есте та Людовіка XIV, виконані Берніні). Значне місце у світській скульптурі епохи бароко посіли статуї для міських фонтанів (фонтан Треві у Римі) та садово-паркова пластика.

Живопис. У європейському живопису доби бароко значного розвитку досягають побутовий жанр, пейзаж, натюрморт, портрет. Нові образи вимагали нових способів зображення реальних об'єктів через мову і організацію живописного твору. На матеріалі жанрів реальної дійсності розвивається позаміфологічна концепція картин світу. Міфологічна картина світу на основі християнської (Рембрандт) і античної традицій (Пуссен) співіснують в рівновазі з позаміфологічною концепцією, що принципово відрізняє XVII ст. від XVIII ст., і XIX ст., коли міфологеми уступили місце образам реальної дійсності.

Видатними представниками бароко в живопису були італієць Мікеланджело Караваджо (1573—1610) і голландець Пітер Пауел Рубенс (1577—1640). На початку століття вони обидва працювали в Римі. Караваджо отримав гарну художню освіту. Приблизно 1590 р. їде до Риму — центр культури Італії. Сюди з'їжджалися художники, архітектори, скульптори. Там доля зробила перший крок назустріч Караваджо, коли доволі відомий художник Джузеппе Чезаре д'Арпіно взяв його помічником у свою майстерню. Молодий художник пише натюрморти, портрети, сюжетні картини («Хворий Вах», «Хлопчик, що чистить грушу», «Продавець фруктів»).

Поступово Караваджо тяжіє до монументальних творів. У кінці 90-х рр. художник написав такі монументальні роботи, як «Жертвоприношення Авраама», «Марія Магдалина кається», «Відпочинок по дорозі в Єгипет». Головною вимогою Караваджо стало звернення до реальної дійсності: простої людини, персо-

нажив типу картярів, шулерів, ворожок тощо. У циклі картин, присвячених діянням апостолів, Караваджо зображує їх простакуватими, народними типами, зморшкуватими, незграбними. Він любив усе справжнє, неприкрашене, тілесне, міцне. Його герої життєво достовірні: святі часто схожі на ремісників, селян. Зображаючи цих людей, митець поклав початок глибоко реалістичному побутовому живопису («Лютняр», «Гравці»). Караваджо першим у європейському мистецтві почав писати станкові натюрморти. В останні роки життя художник написав картини: «Мадонна пілігримів» — перед мадонною на колінах стоять босі, нищі старі люди з ціпками, а вона співчутливо нахилена до них, «Успіння Марії», «Муки св. Петра» тощо. Караваджо у своїх творах говорив мовою бароко по-своєму і про своє.

Рубенс Пітер Пауел — великий фламандський живописець, неперевершений колорист і рисувальник, глава фламандської школи живопису в стилі бароко. Він же архітектор, видатний колекціонер, знавець нумізматики, державний діяч і дипломат.

Початкову художню освіту Рубенс отримав у місцевих художників. У 1600 р. Пітер Пауел їде в Італію вдосконалювати свою художню освіту. Зупиняється при дворі герцога Мантуанського Вінченцо I Гонзанга, де спочатку копіює картини великих майстрів. З 1605 р. по 1608 р. Рубенс навчається в Римі. Восени 1608 р. він отримує з дому листа — важко хвора мати. Поспіхом залишає Італію і, як з'ясувалося, назавжди.

Вісім років, проведених Рубенсом в Італії, не тільки визначили його живописну манеру, а й принесли йому успіх і визнання, закріпили віру у власні сили. Вони були періодом формування його мистецтва. Майстер намагався об'єднати різні школи, як античні, так і сучасні, і на такому синтезі творити своє, власне художнє бачення.

Надзвичайна працездатність і велике працелюбство Пітера Пауела були, як свідчать його сучасники, неймовірними. Робочий день завжди починався о четвертій ранку і тривав до вечора з короткою перервою на обід.

Рубенс був різноплановим художником. Картини на релігійні та античні теми, пейзажі, алегорії, побутовий жанр, портрети — все він писав прекрасно. До якої б теми художник не звертався, він неодмінно возвеличував і оспівував рідну Фландрію з її багатостраждальним народом, прославляв національний тип краси.

Його живопис дуже характерний для бароко, але має свої національні особливості: насамперед переважання почуття над безпристрасністю, цілковита відстороненість від містики, фізична сила, почуттєвість, захоплення природою («Герцог Лерма на коні»), грандіозні полотна для антверпенського собору — «Підняття хреста» та «Зняття з хреста», «Персей та Андромеда», «Поклоніння волхвів» тощо). Усі композиції ніби в русі. Навіть античні сюжети митець вибирав динамічні.

Рубенс на замовлення королеви написав понад два десятки картин для Люксембурзького палацу — сцен із життя французької королеви Марії Медічі, в яких історичні особи змальовані поруч з античними божествами, реальні події уживаються з алегоріями.

В останнє десятиліття музою художника стала його юна дружина Єлена Фоурмент. Пітер Пауел пише її у вигляді біблійної Версавії, богині Венери («Суд Париса»), включає її зображення в картину «Сад кохання», створює понад 20 портретів. Він малює її на прогулянці разом з собою, у саду з дітьми, одягнуеною й оголеною. У юній Фоурмент Рубенс знайшов ідеал жінки. Її портрети належать до кращих з тих, що він написав. Рубенс славить жінку як символ життя. У цей період живопис майстра стає інтимним і задушевним, наповнений великою силою особистого переживання.

Рубенс створив особливий жанр живопису, в якому історичні, реальні образи поєднувалися з алегоричним уславленням героїв в античному стилі. Рубенс був майстром портрета і, водночас, пейзажу; в ряді картин він дав чудові зразки селянського побуту.

У Рубенса був улюблений учень — Антоніс Ван-Дейк (1599—1641). Народився в багатій купецькій сім'ї. Антоніс отримав хорошу освіту. Крім фламандської мови він володів іспанською, французькою, італійською, англійською, знав історію, теологію і світову культуру. Перші уроки малювання Антоніс отримав від матері, а художню освіту (з 10 років) в майстерні Гендріка ван Балена, відомого антверпенського художника. Там він легко і швидко оволодів основами живописної техніки. Свідченням цього є перший «Автопортрет» Ван-Дейка, написаний близько 1615 р. У 19 років юнак стає самостійним майстром. Роботи цього періоду написані під впливом Пітера Рубенса, який надовго стане не тільки учителем, а й другом молодого художника. В юності він був під сильним впливом свого вчителя, працював у його майстерні. Художник прагне до монументальних багатофігурних композицій релігійної і міфологічної тематики. Удалими серед них були «Поцілунок Іуди», «Св. Мартін». Але в ті роки стає очевидним, що покликанням художника є портретний живопис. Це «Портрет Корнеліса ван дер Геста», «Портрет художника Франса Снейдерса», «Сімейний портрет», «Коронування терновим вінком».

З 1621 р. Ван-Дейк подорожує по Італії (Римі, Неаполі, Турині, Палермо, Флоренції, Венеції, Генуї) до 1627 р., де завоював несподіваний успіх як портретист, особливо в Генуї, серед генуезької аристократії. У портретах і автопортретах художник підкреслював аристократизм, тендітність, вишуканість, витонченість форм. Вони є психологічно виразними і водночас декоративно насиченими. Своїх героїв він показує у багатих інтер'єрах, ефектних позах, яскравому та багатому вбранні.

Ван-Дейк повернувся на батьківщину вже знаменитим. Писав великі картини на міфологічні і релігійні теми, але вони занадто театральні і поступаються портретам.

Останнє десятиріччя він жив в Англії, де Карл I пожалував йому звання головного королівського живописця, дав лицарське звання. На віддачу Ван-Дейк створив галерею парадних портретів англійської придворної аристократії: 35 портретів Карла I, 20 портретів королеви і їхніх дітей та портрети членів двору. Його портрети відзначалися глибоким реалізмом, стрункністю композиції, прозорістю й силою фарб; у них правдиво відображено характери.

Роки, проведені художником в Англії, були наповнені величезною працею. За цей час він написав близько 400 полотен. Помер незадовго до початку англійської буржуазної революції.

Продовжувачем фламандської живописної школи був Якоб Йорданс (1593—1678). Знаменитий живописець народився у великій бюргерській сім'ї в Антверпені. Художню освіту здобував у місцевого живописця Адама ван Ноорта, відомого в основному тим, що був учителем Рубенса.

Перші картини Йорданса відображали життя реального світу. Навіть у релігійних сюжетах художник зображував правдиві життєві ситуації і персонажі («Святе сімейство з Св. Анною», «Святе сімейство», «Святе сімейство з пастухами», «Чотири Євангелісти», «Втеча в Єгипет»).

Йорданс написав велику кількість портретів на замовлення фламандських бюргерів, а також сімейні («Портрет чети Зурпель», «Сімейний портрет»). Його твори — втілення фламандського життєлюбства. У Йорданса були два улюблені сюже-

ти — «Сатир у селянина» і «Король п'є»: він їх писав багато разів в різних варіантах. Перший — самобутній сплав міфологічного барочного жанру з чисто побутовим і гумористичним. Другий — традиційне фламандське свято «Бобового короля». У 1638 р. Йорданс створив міфологічні сцени в мисливському павільйоні Торре де ла Парада, а в 1648 — серію декоративних композицій на замовлення шведської королеви Христини.

Серед багаточисленних творів кінця 40-х рр. («Блудний син», «Св. Павло в Лістрі», «Діоген шукає людину») — останній спалах самобутнього таланту життєлюбного фламандця.

У 1652 р. Йорданс виконав грандіозний цикл монументально-декоративних робіт у замку вдови принца Оранського, Амалії Холмс. Величезна алегорична композиція (8,5 × 8,2 м) «Тріумф принца Фредеріка Гендріка Нассауського» вражає кількістю персонажів і предметів.

Знаменитим фламандським художником-живописцем, великим майстром натюрморта, анімалістом був Франс Снейдерс (1579—1657). З його іменем зв'язаний один із яскравих періодів фламандського натюрморта. Більшість творів художника умовно можна назвати натюрмортами, оскільки вони одночасно є картинами анімаційного жанру і побутовими сценами. Снейдерс — новатор натюрморта. Він оживив цей жанр, облагородив сюжет.

Навчався живопису у знаменитого Пітера Брейгеля Молодшого, а також у Гендріка ван Балена, учителя Ван-Дейка. Картинам молодого Снейдерса притаманні яскраві фарби, чіткі, точні лінії зображення («Пташиний концерт»), натюрморти з плодами і квітами. Така манера виконання ріднить їх з творами Яна Брейгеля Бархатного — пейзажиста, майстра натюрморту і анімалістичного живопису, до якого Снейдерс був дуже близьким в ранній період творчості.

Художню майстерність вдосконалював в Італії протягом двох років (1608—1609). Усе наступне життя було зв'язане з рідним містом Антверпеном. Багато років працював у майстерні Рубенса як помічник, малюючи в його картинах квіти, фрукти і тварин. Робота в Рубенса дала поштовх Снейдерсу перейти до великого монументального і декоративного стилю.

У 1610-х рр. Франс Снейдерс на замовлення Філіпа III Іспанського виконав серію «полювань». Пензлю живописця належать і майстерно написані анімалістичні етюди («Пташиний концерт», «Три мисливські собаки», «Собака і кіт», «Кіт і дичина» та ін.).

Майстерність в передачі розмаїття живої природи, пристрасність в оспівуванні земних щедрот, життєрадісність ставлять роботи Франса Снейдерса в один ряд з найкращими творами видатних фламандських живописців.

Одним з найвизначніших портретистів XVII ст. вважався Франс (Хальс, Халс) Гальс (1585—1666), ім'я якого сміливо можна поставити поруч з іменами Рембрандта, Веласкеса, Рубенса, Ван-Дейка. Йому властивий особливий хист безпосередньої, яскравої характеристики людини.

У ранньому періоді своєї творчості він створив велику кількість групових портретів. Перші роботи митця — групові портрети членів стрілецьких організацій — одне з найбільших досягнень світового мистецтва. Особливо чудовими є групові портрети, датовані 1627 р., як живе втілення святкових веселощів, наприклад, «Бенкет офіцерів гільдії Св. Георгія». Але не тільки багатофігурними композиціями став відомим живописець. Він зображував і жанрові сцени, наприклад, «Веселе товариство», «Кавалер Рамп», «Хлопчик, що сміється», «Флейтист, що співає», «Діти з куклом» тощо. Для нього немає нецікавих облич: він вдало виділяє характерне, цікаве навіть у звичайному, непривабливому персонажі. У нього задержувата ци-

ганочка сміється і злегка підморгує («Циганка»), хлопчак регоче («Мулат»), бабуся на когось кричить — і все це природно, жваво. В індивідуальних портретах часто підкреслюється імпозантність, гордовитість, чванливість і одночасно проглядається втома, сум. Є багато картин, в яких митець відобразив ідеали молодої республіки, почуття свободи, рівноправності. Живописна палітра лаконічна, базується на тонких градаціях.

Нове в жанровий живопис вносить Ян Вермеєр (1632—1675), відомий в історії мистецтва як Вермеєр Дельфтський. Шедеврами Вермеєра гордяться найкращі колекції світового живопису. А про автора, який жив у центрі Європи, відомостей мало. Завдяки архівним і церковним документам установлені окремі факти з його життя. Наскільки мало відомостей про творчість, настільки велика слава одного з найкрупніших представників золотого періоду голландського живопису.

Художник своєю творчістю прославив рідне місто. Вермеєр з природи малював види Амстердама, писав побутові сценки з життя: «Молочниця», «Лютнистка», «Урок музики», «Концерт», «Офіцер і усміхнена дівчина». До першого періоду творчості належить «Христос в домі Марти і Марії», «Діана з німфами», які зображені у вигляді образів своїх сучасників. Ці роботи витримані в традиціях караваджистів. Індивідуальність стилю проявилась в дивовижних інтер'єрах і портретах, повних світла. Для них характерна вдосконаленість і заворожена легкість. Світло і його відображення стають в більшості картин художника головними дійовими особами. Атмосфера спокою і тиші в композиції «Дівчина, що спить», промені світла заливають профільну фігуру «Дівчини з листом», живе сонячне світло переливається на обличчі «Молодої дами біля вікна» та ін.

Шедеврами його залишаються «Вигляд Дельфта», «Вулиця в Дельфті» — безмежна відданість в любові до свого міста. Митець умів створити ілюзію розчинення предметів у світлоповітряному середовищі, що й визначило його славу у XIX ст.

Вермеєр Дельфтський посідає особливе місце серед голландських жанристів завдяки своєрідній тематиці і винятковій якості виконання.

Вершиною голландського барочного мистецтва XVII ст. стала творчість Рембрандта Харменса ван Рейна (1606—1669), творця багатьох шедеврів у портретному і жанровому живопису, «чародія світла і тіней», найвидатнішого реаліста, який з любов'ю зображував у своїх творах народні типи.

Художньому ремеслу спочатку навчався у місцевого лейденського живописця Якоба Сваненбрюха (Сваненбурха), а продовжив навчання в Амстердамі у знаменитого живописця Пітера Ластмана. Там він оволодів основами анатомії, навчився писати оголену натуру, освоїв граверну справу. Творчість Рембрандта має декілька етапів, вони пов'язані зі ступенями майстерності і подіями життя.

У 1625 р. Рембрандт повертається в рідний Лейден, дев'ятнадцятилітній юнак стає незалежним художником. Разом зі своїм земляком Яном Лівенсом відкриває майстерню, набирає учнів, бере замовлення. Кожну роботу молодого художника лейденського періоду без перебільшення можна назвати шедевром. Це полотна — «Побиття Святого Стефана», «Притча про нерозумного багача», «Христос в Еммаусі», «Плач Ієремії в зруйнованому Єрусалимі», «Портрет матері», «Іуда повертає тридцять срібляків», «Варлаамська ослиця».

В Амстердам Рембрандт повертається після смерті батька, в 1631 р. У столиці він разом з своїм новим другом Гендріком ван Ейленбурхом засновує так звану академію живопису, реставрації і торгівлі картинами. У перші роки амстердамського життя художник працює переважно як портретист. Серед десятків портретів, на-

писаних живописцем з 1631 по 1635 рр., найцікавішими є «Портрет Бургграфа», «Портрет корабельного майстра і його дружини», «Портрет Мартіна Дай», «Портрет Мартена Соольманса», «Портрет художника Жака де Гейна». Всюди, окрім передачі ідеальної схожості, Рембрандт знаходить яскраву соціальну характеристику портретованих.

Вершиною портретного мистецтва митця стає картина «Урок анатомії лікаря Тульпа», написана на замовлення корпорації хірургів. Того щасливого періоду до живописця прийшло все, про що тільки міг мріяти: віра у власні сили, слава, матеріальний добробут і ...кохання. Одруження з чарівною і життєрадісною Саскією ван Ейленбюрх, покупка двоповерхового будинку в центрі міста, колекціонування творів образотворчого мистецтва, рідкісних речей, одягу, побуту, прикрас тощо. Саскія стає його постійною і улюбленою моделлю. Його картини щасливого періоду життя — кохання до юної дружини, написані в стилі бароко — (романтичні портрети Саскії та автопортрети в розкішному вбранні: «Автопортрет з Саскією на колінах», «Портрет дружини в 21 рік», написаний на третій день після весілля).

Знамените полотно художника «Даная», написане 1636 р. і переписане ним після смерті Саскії 1645 р., викликало велику кількість суперечок. Багато спеціалістів твердить, що зображений на ньому сюжет не відповідає міфу про дочку аргоського царя Акрісія, до якої у вигляді золотого дощу проникає Зевс, оскільки його образ на картині відсутній.

Творчість другого періоду — період високої майстерності художника. У творах цього часу він зображує повсякденне життя з усіма його принадами. У сюжетах, взятих із Святого Письма, змалював звичайний побут, простих людей, глибоко розкривши їх психологічний стан («Святе сімейство», «Жертвоприношення Авраама», «Бенкет Валтасара», «Осліплення Самсона філістимлянами» тощо).

Останній період у житті Рембрандта був складним і навіть трагічним, але це пра його шедеврів. Образи цих років монументальні і величні, глибоко філософські і високопоетичні («Пейзаж з руїнами на горі», «Пейзаж з млином», «Зречення апостола Петра», «Аман, Ассур і Есфір», «Євангеліст Матфій», «Апостол Варфоломій», «Портрет Ієремії Деккера», «Єврейська наречена» тощо). Головними виражальними засобами для митця був колір і світло. Композиція живописних робіт будувалася на рівновазі кольорових гам. Новизна картин Рембрандта полягала в реалістичному зображенні людей з різних прошарків суспільства, у глибокому відображенні їх внутрішнього духовного світу.

Графічна спадщина Рембрандта не менш значуща, ніж живописна. Це в основному біблійні та євангельські сюжети, але малюнки часто жанрові. Офорти сповнені філософського змісту, присвячені таємницям буття, трагізму людської долі. У них часто звучить співчуття знедоленим («Сліпий Товіт», «Зняття з хреста» «Поклоніння пастухів» та ін.). Як офортист Рембрандт не має собі рівних у світовому мистецтві.

Творча спадщина становить понад 600 картин, 300 офортів і близько 2000 рисунків. Рембрандт залишив близько ста автопортретів, виконаних у різних техніках.

Рембрандт вважається вершиною голландського реалізму. Твори Рембрандта за змістом сповнені внутрішнього драматизму і філософських узагальнень, емоційні за колоритом. Рембрандт — майстер групового портрета. Писав картини на біблійні та міфологічні теми.

Головне досягнення голландського мистецтва XVII ст. — станковий живопис. Об'єкти спостереження і зображення художників — людина і природа. Майстри пензля знаходять поетичну красу у звичайному, буденному, вміють одухотворити світ матеріальних речей.

Коріння іспанської духовної культури «золотого віку» сягає в епоху доби реконкісти — національно-визвольної боротьби іспанців з арабами. Ще на зорі середньовіччя весь Піренейський півострів був завойований арабами. Корінні іспанці не могли протистояти завойовникам. Маленький клаптик землі в горах на півночі Піренеїв — єдиний, що залишився у VIII ст. незавойованим, самостійним, став цетром упертої, стійкої, яка тривала понад сім століть, реконкісти, тобто зворотного відвоювання Іспанії у маврів (так називали арабів). Рухаючись з півночі на південь, освоєні території зростали, і, нарешті, залишилась остання цитадель арабів — Гранадський халіфат, яка теж впала у кінці XV ст.

Таким чином, уся середньовічна історія Іспанії, все становлення цієї нації проходило в постійній боротьбі проти іга чужоземців. Народ, який пройнявся усвідомленням своєї гідності і своєї значущості, в центрі уваги мала перебувати людина — реальна і водночас героїзована.

Об'єднання країни як завершення реконкісти сталося в кінці XV ст. З початку XVI ст. Іспанія — наймогутніша держава Європи, а в другій половині XVI ст. — форпост загальноєвропейського контрреформаційного руху. У самій країні лютувала інквізиція, яка чинила страшні жорстокості. Такою була Іспанія в період «золотого віку». І при цьому — злет національного художнього генія наприкінці XVI — першої половини XVII ст., не бачений раніше і надалі не пережитий іспанською культурою.

Основоположником «золотого століття» іспанського живопису вважають Доменіко Теотокопулі (Доменікос Теотокопулос), якого прозвали Ель Греко (був грецького походження) (1541—1614). Народився художник на острові Крит. Художню освіту отримав у місцевих іконописців старої візантійської школи. Потім відправляється у Венецію, навчається у Тиціана. У 1570 р. Ель Греко приїхав у Рим і зупинився в мініатюриста Джуліо Кловіо. Тут художник швидко завоював широку популярність, отримав замовлення. Ним тоді були написані «Оплакування Христа», «Благовіщення», «Портрет Вінченцо Анастаси».

У 1577 р. Ель Греко несподівано залишає Італію і їде до Іспанії, яка стала, по суті, другою батьківщиною. Розраховуючи отримати замовлення від Філіпа II на оформлення аскетично-сурового палацу-монастиря Ескоріал, він оселяється в Мадриді. Але мрії його не здійснилися. Ель Греко їде в Толедо, стає засновником толедської школи і виконує замовлення переважно місцевих монастирів і церков. Він малює релігійні сюжети («Моління про чашу», «Трійця», «Воскресіння Христа», «Вознесіння Марії», «Святе сімейство»), найчастіше вівтарні образи, рідше античні («Лаокоон»), види Толедо, багато портретів, один з них — «Рицар з рукою на грудях». Його картина притаманне напруження, збудження, неспокій. Обличчя портретованих видовжені, аскетичні, очі посаджені асиметрично. Греко, художник пізньоренесансної епохи, пройшов усі спокуси передової італійської школи, прекрасно володів законами перспективи, анатомії, освітлення, свідомо їх видовжує в ім'я підкресленої виразності «Благовіщення», «Хрещення», «Воскресіння». Пейзажі Толедо — це різний стан природи, наприклад, «Толедо під час грози».

У глибоко своєрідному і виразному мистецтві Ель Греко, що народилося в середовищі старого кастильського дворянства і фанатичного чернецтва, багато містики, екзальтованості, несамовитості, навіть фальшивої патетики і надлому, що дає підстави деяким дослідникам віднести його творчість до художників маньєристичного напрямку.

Наступним представником іспанського живопису і одним з найкращих офортистів Європи епохи бароко був іспанець Хусепе де Рібера (1591—1652). У 1615 р. Ві-

домості про дитячі та юнацькі роки маємо дуже скупі. Відомо лише, що народився у Валенсії, навчання в університеті поміняв на майстерню живописця Фр. Рібальті. Здобувши основні знання з рисунка, живопису, композиції, Рібера залишає Іспанію і їде до Італії. Живе і працює в Римі, Неаполі, інших містах. Входить у контакт з художниками-караваджистами, які приїхали з Північної Європи — до їхнього стилю близькі перші відомі роботи Рібери. У Неаполі віце-король стає першим його покровителем і доручає йому значні роботи, які художник написав у караваджистській манері. У Неаполі займається графікою і здобуває визнання як художника-графіка («Оплакування», «Роз'пяття апостола Петра», «Чоловіча голова з пов'язкою», «Святий Ієронім за читанням»). В експресивному стилі написані композиції, які оригінально інтерпретують караваджистські принципи («П'яний Сілен»), і твори, в яких світлі кольорові тони, покладені широкими площинами, нагадують про вплив венеціанських майстрів. У його стилі появляються м'якість і одухотвореність барочного характеру завдяки впливу Рубенса і Ван-Дейка. У 1637 р. створені «Аполон і Марсій», «Свята трійця» із серії картин, замовлених монастирем Сан-Мартіно — одне з найкращих його творінь. Цікава його галерея філософів та апостолів: «Філософ», «Диоген», «Демокрит», який сміється з «Філософа з дзеркалом». Постаць Сократа, попри непривабливу зовнішність, сповнена величчю, значущості і сили.

У 40-х роках Рібера працює не так інтенсивно, як в попередні роки, у виконанні замовлень часто бере участь майстерня.

Останні роки життя знаменитий живописець провів у своєму будинку в Позіліппо (передмістя Неаполя), всіма забутий, хворий. Творчість Рібери лягла в основу всього іспанського живопису.

Сучасником Рібери був живописець, один із найяскравіших представників севільської школи, майстер монументальних композицій — Франсіско Сурбаран (1598—1664). Художню освіту Сурбаран отримав у маловідомого художника Педро Вільянуева в Севільї. Живучи в Севільї, Сурбаран пише багато картин на замовлення домініканського монастиря Сан-Пабло Ель Реаль. Майстерно зумів передати глибоке і водночас особисте, духовно напружене релігійне почуття, причому його образи відрізняє суворість і деяка архаїчність, об'єми виділені сильними контрастами світлотіні, «Народження Богоматері», «Христос-хлопчик», «Непорочне зачаття», «Свята Касильда». Ці стилістичні риси характерні і для натюрмортів. У 1634 р. їде до Мадрида, де з Веласкесом пише роботи для Буен Ретіро (нині Прадо) на тему «Подвиги Геракла». Через рік повертається в Севілью, поновлює роботи для монастирів і церков, створює багато картин із зображенням молодих дівчат з атрибутами Святих («Юність Марії»). Художник вмів виразити красу форми, фактури, кольору зображення речей.

Найвидатнішим представником іспанського живопису «золотого століття» був Дієго Родрігес де Сільва Веласкес (1599—1660). Дитинство і юність майбутнього майстра пройшли у Севільї. Художній майстерності навчався в майстерні відомого художника Франціско де Еррери в Севільї. Згодом батьки переводять його на навчання до талановитого художника і теоретика мистецтва Франціско Пачеко. Учитель надавав йому повну свободу дій і не нав'язував свою волю у виборі сюжету. Перші самостійні полотна Веласкес писав в основному на побутові сюжети. Їхніми героями були нужденні і прислуги, бідні торговці і вуличні музиканти («Прислужниця», «Два юнаки за їдою», «Молода жінка», «Музикант»).

У 1622 р. Веласкес переїжджає до Мадрида. Знайомиться з картинною галереєю, на той час однієї з найбагатших у Європі, копіює роботи Леонардо да Вінчі, Веронезе, Рафаеля, Рубенса, Тиціана. Знаток і цінитель мистецтва Філіпп IV на-

звав севільського художника прекрасним портретистом і висловив бажання позувати йому. Веласкес сорок років служив придворним художником при Філіппі IV. Але це не завадило йому йти творчим шляхом у мистецтві. Новаторською (в композиції) була його картина «Здача Бреди», присвячена переможній події у безславній для іспанців війні з голландцями: переможці і переможені подані достойно, на рівних.

Релігійні сюжети перших років творчості змінюють портрети. Веласкесові портрети (Філіппа IV «Ла Фрага», його дітей, графа Олівареса та інших придворних), сповнені гідності і сприймаються неоднозначно. Пронизливий погляд портретованого папи Інокентія X, холодних світлих очей, виразу губів, вказують на жорсткість, мужність і сильну натуру. Сучасники твердили, що, побачивши свій портрет, папа сказав: «Надто правдиво!» На зміну портрету-ідеалу епохи Відродження бароко висуває портрет людини у всій її складності.

Благородство і міра, властиві художнику, проявилися в портретах королівського карлика Ель Прімо (улюбленого блазня Філіппа IV), який замислився над велетенським в його маленьких руках фоліантом; виряджений, наче принц.

Одночасно з портретами придворної знаті художник створив серію пейзажів («Алея в королівському саду», «Фонтан у королівському саду» тощо).

Творчості Веласкеса притаманна яскраво виражена світська спрямованість. Він вважається одним з творців жанру парадного портрета. Зображення його монументальні та лаконічні, сповнені барокового психологізму. Відомими творами Веласкеса є «Венера з дзеркалом», «Меніни» (фрейліни). Однією з останніх робіт Веласкеса стала картина «Прялі» (1657) — одна з перших робіт, присвячених жінкам-трудівницям. Для написання цієї картини художник спеціально відвідував мануфактуру і спостерігав там за роботою пряль.

Звершує період «золотого віку» у другій половині XVII ст. один з найвидатніших художників Мурільо Бартоломео Естебан (1618—1682), майстер релігійного та жанрового живопису. Народився в Севільї, рано став круглим сиротою, виховувався у родині тітки по матері. Подружжя віддало його в учні Хуану де Кастильо, художнику, який працював у дусі іспанських романістів XVI ст.

1640 р. Мурільо на п'ять років відправляється в Мадрид. Там доля звела його з великим Веласкесом, який допоміг молодому художникові отримати дозвіл на копіювання у королівських палацах полотен Тиціана, Рубенса, Ван-Дейка.

У 1645 р. художник виконав перше важливе замовлення — серію картин для дворика монастиря Сан-Франциско в Севільї. У севільській школі панував реалістичний стиль, зв'язаний з творчістю Сурбарана, у якого Мурільо запозичив інтерес до сильних світлових контрастів і скульптурно чіткої передачі об'ємів «Мадонна дель Росаріо». У творах наступних років, наприклад, «Різдва Богородиці», світло й тіні передані м'яко, гнучко, явно під впливом Ван-Дейка.

Для вільного продажу ним були написані різні варіанти мадонн — «Мадонна з немовлям», «Мадонна з немовлям і хлопчиком Іоанном», «Мадонна з яблуком». Відрадно, що Мати Божа у Мурільо — завжди прекрасна андалузська, смуглява дівчина з красивими очима.

Пізніше написав цикл полотен для головного вівтаря і бокових капел церкви монастиря капуцинів. Серед найпопулярніших сюжетів — діти, зафіксовані в природних позах і ситуаціях. У зрілі роки став одним із засновників, а потім і першим президентом Севільської академії мистецтв.

З кінця XVII ст. образотворче мистецтво Іспанії занепадає, лише в кінці XVIII ст., після появи Гойї, знову набуває загальноєвропейської слави як батьківщини великих художників.

Взагалі XVII ст. увійшло в історію як «золоте століття» живопису. Ці великі майстри живопису втілили у своїй творчості нові пошуки.

Музика. Важливу віху залишили XVII—XVIII століття в історії музики. Це був час виникнення нових музичних жанрів. Італія в той час була джерелом нових явищ в музичному житті Європи.

Протягом XVI—XVII ст. в Італії розвивається і досягає розвитку опера, синтетичність якої дозволяє найповніше відобразити багатомірну картину дійсності та складні внутрішні переживання людини.

У другій половині XVII ст. опера досягає розквіту у Франції. У Німеччині та Австрії розвивались такі форми музичних творів, як ораторія, меса і концерт.

Найвизначніші тогочасні композитори Італії — Александро Скарлатті (1660—1725), у Франції — Жан-Батіст Люллі (1632—1682), у Німеччині — Генрі Шютц (1585—1682), а в Англії — Генрі Перселл (1658—1695). Це справді національні митці, що прекрасно виразили себе і епоху в своїх творах.

В Англії опера мала коротку історію. Після буржуазної революції театр і музика вважались втіленням образу життя королівського двору та феодальної аристократії. Тому музику обмежували в її правах у церкві та побуті, і це серйозно завадило розвитку національної музичної культури Англії. Народженню опери Англія завдячує Генрі Перселлу. Найбільш відома його опера — «Дідона та Еней», сюжет якої композитор взяв з «Енеїди» Вергілія. Пізніше в Англії набула розвитку баладна опера — різновидність комічної опери.

Постійний оперний театр був відкритий у Парижі в 1669 р. Творцем французької опери був Жан Батіст Люллі. Свої опери називав «ліричними трагедіями». Найвідоміші з них — «Альцеста», «Психея», «Арміда». Сюжети опер написані переважно на основі античних міфів. Один з найвизначніших представників французької опери XVIII ст. був також Жан Філіпп Рамо.

У Німеччині в цей період панувала італійська опера. 1678 р. в Гамбурзі — найбільшому культурному центрі Німеччини — відкрився оперний театр. Національні зразки німецької опери виявились у зінгшпілі (спів з грою). Її героями ставали прості жителі міста і села, строга мораль яких протиставлялася розбещеності аристократії. У такому ж плані звучали й австрійські — віденські зінгшпілі.

В усіх операх згаданих композиторів узаконюються античні мотиви. Одночасно з оперою розвивається ораторія та кантата — вокально-інструментальні жанри (для солістів, хору та оркестру) на релігійні, біблійні, а іноді й на світські сюжети. Бурхливо розвивається також інструментальна музика для органа, клавесина, смичкових інструментів.

Жанр опери завоював прихильність і в столиці католицького світу — Римі. Церква побачила в ній можливість впливу на парафіян. У першій половині XVII ст. в Римі був побудований великий оперний театр. Майже одночасно у Флоренції та Римі виник інший жанр — ораторія (говорю, молю). Ораторія — це великий музичний твір для хору, солістів та оркестру на біблійні сюжети, який спочатку виконувався в ораторіях — спеціальних приміщеннях при церкві, де збиралися віруючі.

У другій половині XVII — початку XVIII ст. опера збагатилася таким різновидом як опера-серія (буквально — серйозна опера). Для неї характерні помпезність, пишне оформлення, зображення батальних сцен, стихійних лих. Її героями були боги, імператори, полководці. Центром оперного мистецтва стає Неаполь. Найкрупнішим представником оперної школи був Александро Скарлатті. Крім цього виникає новий жанр — опера-буффа (комічна опера). Її перший автор — Джованні Баттіста Перголезі, який написав оперу «Служниця-господиня».

Інструментальна музика епохи бароко вражає розмаїттям жанрів, форм та інструментальних ансамблів. З минулих віків у XVII ст. перейшов орган — клавішно-духовий інструмент. Головним жанром органної музики стала fuga (біг, швидка течія) — найбільш розвинута форма поліфонічної (багатоголосої) музики. У багатьох європейських країнах з'явилися талановиті композитори і виконавці органної музики. Італійські, французькі, німецькі, нідерландські церкви часом перетворювалися в концертні зали, де слухачі із захопленням сприймали віртуозну гру музикантів.

Популярним інструментом епохи бароко були також клавикорд і клавесин — попередники фортепіано. У клавірному репертуарі велике місце посідали танці, які об'єднувались у сюїту (послідовність). Це одна з різновидностей багаточастинних форм інструментальної музики. Паралельно з сюїтою виникає соната (звучати) — один з основних жанрів сольної або камерно-інструментальної музики. Поряд з цими жанрами народжується також концерт (змагання) — твір для багатьох виконавців, в якому менша кількість інструментів чи голосів або один соліст протистоїть більшості.

Камерна музика передбачала виконання поза церквою. Пізніше цим терміном почали називати твори, в яких кожна партія доручалася певному інструменту.

Якщо Італія славилася струнними інструментами — скрипкою, альтом, віолончеллю, то у Франції панівним інструментом був клавесин. Уже в XVI ст. він користувався популярністю і в городян, і при королівському дворі. Вершиною клавесинного мистецтва вважається Франсуа Куперен. Саме в його творчості отримав досконале втілення стиль рококо.

Стиль бароко поглиблює, розвиває і переробляє найкрупніший представник епохи, німецький композитор Йоганн Себастьян Бах (1685—1750). Змінюючи тематику, трактування форм, засоби музичної виразності, він створює власний стиль, не схожий на пишну, важку манеру старих майстрів, підноситься до вершин мистецтва поліфонії, наповнюючи свої численні твори гуманістичними ідеями, живими образами, жанровими епізодами. Великий німецький композитор і органіст створив сотні музичних творів для церковного хору та індивідуального співу, концертів для оркестрів, п'єс для органа, скрипки, флейти, клавесину.

Велична і, водночас, проста, мелодична, і в той же час строга, музика Баха стала вершиною всього попереднього досвіду музичної культури.

Усе життя композитора супроводжував улюблений інструмент — орган. Органне мистецтво було дуже поширеним у Німеччині, оскільки протестантизм, який зробив церковний обряд скромним і простим, водночас підняв значення в ньому музики. Церква стала центром музичного мистецтва, а церковний органіст вважався головним його представником.

Упродовж всього життя Бах писав музику для попередника сучасного фортепіано — клавесина. Цей інструмент був поширеним у домашньому музикуванні як серед музикантів-професіоналів, так і серед любителів. Чимало творів композитор написав для різних складів оркестрів.

Творча спадщина Баха становить величезну кількість творів різних жанрів і різних спрямувань — це сотні композицій для органа — fugи, токкати з fugами, хорали; для клавесина — сюїти, варіації, фантазії. У жанрі вокально-інструментальної музики Бах дав світові 200 кантат, пов'язаних із протестантським релігійним культом, 24 світських кантати підкреслено гумористичного змісту, цикл із 48 прелюдій і fug. Оркестрова спадщина складається з багатьох інструментальних концертів для клавесина, скрипки, віолончелі, флейти та ін. Розмаїття його творчості у камерному і вокальному жанрах. Титанічна спадщина його обіймає близько 1700 творів у всіх жанрах музики, за винятком опери.

На жаль, за життя ніхто не помітив його геніальних творінь. Він помер самотній, незрозумілий і невизнаний, залишивши велику спадщину, яку оцінили лише через 80 років після його смерті. Його творчий внесок залишається наріжним каменем у світовій музичній культурі.

Творча індивідуальність більшості майстрів того часу складалася в надрах бароко. Бароковими були образи й колізії опер, які створив німецький композитор і органіст Георг Фрідріх Гендель (1685—1759), його інструментальна музика. Проте сила фантазії, почуттів, зримість образів у поєднанні з епічною величчю і героїчним оптимізмом зрілого етапу його творчості створили класичну врівноваженість концепції цілого, не характерну для бароко. Творча спадщина Генделя величезна. Вона обіймає 40 опер, 24 ораторії на біблійні сюжети, що уславляють людську гідність, силу і доблесть; інструментальна музика (сюїти, сонати, п'єси для органа, клавесина, флейти, скрипки та інших інструментів).

Музика Генделя, в якій особливо глибоко синтезовані на німецькій основі елементи англійської, італійської та французької мелодики, відзначається широким диханням, могутнім звучанням, шляхетною витонченістю.

Визначальними в музиці бароко стають піднесені, величні образи, сильні почуття й емоції. Тому провідними є монументальні, масштабні жанри, в яких людський голос поєднується з можливостями оркестру та хору — опера, ораторія, меса тощо.

У центрі музичної культури стає композитор, виконавець, які безпосередньо звертаються до слухача. Продовжується процес його професійного становлення, розгортання музичного життя, освіти, нотодрукування. Інтенсивно розвивається інструментальна музика.

7.3. ВИТОКИ ТА ОСНОВНІ ЗАСАДИ ПРОСВІТНИЦТВА

Переломним моментом в історії людства вважається XVIII ст., коли розгорнувся інтелектуальний соціально-політичний рух, який назвали Просвітництвом. Термін «просвітництво» використовують Вольтер, Гердер, остаточно ж він закріплюється після статті І. Канта «Що таке Просвітництво?» (1874). Просвітництво — явище досить складне і багатогранне. У широкому значенні під цим терміном розуміють просвіту широких верств населення, прилучення їх до культури, наук, мистецтва. У вузькому, історико-культурному значенні цей термін використовується для означення ідейного руху, що розгорнувся у країнах Європи під гаслом подолання законілих форм соціально-політичного, соціально-економічного і соціокультурного життя в ім'я ідеї всебічного соціального прогресу. У XVII ст. на всій культурі Європи позначився просвітницький вплив, який виявився у прищепленні європейській культурі ідеології постійного соціального прогресу.

У XVIII ст. воно поступово охопило всі країни континенту, але проявилось в них із різною масштабністю й радикальністю, що залежало, насамперед, від соціально-політичного становища тієї або іншої країни. Хронологічно — це приблизно друга половина XVII—XVIII ст. Період характеризується подальшим зростанням і зміцненням національних держав Європи, докорінними економічними зрушеннями, бурхливим розвитком промисловості та напруженими соціальними конфліктами¹.

Батьківщиною Просвітництва вважається Англія, де в другій половині XVII ст. під впливом буржуазної революції зародилось багато ідей, характерних для всієї

¹ Шейко В. М., Гаврюшенко О. А., Кравченко О. В. Історія світової культури: Навч. посібник / Наук. ред. В. М. Шейко. — К.: Кондор, 2006. — С. 308.

епохи Просвітництва. Свого розквіту Просвітництво досягає в середині XVIII ст., а завершенням Просвітництва стала Французька буржуазна революція, на знаменах якої були написані його гасла: свобода, рівність і братерство. Французька революція провела межу між минулим і майбутнім, прискоривши хід історії. Ідеї, народжені європейською культурою епохи Просвітництва, поширилися у світі, стали частиною його надбання. Серед них — ідея нації як людської спільноти, що складається історично на основі єдиної території, економічних зв'язків, мови, особливостей культури й характеру.

У Німеччині культура Просвітництва розгорталася на тлі феодальної роздробленості, збереження старих форм життєдіяльності й організації суспільства. Просвітительство за таких умов звернулося до проблем духу, критики, формування теорій і форм відносин людини з природою, суспільством і пізнанням. Хоча епоха Просвітництва тут була у своєму прояві пасивнішою, Німеччина стала батьківщиною багатьох геніальних ідей, насамперед знаменитої класичної німецької філософії, біля джерел якої стояв Імануїл Кант.

Розвиток культури в окремих країнах американського континенту у XVIII ст. відбувається в умовах виняткових контрастів. Далеко вже була «епоха відкриттів», підходив до кінця «колоніальний період». У два останні десятиліття XVIII ст. Північна, Центральна і Південна Америка пережили серйозні політичні події. Першими в низці численних національно-визвольних рухів були революційні повстання в тринадцяти англійських колоніях (1776—1789) і у французькій колонії Гаїті (1790—1803).

Подальший процес визвольного руху, що вінчав ці й інші подібні виступи, охопив Сполучені Штати, іспанські колонії, Бразилію. Під впливом ідей Великої французької революції американська революція повинна була виконати два основні завдання: боротьба за незалежність і утвердження капіталізму в західній півкулі. Поширенню просвітительських ідей усіляко сприяла діяльність таких американських політичних діячів, як Б. Франклін (1706—1790), Т. Пейн (1737—1809), Т. Джефферсон (1743—1826).

Англія, Франція, Німеччина — провідні країни, діючі у європейському культурному просторі, їм належать головні досягнення епохи Просвітництва, але їх внесок у культуру різний за значенням і глибиною. Вони пережили великі соціальні потрясіння і вийшли з цих потрясінь також із різними результатами. Але для всіх держав, мабуть, головним пафосом часу було прагнення до знищення феодалізму.

Характерною рисою Просвітництва було прагнення його представників до перебудови всіх суспільних відносин на основі розуму, справедливості, рівності. Просвітництво в різних країнах мало специфічні відмінності, зумовлені особливостями їх історичного розвитку. Саме специфічні умови історичного розвитку західноєвропейських країн в добу Просвітництва, художні традиції, що склалися в цих країнах у попередні століття, були причиною того, що культура і мистецтво кожної з них мали свої особливості та відмінності. Разом з тим у культурі західноєвропейських країн можна виділити й спільні риси, які дають підставу говорити про добу Просвітництва як про певний цілісний етап в історії європейської духовної культури.

Як ідеологічна течія Просвітництва було явищем усеосяжним, таким, що знайшло вираження в різних сферах духовного життя — політиці і соціології, філософії й естетиці, літературі і мистецтві, педагогіці тощо. У кожній з цих сфер проявилася характерна для багатьох просвітителів багатогранність і енциклопедичність, яка продовжує традиції ренесансної культури. Поширені були такі випадки, коли провідні діячі епохи з успіхом виступали як філософи, громадські діячі, учені в різних

галузях знань, теоретики мистецтва й письменники. Прикладом може слугувати діяльність Вольтера, Монтеск'є, Гельвеція, Дідро, Руссо — у Франції; Локка, Шефтсбері, Свіфта, Фільдінга — в Англії; Вінкельмана, Лессінга, Гердера, Міллера, Гете — у Німеччині.

Французьке Просвітництво, що визначилось, насамперед, своєю ідейно-організаційною завершеністю, послідовністю, висунуло ідеї буржуазної демократії. Спираючись на теоретичні положення Джона Локка (1632—1704) — видатного англійського філософа-матеріаліста, просвітителя, засновника ідейно-політичної доктрини лібералізму, який розробив емпіричну теорію пізнання, просвітники висунули ідею свободи, свободи слова, совісті, друку, рівності, вільної праці на благо суспільства, розумного егоїзму та всебічного розвитку особистості, що знайшли втілення у «Декларації прав людини і громадянина» (1789). Джон Локк був першим філософом, який написав Конституцію для Північної Кароліни, схвалену 1669 р. народними зборами. Просвітники вели боротьбу з релігійним фанатизмом, офіційною догматикою католицької церкви, абсолютизмом, становими умовностями та іншими феодальними пережитками, активно пропагували вивчення природи, розвиток науки і техніки, поширення освіти та наукових знань. Просвітники ідеологічно підготували революційні події 1789 р., здійснивши «філософську революцію» у свідомості людей не лише Франції, а й усїєї Західної Європи та Америки¹.

Просвітництво охопило майже всю Європу, хоча більшість просвітителів залишалися при цьому яскравими особистостями з власними, часто відмінними від інших діячів культури ідеями. Просвітники Франції зробили внесок у розроблення теоретичних засад суспільного прогресу, який став гегемоном духовного життя Європи. «Володарем дум» усіх освічених людей XVIII ст., найвидатнішим діячем французького просвітництва був Франсуа Марі Аруе, відомий під псевдонімом Вольтер (1694—1778). Усе XVIII ст. називали «століттям Вольтера». Сучасники називали Вольтера «некоронованим королем Європи», «королем філософів».

Йому не було рівних у викритті недоліків, вад феодального суспільства, абсолютистського режиму, в зруйнуванні та подоланні всякого роду забобонів. Вольтер залишив після себе колосальну як за обсягом (понад 70 томів творів), так і за широтою жанрової палітри творчу спадщину. Він писав у всіх жанрах — трагедії, вірші, історичні твори, філософські романи, сатиричні поеми, політичні трактати і статті.

Вольтер в основу теорії суспільного прогресу поклав ідею просвітління людського розуму, яке перебуває в постійному протистоянні з невіглаством та забобонами. У своїх творах Вольтер критикував клерикалізм, лицемірство офіційної церкви та її слуг, висміював позірне святенництво та релігійний фанатизм.

Як історик, автор ряду історичних праць, Вольтер вимагав опори на точні джерела, намагався вивчати культуру, взагалі історію народу, а не тільки життя королів і полководців. Він вірив у історичний прогрес, але не зв'язував його з політичним розвитком мас. Звідси у нього виникла ідея так званого просвітницького абсолютизму, тобто свої надії просвітитель покладав на «освіченого монарха».

Поруч із Вольтером «патріархом» раннього французького Просвітництва справедливо називають письменника, публіциста і філософа Шарля Луї Монтеск'є (1689—1755). Ставлячи за взірць Англію, що пережила буржуазну революцію, він у своїй праці «Роздуми про причини величі римлян та їхнього занепаду» (1734) пропонував обмежити монархію конституційними установами й законодавчими діями двопалатного парламенту, підносячи ідеали римського республіканізму та

¹ Культурологія: теорія та історія культури. Навч. посіб. / За ред. І. І. Тюрменко, О. Д. Горбула. — К.: Центр навчальної літератури, 2004. — С. 216—217.

стоїцизму, розвивав учення про залежність юридичних норм держави від типів державного устрою — республіканського, монархічного чи деспотичного. У своїх творах він піддав критиці феодально-абсолютистський лад Франції, сформулював ідеї політичної та громадянської свободи, поділу державної влади на законодавчу, виконавчу і судову. Далекий, як і інші представники раннього просвітництва, від думки про революційну перебудову суспільства, філософ пов'язував особисту свободу людини з вибором оптимального типу правління, який, на його думку, зумовлюється географічними й кліматичними умовами країн, звичаями, традиціями, релігійними поглядами народів.

Не меншу відомість отримав інший співвітчизник Вольтера Жан-Жак Руссо (1712—1778), ідеолог революційної дрібної буржуазії. Він став автором особливої світоглядної системи поглядів, яку було на його честь названо руссоїзмом. На думку Руссо, цивілізація не лише не дала людям щастя, а, навпаки, примножила їх вади. Філософ наголошував на необхідності повернення до природного життя. Також він писав про витоки нерівності серед людей, головною причиною чого є приватна власність та засади виховання. Він виступав поборником права людини на свободу, рівність, щастя. Руссо є одним із основоположників ідеї народного суверенітету, яка передбачає безпосередню участь кожного громадянина у владних відносинах на відміну від принципу представництва, коли громадянин передає свою волю іншій особі.

Вчення Руссо зводилося до вимоги вивести суспільство зі стану загальної зіпсованості моралі. Вихід він бачив у правильному вихованні, матеріальній та політичній рівності, в прямій залежності моралі та політики, моралі та суспільного ладу. Він протиставляв зіпсованості, моральній деградації «культурних» націй чистоту і простоту вдачі народів, які знаходились на архаїчному ступені розвитку.

Мистецтво революційної пори, яскрава сторінка світової художньої культури, логічно вписалося в художній контекст Просвітництва, з яким генетично пов'язане основними своїми ідеями. В його естетичних вимогах і критеріях повно і різнобічно відображені антифеодальний пафос Просвітництва, його філософські, соціальні й моральні засади, своєрідне розуміння «природної людини», природи розуму. На вірі в загальнолюдську єдність, спільність кардинальних завдань, можливість бути «громадянином світу» ґрунтувалося мистецтво.

Разом з тим просвітницький рух неоднорідний. Усередині його кипіли пристрасті, точилася боротьба між різними течіями. І все ж була основа для консолідації — активна суспільна позиція всіх без винятку митців Просвітництва. Зростає значення публіцистики, підкріплене збільшенням газетно-журнальної продукції. Утвердженням за національними мовами функції основних носіїв інформації (латина остаточно витісняється з науки), виникає популярна пропагандистська література. Еволюціонує художня література, наповнюючись авторськими відступами, соціально-політичними узагальненнями, документальноточними характеристиками. Розвивається памфлетна література.

Із занепадом абсолютної монархії в мистецтві починається пошук тієї естетичної сутності, яка б адекватно відображала процеси, що відбувалися в суспільстві. Лідером у цьому стає Франція, яка впродовж десятиліть зберігає високе звання культурного центру Західної Європи й законодавця художніх нововведень. Тому аналіз мистецтва епохи Просвітництва є перш за все розглядом французької художньої спадщини — яскравої, складної й самобутньої. У ній дістали розвиток усі ті процеси, що характеризували вступ європейських країн у нову епоху. У другій половині XVII — першій половині XVIII ст. європейська культура розвивалась під безпосереднім впливом двох революцій — Англійської та Французької. Революційні події

наклали відбиток на творчість філософів, публіцистів, літераторів того часу. У роки Реставрації відроджується світський напрямок у літературі, музиці та образотворчому мистецтві, який в попередній період пригнічувався пануванням пуританської нетерпимості й суворої релігійної моралі.

Одним із наймогутніших засобів для цілей Просвітництва стала література, яка зайняла провідне місце в системі видів мистецтва. Для літератури того часу характерне поглиблене осмислення дійсності, вироблення та розповсюдження нових жанрових форм, головною з яких став роман.

Жоден із представлених напрямів (класицизм, реалізм, сентименталізм) не міг стати єдиним виразником свого часу, відображаючи його по-своєму. Та всіх їх поєднувало прагнення наблизити літературу до життя, зробити її дійовим чинником формування суспільної моралі. Тому вона мала публіцистичний характер, несла високі громадянські ідеали, пафос утвердження позитивного героя.

Якщо у Франції Просвітництво послуговувалось засобами класицизму (О. Поп, Вольтер), то в деяких країнах виникає інший стильовий напрям, що дістав назву просвітницького реалізму (Д. Дефо, Д. Дідро, А.-Ф. Прево, Г.-Е. Лессінг), якому притаманні інша проблематика, своєрідна стилістика і поетика та течія сентименталізму (С. Річардсон, Л. Стерн, Ж.-Жак Руссо). Суть реалізму полягає в зображенні характерів у їх взаємовідносинах з суспільством, а також в аналізі структури самого суспільства, його рушійних сил. У найдовіршенішому вигляді просвітницький реалізм ми зустрічаємо в англійській культурі XVIII ст. Англія вже з середини XVII ст. стала на шлях капіталістичного розвитку. Тут сталися серйозні зрушення в суспільстві. Провідну роль починає відігравати — буржуазія. Її представники хотіли бачити у творах літератури та мистецтва зображення реалій повсякденного життя.

На службу Просвітництву була поставлена велика сила впливу, притаманна театрові. Філдінг, Гольдоні, Бомарше, Шіллер писали для демократичного глядача, зі сцени виносили вирок феодальному світові. Та, вихваляючи енергію, цілеспрямованість, міць людини нової епохи, вони не ідеалізували буржуа, використовуючи навіть злу пародію. Відкриттям XVIII ст. стала міщанська драма, великого розквіту досягла комедія. Важливим було XVIII ст. і для розвитку реалізму. Вимоги життєвої правди, глибокого пізнання людської природи знаходили вирішення в різних жанрах, у різних авторів.

Панівні тенденції у культурному розвитку Європи того часу звертають нашу увагу на Францію, батьківщину Вольтера, Дідро, Руссо, котрі уособили дух Просвітництва. Декілька поколінь мислителів і письменників формувалися під впливом ідей Вольтера. Життя письменника, філософа-Вольтера, стиль його мислення, світосприймання, система поглядів, особливості таланту зробили його символом передової думки свого часу. Він вважався першим поетом Франції XVIII ст.

Загальну увагу до себе Вольтер привернув пропагандою прогресивної соціальної системи й передової філософії в книгах «Філософські листи» та «Основи філософії Ньютона». Авторитет провідного майстра слова закріплюється за ним великим успіхом історичних праць, пронизаної ідеями просвітницького абсолютизму історичної поеми «Генріада», знаменитої поеми «Орлеанська діва», що розвінчувала церковне трактування історичного прототипу. Минуле під пером письменника й філософа набуло чітко окреслених рис сучасності.

Офіційного визнання в літературі Вольтер досягає як драматург («Едіп», «Брут», «Заїра», «Смерть Цезаря», «Фанатизм, або Пророк Магомета»), творець просвітительського класицизму, відмінного від класицизму XVII ст.

Авторитет Вольтера як письменника, психолога, філософа культури й історії був величезним, вплив всеосяжним і довгочасним. Його ідеї визначили ідеологічну палітру Великої французької революції, яка вшанувала його пам'ять величним постаментом, складеним із каміння зруйнованої Бастилії над могилою письменника в Пантеоні.

Віддали свої яскраві таланти відкриття нових шляхів розвитку людства, культури, літератури — французькі філософи-матеріалісти, письменники — Дені Дідро (1713—1784) й Жан-Жак Руссо (1712—1778). Продовжуючи діяльність Вольтера, Дідро у творах «Лист про сліпих на науку зрячим», «Розмова Д'Аламбера з Дідро» відкинув компромісну дійстичну версію про існування Бога як конструктора розумного устрою природи і став на позиції матеріалізму й атеїзму. Виголошені ним ідеї про незалежність матерії від духу, єдності органічної й неорганічної природи, про еволюцію природних форм дістали широкий суспільний резонанс.

Естетичні погляди Дідро мали надзвичайне значення для розвитку європейського мистецтва, зокрема літератури. Дідро стверджує об'єктивну основу краси, розглядає мистецтво як діяльність, що не поступається науці в пізнанні, розвиває філософські основи реалізму, приділяє увагу питанням типізації у створенні художнього образу. Вагомий внесок Дідро зробив у європейський роман. Його «Черниця» виступила проти всілякого приниження людської гідності, стала утвердженням суспільної природи людини.

Руссо був представником радикального крила французького Просвітництва. Над усе автором ставиться моральна позиція героя, що гартується в зіткненні з дійсністю, з носіями протилежних поглядів, у конфлікті нового й старого. Це новаторське зображення людського характеру як арени боротьби суперечностей, добра і зла, стали епохальним досягненням європейського сентименталізму. Людина у Руссо — істота складна, суперечлива, здатна вступати у внутрішню боротьбу сама з собою.

Його творчий вплив виявився вирішальним для майбутнього письменства, особливо для романтиків кінця XVIII ст.

Діяльність Руссо, як і інших представників просвітительського руху, сприяла тому, аби Просвітництво увійшло до скарбниці світової культури своєрідною й необхідною частиною.

Література Просвітництва створила такі жанри як роман, філософська повість, казка, сімейна і філософська драма, піднесла естетичні цінності, демократизувала літературу, наблизивши мистецтво слова до широких верств суспільства.

У соціальних питаннях просвітники були ідеалістами. Вони вважали, що досягнення ідеального суспільства можливе лише через звільнення людини від релігійних та станових забобонів, через розповсюдження освіти й науки. Просвітники не могли передбачити того, що висунуті ними гасла свободи, рівності, братства, під якими пройшла Французька революція 1789 р., не будуть використані сповна. Просвітителі походили з різних соціальних прошарків, класів і станів: аристократії, дворян, духовенства, службовців, які часто сперечалися між собою. У них було багато непослідовного, помилкового. Об'єднувала їх віра в людину, її розум, вони вважали її творцем історії.

Просвітницький реалізм вивів на перший план героїв з демократичного середовища, показав їхню боротьбу за існування, за визнання в суспільстві, за утвердження почуття гідності.

З ідеологією та практикою Просвітництва тісно був пов'язаний енциклопедизм — духовно-інтелектуальний та освітній феномен європейської культури другої половини XVIII ст. Енциклопедистами називали осіб, які входили до складу колективу авто-

рів французької «Енциклопедії, або Тлумачного словника наук, мистецтв та ремесл» (1751—1780), опублікованої в 35-ти томах тексту з ілюстраціями. Дідро був головним редактором і натхненником «Енциклопедії». Попри усі непорозуміння між багатьма видатними ученими, філософами, публіцистами, він зумів їх об'єднати й залучити до співпраці: Вольтера, Монтеск'є, Руссо, Тюрго, Гельвеція, Гольбаха, Ж. Д'Аламбера, Дюкло, Бюффона, Доббантона і багатьох інших.

Енциклопедисти вивели суспільну думку з глухого кута релігійно-догматичних суперечок, протистояли невігластву та фанатизму, сприяли піднесенню рівня освіченості, розвитку та популяризації наукових знань, трансформації світогляду особистості на демократичних засадах, утвердженню в суспільстві ідей рівності й свободи особи, свободи слова, думки, совісті та друку, що вплинуло на прискорення соціального та науково-технічного прогресу. Стверджувалося, що освіта робить людей практично рівними перед законом і забезпечує реальну політичну рівність. Саме вона дає людині справжню свободу, звільняючи її від забобонів, невігластва, дикості й озброюючи знаннями у галузі природничих, соціальних та технічних дисциплін.

Підсумовуючи, можна сказати, що духовна культура Просвітництва була складною і водночас важливим етапом в розвитку світової культури. Епоха Просвітництва може бути названа революційною не лише в розумінні соціально-економічних та політичних перетворень, а й перетворень у сфері духовної культури. Внаслідок творчості вчених, філософів-просвітителів, літераторів, композиторів, художників, архітекторів людство отримало принципово нові підходи до розуміння філософських, етичних і естетичних проблем, які не втратили своєї актуальності і сьогодні.

7.4. СТИЛЬОВІ І ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ МИСТЕЦТВА XVIII СТ.

На XVIII ст. припадає виникнення нових художніх напрямків — рококо і романтизму та утвердження класицизму. Вони позначилися на різних жанрах мистецтва, але насамперед знайшли своє втілення в архітектурі та образотворчому мистецтві. Стиль рококо був продовженням стилю бароко в мистецтві. Виник на початку XVIII ст. у Франції і панував до середини століття, але його вплив на європейську культуру відчувався аж до кінця XVIII ст. Таку назву він отримав за манірність, легкість, декоративність, химерність і фантастичність орнаментальних мотивів, вигадливість форм. Цей стиль був досить популярним у феодально-аристократичних колах французького двору, хоч стилістично наближений до бароко. Деякі мистецтвознавці вважають, що рококо — це відгалуження пізнього бароко, що втратив монументальність великого стилю. Проте рококо склався у власну закінчену стильову систему, яка частково наслідувала бароко, але більше видозмінила його.

Рококо мало переважно світський характер. Воно більш камерне й інтимне, щире, пов'язане з побутом людини. Найбільшого свого розвитку воно набуло у галузі прикладного мистецтва. Світ мініатюрних форм рококо знайшов свій найбільший вияв у посуді, бронзі, меблях, порцеляні, шпалерах, оформленні інтер'єру. Мистецтво рококо побудовано на асиметрії, грі уяви. Сюжетна тематика часто еротична, любовна. Історичні, міфологічні, біблійні чи жанрові мотиви подано через призму кохання. Однак за зовнішньою легковажністю цього стилю відчувається потяг до сентименталізму, зображення тонких почуттів, інтерес до особистості та пошуку життя.

Живопис. Основоположником рококо в живопису можна вважати видатного французького художника, рисувальника, графіка, одного з родоначальників побутового жанру — Жанна Антуана Ватто (1684—1721). Походив художник з простого середовища. За декілька років навчання у місцевого художника Жерена Ватто, обігнавши в майстерності свого наставника, залишає його. Пропрацювавши декілька років у різних майстернях, Ватто у 1702 р. відправляється в Париж. Тут талант Антуана розвиває живописець К. Одран, створивши умови для вивчення мистецтва великих майстрів в колекції Люксембургського палацу. Художник любив побутовий жанр, робив багато зарисовок батальних сцен і побуту солдат, копіював полотна голландців, багато малював з натури, був зачарований живописом Рембрандта і Рубенса.

Картина «Відплиття на острів Цитеру» (1717) — перша з серії «галантних святкування», що відображають основні риси манери художника з її підкресленою театральністю. Сам живописець брав участь в театральному житті свого часу і частково в маскарадах. Чутливий до норову і способу життя сучасників, створив свій шедевр — велике полотно «Лавка Жерсена».

Основною темою полотен стають «галантні святкування», світ безтурботного життя, які зображаються з вишуканою грацією. («Венеціанське свято», «Відпочинок на полюванні», «Радощі життя», «Розмова в парку»). Він звертається також і до сюжетів, взятих з простого селянського життя, яке добре знав.

Ватто не любив замовних сюжетів, завжди писав те, що йому подобалося. У нього завжди були шанувальники серед усіх прошарків французького суспільства XVIII ст.

В останніх роботах — «Портрет скульптора Патера», «Лавка Жерсена» — розкрився новий Ватто — художник-реаліст. Задумана ним як звичайна вівіска для лавки картина «Великий монарх» стала реальним твором про світ, в якому він жив, — світ мистецтва, полотен і глядачів.

Ватто — це сплав побутового, декоративного і театрального в інтимних, ліричних фантазіях, але також і характер рокайльного стилю.

Істинним представником французького рококо вважають Франсуа Буше (1703—1770). Учився у свого батька Нікола і у Ватто. Їде в Італію і знайомиться з італійським мистецтвом. Повертається у Францію і пише картини на міфологічні та еротичні теми («Геркулес і Омфала»), які прославили його як художника любителя ризикованих сюжетів. Поряд з цим писав портрети, серед яких широко відомий «Мадам де Помпадур». На замовлення Королівського двору виконав чотири алегоричних композицій для Версаля. Уже прославленим майстром отримав важливі замовлення на роботи для оздоблення королівських резиденцій і оперного театру.

Художник широкого творчого діапазону, він писав картини, робив панно, театральні декорації, книжкові ілюстрації, малюнки віял, ескізи костюмів тощо. Теми творів різноманітні — релігійні, міфологічні, пейзажі.

Продовжувачем творчості Ватто і Буше, представником стилю рококо був видатний французький живописець і графік, а також майстер портрета — Жан Оноре Фрагонар (1732—1806). На його формування вплинув живопис Шардена і Буше, свідченням цього є роботи, виконані з великою легкістю («Клітка», «Радощі материнства»).

Деякий час жив в Італії, вивчав великі барочні живописні цикли, робив ескізи пейзажів, які пізніше використовував для фону в своїх роботах. Під час перебування в Голландії зазнає впливу Рембрандта і Франса Гальса. Повернувшись в Париж, починає роботу над серією полотен на чуттєві і галантні сюжети, а також над циклом «Пробудження кохання в серці дівчини», виконаним на замовлення Дюбаррі

для павільйона Лувесьєн. Цей цикл відкриває цілу серію робіт, які принесли художнику багатство і славу. Як проникливий портретист, він досяг найвищої майстерності в цьому жанрі в картині «Дівчина, що читає».

Він збагачує загальну тенденцію введенням еротичних сцен, реалістичною манерою зображення, точністю деталей, багатством фантазій («Поцілунок крадькома», «Щасливі можливості гойдалок»).

Жорстка уніфікація та регламентація канонів живопису Франції другої половини XVII ст. призвели до утворення певного мистецького вакууму. Не було жодного визначного художника, який досяг би рівня Н. Пуссена. Проте з середини XVIII ст. європейське мистецтво знову звернулося до класики, але на новій ідейній основі. Нею стала ідеологія Просвітництва.

На хвилі суспільного піднесення та формування нації у Франції XVII ст. при королівському дворі виник новий стиль — класицизм і звідти розповсюдився серед аристократичних кіл Європи. У XVIII ст. класицизм оголосив війну пишному бароко й рококо в літературі й мистецтві. Історичним ґрунтом класицизму був абсолютизм, який сприймався тоді як гарант стабільності, миру, злагоди. Це давало митцям привід бачити в державі уособлення розуму нації, завдяки чому служіння державі та її символу, королю, сприймалося як найголовніший обов'язок кожного, як виконання громадського обов'язку, що лежить вище за особисті інтереси. Держава підтримала, а згодом і оголосила класицизм офіційним художнім методом.

Класицизм — напрям у європейській літературі і мистецтві XVII — початку XVIII ст., суть якого полягала в наслідуванні мистецтва та літератури стародавньої Греції і Риму у дотримуванні системи суворих правил відтворення дійсності. Цей стиль послідовно розвивав не тільки традиції античності, але й епохи Відродження. Його ідейним підґрунтям став раціоналізм, що спирався на філософську систему Рене Декарта. Предметом мистецтва у класицизмі проголошувалося тільки прекрасне, піднесене. У творах мистецтва звучать ідеї свободи, утверджуються права особи. Класицизм перестає бути замкненим, ізольованим художнім явищем й тісно стикається з бароко, рококо, сентименталізмом, народною культурою різних європейських країн. Ця взаємодія і взаємовплив значно збагатили класицизм, зробили його вільнішим від умовностей і жорстких нормативів.

Оспівуючи героїчні ідеали, мистецтво класицизму зовсім не цікавилось сучасністю, реальними людьми та їхнім побутом, а тяжіло до ідеалізованих абстрактних образів, ґрунтуючись на вивченні античної поетики і мистецтва, що містять у собі немовби абсолютну естетичну норму. Теоретики класицизму створили систему класичних канонів для театру, літератури, живопису.

Класицизм орієнтує на строгу ієрархію жанрів (високих і другорядних) і не допускає їх змішання. Подібні установки стимулювали створення спеціальних соціальних інститутів для контролю за художньо-естетичним життям суспільства: Академій літератури, живопису й скульптури, архітектури, інституту критики, художніх виставок.

Такий тісний зв'язок естетичних і художніх канонів із соціальнозначущими нормами суспільного устрою нерідко збіднював художній зміст, але водночас, класицизм приборкував руйнівну стихію гуманістичного індивідуалізму з його етикою утилітаризму й гедонізму¹.

Класицизм нового типу, відмінний від ренесансного, — класицизм доби абсолютних монархій або ж XVII—XVIII ст. — заявляє про себе вже на початку XVII ст.

¹ Шейко В. М., Гаврюшенко О. А., Кравченко О. В. Історія світової культури: Навч. посібник / Наук. ред. В. М. Шейко. — К.: Кондор, 2006. — С. 300.

Відомий англійський письменник Джон Мільтон (1608—1674) звертається до жанру трагедії. Він уперше створив на основі естетики класицизму трагедію якісно нового змісту — «Самсон—борець» (1671). Мільтон рішуче виступає проти пуританського осуду театру. У передмові до «Самсона» він захищає трагедію від неповаги, від осуду. Це перша класицистська трагедія в європейській літературі, вона пронизана революційним оптимізмом і випереджає деякі риси пізнішого просвітительського класицизму. Його знаменитим поемам «Втрачений рай» і «Повернутий рай» (1667), притаманні елементи і бароко, і класицизму.

Французький драматург Жан Расін (1639—1699) писав трагедії на сюжети грецької, римської, східної й біблійної історії — «Британік» (1669), «Береніка» (1670), «Митридат» (1673), «Федра» (1677), але вони є наочним відображенням тогочасної французької дійсності.

Класицизм приніс свої найзначніші плоди в культурі Франції та цілої Європи, яка почала активно наслідувати французький досвід.

Передвістям французького класицизму в образотворчому мистецтві був Жорж де Латур (1593—1652). Його твори, особливо живий і яскравий портрет «Маркізи де Помпадур», користуються великим успіхом у знаті і при дворі. Творам Латура притаманна точність, виразність, чіткість композиції, бездоганна цілісність, силуєту, статика. Образи несуть риси вічного, надвисокого («Різдво», «Святий Йосип-стельмах»).

Засновником класицистичного напрямку у живопису був французький художник-живописець, автор картин на історичні, релігійні та міфологічні теми, а також пейзажів — Нікола Пуссен ((1594—1665). Знаменитого класициста то прославляли, то забували.

Отримавши в Руані знання і навички з живопису від В. Елле і Ж. Лаллемана, які не задовольняли його, Нікола відправляється в Париж. Пуссен навчається скрізь, де б він не знаходився. Вивчає історію, історію мистецтва, анатомію, латинь, Святе Письмо тощо. Багато малює, робить зарисовки, ілюстрації, пише картини «Битва», «Побиття немовлят», «Видіння Св. Якова». Серія «Тріумфів» і «Вакханалій», «Луна і Нарцис», «Спляча Венера», «Рінальдо і Арміда», написані під впливом Тиціана. Для втілення своїх ідеалів Пуссен створює сувору систему, в основі якої лежало раціональне начало та ідея порядку.

Тридцять років приносять художнику визнання як класицисту. Це — «Розруха Єрусалима», «Викрадення сабінянок», «Перехід через Червоне море», «Алегорія людського життя», «Виховання Юпітера». Теми його полотен: історія, міфологія «Пейзаж з Геркулесом і Какусом», біблійні сюжети «Тріумф Давида», «Зняття з хреста», «Мойсей точить воду із скелі». Герої його картин — люди сильних характерів, величних вчинків, високого почуття обов'язку перед суспільством і державою.

Творчість майстра вважалася вершиною французького класицизму і в майбутньому вплинула на багатьох митців. Однак мистецтво класицизму виробило свої канони, засновані на художньо-естетичних традиціях Н. Пуссена, потребувало їх обов'язкового дотримання. Тому рівень мистецтва класицизму під впливом жорсткої системи вимог почав знижуватись, оскільки творчий процес перетворився на просте наслідування. Цьому мистецтву відповідає і певна мова: міра і порядок, композиційна врівноваженість, плавний, чіткий лінійний ритм чудово передають сувору величність ідей та характерів. Найкраще у Пуссена — його пейзажі. Пуссен — творець класичного ідеального пейзажу в його героїчному вигляді. Чотири пейзажі, написані для герцога Рішельє, завершують творчий шлях митця. У серії

«Пори року» художник ніби проходить усі вікові періоди людини на основі біблійних сцен.

Мистецтво Пуссена — це мистецтво значної думки та яскравого духу. Митець обирає такі сюжети, які надають йому можливість показати героїчні та зразкові характери.

Він не мав багато учнів, проте йому вдалося створити власну школу живопису.

Представником класицизму в живопису був Клод Лоррен (1600—1662). Головна тема його творів — це велич природи. Він малював море, античні руїни, краєвиди з постапями людей. Клод, як і Пуссен, зобразив чотири пори року. Це був неперевершений колорист свого часу.

Продовжувачем класицизму був знаменитий французький художник Жак Луї Давід (1748—1825). Доля художника, якого сучасники вважали першим художником Франції, тісно пов'язана з великими подіями, що переживала в ту епоху його рідна батьківщина — Французька революція і правління Наполеона Бонапарта.

Рідні Луї в майбутньому хотіли бачити комерсантом. Однак з раннього дитинства він не хотів нічому навчатися, окрім живопису. Будучи від природи наполегливим і впертим, юнак добивається дозволу відвідувати академію Сен-Люк, де навчається малювати з натури, а з 1764 р. продовжує вчитися у прославленого Буше і у В'єна, професора Королівської академії.

Перша робота, написана Луї Давідом, «Бій Марса з Мінервою», принесла йому великий успіх.

У 1775 р. Давід разом із В'єном відправляється в Італію, де вивчає шедеври світового мистецтва. 1780 р. повертається в Париж і пише картини: «Велзарій», «Портрет графа Потоцького», «Святим Роком».

У наступні роки художник багато пише, створює такі полотна, як «Андромаша», «Смерть Сократа», «Паріс і Єлена», «Вид Люксембурзького саду», «Сабінянки».

Луї Давід тісно пов'язує своє творче життя з політичним. Він стає активним учасником подій Французької революції, членом Якобінського клубу, його вибирають в національний комітет. 1793 р. разом з іншими депутатами Конвента Луї Давід проголосував за смерть короля Людовика, якого пізніше стратили. Відгуком на ці події стали роботи «Брут», «Клятва в залі для гри в м'яч», «Ле Пеллетьє», «Смерть Марата».

Останній період життя Давіда був непростим. Наполеон, якого Давід завжди вважав своїм героєм і кумиром, то зрікався від престолу, то знову повертався до влади. Наполеон нагородив Луї командорським хрестом Почесного легіона, а сини і обидва зяті отримали підвищення по службі. З остаточним падінням влади Бонапарта в житті художника наступають чорні дні. Його засуджують і назавжди видворяють за межі Франції за те, що він голосував за страту короля. Разом із сім'єю живописець виїжджає в Брюссель.

Для сучасників у картинах Жака Луї Давіда звучали думки майбутнього, а для потомків цей художник став єдиним майстром, що доніс до них дух своєї суворої епохи.

Нові великі завдання, пошуки героїчних образів, що втілювали громадянські доблесті, були вирішені художниками іншого типу, майстрами, що створили свій новий художній стиль. Це були Жак Луї Давід у живописі й Жан Антуан Гудон — у скульптурі.

Формування майстерності видатного французького скульптора, одного з найбільших майстрів скульптурного портрета, створення галереї яскравих образів пред-

ставників епохи Просвітництва — Гудона (1741—1828). Слава неперевершеного майстра скульптурного портрета, яку Гудон завоював ще за життя, незаперечна і по цей день. Це зв'язано з особистостями його моделей — великих людей XVIII ст.: Вольтера, Ж. Ж. Руссо, Д. Дідро, Б. Франкліна, Дж. Вашингтона.

Гудон виконав декілька скульптур на міфологічні сюжети. Кульмінацією творчості майстра в цьому плані було створення статуї Діани.

Французька революція позбавила Гудона не тільки основної маси замовників, а й творчих сил. З середини 1790-х рр. його мистецтво почало різко занепадати. Він продовжує працювати, але в значно менших об'ємах, виконує портрети членів імператорської сім'ї, маршалів і генералів. Останнім твором старого майстра був бюст Олександра I, виставлений в Салоні у 1814 р.

Гудон залишив надзвичайно велику творчу спадщину: портрети жінок і дітей, учених і філософів, людей мистецтва і видатних державних діячів.

До видатних митців Франції у XVIII ст. належить яскравий таланти скульптора-монументаліста, майстра малої пластики і декоратора, автора композицій в стилі рококо і раннього класицизму — Фальконе Етьєн Моріс (1716—1791).

Багаторічне наполегливе навчання і праця, помножені на природне обдарування, принесли майбутньому майстрові великі результати. Перша самостійна робота Фальконе «Мілон Кротонський» зробила його ім'я популярним у французьких художніх колах.

У 1753 р. Фальконе виконує ансамбль з двох фігур «Благовіщення» і «Розп'яття» для церкви Св. Роха.

Покровителькою і основним замовником стала маркіза Помпадур — фаворитка Людовика XV. Для оздоблення її палацу він створив велику кількість робіт, а також мармурову фігуру «Музика». Його професійний рівень підтверджують скульптура «Садівниця» і барельєф «Полювання на качок». Принесли успіх скульптору прекрасні творіння малої пластики «Купальниця», «Амур» та інші.

У 1765 р. Фальконе отримав через князя Д. Голіцина запрошення Катерини II створити в Петербурзі пам'ятник Петру I. 1766 р. скульптор з готовими ескізами монумента приїхав у Росію. Творча робота принесла Фальконе славу геніального скульптора-монументаліста. Після відливки кінної скульптури в 1778 р. він покинув Росію. У 1782 р. в центрі Сенатської площі був відкритий монумент Петру I «Мідний вершник».

Найплідніші роки життя і тріумф творчого генія французький скульптор привсти в Росії.

В архітектурі найяскравішим зразком класицизму залишається ансамбль Версальського палацу, збудований в 1668—1689 рр. за наказом французького короля Людовіка XIV. Архітектори цієї пам'ятки — Жюль Ардуен-Мансар та майстер садово-паркового мистецтва Андре Ленотр. Основні споруди Версаля нагадували своїми формами давньоримські будівлі з величезними колонами, портиками, скульптурами. Версальський парк, як і весь ансамбль, — це програмний твір. Це регулярний парк: у ньому все вивірено, розкреслено на алеї, визначено місця для фонтанів та скульптур. Загальна його довжина — близько трьох кілометрів.

У стилі класицизму було зведено Будинок та Собор Інвалідів, Вандомську площу та Площу Перемог у Парижі, відновлюються роботи в Луврі.

У голландській архітектурі, починаючи із середини XVII ст. відбувається крутий поворот до класицизму. Найбільша будова в Республіці Об'єднаних Провінцій — монументальна ратуша в Амстердамі — виконана в стилі класицизму. Започаткована в 1648 р. ця велична споруда, розкішно прикрашена всередині, була покликана втілити ідею могутності буржуазної держави. Будівничим її був видатний голланд-

ський архітектор Якоб ван Кампен (1595—1657). Голландські зодчі другої половини XVII ст. створили новий тип патриціанського житлового будинку з фасадом, прикрашеним строгими пілястрами і фронтоном. Цей тип будови залишався зразком для подібних споруд протягом всього XVII ст. і початку XVIII ст.

У XVIII ст. в європейському мистецтві зароджується неокласицизм. Неокласицизм — течія в літературі та мистецтві XVIII — початку XX ст., що базувалася на стилізації зовнішніх форм античного мистецтва, італійського Відродження і частково класицизму.

У мистецтві неокласицизм пов'язаний із англійським живописцем, графіком і теоретиком мистецтва Уільямом Хогартом (1679—1764). Основоположник просвітницького соціально-критичного напрямку в європейському мистецтві, майстер сатиричного побутового жанру.

Навчався в художній школі, Академії Вандербенка. У 1720-х рр. Хогарт заявив про себе як ілюстратор. Ілюстрував твори Мільтона, Шекспіра, Свіфта, Сервантеса. Коли вперше були написані живописні твори, невідомо. Але уже в 1728—1729 рр. виступив як досвідчений живописець («Політик», «Прихожани, що сплять», «Жінка, що вказує на батька своєї дитини» тощо).

Часто живописні роботи відтворював у гравюрах. Розмножені в серіях естампів, твори Хогарта мали великий успіх. Він створив цикли: «Кар'єра повії», «Модний шлюб», «Кар'єра марнотрата» з шести, восьми композицій, пов'язаних загальним сюжетом, які висміювали вади суспільства. Прийоми Хогарта сценічні. Він і відчував себе драматургом: складав словесні коментарі (ремарки) до своїх картин і гравюр, характеризував героїв і навіть давав їм імена. Хогарт писав не тільки побут, а й був прекрасним портретистом («Портрет місіс Елізабет Солтер», «Автопортрет з собакою», «Портрет Мері Едвардс», «Портрет Л. Фентон», «Портрет капітана Томаса Корема»), зберігаючи в портретах свій талант соціального психолога і майстерність в передачі миттєвого стану. Його портрети-етюди живі, свіжі, наприклад, портрет жвавої, рожевошокої «Дівчини з кривками».

Уільям Хогарт залишив декілька сотень творів живопису і графіки. Це був єдиний художник англійського Просвітництва й перший живописець-просвітитель у Європі.

Одним із найвидатніших англійських художників другої половини XVIII ст. був Джошуа Рейнольдс (1723—1792). Це широко освічена людина, добре знайома із мистецтвом старих майстрів, зокрема італійських живописців епохи Відродження і пізнього часу.

Серед колосальної кількості портретів (понад дві тисячі) Рейнольдса, які знайомлять нас з англійською інтелігенцією того часу, представниками національної культури — письменниками, ученими, акторами, а також державними діячами, військовими, знаттю — «Портрет письменника Стерна», «Портрет Неллі О'Брайен», «Портрет Річарда Берка», «Портрет графа Фредеріка Бейсборо», «Портрет Пенелопи Бусбі», «Портрет адмірала Хітфілда», «Портрет герцогині Девонширської», «Портрет хлопчика» та інші.

Широка ерудиція Джошуа Рейнольдса, його великі знання в галузі техніки живопису, а також енергійний і товариський характер дозволили художнику стати визначним діячем англійського художнього життя свого часу. Він прославився не тільки як великий художник, а й як теоретик живопису, виступав із статтями про мистецтво, був організатором і першим президентом лондонської Академії мистецтв.

Творчість і просвітницька діяльність Рейнольдса вплинули на англійську школу живопису кінця XVIII — початку XIX ст.

У мистецтві цього напрямку переважали прості, лаконічні, правильні форми, простежувався зв'язок з реалізмом, що найсильніше виявилось в творчості французького живописця, майстра жанрових картин, натюрмортів і портретів, автора понад 1000 полотен — Жана Батіста Сімеона Шардена (1699—1779). Свідок розквіту французького Просвітництва, сучасник видатних мислителів — Вольтера, Ж. Ж. Руссо, Ш. Монтеск'є і Д. Дідро. Освіту спочатку здобув у художника П'єра Жака, а згодом у відомого живописця і скульптора Ноеля Ніколи Куапеля, який високо оцінив здібності учня.

У 1724 р. Шарден отримав перше замовлення — написати вивіску для будинку лікаря із зображенням хірургічних інструментів. Ця робота засвідчила про талант художника-живописця до жанрово-побутових сцен. Через чотири роки художник організував першу персональну виставку, після якої приходить визнання.

У 1730—1740-х роках митець створив свої найкращі жанрові сцени («Пралі», «Повернення з ринку», «Трудолюбива мати», «Молитва перед обідом», «Чаювання», «Помічник повара» та ін.).

З любов'ю і теплом Шарден пише дітей: «Хлопчик з дзигною», «Маленька вчителька», «Дівчинка з воланом», «Хлопчик, що пускає мильні бульбашки», «Картонний будиночок» тощо.

Велику частину серед живописних робіт художника займають натюрморти: «Мідний бак», «Апельсини, срібний кубок та інші предмети», «Виноград, гранати, кавоварка, ніж і бокали», «Натюрморт з дикою качкою», «Кошик персиків і горіхи», «Люлька», «Атрибути музики», «Атрибути мистецтва» та інші.

Шарден виконав ряд портретів у техніці пастелі: «Портрет дружини», «Автопортрет в окулярах», «Автопортрет із зеленим козирком».

Не дивлячись на те, що великий живописець залишив величезну спадщину, зразу після смерті був забутий. Лише в середині ХІХ ст. французькі письменники брати Едмон і Жуль Гонкур заново відкрили світові красу і велич полотен Шардена.

Одним із найвизначніших портретистів сторіччя був французький художник-пастеліст Моріс Кантен де Латур (1704—1788).

У ранніх роботах Латура побудова композиції різноманітна. Наприклад, портрет свого товариша аббата Ж. Ж. Юбера художник вирішує в жанровому стилі. Портрети-картини дають можливість Латурі повніше і глибше охарактеризувати свої моделі.

Латур безперервно виставляється в луврських Салонах. Пише великі репрезентативні композиції, але в Салонах представляє й невеликі камерні та інтимні портрети (дофіни Марії Жозефи Саксонської, скульптора Ж. Б. Лемуана, ученого Дюкло, маршала Моріца Саксонського, королеви Марії Лещинської, актрис Жустини Фавар і Маріанни Данджевіль та ін.).

Латур в основному працював у техніці пастелі. Найяскравіший період творчості художника припадає на середину ХVІІІ ст.

У стилі неокласицизму побудована площа Згоди в Парижі та Малий Трианон у Версалі архітектора Ж.-А. Габрієля (1698—1782). Найбільшою спорудою неокласицизму стала церква св. Женев'єви в Парижі, яку в роки Французької революції перейменували на Пантеон. Сюди перенесені останки найвидатніших людей Франції, в тому числі і її будівничого — Ж.-С. Суфлю (1713—1780).

У Росії неокласицизм не розвинувся в стильову систему. Риси рококо оригінально переплелися з класицизмом. Російський класицизм став однією із самобутніх і яскравих сторінок європейського мистецтва. З'явившись у ХVІІІ ст., він набув до-

вершення в XIX ст. Видатними представниками російського класицизму XVIII ст. в архітектурі були В. Баженов, М. Казаков, у скульптурі — М. Козловський, Ф. Шубін, Ф. Щедрін, Е. Фальконе та ін., у малярстві — І. Нікітін, Ф. Рокотов, Д. Левицький, В. Боровиковський та ін.

Романтизм як напрям у європейській літературі і мистецтві зародився в Німеччині у XVIII — на початку XIX ст. на основі осмислення уроків Французької революції. Для романтизму властиві духовний порив, піднесення над реальністю, інтуїтивно-почуттєве світосприйняття. Це зумовлено небажанням змиритися з суперечностями дійсності. Романтикам було властиве глибоке розчарування в реальній дійсності, в наслідках антифеодальних революцій, в можливостях існуючої цивілізації. Вони боролися проти канонів класицизму. Разом з тим однією з найхарактерніших рис романтизму є пристрасна, всеохоплююча жада нового, почуття необхідності радикального оновлення світу. Романтики прагнули до усього незвичайного. Характерним для романтизму є й захист свободи, суверенності та самоцінності особистості, увага до внутрішнього світу людини. Романтики пристрасно захищали право митця на творчу свободу, безмежну фантазію, відкидаючи регламентацію в мистецтві, його уніфікацію. Вони тяжіли до всього, що стояло «над прозою життя», ставило митця над «сірою повсякденністю». Подібно до того, як класицисти вважали нормою та зразком мистецтво античності, романтики орієнтувалися на мистецтво середніх віків і Нового часу, відмінного від класицизму.

Живопис XVIII ст. поступався за драматизмом і масштабністю живопису XVII ст. Найбільші здобутки живопису пов'язані з творчістю вищезгаданих художників: Ж.-А. Ватто, Ф. Буше, Ж.-О. Франагора Ш.-Л. Давіда у Франції, Хогарта і Д. Рейнольдса в Англії.

Романтизм є характерним для творчості іспанського генія Франсиско Хосе де Гойї (1746—1828). Він став не тільки одним з найвеличніших живописців і графіків Іспанії, але й суттєво вплинув на все європейське мистецтво XIX і XX ст.

Довге життя Гойї схоже на захоплюючий роман. Пригоди і небезпечні витівки запального молодого іспанця: дуелі, любовні інтриги, бродяче життя з мандрівною трупною матадорів (тореадорів) тощо. Паралельно розвивався інший роман — роман його мистецтва, ще складніший. Складний — тому що його мистецтво багатогранне, належить до різних періодів: кінця XVIII і першої чверті XIX ст. і в зрілому періоді відрізняється складним підтекстом, зашифрованою системою алегорій. Гойя був першим живописцем двору Карлоса IV, але зображував сім'ю короля («Сімейство короля Карлоса IV») зі злого намішкою; він був придворним художником за Жозефа Бонапарта — ставленика Наполеона, він створив графічну серію «Страхиття війни» про спротив окупантам і потрясаючу картину «Розстріл повстанців в ніч на 3 травня 1808 року»; він таврував інквізицію, жорстоко знущався над забобонами. Гойя малював картини, які оспівували іспанський народ, прославляли його красу і моральну силу, мужність і патріотизм.

У першій половині творчого життя Гойя займався тільки живописом. Він був неперевершеним живописцем, блискучим колористом, намагався наслідувати Веласкеса. Перше визнання йому принесли роботи, виконані в стилі рококо, — картони для шпалер (тобто тканих картин). Над серіями шпалер Гойя працював у 1770-х і 1780-х рр. Він брав для них різноманітні сюжети: тут були старці, стражники, контрабандисти, мотиви маскараду.

Ставши відомим і модним придворним живописцем, Гойя писав дуже багато портретів, не відмовлявся і від церковних замовлень, побутових тем — «Сім'я герцога Осуні», «Молочниця з Бордо». У середині 80-х рр. Гойя виконав (поки що

тільки для себе) серію рисунків, які назвав «Капрічос», тобто капризи, фантазії. У 1799 р. мадридська газета представила колекцію гравюр на примхливі теми, вигравіруваних в техніці офорту та акватинти. Йому чудом вдалося уникнути інквізиції. Коли художник працював над «Капрічос», йому було вже за п'ятдесят, був хворим, глухим, але він став художником і людиною нового типу, нового віку — віку пробудження розуму. Ця колекція згодом перетворилася на шедевр іспанської гравюри та на один з найважливіших витворів світового мистецтва. Колекція складається з 80 естампів, підписаних низу. З самого початку свого існування «Капрічос» зробили вирішальний внесок у популяризацію творів автора та розуміння його світобачення. Ці гравюри є не лише неоціненним засвідченням ідей Гойї, але й можливістю зазирнути у його епоху та замислитися над самою природою людини.

Таким був останній великий художник Іспанії і Європи, живий міст із «галантного» XVIII ст. в критичний XIX вік.

Література. Задавала тон новому напрямку і література. Творчість таких видатних письменників епохи, як Корнель, Расін, Мольєр, підкоряє гострим відчуттям значущості проблем «людина і суспільство», установкою на гармонію душі окремої людини і навколишнім життям.

У літературі утверджувалась ієрархія жанрів, які поділялися на високі (трагедія, епопея, ода) та низькі (комедія, сатира, байка). Кожен жанр мав свої канони та чіткі межі, що не допускали їх змішування. Провідне місце в цій ієрархії належало трагедії. Трагедії Корнеля та Ж. Расіна, байки Ж. Лафонтена, сатира Н. Буало, комедії Мольєра не лише намагалися вирішити суспільні конфлікти в ідеальній сфері античності, а й переносили їх у зону тогочасних соціально-етичних, моральних колізій, що спричинило розвиток реалізму. Найбільше це стосується творчості Мольєра, яка поєднала різні ідейно-художні течії, визначивши подальший розвиток літератури. Комедії Мольєра перестали бути «низьким» жанром. Його найкращі п'єси за тематикою, філософським, психологічним та моральним звучанням досягли рівня трагедії. З кінця XVII ст. класицизм вступив у смугу занепаду, відродившись в епоху Просвітництва.

Англійська література XVIII ст. за методами зображення дійсності неоднорідна. Провідним методом є просвітительський реалізм. Але перші десятиліття XVIII ст. відзначені розвитком просвітительського класицизму (Аддісон, Поп), а в другій його половині розвиваються сентименталізм і ранній романтизм. XVIII ст. в Англії — період, коли виникають всі основні напрями й риси прийдешньої англійської літератури початку XIX ст. Величезний шлях проходить роман, блискучі зразки дає сатирична комедія, геніальних вершин досягає поезія. Героями романів були звичайні люди, які волею долі опиняються в різних обставинах, коли їм треба виявити свої найкращі якості. Типові зразки просвітницького роману дали Д. Дефо, Д. Свіфт, С. Річардсон, Г. Філдінг.

Одним з найвідоміших письменників цієї доби був англієць Данієль Дефо (1660—1731). Яскравий публіцист, у низці своїх памфлетів висміював дворян за прихильність до титулів. Висував проекти реформ, які сприяли б буржуазному розвитку Англії. Популярні твори: «Робінзон Крузо», «Молль Флендерс», «Історія полковника Джека», «Капітан Сінгльтон» принесли автору світову славу і визнання. У «Робінзоні Крузо» прозвучала тема розумного егоїзму, активної, життєстверджуючої позиції, безмежних людських можливостей та їх реалізації. Автор твору переконливо доводить, що з найбезнадійніших ситуацій завжди є вихід, але для цього потрібно докласти власних зусиль, неабиякої праці, стійкості, мужності, бути впевненим у своїй силі та розумі.

Іншого англійського письменника і політичного діяча Джонатана Свіфта (1667—1745) роман «Мандри Гулівера» у світі читача користувався необмеженою популярністю. Він сатирично зображував політичний і соціальний лад сучасної йому Англії, політичних діячів. Під виглядом казкових подорожей свого героя він висміяв вади сучасного йому англійського суспільства, чванливість, жадібність, підозрілість, свавілля, несправедливість. У великій серії памфлетів Свіфт показує жахливі результати англійського панування в Ірландії. Він був ідейним натхненником національно-визвольної боротьби в цій країні в 20-х роках XVIII ст.

Видатним представником англійського реалізму XVIII ст. був Генрі Фільдінг (1707—1754), у творах якого подана картина соціальних контрастів Англії. Найяскравіший у цьому плані твір «Історія Тома Джонса». Фільдінг критикує не тільки пережитки феодалізму, а й вади нової буржуазної цивілізації.

Особливе місце в літературі XVIII ст. належить видатному шотландському поетові Роберту Бернсу (1759—1796). Народний поет і великий гуманіст. Він створив твори, сповнені революційної пристрасності і гуманістичного пафосу, що різко вирізняє його від більшості представників англійського просвітництва. Його творчість здобула визнання за життя. У своїх поезіях він змалював образи селян, виступав проти соціального й національного гніту — «Був бідний фермер батько мій», «Веселі жебраки». Частина його творів періоду Французької буржуазної революції пройнята революційними настроями — «Дерево свободи», «Чесна бідність».

У романах Антуана-Франсуа Прево (1697—1763) бурхливі людські пристрасті стикалися зі звичайними обставинами життя — матеріальними, сімейними, через що переживання ставали не абстрактними, як у класичних творах, а реальними, злободенними. Водночас Антуан Франсуа Прево порушив канони просвітницької літератури. Він не лише вивів на сцену жертв станових забобонів, соціальних умов життя, а поглибив людську драму внутрішніми психологічними чинниками, насамперед якостями характеру («Записки знатної людини», «Історія кавалера Де Гріє та Манон Леско»).

Важливу роль у розвитку німецького Просвітництва відіграли видатний поет і мислитель Йоган Вольфганг Гете (1749—1832), великий поет Йоган Фрідріх Шіллер (1759—1805), філософ і письменник Йоган Готфрід Гердер (1744—1803), та публіцисти Георг Форстер (1754—1794) і Крістіан Шубарт (1739—1791). Німецькі просвітителі вперше протиставили літературу, театр, музику традиційно панівному образотворчому мистецтву, розглядаючи їх як жанри динамічного мистецтва. Вони виступали проти деспотизму, за справедливість та свободу, оспівували сильних, сміливих людей, яким притаманні яскраві глибокі почуття. Це положення увійшло в європейську естетичну думку.

Саме такі риси характеру властиві героям творів Шіллера — одного з основоположників німецької класичної літератури. Він є автором багатьох ліричних віршів, балад, драм, пройнятих волелюбними мотивами, ідеєю братерства, боротьби народів проти поневолення. У драмі «Розбійники» в образі Карла Моора автор втілює прагнення до свободи, утвердження людської гідності, ненависть до феодальних порядків. У драматичному творі «Вільгельм Тель» возвеличено швейцарського народного героя, борця за незалежність та свободу країни з-під австрійського гніту. В «Оді до радості» поет виступив проти тиранії та гноблення, за братерство і єдність народів.

Найвидатнішим представником епохи Просвітництва у німецькій літературі був Гете. Творчість Гете виявила найважливіші тенденції та суперечності епохи. Глибоко зрозумів значення Французької революції. Він, як великий гуманіст, вірив у

творчі можливості людини, негативно ставився до будь-якого насилля. Це знайшло яскраве відображення у його всесвітньо відомому творі, драматичній поемі «Фауст». Понад півстоліття працював Гете над цим твором, другу частину якого закінчив за рік до смерті.

У творі відбито пошуки сенсу життя, щастя. Доктор Фауст — герой німецьких середньовічних легенд та головний герой трагедії Гете — це, насамперед, людина, вічно невдоволена собою та своїм оточенням, душа бентежна, щира. Наприкінці трагедії, переживши безліч пригод, вже гинучи, Фауст доходить висновку, що сенс життя, найвища насолода, щастя полягають у самовідданій праці, діяльності та боротьбі на користь народу.

У літературі XIX—XX ст. Фауст є символом титанічної творчої праці, невтомного шукання істини й боротьби за свободу людського духу.

За сюжетом «Фауста» французький композитор Ш. Гуно (1818—1893) створив однойменну оперу.

З'являється цілий ряд спеціальних історичних праць просвітителів, які започаткували «філософію історії». Якісно новим кроком у розвитку проблеми історизму стала діяльність Йоганна Готфріда Гердера (1744—1803) — німецького просвітителя, великого дослідника національних культур, визначного історіософа, літературознавця.

Історичний прогрес людства Гердер пов'язував з розвитком культури, до якої відносив мову, мистецтво, науку, релігію, сімейні стосунки, державне управління, звичаї та традиції. Він описує історію та культуру різних народів до XIV ст., засуджує претензії з боку будь-якого народу на обраність, виключне місце у всесвітній історії, закликає вивчати культуру різних народів. Це мало плідотворний вплив на розвиток гуманітарної думки.

Гердер виступив з ідеєю єдності історичного процесу і суспільного прогресу для всіх суспільств і народів, хоч би як їх звичаї були несхожими. За ним, людське суспільство проходить ряд ступенів, де немає вищих і нижчих рас і народів, де кожна культура цінна своєю своєрідністю і де розвиток йде від стародавніх культур Сходу, через античну, до середньовіччя і до нашого часу. За Гердером, вся історія народів — це школа змагання в швидкому досягненні гуманності.

Музика. Висока хвиля суспільного руху ознаменувалася характерними змінами в усіх видах мистецтва, яке через епоху бароко й «старого» класицизму прийшло спочатку до ряду нових «проміжних» течій, а потім до революційного класицизму XVIII ст. Найчутливішою до змін виявилася музика, засвоївши драматизм тематики, бурхливі пристрасті, динамічний розвиток думки, різні контрасти. У результаті народжуються великі циклічні форми, опери, ораторії. У вокальну та інструментальну творчість проникає народна пісня, масові жанри активно впливають на симфонічні й оперні твори.

Передкласична доба (так її називають, оскільки вона передує віденській класиці) охоплює майже століття — від кінця XVII до кінця XVIII ст. Це період бурхливого розквіту всіх музичних жанрів у великих європейських країнах, музична культура яких набуває дедалі виразніших національних рис.

Найвидатнішими представниками передкласичної італійської музики були Джованні Баттіста Перголезе (1710—1736), який написав 14 опер, багато вокально-інструментальних і камерних творів; Джованні Паїзієлло (1740—1816) — автор «Сивільського циркульника» та Доменіко Чімароза (1749—1801) — автор «Таємного шлюбу».

Італійська передкласична музика дала багатий ужинок і в галузі інструментальної, камерної та оркестрової музики — Антоніо Вівальді (1678—1741), Джузеппе

Тартіні (1692—1770). Італія дала світові Доменіко Скарлатті (1685—1757) — геніального клавесиніста XVIII ст.

Найвидатніший представник передкласичної французької музики — Жан-Філіпп Рамо (1683—1764).

Перш ніж музика прийшла до узагальнюючого стилю віденських класиків в особі Гайдна, Моцарта і Бетховена, у XVIII ст. виникло кілька так чи інакше пов'язаних із Просвітництвом «молодих» стилів, що формували смаки суспільства. Їхня спільна мета — стильове полегшення, відмова від релігійної тематики, складних концепцій, декоративної пишності. Раннім представником цієї школи, просвітницького класицизму XVIII ст. з його громадським пафосом, героїкою, ідейно насиченими образами, був Хрестоф Віллібальд Глюк (1714—1787). Автор оперної реформи, підготовленої ідеями естетики Просвітництва. Вона, на його думку, повинна торкнутися, головним чином, опер-серія, які необхідно позбавити надмірностей і пишнот вокальної віртуозності, встановивши при цьому співвідношення між драматичною дією і музикою, зливши гармонійно воедино слово, музику й жест. Його мистецтво близько стоїть до трактування в живописі античних сюжетів і характерів напередодні Великої французької революції.

Багата обсягом, різноманітна жанрами творчість видатного композитора-новатора Йозефа Франца Гайдна (1732—1809), одного з основоположників віденської класичної школи. Велике історичне значення митця не тільки в тому, що він удосконалив і утвердив класичний тип симфонії і квартетів, а в тому, що він був і засновником класичної інструментальної музики, родоначальником сучасного оркестру. Його твори духом, змістом глибоко народні. Особливо кращі симфонії та квартети — то бездоганне дзеркало культури кінця XVIII ст., коли мистецтво мало сполучати велич і глибину в приємній, урівноваженій, м'якій художній формі. П. І. Чайковський сказав, що якби не було Гайдна, то не було б ні Моцарта, ні Бетховена, він обезсмертив себе удосконаленням чудової, ідеально розумної форми сонати і симфонії.

Наступний геніальний представник культури епохи Просвітництва — Вольфганг Амадей Моцарт (1756—1791). Творчість Моцарта — вершина європейської музики XVIII ст. Важко навіть підібрати відповідні слова, щоб ними передати подив, захоплення, схиляння поколінь перед творчим подвигом цього феноменального музичного творця. Все у його творчій біографії вражає — стиль генія, гідна подиву фантазія й плодovitість, оригінальність у мисленні. За своє коротке життя, позначене постійними злиднями, турботами, тривогами та болями, він встигає дати світові величезну кількість творів у всіх жанрах і формах (понад 600). Якась невідома сила веліла поспішати, мовби знала, що недовго йому залишалося жити. На дванадцятomu році життя він уже автор двох опер. У сімнадцятирічному віці в його доробку дві нові опери, двадцять симфоній, ціла низка театральних серенад, дивертисментів та ін.

Твори великого новатора сповнені глибокого філософського та ідейно-емоційного змісту. Його музичні образи формуються в широкому діапазоні, — від інтимних або трагічних, скорботно-патетичних, сповнених лірико-філософських роздумів частин до наповнених по вінця життєдайним і радісним торжеством фіналів; від патетичного благоговіння до незламної волі в боротьбі, до героїки й титанічної могутності у переборенні страждань.

Багата творчість Людвіга ван Бетховена (1770—1827) дуже різноманітна за жанрами і тематикою. Це опери, дев'ять симфоній, тридцять дві сонати для фортепіано, сімнадцять струнних квартетів, п'ять фортепіанних концертів, десять со-

нат для скрипки й фортепіано, концерти для скрипки з оркестром, двадцять три збірники варіацій для фортепіано, численних пісень, арій, пісенних обробок, ораторій тощо.

У пантеоні безсмертних Бетховен забезпечує собі місце не салонними п'єсами у дусі палацової шляхетної традиції XVIII ст. — неминучої данини, яку кожен композитор платив свого часу, — а своїми великими, що дожили до наших днів, славновісними творіннями, які звучать щодня в багатьох куточках нашої планети.

Велич композитора в тому, що у винятково багатому образному ладі його творів розкривається із неповторною виразністю глибоко демократичний дух і пафос, співзвучний не лише умонастроям європейської прогресивної інтелігенції тих часів, а й волелюбним пориванням усього людства. Велич композитора в тому, що він самобутній, що своєю творчістю пророкував шляхи для майбутнього розвитку; що в інтонаційному відношенні музика його живиться соками народних та героїко-закличних пісень епохи, які творчо осмислював, а не сліпо наслідував. Те, що він повідує світові — значне, нове за звучанням, важливе, сміливе, глибоке, новаторське за своєю формою, — відображає умонастрої сучасної йому епохи, пошуки європейської художньої думки і людського духу в період формування романтизму.

У сфері музичної культури остаточно запанувала опера, яка стає справжнім синтезом мистецтв (музика, костюми, декорації, бутафорія тощо). Поряд з оперою розвиваються й інші великі вокально-інструментальні форми — кантата, інструментальний та сольний концерт.

Творча спадщина трьох геніальних представників віденської класики постійно засвідчує свою непорушну життєздатність.

Отже, європейська культура XVII—XVIII ст., яка розвивалася на засадах раціоналізму та просвітництва, виробила нові методи, засоби наукового пізнання та освоєння навколишнього середовища, сформувала світогляд, вільний від феодальних забобонів, ідейно підготувала революційні зрушення в Західній Європі, що найповніше виразилося в ідеалах Французької революції, виробила нові засоби художньо-мистецького відображення навколишнього світу.

7.5. УКРАЇНЬКА КУЛЬТУРА В XVII—XVIII СТ.

XVII—XVIII ст. — виключно складний і важливий період у житті українського народу. У політичній історії він охоплює такі процеси, як перехід всіх українських земель під владу Речі Посполитої, наростання визвольної боротьби, створення національної державності в ході Хмельниччини, подальша втрата завоювань. У вітчизняній культурі це була яскрава, плідна епоха, принципова для подальшого розвитку. Можна виділити цілий ряд причин, які пояснюють культурне піднесення в Україні.

Всенародна війна за свободу України 1648—1657 рр. безпосередньо відбилася і на культурному житті. Патріотичні почуття, спільні походи, масове переселення — все це сприяло культурній інтеграції різних регіонів. У ході війни міцніла нова українська державність, що спиралася на козацькі традиції. Хоч Гетьманщина включала тільки частину національної території, але саме її існування вело до зростання національної самосвідомості.

Поява книгодрукування на українських землях у XVI ст. — значна віха в розвитку культури українського народу, серйозний чинник у формуванні національної свідомості. Друкована книга, окрім свого функціонального призначення, започат-

кувала і новий етап в історії культури — мистецтво книгодрукування. Власне, книгодрукування стало одночасно і виявом гуманістичних тенденцій в українській історії та зброєю представників вітчизняного гуманізму в боротьбі за незалежність. Більшість книг, особливо наукових, в цей період друкувалися латиною.

Друкарська справа отримала розвиток у всій Україні. Уже на початку XVII ст. тут нараховувалося близько 20 друкарень, найбільшою з яких була друкарня в Києво-Печерській лаврі. Друкарні створювалися на кошти меценатів, Війська Запорозького. Активно займалися організацією друкарень братства.

Поряд зі стаціонарними друкарнями також були пересувні. До середини XVII ст. нараховувалося вже близько 40 різних друкарень. Найбільшу питому вагу у друкарській продукції мали книги релігійного характеру, але видавалися також наукові трактати, довідники, календарі, підручники. Деякі з підручників відігравали важливу роль в освіті. Так, граматику, автором якої був М. Смотрицький (1619), М. Ломоносов назвав «вратами вченості». Вона перевидавалася понад 150 років практично у незмінному вигляді. Примітний той факт, що в домашніх бібліотеках багатих львівських міщан нараховувалися десятки і сотні книг.

На відміну від європейських та південнослов'янських першодрукарів українські майстри у видавничій справі не використовували пергамент, книги друкувалися на папері. Папір був частково привізним, але переважна більшість його виготовлялась на вітчизняних фабриках (папірнях). Папір був особливим, з філігранями — водяними знаками. Для філіграней використовували герби засновників папірень, зображення монастирів або братських церков, яким належали друкарні, герби міст тощо.

Увесь час Лавра дбала про зовнішність своїх книжок, і тут печерські видання не мали собі рівних. Лаврська гравюра придбала собі заслужену славу серед усього слов'янського світу. Художники готували потрібні малюнки, а гравери вирізували їх на дереві (а з кінця 1680-х рр. і на міді); свої рисувальні та граверні має Лавра вже в XVII ст.

Перший період лаврського друку — це період її вільного життя. Лавра вільно друкувала всі книжки, які тільки вважала за корисні та потрібні. Таким життям жила Лавра цілих 70 років, тобто до того часу, коли українську церкву було віддано московському патріархові.

Лавра випустила в світ довгу низку розкішних видань з великою кількістю гравюр. Печерська графіка цінна особливо тим, що вона постійно базується на українській традиції. Дуже любила Лавра давати на гравюрах своїх видань свій печерський побут. Часто можна побачити на цих гравюрах малюнки Успенської церкви, печер, лаврський іконостас, Антонія й Феодосія і т. ін. Взагалі печерські гравюри дають багатий та цінний матеріал для вивчення тогочасного українського життя та культури.

У середині XVII ст. друкowana книга стала істотним чинником розвитку української культури. Її тематика відображала стан церковного життя, освіти, науки, мистецтва, суспільно-політичної думки. Друкарство і книговидавництво на той час ще не відокремилися одне від одного. Деякі друкарні були не просто прибутковими поліграфічними підприємствами, а й видавничими центрами, осередками розвитку письменства. Навколо них гуртувалися письменники, знавці мов, майстри мистецького оформлення книги. Важливо підкреслити підтримку українського друкарства гетьманським урядом і козацькою старшиною.

У першій половині XVIII ст. починається новий період в історії українського книгодрукування. Російський уряд заборонив Київській і Чернігівській друкарням видавати будь-що, крім передруків давніх видань, які не повинні були відрізнятися

мовою і навіть наголосами від російських¹. Найпопулярнішим твором друкованої літератури стала в XVIII ст. чотиритомна «Книга житій святих» Дмитра Туптала. Вона знаходила прихильників не лише серед духовенства, а й поміж письмених селян і міщан. Крім згадуваних вже творів, видавалися українськими і польськими друкарнями духовні вірші різних авторів, прикладом яких стають польськомовні поетичні збірки Лазаря Барановича.

З літературних творів, що виходили друком, найширше коло читачів мали, в першу чергу, ораторсько-повчальна проза, житія, духовні вірші. Натомість за кількістю назв найпоширенішим літературним жанром стали панегірики і панегіричні вірші. Бароковий панегіризм успадкував від ренесансного алегорію, насиченість античною атрибутикою, проте пізні панегірики схематичніші, віддаленіші від реальності. Урочистого звучання окремим панегірикам надавали мови латинська й церковнослов'янська, хоч достатньо престижними в цьому жанрі вважалися українська польська. Видавали панегірики майже всі друкарні, особливо пов'язані з навчальними закладами; авторами бували викладачі, а то й учні. У деяких випадках укладання панегіриків стало складовою частиною навчального процесу чи його доповненням.

Поширилися весільні панегірики, панегірики, присвячені військовим і державним діячам, які видавалися з нагоди тих чи інших подій їхнього життя. Панегіричний характер мали також проповіді та вірші з нагоди похоронів.

Окрему групу становлять панегірики гетьманам Іванові Самойловичу, Іванові Мазепі (їх найбільше), Кирилові Розумовському. Твори на честь гетьманів репрезентують державницький струмінь в українській бароковій літературі. З іншого боку, видання численних панегіриків польським королям і російським царям відображало підлеглий статус України у складі цих держав. Поширеність панегіриків українським церковним ієрархам засвідчує роль церкви у національно-культурному житті.

У культурі бароко важливим елементом залишалася спадщина античної літератури, і це знайшло певне відображення в репертуарі видань. Для учнів колегіумів видавалися твори староримських авторів, інколи з науково-допоміжним апаратом. З навчальною метою публікувалися латинською мовою твори Корнелія Непота, Ціцерона, Горація, Лукреція Кара, Вергілія, Теренція Варрони, Плінія Старшого. У кінці XVIII ст. у Галичині з'являються і німецькомовні публікації на античні теми.

Якщо українська книга кінця XVI — першої половини XVII ст. мала виразні ознаки національної своєрідності, то на кінець XVIII ст. вона набиравала рис, властивих тогочасній європейській книжці в цілому.

Українське духовенство довго відмовлялось іти під московську владу, бо добре розуміло, що Москва припинить всю культурну роботу України. І коли насильством, зрадою та підкупом над українською церквою запанувала Москва, з того часу всім просвітнім справам українського духовенства прийшов край.

Другий період лаврського друку — це період боротьби її за права Лаври, за її свободу друку. Почався цей період після приєднання української церкви у 1686 р. до московського патріархату. Він спробував підкорити собі обидві друкарні Київської православної метрополії — лаврську та чернігівську. У цей час забороняється видання книг українською мовою, на друкування потрібен був дозвіл патріарха. Синод здійснював контроль за змістом і мовою видань під загрозою жорстоких покарань. І тому не дивно, що за XVIII ст. ми маємо небагато українських друкованих

¹ Ісавич Я. Українське книговидання: витоки, розвиток, проблеми.—Львів, 2002. — С. 213.

творів, але зате з'явилася велика кількість творів рукописних, що випадково побачили світ тільки в XIX ст.¹

У боротьбі за свободу друку, що так довго і так вперто вела Лавра, гору таки взяла Москва. І права Лаври були зламані, вона вже й не протестувала і почала друкувати книжки, тільки однакові з книжками московськими. Настав третій, новий період лаврського друкарства, що вже цілком ішов під патріотичним «прапором русифікації».

В Україні, яка перебувала під владою Москви, у XVIII ст., як уже згадувалося, царський уряд проводить реакційну політику щодо книгодрукування: були заборонені публікації українською мовою, введені цензурні обмеження. Після ліквідації Запорозької Січі у 1775 р. книгодрукування українською мовою занепало.

Більшість видавничих осередків кінця XVIII ст. не заслуговує назви українських ні за мовою, ні за тематикою видань. Водночас відбувається часткове розширення репертуару друкарень, збільшується кількість світських наукових праць, посібників для вивчення іноземних мов, медичних і господарських poradників.

Література. Розвиток книжкової справи був поштовхом для розвитку літератури. Ця сфера культури повною мірою відбивала перехідний характер епохи, той час, коли відбувалося формування національної мови, нових стилів і жанрів, піднімалися нові теми, які у попередні сторіччя вважалися забороненими або непотрібними. Велася завзята полеміка між прихильниками унії та її опозицією, результатом чого і став унікальний жанр українського письменства — полемічна література. Остання справила великий вплив на подальший розвиток культури, зокрема літератури та філософської думки. Основна маса православного духовенства, українська шляхта, міщани і особливо селяни не припускали думки про об'єднання церков, вбачаючи в цьому замах на батьківську віру.

Характерною рисою української літератури, що видавалася в умовах Великого Польсько-Литовського князівства, а надалі й у складі Російської імперії, стало утвердження ідей громадянського гуманізму, тобто ідей спільного блага громади, піднесення авторитету рідної мови, виховання молоді на принципах патріотизму. Яскраво ці мотиви виявлялись в педагогічній і ораторсько-учительній прозі другої половини XVII ст. Освіта, література й видавнича справа в польсько-литовську добу в Україні розвивались на рівні європейського культурного процесу.

Найяскравіше нові тенденції відображала перекладна література. У XVII ст. були перекладені й опубліковані різні наукові трактати і довідники, наприклад, медичний довідник «Аристотелеві врата». Поширюються переклади Святого Письма, які представляли такий жанр, як агіографія. Одним з найбільш цінних вважається «Пересопницьке Євангеліє», створене у 1561 р. Переклад з болгарської мови і підготовка тексту були зроблені ченцями Пересопницького монастиря на Волині. Причому переклад Святого Письма вперше зроблено на «просту» українську тогочасну мову.

Поряд з перекладною літературою з'являються оригінальні твори. У XVII ст. відмічається розквіт українського епосу — створюються думи, балади, історичні пісні, які Т. Шевченко ставив вище гомерівських поем. Наприклад, популярними були цикли дум «Маруся Богуславка», «Самійло Кішка» та ін. Епічні твори присвячені визвольній тематиці, в них оспівуються лицарство і героїзм, братство і вірність православ'ю.

У XVII—XVIII ст. поетичні твори найчастіше створювалися мандрівними дяконами і піддядими — учнями духовних шкіл. У період літніх канікул вони

¹ *Запаско Я. П.* Мистецтво книги на Україні XVI—XVIII ст. — Львів, 1971. — С. 387.

подорожували і писали віршовані твори на замовлення, з метою заробітку. Зміст цих віршів міг бути хвалебно-величальним (панегірик) або пов'язаним зі смертю і похоронами будь-кого зі знатних людей (мадригал). Разом з тим багато епіграм, віршів, поем були авторськими. Наприклад: Себастьян Кленович — «Роксоланія», «Звитязство богів», Мелетій Смотрицький — «Лямент у світа вбогих...», Касян Сакович — «Вірші на жалісний погріб шляхетного рицаря Петра Конашевича-Сагайдачного», Симон Зиморович — книга любовних пісень «Роксоланки, або Руські панни» та ін. Українські поети часто використовували біблійні теми, багато уваги приділялося проблемам моралі, релігії, що відповідало тогочасним смакам. У той же час в цих творах рідко присутні художні образи, інакомовність, метафора. Все це додає поезії XVI — початку XVIII ст. дещо наївного, невитонченого характеру. Треба врахувати і те, що літературної норми в українській мові на той час ще не було, у зв'язку з чим віршовані твори важко сприймаються сучасним читачем. Проте українська поезія XVI — першої половини XVIII ст. переживала важливий етап свого розвитку. У XVIII ст. найбільші досягнення поетичного мистецтва були пов'язані з ім'ям Григорія Сковороди.

Суспільно-політичні події середини — другої половини XVII ст. обумовили перелом в історії української літератури. З цього часу починається новий період її розвитку, що тривав до кінця XVIII ст. За усталеною періодизацією він розглядається у комплексі всього давнього українського письменства XI—XVIII ст., та цілий ряд ознак дає підстави вважати його як перехідний етап від літератури давньої до нової, розквіт якої припадає на добу українського Відродження.

Література другої половини XVII—XVIII ст. продовжує і розвиває традиції давнього письменства, використовує церковнослов'янську мову, культивує старі жанри ораторської, агіографічної, паломницької, частково полемічної прози. Водночас зароджуються і досягають вершин розвитку нові жанри — мемуарно-історична проза, бурлескно-травестійна та сатирично-гумористична поезія, шкільна драма, які визначили характер і стиль письменства.

Українська література цього періоду вписується в універсальний європейський стиль епохи — бароко з його витонченою алегоричністю і контрастністю образів, риторичністю і ускладненою метафоричністю, тяжінням до пишності. Бароковий стиль був панівним в українській літературі, проявлявся в усіх її жанрах і жанрових різновидах.

Українська література XVII ст. — різномовна. Вона творилася церковнослов'янською (словеноруською), староукраїнською, старопольською, латинською та російською мовами. Багатомовність і відкритість — одна з характерних прикмет української літератури XVII—XVIII ст., ознака її європейського характеру. У XVII ст. популярною стає драматургія. Найбільш поширеними були два види драми: релігійна і шкільна. Релігійна драма, в свою чергу, поділялася на три форми: містерія — таїнство спокутування гріхів людей Ісусом Христом; міракл — події життя святих; мораліте — драми, в яких виступали алегоричні фігури Душі, Любові, Гніву, Заздрості та ін. і велися розмови повчального характеру.

Шкільна драма розробляла не тільки релігійні, а й світські теми. Її мета полягала передусім у допомозі учням і студентам в їх вивченні творів грецьких та римських авторів, а також Біблії. Поет Дмитро Туптало створив різдвяну драму «Комедія на Різдво Христове», Симеон Полоцький — драму «Про Навуходносора», Григорій Кониський — «Воскресіння мертвих».

У кінці XVII—XVIII ст. у літературі формуються нові риси, вона вивільняється від впливу теологічних вчень і набирає виразно світського змісту. До кінця XVIII ст.

занепадають полемічна, житійна і ораторсько-проповідницька проза, шкільна драма, релігійно-моралізаторська лірика. На перший план виходять світські твори, пройняті критикою середньовічного укладу, зокрема сатирично-гумористичні вірші, органічно споріднені з фольклором.

Переважає частина літературних творів другої половини XVII—XVIII ст. анонімна, збереглась у рукописах і рукописних списках без імені автора. Порівняно небагато авторів називали своє ім'я. Утвердилися як творчі особистості письменники-професіонали: Лазар Баранович, Іоанікій Галятовський, Антоній Радвиловський, Іван Величковський, Феофан Прокопович, Дмитрій Туптало (Ростовський), Стефан Яворський, Митрофан Довгалецький, Василь Григорович-Барський, Григорій Граб'янка, Самійло Величко, Петро Кохановський, Іван Некрашевич, Григорій Сковорода та ін.

Найвидатнішою постаттю у культурному й літературному житті України XVIII ст. був великий народний мислитель, освітній діяч і письменник Григорій Савич Сковорода (1722—1794). Його багатогранна творчість — це остання ланка переходу від давньої української літератури до нової. У своїх філософських трактатах і літературних творах Сковорода розвивав цілий комплекс ідей, актуальних для другої половини XVIII ст., виражав передові погляди тогочасного суспільства.

Г. Сковорода був талановитим художником слова — байкар і поет. За п'ять років він написав 30 байок («Харківські байки»), в основі яких лежать оригінальні сюжети. Байки пронизує пафос гуманізму і демократизму. Найвище письменник цінує високі моральні якості людини: чесність, доброту, працелюбність, скромність, природний розум, засуджує гонитву за чинами, високими титулами («Бджола і Шершень», «Олениця і Кабан»). На його думку тільки «сродний труд» приносить щастя людині і користь суспільству.

У байках Сковороди знайшли продовження і збагачення сатиричні мотиви давньої української літератури. Письменник фактично завершив українську байкову традицію XVII—XVIII ст. і вивів байку як літературний жанр на шлях самостійного розвитку.

Крім збірки байок йому належить ще близько двох десятків поезій і поетичних перекладів, частина яких написана латинською мовою. Своєю поетичною творчістю Сковорода завершив понад двохсотрічний шлях розвитку силабічного віршування в українській поезії і започаткував силабо-тонічне. Кращі його поезії, що увібрали в себе досягнення народної лірики, ще за життя поета стали народними піснями.

Самобутня творчість письменника належить до видатних досягнень української культури XVIII ст. В ній відбито протест проти тиранії, несправедливості й насильства над людською особистістю, знайшли дальший розвиток ідеї гуманізму та Прогресивізму. Сковорода завершив давній період розвитку української літератури і став предтечею нової української літератури.

Українська література XVII—XVIII ст. достатньо відбила духовний стан народу. Письменство цього періоду виконало своє історичне завдання, віддзеркаливши майже всі важливі події, показало сутність українського національного духу, української ментальності від найдавніших державницьких устремлінь до найменших проявів світової культури.

Літописи. Своєрідним літературним жанром були літописи. Не будучи історичними дослідженнями в повному розумінні, літописи поєднують риси науки і мистецтва. Якщо перші редакції Київського літопису, створеного на початку XVI ст., тяжіли до давньоруської стилістики, то пізніші редакції мають ознаки нового часу. У XVII ст. з'явилися літописи, які відобразили яскраві і важливі

події того часу — формування козацтва, Визвольну війну 1648—1657 рр. та ін. — літопис Самовидця, Григорія Граб'янки, Самійла Величка, монастирські літописи. Нарівні з документами автори літописів використовували фольклорні джерела, власні спогади. Літописи відіграли важливу роль у розвитку літератури та науки. За активної участі О. Бодяньського, вченого секретаря «Общества истории и древностей Российских», у 1846 р. побачив світ «Літопис Самовидця про війни Богдана Хмельницького і про міжусіб'я, що були в Малій Росії, і про його смерть». Автор літопису був скромною людиною, що було в традиціях літописців, тому ім'я його невідоме. Він, як свідчить текст, був безпосереднім учасником війни Б. Хмельницького.

Самовидець розповідає про події, які відбувалися в Україні, і пов'язує їх із процесами в сусідніх державах — Росії, Польщі, Молдавії. Висвітлюється діяльність сподвижників Б. Хмельницького, не залишаються поза увагою історичні діячі сусідів — російського царя Олексія Михайловича, Степана Разіна та ін. Він, на думку дослідників, напевно користувався архівом Коша Запорозького, оскільки в літописі наводиться низка документів про дипломатичні місії запорожців, точні цифри чисельності реєстрового козацтва тощо. «Літопис Самовидця» має непересічну цінність для науковців. Він дає змогу ґрунтовніше вивчити добу козащини та особистостей, які її творили.

Перший козацький літопис анонімний, наступні — авторські. Григорій Граб'янка і Самійло Величко уклали зводи, де розповіли про козацтво з тією повнотою висвітлення матеріалу, яка була їм доступна. Безперечно, обидва автори знали «Літопис Самовидця», але кожен тлумачив події по-своєму.

Незважаючи на те, що основна тема твору Г. Граб'янки — події визвольної війни 1648—1654 рр., він чільне місце відводить питанню походження козацтва, полемізує з польськими письменниками Кохановським, Стриковським та Гваґніним. Він яскраво описує побут і життя козаків, їх моральні засади, стверджує, що за брехню, блуд і безчестя винний міг бути покараний на смерть. Г. Граб'янка щиро вболіває за долю України, особливо після Люблінської унії 1569 р. Його обурюють утиски козаків та простих людей, які стали майже безправні й віддані на відкуп панам та орендарям, народ був приречений на вимирання. Образ Б. Хмельницького висвітлюється досить об'єктивно і, виходячи з контексту, з великою повагою. Літопис Г. Граб'янки й сьогодні є цінним першоджерелом. До нього додаються два реєстри Війська Запорозького — до Б. Хмельницького та після його смерті.

Найбільш фундаментально працює чотиритомний «Літопис» С. Величка, виданий 1848—1864 рр. У літописі Величка використано велику кількість документального матеріалу. Тут повністю наведено десятки урядових офіційних і приватних листів, актів, універсалів, грамот, дипломатичних документів, топографічних описів, реєстрів тощо. Частина цих матеріалів, як виявили дослідники, не є автентичними документами. Та незважаючи на деякі сумнівні документи, пропуски, що стосуються 1649—1652 рр., автор доносить до читача багато джерел української історіографії другої половини XVII — початку XVIII ст., літопис є видатною історичною і літературною пам'яткою свого часу.

Як і в усіх козацьких літописах, центральною постаттю цього твору виступає Богдан Хмельницький. Величко наводить біографії і характеризує українських гетьманів після Хмельницького. Автор з любов'ю описує численні походи на турків і татар уславленого запорозького кошового Івана Сірка.

Текст літопису щедро пересипаний влучними народними виразами, прислів'ями і приказками, порівняннями тощо. Автор «Літопису» не відокремлює Україну 1648—1654 рр. від історичного розвитку країн, з якими її звела доля, наводить ба-

гато цитат з історичних праць зарубіжних авторів, часто мовою оригіналу, зокрема, польського поета Самійла Твардовського і німецького історика Пуффендорфа, який розповідає про Б. Хмельницького та його оточення. Автор стверджує, що український народ виживе, незважаючи на всі намагання сусідів звести його з історичної арени.

Освіта і наука. Однією з характерних рис української культури XVII—XVIII ст. є особливий інтерес, який виявляло суспільство до освіти.

Оскільки культура розвивалася в польських умовах зіткнення католицької і православної церков, то кожна з сторін прагнула використати всі засоби для посилення свого впливу. Своєрідним результатом такого протистояння стала широка мережа різноманітних шкіл.

Тривалий час основним типом навчальних закладів були початкові, парафіяльні (приходські) школи при православних монастирях і церквах. Рівень та форми навчання в них уже не відповідали вимогам часу. Після утворення Речі Посполитої у 1569 р. в Україні з'явилися єзуїтські колегіуми — по суті вищі школи, які були добре організовані і фінансово забезпечені. Головною умовою прийому до єзуїтського коледжу було сповідання католицизму. Ці навчальні заклади виконували функцію окатоличування і ополячення українського населення.

Незважаючи на те, що багато з представників української еліти орієнтувалися, як вже говорилося, на чужу культуру і мову, знайшлися все ж патріотично настроєні багаті феодала, які виступили ініціаторами створення православних шкіл, які б не поступалися єзуїтським. Традиції меценатства були в цей період яскраво вираженими. Можна назвати імена князя Андрія Курбського, який в містечку Міляновичі на Волині створив цілий культурний гурток, і князя Юрія Слуцького, який у своєму маєтку зібрав багатьох діячів культури України, Білорусії та ін. Одним з найвідданіших українській культурі людей був князь Костянтин-Василь Острозький. У 1576 р. у своєму маєтку він відкрив перший православний колегіум, куди для роботи були запрошені фахівці з ряду європейських країн. У колегіумі вивчалися давньослов'янська, грецька і латинська мови, а також цикл дисциплін, який називався за традицією «сім вільних наук»: граматики, риторика, діалектика, арифметика, геометрія, астрономія, музика.

Ініціатива князя Острозького знайшла багатьох послідовників. Найактивнішими з них стають братства, і, треба сказати, шкільна справа входить до числа їх головних турбот. Включається до створення шкіл і козацтво, особливо у XVII ст. Утвердження в ході Хмельниччини форм національної державності, полкового розподілу, місцевого самоврядування вело до масового відкриття початкових шкіл. Своя школа діяла, зокрема, в Запорозькій Січі. Офіційна гетьманська влада опікувалася створенням і підтриманням освітньої системи шкільництва. До початку XVIII ст. в Україні нараховувалися сотні шкіл, практично в кожному великому селі, в містечках і містах були школи. Дуже добре справа освіти була поставлена в Ніжинському та Полтавському полках, де кількість шкіл перевищувала кількість поселень. Вони відрізнялися демократичністю статутів, у них безкоштовно вчилися діти всіх станів, зокрема і сироти.

У Європі в цей час формуються два по суті протилежних підходи до навчання і виховання. Якщо у Франції знайшли підтримку ідеї Руссо і Песталоцці про вільний розвиток духовних сил і здібностей людини через інтерес, через гру як форму навчання, то у Німеччині переважала думка про необхідність жорсткої регламентації і контролю за навчанням, постійного нагляду вчителів. Ці тенденції знаходили відображення і в Україні, що відбилася в ході конкурентної боротьби православних та єзуїтських шкіл. Про напруженість боротьби свідчать

приклади закриття ряду братств і братських шкіл на заході України. Навіть Острозький колегіум припинив своє існування після смерті князя Костянтина. Його внучка Анна-Елоїза на його базі відкрила єзуїтський колегіум. Львів Польща вважала своєю землею, і у 1661 р. уряд відкрив тут університет, перший в Україні.

Наступ єзуїтів привів до переміщення центру культурного життя з заходу України на Лівобережжя. У XVI ст. запорозьке козацтво сформувалося як окремий стан. До 1620 р. Брестська унія по суті втратила своє значення у центральному регіоні України. За допомогою Війська Запорозького, його гетьмана П. Сагайдачного була відновлена православна митрополія.

Наприкінці XVII — у першій половині XVIII ст. в Україні істотно збільшується кількість шкіл при братствах. За Берестейською унією на зразок Львівської братської засновано Стрятинську, Луцьку, Кам'янську, Пинську та інші школи, в яких головна увага приділяється вивченню грецької мови, тому ці школи називали «грецькими». Гетьман П. Сагайдачний заповів спеціальні кошти на утримання вчителів грецької мови у Львівській та Київській школах. Освітній рух охопив майже все населення України. Як зазначив Павло Алепський 1654 р., навіть багато жінок були письменними.

У Києві 1615 р. відбулася знаменна подія для культурно-освітнього життя. Галшка Гулевичівна подарувала Київському братству земельну ділянку на Подолі під забудову монастиря та школи для дітей шляхетських і міських. Навчальний процес у школі відбувався на 4 відділеннях: граматики, риторики, філософії, мов — грецької, латинської, слов'янської, польської та української (руської). Зразком були програми провідних європейських університетів.

Привілей Владислава IV від 1635 р. дозволяв вивчати у школах України польську мову, але при цьому заборонялося викладати богословські дисципліни. П. Могили не вдалося реалізувати свою ідею — зробити Київську колегію вищим навчальним закладом з повним курсом навчання. Обмеження були суто прагматичні: щоб українські діти здобували освіту в польських католицьких академіях і відповідно покатоличувалися.

Києво-Могилянською колегією, а з 1701 р. за ініціативи І. Мазепи — Академією, завжди опікувалися визначні політичні й громадські діячі України. І. Мазепа, якого В. Ясинський називав благодійником, а Ф. Прокопович — ктитором преславної Академії Могило-Мазепіянської, спорудив для неї новий будинок, Братський собор і постійно піклувався про неї. Поліпшив стан Д. Апостол. Злет і піднесення були за гетьманування К. Розумовського. Тут працювали Г. Кониський, С. Ляскоронський, Ю. Щербацький, Д. Ніщинський, М. Максимович — сузір'я імен, що склали б честь будь-якому університетові Європи.

Києво-Могилянська академія істотно вплинула на розвиток культури. Професура і викладачі, як правило, мали європейську освіту, більшість закінчила провідні вищі навчальні заклади і принесла до Академії кращі набутки методики наукових досліджень, організації навчального процесу. Вільне володіння латиною відкривало студентам шлях для продовження освіти в університетах Європи. Дружба, братерство, взаємовиручка, участь в управлінні школою виховували повагу до школи і товариства. Вважалося за норму брати участь у диспутах та дискусіях, урочистостях, святах для всіх викладачів і учнів, а шкільні драматичні вистави здобули популярність у киян.

Учні шкіл та слухачі колегії, або «бурсаки», під час вакацій розходилися по селах України і були тією живою ланкою, яка пов'язувала Академію з народом. Вони працювали вчителями, організовували вистави, показували вертеп,

співали колядки — виконували просвітницьку і культурну місію, розпочату кобзарями.

Києво-Могилянська академія дала світові таких визначних діячів науки і культури, як Ф. Прокопович, Є. Плетенецький, Г. Сковорода, М. Ломоносов, Г. Полетика, С. Яворський, П. Завадовський, О. Безбородько та багато інших, які гідно продовжували справу Академії в Москві та Петербурзі. Першими професорами та викладачами у Московському та Санкт-Петербурзькому університетах були випускники Києво-Могилянської академії, а Ф. Прокопович став засновником Всеросійської Академії наук.

Уряд царської Росії позбавив Києво-Могилянську академію статусу світського навчального закладу, перетворив її спочатку на духовну академію, а згодом на семінарію.

У 1700 р. колегіум з'явився у Чернігові, в 1726 р. — у Харкові, у 1738 р. — у Переяславі. Таким чином, у XVII — першій половині XVIII ст. в Україні широко розповсюдилася шкільна справа та ідеї освіти. Був високий відсоток письменних людей. Позитивною рисою була доступність, демократичний характер освіти. Діти всіх соціальних груп могли вчитися, оскільки навчання було безкоштовним. Традиція широкої початкової освіти була перервана разом із закріпаченням українських селян до кінця XVIII ст. при Катерині II.

Як вже говорилося, українська культура довго розвивалася без державної підтримки, за невеликої участі соціальної верхівки. Це призводило до відставання такої сфери культури, як наука. Особливо це стосується природничих наук, для розвитку яких завжди були необхідні спеціальне обладнання, фінансове забезпечення.

Що стосується гуманітарних наук, то тут успіхи були вагомішими. Зокрема у самостійну галузь виділилася філософія, хоча і досить пізно за європейськими мірками — у XVIII ст. У Західній Європі в цей час утверджується ідеологія Просвітництва, яка висуває такі цінності, як раціоналізм, демократизація різних сфер життя.

Ідеї Просвітництва розвиває філософ Феофан Прокопович, вихованець, а надалі професор і ректор Києво-Могилянської академії. У своїх головних працях «Правда волі монаршої», «Слово в неделю цветную о власти и чести царской» Прокопович виклав свою концепцію. Державна влада, на думку філософа, має божественний характер, а монарх є по суті батьком для своїх підданих. Подібно Т. Гоббсу, Прокопович стверджує, що люди, побоюючись «війни всіх проти всіх», створюють державу, яка захищає їх від внутрішніх і зовнішніх ворогів. Однак, на відміну від Дж. Локка і Ш. Монтеск'є, він вважав, що люди передають турботи про дотримання своїх прав державі назавжди. Народна маса повинна підкорятися монарху, тим більше, що освічений правитель не буде ні злим, ні несправедливим. Але народ володіє в деяких випадках і активними функціями — він може висловлювати свою думку, критикувати політику монарха і навіть вибирати його, якщо спадкоємця престолу за тими або іншими причинами не виявиться.

Досить ідеалістична логіка Прокоповича базувалася на його поглядах на людину. Природа заклала у людину добро, зло ж з'являється з суспільства, від бідності. Зло, вважав Прокопович, можна перемогти за допомогою освіти. Визнання у народі активної функції, про яку писав Прокопович, є одним з істотних завоювань вітчизняної суспільної думки.

Особливе місце в історії як української, так і світової філософії займає Григорій Сковорода. Подібно європейським просвітникам, він схилився перед розумом, наукою. Але осягнення людиною світу з його жорстокістю й егоїзмом не зробить людину щасливою. Щастя дає людині свобода, самопізнання і «сродний труд», тобто

улюблена праця, характер якої різний для кожної конкретної людини. Вільна творча праця і просвітництво розвивають в людині добрі начала, закладені природою, — так міркує Сковорода в творах «Благородний Еродій», «Убогий жайворонок», «Бджола і Шершень» та ін.

Сковорода однозначно відкидає світоглядні положення епохи Відродження про «сильну особистість», яка багато бажає і багато досягає. У надмірній соціальній активності, прагненні оволодіти світом за допомогою розуму, знань, волі, зброї філософ вбачає одну з головних причин всіх бід сучасного йому життя. Бажання багатства, слави і влади вселяють в душу злобу, заздрість, жорстокість, вічне невдоволення собою і всім. Вихід з суперечності людського буття один — зречення зайвих бажань, в тому числі прагнення слави і влади, а також обмеження потреб людини шматком хліба і водою. Бог зробив важкодоступне непотрібним, а потрібне легкодоступним — стверджує філософ.

Схиляючись перед розумом, Сковорода був далекий від абсолютизації його можливостей. Наскільки світло розуму може досягати істини, настільки він може і помилятися. Людина доходить до істини і серцем, і такий шлях може бути більш коротким. Висуваючи положення про важливу роль, яку відіграє в людській діяльності інтуїція, емоційна і підсвідомо-несвідома сфери, філософ на сторіччя випередив свій час. Винятково актуальна і його думка про гармонію відносин між людьми і природою, яку Сковорода вважав божественною. Людина не повинна вважати природу чимось неживим і бездушним, і тоді, подібно до давньогрецького Антея, вона буде нескінченно черпати сили з неї.

Архітектура і скульптура. Становлення професійної художньої культури України за своєю складністю порівнянне з розвитком науки. Якщо в Західній Європі мистецтво XVI ст. — це мистецтво пізнього Відродження, то в українській культурі деякі ренесансні тенденції перепліталися з середньовічними.

В архітектурі середини XVI ст. відбуваються суттєві зміни. Зникають оборонні риси, будівлі перетворюються на звичайні житлові палаци. Це характерно не лише для зовнішніх форм. Змінюється комплекс у цілому: замки у Бережанах, Острозі, Кам'янці-Подільському та ін. Збагачення феодалів дає їм можливість споруджувати палаци з просторими дворами для лицарських турнірів, розкішними залами для прийому гостей і влаштування балів. З цією метою запрошуються іноземні спеціалісти.

Із прийняттям Магдебурзького права в Україні почалася регулярна забудова міст за європейськими зразками: у центрі, на площі, зводиться ратуша, а вся міська територія розбивається на прямокутні квартали. Землі обмаль, тому будинки по фасаду вузькі, у два-три поверхи, тягнуться до середини кварталу, на першому поверсі розташовуються службові або торгові приміщення, на другому — житло. Місцеві майстри виробили власний напрямок в архітектурі. Цей період залишив по собі пам'ятники великої мистецької і культурної вартості (збудова Площі Ринок у Львові та ін.).

У культовій архітектурі розвиваються дві течії: продовжують зводитись дерев'яні церкви, що характерно для лісових районів Карпат та лісостепової зони, а також розвивається кам'яне мурування. У містах храм тягнеться вгору (храми Львова, Ужгорода, Києва та ін.). У сільській місцевості храми компактні, чудово вписуються в навколишнє середовище. У той же час з середини XVI ст. виразними стали основні тенденції загальноєвропейського культурного процесу, у першій чверті XVII ст. в архітектурі з'являються елементи стилю бароко. Він передбачає велику кількість прикрас зовні і всередині будівлі, складність архітектурної конструкції, розробку складних просторових ансамблів, синтез різних видів мистецтва.

Декоративні ідеї та можливості бароко були близькими до національного українського мистецтва, якому притаманна мальовничість композиції, гармонія будівель з навколишньою природою. Поєднання власних традицій та європейського впливу створило умови для розквіту своєрідного стилю, названого українським, або «козацьким» бароко. Видатний український вчений минулого сторіччя В. М. Щербаківський сказав, що українському бароко властива простота і ясність, вона взяла гору над химерністю, і стиль бароко в Україні став простішим і спокійнішим, ніж на своїй батьківщині, не втративши нічого в красі. У другій половині XVII ст. в Україні поширюється стиль бароко, що став цілісною художньою системою, під впливом якої розвивалися всі види і жанри мистецтва.

Дивовижне розмаїття архітектурних форм українського бароко зумовило їх багатоджерельність. Тут творчо поєдналися європейські досягнення з традиціями народної дерев'яної архітектури. Це Троїцька церква в Густині (1671), Покровський собор у Харкові (1689), Іллінська церква в Києві (1692), Всехсвятська надбрамна в Києво-Печерській лаврі (1696-1698), Вознесенський собор у Переяславі (1700), Георгіївська церква Видубицького монастиря в Києві (1696—1701), Воскресенська — у Сумах (1703), Катерининська — у Чернігові (1710), Покровська церква у Києві (1776—1772) та ін. Другий напрямок — поєднання трансформованого давньоруського храму з класичною композицією фасадів: собор Троїцького Іллінського монастиря в Чернігові (1679), собор Мгарського монастиря поблизу Лубен (кінець 1689—1709) та ін.

Провідним типом споруд стає так званий козацький собор — п'ятикупольний, з чотирма однаковими фасадами. Це — Миколаївський собор в Ніжині, Георгіївський — у Видубицькому монастирі. Повне злиття з природою досягнуто при побудові Миколаївської церкви Святогірського монастиря на крейдяній кручі (Донецька область). Шедевром українського бароко вважається дзвіниця Далеких печер Києво-Печерської лаври. Керував будівництвом талановитий український народний зодчий С. Ковнір, а проект, очевидно, розробив І. Г. Григорович-Барський, який багато років займав посаду головного архітектора київського магістрату. У внутрішній оздобі храмів, особливо у виготовленні різьблених дерев'яних іконостасів, проявилася блискуче мистецтво народних майстрів. Крім нового будівництва, у XVII ст. на кошти козацької старшини були перебудовані у новому бароковому стилі древні Софійський і Михайлівський золотоверхий собори, церкви Києво-Печерської лаври. Фасади були оштукатурені та декоровані, іншої, більш складної форми набули куполи соборів. Будівництво досягло особливого розмаху при гетьмані І. Мазепі. За словами Ф. Прокоповича, Київ стараннями І. Мазепи перетворився в новий Єрусалим.

У XVIII ст. в Києві видатні архітектурні споруди були створені за проектами іноземних архітекторів. Йоган Шедель (1680—1752) на запрошення Києво-Печерської лаври керував будівництвом великої дзвіниці, яка згодом стала називатися дзвіниця Шеделя. На той час вона була найвищою спорудою в Російській імперії (висота — 96,52 м). Він же добудував верхні поверхи Софійської дзвіниці. Творіння Й. Шеделя оцінюють як програмні для подальшого розвитку архітектурного вигляду Києва.

У Києві працював молодий Бартоломео Растреллі (1675—1744). Всесвітньо знаменитою стала його Андріївська церква, яка завершувала перспективу головної вулиці Києва. Місце для будівництва було обране так вдало, що невелика за розмірами, легка і витончена церква зайняла домінуюче положення. Цей ефект архітектор посилив, спроектувавши високий підмурівок. Улюблені кольори Растреллі — блакитний, білий і золотий роблять церкву чепурною і гармонують з київським небом.

Ним же був створений Імператорський палац у Києві, пізніше названий Маріїнським, який нині використовується для урочистих президентських прийомів.

В архітектурі Західної України переважала загальноєвропейська стилістика, національне начало було виражено відносно слабо (наприклад, собор Святого Юра у Львові).

Вигляд українських міст змінювався у зв'язку з тим, що поряд з дерев'яними спорудами все більше створюється кам'яних будівель. Особливу популярність отримав будинок купця Корнякта у Львові, прикрашений багатопверховими відкритими галереями з арками та просторим внутрішнім двором. Однак при забудові міст квартали і вулиці довго розташовувалися хаотично. Лише в кінці XVIII ст. нові міста півдня України — Одеса, Миколаїв, Маріуполь будуються відповідно до єдиного архітектурного плану, мають чіткі вулиці і квартали, виділений центр.

У XVIII ст. починає активно розвиватися палацова архітектура. Зводяться палаци гетьмана К. Розумовського в Батурині та Глухові; у Ляличах на Чернігівщині будується маєток графа Завадовського та ін.

Загалом найбільшу питому вагу в міському будівництві мали світські будівлі-палаци вельмож, магістрати, школи, ринки. Популярними були фонтани і парки, які розбивалися відповідно до традицій французького, або так званого регулярного парку. Симетричне розташування насаджень, надання геометричних форм куштам і деревам, екзотичні квіти — такі вимоги відповідали смакам знаті того періоду. З другої половини XVIII ст. ця традиція змінилася: в моду входять англійські парки (ландшафтне планування). У другій половині XVII ст. на території України закінчуються воєнні дії. Настає мир. Починається активний період зведення цивільних і культових споруд, другу половину сторіччя можна вважати «золотим» віком українського мистецтва.

Кінець XVII — початок XIX ст. характеризується в українській архітектурі значним зростанням обсягу будівництва, поширенням нового стилю — класицизму. У своїх кращих зразках мистецтво класицизму дало важливі естетичні і виховні функції. Урочиста простота будинків, площ і вулиць несла в собі глибокі емоційні імпульси. Розвиток архітектури великою мірою зумовлюється прогресом будівельної техніки. В цей час поступово впроваджуються у будівництво металеві конструкції, проте, як і раніше, поширене було дерев'яне будівництво.

У розвитку класицизму можна визначити три етапи: становлення стилю, зрілість і занепад.

Архітектура першого етапу відзначається переходом від бароко до класицизму, пошуками нових засобів художньої виразності й новим підходом до ансамблевої забудови. За часів класицизму набуває значення відкритий характер композиції ансамблів площ, вулиць і окремих комплексів.

Основним досягненням другого етапу було створення великих ансамблів, а в архітектурі — застосування декоративного мистецтва для втілення значних художніх задумів.

На третьому етапі поширилося багатопверхове будівництво, зростали промислові підприємства, навчальні заклади. Занепад класицизму виявився також у відході від творчого розуміння й використання форм античності у пануванні канонів і штампів, у прояві електризму.

Кращі набутки зрілого класицизму знаходять підтримку, поширення у творчій практиці українських архітекторів та скульпторів.

Серед значних і найкращих споруд кінця XVIII ст. виділяється п'ятибанный Спасо-Преображенський собор у Новгороді-Сіверському, закладений за планом петербурзького архітектора Дж. Кваренчі. Собор розміщено у центрі забудови монастиря.

Розвиток архітектури Києва значною мірою пов'язаний з ім'ям визначного архітектора Андрія Миленського. Миленський за короткий час перетворив патріархальний Київ з його численними монастирями і руїнами колишньої могутності й слави на сучасне європейське місто. Під його керівництвом було покладено багато вулиць, він також визначив і Хрещатик як головну в майбутньому вулицю Києва. На Хрещатику Миленський збудував перший у місті театр із залом на 470 місць (не зберігся). У 1802 р. за проектом Миленського споруджено перший в Україні «Пам'ятник на честь поновлення магдебурзького права», що являє собою тосканську колону з п'єдесталом у вигляді арки.

У другій половині XVIII ст. розгорнулися значні будівельні роботи на півдні України. За короткий час там виникли такі значні міста, як Єлисаветград, Херсон, Маріуполь, Катеринослав, Одеса.

У плануванні й забудові цих міст брали участь видатні петербурзькі архітектори.

У 1790 р. архітектору Івану Старову (1745—1808) доручили обрати нову територію, скласти проект міста Миколаєва. В архітектурі Миколаєва у прямих вулицях і великих площах відразу відчувається характер міста, спланованого на класицистичних засадах. Центральна площа була на перетині двох головних широких вулиць. Її забудова складалася з церкви на честь Григорія Вірменського, будівель магістрату з кам'яними лавками. Найзначнішою з них є кам'яний двоповерховий будинок. До нього симетрично прилягають з обох боків крила у вигляді відкритих галерей, які надають будівлі легкості. Перший поверх магістрату має вигляд аркади, на яку спирається стіна другого поверху, а колони бокових галерей пов'язують будинок з іншими будівлями площі.

В інших будівлях у Миколаєві також відчувається намагання по-новому трактувати класику сміливим застосуванням форм дерев'яної архітектури, навіяних народною творчістю.

Найбільшого розвитку серед міст кінця XVIII ст. досягла Одеса. Її збудували в 1794 р. на місці турецької фортеці Хаджибей. У забудові Одеси брали участь петербурзькі архітектори, такі як Ф. К. Боффо, Г. І. Горічеллі. Ф. К. Боффо був родом із Сардинії. За сорок років творчої діяльності він спорудив кілька найзначніших будівель. Основним архітектурним акцентом є центральна напівкругла площа, збудована двома симетрично розташованими увігнутими будинками. Саме ця архітектурна ідея яскраво виявлена у величезних Потьомкінських сходах. Сходи, пам'ятник і вулиця між увігнутими будинками становлять композиційну поперечну вісь бульвару, що поділяє його на дві частини. Бульвар обмежують з двох боків комплекси будов — садиба Воронцова та будинок Старої біржі. Воронцовський палац збудований за проектом Боффо. Палац має чудові інтер'єри, які відзначаються декоративним багатством і художнім смаком.

Скульптура була тісно пов'язана з архітектурою. У другій половині XVII—XVIII ст. скульптура розвивалась у двох взаємопов'язаних, але далеко не тотожних у духовних основах і основоположних мистецьких принципах, напрямках. В українській мистецькій культурі вона поширювалася, насамперед, у вигляді орнаментального декоративного різьблення, фігурна скульптура тут виступала спорадично, спроби ввести її до церковних інтер'єрів як на західноукраїнських землях так і на Лівобережжі залишилися поодинокими епізодами.

Головним напрямом розвитку української скульптури залишалася вироблена від початку XVII ст. система оздоблення комплексів іконостасів, основою іконографічного репертуару якого була виноградна лоза із залученням декоративних орнаментальних форм європейського походження та стилізованих рослинних мотивів.

Розвиток скульптури в Києві та на Лівобережній Україні у XVIII ст. пов'язаний з діяльністю майстрів Івана Андрійовича Равича (1677—1762) й Сисоя Шалматова.

Для оформлення київської ратуші Іван Равич створив серію мідних овальних рельєфів. Монументальну дарохранительницю для Флорівського монастиря Равич оздобив скульптурними статуетками-алегоріями, що розповідають про діяльність церкви. З сюжетних рельєфів найкраще виконано «Тайну вечерю».

Відомий скульптор і різьбяр по дереву Сисой Шалматов є автором іконостаса для собору Мгарського монастиря, що поблизу міста Лубен, який завершувала оригінальна скульптурна група з чотирьох фігур на тему біблійної легенди про створення світу. Він виконав і чотириярусний іконостас церкви Покрови в Ромнах (1768—1773). Роботи Шалматова пов'язані й з будівництвом міського собору в Полтаві, де в композицію іконостаса він увів круглу скульптуру і барельєф.

Лише середина XVIII ст. на західноукраїнських землях принесла новий різновид іконостаса, вторований на європейській мистецькій традиції, з круглою скульптурою. Найпоказніший з них створено для новозбудованого львівського собору св. Юра.

Вершинним досягненням у скульптурі є доробок визначного європейського скульптора під псевдонімом Пінзель. Ми не маємо про нього жодних біографічних відомостей, не знаємо його навіть імені, невідомо, коли він з'явився на обрії українського мистецтва. Іван-Георгій Пінзель у середині 40-х рр. XVIII ст. потрапляє в маєток відомого магната Миколи Потоцького у невеличке містечко Бучач на Поділлі. У Бучачі працював архітектор Бернارد Меретин, німець за походженням. Можливо, він рекомендував Потоцькому скульптора, з яким передбачав у майбутньому спільну творчу співпрацю. Вважається, що першими роботами Пінзеля в Бучачі стали алегоричні постаті (12) на побудованій Меретином міській ратуші. Скульптури втілювали 12 подвигів Геракла і повинні були прославляти заслуги і чесноти Миколи Потоцького. Ці твори збереглися до наших днів. Роботи свідчать про монументальний талант Пінзеля, його новаторське вирішення пластичних форм. Вже у перших роботах скульптор показав свої творчі можливості у розкритті образної глибини скульптур. В околицях Бучача Пінзель ставить дві монументальні кам'яні фігури Св. Яна Непомука та Богоматері, а також працює над скульптурами святих для Покровської церкви. Порівняно з бучацьким кам'яним доробком Пінзеля дерев'яна скульптура, що заповнювала інтер'єри храмів Галичини та Поділля, збереглася набагато краще.

На початку 50-х рр. XVIII ст. Іван-Георгій працює у м. Городенці. Тут він виконує найбільше замовлення Миколи Потоцького — п'ять вівтарів для костельу О. Месіонерів та чотири — для парафіяльної церкви, а також ставить колону з статую Богородиці. Саме в Городенці Пінзель виявив себе як майстер світового рівня. Скульптор досягає нової на той час виразності трактуванням драпіровок, які стають у нього самостійним елементом. Важкі їх маси, що клубочаться навколо тіла, ламаючись і вигинаючись, стрімко пульсують у різні боки, іноді, немов відриваючись від основного об'єму, ширяють у повітрі. Складки одягу передані широкими темпераментно різаними площинами, з вугластими, кристалічними гранями.

Скульптури, що їх виконав Пінзель для фасаду собору Св. Юра у Львові в 1759—1761 рр.; дві великі статуї святих — Афанасія і Лева на другому поверсі фасадної стіни та фігура Св. Юра на коні в завершенні фасаду свідчать про характерні риси новаторського підходу до вирішення монументальної скульптури.

На окрему увагу заслуговують статуї костельу в містечку Монастирську на Тернопільщині, над якими Пінзель працював у 1761 р.

Скульптура традиції пізнього центральноевропейського бароко — одна з найякравіших сторінок мистецької історії західноукраїнських земель. Високо оцінюючи це явище, не можна не відзначити, що його розквіт знаменував один з кульмінаційних моментів поширення мистецької культури західноевропейського родоvodu на Правобережжі, найбільший успіх якої зумовлений занепадом національної традиції на місцевому ґрунті.

Живопис. Він також увібрив найкращі досягнення бароко — багатий декор, позолоту, складну композицію, поєднавши їх із традиціями народної творчості. Поряд з існуючими культурними центрами — Львовом, Києвом — сформувалися нові художні школи в Чернігові, Новгород-Сіверському, Жовкві. До храмових розписів входять пейзаж, портрет, жанрова картина. Доба бароко залишила велику кількість пам'яток різьбярства, дерев'яної скульптури, дивовижних багатоповерхових іконостасів, що прикрашались особливо пишно. У живопису, графіці, скульптурі спостерігається перехід від середньовічних канонів до реалістичних форм з виразними демократичними елементами. Подальшого розвитку набуває фресковий живопис, формуються головні іконописні школи — волинська, київська, львівська, при Києво-Печерській лаврі, Софійському соборі, у Межигірському й Троїце-Іллінському монастирях та ін. Український іконопис вирізнявся живописною розмаїтістю, світськими мотивами, впливом народного світогляду. В іконописі почали широко використовуватись народні мотиви й образи. Святі стають схожими на українських дідів та молодих парубків. На іконах ми бачимо запорожців на чолі зі своїм гетьманом, студентів Києво-Могилянської академії, міщан і селян України. Найхарактернішими зразками можна вважати розписи Успенського собору та Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври, Густинського та Хрестовоздвиженського монастирів на Полтавщині, Михайлівської церкви в Переяславі.

На живопис дедалі більшою мірою впливає світський жанр. Визвольна війна потребувала від художників нових образів, близьких і зрозумілих широким масам. Наприкінці XVI ст. від іконопису відокремлюється ландшафтний живопис, портретний, історичний та батальний жанри, які, у свою чергу, впливають на розвиток іконопису. Оригінальним національним явищем стали народні ікони — так звані Козацькі Покрови, на яких зображувалися козаки, старшини, гетьмани. Естетичні уявлення українців найповніше виявились у народному малярстві — популярних картинах «Козак Мамай», «Козак-бандурист», що втілюють ідеал вільної людини, яка понад усе цінує свободу. Як елемент народного побуту такі картини зберігалися до початку XX ст.

Характерною складовою храмового живопису стає ктиторийський портрет, тобто зображення історичних осіб, які жертвували на будівництво храмів, славились благодійними ділами, князів та царів. Наприклад, у вівтарній частині Успенського собору в Києві було зображено 85 видатних діячів — від князів Київської Русі до Петра I; у церкві с. Старогородців поблизу Остра відтворено битву запорожців із татарами, а в Покровській церкві Переяслава був зображений Ф. Прокопович із генеральною старшиною та ін. Серед майстрів іконопису почесне місце належить І. Рутковичу (розпис іконостасу П'ятницької церкви в с. Жовква) та Й. Кондзелевичу (Богородчанський іконостас у Манявському скиті). Талановитим, вихованим на традиціях українського мистецтва майстром був також І. Бродлакович у Галичині.

Новим явищем у світському мистецтві став парсунний портрет. Він відходить від іконописних традицій. Робиться спроба максимально правдоподібно передати риси людини. Однак під впливом іконопису портрети цього періоду певною мірою ідеалізовані. Перевага надається зображенню визначних політичних, культурних

діячів та міщан. Жіночі портрети зустрічаються рідко, серед них, як перлина, сяє портрет львівської міщанки Варвари Лангиш, виконаний Миколою Петраховичем. У мистецькому середовищі та серед широкого загалу зажили слави портрети гетьманів Б. Хмельницького, І. Самойловича, І. Скоропадського, І. Мазепи, славетних воєначальників Леонтія Свічки, Семена Сулими, видатних учених Й. Галятовсько-го, Л. Барановича та ін.

Художникам іноді навіть замовляли картини, які зображували селян. На другу половину XVIII ст. припадає, вже в повному розумінні слова, світський портретний живопис. Але в цей же час проявляється тенденція від'їзду з України талановитої молоді до Петербурга, в Академію мистецтв: так, найвідоміші художники Росії того часу: Дмитро Левицький — родом з Києва, Володимир Боровиковський — з Миргорода. Українцем був творець історичного жанру російського академічного мистецтва Антон Лосенко. У жанрі монументальної та монументально-декоративної скульптури працював виходець з України (м. Ічні) — Іван Мартос.

Активно розвивалося графічне мистецтво. Найвідомішими були школи графіки Києво-Могилянської академії, Києво-Печерської лаври, Чернігівська та Львівська.

У XVII—XVIII ст. в Україні складається декілька шкіл церковного монументального живопису та іконопису. Провідна школа художників сформувалася у XVII ст. в київських монастирях. Художники працювали переважно в жанрах монументального живопису, іконопису, гравюри і графіки. У роботах таких іконописців, як Федір Сенькович, Микола Петрахович, Іван Руткович, помітною стала відмова від середньовічних естетичних канонів, утверджувалася реалістичність і життєрадісність. Ці ж тенденції присутні у розписах Успенського собору та Троїцької церкви Києво-Печерської лаври, у церквах Полтави, Переяслава та ін.

Музика. Значний розвиток отримало музичне мистецтво. Вже у XVI ст. в Україні широко використовувалися ноти. Популярними були друковані збірки святкових пісень — ірмологіони. Нотну грамоту вивчали студенти колегіумів, а у XVIII ст. музичною столицею Лівобережжя став Глухів. Тут була відкрита музична школа, де вивчали вокал, гру на скрипці, флейті, гусях, арфі. Більшість випускників потрапляла за традицією до Москви і Петербурга. Наприклад, половину хористів царської капели склали вихідці з України. У XVIII ст. місцева знать також прагнула створювати в своїх маєтках вокальні та інструментальні капели.

Друга половина XVII—XVIII ст. — один з найплідніших періодів в історії української музики. У цей час значного розвитку набув музичний фольклор, і на середину XVIII ст. сформувався його основний класичний фонд, що є великим надбанням українського народу.

Вершини свого розвитку досяг музичний епос — думи та історичні пісні. Епос став народним літописом, що відобразив найголовніші історичні події епохи — національно-визвольну боротьбу під проводом Богдана Хмельницького проти польсько-шляхетського поневолення. Центральне місце в українському епосі цього періоду займають постаті Богдана Хмельницького, Івана Богуна, Данила Нечая, Максима Кривоноса, Нестора Морозенка та ін. — (дума «Про Хмельницького і Барабаша», «Про корсунську перемогу», історичні пісні «Засвіт встали козаченьки», «Ой Богдане, батьку Хмелю»).

У професійній музиці яскраво проявився стиль бароко, а в другій половині XVIII ст. — і стиль класицизму. До провідних галузей музичного мистецтва належала церковна музика, яка досягла художніх вершин у творчості М. Дилецького, М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя. У цей час виникли нові світські жанри — пісня-романс, опера, інструментальна музика. Особливість цього історичного періоду полягала в тому, що деякі українські композитори творили поза ме-

жами України — в Росії та Італії. Скажімо, композитор Дмитро Бортнянський потрапив до Москви ще дитиною. Проте в його творчості присутні українські мотиви. Композитори Максим Березовський і Артемій Ведель були більш тісно пов'язані з Батьківщиною. Шедеврами для свого часу вважаються вокальні концерти, розраховані на поліфонію (багатоголосся).

Музика відігравала значну роль у козацькому побуті. Існувала музика, яка складалася з кобзарів, довбишів, литавристів, сурмачів, трубачів, скрипалів, цимбалістів. Вона використовувалася під час походів, а також у повсякденному житті. Розмаїта музика звучала у гетьманській резиденції та старшинських маєтках під час різних урочистостей, на прийомах, балах. У багатьох поміщицьких маєтках існували кріпосні капели, оркестри, оперні та балетні трупи. Вважають, що оркестр був у гетьмана І. Мазепи, у представників козацької старшини — А. Полуботка, Я. Марковича. Гетьман К. Розумовський від середини XVIII ст. мав у Глухівській резиденції прекрасний хор, оркестр і навіть театр. При деяких капелах відкривалися школи, які готували музикантів, співаків та артистів балету. В 1738 р. було відкрито Глухівську співочу школу, а в 1773 р. у Харкові — спеціалізовані музичні класи, якими керували М. Концевич та А. Ведель. Для XVIII ст. характерний розвиток світської музики. У цей період у Києві створюються міська капела, музична школа та музичний цех. Музичні цехи відкриваються по всій Україні.

Інші магнати (українські, російські, польські), що жили в Україні, також мали домашні оркестри, хори, театри. Музика відігравала значну роль у родині Галаганів (в Сокиринцях на Чернігівщині). Там існував оркестр, театр, який перейшов у спадок від Івана Галагана до Григорія Галагана.

Великий хор і оркестр мав протягом 1770—1780 рр. генерал-губернатор Малоросії російський граф П. Румянцев-Задунайський у маєтку Вишеньки на Чернігівщині. Велика капела була в російського князя Г. Потьомкіна, яка складалася з 200 музикантів.

Польські магнати, що жили в різних містах України, мали оркестри, хори й театри. Серед них були обдаровані музиканти і співаки, але у своїх магнатів вони перебували на становищі слуг.

У другій половині XVII — першій половині XVIII ст. в Україні розквітла багатоголоса церковна музика барокового стилю, яка за своїм високим художнім рівнем, національною самобутністю не поступалася українській бароковій літературі, архітектурі та малярству. Цей спів в Україні називали партесним (від лат. *pars* — частина, участь, партія), і така назва збереглася до наших днів. Виникла дуже велика кількість партесних творів.

Створюючи українську партесну музику, митці засвоїли композиторську техніку концертуючого стилю західноєвропейської та польської церковної музики. У багатоголосому викладі українські композитори орієнтувалися на чотириголосу акордову вертикаль, яка може подвоюватися і потроюватися.

У партесній музиці яскраво проявилися барокові стильові риси, зокрема, і в жанрі партесного концерту. До барокових рис належить об'ємне відчуття простору в партесній музиці. Багатохорова фактура партесних творів з колористичним зіставленням великої і малої кількості голосів, їх поступовим імітаційним включенням створювала ефект широкого різномірного простору.

Українська музика доби бароко — найвище досягнення національного мистецтва. Отже, провідним жанром став багатоголосий партесний спів. Помітну роль у його поширенні відіграли братські школи. Цю течію представляли композитори Є. Завадовський, М. Замаревич, І. Зюска, І. Календа, К. Коньовський та ін. Партес-

ний спів відзначався стриманістю образного ладу, гармонійністю і простотою. Як «київський розспів» він набув поширення в Москві та інших містах Росії.

З розвитком партесного співу почали з'являтися й Теоретичні посібники, які давали необхідні знання з теорії написання цієї музики та її співу. М. Дилецький, будучи творцем партесної музики, став її найвизначнішим теоретиком. Він перший у Східній Європі написав теоретичний трактат «Грамматика музикальна», яка стала дуже важливим посібником для композиторів, що творили партесну музику, та для співаків-хористів, які її виконували.

У хоровому концерті другої половини XVIII ст. важливим чинником стає авторство, і творчість композиторів позначена індивідуальними стильовими рисами. Новий стиль церковної музики в Україні розпочав композитор Андрій Рачинський (1729—1800). Здобув освіту у Львові і там же був диригентом єпископської капели. У 1753 р. Рачинський переїхав на Лівобережну Україну і протягом десяти років служив придворним капельмейстером гетьмана Кирила Розумовського в Глухові.

Найвидатнішим композитором того періоду був Максим Созонтович Березовський (1745—1777). Народився в Глухові і там же навчався в музичній школі. Навчався також у Києво-Могилянській академії. У 1758 р. його взяли до царського двору в Петербург. Він співав у трупі придворного театру, виступав у головних ролях італійських опер, співав у Придворній співацькій капелі, а в 60-х рр. уже писав церковну музику. У 1769 р. Березовський приїздить до Італії і навчається у славнозвісного педагога Болонської академії Джованні Батіста Мартіні. У 1771 р. Березовський склав іспит і йому присвоїли титул академіка Болонської академії. Його ім'я вписане на спеціальній дошці на будівлі цього закладу поруч з іменем Вольфганга Моцарта — як академіків Болонської академії. У 1773 р. Березовський повертається до Санкт-Петербурга. Суспільна атмосфера в столиці була для композитора задушливою і нестерпною. Хоч в Італії він здобув високий титул, проте в Росії його не оцінили, не просуvalи по службі й ставилися як до звичайного рядового службовця капели. У 1777 р. Березовський у розквіті сил, таланту покінчив життя самогубством.

На церковній музиці М. Березовського позначилося велике обдарування композитора, його яскрава індивідуальність і висока професійна майстерність. За короткий час свого життя він написав багато церковних творів — це шедеври української церковної музики.

Традиції нового класичного стилю в церковній музиці розвинув Дмитро Степанович Бортнянський (1751—1825). Народився в Глухові, очевидно, там здобув початки музичної освіти. У 1758 р. його відправили до Петербурга — у Придворну співацьку капелу. Першим учителем був земляк Марко Полторацький. Тринадцятирічним хлопчиком Бортнянський співав у оперних виставах при дворі. Молодого композитора послали в Італію, де він пробув десять років (1769—1779). Це був час не тільки навчання, а й засвоєння багатих досягнень італійської та західноєвропейської музики в цілому, роки шліфування своєї майстерності та досягнення композиторської зрілості.

У спадщині композитора досить значна кількість церковних творів. Переважна більшість творів була опублікована. У церковній музиці композитор досягнув висот художньої та професійної майстерності. Його церковна музика захоплює яскравою мелодійністю, ніжністю і глибиною почуттів, класичною урівноваженістю, природною простотою і великою майстерністю.

На відміну від Березовського і Бортнянського, які жили, навчалися і писали церковну музику в Росії та Італії, Артем Лук'янович Ведель (1767—1808) тво-

рив її в Україні. Народився в Києві, з 1776 р. навчався в Києво-Могилянській академії, де дістав загальну й музичну освіту. Музично обдарований, з прекрасним голосом, А. Ведель співав у хорі академії, а в старших класах диригував ним. Добре грав на скрипці в оркестрі. Слава про Веделя як співака й диригента вийшла далеко за межі Києва. У 1788 р. виїхав до Москви, де керував хоровою капелюю до 1792 р. Повернувшись до Києва, композитор вступив на військову службу і був призначений капельмейстером корпусного хору. Деякий час працював у Харкові. У 1798 р. повернувся до Києва. Останній період його життя повний загадковостей. Взимку 1799 р. Ведель поступив у Києво-Печерську лавру послушником і був там короткий час, не ставши ченцем. Через ці, і досі не до кінця з'ясовані, обставини у 1799 р. за розпорядженням губернатора його оголосили божевільним. Молодого Веделя (йому було 32 роки) — композитора великого таланту ув'язнили в божевільню.

Доробок Веделя церковних творів досить великий. Досі його твори повністю не надруковані.

Твори М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя — це кульмінаційний злет української церковної музики. Значні її досягнення в другій половині XVIII ст. зумовлювалися багатими надбаннями в попередню епоху барокового партесного концерту і дуже високим рівнем хорового виконавства.

Театр. Витоки театрального мистецтва України сягають княжої доби, коли мандрівні актори-скоморохи розважали народ своїми діями — танцями, піснями, завжди доречними та актуальними.

Учені припускають, що ті зразки народної творчості, які дійшли до нашого часу, у другій половині XVII — упродовж XVIII ст. мали якнайширше побутування в Україні.

На другу половину XVII — першу половину XVIII ст. припадає період дальшого розвитку започаткованого наприкінці XVI ст. українського шкільного театру. Якщо до першої половини 30-х рр. XVII ст. головним осередком українського шкільного театру був Львів, то у другій половині XVII ст. його центром стає Київ, власне, Києво-Могилянський колегіум. Саме наприкінці XVI — на початку XVII ст. український театр розвивається у вигляді найпростіших його виявів — декламацій і діалогів. Декламація — це віршовані панегірики у формі привітань, надгробних промов, написів, послань. Темами їх були герби або їх елементи, якісь найновіші події (війна, укладання миру, зустріч або відправлення посольства, чиясь смерть, перемога, релігійні свята — Різдво, Великдень та ін., важливі історичні події тощо). Виконувались декламації гуртом у шкільних класах або в церквах без сценічних атрибутів, але під час свят урочистостей допускалося скупе сценічне оформлення (виконавці, одягнуті у відповідні костюми реальних або алегоричних постатей, декламували серед декорацій, вдаючись до відповідних жестів).

Збереглися декламації Лазаря Барановича, Дмитрія Туптала, Петра Поповича-Гученського, присвячені Ісусу Христу.

З курсів поетики і риторики, які викладалися в українських школах у другій половині XVII ст., до нас дійшли тільки деякі, починаючи з XVII ст., але й вони дають конкретне уявлення про той обсяг знань, які здобували студенти в галузі драматичної творчості і сценічного мистецтва. Написанням і розігруванням драматичних творів керував учитель поетики, хоча початки декламації, виразного читання викладав учитель риторики. Хоч ці твори мали релігійно-дидактичний характер, тогочасна дійсність відбивалася в них у вигляді світських елементів, де були відгуки на окремі животрепетні питання сучасності.

У XVII ст. на території Східної Галичини й у Києві з'являються зразки поетичних панегіриків, написаних у формі декламації та у стилі бароко.

Розвиток шкільного театру припадає на другу половину XVII — першу половину XVIII ст. У київських шкільних драмах, окрім релігійних тем, піднімалися питання утвердження загальнолюдських цінностей, втілених в алегоричних образах і релігійних розмірковуваннях.

Шкільний репертуар у кожному окремому випадку диктував сценічне обладнання сцени. Найбільша частина його вимагала містеріальної сцени для виставлення різдвяних і великодніх драм, у яких відповідно до тогочасної барокової естетики зображувались різні місцевості на землі, уявні картини неба, раю і пекла в алегоричних образах. Історичні п'єси обмежувалися доволі скупими декораціями. Інші види п'єс — декламації і діалоги — виставлялися взагалі без сценічних пристосувань, за наявності лише завіси.

Алегоричні постаті українського шкільного театру одягалися відповідно до античних і середньовічних уявлень про одяг міфічних, біблійних та історичних осіб. Кожна постать мала в руках характерні символи, які відрізняли один образ від іншого.

Серед шкільних драм, написаних і виставлених протягом першої половини XVIII ст., основне місце продовжують посідати драми різдвяного й великоднього циклів. Деякі з них дійшли до нас без заголовків, дат створення, деякі — анонімні і без дат написання чи вистави.

Найкращою українською шкільною драмою типу мораліте є «Воскресіння мертвих» Георгія Кониського. У п'єсі змальовано картину соціальної нерівності, жорстокої експлуатації простих людей панівною верхівкою, беззахисність бідняків перед представниками влади, викрито несправедливе судочинство, пов'язане з хабарництвом.

Драми на історичні теми стали вершиною української шкільної драматургії першої половини XVIII ст. («Владимир» Феофана Прокоповича (1705), «Йосиф Патріарха» Лаврентія Горки (1708), «Милость Божія...» невідомого автора (1728).

У трагікомедії «Владимир» розповідається про прийняття християнства князем Володимиром Святославичем, але насправді йдеться про державно-культурницьку діяльність гетьмана Івана Мазепи, якому й присвячено цей твір.

На другу половину XVII — першу половину XVIII ст. припадає значна кількість давньої української інтермедії. Вони відзначаються яскравими характеристиками персонажів, гострими, дійовими, комедійними контрастами і композиційною стрункістю.

В одних із перших інтермедій, що дійшли до нас, сюжет був простим, а в інших він взагалі нерозвинений. В основі одних лежать мандрівні анекдоти й казки, в основі інших — веселі бувальщини з народного життя, але всі інтермедії за своєю природою близькі до імпровізаційного театру різних народів — від грецького міма до італійської комедії масок. Шарж, гротеск, бурлеск, пародія, макаронічна мова були в інтермедії засобами комічного. Дійовими особами виступають українські селяни, козаки, цигани, євреї-корчмарі, німці, студенти. Зміст інтермедій зводиться в основному до суперечок, які здебільшого закінчуються бійками. Сперечаються іудей з християнином, батько з сином, німець з українським селянином, польський шляхтич з козаком, циган і єврей з селянином тощо.

У кращих своїх зразках українська інтермедія була гострою політичною сатирою на окремі соціальні явища тогочасного суспільства, в ній звучали мотиви визвольної боротьби українського козацтва проти польської шляхти, викривалися гнобителі народу — шляхтичі, євреї-орендарі, православні, уніатські католицькі священники.

Українські інтермедії та інтерлюдії надавали виконавцям надзвичайно широкі можливості для відтворення різноманітних, індивідуалізованих рис зображуваних персонажів, для застосування різнобарвних художніх засобів і виразних сценічних прийомів акторської майстерності.

Популяризаторами інтермедій у народному середовищі були переважно студентів (студенти) Києво-Могилянської академії, школярі тогочасних колегіумів в Україні. Особливо під час вакацій, щоб заробити собі на прожиття, вони влаштовували інтермедійні вистави.

У практиці українського шкільного театру XVII—XVIII ст. інтермедії посідали другорядне місце стосовно серйозної драми.

У середині XVI ст. з'являється вертеп — ляльковий народний театр. Вертепом називалася печера, де народився Ісус Христос. Для вистави використовувалася скринька у вигляді двоповерхового будиночка, а ляльки приводились у рух за допомогою ниток. У верхній частині розігрувалися сцени на біблійні сюжети, у нижній — народно-побутові. Вертепні вистави влаштовувалися на торгових площах, у будинках заможних козаків та міщан. Дійовими особами вертепних вистав були селяни, козаки, «москалі», «ляхи», євреї, попи та інші герої, широко відображалися народний побут і звичаї. Дотепні сцени із життя можновладців, панів та священників часто містили сатиру, за що їхні автори переслідувалися урядовцями.

Час його виникнення досі не з'ясований. Перше документальне свідчення про ходіння з ляльками в Україні фіксується 1573 р., але невідомо, чи ця лялькова гра якось стосувалася того своєрідного театру, що дійшов до нас у пізніших зразках. Цікавим є свідчення українсько-польського етнографа Еразма Ізопольського (1843) про те, що він бачив у Ставищах (є кілька Ставищ — у Київській, Волинській, Житомирській і Рівненській областях) триповерхову вертепну скриньку з датою 1591 р., а в Дашівщині (тепер село Дашів Іллінецького району Вінницької області) — з датою 1639 р. За описом Ізопольського скринька мала триповерховий палац з галереєю, висунутою з третього поверху, на якій безнастанно несуть варту група солдатів і барабанщик. Вистави у вертепі відбуваються на третьому і першому поверхах, а другий поверх служив складом і місцем для перебування акторів (ляльок) та притулком всієї вертепної машинерії.

Протягом другої половини XVI — першої половини XVII ст. у народному побуті зберігаються й елементи театральних дійств, успадковані від попередньої доби. Водночас шкільний театр в Україні набирає барокових прикмет, причому однією з істотних рис культури стає підкреслена театральність. Театральні елементи були однією з ознак властивого добі бароко синтезу мистецтв, що відбивають суперечливість тодішнього світогляду, поєднання в ньому середньовічної спадщини і пошуків шляхів самовираження людини.

Тісно пов'язана з шкільною драмою та інтермедією, розрахованими передусім на міську публіку, вертепна драма протягом XVIII ст. і особливо у другій його половині була улюбленим видовищем, задовольняючи естетичні потреби найширших народних мас.

До XVIII ст. належать початки аматорського театру демократичних прошарків населення міст України. За свідченнями дослідників театального мистецтва відомо, що якісь аматорські вистави відбувалися в 30-х рр. XVIII ст. у Глухові. Г. Квітка-Основ'яненко пише, що в Харкові у 80-х рр. XVIII ст. існував аматорський театр, але через відсутність постійного приміщення почав занепадати, а з часом припинив своє існування.

Відомо, що в Києві з розпорядження губернатора протягом 1789—1790 рр. у царському палаці, названому в XIX ст. Маріїнським, влаштовувались російсько-

вні вистави для «благородного товариства», а наприкінці 1790 р. — на початку 1791 р. тут виступала італійська трупа.

Український театр другої половини XVII—XVIII ст. посів видатне місце в історії української культури. Бароковий за своєю природою, він виріс на західноєвропейському культурному ґрунті, орієнтуючись на шкільні драми, що побутували в різних країнах Заходу. Український шкільний театр був значною мірою залежний від своїх джерел — народних звичаїв та ігор, церковних обрядів. Він же й впливав на розвиток народної драми — так званого фольклорного театру (в обох його варіантах — ляльковому і живому). При шкільному театрі другої половини XVII — першої половини XVIII ст. існувала інтермедія — попередниця української комедії в новому українському театрі початку XIX ст.

Український професійний театр на Лівобережній Україні під протекторатом Російської імперії ще не міг з'явитися у другій половині XVIII ст., як не міг з'явитися і на Правобережній Україні та в Східній Галичині в умовах польського, а згодом австрійського панування.

XVII—XVIII ст. були важливим етапом розвитку української культури. Продовживши традиції давньоруської культури, українська культура виявилася в умовах, які, здавалося б, повинні були привести її до зникнення, асиміляції іншими культурами. Але в народі знайшлися сили, які забезпечили не тільки виживання національної культури, але і подальше її піднесення як самобутньої, з властивими тільки їй рисами. Розвиток української культури відбувався у тісному взаємозв'язку з національно-визвольним рухом проти Речі Посполитої, піком якого стала війна 1648—1657 рр. Однак розділ українських земель між двома імперіями, згортання автономії України російським царатом, ліквідація гетьманщини, заборона публікацій українською мовою, русифікація верхівки українського суспільства до кінця XVIII ст. знову створили важку ситуацію для української культури.

У козацьку добу Україна посідала чільне місце серед держав Східної Європи.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. *Витоки та основні засади Просвітництва.*
2. *Художнє життя Європи періоду Просвітництва.*
3. *Стиль бароко епохи Просвітництва в українському мистецтві.*
4. *Бароко і класицизм як провідні стилі епохи Просвітництва.*
5. *Літературно-мистецьке життя в Україні гетьманської доби.*
6. *Чому школа й виховання є найважливішими чинниками виховання?*
7. *Українська освіта й педагогіка епохи Просвітництва.*
8. *Яку роль відіграли православні братства у культурному житті України в XV—XVII ст.?*
9. *Ідеї Просвітництва у європейській літературі.*
10. *Музична культура Європи у XVII—XVIII ст.*
11. *Видатні українські композитори другої половини XVIII ст.*
12. *Де і коли було відкрито перший оперний театр?*
13. *Європейське музичне мистецтво доби Просвітництва.*
14. *Видатні європейські художники епохи Просвітництва.*
15. *Видатні діячі англійського Просвітництва.*
16. *Видатні діячі французького Просвітництва.*
17. *Якою була культурно-просвітницька діяльність Києво-Могилянської академії?*
18. *Меценатська й культурницька діяльність І. Мазепи.*

19. Який внесок зробили письменники-полемісти (І. Гізель, Л. Баранович, І. Галятовський) XVII ст. в українську культуру?
20. Яке вчення лежало в основі філософських поглядів Г. С. Сковороди?
21. Філософські погляди Г. С. Сковороди.
22. Розвиток друкарства в Україні.
23. Видатні українські архітектори XVII—XVIII ст.
24. Які Ви знаєте українські пам'ятки архітектури, побудовані у стилі бароко?
25. Яким був внесок у розвиток духовності українського народу першодрукарів слов'ян?
26. Роль і значення Києво-Могилянської академії в культурному розвитку України.
27. Яким був культурний процес в Україні у XVIII ст.?
28. Розвиток української науки та її вплив на національну свідомість.
29. Особливості козацьких літописів.
30. Становлення театрального мистецтва в Україні.

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ДО VII РОЗДІЛУ

1. Асеев Ю. Стили в архитектуре Украины. — К.: Будівельник, 1989.— 186 с.
2. Горелов А. А. Культурология: Учеб. пособие. — М.: Юрайт-М, 2002. — 400 с.
3. Гуляницкий. История архитектуры. — М.: Стройиздат, 1984.— 273 с.
4. Европейское просвещение и Французская революция XVIII в.: Сб. статей / Под ред. Г. С. Кучеренко.— М., 1988.— 409 с.
5. Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI—XVIII ст. К.: Наукова думка, 1983.— 180 с.
6. Ісаєвич Я. Українське книговидання: витоки, розвиток, проблеми.— Львів, 2002.— 412 с.
7. Золоте слово // Хрестоматія літератури України-Русі епохи Середньовіччя IX—XV століть. У 2-х кн. // За ред. В. Яременка.— К.: Аконт.— 2002.
8. Історія української та зарубіжної культури: Навч. посіб. // С. М. Клапчук, В. Ф. Остафійчук, Ю. А. Горбань та ін. — К.: Знання-Прес, 2002.— 351 с.
9. Історія української літератури. У восьми томах. — К.: Наукова думка, 1967.
10. Історія української культури. У п'яти томах // За ред. Б. Є. Патона.— К.: Наукова думка, 2001—2003. Т. 3—4 (перша книга).
11. Історія українського мистецтва у 6-ти томах.— К.: УРЕ, 1965—1967.
12. Кагарлицький М. Ф. Коли мовчать слова. Образи великих композиторів. У 2-х т. — К.: Музична Україна, 1969.— 400 с.
13. Корінний М. М., Порапов Г. Г., Шевченко В. Ф. Короткий термінологічний словник з української та зарубіжної культури.— К., 2002.— 214 с.
14. Костюк О. Г., Федорук О. К., С. Мосаковський та ін. Українське бароко та європейський контекст. — К.: Наукова думка, 1991. — 460 с.
15. Культурологія: теорія та історія культури. Навч. посіб. / За ред. І. І. Тюрменко, О. Д. Горбула. — К.: Центр навчальної літератури, 2004.— 368 с.
16. Культурология: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Под ред. А. И. Шаповалова. — М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003.— 320 с.
17. Крип'якевич І. Історія української культури. — К.: Либідь, 1994. — 656 с.
18. Макаров А. М. Світло українського бароко.— К.: Мистецтво, 1994. — 288 с.
19. Левчук Л. Т., Гриценко В. С. та ін. Історія світової культури: Навч. посібник.—К.: Либідь, 2003. —368 с.
20. Логвин Г. Н. Украинское искусство X—XVIII веков. — М., 1963. — 486 с.

21. *Лосєв І. В.* Історія і теорія світової культури: Європейський контекст. — К., 1995. — 548 с.
22. *Мишанич О. В.* Українська література другої половини XVIII ст. і усна народна творчість. — Київ, 1980. — 343 с.
23. *Немировская Л. З.* Культурология. История и теория культуры. — М., 1992. — 319 с.
24. Памятники градостроительства и архитектуры Укр. ССР. Т. 4. — К.: Будівельник, 1986.— 476 с.
25. *Пасічний А. М.* Образотворче мистецтво. Словник-довідник. — Тернопіль: Навчальна книга. — Богдан, 2003.—216 с.
26. *Попович М. В.* Нарис історії культури України. — К., 1998.— 765 с.
27. *Семчишин М.* Тисяча років української культури. Історичний огляд культурного процесу. — Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто, 1985. — 567 с.
28. *Січинський В.* Чужинці про Україну.—Львів, 1991.— 314 с.
29. Словник українського сакрального мистецтва / За наук. ред. М. Станкевича. — Львів, 2006. —287 с.
30. Советский энциклопедический словарь. — М.: Советская энциклопедия, 1980. — 1600 с.
31. *Степовик Д.* Олександр Тарасевич. — К., 1975. — 386 с.
32. *Тимофієнко В. І.* Архітектура і монументальне мистецтво. Терміни та поняття.— К.: Вид-во Інституту проблем сучасного мистецтва. Головкивархітектура, 2002. — 472 с.
33. Українська література XVII ст.: Синкретична писемність. Поезія. Драматургія. Белетристика / Упоряд., приміт. В. І. Крекотня. — К.: Наукова думка, 1987. — 608 с.
34. Українська та зарубіжна культура: Навч. посіб. / М. М. Закович, І. А. Зязюн, О. М. Семашко та ін. — К.: Т-во «Знання», КОО, 2001.— 550 с.
35. Философия эпохи ранних буржуазных революций. — М.: Наука, 1983. — 487 с.
36. Художня культура світу: Європейський культурний регіон: Навч. посіб. / Н. Є. Миропольська, Е. В. Белкіна, Л. М. Масол, О. І. Оніщенко. — К., 2001. — 268 с.
37. *Чорненький Я. Я.* Культурология. Теорія. Практика. Самостійна робота. Навч. посіб. — Київ: Центр навчальної літератури, 2004. — 392 с.
38. *Шейко В. М., Гаврюшенко О. А., Кравченко О. В.* Історія світової культури: Навч. посібник / Наук. ред. В. М. Шейко. — К.: Кондор, 2006. — 408 с.
39. *Шейко В. М., Тишевська Л. Г.* Історія української культури: Навч. посібник / Наук. ред. В. М. Шейко. — К.: Кондор, 2006. — 264 с.
40. *Шкаруба Л. М., Спанатій Л. С.* Російсько-український словник художніх термінів: Навч. посіб. для студентів вищих навчальних закладів. — К.: Каравела, 2004. — 320 с.



КУЛЬТУРА В ЕПОХУ ПРОМИСЛОВОГО ПЕРЕВОРОТУ ТА СОЦІАЛЬНИХ ЗРУШЕНЬ

8.1. ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОЗВИТКУ КРАЇН ЄВРОПИ ТА ПІВНІЧНОЇ АМЕРИКИ У ДРУГИЙ ПЕРІОД НОВОЇ ІСТОРІЇ

Новий час — це історико-культурна система, що склалася та існувала з початку XVII ст. до 80-х рр. XIX ст. у Західній Європі й Північній Америці. Ця система — неповторне поєднання цивілізаційних, економічних, соціальних, політичних, культурних явищ, історичних форм життя людини. У XVII—XIX ст. новоевропейська цивілізація досягає розквіту, реалізує закладені у ній можливості. З кінця XIX ст. розпочинається період переосмислення та критики ідей і цінностей Нового часу.

XIX ст. майже повністю вкладається у другий період нової історії. Хронологічні межі цього періоду — 1789—1880 рр. Це доба ствердження капіталістичної формації в усій Європі. Вирішальну роль у цьому процесі відіграла Велика Французька революція 1789—1799 рр. і правління Наполеона Бонапарта (до влади Наполеон прийшов у 1799 р. — у цьому році він був обраний першим консулом. З 1804 до 1815 р. Наполеон — імператор Франції). У державі Наполеона економічна, політична і правова системи буржуазного суспільства набули своїх класичних форм. Ці форми у ході наполеонівських війн нав'язувалися іншим державам або переймалися ними добровільно. Відбувається промисловий переворот, виникає механізоване виробництво, різко прискорюється економічний розвиток Європи й Північної Америки. У середині XIX ст. загострюються класові й національні суперечності, що призводить до революцій 1848—1849 рр., цілої низки внутрішньоевропейських війн, громадянської війни у США (1861—1865). У 80-ті рр. XIX ст. в Європі встановлюється політична стабільність, яка зберігалася до першої світової війни (1914—1918).

У XIX ст. продовжується бурхливий розвиток науки. У літературі й мистецтві виникають такі стилістичні напрями, як романтизм, імпресіонізм та постімпресіонізм. Міцно стверджується в літературі й образотворчому мистецтві творчий метод реалізму.

Розвиток європейської цивілізації у другий період Нового часу поєднує еволюційні й революційні моменти, повільне накопичення певних явищ та різкі болісні стрибки, що спричиняли перевороти в економіці, політиці, культурі.

8.1.1. МАТЕРІАЛЬНА ЦИВІЛІЗАЦІЯ У КРАЇНАХ ЄВРОПИ ТА ПІВНІЧНОЇ АМЕРИКИ XIX СТ.

Головним елементом способу життя людини у добу Нового часу стає принципово нове ставлення до праці. Праця перетворюється на справу (бізнес). Головною метою і критерієм успіху бізнесу є отримання прибутку, а також постійне зростан-

ня й розширення справи. Крок за кроком бізнес завойовує позиції у сфері ремісничого виробництва та сільського господарства. Найважливішу роль починають відігравати грошові відносини. Банки й біржі регулюють рух товарів і грошей, які вкладаються у справу, боргові зобов'язання тощо. Капітал, тобто гроші, що приносять гроші (прибуток), стає самостійною силою, яка не залежала від соціального стану її власника. У штучно створюваному світі бізнесу найважливішими стають такі людські якості, як діловитість, підприємництво, майстерність, зростає роль спеціалістів. Головний закон бізнесу — найбільший результат із найменшими затратами, причому і те, і друге має грошовий вираз.

Прагнення до безперервного зростання бізнесу прискорило темп життя, сприяло розриву з традиціями, порушенню органічності розвитку. З цим боком нового часу пов'язана велика роль у його історії переселенців, емігрантів, національних і релігійних меншин. З діловою активністю була також тісно пов'язана колонізація європейцями країн в усіх частинах світу. У XVIII—XIX ст. починається вивіз з Європи до колоній капіталу й технологій і організація там виробництва й торгівлі. Таким чином, ділова сфера європейської цивілізації почала зростати й розширюватися за рахунок колоній.

У XIX ст. розвиток бізнесу виглядає як спрямований у безкінечність процес, у якому обмежене життя окремої людини — безкінечно мала величина. Економіка відмежовується від конкретної праці. Головними факторами у ній стають цінні папери, продаж акцій на біржі, а грандіозна робота промисловості виглядає лише як відображення обігу паперів. Завдяки акціям власність віддаляється від людини, стає анонімною. Господарем будь-якої справи стає підприємець. Він (або його довірена особа) керує бізнесом і отримує прибуток. Господар залучає до участі у справі й інших людей. У цьому випадку він виступає як роботодавець, а всі залучені особи — наймані працівники різних типів (інженери, управлінці, робітники). Між роботодавцем і найманими працівниками укладається договір про оплату праці. Вирішальним фактором при розподілі ролей у бізнесі є власність на нього. Володіння набуває характеру приватної власності. Юридичне оформлення права приватної власності стало одним із найважливіших завдань суспільної і політичної системи Нового часу.

8.1.2. РОЗВИТОК НАУКИ Й ТЕХНІКИ

Надзвичайно важливим фактором постійного розширення бізнесу стає техніка. У добу Нового часу постало завдання створити кероване людьми механізоване виробництво. Надзвичайні можливості для механізації відкрив створений Дж. Уайтом універсальний паровий двигун (1784), що був здатний зрушити машини будь-якого типу. Справжньою революцією була поява галузі «машинобудування». У 1794 р. англійський механік Г. Модслі винайшов рухомий суппорт (утримувач різця) для токарного верстата. Згодом суппорт був застосований і у верстатах інших типів; він виконував також операції, які раніше здійснювала людська рука. Завдяки суппорту токарні, фрезувальні, шліфувальні, свердлильні та інші верстати перетворилися на робочі машини.

Радикальні зміни у ритм життя внесло створення парового транспорту: наземного (паровоз Дж. Стефенсона — 1814), річкового (пароплав Р. Фултона — 1807), морського (1819), а також винахід у середині XIX ст. електромагнітного телеграфу (у 1844 р. С. Морзе передав телеграфне повідомлення електричним способом) і швидко друкуючих поліграфічних машин. Сучасники називали

XIX ст. «століттям пари та заліза»: парові установки застосовувалися в усіх галузях промисловості і сільського господарства, завершився перехід від мануфактури — великого підприємства, заснованого на ручній праці, до машинної індустрії.

У 1839 р. виникає фотографія — французький художник і винахідник Л.-Ж.-М. Дагер розробив перший практично придатний метод фотографування — дагеротипію і доповів про це Паризькій академії.

У 1869 р. американський винахідник і промисловець Д. Вестінгауз одержав патент на пневматичне залізничне гальмо — гальмо Вестінгауза. Німецький винахідник К. Ф. Дрез сконструював транспортну машину на залізничному ході, яка приводиться у рух вручну або двигуном внутрішнього згорання — дрезину. У 1863 р. в Лондоні побудована перша підземна залізниця (3,6 км) — метро. З 1868 р. метро діє в Нью-Йорку. Найстаріші метрополітени на європейському континенті — Будапештський (1896 р.), Віденський (1898 р.) і Паризький (1900 р.).

У 1869 р. відбулося відкриття Суецького каналу. Його довжина становила 164 км, ширина по дну — 22 м, первісна глибина — 7,5 м. Згодом канал був поглиблений і розширений.

Різке зростання попиту на метал призвело до винаходу англійцем Г. Бесемером конвертного способу переробки чавуну на сталь, так званого бесемерівського процесу (патент 1856 р.). У 1864 р. французький металург П. Мартен для виробництва сталі шляхом окислювальної плавки залізомістких матеріалів (чавуну, сталюного лому) збудував піч, яку згодом, як і спосіб плавки, назвали його іменем.

З кінця 70-х рр. XIX ст. почав поширюватися телефонний зв'язок, розпочалася ера електричної лампочки. Американський винахідник і підприємець Т. Едісон у своїх майстернях, які стали згодом основою знаменитої «Дженерал електрик», розробляє всю техніку електроосвітлення. У 1882 р. він побудував у Нью-Йорку першу в світі теплову електростанцію загального користування, а в 1896 р. дала струм найбільша гідроелектростанція — Ніагарська. У 80-х рр. на вулицях Берліна з'являються перші трамваї. У 1897 р. німецький інженер Р. Дізель реалізував свою ідею двигуна внутрішнього згорання, названого його іменем.

У 1897 р. італійський радіотехнік і підприємець Г. Марконі одержав патент на винахід радіоприймача.

Наприкінці XIX ст. відбувся справжній переворот у науковому мисленні. Були подолані стереотипи наукової свідомості, що склалися під впливом класичної механіки. Наприкінці 1895 р. німецький фізик В. К. Рентген повідомив про існування нового роду променів із дивовижними якостями. Залишаючись невидимими, вони пронизують різні предмети. Раніше за Рентгена «х-промені» відкрив в Австро-Угорщині видатний український учений І. Пулюй. Він став піонером у їх вивченні і виготовив скляну лампу для світлоскопії.

У кінці XIX ст. почалося становлення як самостійної галузі науки атомної фізики. У 1896 р. французький фізик А. Бекерель уперше виявив радіоактивність солей урану. Радіоактивність різних елементів, радіоактивне випромінювання вивчали видатні французькі фізики П. Кюрі та його дружина М. Складовська-Кюрі. Вони запровадили в науковий обіг поняття «радіоактивність». М. Складовська-Кюрі керувала Радієвим інститутом у Парижі. Разом з чоловіком дослідниця у 1898 р. відкрила нові елементи: полоній і радій.

Специфічною формою інтеграції науки й техніки стало відкриття кінематографа, який винайшли і в 1895 р. запатентували брати Люм'єр у Парижі. У наслідок цього була вироблена система фотографічної фіксації реальності в русі й

подальша її проекція на великий екран. У грудні 1895 р. в підвалі «Гран кафе» на бульварі Капуцинів (Париж) відбувся перший публічний платний сеанс кіно. Глядачі були ознайомлені зі сценами, знятими з натури: «Вихід робітників із заводу Люм'єра», «Прибуття поїзда на вокзал Ла Сьота». Усього фірма Люм'єр випустила близько 1,5 тис. одно- та двохвилинних фільмів. У жанровому відношенні це були прості репортажі, ігрові сцени на літературні та історичні сюжети.

XIX ст. відзначилося і прогресом будівельної техніки. Цей прогрес був пов'язаний зі зростанням населення та перебудовою міст відповідно до потреб промисловості, транспорту. Багато міст було переплановано: вузькі заплутані проїзди, що збереглися з доби Середньовіччя, замінювалися на геометрично чітку сітку вулиць і проспектів. Починають застосовувати портландський цемент, потім поширення набули суцільнометалеві конструкції. У середині XIX ст. з'явився новий тип споруди з металу та скла — «Кристалпалас» у Лондоні (1851 р.).

До кінця XIX ст. розвиток техніки зробив життя людей у новоєвропейській цивілізації відмінним від життя в усі інші історичні епохи. Людина все більше вилучається з природних умов і поміщається у штучні. Вулиці міст стають яскраво освітленими — порушується цикл день-ніч; будинки стають комфортабельними — порушується цикл зима-літо; паровоз, пароплав, телеграф змінюють сприйняття простору й часу. Побут стандартизується, підкоряючись законам масового виробництва. Поступово зникають національний стиль в архітектурі, різниця в одязі тощо. У дусі раціоналізму, властивого добі, по всій Європі були створені художні галереї, і завдяки низці публікацій, посібників та видань зразків у художній справі з'явилася можливість у серійному мануфактурному виробництві наслідувати справжні художні твори і пропонувати найширшим верствам нові, сучасні товари.

Чисельні винаходи вдосконалили технології виготовлення освітлювальних приладів і зробили можливим їх повсюдне застосування. У першій половині XIX ст. свічки все ще залишалися найважливішим джерелом освітлення і довго не поступалися місцем олійній лампі Аргана, яка давала яскравіше світло. І те й інше було витіснене близько 1860 р. керосиновими лампами Сіллімана. Однак форми тодішніх освітлювальних приладів були перешкодою для широкого розповсюдження всіх цих винаходів. Аж до кінця XIX ст. шукали новизни й неповторності в імітаціях історичних стилів, які однак не відповідали життєвому устрою, що радикально змінився¹.

8.1.3. Соціальні й політичні системи другого періоду Нового часу

Витоки суспільної структури, держави й права Нового часу, як і багато інших його елементів, сформувалися у надрах Середньовіччя. Однак середньовічна соціальна система була повністю перетворена, причому періоди поступової перебудови змінювалися періодами революційної насильницької і кривавої ломки цієї системи. Насамперед діловій основі новоєвропейської цивілізації не відповідав суворий поділ суспільства за соціальними станами. Він гальмував підприємницьку активність, заважав залученню людей до ділової сфери, що постійно розширювалася. Середньовічна людина залежна від тих, хто знаходився вище неї у становій ієрархії, по-

¹ Большая иллюстрированная энциклопедия древностей / Д. Гейдова и др.: Пер. с чешск. Б. Б. Михайлова. — Прага: Артия, 1980. — С. 341.

винна була вести спосіб життя, відповідний до її соціального стану. Середньовічний європеєць служив Богові, государю, феодалному сеньйору, своїй корпорації або громаді. Європеєць нового часу служив справі, усі учасники якої мали бути максимумально вільними від усіх неділових стосунків.

Тривалий процес руйнації середньовічного суспільства остаточно завершився лише у середині XIX ст. Він призвів до виникнення нової суспільної системи, заснованої на принципах юридичної рівності людей, єдиного позастанового громадянства, прав людини й громадянина, свобод, що були закріплені на законодавчому рівні. Права людини й громадянина розумілися як такі, що належать людині від природи і примусово обмежуються лише на користь суспільства. Уявлення про права і свободи людини, що були характерні для Нового часу, відобразили дійсне звільнення від середньовічних форм залежності, а також реальні ділові відносини капіталізму, в яких брали участь юридично вільні особистості, що мають певні права і обов'язки.

Основою відмінності в соціальному стані стала власність на справу. Виокремилися групи власників великих промислових, сільськогосподарських та торговельних підприємств — крупна буржуазія; власники капіталу й цінних паперів — банкіри, фінансисти, рантиє; власники землі й ресурсів. У Новий час в Європі й США продовжує існувати значний прошарок дрібних товаровиробників — ремісників і фермерів. Однак багато людей були позбавлені власності на бізнес і брали в ньому участь як наймані працівники: управлінці (менеджери), інженери, техніки, промислові робітники, некваліфіковані робітники та ін. Із зростанням ділової сфери суспільства ускладнювалася й система соціальних зв'язків. Вирішення головних завдань — гарантувати право власності і регулювати відносини підприємців та найманих робітників — стало неможливим без втручання держави.

Середньовічна держава була нецентралізована й станова, найважливіші функції передавалися лицарству (армія, суд, податки), церкві (суд, податки, освіта), міським комунам (суд, поліція, податки) крупні феодали мали власну дипломатію. На початку Нового часу практично вся внутрішня і зовнішня політика зосередилася в руках центрального уряду. У XIX ст. остаточно завершується знищення решток середньовічної політичної системи.

Процес централізації мав два важливі аспекти. З одного боку, влада переходила від представників суспільних станів до державних службовців (чиновників), що були призначені урядом або обиралися населенням. З іншого боку, переосмислюється поняття суверенітету — верховної влади, джерела влади. У Новий час панівною стає ідея громадського, народного суверенітету. Вона простежується в основній формі держави XIX ст. — парламентській державі.

Привілеї дворянства й духовенства в Європі знищувалися у процесі революцій і були остаточно знищені у XIX ст. При цьому як перехідна форма часто встановлювалася військова диктатура (наприклад Наполеона у Франції). Найхарактерніші для XIX ст. політичні системи — конституційно обмежена монархія і демократична республіка. Їх можна назвати двома різновидами парламентської держави. Значення парламенту зростало, бізнес ставав основою європейської економіки. У революційну та післяреволюційну епохи парламент став замість короля представником народного суверенітету (верховної влади). У парламентській державі дуже велика роль виборних посадових осіб: президента, прем'єр-міністра, депутатів, суддів. Поділ виконавчої (уряд), законодавчої (парламент) і судової влади дав змогу узгоджувати інтереси окремих соціальних груп та краще контролювати державний апарат, що надзвичайно ускладнився.

Виборність багатьох, у тому числі й вищих чиновників призвела до створення партій і суспільних організацій (наприклад професіональних спілок). На їхню підтримку кандидат міг розраховувати за умови реалізації їхніх програм. Партії, профспілки та інші громадські організації утворили сферу «громадянського суспільства», яке було відносно незалежним від держави. Тут формувалися політичні рішення й політична лінія. На кінець XIX ст. класовий характер багатьох партій став слабшим, остаточно склалася двопартійна система, що гарантувала мирний перехід влади до опозиції.

Для Нового часу була типова національна держава, що об'єднувала більшу частину певної нації і захищала її національні інтереси. Зіткнення цих інтересів часто призводило до воєн; крім того, деякі держави (особливо Франція) прагнули гегемонії в Європі. Деякі держави провадили активну колоніальну політику, створювали величезні колоніальні імперії, наприклад Британську. Відображенням цих процесів стали ідеї націоналізму, національної зверхності і зверхності європейських «цивілізованих» народів над неєвропейськими «нецивілізованими».

8.1.4. КАРТИНА СВІТУ У ДРУГИЙ ПЕРІОД НОВОЇ ІСТОРІЇ

Порівнюючи картини світу Нового часу й Середньовіччя, слід відзначити насамперед нерелігійний характер перших. Інтелектуальні системи Нового часу є спробами дати опис природи, історії і культури, спираючись лише на людський розум. На перший план виступають такі поняття, як «природний закон», «поступ», «розвиток», «еволюція», «прогрес» тощо.

У природничих науках XIX ст. поширюються концепції еволюції, саморозвитку природи. Космологічна інтерпретація цієї ідеї сягає XVIII ст., коли Кант і Лаплас висунули гіпотези про утворення планет з газової хмари, що обертається навколо Сонця. Важливу роль відіграли вчення Бюффона й Лайєля про еволюцію Землі і безперервну зміну земної поверхні. Теорії розвитку в біології XIX ст. втілилися у концепції еволюції видів. Перша з них, що виходила з уявлення про безпосередню зміну спадковості під впливом зовнішніх умов, була запропонована Ламарком (1809). Вчення Дарвіна про еволюцію шляхом природного відбору (1859) стало обґрунтованою дослідним шляхом теорією еволюції. Універсальність клітинної будови організмів була встановлена німецьким біологом Шванном; у 1865 р. австрієць Мендель відкрив закон спадковості і створив генетику.

У фізиці величезним відкриттям XIX ст. стали закон збереження енергії, виявлення електромагнітної індукції й розробка вчення про електрику. Уявлення про атомно-молекулярну будову речовини отримало загальне визнання. У 1868 р. російський вчений Менделєєв відкрив періодичний закон хімічних елементів.

Характерними рисами науки Нового часу стали її математизований та експериментальний характер, використання спеціальних наукових мов, колективний, а іноді й інтернаціональний характер досліджень, нерозривний зв'язок науки й техніки. Паралельно до наукової картини світу і під її впливом розвивалася філософія.

Новий час — це також доба ідеологій. Вони були необхідні для обґрунтування революцій і реформ, класової і партійної політики. Ідеологічні концепції XIX ст. були надзвичайно різноманітні. Одним із найзначніших ідейно-політичних напрямків цього часу був лібералізм. Він об'єднав прихильників парламентської держави або «правової держави» — конституційного правління, заснованого на поділі влади

між виконавчими й законодавчими органами, яке забезпечувало основні політичні права громадян, включаючи свободу слова, друку, віросповідання, проведення зібрань тощо. Протягом XIX ст. лібералізм відстоював ідею суспільного устрою, за якого регулювання економічних і соціальних відносин здійснювалися б через механізми конкуренції й вільного ринку, без втручання держави. Єдиною функцією останньої, на думку лібералів, мала бути охорона власності громадян і встановлення загальних рамок вільної конкуренції між окремими підприємцями. Найбільшого розквіту лібералізм досяг у Великобританії, де його видатним представником був Спенсер.

Для політичної думки Нового часу є характерним критичне ставлення до новоєвропейського суспільного ладу, пошуки альтернативи йому. Найповніше ці настрої виразилися у соціалістичних і комуністичних теоріях. Загальними рисами цих ретельно розроблених концепцій були вимоги повної рівності, знищення суспільної ієрархії і того, на чому вона ґрунтується: приватної власності, сім'ї, держави, релігії. На початку XIX ст. широко розповсюдилися вчення Сен-Сімона, Фур'є, Оуена, які передбачали чисельні практичні заходи стосовно соціалістичного перетворення суспільства з використанням досягнень техніки. У середині XIX ст. соціалізм перетворився на масовий рух. Значну роль у цьому відіграли Маркс та Енгельс. Марксизм претендував на звання «наукового соціалізму», який доводив об'єктивну необхідність переходу до комуністичного суспільства.

У XIX ст. традиції Просвітництва продовжував позитивізм. Він базувався на думці, що все справжнє, «позитивне» знання можна отримати лише як результат окремих наук та їх синтетичного об'єднання. На думку засновника позитивізму Конта, те, що називається філософією, можна звести до загальних висновків з природничих та соціальних наук. Наука не пояснює, а лише описує природне явище і відповідає не на питання «чому?», а на питання «як?». Наслідуючи просвітників, Конт та його послідовники у багатьох країнах Європи та за її межами висловлювали впевненість у здатності науки до безперервного розвитку, у необмежених можливостях науки, у тому числі й у перетворенні громадського життя. Ідея прогресу є підсумком розвитку картин Нового часу (XVII—XIX ст.).

8.1.5. Світоглядні засади європейської культури XIX ст.

Розвиток філософської думки протягом XIX ст. був спрямований на відкриття нових можливостей людини, переосмислення її місця й ролі у багатомірному і складному світі, що дало нові імпульси для розвитку мистецько-художнього процесу.

Ще французькі просвітителі високо оцінювали моральне значення мистецтва, акцентуючи увагу на його високій виховній місії. Проте згодом був переоцінений вплив культури на розвиток суспільства. Якщо раніше цей вплив розглядався як благо, то зростання соціальної нерівності в суспільстві, моральна і фізична деградація людини переросли в глобальну філософську проблему, що стала домінантною в наступних культурологічних дослідженнях.

Філософією Просвітництва сутність культури пов'язувалася з досягненням особистої свободи людини в межах соціальної системи. Природа створила людину такою, що тільки через діяльність вона формує і себе, і навколишній світ, підкреслював видатний німецький філософ І. Кант. Культура в його розумінні — це здатність людини контролювати свою біологічну сутність, уміння поставити моральний

обов'язок вище від власних інтересів. Подальший розвиток дослідження проблем культури пов'язують з ім'ям І. Гердера. Одним із перших він проголосив, що немає культурних і некультурних народів, заперечував поділ людства на раси. Філософ підкреслював, що фізичні й духовні якості людей формуються під впливом природного і соціального середовища, існує лише певна різниця у рівні їхнього розвитку. Культурно-філософська концепція І. Гердера мала великий вплив на подальше гуманістичне розуміння культури, особливо щодо проблеми історичної спадковості в розвитку культури людства.

Важливим для розвитку світоглядних засад європейської культури став висновок провідного німецького філософа Г. Гегеля про те, що суть культури полягає у звільненні людини від суб'єктивного свавілля і в піднесенні її до рівня суспільної істоти. Велике значення для розвитку світоглядних засад культури XIX ст. набула антропологічна концепція Л. Фейєрбаха, в якій обстоювалася необхідність поєднання інтересів кожної людини і суспільства. Щасливою людина може бути тільки при існуванні відповідних умов. Л. Фейєрбах наголошував, що умови життя мають бути людськими. Саме в необхідності надати людині можливості для задоволення найважливіших потреб наголошував представник класичного утопічного соціалізму А.-К. Сен-Сімон.

Бурхливий розвиток капіталізму, до того часу змальований ідеальним, продемонстрував глибокі суперечності між багатством і бідністю, між громадянським потягом і егоїзмом правлячих кіл. Важливо, що представники класичного утопічного соціалізму, насамперед Ш. Фур'є, передбачали розквіт культури, науки, освіти як життєво важливих складових майбутнього суспільства — гармонійного, радісного і морально чистого.

Проте реальне суспільне життя було далеко від цього ідеалу. Революційні перетворення збудили національні почуття європейських народів. Відгуком на ці суспільні явища був розвиток філософських підвалин романтизму в Німеччині на зламі XVIII і XIX ст. членами «ієнського гуртка» (м. Ієн поблизу Веймара) братами Шлегелями. Вони пропагували розкуте, нічим і ніким не обмежене мистецтво. Згодом представники романтичного напрямку обстоювали концепцію вічної боротьби зі злом, тому що саме ця боротьба не дає злу панувати у світі. Романтики підходили до аналізу дійсності з позицій вічних суспільних ідеалів, сконцентрувавшись на внутрішньому світі людини.

Під впливом науково-технічних досягнень доби панівний до цього часу релігійно-естетичний досвід усе більше розглядався як другорядний. Усе це зруйнувало традиційну механістичну картину світу, водночас породило впевненість у домінуванні науки над мистецтвом. Засновники прагматизму Ч. Пірс та У. Джеймс вважали, що будь-який висновок, який претендує на істину, має мати практичні наслідки. В «Основах психології» (1890) У. Джеймс зазначав, що прагматизм не визнає нічого, що практично не стосується людського життя.

Наприкінці XIX ст. відбулися суттєві зрушення в багатьох сферах суспільного життя. Криза духовних засад сприяла появі нового світогляду, який базувався на індивідуалізмі, аристократичному презирстві до всього буденного, вимагав витончених форм. Філософією опановує розчарування в ідеї прогресу як прогресі розуму. Намагання людини зрозуміти суть своєї біологічної природи привело до втрати її попереднього світоглядного статусу як «вінця природи», натомість з'явилося розуміння людини як «комбінації фізико-хімічних сполучень», *homo faber*, який виробляє знаряддя праці.

Здобутки технічного прогресу неправомірно розглядалися як прогрес усієї культури, що призвело до переоцінки економічного фактора в житті суспільства. Як за-

значав М. Вебер, активність і підприємливість, індивідуалізм і лібералізм, раціоналізм і практицизм стали характерними рисами західної буржуазної культури. Не інтелектуалізація, а граничне спрощення «економічної людини», що стала фанатом своєї справи, відмова від колективних цінностей і гуманізму були характерними ознаками провідного буржуазного стану.

Поряд з цим у філософії все більше актуалізується проблема людського існування. Апокаліпсичним відчуттям історії відзначався російський символізм. Філософ В. Соловйов — теоретик ортодоксального натхнення, — вбачав у величі Росії батьківщину спасіння людства, третій Рим. Одним з головних завдань російські філософи (М. Бердяєв, П. Флоренський) вважали створення нової релігійної свідомості на підставі синтезу християнської ідеї та філософії.

На зламі століть істину все більше шукають у несвідомому. На цих підвалинах формується філософія життя в поглядах Ф. Ніцше: основа життя — це воля, інстинкт влади, а якщо його немає, то істота деградує; А. Бергсона: життя — це безперервне творче становлення; О. Шпенглера: про початок «закостеніння» творчих джерел культури, розповсюдження культури «вшир» і появу масової культури. Поступово набуває популярності психоаналіз З. Фрейда про творчо-спонукальну роль несвідомого і сексуального почуття, що згодом набуло поширення в практиці психоаналітичного дешифрування художніх образів.

Надзвичайно швидкі темпи соціальної поляризації суспільства, розвиток технічної основи культури багатьма культурологами розглядалися як фатальне явище для культури. Але головною тенденцією в розвитку культури тих часів була потреба у формуванні нових духовних орієнтирів, своєрідного бачення краси світу, ствердження естетично розвиненої особистості.

8.1.6. УНІВЕРСАЛІЗМ КУЛЬТУРНОГО ПРОЦЕСУ

Еволюція національних культур. XIX ст. — це час бурхливого розквіту світової культури. Цей розвиток торкнувся всіх сторін життя і позначився на еволюції як матеріальної, так і духовної культури людства. Унаслідок стрімкого розвитку техніки у XIX — на початку XX ст. культурний процес зазнав значних змін. Удосконалилась матеріальна база культури, сформувалися нові соціальні верстви населення, збільшився інтелектуальний потенціал суспільства. Епоха породила різні літературно-мистецькі течії. Вони відбивали розмаїття почуттів, нестабільний характер тогочасного суспільства.

Для періоду останніх десятиліть XVIII — початку XIX ст. характерне величезне напруження соціальної й ідейної боротьби, що охопила всю Європу. На цьому етапі могутнім прискорювачем революційних процесів і у громадській свідомості, і в мистецтві виступила Франція. Однак із встановленням наполеонівської диктатури картина суттєво змінилася. Хоча завойовницькі війни наполеонівської імперії сприяли встановленню у ряді країн Європи буржуазних порядків, у першу чергу вони переслідували мету забезпечення інтересів французької буржуазії. Це, природно, викликало бурхливе піднесення національної свідомості народів Європи. Література й мистецтво Франції, особливо архітектура, продовжували бурхливо розвиватися, однак глибоко новаторські процеси виявили себе з величезною силою й у мистецтві інших європейських країн.

У Франції, починаючи з передодня революції, рушійною стильовою формою художнього розвитку був класицизм. Характерна риса його найпослідовніших представників — прагнення звеличити справу буржуазної революції, апеляція до

античності, до героїв демократичної Греції й республіканського Риму. У своєму зверненні до програмно-героїчного, сповненого суворого аскетизму мистецтва французький класицизм по-новому переосмислив традиції просвітницької культури другої половини XVIII ст.

Серед численних проявів тогочасної духовної культури помітне поширення мав романтизм, що відзначався великою багатогранністю. У сфері художньої творчості він яскраво втілювався у вигляді напрямку в літературі, образотворчому мистецтві, музиці, театрі. Разом із тим романтизм був певним світоглядом: романтичний напрямок складався у сфері філософських та естетичних ідей, історичної науки, виник романтичний тип особистості й поведінки.

Другим провідним напрямком, що визначив обличчя європейської культури означеного періоду, був реалізм. Твори художників і письменників-реалістів відзначаються широким охопленням дійсності і домінуванням соціальної проблематики. Обидва ці напрямки — романтизм і реалізм — у найдовершеніших формах складаються у Франції. Ця країна за вісімдесят років пережила чотири революції: 1789, 1830, 1848, 1871 рр. Особлива атмосфера революційного бродіння, постійної «вагітності» революцією наклала особливий відбиток на розвиток французького мистецтва. У ньому виразно звучить тема героїчного звеличення сучасної людини.

Уже в творчості головного представника революційного класицизму в образотворчому мистецтві — Жака Луї Давида та французьких художників початку XIX ст. намітилися деякі риси, характерні для культури цієї доби в цілому, однак у повній мірі, в усій завершеності художній переворот, що відбувся в мистецтві, виявився лише у творах майстрів романтичного напрямку.

Характерною ознакою духовного життя часу була багатоманітність національних художніх шкіл і глибина їх безпосереднього взаємозв'язку. Завдяки своєрідності національної історичної долі, особливості своїх національних традицій розвиток мистецтва у країнах Європи не був одноманітним. При глибинній спорідненості естетичної проблематики навіть близькі один одному художні напрямки суттєво відрізнялися. Так, сентиментально ідеалізуючий класицизм Німеччини кінця XVIII — початку XIX ст. не був тотожний пафосові революційного класицизму француза Жака Луї Давида. Демократизм і народність Давида та його сучасника, іспанця Гойї, також суттєво відрізнялися один від одного. Романтизм перших десятиліть XIX ст. у Франції і Німеччині — також суттєво відмінні явища. Реалізм француза Дом'є глибоко відрізняється від реалізму дюссельдорфської школи, так само як реалізм француза Курбе суттєво відрізняється від реалізму німецького художника Менцеля. Ці відмінності пов'язані не тільки зі своєрідністю творчої індивідуальності кожного з майстрів — вони невід'ємні від своєрідності здійснення загальноєвропейських етапів розвитку мистецтва у кожній національній художній школі. Однак як диференціація національних шкіл, так і кінцева єдність всесвітньо-історичного художнього процесу отримують у цю добу свій найпошлюдовніший вираз. Так, наприклад, з багатьох національних і місцевих літератур утворюється одна всесвітня література. І разом з тим слід відзначити внесок кожної нації у розвиток світової літератури.

Національні культури різних народів Європи неповторно розробляють ті чи інші комплекси естетичних проблем, що особливо гостро стояли у даній країні. Вони ж презентували різні аспекти художньої проблематики людства в цілому. Тому світове значення тієї чи іншої національної школи, або історичного регіону, визначається об'єктивною цінністю неповторного внеску означеної школи до загальної — світової або європейської культури. Так, живописець Гойя міг створи-

ти свій відомий твір «Розстріл у ніч на 3 травня» лише виходячи з конкретних умов народної партизанської боротьби іспанців проти французького нашествия і спираючись на традиції схильної до сильних контрастів іспанської культури. Лише особливі умови визрівання революції у Франції могли породити звернення до громадянської героїки античного світу, створити «Клятву Гораційів» Давида. Пізніше безпощадно тверезий критичний аналіз дійсності породив соціальні романи Стендаля, Бальзака, Золя. Розквіт німецької філософської думки доби Канта, Фіхте, Гегеля супроводжувався появою специфічного філософсько-художнього універсалізму образів «Фауста» Гете, він знайшов також свою аналогію у філософській багатозначності краєвидів німецького живописця Каспара Давида Фрідріха. Притому у кожному з цих настільки неповторних художніх явищ одночасно з пізнанням специфічної долі розвитку «національного» духу втілюються глибинні питання, що хвилювали сумління і думку доби. Специфічною рисою співвідношення національного і загальносвітового у XIX ст. є усвідомлення кращими умами зв'язку проблем духовного життя свого народу з корінними проблемами часу, його місця у всесвітньо-історичній драмі епохи.

Капіталістична економіка — це економіка світова, що залучає до свого колаобігу всі народи світу. Вона створює єдине світове господарство, унаслідок чого неминуче виникає єдина у своїх внутрішніх суперечностях світова культура. Суперечлива єдність визначається також і тим, що у ній з більшою гостротою і глибиною, ніж будь-коли, виникає питання, на яких шляхах слід шукати вирішення основних проблем, які час поставив перед художньою свідомістю. Один із шляхів вирішень виходив із прийняття панівних відносин, інший — з їх критики, неприйняття. Один із найсуттєвіших аспектів в історії європейського мистецтва XIX ст. визначає боротьба двох різних типів культури у кожній національній культурі.

Загальна проблематика художньої культури XIX ст. Одна з головних особливостей європейської художньої культури XIX ст. — це становлення історизму як принципу підходу художника до дійсності, тобто відкриття здатності художньої свідомості пізнавати долю народів у їх реальному історичному розвитку. Історизм суспільної свідомості в цілому, уявлення про еволюцію, прогрес, прагнення до аналізу конкретних форм громадянської, соціальної еволюції суспільства саме в цю добу досягли свого найбільшого розвитку. Діалектичний метод Гегеля і праці таких істориків, як Гізо, Тьєррі та інші проникнуті глибоким почуттям історизму.

Ці тенденції знайшли своє втілення і в мистецтві доби. Якщо у добу революційного класицизму історизм виступає у відстороненій героїзованій формі, то вже романтики рішуче долають цю особливість класицизму, прагнуть прорватися до коренів реальної характерності історичного життя народів. При усій емоційній особистісній інтонації романтизму, його тяжінню до екстраординарного та екзотичного історизм є його суттєвою стороною. У своїх найвищих проявах він підіймається до створення символічних і водночас життєвих образів («Свобода, що веде народи» Делакруа, «Марсельеза» Рюда). У подальшому конкретний історизм, втілення подій і оголення глибини трагічно непримиренних зіткнень історичних сил, знаходять нові форми, типові для реалізму середини і другої половини XIX ст. Досить згадати графічні серії Менцеля, творчість Сурикова, історичні картини Алеша і Матейка. Приклад творчості цих художників дозволяє зрозуміти, як проблема історизму в європейському мистецтві цього часу нерозривно пов'язана з іншою, не менш важливою його якістю — зі ствердженням у мистецтві проблеми народності.

Народ як об'єкт зображення у новий час набуває особливого значення. У реалізмі XIX ст. демократизм поглядів ряду митців і досвід революцій, що потрясли Європу, зростання історичної активності народу визначили глибокі зміни у постановці проблеми народності. Народна тема перетворилася на таку тему, що визначала обличчя часу. Звідси особливе значення побутового жанру у мистецтві розвинутого реалізму XIX ст. Побутовий жанр у ряді випадків трансформувався у своєрідний монументальний літопис доби. Якщо історична тема пронизана пафосом народності, то так звана побутова тема своїм пафосом стверджувала значення народу у сучасному житті і надавала історичної значущості цим образам. Тому відображення й узагальнення конкретного життя, етична оцінка народного буття досягають такого розмаху і такої безпосередньої життєвої конкретності, яких не знало мистецтво попередніх часів.

Образотворче мистецтво XIX ст. У системі просторових мистецтв у XIX ст. панівну роль мав живопис, особливо *станкова картина*. Цей вид живопису мав таку саму властивість, як тогочасний роман: широко показувати події і явища конкретного соціального життя.

Архітектура, що визначала й у минулі часи художній стиль епохи, з другої чверті XIX ст. занепадає, її питома вага у втіленні ідеалів доби у художньому житті знижується. До кінця століття пластичний вигляд споруд найчастіше визначався еклектичним використанням «історичних стилів». У художній промисловості панував дух показової розкоші, хоча вже в другій половині століття в Англії виникають перші спроби знайти шляхи до створення органічного стилю для художньої промисловості.

Занепад архітектури зумовив кризу синтетичних форм мистецтва. Для розвитку монументального малярства і монументальної скульптури умови були несприятливі. Саме у XIX ст. завершується процес розпаду «стилю» як певної цілісної системи художніх форм, прийомів і методів, ця система охоплювала всі види мистецтва і передбачала тісний зв'язок образотворчого мистецтва, зодчества і прикладних мистецтв.

У європейському живописі XIX ст. продовжують розвиватися великі традиції портретного мистецтва. У цій галузі мистецтво XIX ст. зробило свій внесок у розуміння світу особистості, виявило свій особливий підхід до моделі. Зазначимо, що на початку століття портретному мистецтву були притаманні здатність до втілення гармонійної краси душі й тіла людини, що поєднувалося з розкриттям індивідуальних рис портретованого. Ці якості, зокрема, виявляються у ранніх портретах французького живописця Енгра. Однак для основної лінії розвитку реалістичного портрета XIX ст. типовим є відчуття гострої аналітичної характерності образу, органічна єдність психологічно індивідуальної неповторності особистості і соціально-психологічної сторони образу. У Німеччині ці риси по-своєму виявилися у портретах Рунге. В Іспанії Гойя підкреслював у портреті інтенсивність пристрастей своїх героїв, у Франції Енгр створив об'єктивний і аналітичний образ ділка Бертена, розумного, огрядного, майже значного у своїй банальній самовпевненості, — персонажа, що ніби зійшов зі сторінок романів Бальзака. У цілому ж єдність особистого й загального у розкритті моральності особистості — дорогоцінна якість по-справжньому гуманістичного портрета XIX ст. У певних випадках соціально-психологічна характеристика переростає у розкриття моральної відповідальності особистості перед тим світом, у якому вона живе й бореться (деякі портрети Давида, Рунге, Перова).

У живописі XIX ст. особливе місце займає пейзаж. «Чистий» пейзаж як самостійний жанр мистецтва сформувався ще у XVII ст. і не тільки отримав поширення,

але й втратив героїзовано-узагальнені риси. З образу світу він перетворився на своєрідний «портрет» даної місцевості. Разом з тим у краших майстрів це зовсім не описово-інформативний краєвид. У англійця Констебла, француза Коро, німця Каспара Давида Фрідріха, у краших майстрів російського краєвиду він втілює в образах природи складний духовний світ особистості в усьому його інтимному зв'язку зі світом природи. Образ рідної землі, ліричне, інтимне переживання природи, живий особистісний психологізм — характерна риса пейзажу нового часу. Починаючи з 60-х рр. XIX ст., пейзажисти оволодівають пленером, передачею чарівності «пульсації» природного середовища, тонким і гострим втіленням миттєвих відтінків почуттів, що виникають при сприйнятті природи. Усе більшу роль із зростанням міського життя починає відігравати міський пейзаж.

Найбільш розвинуті європейські країни у XIX ст. проходили через два великих історичних етапи еволюції мистецтва. Перший — від Великої Французької революції 1689 р. до Паризької комуни (1871) і другий етап — з 1871 р. до початку XX ст. Після 1871 р. поступово з'являються ознаки глибоких змін у самому характері мистецтва. Тип реалізму, характерний для попередньої епохи, поступово трансформується. Виникають нові художні тенденції, що досягають свого послідовного розвитку уже в XX ст. Різко зростає питома вага напрямків, що більш відкрито поривають із засадами реалістичного мистецтва. Одночасно у художньому житті Європи й світу після 1871 р. починають відігравати деякі національні художні школи, що раніше не мали помітного впливу на еволюцію світового мистецтва.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. *Перерахуйте основні періоди Нового часу.*
2. *Охарактеризуйте соціальну структуру європейського суспільства у Новий час.*
3. *Назвіть основні принципи політичної системи в Європі Нового часу.*
4. *Назвіть типи державного устрою в Європі Нового часу.*
5. *Як розвиток науки й техніки вплинув на мистецькі пошуки XIX ст.?*
6. *Яких визначних діячів української науки і культури XIX ст. Ви знаєте?*
7. *Охарактеризуйте картини світу Нового часу.*
8. *Розкрийте значення ідеологій у європейській культурі Нового часу.*
9. *Розкажіть про новий соціальний і духовний досвід та його породження — індивідуалістичну культуру.*
10. *Напишіть реферат на одну із запропонованих тем:*
 - *Світоглядні засади та головні напрямки розвитку європейської культури XIX ст.*
 - *Провідні художні течії в європейській культурі XIX ст.*
 - *Основні наукові досягнення і найвідоміші винаходи XIX ст.*
 - *Соціальні й політичні системи другого періоду Нового часу.*
 - *Провідні ідеологічні концепції XIX ст.*
 - *Загальна проблематика художньої культури XIX ст.*
11. *Допишіть речення:*
 - *Новий час — це історико-культурна система, що склалася та існувала з...*
 - *Вирішальну роль у процесі ствердження капіталістичної формації в Європі відіграла ...*
 - *Головним елементом способу життя людини у добу Нового часу стає принципово нове ставлення до праці. Праця перетворюється на ...*

- *Надзвичайно важливим фактором постійного розширення бізнесу у добу Нового часу стає ...*
- *На початку Нового часу практично вся внутрішня і зовнішня політика в державах Європи й Америки зосередилася в руках ...*

8.2. НЕОКЛАСИЦИЗМ — РУШІЙНА СТИЛЬОВА ФОРМА ХУДОЖНЬОГО РОЗВИТКУ ЄВРОПЕЙСЬКОГО МИСТЕЦТВА КІНЦЯ XVIII — ПОЧАТКУ XIX СТ.

У мистецтві Європи даної доби можна виділити період між 1789 та 1815 рр. Це час безпосередньої підготовки, піднесення і занепаду Великої французької революції. Це також період становлення і падіння імперії Наполеона, роки підйому народів Європи проти наполеонівської агресії. У цей час починається розквіт мистецтва революційного класицизму у Франції. У країні класицизм, особливо у творчості Давида, набув напередодні революції особливо послідовного, програмно-героїчного революційного характеру. Античні герої, античні перекази, античні форми прислужилися справі звеличення революційної сучасності. У ці роки виникає також прагнення до прямого відображення подій і героїв революції. Пізніше класицизм трансформувався у парадне мистецтво наполеонівської імперії.

Класицизм був панівним напрямком у більшості європейських країн. Особливе місце в означену добу займало мистецтво Іспанії, обличчя якого визначалося могутньою, стихійно народною творчістю Гойї. Класицизм у таких країнах, як Німеччина, Англія, Австрійська імперія, Італія, Росія, країни Скандинавії, створив видатну архітектуру й низку яскравих явищ в образотворчому мистецтві. Переможна війна з Наполеоном викликала піднесення громадянської свідомості в культурі народів Німеччини і особливо Росії і визначила монументальні форми зрілого класицизму, так званого ампіру, що тривав у цих країнах до 20-х рр. включно.

Цей період від початку Французької буржуазної революції і до краху наполеонівської імперії є своєрідною «героїчною інтродукцією» до історії художньої культури XIX ст. Велика французька революція мала послідовно антифеодальний характер, викликала незворотний перехід до виробничих і суспільних капіталістичних відносин. Цей процес не затримала ні реставрація Бурбонів у Франції, ні зусилля створеного країнами антинаполеонівської коаліції Священного союзу. Ідеологічна програма французької революції вперше мала світський, антиклерикальний характер. Вона оперувала доказами «розуму», «природного права», соціально-етичної «справедливості». У ході підготовки й здійснення революції філософія, наука, політика, право, історія були відокремлені від релігії. Це зумовило глибокі зміни у соціальній думці й ідейно-естетичному змісті мистецтва.

Франція. На першому етапі могутнім прискорювачем революційних процесів у суспільній свідомості й у мистецтві доби була Франція. Однак після встановлення наполеонівської диктатури картина суттєво змінюється. Хоча наполеонівські війни й сприяли встановленню у ряді європейських країн буржуазних порядків, у першу чергу вони забезпечували інтереси французької буржуазії. Це викликало відповідну реакцію — бурхливе піднесення національної самосвідомості народів Європи. Мистецтво Франції, як образотворче, так і архітектура продовжують свій бурхливий розвиток, але новаторські процеси виявляються і в мистецтві інших європейських країн. Наприкінці XVIII — в перші десятиліття XIX ст. поряд із Францією якісно новий етап художнього розвитку формується у таких країнах, як Англія, Росія, Німеччина. Центральною фігурою мистецтва Франції революційної доби, як і мистецтва періоду наполеонівської імперії, став живописець Жак Луї Давид.

Архітектура Франції кінця XVIII — 1-ї третини XIX ст. Класицизм революційної доби. У роки, що безпосередньо передували революції, намітився процес поступового перетворення архітектури класицизму в мистецтво, просякнуте пафосом раціоналізму й лаконічності. Виникає прагнення до суворішої й чіткішої геометричної ясності у плануванні споруд і архітектурних ансамблів. Видатною постаттю в архітектурі Франції цього часу був Клод-Нікола Леду. Хоча Леду використовував елементи ордерної архітектури, для нього було характерно прагнення виявити красу геометричних співвідношень архітектурних об'єктів. Цей митець уперше виявив тяжіння до створення нової системи пластичних цінностей, які становлять відмінну рису новітньої архітектури. Леду — яскравий представник раціоналістичних прихильників просвітництва і суворого героїчного аскетизму доби Французької революції й одночасно провісничач архітектури ХХ ст.

Такі роботи, як театр у Безансоні, виконані у традиціях класицизму XVIII ст., але для них уже характерний стриманий раціоналізм й одночасно прагнення до запозичення функціональних прийомів римської архітектури. Леду komponує театральний зал, імітуючи півкола римського театру.

Цікаві й урбаністичні передбачення Леду, наприклад проект підземного переходу під вулицею, який він передбачив, створюючи особняк, Телюсон. Найпоширеніше геометричний раціоналізм Леду виявився не у завершених спорудах, дещо компромісних за формами, а в проектах. Таким є побудований на грі геометричних об'єктів, вільний від ордерних ремінісценцій будинок наглядача в місті Мопертюї. Архітектор передбачив ідею взаємодії природи й архітектури. Ця ідея отримала свій розвиток в архітектурі ХХ ст. Так, через будинок директора з джерела у місті Шо був пропущений потік і створений каскад. У добу Консульства й Імперії суворий аскетизм Леду виявився непотрібний. Виникає потреба у парадній архітектурі, що апелювала до величі імперського Риму.

Стиль ампір. Доба Консульства й Імперії — це завершальний етап органічного використання «стильових» принципів в архітектурі.

В архітектурі Франції та цілому ряду інших європейських країн у цей час домінує стиль *ампір*, який з'явився на межі XVIII—XIX століть. Він був повним запереченням минулого, на відміну від класицизму другої половини XVIII ст., у якому ще були відчутні барокові тенденції. Франція визначила зміну стилю. У результаті спільної творчості імператорських архітекторів Перс'є й Фонтена виник новий величний і монументальний стиль, що відповідав грандіозним зазіханням наполеонівської імперії.

На відміну від великих «стильових» епох в архітектурі, в ампірі дуже помітний ідеологічний програмний момент, певний відтінок розумової штучності у впровадженні ідеологічної програми та надмірне слідування «політичній моді». Так, похід Наполеона у Єгипет не тільки викликав моду на Єгипет в оформленні інтер'єру й начиння, а й певною мірою відбився в архітектурі (архітектор Браль, фонтан на вулиці Севр у Парижі). Усе ж єгипетизуюча мода хоча й знайшла відображення в архітектурі, однак не вона визначала її парадно-урочисті форми.

Для архітектури ампіру була характерна орієнтація на традиції архітектури імперського Риму, але була також лінія, пов'язана з наслідуванням зовнішніх форм грецького периптера. Однак цей тип грецького храму в наполеонівську добу набув грандіозного, урочисто пишного характеру. Такими спорудами є церква Мадлен у Парижі архітектора Віньйона, а також паризька Біржа, зведена А.-Т. Броньяром.

Ампір дуже яскраво виявив себе в інтер'єрі. Для парадних споруд ампіру характерна єдність стилю — форм одягу, меблів, картин, статуй та архітектури. Характер-

ним прикладом є внутрішнє оздоблення палацу Мальмезон, створене архітекторами Ш. Персіє та П. Фонтеном¹.

У плануванні приміщень Фонтен і Перс'є виходили із зразків нещодавно відкритого античного інтер'єру, причому стіни обтягувалися шовком живих тонів або обклеювалися шпалерами. Нова художня концепція з її героїчними й романтичними акцентами вимагала серйозного величного мистецтва і патетичної розкоші. Ця концепція знаходила виявлення в гладеньких речах повсякденного вжитку без надмірного декору, що сприймалося архітектонічно. Лінії були прямі й різкі, членування об'ємів ясне і суворо симетричне. В інтер'єрі застосовувалися пластичні прикраси з блискучої та матової бронзи (найкращі походять з майстерні Томіра) — пальмети, завитки аканту, лаврові вінки, леви, єгиптизуючі каріатиди, вази і дельфіни (інтер'єри Отелю Богарне у Парижі, бібліотеки Наполеона I у Комп'єнському палаці)².

У наполеонівську добу завершується організація величезної просторової осі Парижу на кілька кілометрів від внутрішнього двору Лувра через площу Каррузель, сади і палац Тюїльрі, площу Згоди, магістраль Єлисейських полів і площу Зірки.

Для архітектури ампіру типовим є висока питома вага репрезентативно-пропагандистських, не пов'язаних з безпосередньою утилітарною функцією споруд типу тріумфальних арок і тріумфальних колон. Вони були покликані стверджувати велич режиму. Героїчна міць точно розрахованих пропорцій і масштабів цих споруд має більше значення, ніж пишна урочистість їх декору. На площі Каррузель, що розміщена між Лувром і Тюїльрі, Перс'є і Фонтеном була зведена Тріумфальна арка, що наслідує форми давньоримської арки Костянтина. На протилежному боці цієї осі Ж.-Ф. Шальєрен зводить колосальну однопрогінну арку на площі Зірки.

Падіння Наполеона, повернення Бурбонів у Францію, буржуазна революція 1830 р., подальший розвиток буржуазних відносин зумовили відносно короткотривалий період розквіту французького ампіру, і після перших блискучих успіхів античної форми зодчества поступово деградує.

8.2.1. АНГЛІЯ

Мистецтво й архітектура Англії, як і все її духовне життя в цілому, відзначаються двоїстим, суперечливим характером. Тут набагато раніше, ніж в інших країнах Європи, виникли деякі нові віяння в художній творчості, новаторські рішення в архітектурі й будівництві. Однак нерідко ці передові тенденції не набували подальшого і всебічного розвитку. Англія, головним чином, лише висувала й ставила художні проблеми, а вирішувати їх випадало вже іншим країнам, найчастіше Франції. Причини такої специфіки полягають в особливостях економічного й суспільного розвитку Англії. Буржуазна революція у Великобританії відбулася на півтора століття раніше, ніж у Франції. Можливість прискороного капіталістичного розвитку відкрилася тут вже наприкінці XVII ст. У другій половині XVIII ст., набагато раніше, ніж в інших країнах, почався промисловий переворот. Велика кількість найважливіших технічних винаходів сприяла процвітанню й розширенню капіталістичного виробництва. Зростали міста, відкривалися нові фабрики й

¹ Европейское искусство XIX века. 1789—1871 // Памятники мирового искусства. — Вып. VI (серия первая). — М.: Искусство, 1975. — С. 32.

² Большая иллюстрированная энциклопедия древностей. Д. Гейдова и др.: Пер. с чешск. Б. Б. Михайлова. — Прага: Артия, 1980. — С. 32—33.

заводи. Зростав і пролетаріат — він формувався з ремісників і розорених селян. Соціальні суперечності, поглиблюючись, призводили до загострення класової боротьби. Патріархальна «стара добра Англія» на межі XVIII—XIX ст. перетворювалася на країну з високорозвиненою промисловістю — з усіма позитивними й негативними наслідками цього.

Англія — це батьківщина чартизму — першого масового пролетарського руху — і в той же час найбільша колоніальна держава. Країна, в якій демократичні свободи мали давню традицію, й одночасно — оплот світової реакції. Усі ці суперечності знаходили своє відображення у культурному й духовному житті англійського суспільства кінця XVII—XIX ст.¹

Архітектура Англії кінця XVIII — 1-ї третини XIX ст. Промисловий переворот, що розпочався в Англії ще у 1760-х рр. і викликав зростання міст, позначився, у першу чергу, на розвитку будівництва й архітектури. Відкриття у галузі металургії спричинили широке використання металу в будівництві. Зростання транспортних зв'язків супроводжувалося зведенням наприкінці XVIII ст. нових за матеріалом і за типом будівель — аркових й балкових чавунних і залізних мостів. Металеві конструкції застосовуються також при зведенні фабрик і заводів. Подібне будівництво було парафією інженерів, а не зодчих, однак отримані результати не проходили безслідно. На відміну від інших європейських країн англійська архітектура кінця XVIII — початку XIX ст. демонструє розмаїття стильових напрямів.

Класицистичні й романтичні тенденції в архітектурі. Класицизм, що у 1760—1780 рр. дав в англійській архітектурі низку високих досягнень, на межі століть майже себе вичерпує. Оминувши стадію ампіру, архітектура вдавалася або до прямої імітації античних зразків, займаючись по суті стилізаторством, або до нагромодження почерпнутих з класики форм, що провіщало вже еклектику. Одночасно існував і сильний неоготичний рух, що зародився ще у середині XVIII ст. Нерідко одні й ті самі майстри будували у тому й в іншому стилі. Творчість двох видатних зодчих цього часу Джона Неша і Джона Соуна наочно демонструє усю багатоманітність напрямів.

Якщо у ранньому проекті Англійського банку Соуна виразно відчувається опора на античний спадок і слідування ідеалам класицизму, то його споруди початку XIX ст. (Музей в Дулвіч-коледжі у Лондоні, власний будинок у Лондоні), в яких все ще були використані окремі класичні форми, провіщають майже на ціле століття наперед архітектуру модерну.

З діяльністю Неша пов'язаний величезний містобудівельний проект — забудова кварталів у лондонському Вест-енді, аристократичному районі столиці. Починаючи з 1812 р., на галявині двох міських парків — Ріджент-парк та Сент-парк — споруджуються фешенебельні житлові будинки у традиційній для Англії терасній системі, тобто комплекс багатопверхових ізольованих квартир, пов'язаних єдиним довгим фасадом. Обидва зелені масиви пов'язані забудованою Нешем вулицею — Ріджент-стріт. У своєму ансамблі зодчий звертався до форм класицизму, використовуючи галереї з багатьма колонами, портики й лоджії. Але якщо будинки у кварталах ранньої забудови — Парк-Кресент — відзначаються ясністю архітектурної логіки, то пізніші — Картон-хаус-терас, Камберленд-терас — свідчать про втрату чистоти стилю.

Образотворче й декоративно-прикладне мистецтво. У декоративно-прикладному мистецтві і частково — графіці наприкінці XVIII ст. класицизм зберігав свої

¹ Детальніше див.: Европейское искусство XIX века. 1789—1871 // Памятники мирового искусства. — Вып. VI (серия первая). — М.: Искусство, 1975. — С. 67—68.

позиції. Знаменитий фаянсовий завод «Етрурія», заснований у 1769 р. Дж. Веджвудом, продовжував випуск посуду і ваз за мотивами античної кераміки, що сприяло його всесвітній славі та викликало чисельні наслідування в інших країнах. Цей напрям діяльності заводу був визначений видатним англійським скульптором і графіком цього часу Джоном Флаксменом — головним модельєром заводу у 1775—1787 рр. Вироби з «яшмової маси», що була винайдена Веджвудом, зазвичай ніжно-голубого або світло-зеленого тону, Флаксмен прикрасив білими рельєфними композиціями, нерідко почерпнутими з давньогрецьких вазових розписів. Не меншу славу принесли Флаксмену й контурні рисунки до творів Гомера й Есхіла. Видані на межі XVIII—XIX ст. у гравійованому вигляді, вони широко розповсюдились, стимулюючи розвиток графіки в інших європейських країнах.

8.2.2. СКАНДИНАВСЬКІ КРАЇНИ

Для скандинавських країн XIX ст. було періодом становлення національних шкіл, що розвивалися у руслі європейського мистецтва. Однак кожна з країн пройшла цей шлях своєрідно і з різними художніми результатами. Найбільш плідні періоди свого розвитку вони також проживали у різний час. Уже на поч. XIX ст. Данія, Норвегія і Швеція, нерозривно зв'язані протягом усього історичного шляху розвитку, прийшли з різним рівнем розвитку художньої культури.

Данія. Своєю роду центром художнього розвитку Скандинавії виступала Данія, що мала стійкі традиції, постійні культурні зв'язки з країнами північно-західної Європи — Німеччиною, Голландією, Англією й добру художню школу. Королівська академія красних мистецтв, заснована у Копенгагені у 1754 р., була першою у Скандинавії. У Швеції Академія відкрилася лише у 1768 р., у Норвегії тільки у 1818 р. була заснована державна художньо-реміснична школа. Датська Академія стала своєрідним центром художньої освіти у Скандинавії, приваблюючи учнів з Німеччини і Голландії.

Образотворче мистецтво. У XIX ст. у мистецтві Данії виникає (у досить тісному зв'язку з тогочасним мистецтвом Німеччини) така значна фігура, як скульптор Бертель Торвальдсен.

Творчість Торвальдсена сприймалася сучасниками як відродження духу справжньої античної класики. Головною темою його творчості був світ античної міфології. Він звертався до станкових композицій, рельєфу, створював монументи та портрети (статуї «Ясон із золотим руном», «Ганімед», рельєф «Ахілл і Брисеїда», «Грації, що слухають співи Амура», портретні статуї княгині Баратинської, графині Остерман-Толстої). Урочисто величне, дещо холодне, академізуюче мистецтво Торвальдсена було дуже типовим явищем для певного напрямку європейського класицизму.

8.2.3. РОСІЯ

Архітектура першої половини XIX ст. Класицизм початку XIX ст. На початку XIX ст. під впливом вражень від результатів археологічних досліджень в Італії і Греції виникла нова хвиля класицизму в Росії. У цій країні класицизм відзначався простою, наближеною до аскетизму. Видатні споруди початку століття — Казанський собор (1801—1811) у Петербурзі (архітектор А. Вороніхін); ансамблі Василівського острова з приміщенням Біржі в Петербурзі (1804—1816) (архітектор Тома де Томон).

У період антинаполеонівських війн російське мистецтво, як і в більшості країн континентальної Європи, сповнюється громадянського пафосу. Упродовж першої чверті століття були створені велична архітектура й монументально-синтетичні форми мистецтва, що виражали високі гуманістичні ідеали епохи.

Стиль ампір. Під впливом французького мистецтва наполеонівської доби формується й *російський ампір* — художній стиль, що відбивав претензії імператорського двору Росії на статус світової столиці після перемоги у війні 1812 р. Провідні архітектори цього стилю — К. Россі, В. Стасов, О. Монферран. Вони перетворили Санкт-Петербург на імперське ампірне місто, де панували симетрія, гармонія, пропорційність і статичність забудови центру, доповнюючи тим самим просторові рішення в практиці світової архітектури.

Музичне мистецтво. Російська класична музика бере свій початок у російській народній творчості. Упродовж століть вироблялися ті особливості й риси, які міцно увійшли в російську класичну музику і створили її національний характер. Протягом XVIII ст. розвивається жанр російської побутової пісні й побутового романсу. У кінці XVIII ст. почали створюватися перші російські опери, зокрема «Мельник, чаклун, брехун і сват» Соколовського-Фоміна та ін. Ці опери були написані на російській побутовий сюжет, у них дістали відображення російські народні звичаї, обряди, зазвучали народні мелодії.

8.2.4. УКРАЇНА

Образотворче мистецтво. Кінець XVIII—початок XIX ст. в Україні — межа, що пролягла між мистецтвом, яке ґрунтувалося на релігійних засадах, та новим, світським мистецтвом, естетичні настанови якого були пов'язані з реальним, позбавленим схоластичних догм, сприйняттям людини і довкілля.

У цю добу творили видатні портретисти Дмитро Григорович Левицький та Володимир Лукич Боровиковський, котрі склали славу і російської, і української культури. В їхній творчості відчутний вплив стилістики європейського класицизму (у В. Боровиковського) і сентименталізму. Народжені в Україні, вони здобули тут свої перші професійні навички. Батько Д. Левицького був відомим гравером майстерні Києво-Печерської лаври. В. Боровиковський — виходець із родини міргородських іконописців. Тут, на українській землі, формувалися їхні художні вподобання та естетичні смаки, зокрема в царині портретного живопису, що мав визначні національні традиції. «Портрет фельдмаршала князя М. Рєпніна» пензля Д. Левицького та «Портрет міністра юстиції Д. Трошанського», виконаний В. Боровиковським, віддзеркалюють довершеність живописної майстерності митців, їхній погляд на статус людини у суспільстві. Визначальним критерієм статусу людини у суспільстві, на думку цих художників, є служіння вітчизні.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Охарактеризуйте стилі «неокласицизм» і «ампір» у європейському мистецтві.
2. В яких видах мистецтва виявилися стилі неокласицизму і ампіру?
3. Назвіть головних представників стилю неокласицизму в мистецтві європейських країн.

- 4. Напишіть реферат на одну із запропонованих тем:
 - Вплив ідей Великої Французької революції на розвиток мистецтва Європи й Америки.
 - «Революційний» класицизм в культурі Франції кінця XVIII — початку XIX ст.
 - Стиль ампір в європейському мистецтві першої третини XIX ст.
 - Творчість Жака Луї Давида.
 - Архітектура й інтер'єри стилю ампір.
5. Дopiшіть речення:
- У мистецтві Європи даної доби можна виділити період між 1789 та 1815 рр. Це період ...
 - З етапом 1789—1815 рр. у Франції пов'язаний розквіт ...
 - На межі XVIII — XIX ст. неокласицизм був панівним напрямком у ...
 - Розквіт так званого ампіру тривав у європейських країнах до ...
 - Для архітектури ампіру була в основному характерна орієнтація на традиції ...

8.3. РОМАНТИЗМ ЯК ОДНА З ОСНОВНИХ ЕСТЕТИЧНИХ І СВІТОГЛЯДНИХ МОДЕЛЕЙ XIX СТ.

8.3.1. ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ РОМАНТИЗМУ ЯК ІДЕЙНО-ХУДОЖНЬОГО НАПРЯМКУ

Етап з 1815 р. і до революції 1848—1849 рр. у культурному житті Європи пов'язаний із пануванням романтизму. Термін «романтизм» спочатку застосовувався до літератури, пізніше це поняття поширилося на музику й образотворче мистецтво. Стосовно живопису він був вперше застосований до твору «Плот «Медуза» французького митця *Теодора Жеріко*. На відміну від класицизму, який спирався на чітко розроблену теорію, на систему суворо регламентованих правил, романтизм такої теорії не мав. Уже сучасники, а потім пізніші дослідники нерідко вкладали у цей термін різний зміст. Багатоманітність явищ, які були об'єднані цим поняттям, протиріччя естетичного, філософського і політичного характеру, притаманні поглядам романтиків, дали привід піддати сумнів необхідність і правочинність такого об'єднуючого терміна.

Однак при всій різноманітності, а іноді й суперечливості романтичне мистецтво було певною цілісністю, воно мало цілий ряд ознак, що дозволяють говорити про нього як про єдину літературно-мистецьку течію. Головною передумовою цієї цільності було те, що романтизм був породженням Французької революції, тих бур, що прогрімали над Францією і збудили весь світ. Так само як революція 1789 р. знаменувала корінний переворот у соціальному житті суспільства, так і романтизм знаменував революцію в культурі. Гаслом нового напрямку було проголошено звільнення мистецтва від конформізму, свободу й незалежність творчості від регламентації.

Таким чином, романтизм складався в атмосфері серйозних ідейних зрушень, що відбувалися в Європі на межі XVIII—XIX ст. Криза ідеології Просвітництва почалася ще в роки Французької революції. Все очевиднішою ставала неправдивість тверджень просвітників про близьке торжество принципів розуму, рівності й справедливості. Ці розчарування відобразилися в образах романтичних героїв, котрі були заражені меланхолією, душевною тугою, «всесвітньою скорботою», в образах бунтівних волелюбних натур, котрі страждали внаслідок розбіжності між високими

духовними прагненнями та недосконалістю світу. Дух суцільного заперечення найповніше і найяскравіше втілюється у творчості Байрона.

Гострим засобом романтичної критики дійсності були гротеск, сатира, іронія. Їх блискуче використовували Гофман і Гейне. Ці літератори висміювали вбогість й обмеженість міщан-бюргерів¹. Романтизм узагалі критикував антиестетичний, прозаїчний характер буржуазного життєвого устрою. Однак значення романтизму було набагато ширшим, ніж бунт проти міщанства та офіційного класицизму. Романтизм був пов'язаний із демократичними рухами, з ідеалами, що готували революцію 1830 р., з національно-визвольними і національно-об'єднуючими народними рухами того часу. Боротьба особистості і народу за свободу, за свої права надихала таких видатних митців епохи, як поети й письменники Шеллі, Байрон, Стендаль, художники Делакруа, Рюд².

Для романтизму характерна більш особистісна, емоційніша художня мова порівняно з суворою дисципліною класицизму. Розкриваючи драматичний світ конфліктів особистості з торгашеським суспільством, з лицемірством офіційних цінностей цього суспільства, романтики прагнули розкрити характерну своєрідність народного життя своєї нації, її історичної долі. Тим самим вони відіграли величезну роль у ствердженні теми національності й народності в мистецтві, у зверненні до реальної історії — як минулої, так і сучасної.

Романтики відкинули обмежуючі літературні канони класицизму, проголосили повну свободу художньої творчості. Особливого значення вони надавали уяві, фантазії, але при цьому вимагали історичної достовірності. Постійне звернення до історичного минулого — одна з найхарактерніших рис романтизму. Інтерес до минулого вилився у піднесення історичного знання. Історики французької романтичної школи (Тьєррі, Міньє, Гізо, Тьєр), котрі вивчали наслідки глибокої суспільної ломки у Франції, дійшли висновку про закономірність французької революції XVIII ст. У той же час деякі романтики (літератори Шатобріан, Новаліс та ін.) виступили з апологією християнства (католицизму), зображуючи його у вигляді альтернативи просвітницьким та революційним ідеям, джерелом вищих духовних, моральних та естетичних цінностей, які можуть відкрити шлях до миру й гармонії. Вони вихваляли Середньовіччя як добу впорядкованого суспільства з монолітною католицькою церквою, благородними лицарськими звичаями й патріархальним устроєм. Ідеалізований вигляд Середніх віків протиставлявся огидній буржуазній дійсності.

Виник новий жанр літератури — історичний роман (Вальтер Скотт), з'явився широкий інтерес до вираження високих моральних ідеалів. На цьому ґрунті виникло тяжіння до вивчення фольклору — «архіву народів», як називав його німецький поет-романтик Гердер. З поетизацією національного минулого пов'язані численні видання народних пісень, легенд, казок, епічних поем, словників національної мови.

Велике значення для європейських народів мало зацікавлення романтиків національними традиціями, народними мовами, звичаями, подіями минулого. Письменники-романтики відкрили європейцям ідеалізоване минуле, зацікавили мандрами (Д. Ф. Купер «Останній з могікан»), пізнанням невідомого. Романтизм сприяв появі й популярності нових жанрів (зародження професійної журналістики і критики Е. По), відкрив нові можливості для творчого експерименту (народні казки братів Я. і В. Грімм, казки-фантазії Е. Гофмана). Величною фігурою періоду романтизму є

¹ История и культурология: Учебное пособие для студентов вузов / Н. В. Шишова, Т. В. Акулич, М. И. Бойко и др. / Под ред. Н. В. Шишовой. — М.: Издательская корпорация «Логос», 1999 — С. 258—259.

² Европейское искусство XIX века. 1789—1871. Памятники мирового искусства. — Вып. VI (серия первая). — М.: Искусство, 1975. — С. 13.

французький письменник В. Гюго (1802—1885). Герої його романів («Собор Паризької Богоматері», «Знедолені», «Людина, що сміється») наділені могутньою силою духу, здатні на самопожертву, є переможцями обставин і творцями власного щастя.

Докорінні зрушення відбувалися у цей час у репертуарі театрів і в сценічному мистецтві. Романтичне мистецтво, ставши знаменням епохи, породило на сцені різні варіанти романтичного героя: розчарованого, який марно шукає спокою, скорботного юнака, але водночас полум'яного прихильника свободи, який кидає виклик усьому навколишньому світові. З піднесенням почуття особистості, характерного для світорозуміння людини нового буржуазного суспільства, пов'язаний культ почуття і уяви, що зумовив злам усіх звичних видів жанрових норм. Новаторські шукання романтиків сприяли відмові від абстрактно-раціоналістичного принципу побудови вистави. Романтична поетика контрастів, вимоги «місцевого колориту» виявилися у вільному вирішенні мізансцен, у зіткненні протилежностей, показі життєвих реалій.

Діячі романтичної літератури і романтичної драми — непримиренні противники класицизму. Зв'язок останнього з ідеологією легітимістської монархії, відчуження його від демократичних смаків, його рутинність і зашкарублість, що перешкождали вільному розвиткові нових течій у мистецтві, пояснюють темпераментність і соціальну пристрасність, що були притаманні боротьбі романтиків проти класиків (праці Стендаля «Расін і Шекспір», передмова Гюго до драми «Кромвель»).

Романтизм був не тільки художньою течією, він виражав особливий світогляд, що протистояв раціоналізму XVIII ст., особливі настрої, породжені бурхливими подіями післяреволюційної епохи. Романтизм еволюціонував разом з епохою, і ця еволюція була складною і суперечливою, бо такою була й сама тогочасна дійсність. В обстановці політичних репресій мистецтво нерідко було єдиним притулком, лише в мистецтві могли знайти втілення ідеї протесту проти жорстокої дійсності. Так народжувалися бунтівні твори Гюго, героїчні симфонії й кантати Берліоза, сповнене мужнього драматизму мистецтво Жеріко, Делакруа й Рюда. Особливе місце у музичній культурі доби займає творчість Бетховена, просякнута ідеєю трагічного протистояння бунтівного людського духу та ворожих йому сил. Творчість цих майстрів так само, як і їхнє життя, — це вічний бій з силами реакції. Їхнє мистецтво втілює гнівний протест покоління, що було ошукане у своїх сподіваннях. Звідси дух бунтарства, активного протистояння, що поєднували часом дуже різні явища художнього життя. Цей полум'яний заклик до свободи і справедливості, заклик до дієвого гуманізму вилився у потужний духовний рух, що найяскравіше виявив себе у формах романтичного мистецтва.

Романтизм у живописі вирізнявся динамізмом композиції, стрімкими рухами зображень, яскравими кольорами, контрастом світла і тіні, екзотичністю сюжетів. Риси художніх творів епохи класицизму — велич, ретельне вимальовування деталей, статичність фігур — відійшли в минуле. Художні романтичні твори першої половини XIX ст. зображували в портретах характерні риси, сум'яття почуттів, драматизм і трагічність образу. У романтизмі на той час не було певної системи принципів, це було більше відчуття, емоційний твір.

Герої романтизму були видатними і особливими. Їх вирізняв ліризм, самотність, здатність до жертвовності, до бунту. Реальні обставини життя людей майже не цікавили романтиків. Яскраві, неординарні характери їхніх героїв розкривалися на тлі стихії природи, суспільних потрясінь, стародавніх подій історії. Романтичний герой був самотнім. Такими виступають Гяур, Корсар, Каїн, Манфред у Джорджа Гордона Байрона (герої «Східних поем» і «Манфреда»), Конрад Валленрод в Адама Міцкевича, Рюї Блаз у Віктора Гюго, мандрівні музиканти Ернста. Люди бурхливих ти-

танічних пристрастей, бунтівники — це герої Персі Біші Шеллі, друга Байрона («Повстання ісламу», «Визволений Прометей»).

Романтики прагнули створити в мистецтві недосяжне — ідеальний і досконалий світ людських взаємин. Тому романтичні твори мають два виміри — ідею найвищих людських чеснот і відкидання спотвореного реального життя (Д. Г. Байрон, «Пригоди Чарльза-Гарольда»). Природа була вічною цінністю у творчості романтиків, її стихія заворожувала, збігалася з людськими пристрастями, проте завжди залишалася вільною і нескороною (М. Лермонтов, «Демон», «Думи»). Красою мистецтва вони воліли врятувати світ. Це був час триумф у поезії.

У 30—40-ті рр. у романтизмі відбулися значні зміни. Складалася літературна течія, в якій на перший план виступило дієве начало. Нове покоління романтиків відрізнялося оптимістичним поглядом у майбутнє, співчуттям до пригноблених, активним відстоюванням ідеалів правди і справедливості. Напередодні «весни народів» і революцій 1848 р. політичні мотиви в мистецтві стали домінуючими. Митці в країнах, які боролися за національне визволення, часто перетворювалися на національні символи (композитори Ф. Шопен, Ф. Ліст, Д. Верді, поети А. Міцкевич, Ш. Петерфі). Драми і романи Гюго і Жорж Санд ніби передбачають близьке відродження людства внаслідок революції народів Європи.

У цілому романтизм сприяв більш поглибленому та багатогранному — художньому й філософському — пізнанню світу й людини з властивими їм суперечностями. Романтики збагатили культуру Нового часу значними духовними цінностями й проклали нові шляхи її розвитку.

8.3.2. РОМАНТИЗМ ЯК ХУДОЖНЯ ТЕЧІЯ В ЛІТЕРАТУРІ ТА МИСТЕЦТВІ

Франція. Література. Серед французьких літераторів-романтиків чільне місце посідав Віктор Гюго. Теоретично обґрунтувавши основні принципи романтизму, письменник втілював їх у своїх драмах і романах («Ернані», «Король бавиться», «Марія Тюдор», «Рюї Блаз», «Собор Паризької Богоматері», «Знедолені», «Трудівники моря», «Людина, що сміється»). Письменник змалював цілу низку непересічних людських характерів, неймовірних обставин, триумфів добра, яке перемагає зло.

Представницею романтичного напрямку була також відома письменниця Жорж Санд (Аврора Дюдеван-Дюпен) — палка прихильниця жіночої рівноправності. Її найвідоміші твори — романи «Індіана», «Валентина», «Консуело». М. Е. Салтиков-Щедрін відніс її творчість до белетристики ідейної, героїчної, що запалювала серця і хвилювала розум.

Драматургія й театральне мистецтво. Французькі театри ще довго залишалися твердинями класицизму, не пропускаючи на сцену романтичних п'єс. Але романтична драма в ці роки мала союзника в особі мелодрами, що утвердилася в репертуарі бульварних театрів Парижа. Мелодрамі властивий вибір героїв, відкинутих суспільством і законами, які зазнають несправедливості. Сюжети мелодрами часто побудовані на різкому зіткненні контрастно зображених начал добра і зла. Цей конфлікт на догоду демократичній публіці завжди розв'язувався покаранням пороку, перемогою добра. Цікавий сюжет, використання різноманітних сценічних ефектів (зміни декорації, музики, шуму, освітлення тощо) забезпечували емоційний вплив на глядача.

У театральному репертуарі виникли нові теми, породжені новими умовами соціального буття, наприклад тема багатства і бідності, котра трактується як проблема

особистих людських рис: багатство — нагорода за працьовитість, бережливість та добродієсне життя, хоч деякі драматурги намагалися викликати співчуття до чесної бідності і засуджували жорстокість багатіїв. Характерна щодо цього позиція В. Гюго, який приніс на театральну сцену не тільки її художню реформу, а й високий гуманізм («Маріон Делорм», «Король бавиться», «Рюї Блаз»). Найближчим соратником Гюго в його боротьбі за романтичну драму був Александр Дюма (Дюма-батько), автор класичної пригодницької літератури. Цей митець не зумів зберегти вірність романтичним захопленням молодості і написав п'єсу «Катіліна», пройняту буржуазним духом.

Особливе місце в історії французького романтичного театру і романтичної драми належить *Альфреду де Мюссе*. У романі «Сповідь сина віку» він відобразив настрої покоління, яке вступило в життя у період Реставрації, коли вже відгрімали події Великої Французької революції і наполеонівських війн, коли «власні Божі і людські були фактично відновлені, але віра в них зникла назавжди». Тонка іронія Мюссе спрямована проти всього: «Насміхатися зі слави, релігії, кохання, з усього на світі — це велика втіха для тих, хто не знає, що робити». Але згодом, незважаючи на заклик до покоління «захопитися відчаєм», сам іронічно зауважував: «... так приємно почувати себе нещасливим, хоча насправді у тобі тільки порожнеча і нудьга». П'єси Мюссе: «Венеціанська ніч», «Примхи Маріанни», «Фантазіо» — взірці блискучої романтичної комедії нового типу. Вони випереджають традиційну для цього стилю криваву драму з несамовитим коханням, ревностями і вбивством. Часом твори Мюссе пройняті сумною іронією, сумішшю лірики і гротеску. Є у цього митця і психологічна драма «З коханням не жартують», і драма серйозного соціального звучання, яка засуджує романтику індивідуального революційного акту, — «Лоренцаччо». У Мюссе багато також комедій-прислів'їв, які мають салонно-аристократичний характер. Не посівши чільного місця в репертуарі французького театру того часу, вони значною мірою вплинули на його ідейно-естетичний зміст.

У драматургії *Проспера Меріме* (збірка п'єс «Театр Клари Гасуль») романтичний бунт замінено гострокритичним і навіть сатиричним зображенням персонажів свого часу (офіцери і солдати, шпигуни, дворяни різних рангів і стану, світські дами і солдатські подруги, рабині, селяни). Це сильні й пристрасні люди, які опинились у виняткових ситуаціях і звершують незвичайні справи. Однак вважати їх героями романтичної драми не можна — у п'єсах немає культу сильної індивідуальності, протиставленої суспільству, до того ж героям чужі романтична скорбота і розчарування. Та й авторська іронія знижує романтичний настрій героїв.

Образотворче мистецтво. Романтизм у французькому образотворчому мистецтві виник як опозиція класичній школі Давида й офіційному академізму. Але це була опозиція всій офіційній ідеології епохи реакції, протест проти її міщанської обмеженості. Живописці-романтики тяжіли до екзотики, до історичних і літературних сюжетів, до всього, що стояло «над прозою життя», ставило митця над «сірою повсякденністю». Тому в їхніх картинах багато нервовості, гри уяви, мрійливості. Для живописних творів цього напрямку характерний збуджений гарячий колорит, моделювання форми, що ґрунтувалися на сильних контрастах кольорових плям, експресивний малюнок із свідомим уникненням класичної відточеності, смілива, часом хаотична композиція позбавлена величності. Усе це вкрай драгувало художників-академістів.

Першим художником цього напрямку вважають Теодора Жеріко — палкого прихильника героїки наполеонівської доби. Поєднання прийомів класицизму і романтизму дало неперевершений результат у головному полотні його творчості «Пліт

Медузи». Сюжетом цього твору Жеріко взяв події, що сталися на плоту з пасажирами французького фрегата «Медуза», який загинув з вини уряду. Митець створив гігантське полотно 7×5 м. Серед людей на плоту є мерці, божевільні, напівживі, вони несамовито вдивляються в далину. Від класицизму у цьому творі — точний узагальнений малюнок, різка світлотінь. Романтичні риси виявляються у драматизмі сюжету, неймовірності переживань, крайньому психологічному напруженні.

Жеріко постійно шукав героїчні образи у сучасності. У картині «Офіцер кінних егерів імператорської армії, який іде в атаку» (1812 р.) — романтика наполеонівської епохи відображена із запалом двадцятирічного юнака.

Справжнім вождем романтизму став Фердинанд Віктор Ежен Делакруа. Тематика його творів приводила до дискусій, адже митець не обходив трагічних сторінок революційних подій першої половини XIX ст. в Європі. Вже його перша робота «Човен Данте» викликала вогонь критики, але її із захватом сприйняв Жеріко. Постаті грішників, які чіпляються за барку на тлі пекельного сьйва вогнів, класично правильні, але в них відчувається величезна внутрішня могутність, похмурість і страшна приреченість.

Делакруа не вважав себе романтиком. Романтизм критикували за недбальство рисунка і композиції, за відсутність стилю і смаку, за наслідування грубої природи тощо. Хоча принципи романтизму були розроблені Гюго і Стендалем, в образотворчому мистецтві вони не мали визначеної програми. Ш. Бодлер говорив, що романтизм — це «не стиль, не живописна манера, а певний емоційний склад...». І справді, усіх романтиків споріднювало, насамперед, особливе ставлення до дійсності — прагнення вирватися з прозаїчної буденності, ненависть до міщанства, до обивательського животіння, культ сильних пристрастей, відчуття самотності, неприйняття уніфікації мистецтва.

Цей художній рух існував, і Делакруа після виставки картини «Різня на Хіосі» став визнаним його вождем. «Метеор, який упав у болото», «полум'яний геній» — такими були відгуки про Делакруа. Водночас були й протилежні («Це різня живопису»), а Стендаль (сам романтик) говорив: «... наполовину змальовані посинілі трупи».

Цей твір сповнений глибокого драматизму. На тлі похмурого, але безтурботного пейзажу турок топче і рубає людей. На передньому плані вмираючі, але ще не безсилі чоловіки і жінки різного віку, від ідеально прекрасної молодої пари у центрі до постаті напівбезумної бабусі і поруч неї вмираючої молодої матері з дитиною, притуленою до грудей. Байдужа природа, чи як записав Делакруа у «Щоденнику», «... я подумав про свою малість перед лицем оцих завислих у просторі світів».

Деякі картини Делакруа зв'язані з революцією 1830 р. Це алегорична композиція «Свобода на барикадах» («Свобода, яка веде народ»), яку критикували і ліві (за компроміс — поєднання реальних деталей з алегоричною формою свободи), і праві (за надмірний демократизм, називаючи «Свободу» «босою дівкою, яка втекла з в'язниці»).

Отже, мистецтво героїчного романтизму Франції надихалося ідеями сучасності, живилося передовими думками й почуттями. У час народних повстань, у революційний час художники прагнули бути достойними своєї епохи. Це стосується також і мистецтва скульптури. Несамовита і прекрасна скульптурна група «Марсельеза» Франсуа Рюда (встановлена на Триумфальній арці у Парижі) породжена генієм повсталого народу.

Напружена, сповнена драматизму боротьба у світі природи — тема більшості творів скульптора Антуана-Луї Барі («Оголена», «Тигр, що пожирає крокодила»).

Основний засіб художньої виразності у цього митця — динамічне напруження форм. Він змусив «говорити» поверхню пластичного об'єму.

Провідна роль романтизму у мистецтві належить жанрам, що дають художнику можливість показати життя суспільства з зіткненням його суперечностей. І хоча внаслідок цього портрет не займав в ієрархії жанрів провідну позицію, однак в його розвитку були свої характерні особливості, що свідчили про нове розуміння ролі особистості у суспільстві. У центрі уваги французьких майстрів романтичного портрету — життя образів, їхній розвиток у часі, пристрасті, емоції, настрої.

Музичне мистецтво. Опера. Найвидатнішим французьким композитором середини й другої половини XIX ст., що працював у сфері оперного мистецтва, був Жорж Бізе. Бізе є засновником національної французької опери так само, як композитори Россіні й Верді — національної італійської. Найвидатніший твір Бізе — романтична, сповнена пристрасті опера «Кармен», написана на сюжет новели Проспера Меріме. По шляху Россіні, Верді та Бізе пішли й кращі представники французького оперного мистецтва XIX — початку XX ст. Це, в першу чергу, композитори Гуно, автор опери «Фауст», і Деліб, автор опери «Лакме».

Англія. Наприкінці XVIII — на початку XIX ст. в англійській художній культурі складається і отримує самостійність кілька нових видів мистецтва. Розробляється техніка акварельного живопису. Майстер Томас Б'юїк упроваджує в практику торцеву гравюру, що набагато полегшило і зробило дешевшим видання ілюстрованої книги. У живописі провідними майстрами портретного жанру були Томас Лоренс (відомі портрети Уільяма Пітта, герцога Веллінгтона) та Генрі Ребборн (відомий портрет лорда Ньютона). Їхні твори отримали широке європейське визнання.

Мистецтво Вільяма Блейка було багато в чому зумовлено часом, коли етичні ідеали класицизму ще не втратили свого значення, але вже народжувалося нове уявлення про особистість, пов'язане з романтизмом, усвідомлювалася особлива роль суб'єктивного творчого начала, і разом із тим починало високо цінуватися мистецтво Середньовіччя. Усі ці тенденції виявилися у творчій особистості Блейка, котрий був не тільки художником, а й видатним поетом. Його фігура ніби провіщає митця далекого майбутнього. У творчості Блейка органічно поєднані образне та умоглядне начала, поетичне й пластичне бачення. Найбільш переконливі його ілюстрації до власних віршів («Пісні Невинності», «Пісні Досвіду», поема «Америка»). У цих творах слово й образ, текст і малюнок, музичне звучання вірша та світлотіньова гама виступають у єдності¹.

У цей самий період кінця XVIII — початку XIX ст. закладаються основи майбутнього розквіту мистецтва пейзажу. Широке розповсюдження отримує акварельний живопис, провідні майстри якого — Томас Гертін та Джон Селл Котмен — були головним чином пейзажистами. Техніка акварелі з її прозорістю та світлоносністю кольору, з можливістю й необхідністю швидкої фіксації природи визначила багато чого у характері зображення природи на аркушах цих митців. Гертін, що рано помер, сприймав природу дещо меланхолійно («Краєвид у Йоркширі»). Краєвиди Котмена більш упорядковані. Живе сприйняття природи в нього поєднано з ясною і стрункою композиційною гармонією («Акведук Черк», «Новий міст у Даремі»).

Справжнім реформатором пейзажного живопису був Джон Констебл. Розквіт його творчості припадав на новий етап історії Англії — кінець 1810—1820-ті рр. Це час піднесення духовної культури країни, час створення байронівських поем. Констебл не шукав ефектних видів, а передавав найпростіші буденні мотиви, поче-

¹ Европейское искусство XIX века. 1789—1871 // Памятники мирового искусства. — Вып. VI (серия первая). — М.: Искусство, 1975. — С. 69—70.

рпнуті з природи його рідної місцевості — Саффолку на півдні Англії та околиць Лондона. Прискіпливе спостереження за природою сприяло усвідомленню митцем її мінливості і розмаїття. Констебл уважно роздивляється окремі дерева й хмари, піщані схили пагорбів й зарослі травою галявини. У забарвленні кожного предмета він бачив кольорові нюанси, які прагнув передати в усьому їх кольоровому й світлотіньовому багатстві. Особливо вражають свіжістю його етюди, сповнені світла й повітря («Візок для сіна», кілька етюдів «Хмари»). Ці твори передають легкий і швидкий рух пензля.

Красиви Констебла різноманітні у передачі почуттів. Вони то лірично-мрійливі, то ясно-спостережливі, то напружено-драматичні («Собор у Солсбері», «Шлюз», «Красвид Лондона з будинком Річарда Стіла»). З однаковою схвильованістю він пише луки й ліси, широкі долини й морські береги, замкнені куточки ферм і хлібні поля. Але завжди перед глядачем виникає англійська природа з її просторами лугов, укритих соковитою травою, з могутніми дубами, з вологістю повітря, типовою для країни, зі сріблястим небом, вкритим важкими від дощу хмарами.

У ці ж роки працював інший видатний пейзажист — Джозеф Меллорд Уільям Тернер. У цього митця величезний творчий спадок — картини, акварелі, підфарбовані малюнки й гравюри. Протягом усього життя він створював вигадані пейзажі класицистичного характеру, іноді з міфологічним або історичним стафажем. У той же час він робив замальовки та етюди з натури. Значну частину його спадку складають романтичні полотна, що представляють виявлення природних стихій — туман, дощ, снігову бурю, шторм на морі («Снігова буря», «Світанок у Норем-каслі»). Тонкі переходи кольору, багатство кольорових співвідношень дозволяють художнику створити дивовижні ефекти освітлення.

Іспанія. Інший шлях, ніж у Франції та Центральній Європі, був знайдений в культурі й мистецтві Іспанії. Спочатку він формувався за умов розпаду старого режиму, а потім за умов трагічної боротьби народу з іноземним завойовником. Вищим і єдиним варіантом втілення мистецтва нового часу стала творчість Франсіско Гойї. Мистецтво Гойї сформувалося за умов, начебто несприятливих для великого мистецтва, соціальних обставин Іспанії. Країна виявилася нездатною самостійно вийти з тієї кризи, у якій вона перебувала в останню чверть XVIII ст. Але вона стала країною, де народ, керуючись інстинктивним почуттям національного самозбереження, розгорнув вражаючу за стихійною силою війну проти наполеонівської агресії. Саме ці обставини дали змогу Гойї представити народ трагічним героєм історії. Він створив живе, пристрасне, життєво-конкретне і, водночас, гіперболічно узагальнене мистецтво. У ньому була намічена проблематика, що стала перед реалістичним живописом нового часу.

Образотворче мистецтво. Після «золотого віку» (XVII ст.) іспанське мистецтво знов набуло національної слави лише з появою Гойї (Франсіско Хосе Гойя-і-Лусьєнтес). Як Давид у Франції, Гойя з його особливим баченням світу відкрив для іспанського мистецтва цілу епоху, поклавши початок реалістичному живопису Нового часу. Величезне значення мала творчість Гойї і для виникнення романтизму.

Розквіт живописної майстерності Гойї зв'язаний з портретом. Класичний національний тип і водночас глибоко індивідуальний характер, незалежний, гордовитий, запальний, з високим почуттям гідності, передані у портреті Ісабель Кобос де Порсель. Тонке, нервово обличчя у доктора Пералія; спокій і велич в обличчі славнозвісної трагічної актриси на прізвисько Ла Тірана; невиразні, без тіні духовності, сірі обличчя королівського сімейства... І, нарешті, знамениті «Махи» — «Маха вдягнена» і «Маха оголена», якими Гойя завдав удару академічній школі і змусив пригадати венеціанське Відродження.

Гойя відгукнувся на вторгнення французів в Іспанію, якому дуже мужньо протистояв маленький народ: картиною «Повстання 2 травня 1808 року» (іспанець у білій сорочці відчайдушно розкинув руки назустріч смерті). Художник створив і графічну серію «Страхіття війни» — це справжній документ героїчної боротьби іспанського народу з Наполеоном (кінь, який відбивається від зграї собак, — це Іспанія серед ворогів; темні силуети старого і старої, які шукають тіло сина серед білих плям мерців, та ін.).

Після смерті митця Іспанія забула свого видатного художника. І тільки молода передова Франція оцінила великого іспанця, інтерес до творчості якого не згасає й досі.

Німеччина. Формування основних принципів романтизму. Група «Буря й натиск». Вважається, що саме Німеччина дала життя романтизму, відгукнувшись таким чином на події Великої Французької революції. Проте чи не перше формування принципів романтизму пов'язують з іменем Йогана Готфріда Гердера — філософа, історика, літератора, і до того ж ідейного натхненника й активного учасника групи «Буря й натиск». Цей осередок, який поєднував кількох видатних німецьких літераторів, виник близько 1775 р. Честолюбні учасники цього гурту називали себе «буремними геніями» або «штюрмерами». Уже штюрмери висунули ідеї, які згодом пропагувалися романтиками XIX ст.: історизм в оцінці культурних явищ, національна самобутність літератури кожного народу, підвищена увага до народної творчості, культ індивідуальності у творчості. Найвизначнішим представником «Бурі й натиску» був Йоганн Вольфганг Гете, котрий належить як XVIII, так і XIX ст.

Творчість Гете певною мірою зв'язала собою літературу цих двох століть і залишилася найяскравішим вираженням не тільки своєї епохи, а й усієї поезії Нового часу. У русі «Бурі й натиску» — штюрмерстві — було закладено дещо від наступних етапів, які мало пройти мистецтво. Штюрмерство поєднало сентименталізм з багатьма рисами передромантизму. Розумна, чітко окреслена форма здавалася «буремним геніям» сквоючою для мистецтва. Дух «Бурі й натиску» наснажив «Розбійників» видатного німецького поета й драматурга Фрідріха Шіллера.

Штюрмери зробили чимало. Вони прорвали рамки просвітницького раціоналізму і тим самим допомогли дальшому збагаченню мистецтва. Вони дали такі поняття, як суспільне тло і національний колорит, котрі у всеєвропейському масштабі утвердив згодом романтизм. Штюрмери відкрили дорогу живій народній мові і намагалися «шекспіризувати» німецьку драму. Найбільшим талантом серед них був, звичайно, молодий Гете (трагедія «Гец фон Берліхінген», історична драма «Егмонт»). Гете пройшов і через захоплення античністю (період веймарського класицизму), але головним його твором став «Фауст». У цьому творі виразився весь філософський рух Німеччини кінця XVIII — початку XIX ст. Водночас цей твір Гете є повним відображенням усього життя сучасного йому німецького суспільства. Фауст і Мефістофель уособлюють у трагедії боротьбу двох начал: безмежного поривання вперед і критичного сумніву. У боротьбі з Мефістофелем Фауст приходять до пізнання сенсу життя. Та не було б Мефістофеля, не було б боротьби, і Фауст залишився б зі своєю прекрасною, але нездійсненою мрією. У цьому творі Гете наче застерігає європейську суспільство від спокуси самозакоханості і самозасліплення.

Естетика й література німецького романтизму. Німецький романтизм, що виник на рубежі 1790—1800-х рр., відзначався підкреслено філософським характером. Його естетика складалася в «Ієнському гуртку», що сформувався наприкінці XVIII ст. у маленькому місті Ієні, поблизу Веймара. Головними теоретиками ієнсь-

ких романтиків стали брати Август-Вільгельм і Фрідріх Шлегелі. Спираючись на філософське положення Ф. Шеллінга про розкнутість, свободу людського духу, романтики вважали за потрібне утвердження мистецтва з необмеженою свободою. Втеча від дійсності у світ фантазій і вигадок не виключала інтересів романтиків до навколишнього світу. Але дійсність, побачена крізь призму романтичної іронії, жила у творіннях німецького романтизму.

У німецьких романтиків казка була одним із улюблених жанрів. Всесвітньої слави зажили народні казки, записані й опубліковані братами Грім — Якобом та Вільгельмом. Роман-казка «Генріх фон Офтердінген» поета Новаліса (Фрідріха фон Харденберга) пройнята релігійно-патріархальною тематикою і меланхолійним настроєм. Новаліс хворобливо переживав крах старих, феодальних устоїв. Йому хотілося зупинити час, зберегти навіки старовинні замки, патріархальні звичаї.

Видатною постаттю у тогочасній німецькій літературі був Ернест Теодор Амадей Гофман. Він створив химерні, смішні і водночас трагічні повісті й романи («Золотий горщик», «Життєва філософія Кота Мурра...», «Крихітка Цахес»). Цей письменник просто задихався в задушливій атмосфері Німеччини початку ХІХ ст.

Творчість великого німецького поета Гейне — це і напрочуд тонка лірика («Книга пісень»), і дошкульна політична сатира (книга прози «Дорожні картини»), поема «Німеччина. Зимова казка»), й іронія, завдяки якій було подолано романтизм і взято нову головну тему — реальне життя.

Образотворче мистецтво. Образотворче мистецтво німецького романтизму характеризувалося домінуванням релігійно-патріархальної тематики, меланхолійним настроєм творів (Філіп Отто Рунге, Каспар Давид Фридрих).

Творчість Ф.-О. Рунге просякнута пристрастю до живої природи. Його прискіпливі наукові дослідження у галузі теорії змішування кольорів були споріднені до колористичних пошуків Дж. Констебла. У практиці Рунге це призвело до того, що його живопис насичений рефлексамі світла й кольору.

Майже все своє недовге життя митець працював над чотирма полотнами «Пори дня». Цими творами він сподівався прикрасити спеціально зведену будівлю, де їх показ супроводжувався б музикою та віршами, втілюючи мрію романтиків про синтетичний вплив різних видів мистецтва на людину.

Творчість Каспара Давида Фрідріха, що працював головним чином у пейзажному жанрі, мала великий вплив на сучасне йому мистецтво. Краєвиди Фрідріха надзвичайно ретельно відтворюють реальний вигляд природи («Хрест у горах», «Монастирський цвинтар у снігу»). У той же час краєвид для митця — це привід до розкриття цілісної картини всесвіту, глибоко філософські роздуми й осмислення місця людини у світі.

Музичне мистецтво. Симфонічна музика. Людвіг ван Бетховен — найвидатніший композитор першої половини ХІХ ст. Творчість Бетховена рівною мірою належить німецькій і австрійській музичній школам. Бетховен працював у багатьох музичних жанрах і його внесок до розвитку кожного з цих жанрів важко переоцінити. Величезне значення мала творчість Бетховена і для становлення романтизму в музиці.

Бетховен підніс музичне мистецтво на небувалу до нього висоту. Він вклав у нього глибокі, серйозні ідеї. Пишучи музику для широких народних мас, композитор прагнув зробити її загальнодоступною.

У творах Бетховена ми чуємо і героїчне піднесення, і обурення, і палкий заклик до боротьби, і віру в світле майбутнє людства. У своїй музиці він втілює і революційний пафос, і кращі прагнення, почуття й переживання передових людей свого часу. Для вираження цього нового змісту Бетховен використав здебільшого великі

музичні форми (симфонії, сонати, концерти, квартети тощо), в основі яких лежить обов'язкове зіставлення частин і тем, різних за своїм характером.

Симфонії Бетховена. З усієї творчості Бетховена слід, насамперед відзначити дев'ять симфоній, серед яких особливо виділяються Третя, П'ята. Сьома і Дев'ята. У них найяскравіше виражено героїчні прагнення Бетховена, його близькість до народу, віра в людину, у перемогу справедливості.

Третя симфонія, названа «Героїчною», значно відрізняється від усіх, створених до Бетховена симфоній, глибиною змісту і музичною формою.

В основі П'ятої симфонії лежить ідея боротьби і перемоги. Симфонія починається з теми, про яку композитор сказав: «Так доля стукає в двері». Спочатку вона звучить з великою силою, але поступово затихає. Мотив поклику долі, що лежить в основі головної теми, проходить через усю симфонію і в останній частині звучить м'яко і невпевнено. На протигагу їй друга лірична тема — тема людини, що викладена в першій частині дуже лаконічно, — у подальшому розвитку симфонії набуває широти й різноманітності. У цій симфонії Бетховен виразив в узагальненій формі ідею перемоги людини над усім, що стоїть на її шляху, ідею єднання людства та її торжество. Ця ідея торжества і радості людства, яке долає всі перешкоди, лежить також в основі Сьомої і Дев'ятої симфоній.

Дев'ята симфонія є винятковим за глибиною свого змісту твором. Новим прийомом є введення в четверту частину цієї симфонії хору на слова оди Шіллера «До радості». Цей гімн радості, єднання людства («Обнімітесь, мільйони») виражений простою, позбавленою всяких зовнішніх ефектів, радісною мелодією, що поступово розростається в характерний для Бетховена могутній і урочистий фінал.

Чудовими є ті частини творів Бетховена, які подані в повільному темпі. Вони стримані, урочисто величні, зосереджені, сповнені глибоких роздумів. Завдяки цьому ці частини творів створюють яскравий контраст з бурхливими першими частинами і наступними рухливими, легкими скерцо або менуетами та стрімкими, поривчастими або радісними фіналами.

Музика Бетховена до драматичних творів. Серед героїчних творів Бетховена необхідно відзначити його музику до трагедії Гете «Егмонт». Сюжет цієї музики пов'язаний з історією боротьби Нідерландів у XVI ст. за свою незалежність проти панування Іспанії. Одним із вождів, які очолювали цю боротьбу, став Егмонт, що був підступно вбитий іспанцями. Ім'я Егмонта було оточене любов'ю народу і стало прапором його боротьби й перемоги. Образ героя, борця за свободу свого народу, привернув увагу Бетховена. У ряді музичних епізодів, особливо в увертюрі, відображені боротьба Егмонта, загибель його і торжество народу, який переміг.

Починається увертюра похмурим, трагічним вступом, в якому важким акордам іспанської сарабанди протистоїть скорботна лірична тема. Основна частина, алєро, показує зіткнення і боротьбу двох тем: першої, теми Егмонта, — стрімкої, напруженої і другої, теми іспанців, — акордової, суворо рішучої. У кінці алєро похоронні акорди (смерть Егмонта) є переходом до урочисто-переможного маршу — фіналу.

Франц Шуберт. Весь життєвий і творчий шлях цього митця був сповнений суперечностей, які є характерними для всіх художників-романтиків тієї епохи. Веселість і життєрадісність у творчості Шуберта поєднуються з меланхолійно-сумними настроями, які іноді переходять у трагічну безнадійність. Композитор написав багато творів, великих і малих. Шуберт відомий не тільки як автор чудових пісень і вокальних ансамблів, а й як автор інструментальних творів — камерних і оркестрових: симфоній, струнних ансамблів, творів для фортепіано. Франц Шуберт є одним з найпопулярніших композиторів. Його музика чарує своєю ширістю, життєвою правдивістю, виразністю і простотою.

Симфонії Шуберта. Одна з кращих його симфоній — велика симфонія в До-мажорі, що складається з чотирьох частин. Вона життєрадісна, в її основі — народні мелодії.

Дуже популярна симфонія в Сі-мінорі, так звана «Незакінчена». Ця симфонія, всупереч встановленій традиції, складається не з трьох або чотирьох частин, а тільки з двох. Але, незважаючи на це, вона справляє враження цілком завершеного твору. Основною частиною, що визначає зміст і характер всього твору, є перша частина. Вона починається зі вступу, зосередженого і похмурого, переданого повільною, протяжною мелодією в низькому регістрі. Ця мелодія в подальшому розробляється поряд з головною і побічною темами і набуває значення теми, яка визначає характер всієї частини; нею починається розробка, вона звучить також і наприкінці. Після вступу йде перша партія (головна), співуча, трохи сумна, що нагадує за своїм характером і складом пісню — спочатку вступає акомпанемент, потім звучить мелодія. Ця тема майже без переходу змінюється другою, побічною партією, більш світлою, рухливою. Мелодійне багатство, ширість і доступність мелодій у симфонії зробили її дуже популярною.

Опера. Крім симфоній Бетховен написав оперу «Фіделіо». Перед створенням опери композитор написав на цей самий сюжет три увертюри, з яких найбільш досконалою є «Елеонора № 3».

Видатними майстрами оперного жанру в Німеччині ХІХ ст. були композитори Вебер, автор опери «Чарівний стрілець», і Вагнер, автор опер «Лоенгрін», «Тангейзер», «Перстень Нібелунгів» та ін.

Інструментальна музика. У ХІХ ст. поряд із симфоніями, сонатами великих композиторів, зокрема, у романтиків, провідним жанром є порівняно невеликі твори ліричного, а іноді й танцювального характеру. Для творчості композиторів-романтиків характерні елементи фантастики, казковості, образності, програмності. Їхні твори часто близькі до народної тематики, до природи. Твори нерідко об'єднуються якою-небудь спільною ідеєю і становлять цикл. Такими є, наприклад, фортепіанні цикли Шумана «Карнавал» і «Метелики», цикли Шуберта «Експромти» й «Музичні моменти».

Людвіг ван Бетховен. Бетховен написав десять скрипкових сонат, з яких найбільш відома Дев'ята, присвячена Крейцеру, і 32 фортепіанні сонати, серед яких найвизначнішими є № 8 — «Патетична», № 14 — так звана «Місячна» і № 23 — «Апасіоната». Сонатна форма дала змогу Бетховену найповніше і найглибше виразити ідею зіткнення, боротьби і перемоги. Бетховен розвинув і вдосконалив сонатну форму.

Чудові також квартети і тріо Бетховена. У деяких із них композитор використав народні мелодії.

Теми Бетховена відзначаються могутністю, силою, глибиною, іноді трагізмом і скорботою. Для багатьох його тем характерні мелодійність, співучість, ліризм.

Франц Шуберт. У Шуберта багато фортепіанних творів. Серед них головне місце займають невеликі п'єси здебільшого танцювального характеру, такі як лендлери, екосези, марші. Більше всього Шуберт любив вальси, його вальси невеликі, чарівні за своєю простотою, у них багато безпосередності і мелодійності. З інших фортепіанних творів найбільш відомі «Експромти», «Музичні моменти», зокрема «Музичний момент фа-мінор».

Роберт Шуман. Цей німецький композитор-романтик писав здебільшого фортепіанні твори, пісні і романси. Менш відомі його симфонії. У його творчості своєрідно поєднувалось відображення навколишнього життя з фантастикою. Кілька своїх творів він називає «Фантастичними п'єсами». Для творів Шумана ха-

рактрні контрасти: поєднання поривчастості, бурхливої настрою і ніжності, задушевності, мрійності. Дуже цікаві його «Карнавал» і «Метелики». У святковій ході, зображеній в «Карнавалі», музичні образи масок чергуються з танцями. «Альбом для юнацтва» і «Дитячі сцени» Шумана — це збірники п'єс, яскравих, різноманітних за змістом, доступних для дітей. Великої популярності набув також квінтет Шумана.

Вокальна музика. Поряд з невеликими інструментальними п'єсами великого поширення набули у ХІХ ст. і невеликі вокальні твори, тобто пісні і романси. Кожен із композиторів вніс щось своє, індивідуальне в цей жанр, але всі пісні, романси виходять в основному з пісенної творчості Шуберта. Чудовими є вокальні цикли Шуберта «Прекрасна мельничиха», «Зимовий шлях», цикли пісень Шумана «Любов поета», «Мірти» та ін., вокальні твори Брамса.

Людвіг ван Бетховен. Багато уваги Бетховен приділив також і вокальній творчості: він написав близько 70 романсів і пісень, зробив велику кількість обробок народних шотландських та ірландських мелодій, з яких часто виконуються «Застольна», «Краса рідного села», «Милий Джеммі» та інші.

Франц Шуберт. Пісні займають центральне місце в творчості композитора. Він написав їх понад 600. Шуберт високо підніс значення пісні. У цю невелику музичну форму він зумів вкласти глибокий і багатий зміст. З великим теплом і проникливістю Шуберт розкрив перед нами внутрішній світ людини з її почуттями радості, смутку, любові. Велике місце в його пісні займає зображення природи.

Музично-виражальні засоби в піснях Шуберта вражають різноманітністю. У вокальних партіях він не обмежується тільки пісенною мелодією, а широко використовує і декламаційні, і речитативні прийоми вираження. Фортепіанна партія в його творах набуває самостійного, рівноправного значення, створюючи яскраві музичні образи, часто зображального характеру.

«Лісовий цар» — це пісня-балада, глибоко драматична за своїм змістом. Характеристика дійових осіб у ній дуже контрастні: звабливе звернення Лісового царя (м'яка і вкрадлива мелодія); заспокійливі, стримані інтонації батька і схвильований плач дитини (речитативні інтонації, хроматизми, високий для даного голосу регістр). Фортепіанна партія допомагає розкрити характер-образ, стрімкий рух октава-акордів створює враження напруженої скачки, тривоги і, обірвавшись раптово в самому кінці, підкреслює трагізм пісні.

«Баркарола» захоплює своєю плавною мелодією і м'якою партією фортепіано, яка художньо створює враження плескоти води.

Пісня «Форель» є жанровою картиною. У перших двох строфах зображено жваві рухи швидкої рибки, що грається в прозорій воді. Вони передані легкою, грайливою мелодією і швидкими злетами в супроводі, немовби сплесками води. У першій же половині строфи, коли рибалка, намагаючись впіймати рибку, каламутить воду, ловить рибку, яка б'ється в його руках, музика зовсім змінює свій характер. У голосі замість мелодії з'являється схвильований речитатив, а в фортепіано гармонія стає напружено нестійкою, рухи акордів — поривчасто різкими.

У Шуберта є чудові цикли пісень — «Прекрасна мельничиха» і «Зимовий шлях», у яких розповідається про мандрювання юнака, про його любов і страждання. Перший цикл пісень Шуберта складається з двадцяти творів, у яких переважає світлий, життєрадісний настрій. Найбільш відомі пісні цього циклу «В дорогу», «Куди», «Мельник і струмок» та ін. Другий цикл пісень, що складається з двадцяти чотирьох творів, має похмурий, іноді навіть трагічний характер. Більшість пісень цього циклу сповнені почуття розчарування, смутку, самотності. Найпопулярнішою з цього циклу є пісня «Шарманщик».

Шуберт — композитор-лірик. Основним засобом вираження в нього є мелодія, і тут він справді невичерпний. Пісенність характерна для всієї творчості Шуберта, але з особливою силою і різноманітністю виявляється вона у вокальній творчості. До нього пісня займала в творчості композиторів другорядне місце. Шуберт підніс пісню на виняткову висоту, зробивши її за глибиною і важливістю рівноправним жанром поряд з іншими провідними в той час жанрами — оперою і симфонією.

Італія. Музичне мистецтво. Опера в XIX ст. В Італії на початку XIX ст. найвидатнішим оперним композитором був Джоаккіно Россіні. Кращими його творами є опери «Севільський цирульник» і «Вільгельм Телль».

Опера «Севільський цирульник», так само як і опера Моцарта «Весілля Фігаро», написана на сюжет Бомарше. В яскравих музичних образах в опері показано веселого, спритного, вдалого цирульника Фігаро. В опері гостро висміяно представника духовенства продажного Дона Базіліо. Музика опери сповнена гумору, життєрадісності. Уся опера відбувається в стрімкому темпі. «Севільський цирульник» є однією з найпопулярніших опер.

Опера «Вільгельм Телль» написана на сюжет легенди епохи боротьби швейцарського народу за свою свободу. У ній багато жвавих народних сцен, картин природи, побуту, характерна народна мелодика.

У другій половині XIX ст. провідну роль в оперному мистецтві Італії відіграє італійський композитор Джузеппе Верді, один із найулюбленіших і найпопулярніших оперних композиторів. Його музика мелодійна, доступна, щира. Сюжети Верді, як правило, брав з життя. Найпопулярнішими його операми є «Травіата», «Ріголетто» та «Аїда».

По шляху Россіні й Верді пішли й інші представники оперного мистецтва Італії XIX — початку XX ст. Це, в першу чергу, композитори Пуччіні, автор опер «Мадам Батерфляй» («Чіо-Чіо-сан»), «Богема» і «Флорія Тоска», і Леонковалло, автор опери «Паяци».

Інструментальна музика. У першій половині XIX ст. велику славу здобув італійський скрипаль-віртуоз і композитор Ніколо Паганіні. Його виконавська майстерність і творчість справили великий вплив на наступний розвиток інструментальної музики.

Чехія. Музичне мистецтво. Опера. Кращий представник чеського оперного мистецтва XIX ст. Берджих Сметана також пішов по шляху, накресленому великими композиторами Россіні, Верді та Бізе. Найкращим твором Сметани є опера «Продана наречена».

Польща. Музичне мистецтво. Опера. Кращим представником оперного мистецтва Польщі XIX — початку XX ст. був композитор Монюшко, автор опери «Галька».

Інструментальна музика. Найвидатнішим майстром інструментального жанру у Польщі був Фрідерік Шопен. Більшу частину життя цей митець прожив у Франції, однак його серце завжди залишалося з батьківщиною. Творчість Шопена пов'язана переважно з фортепіано. Великий польський композитор змусив фортепіано звучати зовсім по-новому. Він розширив можливості фортепіанної техніки і збагатив її виражальні засоби. Видатний російський піаніст Антон Рубінштейн назвав Шопена «душею фортепіано».

За порівняно коротке життя Шопен написав дуже багато. У творчості для фортепіано у нього було кілька улюблених жанрів, до яких він весь час звертався. Сюди належать 56 мазурок, 25 прелюдій, 27 етюдів, 15 вальсів, 12 полонезів, 20 ноктюрнів і т. ін. В основу творчості Шопена покладена польська народна музика, мелодійні і ритмічні особливості польських танців і пісень.

Особливо яскраво виражена любов до свого народу, до польської народної музики в мазурках, які є немовби поетичними картинами рідної Польщі. Мазурки Шопена — елегантні, витончені, іноді блискучі.

Порівняно з мазурками і вальсами полонези є великими творами, що змальовують картини здебільшого героїчного минулого Польщі. У більшості з них багато блиску, пишноти, урочистості.

У часи Шопена вальс став одним із найпопулярніших танців, і хоч він є танцем не польського походження, проте вальси Шопена часто також пов'язані з польською національною музикою; у них використовуються інтонації і ритми польської народної музики, особливо мазурки. Вальси композитора різноманітні: поряд із спокійними, мрійними, зустрічаються в нього вальси блискучі, бравурні.

Танцювальні твори Шопена — мазурки, вальси, полонези — це не просто музика для танців, а п'єси для концертного виконання.

Прелюдії композитора є самостійними короткими творами. За своїм змістом вони контрастні — бурхливо схвильовані або тихі й задумливі, похмурі та життєрадісні, поривчасті та суворо стримані.

А його ноктюрни дуже поетичні. У прелюдях виражено здебільшого один певний настрій. А для ноктюрнів характерна зміна різноманітних почуттів, образів. Ноктюрни Шопена написані в трьохчастинній формі. Усі вони співучі, мелодійні, сповнені глибокого почуття. Середні частини в них більш схвильовані, поривчасті.

Етюди композитора дуже важкі для виконання. У кожному з них Шопен ставить певне технічне завдання, розвиток певного технічного прийому. Але кожний етюд перетворюється у нього в художній твір, де техніка є не метою, а засобом для виявлення художнього образу.

З великих творів Шопена найзначнішими є два фортепіанні концерти, чотири скерцо, друга і третя фортепіанні сонати, чотири балади і близька до них фантазія фа-мінор.

Балади композитора — глибоко національні твори, пов'язані з історичним минулим Польщі. Написані вони під враженням поем знаменитого польського поета Адама Міцкевича.

У Шопена є 17 пісень, близьких до народної пісні. Вони відзначаються задушевністю, витонченістю. Особливо відомі його пісні «Бажання» і «Литовська пісня».

Твори Фрідеріка Шопена відрізняються великою глибиною змісту і поетичністю. Його лірика багата і різноманітна. Поряд з мрійно-задумливими, смутними, іноді трагічними переживаннями в його творчості звучать життєрадісні і героїчні мотиви. Задушевність, натхненність і щирість творів Шопена створили йому велику популярність і славу. Музика Шопена дуже складна, вона вимагає вдумливого і осмисленого виконання, співучого, м'якого, глибокого, виразного звука і великої майстерності. Технічні труднощі, віртуозність виступають у Шопена тільки засобом для вираження змісту твору.

Угорщина. Музичне мистецтво. Інструментальна музика. У музичній культурі Угорщини XIX ст. вирізняється постать піаніста-віртуоза й видатного композитора-романтика Ференца Ліста. Він був також видатним педагогом, громадським діячем, музичним критиком і письменником.

Ліст написав великі твори програмного змісту для оркестру і особливо багато п'єс для фортепіано. Він переклав для фортепіано твори Баха, Шуберта, Бетховена. Широко відомі його фантазії на музику різних опер, а також рапсодії, в основі яких лежать угорські мелодії. Цікаві також програмні твори Ліста, пов'язані з враженнями від подорожі по Італії та Швейцарії і об'єднані в три зошити під загальною назвою «Роки мандрювань». Особливо популярні п'єси з

першого зошита, пов'язані з картинами природи або народними легендами Швейцарії (наприклад, «Капела Вільгельма Телля»), і з другого зошита, написані під враженням знаменитих творів італійського мистецтва, зокрема картин Рафаеля «Заручення» і сонетів Петрарки. Чудові етюди Ліста на теми природи або на фантастичні сюжети.

Ліст працював також у жанрі вокальної музики. Йому належать чудові пісні.

Норвегія. Для Норвегії, що здобула свою державну незалежність лише у 1814 р., XIX ст. було добою інтенсивного розвитку в усіх галузях життя, у тому числі й художній. Ця країна дала європейському мистецтву таких майстрів, як живописець Е. Мунк, письменник Г. Ібсен, композитор Е. Гріг.

Музичне мистецтво. У музичній культурі Норвегії XIX ст. одним із провідних жанрів стають порівняно невеликі твори ліричного, а іноді й танцювального характеру. Ці твори нерідко об'єднуються спільною ідеєю і становлять цикл. Такими, зокрема, є фортепіанні цикли найвидатнішого митця цієї доби Едварда Гріга «Поетичні картинки» (шість фортепіанних п'єс).

Великого поширення у норвезькій музиці XIX ст. набули і невеликі вокальні твори, тобто пісні і романси. Чудовими є пісні того самого Едварда Гріга.

Росія. Образотворче мистецтво. У живописі російського романтизму провідна роль належала портрету і пейзажу. Найвидатніші представники портретного жанру цього напрямку — Орест Кипренський («Автопортрет», «Портрет батька») і Карл Брюллов («Вершниця», портрети графині Самойлової). У пейзажному жанрі найпоказовішими є італійські краєвиди Сильвестра Щедрина.

Музичне мистецтво. Вокальна музика. На початку XIX ст. у російській музиці з'являється група обдарованих композиторів — О. Л. Гурильов, О. Г. Варламов, О. О. Аляб'єв та О. М. Верстовський. Головне місце в їхній творчості займали романси і пісні, найбільш відомими з яких є «Матушка-голубушка», «Не шуми ты, роже», «Однозвучно гремит колокольчик» Гурильова; «Что мне жить и тужить», «На заре ты ее не буди» Варламова; «Соловей» Аляб'єва та ін.

Основне значення цих композиторів, попередників і сучасників корифея російської музики Михайла Глінки полягає в тому, що в їхній творчості значно розширено тематику, поглиблено лірику, використано багато текстів Пушкіна і Лермонтова («Я вас любил» Аляб'єва, «Белеет парус одинокий» Варламова та ін.). Поряд з лірично-побутовою тематикою з'являється тематика, пов'язана з мотивами любові до вітчизни, туги за батьківщиною («Иртыш», «Вечерний звон» Аляб'єва), соціального протесту («Кабак», «Нища» Аляб'єва). У той час співаються пісні, близькі до типу балади («Песня разбойника», «Песня Офелии» Варламова).

У зв'язку з розширенням тематики збагачуються та поглиблюються й засоби виразності у вокальній і в фортепіанній партіях, ускладнюється гармонія. Дедалі ширше використовуються елементи російської народної пісні як селянської, так і міської. В окремих випадках це настільки яскраво виявлено, що деякі пісні, складені цими композиторами, довгий час вважались народними. Це було, наприклад, з піснею «Красный сарафан» Варламова.

Опера. О. М. Верстовський. У творчості цього митця опери посідають основне місце. Серед них найвідомішою є опера «Аскольдова могила», що написана на давньоруський сюжет. У цьому творі композитор використав елементи російських і польських народних пісень. Опера складається з багатьох арій, пісень і хорів, проте в ній немає ще достатньої зв'язності й цільності, музично-драматичного розвитку, мало єдності як у сюжеті, так і в музиці.

Російська музика кінця XVIII — початку XIX ст. була основою для розвитку російської національної музичної школи. Російські композитори-романтики виступи-

ли проти прагнень вищого суспільства насаджувати західну музику, особливо італійську і французьку опери.

М. І. Глінка. У творчості цього митця остаточно формується національна опера. Тільки Глінка зумів поєднати самотність, народний характер музики з високою майстерністю, зумів вкласти в свої твори глибокий ідейний зміст. Композиторові належить перша в російській музиці народно-героїчна опера «Іван Сусанін». Цей твір надовго став зразком для багатьох народно-героїчних монументальних опер і ораторій, в яких широко показані почуття і переживання народу, пов'язані з різними драматичними або трагічними подіями його життя. Такими є, наприклад, опери «Псковитянка» Римського-Корсакова, «Борис Годунов» Мусоргського, «Князь Ігор» Бородіна.

Друга опера Глінки — «Руслан і Людмила» — відкрила шлях епічно-казковим російським операм, таким як «Садко» Римського-Корсакова та ін. У той же час вона справила вплив і на такі опери, як «Князь Ігор» Бородіна. В опері багато розгорнутих арій-портретів, є елементи східної музики.

Україна. З кінця XVIII ст. українські землі перебували в складі Російської та Австрійської імперій. У Наддніпрянській Україні, що втратила свою державність, був утверджений жорсткий адміністративно-політичний режим, який існував у Росії. Ставилося завдання переконати український народ, що для України найкращий лад — самодержавство, а власне Україна — це споконвічна російська земля без власної історії, мови, культури. Утвердженню самодержавної влади мала слугувати «теорія офіційної народності», сформульована на початку 1830-х рр. реакційним міністром освіти Росії С. С. Уваровим, основними засадами якої стали православ'я — самодержавство — народність. Імперська тріада, що базувалася на централізації науки, освіти й культури, була основою виховання русифікованого українського дворянства XIX ст.

Для культурного розвитку України першої половини XIX ст. характерним є створення і діяльність вищих навчальних закладів, у яких формувалася українська інтелігенція. У січні 1805 р. з ініціативи В. Н. Каразіна, громадського діяча, економіста, просвітителя, було створено Харківський університет. У 1820 р. в Ніжині засновано гімназію вищих наук; у 1834 р. на базі Кременецького ліцею відкрито Київський університет Св. Володимира. Першим його ректором став М. О. Максимович.

Навчальні заклади створювалися з метою поширення «общерусской» культури, але з часом вони ставали вогнищами культури на українських землях. Харківський університет до середини XIX ст. підготував три тисячі спеціалістів з різних галузей знань. Формувалася українська національна інтелігенція, яка по-різному ставилася до імперської ідеологічної доктрини.

У середовищі української інтелігенції вчені виділяють три основні суспільні течії, які по-своєму пояснювали імперську тріаду в цілому та кожную з її частин зокрема. Представники першої течії (М. Гоголь, М. Гнедич, В. Капніст, В. Наріжний) названу тріаду сприймали беззастережно, поділяли й пропагували. Українці за походженням, вони, за збігом обставин, працювали на ниві російської культури.

До другої течії належить когорта освічених людей, які не поділяли офіційної думки про народність як ознаку «єдинонеподільності» (Г. Квітка-Основ'яненко, Є. Гребінка, Л. Боровиковський, А. Метлинський, з певних питань — М. Костомаров та ін.). Представники цієї групи не заперечували самодержавства, поділяли погляди на православ'я, а щодо народності, то її важливими ознаками вважали рідну мову, народні звичаї, фольклор.

До представників третьої течії належали члени Кирило-Мефодіївського братства. Виступаючи проти імперської тріади, не заперечуючи лише православ'я, братчики закликали до повалення самодержавства, скасування кріпацтва і станових привілеїв. Майбутнє української мови вони вбачали в рівноправності з іншими мовами — російською, польською, чеською, болгарською і сербо-хорватською, а України — в єдиній федеративній слов'янській державі, побудованій на демократичних засадах.

Отже, в умовах посилення асиміляторських дій проти України частина її інтелігенції спрямовувала свою діяльність на українське національно-культурне відродження, під яким розуміла усвідомлення національної ідентичності, а народ — як діяльну особу історії та сучасного світу. Українське національне відродження виникло, як антитеза тяжкому політичному і соціально-економічному становищу та культурному занепаду, в яких опинився тоді український народ на всьому просторі заселеної ним землі.

Література. Доба XIX ст. в українській літературі являє собою цілісний комплекс традицій і новаторства в літературному процесі, об'єднаний єдністю ідейно-естетичних закономірностей. У цю добу була створена літературна класика такими її фундаторами, як І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко, Т. Шевченко, П. Куліш, М. Костомаров, Марко Вовчок, Ю. Федькович, І. Нечуй-Левицький, Панас Мирний, М. Старицький, І. Франко та ін. Наприкінці XIX ст., з одного боку, завершується столітній період розвитку нової української літератури, а з іншого — з'являються нові її якісні риси, що набувають розвитку пізніше, — у XX ст.

Як і в інших європейських літературах (щоправда з певним відставанням у часі, але більш прискорено), у дошевченківський період української літератури складається просвітительський реалізм, сентименталізм, преромантизм і романтизм як основні літературні напрями і стилі, формується нова родова система поезії, драми й художньої прози та її провідні жанри, зароджується літературно-естетична та літературно-критична думка, з'являються яскраві творчі індивідуальності. Літературний процес у перші десятиліття XIX ст. в цілому розвивається під могутнім впливом ідей національно-культурного відродження, ідеології просвітництва і романтизму та за змістом і художніми формами набуває ознак нової європейської літератури.

Західноукраїнські землі. Національно-культурне відродження в західноукраїнських землях першої половині XIX ст. відбувалося в умовах посилення національного гніту з боку польського панства й австрійської адміністрації в Східній Галичині, румунізації на Буковині та мадяризації на Закарпатті. Та, незважаючи на це, у народі ще жили спогади про славетні походи Б. Хмельницького, пісні про ватажків повстань С. Наливайка, М. Залізняка, І. Гонту. Водночас українці зберігали в побуті, звичаях, обрядах і піснях традиції духовної культури народу.

На західноукраїнських землях у цей час прошарок освіченої молоді був дуже незначним. І все ж окремі її представники цікавилися народним життям, мовою, звичаями та фольклором українського народу. Під впливом ідей романтизму вони вивчали народну творчість, записували її, виявляли живий інтерес до української літератури. Через відсутність національної інтелігенції ініціатором таких дій виступили деякі представники греко-католицького духовенства. М. Грушевський підкреслював, що греко-католицька церква «стала для Західної України такою ж національною церквою, якою перед тим була церква православна».

Серед передових представників українського католицького духовенства передусім варто відзначити львівського митрополита (з 1816 р.), а згодом і кардинала (першого кардинала-українця) Михайла Левицького. Він дбав про організацію

українського шкільництва, видав катехізис і буквар для народних шкіл. М. Левицький разом з каноніком Іваном Могильницьким заснував 1816 р. в Перемишлі перше в Галичині культурно-освітнє «Товариство галицьких греко-католицьких священників», у статуті якого зазначалося, що книжки «мають бути написані... народною мовою, уживаною по селах», щоб неосвічене громадянство могло їх використовувати.

З цією метою І. Могильницький видав 1816 р. книжку «Наука християнська», а 1817 р. — «Буквар словено-руського язика». У 1822 р. він першим написав «Граматику язика словено-руського», а в науковій розвідці «Відомість о руськом язичі» (1829) доводив самостійність української мови. Ця праця двічі перевидавалася (1837, 1848) окремою брошурою. Період розвитку української культури 1816—1830 рр. І. Франко визначив як світанок національного відродження українців у Галичині, що, на його думку, був «довгим і холодним». За цей час вийшло лише 36 книжок, брошур та невеликих листівок, друківаних кирилицею, мовою церковною, далекою від народної.

Фундатори нової української літератури в Галичині. Масовому утвердженню української мови в Східній Галичині сприяла дискусія з приводу вживання живої, а не штучної української мови, що розгорнулася в 1830-х рр. Початок їй поклато друкування польськими вченими польським алфавітом (латиною) українських народних пісень. Вони пропонували перейти на польський алфавіт.

Проти застосування польського алфавіту щодо українського письма гостро виступив Маркіян Шашкевич, який видав брошуру «Азбука і абецадло» та написав критичну рецензію на брошуру Й. Лозинського «Руськое вісіле», видану незрозумілою для простих людей мовою. Так розгорнулася в Галичині «азбучна війна», що велася аж до початку ХХ ст.

У відстоюванні української мови, розвитку української літератури та взагалі української культури в Галичині на власній основі, яка відображала життя, спосіб мислення і душу українського народу, велика заслуга належить «Руській трійці». Один з її засновників — Яків Головацький писав: «Коли б галичани у 30-х роках прийняли були польське «абецадло», пропала би руська індивідуальна народність, пропав би руський (український) дух».

Літературне угруповання «Руська трійця» було створене 1833 р. прогресивно налаштованими студентами Львівської духовної семінарії Маркіяном Шашкевичем, Іваном Вагилевичем та Яковом Головацьким. Як пише дослідник О. Петраш, один із них — енергійний, наполегливий, сміливий, готовий до самопожертви, й подвигу — Маркіян Шашкевич. Другий — людина палкої вдачі, з широким польотом фантазії, прагнув рішучих дій. Це — Іван Вагилевич. Третій — ініціативний, діловий, працьовитий, водночас — поміркований і обачний — це Яків Головацький».

Ці молоді й талановиті патріоти своєю діяльністю започатковують справжнє національно-культурне відродження Галичини, переміщуючи центр національного відродження галицьких українців з Перемишля до Львова. Гурток проіснував до початку 1840-х рр. і припинив свою діяльність 1843 р. зі смертю М. Шашкевича. Діяльність гуртка мала патріотичний характер і була спрямована на розв'язання важливих національно-суспільних та культурних завдань.

На діяльність гуртківців позитивний вплив мали як твори діячів українського відродження зі Східної України, так і твори польських, чеських й сербських письменників та вчених, які «відкрили великий світ Слов'янщини». «Трійчани» зацікавилися народною творчістю. Вони «йшли в народ», записували перекази та пісні, вирази і слова, що вживалися простолюдом. Найактивнішим у цьому був Я. Головацький, який здійснив мандрівку містами і селами Галичини, Буковини, а пізніше й Закарпаття, де збирав українські матеріали та робив записи власних спостережень

щодо народного побуту. І. Вагилевич виїздив до гірських районів Галичини і, крім фольклорних записів, закликав селян виступити проти національного й соціального гніту, за що його заарештували та заборонили там з'являтися.

Проте «Руська трійця» в основному займалася культурно-просвітницькою діяльністю, хоча влада цю діяльність вважала ворожою. Зокрема, начальник львівської поліції своє обурення висловив так: «Ці безумці хочуть воскресити... мертву русинську національність».

І все ж захоплені народною творчістю та героїчним минулим українців і перебуваючи під впливом творів передових слов'янських діячів, «трійчани» укладають першу рукописну збірку поезії «Син Русі» (1833). У 1835 р. «Руська трійця» робить спробу видати фольклорно-літературну збірку «Зоря», в якій збиралися надрукувати народні пісні, твори гуртківців, матеріали, що засуджували іноземне гноблення і прославляли героїчну боротьбу українців за своє визволення. Проте цензура заборонила її публікацію, а упорядників збірки поліція взяла під пильний нагляд.

Попри всі залякування, завдяки наполегливості і цілеспрямованості «Руської трійці» за допомогою діячів сербського відродження в 1837 р. було видано літературний альманах «Русалка Дністрова» (Будапешт). Вступне слово М. Шашкевича до альманаху було своєрідним маніфестом культурного і літературного відродження західноукраїнських земель. «Русалка Дністрова» вміщувала народні думи і пісні, твори М. Шашкевича, Я. Головацького, І. Вагилевича, поетичні, публіцистичні та науково-історичні твори, казки. На її сторінках вперше пролунала не церковно-слов'янська суміш, а народна мова.

«Русалку Дністрову» цісарський уряд заборонив. Лише 250 із 1000 примірників упорядники встигли продати, подарувати друзям та зберегти для себе, решту було конфісковано. Її засновники зазнали переслідувань і найбільше серед них — М. Шашкевич, якого звинувачували в тому, що він як «агент Росії» нібито хоче «відлучити від Австрії русинів».

Для «Руської трійці» мовне питання мало загальнокультурне і політичне значення. Адже йшлося про утвердження в правах народної мови як однієї з головних ознак етносу, основи його самобутності, важливого чинника розвитку його національної самосвідомості та культури. І. Вагилевич у листі до визначного діяча чеського та словацького відродження Павла Шафарика (1836) висловив упевненість, що українська мова, якій «проорокували» забуття та зневагу, воскресне в ряді своїх братніх мов і розквітне в «своїй буйності і... розмаїтості».

«Руська трійця» залишила невелику, проте оригінальну спадщину. Її «Русалка Дністрова» була першим провіщенням «народу Західної України про своє існування, про свою національну гідність». Проте діяльність «Руської трійці» мала не лише регіональне галицьке чи західноукраїнське значення, а й всеукраїнське. Саме такою бачили мету і сутність діяльності «Руської трійці» її учасники.

Незважаючи на переслідування галицьких патріотів, процес національно-культурного відродження на західноукраїнських землях у 1840-х роках не припинявся. Представники прогресивної української інтелігенції Галичини підтримували зв'язки з Наддніпрянською Україною. Широку популярність серед галицьких українців здобули рукописні твори Т. Шевченка. Діячі колишньої «Руської трійці» знали твори М. Костомарова, а члени Кирило-Мефодіївського товариства — «Русалку Дністрову».

У 1846—1847 рр. Яків Головацький разом з братом Іваном Головацьким (студентом Віденського університету) видав два томи альманаху «Вінок русинам на обжинки». Ця збірка уже не мала такого бунтарського виклику, як «Русалка Дністрова». Однак вона теж стала явищем в історії української культури. Альманах містив

твори М. Шашкевича та інших авторів, статті, фольклорні записки, тексти історичних пам'яток, а також деякі матеріали із забороненої «Русалки Дністрової».

Найзначніший внесок в українське національне відродження, у пробудження та розвиток національної свідомості русинів-українців на Закарпатті зробив Олександр Духнович — письменник, педагог, історик, етнограф, фольклорист, греко-католицький священник. Він видав для українців рідною мовою молитовник, буквар, підручники граматики, географії, посібник з педагогіки для вчителів. О. Духнович збирав українські народні пісні, заснував «Литературное заведение Пряшевское» (1850), яке здійснювало серед населення культурно-освітню роботу. Він написав народною мовою ряд патріотичних поезій, п'єс тощо. Найвідомішою поезією, де звучить його кредо, є «Вручаніє».

Образотворче мистецтво першої половини XIX ст. У першій половині XIX ст. посилюється процес взаємодії української та російської культур. Цьому сприяла петербурзька Академія мистецтв — єдиний навчальний заклад, що готував професійних майстрів. Академія з її сталими художніми канонами визначала й офіційну художню стилістику часу, й певний розвиток малярських жанрів. Творчість багатьох вихованців Академії залишила яскравий слід в культурі України. Серед них — відомий російський портретист В. Тропінін. Подільське село Кукавка — маєток його пана, графа І. Моркова, стали для художника справжньою школою життя та творчості. «Я мало вчився в Академії, проте навчався в Малоросії... Я там без перепочинку писав з усього і усіх...» — стверджував майстер. У створених ним образах подільських селян («Дівчина з Поділля», «Українець», «Пряля») відбився не лише національний етнотип, а й романтичні ідеали часу з його уявленням про красу та людську гідність. В. Тропінін був першим, хто свідомо звернувся до зображення народу, виявляючи при цьому гуманізм і демократизм поглядів, реалізм світобачення.

Якщо В. Тропінін загалом дванадцять років провів в Україні, то уродженець Ревеля К. Павлов після закінчення Академії залишився тут назавжди. Його художня та педагогічна діяльність сприяли розвитку національного реалістичного мистецтва. К. Павлов викладав малювання у Ніжинському ліцеї, де серед його учнів були брати Гребінки, М. Гоголь, А. Мокрицький, А. Горонович, та у Київському університеті імені Св. Володимира. В «Автопортреті», «Портреті дочки» досить повно висвітлюється характер творчості майстра — демократична спрямованість його мистецтва, природність і безпосередність у зображенні людини.

В Україні того часу працювало чимало іноземних малярів. Наприклад, поляк О. Станкевич («Сімейний портрет»), угорець Й. Ромбауер («У парку»). Виконаний пензлем живописця Грота краєвид «Будівництво Микільського спуску до Дніпра в Києві» також має не лише мистецьку, а й чималу історичну цінність.

Одним із фундаторів нового українського пейзажного живопису та побутової картини, художні образи яких базувалися на засадах життєвої правди й реалізму, був В. Штернберг. Літні вакації 1826—1838 рр., він, студент Академії, проводив у Качанівці, у маєтку відомого мецената Г. Тарновського. Сюди, пізніше, В. Штернберг привіз свого друга Т. Шевченка. Написана за законами академічного живопису картина «Садиба Г. Тарновського в Качанівці» органічно поєднала забарвлену романтичною таємничістю природу з реаліями життя пересічної людини, до якої художник завжди виявляв «чувства добрые» та повагу.

Портретні твори Г. Васька, Г. Шлейфера, А. Гороновича, М. Брянського, О. Рокачевського характеризують розвиток цього жанру в Україні і відповідають усім ознакам живопису середини XIX ст. — правдивістю зображення зовнішнього ви-

гляду людини, певною романтизацією образів, ретельністю проробки деталей та матеріальної фактури предметного світу.

Романтичного настрою сповнений і «Портрет дружини» А. Мокрицького. В образі замріяної жінки художник втілює ідеали часу, що увібрали в себе поняття духовності, гармонії почуттів, єдності людини з природою. А. Мокрицький входив до кола представників передової української та російської інтелігенції і був товаришем Т. Шевченка. Він відіграв значну роль у долі Великого Кобзаря — сприяв його виходу з кріпацтва.

Близькими до Великого Кобзаря були й художники І. Сошенко та М. Сажин, чії твори репрезентують романтичну лінію пейзажного живопису. Ці майстри проклали шляхи для безпосереднього, правдивого відтворення дійсності.

Обличчя української культури середини XIX ст. визначила творчість Тараса Григоровича Шевченка. Його поетичне слово й художня спадщина не лише стверджували засади реалізму, критичний погляд на навколишнє життя, а й визначали менталітет самого народу, його національну самосвідомість. Шевченко-художник працював у техніці олійного живопису і займався офортом. Широко відомі його графічні аркуші з серії «Живописна Україна», виконані після приїзду Т. Шевченка на батьківщину в 1843—1844 рр. У даних графічних аркушах показано історію України, її краєвиди, сільське життя. Вони є своєрідним маніфестом подальшої творчості митця, визначальним критерієм якої стали реалізм і народність.

Музичне мистецтво. Основи класичної музики почали формуватися і розвиватися в Україні, починаючи з другої половини XVIII ст. і в XIX ст., тобто в період розкладу феодално-кріпосницьких відносин і визрівання капіталістичних. У XIX ст. на цій базі розгортається національно-визвольний рух. Цей рух зумовив піднесення громадсько-політичного життя, розвиток національної демократичної культури та мистецтва, що зміцнювалися і гартувалися в Україні в боротьбі проти антинародної політики царського уряду. Демократична інтелігенція завжди відстоювала культурні і національні інтереси українського народу, стверджуючи його права на рідну мову, літературу і мистецтво.

Опера. С. С. Гулак-Артемівський. Одним із перших видатних майстрів оперного жанру в українській музиці є Семен Степанович Гулак-Артемівський. Найвідоміший твір цього митця — опера «Запорожець за Дунаєм». Опера заснована на українській народній пісенності.

«Запорожець за Дунаєм» належить до поширеного у XVIII і на початку XIX ст. жанру лірико-комічної опери. Відповідно до особливостей цього жанру вона складається з невеликих музичних і танцювальних номерів, які чергуються з розмовною мовою. Склад дійових осіб також відповідає традиціям комічної опери: молоді закохані (ліричні персонажі) і старше подружжя, що свариться між собою (комічні персонажі). Реалістичне втілення українських народних образів, перетворення в опері багатств української народної пісні і танцю, невдаваний гумор, легкість і доступність форм — усі ці особливості зробили оперу Гулака-Артемівського одним із найулюбленіших творів оперного жанру.

П. І. Ніщинський. У 1875 р. Петро Іванович Ніщинський написав «Вечорниці» — музику до другого акту п'єси Т. Шевченка «Назар Стодоля». Цей твір (зокрема хор «Закувала та сива зозуля») набув широкої популярності в народі і став основоположним у жанрі української класичної театральної музики.

Симфонічна музика. М. М. Калачевський. У 1876 р. композитор Михайло Миколайович Калачевський створив «Українську симфонію». В основі її тематичного матеріалу — мелодії популярних пісень. Форма цього твору чітка, відповідає

класичним зразкам. Розвиток тем, гармонія, поліфонічна фактура і оркестровка позначені високим професіональним рівнем.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Визначте основні принципи романтизму як ідейно-художнього напрямку.
2. В яких видах мистецтва виявився романтизм?
3. Назвіть основних представників романтизму в європейському живописі першої половини XIX ст.
4. Яким було ставлення романтиків до Середньовіччя?
5. Розкрийте характер співвідношення романтизму з християнством (католицизмом).
6. Розкрийте характер співвідношення романтизму з офіційним класицизмом.
7. Розкажіть про зв'язок романтизму з національно-визвольними і національно-об'єднуючими народними рухами.
8. Визначте місце Т. Шевченка в українській і світовій культурах.
9. Напишіть реферат на одну із запропонованих тем:
 - Романтизм як світовідчуття та як напрямок в європейському мистецтві.
 - Історичний роман — новий жанр літератури доби романтизму.
 - Теорча діяльність групи «Буря і натиск».
 - Європейське музичне мистецтво доби романтизму.
 - Фольклорні мотиви у творчості європейських митців доби романтизму.
 - Творчість Франсіско Гойї.
 - Творчість Ежена Делакруа.
 - Романтизм в українській літературі першої половини XIX ст.
 - Становлення української літературної мови.
 - Український живопис першої половини XIX ст.
 - Т. Шевченко — художник.
 - Фундатори нової української літератури в Галичині.
 - Аматорський театр в Україні першої половини XIX ст.
 - Корифеї української музики XIX ст. (за вибором).
10. Допишіть речення:

Етап з 1815 р. і до революції 1848—1849 рр. у культурному житті Європи пов'язаний із ...

Основним засобом романтичної критики дійсності був ...

Романтизм складався в атмосфері ...

Романтики особливого значення надавали ...

8.4. РЕАЛІЗМ — ІСТОРИЧНО-КОНКРЕТНА ФОРМА ХУДОЖНЬОЇ СВІДОМОСТІ

З 40-х рр. XIX ст. романтизм поступився місцем реалізму — більш конкретно життєвому і соціально-аналітичному методу. На відміну від романтизму реалізм — це мистецтво «втрачених ілюзій», жорсткої дійсності і суду над нею.

Реалізм (від франц. *realisme* — дійсний) — напрям у літературі та мистецтві, який сповідував необхідність правдивого відображення дійсності. Його зародження відноситься до 20—30-х рр. XIX ст.

Період з кінця 40-х до 1871 р. у європейському образотворчому мистецтві — час найвищого розквіту так званого критичного реалізму. В Англії — найбільш розвиненій на той час в економічному відношенні країні — процес складання критичного реалізму, особливо в літературі, намітився раніше.

Слід зазначити, що термін «критичний реалізм» виник при дослідженні літератури XIX ст. і стосовно літератури він адекватніший, ніж стосовно просторових мистецтв. Творчість великих реалістів, що увійшли до європейського мистецтва у 40—60-ті рр. XIX ст., ширше за своїм значенням і повністю не вичерпується цим поняттям. Відмова від романтичної піднесеності підсилювала пафос звернення мистецтва до об'єктивної реальності. Широта охоплення явищ соціальної дійсності, безпосереднє відображення її суперечностей, показ умов життя народних мас, пошуки нового типу позитивного героя — усе це стало новим етапом у розвитку світового мистецтва.

Розвиток реалізму відбувався не одночасно і в різних країнах набував різних форм. Слід також відзначити, що у деяких народів Європи, зокрема в тих, що вели боротьбу за свою національну незалежність, форми критичного реалізму розвинулися у пізніший час. У їхньому мистецтві сильніше звучали мотиви, пов'язані з романтизмом, зі ствердженням національної самобутності, зі зверненням до славних сторінок своєї історії (Чехія, Словаччина, Угорщина, частково Польща). У країнах Південно-Східної Європи, що знаходилися під турецьким ярмом (Болгарія, народи Югославії) або ледве від нього звільнилися протягом першої половини XIX ст. (Греція, частково Румунія), перші три чверті століття — це час лише поступового відродження національної культури, її перших кроків.

Провідне місце в літературі реалізму належить роману. Продовжуючи розпочате романтиками руйнування граней між жанрами літератури, творці реалістичного роману органічно сплitalи епічне начало з ліричним і драматичним. Включення драматизму в оповідний жанр дало В. Г. Белінському право говорити про народження «драми у формі повісті і роману».

Найповніше реалізм був представлений у Франції творчістю письменників О. де Бальзака і Стендаля, в Англії — Ч. Діккенса, в Росії — Л. Толстого, Ф. Достоєвського. Загалом реалізм пройшов етапи формування за законом прискореного художнього розвитку, коли митці починали свій творчий шлях як романтики, а згодом переходили на позиції реалізму. Саме це було характерним для творчості В. Гюго, О. Пушкіна, М. Лермонтова.

Для образотворчого мистецтва реалізму 40—60-х рр. показовою є поява творів, що дають конкретний критичний аналіз реальності («Людина з мотикою» французького живописця Мілле, «Каменярі» француза Курбе), і творів, що гротескно-сатирично викривають реальні умови соціального життя (живописні й графічні твори французького художника Дом'є).

Кризові явища в європейській культурі другої половини XIX ст. призвели до пошуку нових засобів вираження. Так, реалістична тенденція в літературі і мистецтві поступово трансформувалася в натуралізм (від франц. *Naturalisme* і лат. *natura* — природа) — напрям у європейському мистецтві останньої третини XIX ст., для якого характерна пильна увага до характеру людини в її соціальному та біологічному аспектах, фактографічне відтворення повсякденності. Прихильники цього напрямку поклалися на визначальний вплив долі, жорсткої зумовленості поведінки людини соціальним середовищем, побутом, спадковістю. Провідним теоретиком цього напрямку був письменник Еміль Золя («Гроші», «Жерміналь»).

8.4.1. ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ РЕАЛІСТИЧНОГО МЕТОДУ

Реалізм як художній метод передбачає правдиве відображення реальної дійсності, правдивість відтворення не лише деталей, а й типових характерів у типових обставинах.

Творчість представників цього художнього напрямку вирізняла широка палітра проблем, що піддавалися аналізу: психологічні прояви людських характерів, побут героїв, світ речей і природи. Представники цього напрямку шукали не красу, а правду. Їхній творчості притаманний більший аналітизм, чіткість і конкретність у висловлюваннях, жорстке руйнування ілюзій, тісний зв'язок з конкретною ситуацією і обставинами.

Реалізм вводить новий принцип узагальнення — типізацію, коли у типових обставинах дійсності діють типові герої. Саме це дозволяє митцям підійти до принципу нового висновку для літератури — людину формує соціальне середовище, хоч для мільйонів це середовище на той час залишалося жахливим. Для показу «темного царства» «принижених і скривджених», що було «звичайною історією» для тогочасного суспільства, використовували сатиру, комедію.

Мистецькі і художні реалістичні твори сприяли подальшому розумінню сучасниками суспільства, в якому вони живуть, робили людину міцнішою, допомагали глибше зрозуміти мінливий світ.

Прозовий роман в літературі давав можливість створити широкі літературні полотна, показати героїв протягом багатьох років їх життя, розробляти декілька сюжетних ліній. В англійській літературі провідниками реалізму були Ч. Діккенс («Пригоди Олівера Твіста», «Крамниця старожитностей»), У. Теккерей («Ярмарок пихи»). Вони змалювали провідний буржуазний стан суспільства, який був заклопотаний своїми дрібними проблемами.

Європейської слави здобула творчість французького майстра реалізму — Стендаля (Анрі Марі Бейль) особливо завдяки його романам «Червоне і чорне» і «Пармська обитель». О. де Бальзак створив енциклопедію сучасного йому суспільства, об'єднавши свої твори циклом «Людська комедія». Йому по праву відведена роль лідера реалістичної школи першої половини XIX ст. Не меншою популярністю користувалися романи Г. Флобера («Мадам Боварі», «Виховання почуттів»). Російський реалізм цього періоду відзначався гострим аналізом моральних проблем: Л. Толстой («Війна і мир», «Анна Кареніна»), Ф. Достоєвський («Злочин і покарання»).

8.4.2. ВТІЛЕННЯ РЕАЛІСТИЧНОГО МЕТОДУ В ЛІТЕРАТУРІ Й ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ

В умовах багатосторонніх зв'язків країн і народів художні течії у XIX ст. не затримувалися в рамках однієї держави, а швидко поширювалися по всьому світу. Говорячи про реалізм середини XIX ст., мають на увазі певну художню систему, теоретично обґрунтовану як естетично усвідомлений досвід. Е. Золя визначав реалізм як звернення до сучасності в усіх її проявах з опорою на точну науку. Реалісти заговорили чітко, зрозумілою мовою, яка прийшла на зміну «музичній», але нечіткій мові романтизму.

Франція. Образотворче мистецтво. У французькому живописі реалізм виявився у пейзажі — найменш тенденційно насиченому жанрі. Його представниками стали художники так званої барбізонської школи, що дістала свою назву від невеличкого сільця Барбізон неподалік Парижа. Група молодих живописців — Теодор

Руссо, Жюль Дюпре, Діаз делла Пенья, Константен Тройон, Шарль Франсуа Добіньї — приїхала у Барбізон малювати етюди з натури. Їх об'єднало бажання уважно вивчати природу і правдиво її зображати. Однак у кожного був свій погляд. Руссо тяжів до акцентування вічного у природі («Дуби»), Дюпре любив світлотіньові контрасти, з допомогою яких передавав тривожне відчуття і світлові ефекти; Тройон вводив у пейзажі тварин; Добіньї малював ліричні краєвиди («Берег Уази», «Берег ріки») у висвітленій палітрі, що зближує його з імпресіоністами.

Якийсь час працював у Барбізоні Жан Франсуа Мілле — майстер селянської теми («Сіяч», «Збирачки колосків», «Людина з мотиною»). Він зображав сільську працю як природний стан людини, як форму її буття. Почерк Мілле лаконічний, його картини вродисто-прості, кольорова гама приглушена, в його образах багато супокою, умиротворення. Він любив зображати настання сутінок («Анжелюс»). Його мистецтво правдиве і чесне.

Один з найтонших майстрів французького пейзажу — Каміль Коро. Його вишуканий колорит вітали тільки романтики. Оселившись у сільській місцевості, Коро малював пейзажі і портрети. Він був завжди гранично ширий («Міст у Манті», «Вежа ратуші в Дуге»). Людина в пейзажах Коро органічно входить у світ природи: жінки, які збирають хмиз, селяни, які повертаються з поля («Родина женця»). Він ніколи не малював стихію або нічний морок, що так любили романтики. Досвітня пора або тихі сутінки — його улюблений час. Гама кольорів нібито небагата: це градації сріблясто-перлинних і лазурово-перламутрових тонів. Офіційна критика не сприймала його широкий, вільний почерк. Він не був попередником імпресіонізму, але його ставлення до безпосереднього враження від природи і людини вже близьке до цього.

У жанровому живописі реалізм зв'язаний з ім'ям *Жана Дезіре Гюстава Курбе*. Як писав Л. Вентурі, жодний художник не викликав такої ненависті міщан до себе, як Курбе, але жодний і не спричинив такого впливу на живопис XIX ст. У Салоні він дебютував «Портретом з чорною собакою», згодом створив «Автопортрет з люлькою». Тут він зобразив самого себе на блідо-червоному тлі, у білій з сіро-зеленими тіннями сорочці і сірій куртці. Червонувате обличчя з якимись маслиновими тіннями обрамляють чорне волосся і борода. Вентурі вважав, що живопис Курбе не поступається перед живописом Тиціана.

Реалізм, як його розумів Курбе, є елементом романтизму і означає правдиве зображення того, що бачить художник. Він створив портрети і сцени життя свого рідного Орнана. Революція 1848 р. зблизила його з Ш. Бодлером, який видавав журнал «Благо народу», і з деякими майбутніми учасниками Паризької комуни. Він звернувся до теми праці і злиднів («Дробильники каменю»). Після розгрому революції, повернувшись в Орнан, Курбе створив ряд чудових полотен («Після обіду в Орнані», «Похорон в Орнані»), пов'язаних з цим містом.

Головним засобом вираження у Курбе був колір. Його гама дуже точна, майже монохромна, ґрунтується на багатстві напівтонів. Тон у нього ставав дедалі інтенсивнішим і глибшим при згущенні і потовщенні шару фарби, для чого Курбе часто замінював пензель шпателем. Об'єм речей для нього важливіший за їх силует. Він не часто komponував свої картини вглиб, його постаті немовби виступають із картини. Форму він визначав, насамперед, колоритом і світлом. Курбе, який зображав провінційне суспільство, звинувачували у наклепі і прославленні потворного. Але він відповів на ці нападки пізніше, у 1855 р., коли, не прийнятий на міжнародну виставку, відкрив свою експозицію у дерев'яному бараці, названому ним «Павільйон реалізму». Він написав у ці роки кілька програмних картин («Ательє», «Зустріч»). У дні Паризької комуни став її членом. Останні роки провів у Швейцарії, де створив ряд чудових робіт: сцени полювання, краєвиди, натюрморти.

Усі історичні події, що відбувались у Франції, починаючи з революції 1830 р. і закінчуючи франко-пруською війною та Паризькою комуною 1871 р., дістали своє відображення у графіці Оноре Віктор'єна Дом'є. Він — сатирик, який вміло користувався мовою алегорій і метафор. Так виникає карикатура на засідання міністрів і депутатів парламенту Липневої монархії «Законодавче черево» — збіговисько німичних старців, байдужих до всього, крім свого честолюбства, самовдоволених і чванькуватих. Трагедія і гротеск, патетика і проза стикаються на полотнах Дом'є, коли йому треба показати, наприклад, що палата депутатів — це лиш ярмарок («Опустіть завісу, фарс зіграно») або як король розправляється з учасниками повстання («Цього можна відпустити на свободу, він нам більше не загрожує»).

Але Дом'є буває і трагічним («Вулиця Транснонен 15 квітня 1834 року», де передана сцена після розправи урядових солдатів з жителями будинку в одному з робітничих кварталів під час революційних заворушень). У серії «Карикатурана» головний об'єкт глузування — міщанство, вульгарність буржуазії, буржуазний лад.

Сучасні художникові типи і характери відображені у серіях «Паризькі враження», «Паризькі типи», «Подружні нориви». Дом'є робить ілюстрації до «Фізіології рантьє» Бальзака.

У Дом'є багато гострополітичної сатири. Але з роками він дедалі більше захоплюється живописом: зображає праль, водноносів, ковалів, міську юрбу. Фрагментарність композиції — улюблений прийом Дом'є, котрий дає змогу відчутти зображене як частину дії, що відбувається за її межами («Вагон III класу», «Повстання»).

Монументальність і цілісність образів художника, сміливі композиційні знахідки, майстерність експресивного рисунка мали величезне значення для мистецтва наступного етапу.

Література. Великі французькі романісти Стендаль і Бальзак очолили реалістичний напрям у літературі XIX ст.

Художник-психолог Стендаль (Анрі Марі Бейль) умінням аналізувати найтонші відтінки думок, почуттів і вчинків людини відкрив нові шляхи літератури і мистецтва XIX ст. Добре знаючи суспільні відносини, побут і звичаї Реставрації та Липневої монархії (Стендаль пройшов з армією Наполеона весь її шлях, відчув сувору правду війни, позбувся ілюзій), він створив образи людей, в яких відображена епоха (син теслі Жюльєн Сорель у романі «Червоне і чорне» та італійський аристократ Фабріціо дель Донго — у «Пармській обителі»).

Главою реалістичної школи 30—40-х рр. був Оноре де Бальзак. Практично все життя видатний романіст працював над створенням великого циклу романів і повістей, які згодом об'єднав під назвою «Людська комедія». Письменник хотів створити «Людську комедію» такою самою енциклопедією сучасного життя, якою була «Божественна комедія» Данте для свого часу. Справді, Бальзак зумів увічнити свою епоху, її типові характери, її психологію, побут, трагедії, але при цьому гостро відчував індивідуальність, унікальність окремого людського буття.

Не менш великим майстром літературної форми, тонким художником, який сказав найбільш глибоку для свого часу правду про людину, був Гюстав Флобер. Його антибуржуазність, що виявилась у постійному обуренні убозством життя буржуазії, яка згодилася «затиснути своє серце між власною крамничкою і власним травленням», надихнула його на створення чудових романів («Мадам Боварі», «Виховання почуттів», «Проста душа», «Саламбо»).

Прозорливі людинознавці Стендаль, Бальзак, Флобер були і геніальними художниками, новаторами романної форми.

Визначного розвитку досягла в цей період французька новела. Її найбільш визнаним майстром став Проспер Меріме. У нього багато що від романтиків — пись-

менника приваблюють незвичайні характери, яскраві барви, екстремальні ситуації. При цьому дуже реалістично відтворюється місцевий колорит. У його ставленні до героїв є відчуженість, байдужість, що надають особливого драматизму подіям («Матео Фальконе», «Таманго», «Кармен», «Коломба»).

Маленькими шедеврами, де на кількох сторінках розкривалося життя в його повсякденному плані, але в якомусь особливому висвітленні були новели Гі де Мопасана: «Пампушка», «Дядечко Мілон», «Бранці», «Два приятелі», «Дуель» та ін. Новели його в основному ліричні, а романи («Життя», «Любий друг») викривають цинізм, нищість, дріб'язковість душі, примітивний гедонізм.

Англія. Кінець XVIII — початок XIX ст. в англійській культурі — вузловий період. У цей час зароджується, виникає, набирають сили багато нових тенденцій і явищ, що отримали розвиток у майбутньому. І романтизм, і реалізм нового часу беруть свої витoki або демонструють свої перші ознаки саме у цю добу.

Образотворче мистецтво. В образотворчому мистецтві Англії отримують небачений розквіт політична сатира і побутова карикатура. Ці види мистецтва жили демократичними рухами і партійною боротьбою. Англійські карикатуристи цього часу використовують офорт, контурний рисунок, акварель; їхні роботи широко тиражуються, що підсилювало вплив на маси. Провідну роль відігравали два художники — Томас Роуландсон та Джеймс Гілрей. Для першого було характерним гумористичне зображення звичаїв сучасного англійського суспільства. Твори цього майстра нерідко об'єднувалися в цикли й серії. Гілрей більше уваги приділяв політичній сатирі, піддаючи критиці королівський дім і правлячу партію. Його малюнки оперативно відгукувалися на актуальні події, вони були наче своєрідний графічний репортаж. Сатиричні образні знахідки деяких його аркушів настільки влучні, що їх запозичували наступні покоління карикатуристів ледве не до нашого часу.

Література. Реалізм в англійській літературі утверджується з творчістю Діккенса та Теккерея. Література цього напрямку прагне бути правдивою, пізнати суть. Вона схильна до критики. Творчість Чарлза Діккенса у цьому плані показова — життя Англії XIX ст. з його конфліктами і суперечностями, соціальними болячками і психологічними драмами показане ним з надзвичайною майстерністю («Пригоди Олівера Твіста», «Крамниця старожитностей», «Домбі і син», «Холодний дім»).

Великий англійський сатирик-реаліст Уільям Мейкпіс Теккерей пише роман про вищий світ — «Ярмарок суети», де герої метушаться, домагаються своїх дрібних та егоїстичних цілей, зіштовхуючи з дороги всіх, хто їм заважає.

Одним із останніх представників реалізму в англійській літературі XIX ст. став Томас Гарді (Харді) — автор романів «Тесс з роду д'Ербервіллів», «Джуд Непомітний». Масштаб його бачення життя поступається масштабів його великих попередників.

Англійський драматург Джордж Бернард Шоу поклав початок формуванню інтелектуального театру. Шоу апелював до розуму сучасників, головним його художнім прийомом був парадокс. Вістрям своєї парадоксальності зі слизькою клоунадою, як зауважив А. В. Луначарський, Шоу пробив бегемотову шкіру Лондона і змусив говорити не тільки про себе, а й про свої ідеї.

Основні його ідеї — це аморальність соціальної несправедливості («Будинки вдівця», «Професія місіс Уоррен»), романтичні ілюзії щодо війни («Людина і зброя», «Обранець долі»), антимілітаризм («Учень диявола», «Цезар і Клеопатра»). Іроніст, сатирик, парадоксалист Шоу виступав як тонкий психолог, знавець людських душ у п'єсах «Дім, де розбиваються серця» («Фантазія в російському стилі на англійські теми»), «Свята Іоанна», «Пігмаліон». Іноді Шоу щедро залучає ексцент-

рику, буфонаду, гротеск. Три свої політичні комедії — «Візок з яблуками», «Гірко, але правда», «Женева» — він назвав політичними екстраваганціями.

Шоу вбачав своє завдання в тому, щоб виховувати свідомість глядачів. І він значною мірою вплинув на своїх сучасників, розширивши поняття сценічної правди.

Норвегія. Театральне мистецтво. Великий внесок у світову театральну культуру у другій половині XIX ст. зробили скандинавські країни. І, насамперед, — норвезький драматург Ібсен та шведський Стріндберг.

Генріх Ібсен — творець реалістичної драми великого масштабу при звичності масштабів зображуваного життя («Бранд», «Пер Гюнт», «Підпори суспільства», «Ляльковий дім», «Дика качка»). Ібсен розробляв форму драми, основний принцип котрої визначається як відтворення життя у формах самого життя. Простота і уявна невибагливість дії на сцені немовби повторюють природний та невимушений плин життя. Разом із тим драматург вводить і нове розуміння театральності, сценічності та поетичності. В його п'єсах звучить прихований драматизм повсякденності, багато важать старанно дібрані деталі, що стають глибокими поетичними образами. Вони часом набувають значення символу, і ця символіка не руйнує реалістичної тканини твору. Дуже важливі елементи драматургії Г. Ібсена — другий план, підтекст, атмосфера. Вони виявляють «підводну течію» п'єси.

У другій половині 80-х рр. у драматургії Ібсена з'явилися інші риси, але це була вже інша епоха.

Швеція. Театральне мистецтво. Серед представників нової драми швед Юхан Август Стріндберг посідає особливе місце. Його драматургія і теоретичні роботи значною мірою сприяли становленню сучасного європейського театру. Стріндберг не приймав буржуазного суспільства, лицемірства звичаїв, брехливості політики. Але центральною темою його творчості була критика інституту буржуазної сім'ї і шлюбу. Його творчість хронологічно поділяється на два періоди: до 1884 р. — переважання реалізму; далі — посилення містичних мотивів і символізму. Духовній культурі XIX ст. належить перший період. Долю окремих людей, сімейне життя Стріндберг розглядав як явища глибоко трагічні. У драмах цього періоду протистоять сторони — чоловік і дружина. А втім, Стріндберг вважав, що основний конфлікт його часу — це боротьба всіх з усіма, повсюдно і в усьому — між класами, між особистістю і суспільством, між чоловіком і жінкою («Батько», «Фрекен Юлія»). Історичний цикл («Енгельбрект», «Густав Васа», «Ерік XIV», «Карл XII») — це тема трагедії приреченого на владу, але нездатного винести її, монарха. Мотив безглуздість життя, безцільності опору долі наростає і зумовлює песимістичні інтонації. Символістські і камерні драми Стріндберга належать уже іншій епосі, як і його наступні відкриття.

Росія. Образотворче мистецтво. Динамічнішим у цей період став розвиток образотворчого мистецтва Росії. У другій половині XIX ст. класичні, монументальні та академічні полотна (наприклад «Танок серед мечів» Г. Семирадського) поступаються роботам майстрів, чия творчість чарувала своєю інтимністю, а не імпазантністю. Це означало, що мистецтво менше обслуговувало пишні палати магнатів та вельмож, а більше пішло на послуги середніх верств населення.

У 1870 р. виникає товариство художників, які за мету своєї творчості поставили організацію передвижницьких виставок. Його очолили І. Крамської, Г. Мясоедов та М. Ге — художники, творчість яких була тісно пов'язана не тільки з Росією, а й з Україною. Провідними членами товариства передвижників стають вихідці з України: І. Рєпін («Запорожці пишуть листа турецькому султанові»), М. Ярошенко («В'язень», «Курсистка»), А. Куїнджі («Пейзаж»), К. Трутовський («Бандурист», «Український ярмарок») та ін.

Виставляючи свої полотна у містах Росії й України, вони виховували естетичні смаки найширших верств населення.

Музичне мистецтво середини і другої половини XIX ст. Сорокові і шістдесяті роки XIX ст. характерні великим піднесенням в російському громадському житті: усе більше розвивається прагнення до народності і реалізму, боротьба за освіту народу. Це знайшло своє відображення в революційно-демократичній літературі та в живописі художників-передвижників, а також у музиці. Пожвавилось музично-громадське життя: організовувалися музичні товариства, розвивалася концертна діяльність, створено безкоштовні музичні школи, відкрито консерваторії в Петербурзі (1862) і в Москві (1866), розвивається професіональна музична освіта, створюються кадри музикантів-професіоналів. Провідну роль в організації музичних товариств і консерваторій відіграли брати Рубінштейни: Антон Григорович — у Петербурзі і Микола Григорович — у Москві.

У галузі музичної критики необхідно відзначити діяльність О. М. Серова. Це був видатний музичний критик, який, на відміну від деяких тодішніх критиків, прагнув підійти до оцінки музичних явищ не з точки зору музичного смаку, а на основі наукового аналізу музичних творів. Він вимагав змістовності й ідейності в музичному мистецтві.

Серед композиторів виникають різні творчі напрями. Найвизначнішим з них була нова російська музична школа або, як її назвав критик В. В. Стасов, «Могуча кучка». Главою і натхненником «Могучої кучки» був М. О. Балакірев, учасниками — Мусоргський, Бородин, Римський-Корсаков і Кюї. Як ідейний керівник і пропагандист нерозривно зв'язаний з ними був Стасов.

У своїй творчості представники нової російської музичної школи прагнули створити ідейну, змістовну музику, яка правдиво відображає життя народу, його думки і почуття. Композитори створювали національне, самобутнє реалістичне мистецтво, боролися з низькопоклонством перед західноєвропейською музикою. За основу музичної мови «кучкисти» брали характерні риси і звороти російської народної пісні.

Поряд з російським фольклором представники нової російської музичної школи використовували мелодії інших народів, особливо східних. Як і Глінка, вони обробляли народні українські, грузинські, вірменські, татарські та інші мелодії. Так, Бородин в опері «Князь Ігор», а Римський-Корсаков у симфонічній сюїті «Шехерезада» та опері «Золотий півник» широко використали інтонації і ритми східних народів.

Для «кучкистів» характерні прагнення до реалізму, правдивості музичних образів і характерів, різноманітність виражальних засобів. За глибиною реалізму і драматизму високої оцінки заслуговують опери «Борис Годунов» і «Хованщина» Мусоргського, «Псковитянка» і «Царева наречена» Римського-Корсакова, «Князь Ігор» Бородіна та ін. Представники нової російської музичної школи яскраво відображали у своїх творах глибоку давнину, перекази, старовинні обряди, сільський побут, казкові теми та ін. Прикладами таких творів можуть бути опери «Снігуронька» і «Садко» Римського-Корсакова, «Сорочинський ярмарок» Мусоргського та ін.

У творчості «кучкистів» переважають вокальні твори — опери і романси. Їх інструментальні твори пов'язані з певним конкретним задумом або сюжетом. Такими є симфонічна сюїта «Шехерезада» і симфонічна поема «Садко» Римського-Корсакова, симфонічна картина «Ніч на Лисій горі» і фортепіанна сюїта «Картинки з виставки» Мусоргського, симфонічна картина «У Середній Азії» Бородіна та ін.

Поряд із композиторами «Могучої кучки» жив і творив П. І. Чайковський — глибоко національний композитор, творчість якого нерозривно пов'язана з російсь-

кою дійсністю, з російською музикою. Як Римський-Корсаков, так і Чайковський своєю творчістю і безпосередньою педагогічною діяльністю справили величезний вплив на розвиток російської музики, створивши в ній два напрями, дві школи — петербурзьку і московську.

Петербурзька музична школа перебувала під впливом Римського-Корсакова. Найбільшими представниками цієї школи були Лядов і Глазунов. У їх творчості переважають інструментальні твори. Для творчості Лядова і Глазунова характерні програмність, близькість до народної музики і висока майстерність. Особливо визначними є П'ята і Шоста симфонії, квартети і концерти Глазунова, обробки російських народних пісень і фортепіанні п'єси Лядова.

Для московської музичної школи, очолюваної П. І. Чайковським, характерні глибокий ліризм і реалізм, інтерес до людини, її переживань і почуттів. У творчості композиторів цього напрямку велике місце займає вокальна музика. Найбільшими її представниками були Танєєв, Арєнський, Рахманінов, Скрябін, Стравінський.

Протягом другої половини ХІХ ст. російська музика завойовує провідне місце у світовому мистецтві.

Опера. О. С. Даргомижський. Молодший сучасник Глінки О. С. Даргомижський є творцем першої російської народно-побутової музичної драми «Русалка». У цьому творі вперше було показано переживання і трагічну долю простої селянської дівчини та її батька — Мельника.

Важливу роль Даргомижський відіграв у розвитку і поглибленні драматичної виразності вокальної партії в опері і романсах. Він прагнув надати мелодії і речитативу змістовних та правильних мовних інтонацій. Через інтонацію, близьку до інтонації розмовної мови, він прагнув передати в музиці найтонші відтінки почуттів і переживань людини. «Хочу, щоб звук відображав правду», — писав Даргомижський у 1857 р. в листі до Л. І. Кармаліної.

Прагнення до реалізму виявились у Даргомижського вже в «Русалці». У цьому творі визначними є сцени Наталі з князем та батьком у першій дії і сцени Мельника з князем у другій картині третьої дії. Вони побудовані на безперервному розвитку мелодійного речитативу, що іноді переходить в аріозо-пісенні епізоди або невеликі ансамблі.

Вокальна музика. О. С. Даргомижський. Розвиваючи декларативну виразність в романсах, Даргомижський досягає глибокого драматизму. Прикладами є романси «Мне грустно», «Расстались гордо мы», «Я все ещё его люблю», «Не скажу никому» та ін.

У галузі дрібної вокальної форми Даргомижський створює нові жанри драматичної пісні («Старый капрал»), жартівливо-гумористичної («Мельник» та ін.) і сатиричної пісні («Червяк», «Титулярный советник»).

Україна. Становлення нової української літератури та літературної мови. Другий період розвитку нової української літератури охоплює 40—60-ті рр. ХІХ ст. Центральним фактором розвитку літератури у цей час стала діяльність основоположника нової української літератури і літературної мови Т. Шевченка. З його ім'ям та творчістю його сучасників і послідовників пов'язане розширення національної тематики до рівня загальнолюдських параметрів літератури, кристалізація національно-визвольних ідей, постановка на порядок дня політичної боротьби проти самодержавства та інших форм деспотії, розвиток аналітичного начала в художній творчості, формування засад реалізму, дальший розвиток романтизму, поява як окремої галузі професійної літературної критики. Українська література в 40—60-ті рр. стає загальноєвропейським явищем із яскраво вираженим обличчям. Творчість Т. Шевченка великою мірою визначила шляхи розвитку української літератури в наступний період і справила вплив на поступ інших слов'янських літератур.

Із 40-х рр. XIX ст. починається новий період розвитку українського письменства, позначений дальшою активізацією літературного процесу. Характерною особливістю цього періоду був високий розвиток романтизму та формування якісно нових напрямів реалізму. У суспільному житті це був період, коли всі питання зводилися до проблеми ліквідації кріпосного права. Джерелами формування визвольних програм були і соціальні прагнення селянства, й політичні, антисамодержавні настрої частини дворянства. У цей час поширюються нові віяння у громадському житті під впливом прогресивної думки Європи, оформлюючись в ідеї лібералізму і революційного демократизму. Могутнім поштовхом до посилення революційних настроїв були революційні події у Франції, Німеччині, Італії, Угорщині й особливо Австрії, які безпосередньо зачіпали населення західноукраїнських земель. Увесь комплекс визвольних прагнень українського народу своєрідно відбився в діяльності першої української таємної політичної організації — Кирило-Мефодіївському братстві, що виникло в Києві в грудні 1845 — січні 1846 рр.

У програмних документах братства (насамперед у «Книгах буття українського народу») відчувається вплив республіканських ідей декабристів і польського національно-визвольного руху, політичних та загальнокультурних ідей слов'янської єдності. Велике значення мали культурно-освітні ідеї кирило-мефодіївців, спрямовані на піднесення національної свідомості, патріотичні гордості, на розвиток і утвердження рідної мови й культури, зміцнення зв'язків із іншими народами з метою культурного та духовного взаємозбагачення.

Прогресивне значення для народів західноукраїнських земель мало створення на хвилях революційних подій політичних і науково-культурних інституцій, таких як «Головна рада руська», «Руський собор», «Галичо-руська матиця», «Народний дім», «Собор руських вчених». Вони сприяли розвитку національної культури, освіти, видавничої справи.

Розгром Кирило-Мефодіївського братства збігся зі смугою реакції в Російській імперії. В Україні з арештом кирило-мефодіївців були розгромлені не лише основні політичні, а й культурні сили. Фактично ще до Валуєвського циркуляру 1863 р. розпочався систематичний урядовий наступ на українську національну культуру. На ціле десятиліття було загальмовано український літературний процес і зовсім заборонено видавничу справу.

Поразка Росії в Кримській війні 1853—1856 рр., масовий селянський рух, що посилювався з кожним роком, у тому числі й у більшості губерній України, дедалі зростаючі опозиційні настрої серед усіх шарів населення змусили уряд Олександра II піти на скасування кріпосного права та на ряд реформ у громадсько-політичній, економічній, адміністративній структурі управління. Ці реформи загалом мали прогресивне значення для суспільно-політичного й соціально-економічного розвитку народів Російської імперії. Але земельна реформа 1861 р. й ліберальні зміни не вивели самодержавну систему зі стану глибокої кризи. Боротьба проти численних залишків кріпосництва ще протягом багатьох наступних десятиліть становила глибинну суть соціально-економічного життя Росії. Важливу роль у посиленні визвольних прагнень українського народу відіграло польське повстання 1863 р., в якому брали участь студенти Київського університету й демократично настроєні офіцери, зокрема А. Потебня. Деякі учасники польського визвольного руху виявляли інтерес до суспільного життя України, пропагуючи її культуру (Б. Залеський, З. Сераковський, Г. Баталія), а іноді брали й безпосередню участь у її творенні (П. Свенціцький, В. Антонович, Т. Рильський, М. Михальчук).

У Галичині й Закарпатті з розвитком національно-визвольної боротьби окреслюється суспільно-політичний напрям серед української інтелігенції. Це привело

до утворення своєрідних партій «москвофілів» і «народовців», політична орієнтація яких (перших — на російське самодержавство, а других — на цесарську монархію) певною мірою визначила й особливості їхніх ідейно-культурних програм.

Після реформи 1861 р. політичний рух у Східній Україні організаційно оформився у вигляді культурно-освітніх об'єднань — «Громад», що виникали у Києві, Чернігові, Харкові, Полтаві, Одесі та інших містах, а також у середовищі української інтелігенції Петербурга. Громади як одна з форм загальнодемократичного руху об'єднували навколо себе представників різних соціальних верств — від прогресивно настроєних ліберальних поміщиків і чиновництва до різночинської інтелігенції (культурно-освітніх діячів, учителів, студентів, літераторів, які перебували під впливом революційної демократії). Серед активних діячів громад були М. Костомаров, П. Куліш, Л. Глібов, О. Кониський, М. Драгоманов, М. Старицький, М. Лисенко, С. Подолинський, І. Нечуй-Левицький та ін.

70—90-ті рр. XIX ст. в українській літературі — це час активізації інтересу до соціальних учень, політичного життя і боротьби. Динамічний процес розвитку суспільного життя сприяв якісному зростанню рівня національної і соціальної свідомості, інтересу до історії України. При цьому утверджувалось реалістичне світобачення, підхід до оцінки явищ, заснований на практичному досвіді наукових даних, що заступав міфологічні й старі традиційні уявлення. З виділенням особистості з колективу, зростанням почуття власної гідності, розумінням своїх суспільних і громадянських прав людина бачила себе у тісному зв'язку із соціально-історичними умовами. За цих умов українська література, літературно-естетична думка, літературна критика, журналістика, публіцистика стали провідними формами суспільної свідомості, а письменство — виявом громадянської діяльності.

Література 70—90-х рр. звертається до важливих суспільно-історичних проблем, у розв'язанні яких відчувається сильний вплив просвітительських ідей, віра в розум, освіту, науку. Це період реалізму як зрілої естетико-художньої системи та світосприйняття, що з'являється на високому рівні суспільного і художнього розвитку, коли на перше місце висувається структура самого суспільства, соціальний і психологічний аналіз, взаємовідносини особистості і суспільства. Змінюється характер аналітичності в літературі; діапазон її охоплює вже не емпіричні життєві факти, а найширші сфери суспільного буття. Для літератури 90-х рр. притаманні дві основні тенденції: прагнення до збереження національної культурної ідентичності (літературне «народництво») й орієнтація на художній універсалізм західноєвропейського літературного процесу, що дістає свій подальший розвиток наприкінці XIX — на початку XX ст.

Естетика реалізму активно взаємодіє з художніми досягненнями романтизму. Поряд із цим функціонує натуралізм, який, з одного боку, включається в реалістичні структури, а з іншого — свідчить про кризу класичного реалізму.

Літературна діяльність І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, М. Старицького, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого та особливо І. Франка, який виступає центральною фігурою літературного процесу 70—90-х рр., сприяє, з одного боку, розвиткові й оновленню в літературі шевченківських традицій, а з іншого — подоланню тих чи інших спроб наслідування його творчості та відкриває нові шляхи художнього пізнання дійсності. Паралельно з поглибленням соціального історизму зображення внутрішнього світу людини, психологічний аналіз стає головним інструментом художнього дослідження дійсності. На відміну від перших двох періодів у літературі провідними стають великі епічні форми, здійснюється перехід від оповіді, ліричної повісті до епічної розповіді, широких об'єктивно-описових та соціально-аналітичних картин, до аналізу формування характерів у тісному зв'язку з

обставинами. На перше місце за своїм значенням виходять великі соціально-побутові, соціально-психологічні романи й повісті, ідеологічна повість, соціально-психологічна новела та філософська поема. Високого розвитку у порівнянні з 40—60-ми рр. досягає українська драматургія, зокрема побутова й психологічна драма. У літературі з'являються нові, досі не торкані теми з життя робітничого класу, інтелігенції та інших прошарків суспільства. У ній з'являється образ соціально-активної особистості, «нових людей» — різночинців-демократів.

Українська архітектура й образотворче мистецтво другої половини XIX ст. Шевченко і його послідовники. Малярські й графічні твори Шевченка за глибиною почуттів, силою драматизму та суворою правдою життя стоять поряд з його пристрасними поезіями. Один із найзначніших живописних творів майстра — «Автопортрет» 1860 р. Цей твір пройнятий психологізмом і високою духовністю, у ньому Шевченко наближається до традицій великого Рембрандта. «Автопортрет» сприймається як пронизлива сповідь людини про її сповнене страждань життя. Творчість Т. Шевченка — художника запліднила українське мистецтво не тільки новими темами й образами, а й новим відношенням до України і її людей.

Художня спадщина Т. Г. Шевченка стала основою для розвитку реалістичного мистецтва II половини XIX ст. Його Муза для сучасників поета стала мовби громадським дзвоном; а кожен твір — «перлина високої лірики» (С. Єфремов) — будив сумління схвильованим словом, захоплював красою і глибоким змістом. Виражена Шевченком у поезії велика любов до рідного краю і народу прозвучала і в живописі, і в графіці. Реалістичні демократичні традиції, закладені у мистецтві ще О. Венеціановим та В. Тропініним, у творчості Т. Шевченка розвинулися і були збагачені критичною спрямованістю. Національна ідея згуртованості, боротьби за волю стала могутньою силою, що об'єднала всю Україну. Ця ідея у мистецтві пролунала заклик до викриття пороків суспільно-політичного устрою засобами художньої мови.

Ідеї Т. Г. Шевченка, його світоглядні позиції визначили творчий шлях художників Л. Жемчужникова, К. Трутовського, І. Соколова. Їхні твори, присвячені українському народові, стверджували загальнолюдську цінність культури України.

Л. Жемчужников — художник, графік і живописець. Ранній період творчості митця позначений авторством портрета славнозвісного Козьми Пруткова, мальованого разом з Л. Ф. Лагоріо. Художню освіту Л. Жемчужников здобув у Петербурзькій Академії мистецтв, яку, однак, не закінчив. У 1852 році він уперше приїхав в Україну і певний час жив у с. Ковалівка на Полтавщині, відвідав Седнів, який полонив його причетністю до особи Великого Кобзаря. Одне з найзначніших живописних полотен Л. Жемчужникова — «Кобзар на шляху» (1854). Образи цього твору — сліпого кобзаря і хлопчика-поводиря, котрий просить милостиню, — навіяні поемою Т. Шевченка «Катерина». Фігури зображені на тлі безкрайого степу. У цьому полотні виражено глибоке співчуття художника до тяжкої долі бідних людей, пригнічених безнадією та, водночас, позначених духовною красою і гідністю.

І. Соколов — художник-жанрист, автор багатьох картин з життя українського села. Тема рекрутчини, що звучала в поетичних творах Т. Шевченка, у народних думках і піснях, знайшла своє втілення у картині «Проводи рекрутів». Художник правдиво змалював суворе, трагічне випробування для всієї родини солдата — багаторічну і невинуватого тяжку службу.

У 1850-х рр. приїхав з Петербурга в Україну художник К. Трутовський. Старанною працею він здобував професійні знання у галузі живопису, адже повного курсу в Академії цей митець, як і Л. Жемчужников, не пройшов. Розмаїтість сюжетів, поетична краса обрядів, звичаїв та одягу українців викликали у художника сповнений

захоплення відгук: «Боже мій, скільки не розроблених матеріалів знайде на Україні художник...» (лист до М. Рамазанова). Реалізм картин К. Трутовського позначився у виборі сюжетів, що відображають селянські будні. Це ранні твори 1850 — початку 1860-х рр. — «Лірник у селянській хаті», «Жінка з полотном» та «Масниця. П'яного везуть» (1861). У них помітне вміння знайти у повсякденному характерне й істотне. У цих полотнах виявляється своєрідний гумор художника, споріднений з гоголівським.

У своїх графічних працях майстер нищівною їдкою сатирою висміював морально деградоване панство. У 1860—1880-ті рр. митець звернувся до селянської теми, написав низку картин на сюжети свят, багатолюдних подій, що відтворювали поетичний світ українських народних обрядів, звичаїв («Білять полотно» (1874), «Через кладку» (1875). У картині «Весільний викуп» (1881) К. Трутовський відобразив один із стародавніх українських обрядів — весільний торг на околиці за перепустку для нареченої, котра виїжджає з села. Жанрова сцена органічно доповнена мальовничим пейзажем із церковкою вдалині. Мажорний лад твору, соковитий живопис виявляє в авторі вправність колориста і чутливу до поетичної краси душу.

У кращих своїх творах І. Соколов, Л. Жемчужников та К. Трутовський піднімаються до критичного осмислення явищ дійсності, що було характерним для передових художників того часу.

Жанровий живопис. У 1870—1890-ті рр. більш широкого розвитку набуває український жанровий живопис. У Києві, Харкові, Одесі влаштовуються пересувні виставки російських художників-передвижників. Процес обміну між творчою інтелігенцією культурними та художніми здобутками стає більш активним. Новаторське мистецтво передвижників завдяки виставкам ставало здобутком широких верств населення, виховувало у людей естетичні смаки і громадянські почуття. А ідейно-художні принципи — реалізму та національності в мистецтві наснажували художників-жанристів до глибинного узагальнення явищ суспільного життя у пореформений час. Провідною в українському мистецтві стала селянська тема. Звертаючись до неї, українські передвижники прагнули до відтворення правдивої та узагальненої картини життя свого народу.

Активний передвижник, один з організаторів Товариства південноросійських художників М. Кузнецов відіграв велику роль у розвитку українського жанрового живопису. У картині «На заробітки» (1882) він зобразив типову життєву сцену — вимушених пошуків шукання заробітку збіднілого після царського маніфесту селянства. У трактуванні образів селян художник не наголошував на драматичності їх існування, а, навпаки, вбачав здорову красу простих людей, властиве їхній натурі оптимістичне сприйняття світу.

Широке, правдиве зображення життя українського села — основна тема творчості провідного майстра жанрового живопису, художника-передвижника М. К. Пимоненка. Звернення до цієї теми свідчить про міцний зв'язок художника з традиціями українського мистецтва 1860—70-х рр., які він розвиває відповідно до нових потреб часу. У картині «Весілля в Київській губернії» (1891) серед осінньої сльоти художник зображує святкову подію. Через село іде на чолі процесії молоде подружжя. Лейтмотивом настрою є прониклива мелодія суму, безрадісності, що видно в образах молодих і в похмурому осінньому пейзажі. Викривальна сила реалістичного мистецтва художника знайшла свій вияв у картині «Жертва фанатизму» (1899). Життєстверджуючого характеру набуває творчість М. Пимоненка у другій половині 1890—1900-х рр. У цей час було написано полотна «Ідилія» (1908), «У затінку», «Біля криниці. Суперниці» (1909). Вони відзначаються широким письмом з пластич-

ним рухом пензля. Сонячне світло, що відбивається рефlekсами на обличчях людей, є допоміжним засобом підкреслити красу людських образів.

У скульптурах жанрового характеру передвижника Л. Позена (зокрема у «Лірнику з поводитирем» (1884) селянська тема вирішується у викривальному ключі. Образи насичені багатьма деталями, почерпнутими з життя.

Одеська школа живопису. У другій половині XIX — на початку XX ст. великого значення набуває одеська школа живопису.

Кириак Костанді — визнаний глава одеської школи. Вихованець, а згодом академік Петербурзької Академії мистецтв, голова і засновник Товариства південноросійських художників, багату сил і років свого життя він віддав педагогічній діяльності, викладаючи живопис в Одеському художньому училищі. Уже ранні твори митця, наприклад полотно «В люди», принесли йому успіх та визнання на пересувних виставках. Роботи майстра зрілого періоду позначені співзвучними імпресіонізму колористичними пошуками, що були покликані передати особливості освітлення і барв природи південного краю. Характерним стає протиставлення ніжної сили пробудженої природи та безсилля людської істоти, життя якої змарноване. Ці твори часом автобіографічні. К. Костанді — цій щедро обдарований, проте закріпачений службовими обов'язками та нестатками людині, належать слова: «Художник щасливий тоді, коли він має змогу працювати».

Учнями та молодшими товаришами художника були Петро Нілус, Соломон Кишинівський, Євген Буковецький.

Петро Нілус — автор невеликих за розміром і чудових за живописом реалістичних жанрових сценок — «Відпочинок», «У майстерні художника». Ці твори принесли йому визнання серед сучасників. У зрілі роки художник відчув потяг до символічних мотивів та образів. Проте ці твори зрілого періоду були сприйняті критикою неоднозначно, як такі, що не відповідають особливостям художнього дару Нілуса.

Для творчості одеситів характерне звернення до тем із міського життя, у той час як більшість українських художників орієнтувалися переважно на сільську тематику та «чистий» пейзаж. Полотном «У буцегарні» Соломон Кишинівський підняв зав'язу над животінням міського дна.

Євген Буковецький у картині «В суді» ставить перед собою складне завдання: відмовившись від показу дійства, не характеризуючи жодної зі сторін судового процесу, дати глядачеві уявлення про нього лише з допомогою зображення реакції присутніх у залі. Як талановитий портретист, Є. Буковецький зробив чималий внесок для розвитку цього жанру в Україні і у XX ст.

Пейзаж. Друга половина XIX ст. — епоха блискучого розвитку пейзажного живопису в українському мистецтві. Біля його витоків стояв Володимир Орловський. Сучасники порівнювали його із І. Шишкіним, вважаючи, що в творчості одного втілилась епічна велич природи півночі, а другий зумів як ніхто побачити і передати сонячний блиск природи півдня. Академік і професор Петербурзької Академії мистецтв, В. Орловський очолював у ній, разом з М. Клодтом, клас пейзажного живопису.

Одним із найвідоміших учнів В. Орловського був Сергій Васильківський. Більша частина життя і громадської діяльності цього митця пов'язана з рідним Харковом. Здобувши ґрунтовну академічну освіту, С. Васильківський відшліфував свою майстерність самостійно, працюючи в країнах Західної Європи, зокрема у Франції, в товаристві блискучого самоука Івана Похитонова. Під впливом останнього С. Васильківський почав писати у витонченій манері, що нагадує мініатюрний живопис. Існувала й інша грань таланту художника — схильність до епічного трактування природи рідної степової України.

Образ степових просторів зумовив своєрідне тлумачення історичної тематики в найбільш вдалих творах художника, зокрема в картині «Козаки в степу». У низці робіт, зокрема у полотні «Чумацький Ромоданівський шлях», художник прагнув створити синтетичний образ України в її історії і сьогоденні. Митець був постійним експонентом академічних виставок у Петербурзі.

За манерою письма С. Васильківський належить до академічної групи художників у російському живописі XIX ст., але деякі риси його творчості свідчать про тягіння до реалістичного живопису.

Сильним і своєрідним явищем була в українському пейзажному живописі другої половини XIX — початку XX ст. творчість киянина Сергія Світославського. Ще в роки перебування в Московському училищі живопису, скульптури та архітектури, де навчався у видатного майстра пейзажу О. Саврасова, він був помічений і відзначений художниками і критиками передвижницького кола нарівні з товаришем по навчанню І. Левітаном. Одна з його робіт — «3 вікна Московського училища» — була придбана просто з учнівської виставки П. Третьяковим. У широко написаних полотнах здебільшого великого формату С. Світославський вільно і з винятковою правдивістю відтворив образ засніжених вуличок Москви, а також виснажених сонцем степів України, затишних і занедбаних куточків київських околиць, блиск і куряву середньоазіатських базарів і двориків. Він з успіхом звертався у пейзажі до справді масштабних і драматичних тем: зображує нуртування дніпровських порогів, наслідки стихійного лиха — київської повені, створив величний і грізний образ Кам'янець-Подільської фортеці. Навіть у відносно невеликих за форматом полотнах митця відчувається широта і неупередженість його поглядів.

Харків'янин Петро Левченко початкову освіту отримав у Д. Безперчого. Продовжив навчання він у Петербурзькій Академії мистецтв у В. Орловського, з яким упродовж усього життя підтримував теплі дружні стосунки. Цей митець надзвичайно тонко відчував нюанси кольору та настрою, створював пейзажі та інтер'єри інтимного, камерного звучання. Свої твори, що зазвичай мають малі, а часом зовсім мініатюрні розміри, він охоче писав на дереві. Проте на відміну від І. Похитонова та С. Васильківського, П. Левченко не мав схильності до тонкого мініатюрного письма. У маленьких за розміром творах він мислить масштабно, узагальнюючи форму. Його твори — чудовий зразок зрілого реалістичного живопису кінця XIX — початку XX ст.

М. Ткаченко, як і його земляк П. Левченко, розпочинав навчання у Д. Безперчого, а продовжував в Академії мистецтв у П. Чистякова. Крім того, він навчався в академіка Кормона у Франції. Художник постійно мешкав у Парижі, однак приїжджав щороку в Україну. Його творчість зазнала значного впливу сучасного французького мистецтва.

Музичне мистецтво. Творчість М. В. Лисенка становить цілу епоху в розвитку української класичної музики.

Учень М. А. Римського-Корсакова, Микола Віталійович Лисенко глибоко любив і високо цинив творчість великого М. І. Глінки і «Нової російської школи». Розвиваючи творчі принципи і музично-естетичні ідеї «Могучої кучки», Лисенко на основі глибокого вивчення української народної пісні і творчого доробку своїх попередників дав високохудожні зразки майже в усіх жанрах музичного мистецтва. Він є справжнім творцем таких жанрів, як кантата і опера. Великим є його внесок до фортепіанної музики, солоспівів. Йому належать різні форми вокальних ансамблів та камерно-інструментальної музики, а також опера для дітей. Творчість Лисенка відзначається справжнім демократичним спрямуванням, глибокою народністю.

Формування ідейно-естетичних принципів композитора проходило під благотворним впливом ідей революційних демократів, Т. Г. Шевченка, а також творчості російських композиторів-класиків — М. Глінки, О. Даргомижського, О. Бородіна, М. Мусоргського, М. Римського-Корсакова, П. Чайковського. Лисенко підсумував у своїй творчості великий історичний період розвитку української музичної культури і на основі всебічного, глибокого вивчення народного життя і творчості створив національну реалістичну музичну школу.

Творчості Лисенка властиві глибока ідейність, народність, реалізм, органічна єдність змісту і форми, висока професійна майстерність. У своїх композиціях Лисенко створив галерею народних типів. Узяті з самого життя, вони відзначаються реалістичністю художнього втілення і широтою узагальнення. Засоби музичної виразності у Лисенка виростають з народнопісенних інтонацій і зворотів. Уміння передати зміст народної творчості, розкрити її виражальні можливості, правильно відобразити психологію народу з допомогою засобів музичної творчості — такі характерні риси Лисенка-художника.

Діяльність Лисенка дуже широка: він був композитором, піаністом, педагогом, диригентом, вченим-фольклористом, активним музично-громадським діячем. Своїми теоретичними роботами (про характерні особливості українських дум і пісень, що їх виконував кобзар Остап Вересай, про українські народні музичні інструменти та ін.) він зробив цінний внесок у вітчизняну науку про народну музичну творчість.

Музична спадщина композитора велика і різноманітна. Він написав 11 опер, понад 80 творів різних форм на тексти Т. Г. Шевченка, ряд композицій інструментального жанру (фантазія «Козак-шумка», перша частина симфонії, струнне тріо та квіртет, фортепіанні п'єси тощо); писав музику до театральних вистав, романси і пісні на слова різних авторів.

Опери Лисенка мають величезне значення в історії української музичної культури. Спираючись на досягнення в цій галузі російських композиторів, на досвід Гулака-Артемівського та традиції українського театру, Лисенко збагатив види і жанри української опери. У його творчості вперше в умовах України оформилася історико-героїчна народна музична драма («Тарас Бульба»), опери: лірико-побутова («Різдвяна ніч»), казково-фантастична («Утоплена»), дитячі («Коза-дереза», «Пан Коцький», «Зима і Весна»), опера-сатира («Енеїда»), опера — політичний памфлет («Андрашіада») та ін. Майже всі музично-сценічні твори М. Лисенка написані у творчій співдружності з відомим драматургом і поетом М. Старицьким, який створив лібретто для них.

Найвищим досягненням композитора в галузі оперної музики слід вважати героїко-патріотичну оперу «Тарас Бульба» (1880—1890, лібретто М. Старицького за М. В. Гоголем).

Опера «Тарас Бульба» написана за традиціями Глінки і «Могучої кучки». Ідея любові до батьківщини, непохитна віра у незламну моральну силу народу насичує увесь твір. Тому показ народної маси займає в опері значне місце. Центральний персонаж опери — Тарас Бульба — показаний як народний месник за покривджену польською шляхтою Україну. Він охарактеризований в музиці рисами епічної могутності і щирої людяності. Найяскравіші епізоди, що розкривають героїку образу Тараса, — це його пісня «Гей, літа орел» з другої дії та аріозо «Що у світі є святіше» з п'ятої дії.

Оперу побудовано за принципом чергування масових і сольних сцен, у міру наростання конфлікту зростає і значення народних сцен. Особливо важливими і драматично напруженими є сцена виборів кошового і сцена бою під Дубном. В їх побудові Лисенко йде за традиціями «Могучої кучки» і, зокрема, Мусоргського:

він показує в народі й індивідуальні типи-образи і контрастні, протилежні настрої окремих груп, і могутнє звучання цілого колективу, охопленого єдиним почуттям. У змалюванні ворожого табору — польської шляхти — Лисенко наслідує Глінку: як і в «Івані Сусаніні», так і в «Тарасі Бульбі» у музиці польських сцен використані типові ритми і звороти полонезу і мазурки. «Тарас Бульба» є не тільки найвищим досягненням творчого генія Лисенка, а й однією з перлин музичного мистецтва в цілому.

Народна опера «Наталка Полтавка» займає важливе місце в історії українсько-го музично-театрального мистецтва. З моменту виходу у світ (1819 р.) п'єса І. Котляревського «Наталка Полтавка» стала улюбленою серед найширших кіл трудящих. Вона успішно витримала випробування часом, не втратила своїх ідейно-художніх якостей до наших днів.

Основна ідея п'єси — соціальна нерівність, що перешкоджає героям на їх шляху до щастя. Котляревський показує моральну перевагу простих людей, чесних трудивників, перемогу чистого і глибокого почуття над негідними розрахунками тих, хто вважає, що за гроші можна купити любов і честь. Музика в «Наталці Полтавці» є могутнім засобом розкриття суті образів і характерів. Ряд пісень, як, наприклад, «Віють вітри», «Сонце низенько», «Ой під вишнею», було подано в тексті п'єси Котляревським, прекрасним знавцем української народнопісенної творчості.

Багато композиторів до Лисенка і після нього впорядковували музику до «Наталки Полтавки», проте редакція Лисенка, закінчена ним у 1889 р., досі за лишається неперевершеною. В. П. Лисенко до кінця розкрив у музиці образи і драматичні моменти п'єси, виніс народну пісню у високохудожній професійній обробці на велику оперну сцену. У цьому велике історичне значення твору композитора.

Інструментальна музика. Лисенко написав одну частину симфонії, симфонічну фантазію «Козак-шумка», струнні квартет і тріо, а також ряд п'єс для фортепіано та інших інструментів.

Видатний піаніст і педагог, Лисенко є основоположником української школи фортепіанного виконавства. У фортепіанній музиці він також розробляв мотиви зі скарбниці народного музичного мистецтва. В. П. Лисенко поставив українську фортепіанну музику на шлях професіоналізму, виніс її на широку концертну естраду, доніс до масового слухача. Висока майстерність, добра піаністична звучність і зручність для виконання — риси, типові для багатьох творів композитора. Особливою популярністю користуються фортепіанні рапсодії Лисенка (зокрема друга), «Героїчне скерцо», сюїта з 6 українських народних пісень, «Елегія» та ін., що ввійшли в золотий фонд вітчизняної фортепіанної літератури.

Велике ідейно-художнє значення для розвитку української музичної культури має широкий цикл вокальних творів митця — «Музика до «Кобзаря» Т. Шевченка», обробки українських народних пісень для голосу з фортепіано і для хору.

Лисенко був одним з найкращих інтерпретаторів творчості Шевченка. Він зумів яскраво і майстерно втілити в музиці гнівний заклик поета до помсти за поневолений і знедолений народ, намалювати епічні, героїчні картини боротьби за народне щастя, передати глибокі філософські узагальнення Шевченка і ніжні, зворушливі ліричні почуття в його віршах.

Великий цикл, що називається «Музика до «Кобзаря» Т. Г. Шевченка» і охоплює твори різних жанрів і форм, — скарбниця зразків вокальної і вокально-симфонічної музики. Серед вокально-симфонічних творів Лисенка значне місце займає чоловічий хор «Іван Гус» на текст поеми Шевченка «Єретик». Хор цей був написаний в період жорстокої реакції. Розповідаючи про боротьбу волелюбного че-

ського народу проти папістської тиранії, він по суті показував картину тодішнього життя українського народу, поневоленого царським самодержавством.

Кантата «Радуйся, ниво неполитая» ще яскравіше відображає активний протест проти тогочасної дійсності. Цим твором В. Лисенко започаткував класичну форму кантати, якої до того не існувало в українській музиці.

У ряді солоспівів із музики до «Кобзаря» композитор змалював жінок, які глибоко страждають в умовах кріпосницького ладу («Ой одна я, одна», «Ой я свого чоловіка в дорогу послала», «Ой умер старий батько» та багато інших).

Серйозний внесок зробив В. П. Лисенко в українську камерну музику своїми романсами та дуетами на тексти різних авторів: І. Франка, М. Старицького, А. Міцкевича, Лесі Українки, Є. Гребінки та інших. Найвідоміші з них — «Безмежнеє поле» і «Місяцю-князю» (слова І. Франка), «Коли настав чудовий май», дует «Коли розлучаються двоє» (слова Г. Гейне).

Неоцінімі заслуги композитора в художній обробці народних пісень. У результаті багаторічної практики збирання й обробки українського музичного фольклору В. П. Лисенко видав 7 збірок пісень для голосу з фортепіано (по 40 пісень у кожній), збірки обрядових і дитячих пісень. В усіх піснях митець завжди намагався як найвиразніше передати зміст і характер художніх образів, підкреслити найяскравіші й найцікавіші особливості музичної сторони тієї чи іншої пісні. Яскравим прикладом цього є пісня «Ой зійшла зоря» з першого випуску. Епічний колорит пісні виразно переданий у широкій, простій, але величній мелодичній лінії і у супроводі, що нагадує звучання українського народного інструмента ліри. Весь виклад пісні «Ой зійшла зоря» дуже стриманий і лаконічний, він подає виразну картину епічної розповіді старого лірника про давню подію, яка залишила глибокий слід у народній пам'яті.

В. П. Лисенко прекрасно знав і відчував природу багатоголосої української пісні. Музична практика (основним жанром у концертах його хору та інших хорових колективів в Україні тоді були розкладки народних пісень) вимагала від композитора безупинного розширення пісенного хорового репертуару. У період найбільш інтенсивного розквіту його диригентської діяльності (80—90-ті рр.) він написав свої 12 хорових «десятків» народних пісень. Народне багатоголосся займає велике місце в цих творах. Здебільшого поліфонічний виклад мають пісні ліричні або протяжні, сумні, з широкою, багатою на прикраси мелодією.

В. П. Лисенко намагається індивідуалізувати кожний голос хору, розкриваючи тим чи іншим тембром настрої, що є в поетичному тексті і мелодії пісні. Дуже показова щодо цього пісня «Туман, туман, туманами». За своїм змістом це типова народна пісня про кохання. Основний настрої її — світла лірика. Пісня починається заспівом соліста (дуже характерним для народного хорового співу), а далі підхоплюється гуртом. Особливо цікаво введено композитором два верхніх голоси, з яких кожний має самостійну мелодійну лінію, їм ніби акомпанує третій голос (бас). Кращі хорові розкладки Лисенка («Чогось мені трудно-нудно», «Гей, ой чиї ж то сірі воли», «Туман, туман, туманами» та ін.) переростають значення «обробок», є самостійними, блискучими за майстерністю музичними творами.

Театральне мистецтво. З 40-х рр. XIX ст. театральна справа в Україні набуває більшої систематичності. Активізується створення національних труп та оригінального драматургічного репертуару. Якщо в першій половині XIX ст. Україна висувала лише окремих талановитих митців, які в складі російських труп, театрів зрідка виступали й українською мовою (М. Щепкін, К. Соленик, С. Гулак-Артемівський та ін.), то з кінця 50-х років почали складатися спочатку аматорські, а потім професійні театральні гуртки й трупи, засновниками яких були П. Ніщинський, М. Кропивницький, М. Стариць-

кий, І. Карпенко-Карий, М. Садовський, П. Саксаганський, П. Маркович, а в Галичині — О. Бочинський, А. Моленицький та ін. Обмежений лише кількома класичними п'єсами І. Котляревського та Г. Квітки-Основ'яненка, український репертуар збагачується різножанровими творами Т. Шевченка, Я. Кухаренка, С. Писаревського, Л. Глібова, О. Стороженка, М. Стеценка, С. Гулака-Артемовського, Р. Моха, І. Гушака, П. Свенціцького, К. Устиновича, О. Огоновського, Ф. Царевича та ін.

Спіраючись на кращі традиції своїх попередників, насамперед І. Котляревського, Т. Шевченка, українська драматургія другої половини XIX ст. уславилася цілою низкою імен як драматургів, так і акторів, чий талант підніс українську культуру, сприяв розвитку національної свідомості та національно-духовному відродженню українського народу. Серед них Іван Нечуй-Левицький («Маруся Богуславка»), Марко Кропивницький (1841—1910, «Дай серцю волю, заведе в неволю»), Михайло Старицький («За двома зайцями», «Сорочинський ярмарок», «Різдвяна ніч»), Іван Карпенко-Карий, «Наймичка», «Безталанна», «Сто тисяч», «Мартин Боруля»). Значним був драматургійний доробок П. Мирного («Лимерівна», «Повія»), І. Франка («Украдене щастя», «Учитель», «Кам'яна душа»), Б. Грінченка («Степовий гість», «Ясні зорі»), Лесі Українки («Лісова пісня», «Бояриня»).

Починаючи з першої аматорської трупи у 60-х рр. в Єлисаветграді, українські актори створили високопрофесійні театральні колективи, яких на початок XX ст. в Україні було близько 20, а разом з аматорськими — майже 300. Біля витоків українського професійного театру стояли видатні українські актори М. Кропивницький, М. Садовський, І. Тобілевич, Л. Квітка, М. Заньковецька, М. Старицький, П. Саксаганський. Завданнями українського театру були: боротьба проти русифікаторства; формування шанобливого ставлення до українського народу та його культури; порушення соціально значущих питань тощо.

У 1864 р. у Львові було засновано український театр «Руська бесіда», який очолив О. Бачинський. Його репертуар, що ставився в містах Східної Галичини та Північної Буковини, складався з творів наддніпрянських та західноукраїнських письменників, кращих зразків європейської драматургії. Однак постійні зміни керівництва театру, гостре суперництво між москвофілами та народовцями за вплив на нього призвели до його занепаду. Вагома роль у його піднесенні належить М. Кропивницькому, який працював тут за запрошенням у середині 70-х рр. XIX ст. Саме тоді галицькі глядачі ознайомилися з новими п'єсами української та російської класики. У театрі вирости талановиті актори — І. Гриневецький, М. Романович та ін. Цей театр був єдиним українським професійним колективом у західноукраїнських землях упродовж 50 років.

Український театр кінця XIX — початку XX ст. за своєю тематикою залишався переважно побутовим. Але тісний зв'язок з народною культурою робив його дуже популярним. Академік М. Грушевський так оцінив значення українського театру на межі століть: «Для широкої публіки при нестачі книжок український театр мав велике значення. Українські трупи почалися з одної, але з часом множилися, ставали все розповсюдженням явищем і, не вважаючи на убогість репертуару і на високі прикмети більшості п'єс (цензура театральна була надзвичайно сувора), вони підтримували пам'ять народного слова і любов до нього винародовленої міської людності».

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Розкажіть про формування історичного погляду на особу і зумовленого ним художнього методу реалізму.
2. Перерахуйте основні принципи реалістичного методу.

3. Назвіть нові жанри в європейській літературі XIX ст.
4. Дайте визначення творчому методу реалізму в європейському образотворчому мистецтві.
5. Назвіть представників реалізму в українській літературі.
6. Розкажіть про формування української національної самосвідомості.
7. Охарактеризуйте здобутки української суспільної думки XIX ст.
8. Чому ми вважаємо Т. Шевченка засновником сучасної культури українського народу?
9. Напишіть реферат на одну із запропонованих тем:
 - Роль інтелігенції в національно-культурному відродженні України.
 - Морально-соціальна тематика в українській літературі XIX століття.
 - Діяльність Кирило-Мефодіївського братства.
 - Українська суспільна думка XIX ст.: розвиток науки й філософії.
 - Соціально-демократична спрямованість творчості Марка Вовчка, І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, І. Франка, Лесі Українки, П. Грабовського (за вибором).
 - Фундатори нової української літератури в Галичині: М. Шашкевич, І. Вагилевич, Я. Головацький, М. Устиянович, А. Могильницький, О. Духнович (за вибором).
 - Український живопис другої половини XIX ст.
 - Використання етнографічних елементів в українській архітектурі й образотворчому мистецтві XIX ст.
 - Заснування українського професійного театру: І. Котляревський, Т. Шевченко, М. Старицький, М. Кропивницький, І. Франко, М. Заньковецька, В. Винниченко, Л. Курбас, М. Куліш, Ю. Яновський (за вибором).
 - Українське мистецтво останньої чверті XIX ст.
 - Російська музика середини і другої половини XIX ст.
 - Громадське життя Росії 40—60-х рр. XIX ст.

10. Допишіть речення:

Період з кінця 40-х до 1871 р. у європейському образотворчому мистецтві — час найвищого розквіту так званого ...

Термін «критичний реалізм» виник при дослідженні ...

У реалізмі відмова від романтичної піднесеності підсилила пафос звернення мистецтва до ...

8.5. ІМПРЕСІОНІЗМ ТА ЙОГО СУТНІСТЬ

8.5.1. ІМПРЕСІОНІЗМ — ВИЗНАЧНЕ ЯВИЩЕ У ЖИВОПИСІ ТА СКУЛЬПТУРІ

У 60—70-х рр. XIX ст. французькі художники поклали початок нетривалому за часом, але інтенсивному інтересу до художньої течії, яка дістала назву «імпресіонізм». Цей напрям узяв на озброєння ідеї позитивізму, проголосивши як основне завдання зображення природи з «оптичною» точністю, уподібнюючи очі художника об'єктиву фотоапарата. Пісарро, Мане, Моне, Сіслей, Ренуар та інші відомі майстри не були прийняті журі на офіційну виставку — Салон — у 1863 р. Після цього вони влаштували свій «Салон». На цій виставці був репрезентований славетний «Сніданок на траві» Е. Мане.

Програма імпресіонізму найкраще поставала зі статей Е. Золя, який узяв під захист новий напрям у мистецтві, уподобавши тезу: твір мистецтва є куток природи, сприйнятий через темперамент. Золя з презирством говорив про тих, хто вищує

на полотні художника «сюжет», зворушливу або жахливу історію, ідеї та ідеали, і вимагав, щоб художник на полотні відображав своє ставлення до природи, показуючи її такою, «якою він її бачить», бо прекрасне — це життя у своїх нескінченних проявах, мінливих, завжди нових. Митець, як вважав Е. Золя, не зображає історичні події, не втілює думки, він «не вмів не співати», не філософствувати», «він умів малювати і все». Письменник жадав, щоб гасло правдивості і життєвості, гасло вірності природі і вірності темпераменту художника звучало як гасло «модерності», як гасло реалізму, імпресіонізму чи натуралізму.

Головним у мистецтві імпресіоністів було спіймати і закарбувати враження засобами живопису, створити ілюзію світла й повітря. Для цього імпресіоністи розклали колір на основні складники спектру, намагаючись не змішувати фарби на палітрі і використовуючи оптичне сприймання ока, яке зливає на певній відстані окремі мазки у загальний живописний образ. Вони прагнули максимально передати натуру такою, якою її бачить людина, а людина бачить будь-який предмет у всій його складній взаємодії із світло-повітряним середовищем. Імпресіоністи відкрили або, в усякому разі, утвердили у живописі чудовий світ, змусивши глядача і на оточення дивитися іншими очима. Але, пізнаючи світ реальний, відкриваючи його, імпресіонізм його ж змінював, ідеалізував, романтизував. З його живопису зникла не тільки чорна барва, а й чорні сторони життя. Світ імпресіоністичного живопису — це світ святковий, безхмарний. Навіть багнюка виблискує на полотнах як коштовність, засліплюючи і викликаючи захоплення (наприклад низка полотен Моне).

Слід визнати, що в гонитві за враженням, миттєвим і яскравим, імпресіоністи дійшли до того, що картину підмінювали етюдом, а типове — випадковим. Їх попередник Курбе зображав звичаї, обличчя епохи, імпресіоністи — тільки зовнішній вигляд. Але в імпресіонізмі — при всіх його втратах, неминучих у кожному новому русі, — було те нове, оригінальне й значуще, що здебільшого визначило дальший розвиток європейського живопису. Імпресіонізм остаточно вивів живопис на пленер, показав колір у всій його чистоті, створив високу досконалу культуру етюду, в якому вражає влучність спостереження, сміливість і несподіваність композиційних вирішень.

Першим представником нового напрямку був Едуард Мане. Однак його відрізняло від інших імпресіоністів те, що він не відмовився від широкого мазка, не препарував, не розкладав, не розчиняв предмети у світлоповітряному середовищі. Але висвітлена палітра, робота на пленері («Аржантей», «Партія у крокет», «У човні»), гостро і точно вловлений рух і різноманітність випадковостей у зображених ним паризьких вулицях і барах (найбільш «імпресіоністичний» «Бар у Фолі-Бержер», де всю трепетність миті художникові вдається передати завдяки тому, що глядач бачить зал відображеним у дзеркалі за спиною гарної барменші) — усе це, безперечно, характерно саме для імпресіонізму.

У творчості Клода Оскара Моне найяскравіше розв'язана основна проблема імпресіонізму — гармонія світла й повітря. Моне десятки разів втілює той самий мотив (його знамениті «Копиці», «Руанський собор»), бо його цікавлять ефекти освітлення в різну пору доби або в різні пори року. Він перший зігнав зі своєї палітри чорний колір, вважаючи, що такого немає у природі і що навіть тіні насправді кольорові. Мить, вихоплена з потоку життя, пульсація великого міста («Бульвар Капуцинок у Парижі», «Скелі в Бель Іль», «Вид Темзи і парламенту у Лондоні», «Туман у Лондоні») побачені пильним оком. Але світ Моне поступово втрачає свою матеріальність і перетворюється на гармонію кольорових плям.

Каміль Жакоб Пісарро малював тільки пейзажі — Париж та його околиці. Бузкові сутінки, сірий ранок, блакить зимового дня («Бульвар Монмартр»).

Тонкі пейзажі Альфреда Сіслея — «Маленька площа в Аржантеї», «Село на березі Сени», «Повідь у Мерлі» — є малими шедеврами.

Твори П'єра Огюста Ренуара здаються намальованими легко, жартома, але насправді його композиції завжди обдумані, у них немає елементу випадковості, такого характерного для імпресіонізму («Бал в Мулен де ла Галлет», «Парасольки», «Бал у Бужівалі»). Ренуар малював в основному жіночу модель: портрети і «ню» — оголену натуру. Його образи позбавлені психологічної глибини, але вони ґрунтуються на гармонії чистих, мажорних, яскравих комбінацій.

Ілер Жермен Едгар Дега мужньо поділяв з батіньольцями невизнання академії і зневагу публіки, хоча зберігав вірність канонам і майстрам класицизму. Але тематика його картин типова для імпресіоністів: будні театру, в основному балету, та іподроми, а також жінки за туалетними столиками і жінки трудящі — пралі, прасувальниці, модистки. В його картинах немає легкого серпанку, неодмінного в імпресіоністів. Іронічно, навіть саркастично зображав Дега будні балету: тут нудно, незручно, важко, танцівниці негарні й виснажені, жокеї і пралі змучені працею. Люди відчужені і нескінченно самотні. На відміну від імпресіоністів, чийх поривів до перебіжного він не поділяв, Дега шукав головне, характерне, виразне, відкидаючи випадкове. Колорит його картин досягає проникливої звучності.

Творчість Анрі Марі Раймонда де Тулуза-Лотрека історики мистецтва називають частіше постімпресіонізмом. Він був переважно графіком, його трагічні за світовідчуттям, частіше гротескні і карикатурні образи знаменитих танцівниць, співачок кабаре, циркачок, «нічних метеликів» Монмартра, сцени з життя кабаре «Мулен де ла Галлет» і «Мулен Руж» («Танець у Мулен Руж», «У кафе») експресивні, драматичні.

У скульптурі був близький до імпресіоністів таких Рене Франсуа Огюст Роден у таких працях: «Мислитель», «Єва», «Адам», «Блудний син», «Мука».

8.5.2. ІМПРЕСІОНІЗМ У МУЗИЦІ

Імпресіонізм виявився плідним і для музики. Що це було природно, підтвердив композитор К. А. Дебюссі такими міркуваннями: «Займаються метафізикою, а не музикою... Ось, на мою думку, новий шлях. Це мистецтво вільне, іскристе, мистецтво вільного повітря, мистецтво, порівняне зі стихіями, з вітром, небом, морем! Я тільки намагаюсь виразити з найбільшою щирістю відчуття і почуття, які переживаю: інше мало що для мене важить...». Мистецтвознавці вважають за можливе говорити про імпресіонізм Моріса Жозефа Равеля. Його «Гра води» навіть назвою своєю виказує імпресіоністський характер — та сама пристрасть до безупинного руху і блиску води, що було властиво імпресіоністичному живопису. Серед композиторів, які належать до імпресіонізму, називають іспанця Мануеля де Фалья, італійця Джакомо Пуччіні, англійців Фредеріка Деліуса Сірла Скотта.

8.5.3. ІМПРЕСІОНІЗМ І СИМВОЛІЗМ У ЛІТЕРАТУРІ

Франція, Бельгія, Росія. У сфері поезії імпресіонізм зімкнувся з символізмом. Цей термін запропонував Жак Мореас у статті «Символізм» у 1886 р. Домінуючою ознакою нової тенденції Мореас вважав вияв «прихованої близькості первісним ідеям». Однак він у той же час підкреслював, що художник-символіст малює не предмет, а ефект, який той створює; поет описує не об'єкт, а враження, яке той справляє на митця.

Класичним взірцем імпресіонізму та символізму стала творчість Поля Верлена. Майже одночасно Верлен оновив реалістичну поезію, утвердив імпресіонізм і створив «трамплін символізму». У першій збірці «Сатиричні вірші» є цикл «Меланхолія», «Офорти», «Сумні пейзажі», а це означає, що пейзаж «олюднюється», наділяється властивостями душі, бо душа запозичує із зовнішнього світу краєвиди, здатні передати (змалювати) її стан.

Символістами були також бельгійські письменники М. Метерлінк та Е. Верхарн.

До імпресіонізму належить і роман талановитого французького письменника Марселя Пруста, який став реформатором романної форми, — «У пошуках втраченого часу». Природно, що в одному ряду з ескізом, етюдом, ліричною мініатюрою дивує роман, який налічує понад три тисячі сторінок.

Одним із центральних понять естетики Пруста було поняття «інстинктивна пам'ять». Як і будь-яка інша пам'ять, «інстинктивна» йде від реального факту, предмета, явища. За Прустом, кожна година нашого буття наче консервується в «об'єктах» (їхніх обрисах, запахах, звуках), ховаючись у них до певного часу і виявляючи себе лиш завдяки чуттєвим нагадуванням (певні епізоди з роману мають для Пруста дуже важливе значення начала всіх начал, коли смак печива, знайомого з дитинства, викликав до життя всю гаму спогадів, увесь потік воскреслого, відчуженого, минулого, яке владно вривається в сучасне і заміняє його істинним, з точки зору Пруста, життям у спогадах).

«Усе — у свідомості». Але у свідомості Пруста вмістився величезний світ на 3100 сторінках його роману. «З чашки чаю», яка викликала спогади, впливають «весь Комбре» зі своїми околицями, все життя оповідача — з дитинства тяжко хворого, що більшу частину часу провів у ліжку. Він надзвичайно спостережливий, з фантастичною увагою.

Автор зобразив життя французького суспільства кінця XIX — початку XX ст.

Роман «У пошуках втраченого часу» — не тільки безпосередній вираз особистого досвіду, фіксація вільного потоку спогадів, а й реалізація продуманого принципу, що визрівав у творчості Пруста, у надрах самого роману, який тому і здається не стільки романом, скільки величезною «творчою лабораторією».

Одним із видатних творців імпресіоністської критики кінця XIX ст. був Анатоль Франс. Його можна вважати теоретиком імпресіоністичної інтерпретації мистецтва. «Ми бачимо світ лише крізь наші почуття, які його деформують і його забарвлюють», — писав А. Франс, тим самим твердячи, що критика — акт швидше емоційний, ніж раціональний. Ось знамените визначення А. Франсом критика: «Це той, хто розповідає про пригоди своєї душі серед шедеврів». Чотири величезних томи «Літературного життя» Франса — звернення то до одного, то до іншого сюжету без будь-якої на те причини («Осінній вітер жене у місто, дні короткі, речі вже складено, крім однієї книжки...»). Мова про книжку заходить ніби ненароком, за велінням осіннього настрою автора). Це скидається на заняття бібліографа, який стежить за літературним життям, «прогулюючись серед шедеврів», міркуючи то про одне, то про інше, швидше розкриваючи свій внутрішній стан, віддаючись уяві, ніж досягаючи світ того чи іншого письменника. Але при цьому створюються цілісні письменницькі характери.

Франс не був самотнім у цьому. Враження як принцип критики характерні для цілої групи літературознавців цього часу не тільки у Франції, а й у Росії («Етюди і портрети» Жюльє Леметра, «Постаті і характери» Анрі де Реньє, «Книги масок» Ремі де Гурмона, «Книга віддзеркалень» Інокентія Анненського, «Силуети російських письменників» Юлія Айхенвальда).

Німеччина й Австрія. У Німеччині кінця XIX ст. імпресіонізм сприймався не стільки як художній стиль або навіть як метод, скільки як світогляд, філософія і навіть «стиль життя». Останній проявлявся через набір різноманітних властивостей, аж до любові до мандрів чи майстерно пов'язаних краваток.

До символістів у літературі цих країн належать Р. Рільке, Г. Гофмансталь і Г. Гауптман.

Англія. В Англії художні течії кінця століття теж склалися не стільки як стилі мистецтва, скільки як стилі життя. Найяскравіший приклад англійської специфіки — Уайльд (Оскар Фінгал О'Флаєрти Уїлс), відомий, насамперед, як драматург. Але він водночас — автор роману «Портрет Доріана Грея», есе, численних афоризмів, любитель парадоксів. Для нього понад усе стиль — і в мистецтві, і в житті. Схиляння перед красою було проголошено його життєвим кредо. «Великий естет», як він сам себе визначив, прагнув бути істинним денді в житті, у творчості ж став наступником традицій англійського естетизму, хоч і не вміщувався в його рамках. Основним в естетиці Уайльда було заперечення натуралізму й реалізму. Предметом зображення в мистецтві може бути тільки прекрасне, а реальне життя грубе і потворне. Не мистецтво наслідує життя, а життя перебуває під впливом мистецтва: життя XIX ст. скопійоване з романів Бальзака, песимізм запозичений у Гамлета, а нігілізм — у Тургенєва. Англійський естет висунув тезу про незалежність мистецтва від істини і моралі.

Певна річ, свої ефектні парадокси Уайльд складав на противагу заповідям вікторіанської моралі. Навіть коли він у найкатегоричнішій формі закликав «воскресити старовинне мистецтво брехні» і зв'язував з цим воскресінням надії на відродження мистецтва, він, передусім, заперечував «міщанську мораль», «брутальне гендлярство буржуазії», її «вбогу уяву».

У своїх комедіях О. Уайльд далеко не завжди дотримувався цих естетичних принципів. Він наслідував традиції салонної англійської п'єси, його герої — титуловані аристократи, сюжети — уявні або справжні подружні зради тощо. Однак у зображення цього світу Уайльд вніс зовсім несподіваний елемент — авторську іронію, яка й надає йому художньої неповторності. Він створював парадоксальні ситуації, в яких його світські, елегантні і красномовні персонажі розкривались аж ніяк не в ідеальному світлі («Віяло леді Уіндермір», «Жінка, не варта уваги», «Ідеальний чоловік»).

Елементи імпресіонізму в творчості українських письменників. В українській літературі з кінця XIX ст. відбувається «інтернаціоналізація літературних уподобань і інтересів» (І. Франко), активне освоєння художнього досвіду західноєвропейських літератур, прагнення до розширення «розумового виднокругу» (Леся Українка). Поряд з оновленням традиційної реалістичної об'єктивної оповіді, активізацією психологічного аналізу, посиленням суб'єктивно-ліричних форм художнього вираження, що характеризують творчість насамперед письменників старшого покоління (І. Нечуй-Левицький, І. Франко, І. Карпенко-Карий, М. Старицький, П. Грабовський та ін.), в літературі спостерігається виразне послаблення епічного начала, відхід від детального змалювання побуту, поетики життєподібності, прагнення до концентрованості змісту, створення узагальнюючих моделей людських відносин, де важлива роль належить художній умовності, фольклорно-міфологічній фантастиці. Ці тенденції вже перестають відповідати класичним настановам реалізму, його орієнтації на предметно-аналітичне відображення дійсності у формах самого життя. У міфі література шукає витoki, глибинну суть буття та людської природи, тих вічних начал, які дають можливість краще зрозуміти суспільно-історичні процеси, досягти високого ступеня і масштабності художнього узагальнення. Зрос-

тає увага до філософсько-етичної проблематики, психологізму як у творенні індивідуальних характерів, так і дослідженні масової психології.

Характеризуючи основні стильові пошуки в українському письменстві останніх десятиліть XIX ст., І. Франко підкреслював органічний зв'язок нових стилів, різновидів реалістичного письма з традиціями попередніх художніх пошуків: «Діячі нового покоління не вискочили в повнім оружі на сцену, мов Афіна з Зевсової голови. Вони були дітьми своєї епохи, дітьми української або галицько-руської суспільності і мусили також у більшій або меншій мірі — відповідно до своїх індивідуальних сил і обставин — підлягати основним течіям тої суспільності».

Це виявилось у різноманітті художніх напрямів в українській літературі 70—90-х рр., коли продовжували існувати романтичний тип творчості (Я. Щоголев), просвітительський реалізм (І. Нечуй-Левицький), традиції натурально-фізіологічного нарису, що йшли ще від Є. Гребінки (Ганна Барвінок, М. Кононенко). Героїчний пафос ряду реалістичних творів органічно включав елементи романтизму, зокрема художню умовність, алегоризм. Водночас у творчості І. Франка та нової хвилі молодих письменників (Леся Українка, О. Кобилянська, М. Коцюбинський) зароджувалися ті риси, які в своїй тенденції провіщали художнє оновлення літератури XX ст. Реалізм Франка мав багато спільного з реалізмом Бальзака, натуралізмом Золя, зокрема в тому, що письменники не тільки послуговувалися даними науки, а й самі постачали для наукових досліджень емпіричний матеріал та синтезовані характеристики — дані про соціальні явища й процеси епохи.

Українське мистецтво останньої чверті XIX ст. Розвиток художньої культури — образотворчого мистецтва та архітектури — тісно вплітався у загальнокультурний розвиток України. Від середини XIX ст. міське будівництво житлового та громадського призначення у зв'язку з пануючим у Європі утилітаризмом переймається еkleктикою — поєднанням різних історичних стилів в одному архітектурному ансамблі. Серед її напрямів особливо поширюється віденський ренесанс. Загальне архітектурне обличчя українських міст приймає віденську моду. Зокрема, найхарактернішим зразком цього стилю є оперні театри Одеси, Львова та Києва.

Різновидом еkleктики стає псевдовізантійський (псевдоруський) стиль. Він насильно впроваджувався в Україні у церковному будівництві, архітектурі, скульптурі. Гаслом цього стилю була формула триєдності «самодержавство-народність-соборність». Розпочалися урядові реставраційні роботи пам'яток будівництва княжої доби, зокрема, будов Херсонеса IV—X ст. у Севастополі, Десятинної церкви у Києві (X ст.), перебудовано кафедру собору у Володимирі-Волинському та Василівську церкву в Овручі (XII ст.) тощо. До збудованих пам'яток цього напрямку належать Володимирський собор (первісний проект — архітектор І. Штром, пізніше роботу над будівництвом собору продовжили архітектори П. Спарро, О. Беретті за участю Р. Бернгардта, К. Масвського та В. Ніколаєва), пам'ятник князю Володимиру (архітектор О. Тон, скульптори В. Демут-Малиновський та П. Клодт) у Києві, Олександрівська церква в Кам'янці. Для підкреслення значення «воз'єднання» України з Росією царський уряд виділив кошти на виготовлення пам'ятника Б. Хмельницькому (скульптор М. Микешин) — споруди енергійної, динамічної, що була встановлена на Софійській площі в Києві 1888 р.

Визначним художньо-освітнім закладом в Україні останньої чверті XIX ст. була Київська рисувальна школа (1875—1901), що відіграла одну з ключових ролей у становленні українського живопису нового часу. Засновником школи був М. І. Мурашко. Більшу частину своїх сил він віддав педагогічній справі. Товаришем М. Мурашка по Петербурзькій Академії мистецтв і постійним другом Миколи Івановича та заснованої ним школи був І. Репін. Один з відомих творів М. Мурашка — полотно «Вид на Дніпро».

В українському живописі цього часу провідну роль відіграють вихованці Київської рисувальної школи М. Пимоненко, О. Мурашко, С. Костенко, Г. Світлицький, Ф. Красицький, Г. Дядченко, К. Крижицький, Ф. Данилов, І. Селезньов. Здобувши в школі начала художньої грамоти, багато хто з її вихованців шліфував свою майстерність в Академії мистецтв у Петербурзі. Г. Світлицький та Ф. Красицький, зокрема, згодом навчалися в майстерні І. Рєпіна.

Жанрова картина Г. Світлицького «Музиканти» співзвучна з мистецтвом зрілого реалізму. Цьому твору властиво поглиблене переживання буденного епізоду. Іншим вчителем Г. Світлицького був А. Куїнджі. Він відкрив йому поетичні можливості нічного освітлення — це виявилось, наприклад, у пейзажі «Хати в місячну ніч».

Після навчання в Петербурзі частина вихованців рисувальної школи поверталась до неї на викладацьку роботу. Це позитивно впливало на формування творчої атмосфери цілого міста. На жаль, не всі таланти, виплекані школою М. Мурашка, зуміли розкритись повною мірою. С. Костенку, автору жваво й майстерно написаної картини «На уроці», перешкодила рання смерть. Г. Дядченкові не дозволили розкритися життєві обставини. Ранній твір цього митця «Портрет дівчинки» вже дозволяє зрозуміти особливість його тонкого і делікатного дару.

К. Крижицький надавав перевагу жанру чистого пейзажу. Ф. Красицький у своїй творчості поєднував різні жанри, що взагалі було характерно для мистецтва межі ХІХ—ХХ ст. У його полотнах ескізного плану побутові сценки поєднано з пейзажем, портрети селянок наближаються до замальовок етнографічного характеру. Ф. Красицький писав переважно камерні твори. Однак часом митець звертався і до історичного жанру. В українському мистецтві історичний жанр завойовує собі місце з деяким запізненням порівняно з мистецтвом західних країн. Ф. Красицький звертається до історичної теми, не зраджуючи свого покликання: історія народу для нього, селянського сина, — це історія днів, сповнених воєнних і мирних трудів та щасливих хвилин відпочинку. Полотно «Гість із Запоріжжя» вирішене в побутовому плані. При цьому звучання теми не знижено, а лише переведено до іншої площини. Картина приваблює природністю поведінки героїв.

В іншому ключі вирішене масштабне полотно М. Івасюка «В'їзд Богдана Хмельницького до Києва». Цей художник не був пов'язаний з колом рисувальної школи М. Мурашка та Петербурзькою Академією: освіту М. Івасюк здобував у Відні та Мюнхені. Проте так само, як М. Мурашко, він був на своїй рідній Буковині організатором (1899) і керівником (до 1908) першої в краї художньої школи. У зверненні буковинського художника до історичного жанру відображено прагнення українського народу до єдності. Знаменним є й обрання теми картини епізоду загальноукраїнської історії — триумфального в'їзду Б. Хмельницького до Києва 23 грудня 1648 р., який відбувся після перемог гетьмана в битвах під Жовтими Водами, Корсунем та Пилявцями. Переможця вітає народ, Єрусалимський Патріарх Паїсій, що був на той час проїздом у Києві, та Митрополит Київський Сильвестр Косів. Полотно відзначається монументальністю задуму і грандіозними розмірами. З 1926 р. М. Івасюк працював у Києві. Його творчість з'єднала живописні традиції західних та східних українських земель.

8.5.4. ПОСТІМПРЕСІОНІЗМ

Розпадаючись, імпресіонізм породив у самому собі протилежні напрямки, які перейшли від пленерних пейзажів до «синтезу», до живопису духу. Художники, яких в історії мистецтва називають постімпресіоністами, — Сезанн, Ван Гог, Го-

ген — не були об'єднані ні загальною програмою, ні загальним методом, кожен з них — яскрава творча індивідуальність, кожний залишив свій слід у мистецтві. Постімпресіоністичний живопис не боявся здатись інтелектуальним, не цурався теоретичного оформлення своїх художніх намірів.

Поль Сезанн розпочав свій творчий шлях з імпресіоністами і все життя до свого імені, підписуючи картини, додавав «учень Пісарро». Він брав участь в їхній першій виставці у 1874 р., але згодом поїхав у Прованс, де жив самотньо, напружено й багато працював. Але Сезанн не був імпресіоністом, а швидше реакцією на імпресіонізм як спосіб бачення і манер малювання. Сезанн не малював творів складного змісту: портрети близьких людей, друзів та безліч автопортретів, пейзажів («Береги Марни»), натюрморти («Натюрморт з апельсинами та яблуками»), портрети-типи («Курець»), часом сюжетні зображення («Гравці в карти») — світ споглядання, замріяності і зосередженості. Але у всякому разі це не етюд, а завершений твір, картина: природа, людина зображуються у всій своїй цілісності. Суть того нового, чого прагнув Сезанн, — це не передача кольором реальності, виявлення кольором геометричної структури природних форм. Замість уявної випадковості імпресіоністів Сезанн приніс почуття маси, пластичну ясність форм, сталість, карбовану виразність («Портрет дружини художника»). Та були на цьому шляху і втрати. Так, втрачене почуття фактури (не завжди ясно, які фрукти зображені), а у змалюванні людей наявні певна абстрактність і бездушність, бо художника не стільки цікавить духовний світ людини, її характер, скільки можливість передати кольоровими співвідношеннями предметність світу. Найсильніша сторона Сезанна — колорит. У подальшому його художньою концепцією скористалися кубісти.

«Великого голландця» Вінсента Ван Гога (Вінсента Віллема) теж називають постімпресіоністом. Та Ван Гог — швидше реаліст, бо він лише частково визнавав вірність кожному принципу імпресіонізму. Вивчати природу, за Ван Гогом, треба, але, на його думку, «найкращі картини створені напам'ять». Ван Гог рішуче відкидав твердження, ніби мистецтву байдужий предмет зображення. Ван Гог пізнав на собі вплив імпресіоністів у техніці малювання, вона стала в нього вільнішою, сміливішою, палітра її висвітлена («Дорога в Овері після дощу», «Червоні виноградники в Арлі»). Його мистецтво не спонукає до споглядального милування, воно потрясає глядача, бо Ван Гог у своїх картинах втілює душевне сум'яття сучасної людини. Його творчість охоплює близько десятиріччя, причому найбільш важливі останні п'ять років. Це роки напруженої, нелюдської праці, у результаті чого Ван Гог створив картини, в яких поєдналися захват перед світом і проникливе почуття самотності, постійного неспокою, щемливої туги. Ван Гог тривожно сприймав суперечності і несправедливість життя, підвищене емоційне ставлення в нього не тільки до людей («Прогулянка в'язнів», «Автопортрет з відрізаним вухом»), а й до природи. Під його пензлем зображення простих предметів («Спальня») сповнені драматизму. Він олюджує світ речей, наділяючи його власною гіркою безнадією. Внутрішня експресія його картин досягається особливими прийомами накладання фарби, часом зигзагоподібними, а частіше паралельними мазками, як у «Хатинах», де земля і хатини змальовані мазками, що йдуть в одному напрямі, а небо — у протилежному. Цьому ж служить пронизливо «дзвінкий» колір: зелень трави на схилі, де ліпляться хатини, і яскрава блакить неба.

У Ван Гога не було стільки наслідувачів, як у Сезанна. Його мистецтво більш суб'єктивне. Однак набагато пізніше своїм предтечею називали його експресіоністи, котрі відчули, як і багато інших художників, сильний вплив напружено емоційного і глибоко щирого його мистецтва.

Полю Ежену Анрі Гогену було більш як тридцять років, коли, залишивши службу в банку, він почав систематично займатися живописом. Найпродуктивнішим був

період життя на Таїті. Під впливом імпресіонізму Гоген виробив власну манеру. Художник співробітничав з поетами-символістами і вважав себе символістом. Гогена не стільки захоплювала «чиста ідея», скільки не задовольняла та натуралістична тенденція, яку він відчував у імпресіонізмі. Історики мистецтва зв'язують Гогена не лише з символізмом, а й з тією поширеною наприкінці XIX — початку XX ст. течією, яка дістала назву примітивізму.

Творчість Гогена, яку можна поділити на три етапи — епоху імпресіонізму, період синтетичного стилю і вершинний період творчості, постійно супроводить пошук художнього методу, який дозволив би якнайповніше виразити світовідчуття. Його прагнення стилізації поступово переходить у символізм, котрий набирає відповідної композиційної форми. З творчості художника відчутно видно, що він розкрився саме тоді, коли по-справжньому ввійшов у життя народу маорі та інших народів, які населяють острови, коли зблизився з ними тілесно і духовно. Саме тоді його творчість набуває монументальності («Таїтянки на березі моря», «Чорні свині»). Він чудово змальовує оголене дівоче тіло («Королева краси» та «Ніколи»). Найвище його досягнення щодо колориту — «Заклик», найбільша за розмірами картина — «Звідки ми прийшли? Хто ми? Куди ми йдемо?». Останню треба розглядати за східноазіатським звичаєм справа наліво. Вона відтворює окремі етапи життя людини від народження до старості в оточенні символічних звірів, птахів і тропічної рослинності перед статуєю божества, що височіє над ними.

Гоген користувався гранично спрощеним рисунком, форми предметів у нього нарочито площинні, барви чисті та яскраві, композиції мають орнаментальний характер. Він навмисно порушував перспективу, малював не так, як бачить людське око, а як він хотів побачити це в природі. Гоген перетворив реальну природу на декоративний барвистий візерунок. Його мова гіперболізована. Він підсилював інтенсивність тонів, бо його цікавив не колір певної трави, а колір трави взагалі. Художник не користувався світлотіньовим моделюванням, а накладав колір рівними площинами, у контрастному порівнянні. Колір він розумів символічно. Будь-яку тему Гоген використовував для того, щоб створити самостійний, незалежний від моделі твір, котрий, майже цілком абстрагуючись від змісту, захоплює глядача внутрішнім художнім вирішенням.

Остаточні висновки з уроків постімпресіонізму зробив уже дальший розвиток художньої культури новітнього часу.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Назвіть основні принципи художнього напрямку імпресіонізму.
2. Розкрийте характер співвідношення художнього напрямку імпресіонізму з ідеями позитивізму.
3. Назвіть основних представників імпресіонізму в європейському живописі та скульптурі.
4. Яким був творчий метод художників-імпресіоністів?
5. Яким було ставлення живописців-імпресіоністів до кольору?
6. Розкрийте характер співвідношення філософського песимізму і волюнтаризму та творчості імпресіоністів і постімпресіоністів.
7. Напишіть реферат на одну із запропонованих тем:
 - Імпресіонізм — визначне явище у живописі та скульптурі.
 - Творчість видатних митців-імпресіоністів: Е. Мане, К. Моне, О. Бенуара, Е. Дега, К. Пісарро, О. Родена (за вибором).

- *Е. Золя та французькі імпресіоністи.*
- *Елементи імпресіонізму у творчості українських письменників: Лесі Українки, М. Коцюбинського, О. Кобилянської.*
- *Творчість видатних митців-постімпресіоністів: В. Ван Гога, П. Гогена, П. Сезана (за вибором).*

8. *Допишіть речення:*

Першим представником імпресіонізму в образотворчому мистецтві вважається ...

Головним у мистецтві імпресіоністів було ...

Імпресіонізм остаточно вивів живопис на ...

Світ імпресіоністичного живопису — це світ ...

Програма імпресіонізму найкраще поставала зі статей ...

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ДО VIII РОЗДІЛУ

1. Большая иллюстрированная энциклопедия древностей / Д. Гейдова и др.: Пер. с чешск. Б. Б. Михайлова. — Прага: Артня, 1980. — 496 с.
2. *Гриценко Т. Б., Кондратюк А. Ю., Мельничук Т. Ф.* // Культура в епоху промислового перевороту та соціальних зрушень. — К: НАУ, 2006. — 116 с.
3. Европейское искусство XIX века. 1789—1871 // Памятники мирового искусства. — Вып. VI (серия первая). — М.: Искусство, 1975. — 210 с.
4. История и культурология: Учебное пособие для студентов вузов / Н. В. Шишова, Т. В. Акулич, М. И. Бойко и др. / Под ред. Н. В. Шишовой. — М.: Издательская корпорация «Логос», 1999. — 368 с.
5. Історія світової та української культури: Підручник для вищ. закл. освіти / В. А. Гречко, І. В. Чорний, В. А. Кушнерук, В. А. Режко. — К.: Літера ЛТД, 2002. — 464 с.
6. Історія української літератури. XIX ст.: У 3 книгах. — Кн. 1: Навч. посібник / За ред. М. Т. Яценка. — К.: Либідь, 1995. — 368 с.
7. Історія української літератури. XIX ст.: У 3 книгах. — Кн. 2: Навч. посібник / За ред. М. Т. Яценка. — К.: Либідь, 1996. — 384 с.
8. Історія української літератури. XIX ст.: У 3 книгах. — Кн. 3: Навч. посібник / За ред. М. Т. Яценка. — К.: Либідь, 1997. — 432 с.
9. *Кордон М. В.* Українська та зарубіжна культура: Курс лекцій. — К.: ЦУЛ, 2003. — 508 с.
10. Культурологія: теорія та історія культури. Навч. посіб. / За ред. І. І. Тюрменко, О. Д. Горбули. — К.: Центр навчальної літератури, 2004. — 368 с.
11. *Прокофьев В. Н.* Живопись Едуарда Мане между прошлым и будущим (некоторые вопросы поэтики и стилистики) // В. Н. Прокофьев. Об искусстве и искусствознании. Статьи разных лет. — М.: Советский художник, 1985. — С. 115—136.
12. Українська та зарубіжна культура: Навч. посіб. / М. М. Закович, І. А. Зязюн, О. М. Семашко та ін.; За ред. М. М. Заковича. — К.: Т-во «Знання», КОО, 2000. — 622 с.
13. *Яворская Н. В.* Жан Федерик Базиль и реализм 60-х годов (от реализма к импрессионизму) // Н. В. Яворская Из истории искусствознания. О французком искусстве XIX—XX веков. Работы разных лет. — М.: Советский художник, 1987. — С. 146—158.



КУЛЬТУРА ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

9.1. ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ В ХХ СТ.

Розвиток зарубіжної та вітчизняної культури у ХХ — на початку ХХІ ст. відбувається у складних, часто суперечливих обставинах, коли соціальні, політичні, військові, екологічні катаклізми впливають на людську особистість, змінюють її ціннісні орієнтири, трансформують соціокультурний розвиток.

На рубежі ХІХ—ХХ ст. у світі завершується перехід до капіталістичного способу виробництва, створюються могутні монополії, провідні західні держави розподіляють світ на сфери впливу, колонізуючи відсталі в економічному відношенні країни. Науково-технічна революція, започаткована у ХІХ ст., істотно вплинула на розвиток виробничих сил, сприяла індустріалізації, урбанізації, піднесенню загального освітнього рівня населення.

На фоні загального економічного зростання на початку ХХ ст. у світі наростають економічні і політичні протиріччя, що, зрештою, призводять до Першої світової війни та соціальних революцій. Перша світова війна (1914—1918 рр.) мала катастрофічні наслідки для людської цивілізації, оскільки знищила традиційні уявлення про гуманістичні ідеали, створила сприятливі обставини для Жовтневої революції 1917 р. в Росії, що на довгі десятиліття поділила світ на два ворожих табори.

У 20-х рр. провідні західні держави на певний час вступають у період економічного зростання, створюється Ліга націй (1919) — міжнародна організація, що ставила на меті обмеження озброєнь, боротьбу за мир і безпеку народів. У цей час на Заході зростав рівень життя населення, поліпшувалися умови праці і соціального захисту робітників, зменшувалася кількість масових виступів. На жаль, період соціально-економічної стабільності виявився нестійким. Деяким державам (США, Франція) вдалося подолати кризові явища демократичними засобами. Проте в ряді країн до влади приходять радикально настроєні політики. Фашистська диктатура встановлюється в Італії (Б. Муссоліні, 20-ті рр.), у Німеччині до влади приходять нацисти на чолі з А. Гітлером, в Іспанії розпочинається громадянська війна.

У ХХ ст. в ряді країн встановлюються тоталітарні режими. Тоталітаризм (фр. *totalite* — сукупність, повнота, від лат. *totus* — увесь, цілий) — форма державного правління, що характеризується повним (тотальним) контролем суспільства, ліквідацією демократичних свобод (СРСР, фашистська Німеччина, згодом Китай). Сфера культури за таких умов також підконтрольна державному впливу. За умов відсутності свободи творчості митці змушені дотримуватись певних регламентованих приписів, обмежень, а мистецтво в цілому має обґрунтовувати ідеї, що проголошуються владою. Тоталітарна держава бореться з усіма мистецькими напрями

та діячами культури, які не підтримують офіційного курсу, не дотримуються державної ідеології. Проголошується цілковите підпорядкування інтересів і свободи особистості інтересам держави. Формується тоталітарна свідомість, коли людина, не маючи змоги брати участь у громадському житті, вірить, що правляча партія та її лідер повністю виражають її інтереси, стає пасивною, з пригніченою психікою, безпринципною.

Друга світова війна (1939—1945), жорстокіша і кровопролитніша за попередню, вплинула на світогляд мільйонів людей. «Багатомільйонні людські жертви, втрата незліченних матеріальних і культурних цінностей підірвали віру в гармонію світовлаштування, спонукали до перегляду попередніх уявлень про призначення і критерії культури, духовності»¹.

У XX ст. руйнуються колоніальні імперії, які мали численні володіння в Азії, Африці, Латинській Америці. Позбулися своїх заморських територій Великобританія, Франція, Іспанія, Португалія, Голландія, Італія тощо, натомість на політичній карті світу з'явилися нові молоді незалежні держави. У кінці століття зазнала краху світова соціалістична система і розпалася одна з найбільших тоталітарних держав — Радянський Союз.

Новітній час в історії людства — це період, коли наукові відкриття та технічні досягнення не лише поліпшували якість життя, а призводили до глобальних екологічних катастроф, сприяли створенню зброї масового знищення, причому науковці не передбачали трагічних наслідків застосування своїх відкриттів у майбутньому. Нобелівські лауреати П. Кюрі, М. Склодовська-Кюрі, Е. Резерфорд, Н. Бор, досліджуючи питання радіоактивності та відкриваючи нові хімічні елементи, не знали, що колись їхні наукові здобутки перетворяться на жахи Хіросіми і Нагасакі чи Чорнобильську катастрофу.

Глобальними техногенними катастрофами з тяжкими наслідками для навколишнього середовища людство розплачується також за надмірну урбанізацію.

XX століття позначилося також нечуванним геноцидом, гонкою озброєнь, дегуманізацією суспільних відносин. У той же час людина нечувано розширює свій науковий і творчий потенціал, реалізує ідеї, які раніше вважалися фантастичними, а в галузі художньої творчості прагне знайти нові, нетрадиційні форми самовираження. У минулому столітті людство почало усвідомлювати «історію як процес самореалізації людини в культурі»².

Отже, західна культура XX ст. розвивалася у тісному зв'язку з політикою, в умовах, коли змінювалися стереотипи людської поведінки з орієнтацією її на діловитість, підприємливість, уміння забезпечити себе і родину матеріальними благами.

На рубежі XX—XXI ст. людство зіткнулося з проблемами, від вирішення яких залежить доля цивілізації. Ці проблеми прийнято називати глобальними (фр. *global* — загальний, всесвітній, від лат. *globus* — куля) — загальними, поширеними на всю планету. До першорядних з них сьогодні належать подолання екологічної кризи, пов'язаної з катастрофічними наслідками людської діяльності; відвернення війни із застосуванням зброї масового знищення, створення без'ядерного ненасильницького світу; подолання голоду, злиднів, неграмотності; пошуки нових джерел сировини, що забезпечили б наступний розвиток економіки.

На зміст західної культури впливали наукові відкриття та технічні здобутки в різних галузях: освоєння космосу, розвитку комп'ютерних технологій, систем кому-

¹ Історія української та зарубіжної культури: Навчальний посібник / С. М. Клапчук, В. Ф. Остафійчук, Ю. А. Горбань та ін. — К.: Знання. — Прес, 2004. — С. 242.

² Гаврюшенко О. А., Шейко В. М., Тишевська Л. Г. Історія культури: Навч. посіб. — К.: Кондор, 2004. — С. 481.

нікації, появи нових синтетичних матеріалів, досягнення в галузі біології (клонування, генна інженерія). Завдяки таким глобальним змінам сучасне суспільство називають «постіндустріальним», «інформаційним» тощо.

Західна культура, особливо образотворче мистецтво, розвивалася у двох напрямках:

— дальший розвиток реалізму класичного мистецтва, удосконалення і пошук нових форм виразності у межах цього художнього напрямку;

— пошуки принципово нових засобів художньої виразності, що привели до появи культури модернізму.

Для художньої культури ХХ ст. властиві відсутність єдиного мистецького стилю і панування цілого ряду течій, особливо в образотворчому мистецтві; зв'язок митців з політикою, протистояння їх милітаризації, гонці озброєнь, кровопролитним війнам, боротьба за мир, проти фашизму і тоталітаризму; філософічність культури, постійне оновлення засобів художньої виразності, коли на зміну одному напрямку приходить інший; поява нових видів мистецтва (кіно і телебачення), що роблять значний вплив на маси.

На рубежі ХІХ—ХХ ст. все більше європейських митців відмовляються від традиційних форм виразності і шукають нові естетичні зображальні засоби, відмінні від реалістичних. У цей час виникає велика кількість несхожих між собою художніх напрямів, які прийнято називати терміном «модернізм». Модернізм (фр. *moderne* — сучасний, новітній) характеризується розривом з ідейними і художніми принципами класичного мистецтва, відмовою від відтворення чуттєво-конкретної дійсності, предметності світу. Модернізм відмовляється від правдоподібності, відображення реальних узагальнених образів та форм реального життя.

Модернізм — це своєрідна художньо-естетична реакція на економічну, політичну, духовну кризу буржуазного суспільства ХХ ст.

Зараз у культурології використовуються два поняття — «модерн» і «модернізм». Модерном називають мистецтво кінця ХІХ — початку ХХ ст. Хронологічні рамки модернізму — початок ХХ ст. — 60-і рр. Культуру від 70-х рр. ХХ ст. до наших днів прийнято називати культурою постмодернізму.

У мистецтві початку ХХ ст. виникає також авангардизм (фр. *avant-garde* — передовий загін), що об'єднав найрадикальніші кола модерністів, які прагнули докорінно оновити художню практику, шукали новаторські засоби вираження форми і змісту творів, боролися за все нове у мистецтві.

Модернізм виявився в усіх галузях художньої творчості. Основні естетичні принципи модернізму в літературі — потік свідомості, в образотворчому мистецтві — заперечення зображальності, у музиці — заперечення звукової організованості (мелодії, гармонії, поліфонії; електронна музика), в театрі — відсутність логіки розгортання драматичної дії. Часто формалістичне новаторство для митців ставало самоціллю. З'являються нові жанри: колаж, інсталяція, хепенінг, перформанс тощо. Для модернізму характерні елітарність, відстороненість від масової культури.

Найбільшого поширення модернізм набув у образотворчому мистецтві. Батьківщиною модернізму стала Франція. У Парижі, французькій столиці, на початку ХХ ст. жило і працювало багато молодих талановитих художників, вихідців з різних країн, які шукали нові шляхи у мистецтві: П. Пікассо, А. Матісс, Ж. Брак, А. Модільяні, М. Шагал, О. Архипенко та ін. Молоді художники влаштовували виставки своїх творів, дискутували з приводу різноманітних художніх течій.

Одним із перших напрямків модернізму на початку ХХ ст. став фовізм (фр. *fauves* — дикий), для якого характерна кольорова експресія, поєднання яскравих кольорів, декоративність, життєрадісність, пластична деформація предметів. Фовізм як напрям з'явився у 1905 р., коли молоді художники (А. Матісс, А. Марке, Ж. Руо,

А. Дерен) виступили з критикою натуралістичної правдоподібності класичного живопису, зокрема імпресіонізму.

Визначним представником фовізму був Анрі Матісс. Творчості художника («Червоні рибки», «Танок» (іл. 1), «Музика») властиві життєствердність, оспівування молодості і грації. Дослідники відзначають мотиви давньогрецького вазопису у творах французького художника. Сучасники фовістів побачили у їх творах лише відмову від вишуканості імпресіоністів. Проте «Фовізм був спробою повернути живопису первинну силу і перебороти вишуканий естетизм кінця століття, хисткість форм, душевне сум'яття художників, вдихнути в мистецтво молодість і здоров'я, збільшити силу його впливу, прискорити темп і цим надати йому сучасного відчуття життя»¹.

Один з найвідоміших напрямків модернізму — кубізм — з'явився у 1908 р. Основоположниками цього напрямку вважаються П. Пікассо, Ж. Брак, Ф. Леже. Це була перша течія в живописі, яка повністю відмовилася від естетичного принципу наслідування дійсності класичного мистецтва.

Кубісти вважали, що живописний твір повинен передавати якісь узагальнені філософські ідеї, а не об'єктивні реалії життя. Кубізм (фр. *cube*, від *cube* — куб) — напрям, представники якого зображували дійсність у вигляді комбінацій геометричних форм (куба, кулі, циліндра, конуса тощо) та деформованих фігур. Першим кубістичним твором вважається картина П. Пікассо «Авіньйонські дівчата» (1907). Твір був настільки новаторським, що його не відразу сприйняло навіть найближче мистецьке оточення художника. Фігури жінок, зображених на полотні, спотворені і деформовані, плоскі, відсутня система перспективи та ілюзія тривимірного простору. Кубісти зображували людську фігуру чи предмети не такими, якими бачили, а такими, якими їх уявляли чи знали. У творах кубістів переважає коричнева, темно-зелена, сіра кольорова гама. Часто в картинах кубістів початковий вигляд зображуваного предмета важко уловлювався («Скрипка і гітара» П. Пікассо (іл. 2)), бо художники через комбінації геометричних форм прагнули висловити внутрішню сутність образу, нові моделі світосприйняття.

Батьківщиною експресіонізму стала Німеччина, де у 1905 р. виникла мистецька група «Міст», куди увійшли студенти архітектурного факультету Вищого технічного училища в Дрездені Е. Кірхнер, Ф. Блейль, Е. Хеккель, К. Ротлуфф. Молоді художники, займаючись живописом та графікою, дискутували про естетичні принципи мистецтва і вважали, що їхня група повинна єднати класичне мистецтво минулого та сучасну художню культуру як міст єднає два береги ріки. Експресіоністи головним вважали відображення суб'єктивних уявлень автора, тяжіли до ірраціональності, загостреної емоційності, що призводило до різких кольорових контрастів, геометрично спрощених форм, деформацій зображуваного, підкреслення предметів чіткими контурами графічних чорних ліній («Група художників» Е. Кірхнера, «Вітрильні човни в гавані» Е. Хеккеля).

Художники-експресіоністи прагнули якомога виразніше передати ідейний зміст твору, загострено емоційне суб'єктивне сприйняття світу, не надаючи уваги точності відтворення об'єктивної реальності, експресіонізм вплинув на інші галузі художньої культури багатьох країн Європи та Америки.

Естетичні принципи абстракціонізму виклав основоположник цього напрямку російський художник В. Кандинський (1866—1944) у книзі «Про духовне в мистецтві» (1911). Абстракціоністи (лат. *abstractus* — відокремлений) цілковито ві-

¹ Меднікова Г. С. Українська і зарубіжна культура ХХ століття: Навч. посібник. — К.: Т-во «Знання», КОО, 2002. — С. 30.

докремилися від реалістичного зображення предметів і явищ навколишнього світу, намагаючись передати якісь ідеї, боролися проти сюжетності в живописі. Такий безпредметний живопис великої уваги надавав семантиці кольорів. В. Кандинський (іл. 4) вважав, що білий — колір добра, радості, щастя, асоціюється зі святістю, чистотою; зелений — символ надії, синій — викликає тяжіння до чогось надприродного; червоний викликає почуття тривоги; фіолетовий має в собі щось хворобливе, чорний — колір смутку, жовтий — абсолютний колір.

Життя В. Кандинського пов'язане з багатьма країнами, відповідно, він зазнав впливу багатьох мистецьких напрямів — імпресіонізму, фовізму, експресіонізму. Художник народився в Москві, середню освіту здобув в Одесі, навчався в Московському університеті, згодом жив за кордоном — у Німеччині та Франції. У своїй творчості послідовно відходить від відображення реального світу до напіваабстракцій та абстракціонізму, намагаючись виразити глибинні істини буття, гармонійно поєднуючи плями, лінії, кольори, що впливають на людські почуття.

Абстракціонізм набув поширення в російському та українському живописі напередодні Першої світової війни. Російський художник, поляк за походженням К. Малевич (1878—1935), який народився у Києві, став засновником супрематизму — одного з напрямів абстракціонізму, програмним твором цього напрямку стала його картина «Чорний квадрат» (1913). Твори супрематизму являють собою комбінації кольорових геометричних фігур (квадрат, трикутник, коло); зображують світ, позбавлений об'ємів і відтінків, звільнений від побутовості. Супрематисти прагнуть знайти досконалу форму, яка, у поєднанні з кольором, є знаковою. Ідеї супрематизму поділяли О. Розанова, Л. Попова, О. Родченко, Е. Лісіцький, В. Татлін тощо. На початку 1919 р. К. Малевич переїжджає до Вітебська, працює викладачем у художній школі, якою керував М. Шагал. Тут К. Малевич створює групу «Уновис» («Утвердители нового искусства»), об'єднавши своїх однодумців. Художники-супрематисти працювали в різних галузях і малювали плакати, вивіски, продовольчі картки, створювали рисунки для тканин, декорували будівлі і транспорт. У 1922 р. К. Малевич очолює інститут художньої культури в Петрограді, але ідеї художника не могли втілюватися за умов, коли мистецтво, «стало частиною загальнопролетарської справи» — за словами В. Леніна. Після організації персональної виставки в Німеччині К. Малевич був арештований. Після виходу з ув'язнення Малевич-художник повертається до предметності («Дівчата в полі» (іл. 5), «Сінокіс»), але не до реалізму. Для його полотен характерний монументалізм, а постаті без рис обличчя (натомість кольоровий овал) — відгомін сумної тоталітарної епохи, коли особистість пригнічувалася і нівелювалася.

Ще одним основоположником геометричного абстракціонізму був голландський художник Піт Модріан (1872—1944), для творів якого характерні композиції з кольоровими прямокутниками і квадратами («Композиція з синім та жовтим»).

Одним з мистецьких напрямів початку ХХ ст. був футуризм (лат. *futurum* — майбутнє), що прагнув до створення мистецтва майбутнього, відкидав класичну художню спадщину. Засновником цього напрямку є італійський поет Ф. Марінетті, автор «Маніфесту футуризму» (1909). Футуристи (У. Боччоні, Дж. Балла, Дж. Северіні) вважали, що ХХ ст. потребує нового мистецтва, яке йшло б у ногу з віком техніки, вітали війну, яка, на їх думку, очистить, оновить суспільство. Футуристи обожнювали техніку, натомість людські проблеми цікавили їх менше. У своїх творах намагалися передати динамізм життя і вражень людини («Динамізм мускулів» У. Боччоні, «Абстрактна швидкість — автомобіль проїхав», «Динамізм дога на шворці» Дж. Балла).

Футуристи частково запозичують прийоми кубістів, розкладаючи предмет на елементи і комбінуючи їх. У Росії та Україні цей напрям відомий як кубофутуризм.

У 1916 р. у Швейцарії виник дадаїзм (фр. *dadaisme*, від *dada* — дитячий коник, переносно — дитячий лепет) — модерністська течія в мистецтві, характерними рисами якої були зумисний примітивізм, антиестетизм (Т. Тзара, М. Дюшан, Г. Грос). Течія зародилася під час Першої світової війни як реакція на жорстоку криваву бійню, розв'язану провідними державами Європи. Дадаїсти стверджували, що життя безглузде, мистецтво і митці ворожі людині, не рахувалися з визнаними авторитетами, в тому числі у мистецтві. У 1922 р. дадаїзм поєднується з сюрреалізмом.

Сюрреалізм у культурі ХХ ст. з'явився після Першої світової війни як реакція на глибоку духовну кризу, що охопила світ в післявоєнний час. Сюрреалізм (фр. *surrealisme*, букв. — надреалізм) джерелом художньої творчості вважав підсвідоме — сновидіння, галюцинації тощо.

Сюрреалізм продовжував розвивати ідеї дадаїзму про підсвідому природу творчості, про заперечення класичної культурної спадщини та естетичних цінностей минулого. Джерелом творчості сюрреалісти вважали не реальну діяльність, а підсвідомість. Філософським підґрунтям цього напрямку є фрейдизм. З. Фрейд (1856—1939) відкрив підсвідоме як самостійну, незалежну від свідомості основу людської душі. Сюрреалісти були дуже епатажними, протестували проти державних інституцій, сучасної цивілізації, різних політичних течій (комунізму, фашизму). Сюрреалісти повністю підтримували думку про вплив підсвідомого на життя кожної людини. Представниками сюрреалізму були художники А. Бретон, М. Ернст, А. Массон, М. Дюшан, С. Далі, П. Пікассо, письменники Л. Арагон, Е. Іонеско. Один з основоположників сюрреалізму А. Бретон стверджував, що творчість — загадковий процес, який не піддається логічному осмисленню, митець має користуватися лише асоціативними, інтуїтивними методами. Сюрреалістів різних країн єднала ідея соціального бунту.

Художники-сюрреалісти повністю відмовилися від зображення об'єктивної реальності, для їхніх творів властиві спотворені пропорції предметів та постатей, протиприродне поєднання предметів. Світ жорстокий і безжалісний, людина в ньому самотня і нещасна, вважали сюрреалісти, а тому з-під пензля чи пера виходили песимістичні твори про приреченість людського буття, очікування смерті, руйнування всього, що оточує людину.

Відомим художником-сюрреалістом був Макс Ернст. У картині «Слон із Целебесу» (1921) він зобразив резервуар для зберігання зерна у вигляді механічного слона. Типовою для сюрреалізму є атмосфера нереальності цієї картини з голою поверхнею землі, жіночою оголеною постаттю без голови, зіставленням не пов'язаних між собою предметів, порушенням цілісності зображення.

Найвідомішим представником цього напрямку був Сальвадор Далі (1904—1990), іспанець за походженням. На його творчість вплинула теорія психоаналізу З. Фрейда, тому його творам властиві зображення галюцинацій, марень, психічних відхилень. Композиції його творів ірраціональні, абсурдні, іноді імітують кольорову фотографію («Постійність пам'яті»), «Передчуття громадянської війни» (іл. 3), «Відкриття Христофором Колумбом Америки», «Апофеоз долара»). Картина «Передчуття громадянської війни» (1936) закінчена за кілька місяців до початку громадянської війни в Іспанії. На фоні мертвого пейзажу зображено жажливу конструкцію з фрагментів людських тіл, безглуздо поєднаних. Твір справляє моторошне, відлякує враження абсурдності всякої війни.

На початку Другої світової війни він, як і багато інших сюрреалістів, виїхав до США. Осмислення жахів світової війни спричинило зміни світогляду художника: з

атеїста він став католиком, у своїх творах звертається до вічних тем добра і зла, зради і самопожертви тощо («Таємна вечеря», «Христос св. Іоанна на Хресті»).

Найбільших успіхів сюрреалісти досягли у 40—50 рр. А 60-ті роки ХХ ст. позначилися популярним напрямом в образотворчому мистецтві — поп-артом, що орієнтувався на загальнозрозумілість і на протигагу абстракціонізму мав предметний характер. Представники цього напрямку використовували у своїх композиціях побутові предмети, промислові відходи, відтворювали типові продукти «масової культури» (комікси, манекени, плакати, афіші), висловлюючи тим самим свою реакцію на психологію споживання, що панували в суспільстві (Р. Раушенберг, Е. Уорхол).

Однією з поширених течій 60-х рр. став оп-арт (англ. *optical art* — оптичне мистецтво), представники якого створюють естетичне середовище за допомогою світлових і кольорових оптичних ефектів, завдяки вживанню лінз, дзеркал тощо. У живописі переважають геометричні комбінації ліній та плям.

У 60-х рр. набуло поширення так зване «мистецтво дії». Перформанс (англ. *performance*) — напрям, суть якого полягала у виконанні перед публікою попередньо запланованих дій. Публіка виступає лише у ролі глядача. Близьким для цього напрямку є хепенінг, в основі якого — виконання художником якоїсь незапланованої дії перед глядачами та з їх участю. Представники боді-арту матеріалом для художньої творчості вважають людське тіло, вдаються до його розмальовування, демонстрації різних поз.

Як реакція на надмірну емоційність експресіонізму виникає мінімалізм, що більшого поширення набув в образотворчому мистецтві США, зокрема в скульптурі. Митці вдавалися до використання простих геометричних форм, їхні твори були повністю позбавлені декоративності. Живопис часто монохромний, а скульптори використовували сучасні матеріали (пінопласт, сталь) та промислові технології (Р. Сєрра, Ф. Стелла, К. Андре, Р. Морріс та ін.).

У цей час з'являється кінетичне мистецтво (від грец. *kinemos* — руховий, рушійний), представники якого намагалися створювати рухомі конструкції, світлові ефекти, оскільки художників завжди цікавила мобільна зміна форми, можливість трансформувати свій витвір. При цьому митці використовують різні матеріали, принципи дії, види руху, джерела руху форми (Н. Шеффер, Ж. Тенглі, Г. Юккер, Б. Стучебрюхов тощо). Відомий твір Гюнтера Юнкера «Танцівники», що змінювався на очах публіки в результаті руху. Композиція являє собою мішки людського зросту, зсередини проткнуті гвіздками. Коли глядач вмикав мотор, мішки оберталися, найжачившись гвіздками, які до того звисали вниз. Кінетизм прагне об'єднати в єдине композиційне ціле різні види мистецтва (звукові композиції, світломузику).

Сукупність найновіших течій у світовій культурі від 70-х рр. ХХ століття до сьогодення найчастіше називають постмодернізмом. Народження постмодернізму пов'язане з кризовим явищами в західному суспільстві: так званою «холодною війною», наростанням гонки озброєнь, американською війною у В'єтнамі, боротьбою трудящих за свої права, молодіжними рухами, екологічними катастрофами, що в останні десятиліття постійно супроводжують науково-технічний прогрес (Чорнобильська катастрофа, зменшення озонового шару, глобальне потепління тощо). Останні десятиліття ХХ ст. довели, що людська діяльність, заснована на втіленні в життя найвищих досягнень інтелекту, поліпшенні якості і комфорту нашого життя, в той же час згубно впливає на довкілля, сприяє руйнуванню екосистеми і навіть може призвести до загибелі життя на планеті. Деякі філософи ХХ ст. (М. Хоркгаймер, Ю. Хабермас та інші) роблять висновок про те, що людський розум нині є

найбільшою загрозою існуванню людини. Таке світовідчуття породило безліч напрямів, які в естетичному плані близькі до модернізму, але за зображальними рисами інші.

На відміну від модернізму постмодернізм менш елітарний і більше орієнтований на комерцію. Для постмодернізму головне не проголошення кризи людського буття, а «...заперечення старого, аналіз деформації самих принципів розуміння людського життя, зміна суті, якою керувався раніше гуманізм, пошук нових моральних регуляторів та їх нове обґрунтування»¹.

Художники в цей період вдаються до колажу, монтажних і відео ефектів, гіперреалізму, часто у своїх творах намагаються показати нікчемність і величність життя. Предметам побутового середовища часто надають символічного значення.

Живопис постмодернізму відмовляється від зображальності, естетичності, прагне реагувати на важливі проблеми сучасного їм суспільного життя.

Одним із напрямів постмодернізму є гіперреалізм (інші назви цього напрямку: суперреалізм, фотореалізм, слайдизм, документалізм тощо), для якого характерним є наслідування фотографії живописними та графічними засобами. Напрямок виник у період, коли в живописі переважали напрями, які відмовлялися від забраження об'єктивної реальності, а тому поява гіперреалізму викликала значний інтерес. Зображальні засоби гіперреалістів значною мірою новаторські. Знову звернувшись до предметності, художники все ж намагалися максимально дистанціюватися від класичного мистецтва. Основою живописного твору ставала не об'єктивна реальність, а фотографія чи слайд, бо гіперреалісти вірили, що технічні засоби можуть передати світ недеформованим, точно і неупереджено. Гіперреалісти, намагаючись досягти «надреальності», використовували засоби, не вживані у традиційному малярстві: акрилові фарби, фарборозпилювачі, трафарети, шліфували і полірували поверхню картини, щоб позбутися мазків пензля. Полотно гіперреалістів часто були великого формату, зображували об'єкти з близької відстані (крупним планом). У представників цього напрямку найчастіше переважала тема великого міста.

У 70-ті рр. в Західній Європі, Японії, Латинській Америці набув поширення концептуалізм. Представники концептуального мистецтва відмовлялися від створення традиційних художніх творів, а натомість зверталися до концептуальних об'єктів у формі ідей чи проектів, які супроводжувалися написами, текстами, іншими видами позаестетичної документації (Д. Х'юблер, Р. Беррі, Л. Вейнер тощо). Твори концептуалістів поєднують несполучувані предмети, часто побутові речі і супроводжуються певним текстом (написом).

Живопис ХХ ст. продемонстрував величезну різноманітність напрямів і стилів, невпинні пошуки митців нових, відповідних часові, зображальних засобів.

У літературі ХХ ст. також простежувалися дві основні тенденції: подальший розвиток реалізму, провідного художнього методу мистецтва слова попереднього століття, та розвиток різних модерністських течій. Реалістична проза ХХ ст. намагалася розвивати і удосконалювати зображальні засоби роману, сміливо експериментувати, вбирати в себе риси всіх основних художніх стилів епохи, не стояла осторонь від життєво важливих проблем епохи (боротьба за мир, антифашистська тема).

Визначними французькими прозаїками першої половини ХХ ст. були Анатоль Франс (1844—1924), Ромен Роллан (1866—1944), Анрі Барбюс (1873—1935). А. Франс — автор гротескно-пародійного філософського роману «Повстання ангелів». Р. Роллан у

¹ Меднікова Г. С. Українська і зарубіжна культура ХХ століття: Навч. посібник. — К.: Т-во «Знання», КОО, 2002. — С. 130.

романі-епопеї «Жан-Крістоф» синтезував два найбільші напрями XIX ст. — романтизм і реалізм, зображуючи духовний занепад у Західній Європі напередодні Першої світової війни. А. Барбюс (романи «Вогонь», «Ясність», «Кільця ланцюга») був не лише письменником, а й громадським діячем, активним борцем за мир. Його романи «Вогонь» (1916) та «Ясність» (1919) викривали імперіалістичну війну, показували наростання соціального невдоволення серед солдат. У документально-публіцистичній книзі «Кати» (1926) викривав фашистський терор у балканських країнах.

Реалістичний напрям продовжували розвивати німецькі прозаїки брати Г. Манн (1871—1950) і Т. Манн (1875—1955), які у 30-ті рр. були змушені емігрувати за кордон, оскільки були діячами антифашистського руху. Генріх Манн — автор сатиричних романів «Земля обітована», «Вірнопідданий», публіцистичних творів, історичної діалогії «Молоді літа короля Генріха IV». Нобелівський лауреат (1929) Томас Манн у романах «Будденброки», «Чарівна гора», «Доктор Фауст» викривав негативні явища в буржуазному суспільстві, зокрема духовну кризу, відстоював ідеї гуманізму, демократії і прогресу.

Антифашизм, антивоєнна тема властиві творчості визначного німецького письменника Е. М. Ремарка (1898—1970). Учасник Першої світової війни, Е. М. Ремарк кращі свої твори присвятив зображенню «втраченого покоління», яке, розчарувавшись у духовних цінностях XX ст., шукає опору в міжособистісних стосунках — дружбі, коханні, фронтовому товаристві («На західному фронті без змін». «Три товариші», «Тріумфальна арка», «Час жити і час помирати»). Твори письменника пройняті ідеями гуманізму, осуду мілітаризму та фашизму.

В англійській літературі з'явилися епічні твори, присвячені аналізу внутрішнього світу людини, пройняті глибоким психологізмом. Герберт Уелс (1866—1946) розвивав жанр науково-фантастичного роману («Машина часу», «Війна світів»), гостро сатиричного («Острів доктора Моро»). Фантастичні романи Г. Уелса сповнені геніальних соціально-філософських передбачень. Класик англійської літератури Джон Голсуорсі (1867—1933) у своїх творах засудив лицемірство і егоїзм аристократичного суспільства, критикував англійську колоніальну політику. Світову славу прозаїкові приніс цикл романів про долю кількох поколінь буржуазної сім'ї («Сага про Форсайтів» та ін.). Автор змальовує занепад могутньої англійської буржуазної родини на фоні суспільно-історичних подій. Д. Голсуорсі цікавили проблеми теорії літератури. У своїх критичних статтях («Література і життя», «Створення характеру в літературі») відстоював принципи реалізму, критикував модерністські течії.

Літературі першої половини XX ст. властиве антивоєнне спрямування — надто важким випробуванням для Європи стала Перша світова війна. Цій проблемі присвячений кращий твір чеського письменника Ярослава Гашека (1883—1923) «Пригоди бравого вояка Швейка» (1923), перший варіант якого створений і виданий чеською мовою у Києві. Автор роману — учасник Першої світової війни — засуджує мілітаризм тодішньої Австро-Угорщини, викриває реакційну сутність усіх її інституцій — поліції, жандармерії, церкви, преси.

Риси реалізму та натуралізму поєднував у своїй творчості американський письменник, публіцист Теодор Драйзер (1871—1945). Перший роман Т. Драйзера «Сестра Керрі» (1900) — реалістична історія життя дівчини з робітничого середовища в тогочасному американському суспільстві — прозвучав запереченням матеріального успіху як втілення щастя. Роман «Дженні Герхард» також торкався жіночої теми і утверджував ідею моральної переваги і чистоти людини з народу. В «Американській трагедії» письменник показує згубність для людини капіталістичних відносин,

моральне падіння молодої людини, що прагне будь-якою ціною досягти життєвого успіху. Тема роману «Геній» — занепад мистецтва і загибель таланту в буржуазному суспільстві. Порушуючи важливі проблеми в художніх творах (частина з них була заборонена до друку або вилучена з книгарень), Т. Драйзер був активним антифашистом, одним з організаторів Міжнародного конгресу проти війни (1932).

Нобелівський лауреат Ернест Хемінгуей (1899—1961) — американський письменник і публіцист, творчість якого також порушує проблеми, які хвилювали його сучасників. Письменник брав участь у боротьбі республіканської Іспанії проти фашизму і присвятив цій проблемі репортажі, нариси, роман «По кому подзвін». У романах «Фієста», «Прощавай, зброє!» йдеться про так зване «утрачене покоління». Філософська повість-притча «Старий і море» (1952) є гімном мужності, яку повинна виявляти людина у скрутний час.

Отже, реалізм ХХ ст. увібрав у себе кращі традиції літератури попередньої доби, живився багатством соціального та історичного досвіду народів, виявляв суспільно-політичну позицію митців, їхню реакцію на всі важливі події, що відбувалися у світі.

Поруч з реалістичним методом, який творчо розвивався, в літературі ХХ ст., як і в інших видах мистецтва, виникають різноманітні напрями, що об'єднуються загальною назвою «модернізм». Літератори, що тяжіли до модернізму, шукали нові духовно-естетичні засади художньої творчості, тяжіли до філософських концепцій екзистенціалізму, ніцшеніанства, фрейдизму. Одна з головних проблем у літературі модернізму — питання про місце особистості, індивідуальної свідомості у світі. Літератори-модерністи заперечували класичну спадщину, шукали нові, нетрадиційні естетичні форми і зображальні засоби.

На межі ХІХ—ХХ ст. на позначення ряду новаторських напрямів у літературі вживається термін «декадентство» (фр. *decadence* — занепад). Спочатку цей термін застосовували, характеризуючи власну творчість, французькі символісти, а потім ним почали позначати інші напрями кінця ХІХ — початку ХХ ст. Творчість митців-декадентів була пов'язана з пошуками нових естетичних та етичних цінностей. Декадентам були близькі ідеї про інтуїтивне пізнання світу, культ «надлюдини», індивідуалізм, формалістичні пошуки, неприйняття дійсності, теорія «чистого мистецтва».

Першою декадентською течією був французький символізм кінця ХІХ ст. (гр. *symbolon* — знання). Символісти відмовилися від реалістичного зображення життя, оспівували містичні таємниці, потойбічний світ. Змальовувати це, на думку представників цього напрямку, можна лише за допомогою символів. На місце художнього образу митці поставили художній символ, що містить у собі цілий ряд значень. Символісти намагалися надати своїм творам співучості, мелодійності, оскільки лише музику вважали справжнім мистецтвом. Тому для поезії поетів-символістів характерна вишукана форма і точне римування, чіткий ритм, алітерації і асонанси. Для символізму характерна поезія малих форм.

Одним з основоположників символізму був французький поет Поль Верлен (1844—1896). Його поезії із збірок «Сатурнічні поезії», «Добра пісня», «Романси без слів» пройняті мотивами смутку, самотності. Поет майстерно зображував сумні осінні пейзажі, дощ, намагаючись передати настрої ліричного героя, а не події. Верлен вважає невід'ємною рисою символізму музикальність, про що заявляє у своєму програмному вірші «Поетичне мистецтво».

Символістом був також Артюр Рембо (1854—1891). У ранніх віршах поет вітав Паризьку комуну («Паризька військова пісня», «Париж заселяється знову»). У збірках «Останні вірші», «Сезон у пеклі» він звертається до теми романтичного бунту,

протестуючи проти сучасних йому реакцій французької дійсності. А. Рембо багато працює над формою вірша.

У добу так званого «срібного віку» російської поезії (рубіж XIX—XX ст.) риси символізму властиві творчості Д. Мережковського, З. Гіппіус, В. Брюсова, А. Белого, О. Блока та ін. Для поезії російських символістів властиві мотиви смутку, меланхолії, похмурих осінніх пейзажів, вишукані поетичні форми з великою кількістю звуконаслідувань. На початку XX ст. із середовища російських символістів виділився окремих напрям — акмеїзм (гр. *акме* — вершина, розквіт, вищий ступінь чогонебудь). До цього напрямку належали М. Гумільов, С. Городецький, А. Ахматова, О. Мандельштам та інші. Лідери акмеїстів проголосили відхід від символізму з його багатозначними словами-символами і повернення до реального життя. Твори поетів-акмеїстів оспівували сильну особистість, утверджували культ біологічного начала в людині, проводили ідею про переважання біологічного над соціальним.

Літературний футуризм виник в Італії на початку XX ст., лідером цього напрямку був поет Ф. Марінетті. У своєму маніфесті футуристи проголосили про народження нового мистецтва, співзвучного динаміці XX ст. з його машинною технікою. Футуристи заперечували традиції класичної літератури, у пошуках нових форм створювали нові, незвичні слова і словосполучення, зберігаючи римування, змінювали традиційну ритміку. Часто твори поетів-футуристів були вкрай формалістичними. Футуризм характерний для російської літератури початку XX ст. (А. Кручених, В. Маяковський, В. Хлебников та ін.).

Експресіонізм з'явився в німецькій літературі на початку XX ст. Термін вперше вжито німецьким поетом Г. Вальденом (1911). Німецькі поети-експресіоністи групувалися навколо журналу «Der Sturm» («Буря») (А. Еренштейн, О. Кокошка та ін.). Письменники-експресіоністи намагалися виразити бачення світу через призму авторського «я». Експресіонізм мав виразне соціальне спрямування, на відміну від інших модерністських течій. Риса експресіонізму властиві творчості російських письменників Л. Андрєєва, О. Серафимовича, В. Вишневського.

Література XX ст. намагалася відобразити нове світовідчуття. У творах австрійського письменника Ф. Кафки (1883—1924) (романи «Процес», «Замок», «Америка», збірки новел «Спостереження», «Сільський лікар», «Художник голоду») показано безнадійність людського існування, відчуження особистості, її самотність в умовах сучасної цивілізації. Конфлікти, відображені Ф. Кафкою, мають соціальний та особистісний характер, його твори поєднують відображення повсякденного життя зі світом нереального.

У час Другої світової війни та післявоєнний час у світовій літературі виникає екзистенціалізм. Філософським підґрунтям цього модерністського напрямку було вчення С. К'єркегора, М. Хайдеггера, К. Ясперса. Характерними рисами творчості письменників-екзистенціалістів були песимізм, індивідуалізм, суб'єктивізм, заперечення будь-якого насильства. Представники цього напрямку вважають, що крім реального існування, людина має ще й «екзистенцію» — духовне існування. Життя, за екзистенціалістами, безглузде і абсурдне, це хаотичний потік, позбавлений будь-яких закономірностей. Єдиний вихід для людини, що перебуває в таких умовах, — самогубство або бунт.

Одним з лідерів цього напрямку був французький письменник і філософ Альбер Камю (1913—1960), ідеї якого мали величезний вплив на письменників. Філософія А. Камю ґрунтується на пошуку сенсу людського існування в царині моралі. Згідно з А. Камю, життя — абсурдне, а сенс людського життя полягає у творчості. Більшість творів А. Камю мають філософський підтекст, звертаються до проблем сенсу людського буття. У філософському романі-притчі «Чума» (1947), написаному від-

разу після закінчення Другої світової війни, втілюється ідея боротьби з безглуздою дійсністю. У творі йдеться про чумний табір, де складається особливий спосіб життя. Перебування в таких умовах стає випробуванням для моральних засад мешканців табору. Письменник, якому довелося пережити навалу коричневої чуми фашизму, учасник французького руху Опору, втілює ідею трагічної мужності. Філософське есе «Міф про Сізіфа» А. Камю написав у час, коли Франція була окупована фашистами, тому ідея непокори, мужньої боротьби зі складними обставинами була дуже злободенною. А. Камю цікавила проблема ролі митця в суспільстві. Він вважав, що людина мистецтва повинна бути поза класами чи партіями, хоча і є відповідальною перед людством.

Істотно вплинув на розвиток західної літератури роман ірландського письменника Джеймса Джойса (1882—1941) «Улісс». Автор подає картину беззмистовного буття в умовах сучасної цивілізації, використовує прийом «потoku свідомості», інтелектуалізацію мови, введення в реалістичний сюжет мотивів античної міфології. «Потік свідомості» став часто застосовуватися як художній прийом у літературі, допомагаючи відтворити процеси духовного життя, роздуми і переживання у взаємозв'язках, випадкових асоціаціях, часто алогічних.

У післявоєнній літературі продовжують звучати ідеї боротьби за мир, ідеї гуманізму, інтерес до психоаналізу (Дж. Селінджер, Дж. Стейнбек, У. Фолкнер, Г. Грін, Е. Колдуелл, Х. Кортасар, Г. Маркес та інші.). Зарубіжна література і далі продовжує цікавитися проблемами сенсу людського буття, роллю митця в суспільстві, можливостями самореалізації людини у технократичному і мілітаризованому світі.

Драматургія і театр ХХ ст. також зазнали значних змін, хоча продовжували істотно розвивати традиції реалістичного театру, коли форми життя майже збігалися з формами сценічної дії. Визначний англійський драматург Бернард Шоу (1856—1950) виступав за створення антибуржуазного театру, висміював мораль буржуазного суспільства («Професія місіс Уорен», «Будинки вдівця»). Демократичними ідеями пройнята комедія Б. Шоу «Пігмаліон». Б. Шоу започаткував у світовій драматургії жанр драми-дискусії, для якої характерним є зіткнення певних ідеологій.

У 20-х рр. німецький письменник Бертольд Брехт (1898—1956) розробляв теорію «епічного театру» (п'єси «Матінка Кураж та її діти», «Кавказьке крейдянє коло» та ін.). Дійство, розігруване на сцені, набуває характеру притчі. Публіка, спостерігаючи гру акторів, не тільки співпереживає, а й аналізує, робить висновки, бо п'єси німецького драматурга звернені, в основному, до інтелекту глядача. В епічних п'єсах Б. Брехта робляться великі узагальнення. Наприклад, п'єса «Кавказьке крейдянє коло» не сприймається як розповідь про події у екзотичній місцевості, віддаленій від Західної Європи, а як «... дослідження проблеми боротьби народу за своє майбутнє, осмислення механізму добра і зла»¹.

У ХХ ст. у театральному мистецтві, як і в інших видах мистецтва, спостерігається прагнення відійти від традицій класичного реалістичного відображення дійсності на сцені. Під впливом французького екзистенціалізму в прозі виникає так званий «театр абсурду». Естетичні принципи «театру абсурду» знайшли відбиток у п'єсах С. Беккета («Чекаючи на Году»), А. Камю («Калігула», «Непорозуміння»), Е. Іонеско («Стільці», «Урок», «Носороги» та інші.). Більшість творів цих авторів пройняті песимізмом, зневірою, відображають кризові явища в культурі ХХ ст., прагнуть показати абсурд, безглуздя сучасного життя і безпомічність людини в такому світі.

¹ Бичко А. К. Теорія та історія світової і вітчизняної культури: Курс лекцій. — К.: Либідь, 1992. — С. 331.

Драматичні спектаклі втрачають логіку дії, бо, згідно з естетичними приписами «театру абсурду», людина існує лише в певних ситуаціях, вчинки її невмотивовані, алогічні.

Складним і суперечливим був розвиток музичної культури ХХ ст. Як і інші види мистецтва, музика цього часу створила справжні художні цінності, використовуючи традиції попередньої доби та сміливо вдаючись до новаторських експериментів. Саме на прикладі музики яскраво помітне формування масової культури, орієнтованої на індустрію розваг.

На початку ХХ ст. перед композиторами, як і перед іншими митцями, постала проблема відображення динамізму епохи, гострих соціальних проблем, пошуку нових виражальних засобів і рішень, нових форм втілення життєвого матеріалу. Незважаючи на новаторство, музичне мистецтво ХХ ст. пов'язане з класичною музикою ХХ ст., в тому числі з романтизмом та імпресіонізмом.

Традиції реалізму та романтизму продовжував австрійський композитор Густав Малер (1860—1911), який у своїй творчості зумів яскраво виразити соціальну обумовленість людських страждань, конфлікт митця і суспільства (симфонії, хорові та інструментальні твори).

Романтичні риси властиві були творчості С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, Б. Бартока (1881—1845), П. Хіндемита (1895—1963). Їх музична спадщина, гуманістична за своєю сутністю, утверджує духовну силу і красу людської особистості. Музичне мистецтво ХХ ст. прагнуло до використання традицій національного фольклору, до синтезу народних інтонацій і творчих знахідок сучасності (Б. Барток, Я. Сибеліус, К. Шимановський, В. Лютославський).

Виникнувши в кінці ХІХ ст., у першій половині ХХ ст. розвивається імпресіонізм. Композитори-імпресіоністи, як і художники, прагнуть до передачі безпосередніх вражень, художніх асоціацій, суб'єктивних відчуттів, психологічних станів. К. Дебюссі (1862—1918), основоположник цього напрямку, один з найбільших майстрів французької і світової музики на рубежі ХІХ—ХХ ст., вважав, що саме краса природи здатна збудити творчу фантазію композитора. Він виявляв у музиці нові можливості для передачі витончених відтінків різноманітної палітри настроїв людини і навколишньої природи, створив особливу мелодику, розширив сферу музичного ритму, гармонії, оркестровки (симфонічна музика: «Ноктюрни», «Море», «Іберія», «Хмари»; вокальні твори: «Мандоліна», «Місячне світло», «В саду» тощо). Творчість К. Дебюссі (композитора, диригента) справила великий вплив на сучасників.

Імпресіоністи зверталися до тем античної міфології, національного музичного фольклору, середньовічних легенд, екзотики Сходу («Іспанська рапсодія», балет «Дафніс і Хлоя» М. Равеля (1875—1937); «Міфи», «Маски» К. Шимановського (1882—1937)).

У перші десятиліття ХХ ст. з'являється експресіонізм, що певною мірою протистояв засобам музичної виразності імпресіоністів. Спочатку цей напрям виник у літературі та образотворчому мистецтві Німеччини та Австрії, а згодом набув поширення у музиці. Жахи двох світових воєн, мотиви протесту проти сучасної дійсності, криза свідомості інтелігенції, ідейно-естетичні і психологічні конфлікти епохи, передача суб'єктивного стану — все це намагаються відобразити композитори-експресіоністи. Експресіонізм мав тенденцію до увиразнення якихось явищ, виражав різні емоційні стани людини, настрої жаху, відчаю, безсилля. Основоположником цього напрямку став Арнольд Шенберг (1874—1951) — австрійський композитор, диригент, педагог. А. Шенберг намагався максимально дистанціюватися від звичайних класичних музичних засобів, від тонального принципу організа-

ції форми. Для побудови мелодій у своїх творах застосовував додекафонію (дванадцятизвуччя), використовуючи весь набір звуків хроматичної гами. Для музики експресіоністів характерна розірваність, ламаність мелодійної лінії, різкі перепади звучності, використання людського голосу як музичного інструменту. А. Шенберг в мелодекламації «Місячний П'єро» (1912), опері «Мойсей і Арон», музичній драмі «Щаслива рука» вперше в музичній історії вводить нотований спів-декламацію, натуралістичні вигуки, різкі перепади звучності. Після Другої світової війни А. Шенберг пише твори, що викривають зло і насильство («Ода Наполеону» на вірші Д. Байрона, «Уцілілий з Варшави»). Кантата «Уцілілий з Варшави» (1947) — розповідь одного з тих, хто пережив трагедію варшавського гетто в часи фашистської окупації. Тривожні настрої безвиході, неминучої смерті автор передає засобами, типовими для експресіонізму — жорстким, різким звучанням.

Експресіонізм характерний і для творчості Альбана Берга (1885—1935) — учня А. Шенберга, хоча він певною мірою зберіг зв'язок з традиціями класичного мистецтва. Для кращих творів композитора характерні різкі інтонації, близькі до мовленневих, підвищена емоційність.

Фактично за рамки експресіонізму виходила творчість Антона Веберна (1883—1945) — австрійського диригента, педагога, композитора, який тяжів до певних абстракцій, відходу від усього конкретно-образного (кантата «Світло очей», вокальна та інструментальна музика). Пишучи вокальні твори, звертається до німецької поезії (Й. В. Гете, Р. Рільке). В інструментальних творах прагне до лаконічності, відмови від повторів у музичній композиції.

У першій половині ХХ ст. з'являється неокласицизм, який протистояв модерністським пошукам, продовжував розвивати кращі традиції музичного мистецтва попередніх епох, намагався відійти від гострих проблем сучасності. Представники цього напрямку виявляли інтерес до національного фольклору та творчості композиторів минулого («Класична симфонія» С. Прокоф'єва).

Представником неокласицизму у Німеччині був композитор, диригент і музичний теоретик Пауль Хіндеміт (1895—1963), для якого естетичним зразком стала творчість Й. С. Баха (опери «Свята Сусанна», «Художник Матісс», «Гармонія світу», балети «Демон», «Чотири темпераменти», симфонічна і камерна музика).

Російський композитор І. Стравінський також звертався до традицій інструментальної культури минулого, перш за все творчості Й. С. Баха. Неокласицист І. Стравінський поєднував здобутки своїх попередників з найновішими досягненнями музичної виразності (балети «Пульчинела» на теми Перголезі, «Поцілунок феї» на теми П. Чайковського). Античні сюжети («Цар Едіп», «Орфей», «Персефона») композитор використовує для втілення ідей ХХ ст.

У добу неокласицизму стає поширеним пряме цитування музичного матеріалу минулого. Неокласицизм сприяв створенню багатьох мистецьких шедеврів, викликав новий інтерес до музичної культури минулих століть.

У другій половині ХХ ст. набуває поширення модернізм, що намагався відмежовуватися від естетичних норм і традицій класичного мистецтва. Композитори шукають нові засоби виразності, вважаючи, що нові ідеї можна висловити лише з допомогою нових засобів і експериментів.

Одним із напрямів модернізму стала так звана конкретна музика, яка замінила музичні звуки конкретними звуковими проявами життя — шумами, акустичними ефектами. При цьому сама музична композиція створювалася шляхом запису на плівку різних шумів, звуків природи, людського голосу, а потім все це монтувалося, використовуючи накладення, прискорення чи уповільнення плівки, прокручування її у зворотному порядку (П. Булез, О. Мессіан). Представники цього напрямку

ку вважали, що майбутнє саме за такою музикою, оскільки, на їхню думку, конкретна музика відкривала перед композиторами великі можливості звукової різноманітності. Конкретна музика використовувала електронну апаратуру, зокрема синтезатори, а не традиційні музичні інструменти.

Одним із напрямків розвитку музики другої половини ХХ ст. стала алеаторика (лат. *alea* — гральна кісточка, випадковість), що відходить від логіки розвитку музичної композиції; покладається на випадок. Для алеаторики типовою є імпровізація виконавця (П. Булез, К. Штокгаузен).

У ХХ ст. відбувається процес демократизації музики, що нерозривно пов'язаний з розвитком джазу. Ця музика близька до негритянського музичного фольклору, що неодноразово ставав творчим джерелом для професійних композиторів (Дж. Гершвін (1898—1937), опера «Поргі і Бесс», концерт «Рапсодія в блюзових тонах», сюїта «Американець у Парижі»). У 50-х рр. народжується рок-музика, електронна музика, для якої характерне технічне втілення, посилена гучність, своєрідний зв'язок виконавця і публіки.

Загалом музика ХХ ст., залишаючись новаторською, неодноразово поверталася до традицій романтичної музики ХІХ ст. та модерністських напрямів початку ХХ ст.

ХХ ст. — час розвитку найновішого виду мистецтва — кіно, поява якого стала можливою завдяки технічним досягненням. Кіномистецтво — вид художньої творчості, який за допомогою кінематографічної техніки, оперуючи рухомим зображенням і звуком, відтворює реальну дійсність у художніх та художньо-документальних образах. Синтезуючи і вбираючи в себе художній досвід літератури, театрального й образотворчого мистецтва, музики і переломлюючи його через свої особливості й специфіку, кіномистецтво володіє власними зображально-виражальними засобами, серед яких головні — фотографічна природа рухомого в часі зображення та монтаж.

Доступність і особливий ефект достовірності екранного зображення, інформативність визначають соціальні функції і значення кіномистецтва, яке справляє величезний ідейно-художній вплив на формування поглядів та переконань, естетичних смаків і почуттів, духовної культури людей. Кіномистецтво значно розширює можливості образної виразності і посилює громадський резонанс художньої діяльності.

Існує п'ять видів кіномистецтва: художнє або ігрове кіно, що засобами виконавської майстерності втілює твори кінодраматургії; документальне кіно, матеріалом для якого є зйомка дійсних подій; мультиплікаційне (анімаційне) кіно — вид кіномистецтва, що відображує дійсність за допомогою знятих на плівку малюнків або фотографій, об'ємних предметів; наукове кіно, що об'єднує в собі науково-популярне, науково-дослідне та техніко-пропагандистське кіно; відеокліп — різновидність відеофільму, який характеризується швидким монтажем, насиченістю електронними спецефектами, лаконічністю.

Ігрове кіно поділяється за жанрами (пригодницьке, мелодрама, трагедія, комедія, психологічна повість, вестерн, музичний фільм, трилер тощо).

Кіно з'явилося у Франції, де в 1895 р. брати Луї та Огюст Люм'єри розробили і запатентували апарат (кінематограф) для знімання та проєкціювання рухомого зображення. Спочатку кіно вражало людину лише своїми технічними можливостями і було лише атракціоном; демонструвалися короткі репортажі. Згодом стає зрозуміло, що кінематограф може стати прибутковою справою, а тому швидко зростає його матеріальна база, техніка зйомки, монтажу, показу. Спершу центром кіновиробництва була Франція, згодом кіностудії з'являються в багатьох країнах.

Одним із перших знімати художні фільми почав Ж. Мельєс, який створив кіностудію у Франції (1896). Він зняв художні фільми «Попелюшка», «Червона шапоч-

ка», «Подорож на Місяць» — всього близько 4 тисяч фільмів. Мельєс-режисер розробив методу кінотрюків. Видатну роль у розвитку світового кіномистецтва відіграв американський кінорежисер Ч. Чаплін (1889—1977, фільми «Золота лихоманка», «Вогні великого міста», «Нові часи», «Великий диктатор»), який створив трагікомічний образ «маленької людини».

Американський режисер Д. Гріффіт (1875—1948) у фільмах «Народження нації», «Нетерпимість» успішно вирішує проблеми художньої виразності: застосовує «крупний план», монтаж кадрів.

Перший російський кінопродюсер О. Ханжонков в 1907—1908 рр. розпочав виробництво вітчизняних ігрових фільмів, побудував в Москві кінофабрику, кілька кінотеатрів, в тому числі «Художній» і «Москва».

В Україні з 1909 р. почали зніматися комедії, драми і водевілі з репертуару та у виконанні акторів українських театрів: «Шельменко-денщик», «Москаль-чарівник», «Ніч перед Різдом».

Вагомий внесок у розвиток «німого» кіно зробили радянські кінорежисери С. Ейзенштейн, В. Пудовкін, О. Довженко, Дзига Вертов, їхні фільми «Броненосець Потьомкін», «Мати», «Земля» та інші стали важливим етапом розвитку світового кіно.

Поява в кінематографі звуку (кінець 20-х рр.), а згодом і кольору (у 40-х рр.) дала можливість активніше здійснювати емоційний і естетичний вплив на глядача, домагатися більшої художньої виразності.

У світовому кіно другої половини 40—50-х рр. провідним напрямом став неореалізм, який сформувався в італійському кіно. Неореалізм зародився в середовищі антифашистського Руху Опору як реакція демократичної культури на духовний застій у період правління Б. Муссоліні. Естетичні принципи неореалізму сформулював Ч. Дзаваттіні: максимальне зближення екранної розповіді з реальністю життя, відмова від сюжету та залучення непрофесійних акторів. Вони були вперше реалізовані в фільмах «Одержимість» Л. Вісконті і «Діти дивляться на нас» В. де Сіка. Маніфестом неореалізму стала картина Р. Росселіні «Рим — відкрите місто». Для неореалізму характерні демократизм і гуманізм, увага до життя простої людини, дотримання принципу вірності факту.

У 50—60-ті рр. новим кроком в освоєнні художніх засобів кінематографії стала творчість Ф. Фелліні, М. Антоніоні, П. Пазоліні і шведського режисера І. Бергмана.

Французьке кіно того часу, відтворюючи проблеми повоєнної дійсності, також відобразило події Другої світової війни і Руху Опору (режисери Р. Клеман, Л. Дакен, Ж. Беккер, Ж. П. Ле Шануа). Крім того в ньому зароджується напрям під назвою «Нова хвиля», який представляли режисери Ж. Л. Годар («На останньому диханні»), А. Рене («Хіросима — моя любов»), Ф. Трюффо («400 ударів», «Американська ніч»), К. Шаброль («Красунчик Серж», «Кузени»), Ж. Демі («Шербурзькі парасольки») та інші. Дорогому комерційному кінематографу «Нова хвиля» протиставляла скромний, без кінозірок і постановочних ефектів, знятий на невеликі кошти, як правило, невідомим режисером за ескізним сценарієм. Представники «Нової хвилі» демонстрували інтерес до молодого покоління і скептичне ставлення до традиційних соціальних цінностей. Режисери «Нової хвилі» заперечували свою причетність до жодного художнього угруповання, проте їхні фільми мають багато спільного. Поетика «Нової хвилі» розвинула принцип розповіді від першої особи, внесла репортажну безпосередність, змішання літературної мови з ненормованою лексикою, продемонструвала унікальну можливість розкриття внутрішнього світу персонажа через самоаналіз.

Нині центром світового кіновиробництва є США.

Невід'ємною ознакою життя сучасної людини стало телебачення (гр. *tele* — далеко) — передавання на відстань зображень рухомих і нерухомих об'єктів за допомогою електричних сигналів, що поширюються каналами зв'язку.

Питання передачі зображення на відстань були розв'язані в працях У. Сміта (США, 1873), О. Столетова (1988), О. Попова (1895). Б. Розінг у 1911 р. провів першу у світі телепередачу у лабораторних умовах.

Перша експериментальна передавальна телевізійна станція (чорно-біле зображення) була створена у США (1929), постійні телетрансляції почалися у Великобританії (1936). Кольорове телебачення з'явилося у США (1956). В СРСР регулярні телепередачі почалися з 1939 (Москва), з 1951 — у Києві.

Телебачення є засобом інформації, що має можливість одночасно звернутися до багатомільйонної аудиторії, зокрема завдяки прямому ефіру. В перші десятиліття свого існування телебачення обмежувалося роллю засобів масової інформації, несучи повідомлення про події, що відбуваються у світі. Згодом складається система інформаційно-публіцистичного телебачення, створюються художні, музичні, розважальні, навчальні програми. Телебачення набуває все більшої популярності через оперативність, можливість донести до великої аудиторії потрібну інформацію тощо.

У другій половині ХХ ст. набуває поширення масова культура, розрахована на доступний, занижений рівень сприйняття. Її поява пов'язана з розвитком засобів масової комунікації — преси, радіо, телебачення, кінематографу, відео, звукозапису, мережі Інтернет, які сприяли тиражуванню і розповсюдженню явищ культури, донесенню їх до найширших мас. Батьківщиною масової культури вважаються США. Типовими жанрами маскульту стали детектив, жіночий роман, фантастика, трилер, вестерн, бойовик, телесеріал, мелодрама, фільм жахів, комікс, мюзикл, естрадна музика, мода тощо.

Масова культура твориться з розрахунку на комерційний успіх і дуже часто є високопрофесійною, створеною талановитими кінорежисерами, письменниками акторами, композиторами, співаками. Твори масової культури, як правило, мають розважальний характер.

Масова культура є примітивним наслідуванням високої культури, тому по відношенню до маскульту вживається термін «кітч» (нім. *kitsch* — дешева продукція, несмак; *verkitschen* — дешево продавати).

Будучи доступною для мільйонів людей, масова культура справляє могутній ідейний та естетичний вплив, створюючи стереотипи поведінки і стилю життя.

9.2. ОСОБЛИВОСТІ КУЛЬТУРНОГО РОЗВИТКУ УКРАЇНИ В ХХ СТ.

У ХІХ — на початку ХХ ст. українська культура досягла свого розквіту. Це був період, позначений зростанням національної самосвідомості. На цій хвилі розгортається творчість цілої плеяди українських митців, які збагатили вітчизняну духовну скарбницю.

ХХ ст. для України стало часом великих випробувань, важливих суспільно-політичних подій, що часто призводили до знищення засад національно-культурного буття, були згубними для діячів культури та не сприяли збереженню культурних цінностей. Та, незважаючи на складні катаклізми, українська культура продовжувала плідно розвиватися.

Початок ХХ ст. для України був відзначений долученням до загальноросійського визвольного руху. У цей час в Україні намітилася тенденція до підвищення осві-

тнього рівня народних мас, зацікавлення національною історією та культурою, що вивчалися у недільних школах. З'являються народні бібліотеки, просвітницькі товариства, аматорські театральні гуртки. Розвиток промисловості активізував поширення професійно-технічних закладів.

Незважаючи на урядові заборони, розширювалася сфера вживання української мови.

Розвиткові українського книгодрукування перешкождала цензура, яка постійно обмежувала видання книжок українською мовою. Рідною мовою заборонялося користуватися під час проведення наукових та громадських заходів. Проте українська мова поступово проникає в різні сфери народного буття. Прогресивні діячі відстоювали право на навчання в школах рідною мовою; були створені україномовні підручники для початкової школи. У Львівському та Чернівецькому університетах існували українознавчі кафедри.

Під час революції 1905—1907 рр. в Україні поширюється діяльність «Просвіт», що видавали літературу українською мовою, читали лекції, відкривали бібліотеки. Діяльність «Просвіт» часто була пов'язана з національно-визвольною боротьбою.

На початку ХХ ст. у Західній Україні поширюється січовий рух, що орієнтувався на відродження традицій запорізької військової справи.

Значну роль у пропаганді української літератури, досліджень з історії, археології, етнографії відіграли журнали «Киевская старина», «Українська хата», «Літературно-науковий вісник».

На Заході України національно свідомі наукові сили об'єдналися в Наукове товариство ім. Т. Шевченка (1892, діє донині).

На Сході України (у Києві, Харкові, Одесі) також існували наукові товариства, що сприяли поширенню технічних знань, вивченню та охороні пам'яток старовини.

Бурхливим було мистецьке життя на початку ХХ ст. У цей час працюють класики української літератури — І. Франко, Леся Українка, М. Коцюбинський, письменники молодшої генерації — В. Винниченко, О. Олесь, В. Стефаник; корифеї українського театру М. Кропивницький, М. Старицький, М. Садовський, М. Заньковецька; композитори М. Лисенко, К. Стеценко, С. Людкевич, О. Кошиць; художники В. Кричевський, Г. Нарбут, М. Бойчук.

Українська культура початку ХХ ст. розвивалася у руслі загальносвітових тенденцій, тяжіючи до авангарду. Так, українські письменники Східної України, об'єднані навколо журналу «Українська хата» (А. Кримський, М. Вороний, М. Філянський, Г. Чупринка тощо), утверджували потребу в творенні нових суспільних і національних форм буття.

Галицькі поети (Б. Лепкий, В. Пачовський, О. Луцький та ін.), що входили до угруповання «Молода Муза» (1906), шукали нові шляхи у мистецтві. Вони намагалися збагатити поетичну мову, шукали нові засоби виразності, орієнтувалися на західноєвропейську літературу.

У руслі авангарду розвивався український живопис початку ХХ ст. Молоді художники відмовлялися від академічних традицій, намагалися в нових естетичних формах вирішити складні проблеми, що поставали перед суспільством. Український образотворчий авангард еднав нашу культуру з європейською.

Українське мистецтво початку ХХ ст. було вищим щаблем розвитку нашої культури. Вона намагалася подолати традиційні стереотипи; акцентувала увагу не на відображенні довколишнього світу, а на відтворенні внутрішнього світу людини.

У 1917 р. широкі народні маси пов'язували свої сподівання на духовне розкріпачення, на вільний розвиток української культури з боротьбою за демократизацію громадського життя.

З часу утворення Центральної Ради (3 березня 1917 р.) почалася активна державна підтримка української культури. Керівництво Центральної Ради підтримувало загальнодемократичні вимоги про скасування будь-яких обмежень щодо української мови, культури, суспільно-політичного життя.

Центральна Рада проводила активну політику на ниві освіти. Було взято курс на створення єдиної народної загальноосвітньої школи. Послідовно проводилася українізація освіти, чому сприяв I Всеукраїнський педагогічний з'їзд (квітень 1917 р.) та Всеукраїнський учительський з'їзд (серпень 1917 р.). На місцях створювалися бібліотеки та готувалися передумови для початку викладання з 1 вересня 1917 р. у початкових школах українською мовою. У гімназіях та середніх школах запроваджувалося вивчення української мови, літератури та історії. У 1917 р. у Україні почав виходити педагогічний журнал «Вільна українська школа».

Відбувалася українізація вищої школи. У вузах запроваджувалася змішана мова викладання, були створені українознавчі кафедри. За Центральної Ради в Україні з'явилися нові вищі навчальні заклади: Київський український народний університет, Київський юридичний інститут, Київський географічний інститут, Кам'янець-Подільський український народний університет, Херсонський педагогічний інститут. 5 грудня 1917 р. було засновано Українську Академію мистецтв, що давала вищу художню освіту. Першим ректором Академії став Ф. Кричевський (іл. 10), професорами були українські художники М. Бойчук, В. Кричевський, Г. Нарбут, О. Мурашко (іл. 6) та інші.

Пожвавилися театральна діяльність. За ініціативи Леся Курбаса у Києві було створено Молодий театр, довкола якого об'єдналися обдаровані актори молодшого покоління. Керівництво Української Центральної Ради усвідомлювало необхідність охорони пам'яток старовини і мистецтва. Продовжували існувати старі та відкривалися нові красзнавчі та історичні музеї, працювали Київське товариство охорони пам'яток старовини і мистецтва, Одеське товариство історії і старожитностей.

Події громадянської війни в Україні не сприяли розвитку культури, спричинили до припинення функціонування багатьох культурно-освітніх закладів.

Громадянська війна розкидала українську інтелігенцію по різних угрупованнях, примусивши спрямувати зусилля не стільки на національно-культурні відродження, скільки на боротьбу за власне виживання.

Після закінчення громадянської війни держава знову повертається до проблем культури, розглядаючи її як невід'ємну складову частину партійної роботи. Після встановлення радянської влади в Україні у сфері культури починають здійснюватися перетворення, відомі як «культурна революція». Набувають поширення ідеї Пролеткульту, що відкидали ідеї спадкоємності в культурі, вважали, що культура панівних класів ворожа робітникам і селянам. Проте така культурна політика не стала провідною.

У 20-х рр. в Україні радянською владою проводиться політика українізації, що відіграла певну позитивну роль у розвитку культури. З цього приводу було ухвалено ряд партійних та урядових постанов: «Про обов'язкове студіювання у школах місцевої мови, а також історії та географії України» від 09.03.1919 р., ухвалено Тимчасовим робітничо-селянським урядом України; «Про вживання в усіх установах української мови нарівні з великоруською» (21.02.1920, ВУЦВК); «Про запровадження української мови у школах та радянських установах» (серпень 1921 р., декрет РНК УСРР).

XII з'їзд РКП(б) у 1923 р. офіційно проголосив курс на українізацію. Матеріалізуючи рішення партійного форуму, згодом було видано декрет ВУЦВК та РНК УСРР «Про заходи забезпечення рівноправності мов і про допомогу розвитку

української мови». Згідно з цією постановою передбачалося переведення на українську мову викладання закладів освіти, а в неукраїнських школах українська мова ставала обов'язковим предметом. Постанова була схвально зустрінута українською інтелігенцією, прагнення якої на культурній ниві відтепер збігалися з офіційною політикою.

У розвиток згаданої постанови йшлося також про підготовку українських національних кадрів, врахування національного складу республіки при формуванні кадрового корпусу, організація національної преси, книговидавництва, сприяння українському мистецтву.

Не всі сприйняли позитивно курс на українізацію. Негативно поставилися до цієї ідеї багато службовців, викладачів вищих навчальних закладів, інженерно-технічних працівників.

Після обрання секретарем ЦК КП(б)У Л. Кагановича українізація прискорюється (під впливом адміністративного тиску). У липні 1925 р. прийнято постанову РНК УССР «Про практичні заходи по українізації радянського апарату». Згідно з постановою проводилася атестація чиновників на знання ними української мови, ті, що ігнорували українізацію, звільнялися з посад. Такі заходи викликали опір серед кваліфікованої інтелігенції.

Українізація, що відбувалася під партійним контролем, ставала часткою загального процесу розвитку української культури. Завдяки українізації вперше після століть колоніального існування українська культура дістала державну підтримку. Але процес українізації ніс на собі відбиток, притаманний пореволюційній епосі політизації та ідеалізації культурної сфери. Партійне керівництво та державні органи постійно втручалися у розвиток культурної сфери.

Позитивних явищ у 20-х — на початку 30-х рр. все ж було чимало.

Важливим було те, що в Україні взялися за ліквідацію неписьменності, оскільки переважна більшість населення України не вміла читати й писати. У 1920 р. було створено Надзвичайну комісію по боротьбі з неписьменністю, а в травні 1921 р. Раднарком України ухвалив постанову «Про боротьбу з неписьменністю», згідно з якою все населення республіки віком від шести до п'ятдесяти років повинно було вчитися читати й писати.

Спеціальною постановою ВУЦВК і РНК УРСР (1929) оволодіння грамотою проголошувалося обов'язком громадянина перед державою. В Україні було відкрито доступ до освіти дітям усіх станів, школа звільнялася від церковного впливу, освіта здобувалася рідною мовою. Після 1917 р. створюється загальноосвітня школа на засадах безплатної обов'язкової загальної й політехнічної освіти для всіх дітей обох статей віком до 17 років з рідною мовою викладання.

З 1924 р. в Україні початкова освіта стала обов'язковою, а в 1932—1933 рр. було взято курс на обов'язкову семирічну освіту. Держава намагалася охопити навчанням всіх дітей шкільного віку, хоча у 1932—1933 рр. кількість дітей віком 8—10 років, не охоплених навчанням, становила 2%. Для забезпечення шкіл учителями було збільшено мережу педінститутів і технікумів (у 1926 р. в Україні було 12 педінститутів; у 1932 р. — 46). Створювалася система заочної освіти.

Розвивалася професійно-технічна середня спеціальна та вища школа. Для підготовки робітничих кадрів були створені школи фабрично-заводського учнівства (ФЗУ).

Після 1917 р. були скасовані майнові, станові, національні та інші обмеження, що існували раніше. Від молоді селянського та робітничого походження при вступі до ВНЗ не вимагався документ про середню освіту. Фактично після скасування до-революційних пільг і привілеїв запроваджувалися нові, що знижувало рівень про-

фесійної підготовки. З 1921 р. у вищих навчальних закладах було створено робітничі факультети для підготовки до вступу у вуз робітничої і селянської молоді. Відчувалася гостра необхідність у кваліфікованих викладацьких кадрах, бо від послуг викладачів, що працювали до революції, відмовилися. Для підготовки вузівських викладачів були створені інститути червоної професури, а в Харкові — Комуністичний університет ім. Артема.

У середині 30-х рр. українська школа поступово втрачає своє національне обличчя, бо у 1932—1934 рр. запроваджено загальносоюзну систему народної освіти з уніфікованими програмами і підручником.

У 20-х рр. активізується наукова діяльність. Головним науковим осередком республіки була Всеукраїнська академія наук (ВУАН), заснована у 1918 р. Академія об'єднувала близько 40 науково-дослідних закладів, в яких працювали 37 членів ВУАН. Академія працювала не в Харкові, тодішній столиці, а у Києві, що давало можливість певний час уникати політизації. До 1921 р. ВУАН очолював В. Вернадський, у 1922—1928 рр. — видатний природознавець В. Липський, а в 1928—1930 рр. — академік Д. Заболотний. В Академії розгорнулася робота над словником української мови, згодом було утворено інститут української мови для розробки термінології в різних галузях науки.

У галузі історичної науки працювали відомі вже вчені Д. І. Яворницький, А. Ю. Кримський, Д. І. Багалій, з 1924 р. повернувся з еміграції М. С. Грушевський, перу якого належить понад тисячі наукових праць.

Значних успіхів українські вчені досягли в галузі фізики і математики. Д. О. Граве, М. М. Крилів та М. М. Боголюбов заклали підвалини нелінійної механіки.

Розробками з теорії фізики займався харківський Український фізико-технічний інститут, в якому певний час працював І. В. Курчатov. У 1932 р. тут вперше в СРСР було штучно розщеплене ядро атома.

Талановитий винахідник Ю. В. Кондратюк проводив дослідження з теорії космічних польотів.

У 1929 р. за ініціативою Є. О. Патона було засновано електрозварювальну лабораторію, в 1932 р. реорганізовану в Інститут електрозварювання ВУАН. Вперше у світовій практиці автоматичне зварювання металу застосували на будівництві Дніпрогесу та Магнітки.

У галузі охорони здоров'я працювали Д. К. Заболотний, М. Ф. Гамалія, Ф. Г. Яновський, М. Д. Стражеско, В. Я. Данилевський, П. М. Буйко, П. І. Баранник, В. П. Комісаренко.

Фахівці з генетики та селекції рослин і тварин А. О. Сапегін, В. Я. Юр'єв, М. Г. Холодний виводили нові сорти пшениці, ячменю, кукурудзи, вівса, впроваджували в сільське господарство науково обґрунтовані сівозміни.

Успіхи українських вчених були б значнішими, якби не репресії, яких вони зазнають з початку 30-х років. Після припинення українізації в грудні 1932 р. майже всі мовознавчі праці (в тому числі правопис 1928 р.) в Україні були визнані «націоналістичними» і вилучені з наукового вжитку.

20-ті рр. відзначалися пожвавленням національного релігійного життя. На шляху його, однак, постійно виникали політичні перешкоди. Передумовою діяльності релігійних організацій став декрет уряду радянської України «Про відокремлення церкви від держави та школи від церкви» (1919 р.). Держава офіційно надавала рівні можливості для діяльності різних релігійних напрямів. Користуючись цим, прихильники незалежності православної церкви від російської на Всеукраїнському церковному соборі в Києві (жовтень, 1921) проголосили створення Української

автокефальної (самоврядної) православної церкви УАПЦ (першим єпископом став В. Липківський). Більшість віруючих в УАПЦ приводило бажання слухати службу Богу та молитися рідною мовою. У другій половині 20-х рр. починаються репресії стосовно керівництва цієї церкви, що були оголошені «петлюрівцями в рясах».

У 20-х — на початку 30-х рр. активно розвивається література.

У розвитку мистецтва цієї доби поєднувалися традиції дожовтневого часу та досвід молодих культурних сил, покликаних до життя революцією. Про бурхливий розвиток літератури цієї доби свідчить утворення різноманітних творчих угруповань («Плуг», «Гарт», «Ланка», ВАПЛІТЕ, «Молодняк», «Аспанфут», «Нова генерація» тощо). У цей час молоді українські письменники часто відмовляються від традицій класичної літератури та орієнтуються на літературне життя Західної Європи.

У літературі 20-х рр. сформувалася яскрава революційно-романтична течія (П. Тичина, В. Сосюра, В. Чумак, В. Еллан).

У другій половині 20-х рр. помітне місце займала ВУСПП (1927—1932) — спілка, яка ставила за мету об'єднати всіх художників слова, що прагнули до створення єдиної інтернаціональної пролетарської літератури.

Керівники ВУСПП висунули гасло «союзник або ворог», виявляли нетерпимість до тих письменників, що не належали до організації (Остап Вишня, М. Куліш, Ю. Смолич, О. Копиленко, Є. Плужник, Ю. Яновський).

Група київських неокласиків (М. Зеров, М. Драй-Хмара, П. Филипович, М. Рильський) прагнули засвоїти досвід класичної світової літератури. Чимало митців тяжіли до різних проявів модернізму.

Існували літературні угруповання, які тяжіли до модернізму в різних його виявах: «Аспанфут», «Авангард», «Ланка», «Марс». У 20-х рр. ще була певна можливість розвиватися напрямам, започаткованим на початку ХХ ст. Символізм, характерний для творів молодого П. Тичини, продовжував розвиватися. Його представники згрупувалися довкола журналу «Музагет» (Д. Загул, О. Слісаренко, В. Кобилянський та ін.). Символізм — нетривалий період в історії нашої літератури, бо його представники відходили до інших течій — футуризму, революційно-романтичного напрямку.

Виникнувши на початку століття в Італії, футуризм поширився в Україні (спілка «Аспанфут»). Представником цього напрямку був М. Семенко, який шукав нові словесні форми для вираження динаміки життя, змін, що відбувалися дуже бурхливо («Весна», «Степ»). Група «Авангард» тяжіла до конструктивізму.

У перше десятиліття після революції особливо бурхливо розвивається поезія. Найзначніші постаті серед поетів: В. Чумак (1900—1919), В. Еллан (1894—1925), П. Тичина (1891—1967), В. Сосюра (1898—1965), М. Рильський (1895—1964), поети-неокласики.

Єдина збірка В. Чумака «Заспів», у якій він оспівує революцію, вийшла після смерті автора.

В. Еллан-Блакитний — один із зачинателів української радянської поезії. Редактор журналів «Шляхи мистецтва», «Червоний перець». Його перша поетична книга — «Удари молота і серця» — зобразила грандіозний розмах революційного поступу і перші кроки будівництва соціалістичного суспільства.

Одним із найяскравіших поетів того часу був П. Тичина. Його ранні збірки — «Сонячні кларнети», «Плуг», «Вітер з України» — краще в його творчому доробку, тут увічнено визвольну боротьбу українського народу.

В. Сосюру називають найтоншим ліриком української поезії. Він автор десятків поем, кількох десятків збірок поезій, автобіографічного роману «Третя рота».

Євген Плужник (1898—1938) — видатний поет і прозаїк, автор збірок «Дні» (1926) і «Рання осінь» (1927), роману «Недуга».

Творчість М. Бажана (1904—1983), що спершу тяжів до футуризму, характеризується філософською глибиною, епічністю, громадянським пафосом («Руромарш», «Протигаз», «Будівлі»).

Тривалий час широкому загалові невідомі були твори західноукраїнського поета і прозаїка Б. Лепкого (1872—1941). Він автор циклу романів про І. Мазепу, відомої в усьому світі пісні «Чуєш, брате мій».

Відомими поетами у Західній Україні в 20-х рр. були Б.-І. Антонич («Привітання життя»), О. Ольжич, С. Городинський («Барви і лінії») та інші. Деякі західноукраїнські письменники (Я. Галан, П. Козланок, С. Тудор, О. Гаврилюк) з симпатією ставилися до подій, що відбувалися в Радянській Україні і орієнтувалися на письменників революційно-романтичного напрямку.

У 20-х рр. активізувався розвиток прози. У великих епічних творах письменники-реалісти намагалися осмислити і узагальнити події, що відбувалися, зміни в суспільно-політичному житті народу та його побуті: Ю. Яновський («Майстер корабля»), П. Панч («Голубі ешелони»), І. Ле («Роман міжгір'я»), А. Головка («Бур'ян»).

Серед блискучої плеяди українських письменників початку ХХ ст. — В. Винниченко (1880—1951). Він — один з найвидатніших діячів українського національно-державного відродження (оповідання «Краса і сила», «Малорос-європесць», «Федько — халамидник», «Голота», «Зіна», «Кумедія з Костем»; романи «Сонячна машина», «Заповіт батьків», «Записки Кирпатого Мефістофеля», «Чесність з собою»; драми «Пророк», «Щаблі життя», «Дисгармонія»).

Для творів Григорія Косинки (1899—1934) — одного з фундаторів української прози — характерна імпресіоністична лаконічність і реалістична місткість авторського письма, ліричність, психологізм (збірки новел і оповідань «На золотих богів», «Мати», «В житах», «Політика»).

За високу письменницьку майстерність проти «масовізму» виступили члени ВАПЛІТЕ (організація, що виникла в Харкові в кінці 1925 р.) До неї увійшли колишні члени «Гарту», дехто з «Плугу» і «Жовтня». Організацію очолювали М. Хвильовий, М. Яловий, О. Досвітній, згодом М. Куліш і Г. Епik.

20-ті рр. — це час гострих дискусій про шляхи і принципи побудови соціалістичної України та її культури, час, коли, здавалося, реалізуються найпрекрасніші сподівання народу, і час особистих трагедій найбільш талановитих представників творчої інтелігенції, яка під тиском сталінського диктату розчарувалася в ідеалах соціалізму і шукала можливості виходу України на шляхи демократичного розвитку.

У контексті дискусій, які велися навколо проблем побудови національної культури, найбільший інтерес становив творчий доробок М. Хвильового (1893—1933). У циклах памфлетів «Камо грядеши» та «Думки проти течії», статті «Україна чи Малоросія» він сформулював культурологічну концепцію, вважаючи, що наша культура повинна орієнтуватися на західноєвропейську, а не на російські традиції з їх новими соціальними і духовними віяннями, новим мистецтвом, новими стилями, творчими методами, різноманітними течіями, угрупованнями.

Літературна дискусія в Україні 1925—1928 рр., започаткована творами М. Хвильового, поклала початок політичним переслідуванням у середовищі українських письменників. Твори та ідеї Хвильового нарекли націоналістичними та злочинними.

Полемічні вислови та думки М. Хвильового щодо шляхів розвитку української літератури отримали назву «ідеології хвильовізму», що характеризувалася як прояв

впливу української буржуазної культури на пролетарську. М. Хвильовий покінчив з собою (1933 р.), а згодом письменники були поставлені під суворий партійний контроль, ВАПЛІТЕ — літературна організація, якою керував М. Хвильовий — розпущена.

Літературно-мистецькі угруповання існували в Україні до 1932 р., коли у квітні вийшла постанова ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій». У постанові було сказано, що рамки існуючих літературно-художніх організацій стали вже вузькими і гальмували розвиток художньої творчості. А тому було ухвалено всіх письменників, що підтримують платформу радянської влади і прагнуть брати участь у соціалістичному будівництві, в єдину спілку радянських письменників з комуністичною фракцією при ній.

У 1934 р. відбувся I Всесоюзний з'їзд письменників, на якому було утворено єдину Спілку письменників СРСР. Відтоді розпочалося постійне адміністративне втручання у творчий процес, репресії та переслідування діячів культури.

Значну роль у розбудові української культури відіграло театральне мистецтво. Продовжували працювати корифеї сцени — М. Старицький і П. Саксаганський, створювалися професійні та аматорські театри.

Справжнім реформатором театру був Л. Курбас, що заснував «Березіль» — експериментальний театр, метою якого було формування засад нового сценічного мистецтва. Тісно співпрацюючи з драматургом М. Кулішем, Л. Курбас прагнув до оновлення театрального мистецтва, виступав проти розважальності і штампу на сцені. Перебував під впливом конструктивізму та експресіонізму. У різний час у «Березілі» виступали Д. Антонович, А. Бучма, Л. Гаккебуш, М. Крушельницький, Д. Мілютенко, В. Склярєнко, Н. Ужвій. Л. Курбас проводив експериментальну і навчальну роботу в театрі.

Добу бурхливого розвитку переживала в 20-ті р. українська музика.

У галузі музичного мистецтва в Україні розвивалася обробка народних пісень. У цьому напрямі плідно працювали М. Леонтович, Я. Степовий, К. Стеценко. Композитори і педагоги Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, М. Вериківський, В. Косенко, С. Людкевич збагатили українську музику інструментальними, симфонічними, оперними творами.

Широкого розмаху набула концертна діяльність. У 1920 р. було створено хорову капелу «Думка», що за короткий час стала одним з кращих хорів країни. «Думка» активно пропагувала українську музику не лише в республіці, а й за кордоном.

У 1925—1926 рр. створено театри опери та балету в Харкові, Києві та Одесі, а в 1928—1929 рр. ще чотири пересувних оперно-балетних колективи. У 1923 р. у Харкові створено перший Державний симфонічний оркестр.

Новий вид мистецтва — кіно — швидко поширилося і набуло популярності в Україні. Перші кроки кінематографа в Україні пов'язані з іменами механіка І. А. Тимченка та фізика М. А. Любимова, які ще в 1893 р. створили апарат для відтворення на екрані неперервного руху людей і предметів.

У 1896 р. фотограф А. К. Федецький знімав і демонстрував документальне кіно. З 1907 р. в Україні розпочалося регулярне виробництво кінофільмів (Київ, Одеса, Харків, Катеринослав), у яких знімалися відомі актори. В перші роки радянської влади знімалися документальні, агітаційні та хронікальні фільми («Все для фронту», «Ми переможемо», «Червоний командир», «Мир хатам — війна палацам»).

З 1922 р. почалося виробництво художніх фільмів, більшість з яких розкривали події громадянської війни.

У цей час продовжують працювати кінорежисери П. Чардинін, В. Гардін, І. Кавалєрідзе.

У кінці 20-х — на початку 30-х рр. були екранізовані твори класиків української літератури: «Микола Джеря» (1927), «Борислав сміється» (1927), «Фата моргана» (1931).

У 20—30-х рр. розвивалося документальне і науково-популярне кіно. На Київській кінофабриці режисер Дзига Вертов (Кауфман Денис Аркадійович, 1896—1954) поставив ряд документальних фільмів: «Одинадцятий» (1928), «Людина з кіноапаратом» (1929), що зробили значний вплив на розвиток української кінопубліцистики. У кінці 20-х рр. була проведена реконструкція Одеської кінофабрики, завершилось будівництво Київської кінофабрики (з 1939 р.— Київська кіностудія), яка стала центром української кінематографії.

У 1927 р. в Харкові була створена мультиплікаційна майстерня.

Значну роль у становленні українського кіномистецтва відіграв О. Довженко (1894—1956), який з 1926 р. працював режисером на Одеській кіностудії, знімаючи фільми за власними сценаріями («Сумка дипкур'ера», «Звенигора», «Щорс», «Арсенал», «Земля» та інші.). Новаторським і визначальним у творчості О. Довженка став фільм «Звенигора» (1928). Вперше в історії кіномистецтва до фільму було введено епічну, філософську та ліричну стихії, з цим фільмом пов'язаний новий етап у розвитку українського кінематографа — поетичне кіно. Шедевром світового кіно став фільм О. Довженка «Земля» (1930), у якому режисер порушує важливі загальнолюдські проблеми: життя і смерть, людина і земля, нове і старе, кохання, оспівує землю і працю на землі. У 1958 р. цей фільм було визнано одним з 12 кращих фільмів світу.

Українська архітектура початку ХХ ст. представлена кількома течіями, що розвивалися у руслі модерну. Чимало архітекторів, проєктуючи споруди різноманітного призначення (будівлі медичних і освітніх закладів, житлові будинки тощо), зверталися до традицій народної дерев'яної архітектури, намагаючись поєднати їх із сучасними будівельними тенденціями. Характерними для таких споруд були чотирисхилі дахи або дахи із заламами, трапецієвидні або криволінійні прорізи, ризаліти, декоративні прикраси фасадів у вигляді вставок з кераміки чи майоліки, використання настінного живопису в інтер'єрах.

Одним із кращих зразків українського модерну є споруда Полтавського земства (1903—1908, архітектор В. Кричевський), інтер'єри якої прикрашені настінним живописом С. Васильківського та М. Самокиша на теми з української історії. Риси українського національного зодчества В. Кричевський намагається осучаснити, проєктуючи музей Т. Шевченка в Каневі (у співавторстві з П. Костиком, 1934—1937).

Типовим для українського модерну перших десятиліть ХХ ст. було звернення до традицій українського бароко ХVІІ—ХVІІІ ст. На цьому поєднанні бароко та модернізму було «... досягнуто певної органі стичності синтезу форм і посиленого звучання художнього образу»¹. Майстерно осучаснювали риси бароко українські архітектори Д. Дяченко (корпуси аграрного університету у м. Києві, лікарня у Лубнах); С. Тимошенко (житлові будинки у Харкові); І. Якубович (приміщення шкіл у Чернігові).

На початку ХХ ст. архітектори знову звертаються до класицистичних традицій ХІХ ст., поєднуючи можливості сучасних будівельних технологій з ордерними формами та іншими особливостями класицизму. У стилі неокласицизму зведено споруду Педагогічного музею у Києві (1909—1911, архітектор П. Альошин), оздоблену рельєфним фризом; житловий будинок у Музейному провулку в Києві (1909,

¹ Історія української архітектури / Ред. В. І. Тимофієнко. — К.: Техніка, 2003. — С. 370.

архітектор В. Риков); будинок товариства «Саламандра» у Харкові (1914—1915, архітектор М. Верьовкін та ін.).

Загалом український модерн початку ХХ ст. осучаснював кращі традиції національної архітектури.

У 20-х рр. ХХ ст. перед архітекторами стояло завдання створення проектів споруд різноманітного призначення: промислових, торговельних, транспортних підприємств, культурно-освітніх, житлових, адміністративних споруд відповідно до суспільних запитів. Різноманітні творчі організації в галузі архітектури — «Товариство сучасних архітекторів України» (ТСАУ), Асоціація нових архітекторів (АС-НОВА) по-різному усвідомлювали шляхи розвитку сучасного будівельного мистецтва. Значна частина митців орієнтувалася на західноєвропейську архітектуру, шукала нові форми художньої виразності, що, зрештою, привело до поширення конструктивізму. Цьому стилю властиві раціональні конструктивні і планувальні рішення з використанням новітніх для того часу будівельних матеріалів: гладенькі стіни, широкі смуги вікон, заміна нижніх поверхів відкритими опорами, плоскі дахи.

Особливо яскраво новий стиль виявився в забудові Харкова, який до 1934 р. був столицею України. У центрі міста було створено комплекс адміністративних споруд: будинок Держпрому (1925—1929, архітектор С. Серафимов, М. Фельгер, С. Кравець), споруда проектних організацій (1930—1933, архітектор С. Серафимов та ін.), будинок кооперації (1933—1935, архітектор О. Дмитрієв та ін.).

Постанова ЦК ВКП (б) «Про перебудову літературно-художніх організацій» (1932) не сприяла розвитку різноманітних течій в архітектурі. Спілка архітекторів України, створена в 1933 р., орієнтувалася на єдиний творчий метод — соціалістичний реалізм, основою для якого стала класицистична архітектура. У 30-х рр. створюються генеральні плани забудови найбільших міст України, у яких було передбачено створення промислових зон, житлових кварталів з необхідною інфраструктурою, зон відпочинку, адміністративних центрів. Велика увага приділялася створенню типових проектів, запровадженню індустріальних методів у будівництві, що здешевлювало забудову, але робило її одноманітною, безликою.

Адміністративні споруди, зведені у 30-х рр. у Києві, відзначалися наслідуванням класицистичних форм, помпезністю, надмірним монументалізмом (будинок Кабінету Міністрів України, 1936—1938, архітектори І. Фомін, П. Абросимов та споруда Верховної Ради України, 1936—1939, архітектор В. Заболотний) (іл. 14, 15).

На жаль, у цей час було зроблено ряд непоправних помилок у галузі містобудування. Було знищено чимало культових споруд, у тому числі й Михайлівський Золотоверхий монастир, на місці якого планувалося створити Урядову площу з комплексом адміністративних споруд (збудовано лише одну за проектом архітектора І. Лангбарда).

У довоенний період запроваджувалася комплексна забудова, створювалися багатопверхові житлові будинки, споруди соціального призначення (дитячі садки, школи, санаторії, лікарні, кінотеатри, театри).

Образотворче мистецтво 20 — початку 30-х рр. також відзначалося наявністю великої кількості напрямів, шкіл та угруповань. У цей час створюються художні угруповання: Асоціація революційного мистецтва (АРМУ), Товариство художників імені К. Костанді в Одесі, Асоціація художників Червоної України (АХЧУ), Об'єднання сучасних митців України. Працюють такі визначні майстри, як М. Бурачек, І. Їжакевич, Ф. Кричевський, М. Самокиш, Г. Світлицький, К. Трохименко, О. Шовкуненко, М. Бойчук, І. Падалка, В. Седляр, П. Волокидін, І. Труш, О. Новаківський тощо.

Традиції книжкової графіки заклав Г. Нарбут. Чимало художників у 20-ті рр. працювали у жанрі сценографії, оформлюючи театральні спектаклі (О. Хвостенко-Хвостов, О. Екстер, А. Петрицький). Переважно монументальним живописом займався М. Бойчук, професор Київського художнього інституту, та його учні: І. Падалка, В. Седляр, О. Павленко, які у своїй творчості намагалися уникати зайвих деталей, поєднували національні традиції з художньою мовою авангарду. Плідно працюють живописці Ф. Красицький (іл. 7), І. Їжакевич (іл. 8), О. Новаківський (іл. 9) тощо.

У цей час розвивається скульптура. Було створено пам'ятники Т. Шевченку у Москві (1918, С. Волнухін), Петрограді (1918, Я. Тільберг), Ромнах (І. Кавалерідзе), Одесі, Катеринославі, Чернігові. Величний монумент поету-гуманісту і філософу Г. Сковороді у 1922 р. зведено у Лохвиці на Полтавщині (І. Кавалерідзе). Розпочинає творчу діяльність О. Архипенко (1887—1964), який виїхав за кордон, де став однією з найпомітніших постатей у мистецтві авангарду («Жінка, яка зачісується», «Постать», «Ступаюча жінка»). На жаль, скульптура радянського часу мала виразні політично-агітаційні риси, що позначалося на художньому рівні творів.

Так, у 20-ті рр. ХХ ст. завдяки політиці українізації, поштовх якій дала ще національно-визвольна боротьба попереднього часу, культура в Україні зробила важливий крок на шляху подолання провінційності та комплексу «малоросійства»; органічно включалася у світовий художній процес, творила значні художні цінності. Але нова культура, яка опиралася на комуністичні ідеали, заперечувала інші духовні цінності, і це призводило до трагічних явищ у культурному житті.

У 30-х рр. після постанови ЦК ВКП (б) «Про перебудову літературно-художніх організацій» (1932) мистецькі об'єднання були розпушені, а натомість створені організації митців, що підтримували ідейно-політичну платформу Компартії.

Розпочинаються масові репресії. Покінчив самогубством М. Скрипник, якого звільнили з посади. З арештом у травні 1933 р. М. Ялового починаються репресії проти діячів культури м. Харкова. Заарештовані та відправлені у табори кілька сотень письменників, художник М. Бойчук та його послідовники, було репресовано ряд науковців, церковних діячів, ліквідовано значну кількість НДІ, насамперед гуманітарного профілю.

У 20-х рр. була сформована самобутня художня культура, яка майже цілком була знищена в 30-ті рр. «Започатковане в 20-х роках після революційних соціальних і національних катаклізмів Відродження української культури стало розстріляним Відродженням і на кінець 30-х років жанрово-стильова, формальна різноманітність попереднього десятиліття була зведена до єдиної соцреалістичної «ноти», навзагал вималюувалася похмура картина ідеологічного диктату, схематизму, кон'юнктурності, коли навіть поодинокі непересічні особистості виступали блідими тінями самих себе»¹.

30-ті рр. стали складним часом випробувань для українського народу. У цей час в Радянському Союзі було встановлено сталінський тоталітарний режим.

Процес відродження української культури, що розгорнувся у 20-х рр., на жаль, був дуже рано перерваний.

Під загрозою репресій у різний час деякі митці та вчені виїжджають за кордон (О. Олесь, В. Винниченко, Є. Маланюк, Ю. Клен, О. Теліга, О. Ольжич, О. Кошиць, Д. Антонович, Д. Чижевський та ін.) та своєю діяльністю сприяють посиленню інтересу світової громадськості до української культури.

¹ Історія української літератури ХХ століття. У 2 кн. Кн. 1.: 1910—1930-ті роки: Навч. посібник / За ред. В. Г. Дончика. — К.: Либідь, 1993. — 784 с.

30-і рр. — це час масових репресій у середовищі інтелігенції. У всіх сфабрикованих справах судили не якихось злочинців і контрреволюціонерів, а інтелектуальну, творчо активну частину українського народу. У суспільстві сформувався духовно-ідеологічний монополізм, всі галузі культури підпадали під ідеологічний тиск. За правління Сталіна відбувалася де — інтелектуалізація та дегуманізація суспільства, бо жертвами репресій ставала духовна еліта країни — вчені, вузівські викладачі і студенти, митці (С. Єфремов, М. Старицька-Черняхівська, М. Зеров, М. Куліш, Л. Курбас, М. Ірчан, Остап Вишня, З. Тулуб, Б. Антоненко-Давидович, І. Кулик, І. Микитенко, В. Підмогильний, Є. Плужник, В. Поліщук, О. Слісаренко, М. Бойчук, Ю. Михайлів, І. Падалка, В. Седляр та інші).

Зазнавали переслідувань священнослужителі. У 30-х рр. укорінилася думка про ворожість релігії. Вважалося, що вона відіме в міру зникнення класових розбіжностей і класового суспільства, що її породило. Священиків і ченців виселяли, позбавляли громадянських прав, а культові споруди руйнувалися чи передавалися на господарські потреби. У період боротьби з релігією та церквою було втрачено велику кількість культурних пам'яток: ікон, старовинних книг, речей церковного вжитку, серед них Михайлівський Золотоверхий собор (XII ст.), церква Богородиці Пирогощі (XII ст.) та інші споруди.

Нешадних переслідувань в Україні зазнали Російська православна та греко-католицька церкви, а парафії УАПЦ були ліквідовані та підпорядковані московському патріархату. Всього у 30-х рр. в Україні була припинена діяльність близько 80 відсотків церков.

У 30-х рр. були заборонені твори значної кількості дореволюційних вчених та митців демократичного напрямку, а також твори репресованих письменників (М. Драгоманова, Б. Грінченка, М. Костомарова, М. Максимовича, П. Куліша, В. Винниченка, М. Грушевського, М. Куліша, М. Зерова, Г. Косинки, М. Ірчана, Л. Старицької — Черняхівської та інших).

Друга світова війна стала тяжким випробуванням для нашого народу. Військові події забрали мільйони людських життів, були знищені цінні пам'ятки культури, розграбовані музейні та приватні колекції. Тисячі музейних експонатів були вивезені за кордон і не повернуті після закінчення війни.

Діячі української культури всі сили присвячували боротьбі з ворогом. В евакуації продовжували працювати вищі навчальні заклади, інститути Академії наук України, творчі спілки. У творчості письменників переважала патріотична тематика («Слово про рідну матір» М. Рильського, «Клятва» М. Бажана, «Любіть Україну» В. Сосюри, «Весна», «Голос матері» П. Тичини, «Україна в огні», «Ніч перед боєм» О. Довженка, «Ярослав Мудрий» І. Кочерги, «Зенітка» Остапа Вишні).

Героїко-патріотична тематика переважала у творчості українських театрів, які в евакуації ставили п'єси О. Корнійчука, І. Кочерги, Л. Леонова, К. Симонова, виступали з концертами і виставами перед бійцями військових частин на фронті і в тилу.

Українські кінематографісти в час війни працюють над створенням хронікально-документальних та художніх фільмів («Битва за нашу Радянську Україну», режисер О. Довженко; «Як гартувалася сталь», «Райдуга», режисер М. Донської).

Після перемоги у війні в суспільстві з'явилися надії на демократизацію життя, на утвердження поваги до особистості, її людських та політичних прав і свобод. Натомість влада намагалася зміцнити тоталітарний режим. Були повторно репресовані люди, які вже вийшли з місць позбавлення волі, військові, що потрапили до німецького полону.

У перше повоєнне десятиліття тривав ідеологічний диктат та тиск на митців. Тема війни залишалася домінуючою, але акцент робився на переможному, завер-

шальному етапі війни, причини поразок і тяжких втрат у літературних творах не висвітлювалися. Після смерті Й. Сталіна ряд письменників засудили прояви безконфліктності, тенденцій прикрашання дійсності й ілюстративності, хоча процеси оновлення в літературі й мистецтві були незначними.

Тривало адміністративне втручання у сферу художньої творчості. У 1946—1948 рр. приймаються постанови ЦК ВКП (б) «Про журнали «Звезда» і «Ленинград», «Про кінофільм «Велике життя», «Про оперу «Велика дружба» В. Мураделі» та інші, що грубо і некомпетентно втручалися в творчий процес, не залишали місця свободі творчості митця. У перші повоєнні роки було безпідставно розкритиковано і звинувачено в буржуазному націоналізмові наукові праці «Короткий курс історії України», «Нарис історії України», твори М. Рильського, В. Сосюри, М. Бажана, Ю. Смолича, К. Данькевича.

У повоєнні роки відбуваються значні деформації в національно-мовній сфері. Навчальні заклади масово переводяться на російську мову викладання. Негативну роль відіграло те, що партійні і радянські органи, державні установи дедалі більше в практичній діяльності користувалися російською мовою. У повоєнні роки в західноукраїнських областях було взято курс на заміну місцевих кадрів приїжджими, що погано володіли українською мовою і не вважали за необхідне користуватися нею. Представники партійного керівництва часто вимагали відмовитися від застосування в засобах масової інформації багатьох українських слів і заміни їх російськими.

Тому в пресі, на радіо, взагалі у мовній практиці вживалося багато слів неукраїнського походження, в ужиток вводилися російські слова, навіть тоді, коли в цьому не було жодної необхідності, коли це робилося штучно, попри закони словотворення. Русифікації піддавалися і навчальні заклади, які відновлювали свою діяльність після закінчення війни. Школи поновили свою роботу зразу після звільнення території України в 1943—1944 рр. З 1958 р. в Україні обов'язковою освітою стала восьмирічна. У післявоєнний час працює чимало талановитих педагогів, серед них — В. О. Сухомлинський, директор середньої школи с. Павлиш Кіровоградської області.

Характерною рисою в післявоєнні роки стає зменшення сфери вживання української мови. Послідовне скорочення кількості шкіл з українською мовою викладання не відповідало національному складу населення України.

У 60-х рр. відбувається певна нормалізація суспільно-політичної ситуації в країні, що дало можливість з'явитися молодій генерації обдарованих митців, так званих «шістдесятників» насамперед письменників, які своєю творчістю боролися за справжні українські культурні цінності, національну свободу і людську гідність (Л. Костенко, В. Симоненко, В. Стус, І. Драч, Д. Павличко, Б. Олійник, Є. Гуцало, М. Вінграновський, І. Світличний, І. Дзюба, Є. Сверстюк, В. Чорновіл, В. Зарецький (іл. 11), А. Горська та інші). З самого початку твори їх критикувалися, заборонялася їх публікація, деяких митців було безпідставно ув'язнено.

У 70—80-х рр. українська мова продовжувала витіснятися з різних сфер суспільного життя, поглиблювалася русифікація та денаціоналізація, набували широкого вжитку поняття «радянський народ», «єдина загальнорадянська культура», «злиття націй і народностей».

Тривало адміністративно-командне керівництво культурою, штучно обмежувалася свобода творчості митця вузькими рамками принципу партійності та методу соціалістичного реалізму. Все, що не вкладалося в соціалістичні канони, не публікувалося, переслідувалося.

У 60—90-х рр. освіта в Україні розвивалася в умовах масової русифікації викладання в навчальних закладах усіх рівнів. У 1978 р. була прийнята постанова ЦК КПРС про посилення вивчення та викладання російської мови та літератури, згідно з якою шкільний клас на уроках російської мови поділявся на групи, учителі російської мови отримували надбавки до зарплати, а вивчення української мови стало необов'язковим. У 1989 р. вийшла постанова про єдину офіційну загальнодержавну мову в СРСР (російську). Зменшувалася кількість шкіл з українською мовою викладання (у Києві в 1992 р. працювало 307 шкіл, у яких навчалосся 341,3 тис. учнів, з українською мовою навчання — 49 шкіл (36,8 тис. учнів), російською — 123 школи (145,9 тис. учнів), з українською і російською — 135 шкіл. Усього в Києві у 1992 р. українською мовою навчалися 85,8 тис. учнів (25 % усієї кількості). Мовою викладання у більшості вузів стала російська. Зменшувався тираж видань українською мовою.

У 70-х рр., в умовах застою, набуває поширення зневажливе ставлення до рідної мови, історії, літератури, мистецтва, безпідставно критикуються і переслідуються митці, забороняються їхні твори. Так, на тривалий час з літературного процесу був вилучений роман О. Гончара «Собор», присвячений темі збереження нашої духовної спадщини, знищено вітраж роботи А. Горської, Л. Семикіної, О. Заливахи в Київському університеті.

У середовищі передової інтелігенції поширюється національно-демократичний рух, що намагався відстоювати права людини, у тому числі і на рідну мову. У 70-х рр. українські правозахисники створили Українську Гельсінську спілку (В. Чорновіл, А. Пашко, І. Дзюба, В. Мороз), що активно виступала проти русифікації, репресій, нищення пам'яток української культури. Сміливим виступом проти існуючої системи була книга І. Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?».

Попри всі труднощі українська культура у другій половині ХХ ст. продовжувала розвиватися, засвідчуючи значний творчий потенціал нашого народу.

Важливим кроком у сфері освіти стало запровадження обов'язкової середньої освіти (з 1966).

Широко зростаючий технічний рівень виробництва висував високі вимоги до підготовки кваліфікованих кадрів для всіх галузей господарства, тому розширюється мережа закладів професійно-технічної освіти, заочного та вечірнього навчання, відкриваються нові вузи, в тому числі університети.

Наукову діяльність в Україні продовжувала координувати АН УРСР, яку з 1962 р. очолює академік Б. Є. Патон.

Успішно велися дослідження в галузі сільськогосподарських наук, біохімії (академік О. В. Палладін), кібернетики (В. М. Глушков). Значним досягненням учених України була розробка і виготовлення першої в Європі малої електронно-обчислювальної машини.

Нові зразки електрозварювальної апаратури розробляв Інститут електрозварювання, якому в 1945 р. присвоєно ім'я Є. О. Патона. Значним науковим досягненням Інституту стало спорудження в Києві суцільнозварного автодорожного моста через Дніпро.

Значними подіями в культурному житті України стало видання «Української радянської енциклопедії» у 17 томах та «Історії міст і сіл України» у 26 томах.

У складних умовах партійного диктату та адміністративного втручання розвивається література. Творчим методом літератури, згідно зі статутом Спілки письменників, був проголошений соціалістичний реалізм. У багатьох художніх творах з надмірним пафосом прославлялися Ленін, Сталін, інші партійні діячі, була відсутня

будь-яка критична оцінка подій сучасної історії, акцентувалася увага лише на позитивних реаліях життя.

Незважаючи на труднощі, українські письменники плідно працювали в різних жанрах літератури, досягли певних здобутків.

З «хрущовською відлигою» пов'язане поживлення літературно-мистецького життя в Україні. У 50—60-х рр. до читача повертається творчість репресованих письменників, що раніше була вилучена з ужитку (твори М. Куліша, Є. Плужника, М. Зерова, В. Бобинського, М. Драй-Хмари, Г. Косинки, О. Слісаренка, В. Чумака, С. Тудора та ін.). На початку 60-х рр. було розпочато видання «Української радянської енциклопедії», з'явилися нові літературно-художні і наукові періодичні видання, почала присуджуватися Державна премія України ім. Т. Шевченка.

У цей час плідно працюють письменники старшого покоління: М. Рильський («Троянди й виноград», «Далекі небосхили»), В. Сосюра (роман «Третя рота», збірки «Ластівки на сонці», «Щастя сім'ї трудової», «Осінні мелодії»), А. Малишко («Серце моєї матері», «Дорога під яворами», «Синій літопис»); М. Стельмах («Велика рідня», «Хліб і сіль», «Кров людська — не водиця»), О. Гончар («Людина і зброя», «Тронка»); Г. Тютюнник («Вир»); З. Тулуб («В степу безкраїм за Уралом»).

Ліро-епічною, поетичною формою письма позначені твори Олеся Гончара (1918—1995). Для письменника-фронтовика тема війни стала однією з провідних, до якої він неодноразово звертався на різних етапах життя: трилогія «Прапорonoсці» (1946 — 1948), роман «Людина і зброя» (1960). У романі «Тронка» (1963) автор звертається до теми спадкоємності поколінь, співвідношення раціоналізму сучасної науково-технічної доби з загальнолюдськими цінностями. Гостропроблемний роман «Собор» (1968) було піддано нищівній критиці і вилучено з літературного процесу на 20 років (вдруге роман опубліковано у 1987 р.). У цьому творі автор порушує філософські, моральні, екологічні проблеми збереження національних культурних цінностей. Гуманізм, життя за найвищими моральними законами — риси героїв інших творів О. Гончара («Циклон», «Твоя зоря», «Чорний яр»).

Ідеї і настрої цілого покоління виразили молоді талановиті письменники-шістдесятники — В. Симоненко, І. Драч, Б. Олійник, Д. Павличко, Ліна Костенко, В. Коротич, Є. Гуцало, Ю. Щербак, Р. Іванчук, Р. Федорів та ін. Для творчості молодих поетів і прозаїків характерна проблема історичної пам'яті, наступності поколінь, відображення правди життя, інтерес до людської особистості.

Глибоко патріотична, соціально загострена, публіцистично насажена творчість поета В. Симоненка (1935—1963), збірки «Тиша і грім», «Земне тяжіння», «Поезії». Твори В. Симоненка чітко засвідчували його ідейно-естетичну позицію справжнього патріота, що вболіває за долю своєї землі («Ти знаєш, що ти — людина...», «Задивляюся у твої зіниці», «Де зараз ви, кати мого народу?..»). Як гостра сатира на радянську дійсність сприймається один з кращих творів поета — «Казка про Дурила». Молодий поет, життя якого обірвалося так рано, залишив зразки пейзажної лірики («Зимовий вечір», «Степ», «Вже день здається сивим і безсилим»).

Одним з визнаних майстрів поетичного слова України другої половини ХХ ст. є Б. Олійник (1935 р. н.), що розмірковує у своїх творах про проблеми поколінь, історичну пам'ять та місце людини в житті («Урок»), поетизує простих трудівників («Дядько Яків», «Формула», «Про хоробрість»). Творчість Б. Олійника не оминула типова для радянського часу політизація та пропагандистський стиль («Кредо», «Мавзолей Володимира Леніна»). До образу матері звертається поет у циклі «Сиве сонце моє», що складається з дев'яти поезій. Ніжний та трепетний образ матері,

простої сільської трудівниці, сприймається як символ життя, ніжності і добра. Поема «Сім» звертається до подій чорнобильської катастрофи.

У 60-ті рр. у літературний процес влився І. Драч (1936 р. н.) — поет, перекладач, кіносценарист, громадський діяч, лауреат Державної премії УРСР ім. Т. Шевченка та Державної премії СРСР. Збіркам І. Драча «Соняшник», «Протуберанці серця», «Балади буднів», «Поезії», «До джерел», «Корінь і крона», «Київське небо», «Шабля і хустина», «Геліженці», «Храм сонця», «Духовний меч» властиві метафоричність, максималізм, символізація, тема відповідальності митця, призначення поета і поезії. У поемі «Чорнобильська мадонна» (1987) І. Драч розмірковує над проблемами загальнонародної трагедії, що постала після катастрофи на ЧАЕС.

Трагічно склалася доля Василя Стуса (1938—1985), який відверто і послідовно виступав проти радянської тоталітарної системи, був двічі засуджений за свої політичні переконання і помер в ув'язненні. За кордоном були опубліковані збірки його поезій: «Зимові дерева» (1970), «Свіча в свічаді» (1977), «Палімпсести» (1986). Уже після смерті поета побачила світ на Батьківщині збірка «Дорога болю» (1990). Твори поета пройняті глибинними філософськими роздумами про долю людини, свого рідного народу, від якого він був відірваний.

У кінці 80-х — на початку 90-х рр. в Україні відбуваються процеси демократизації та духовного оновлення, коли митці отримали можливість вийти за рамки соціалістичного реалізму, розширюють тематичні та стилеві обрії нашої літератури, орієнтуючись на західноєвропейський модерн (Ю. Андрухович, В. Неборака, Б. Жолдак, О. Забужко, О. Ульяненко, Є. Пашковський тощо).

Чимала кількість українських письменників у різний час опинилася за кордоном. Лише в останні десятиліття їхня творчість була долучена до загальноукраїнського літературного процесу і опублікована на Батьківщині (Є. Маланюк, В. Барка, І. Багрянний, У. Самчук та ін.). Провідною темою творчості Є. Маланюка (1897—1968) стала Україна, проблеми її державності. На все життя відірваний від рідної землі, він завжди лишався патріотом, що вірив у свій народ, його творчі сили, здатність створити незалежну державу (збірки «Стилет і стилос», «Земна Мадонна», «Остання весна»).

Одним з найвизначніших прозаїків, що творив за кордоном, був Улас Самчук (1905—1987), який у передмові до одного зі своїх творів писав: «Хочу бути літописцем українського простору в добі, яку сам бачу, чую, переживаю». Він автор двох романів-трилогій «Волинь» (1928—1937) та «Ост» (1948—1982), де зображує панораму суспільних змін в Україні у ХХ ст. Роман «Марія» (1933) присвячений трагедії голодомору 1932—1933 рр. в Україні.

Українська література ХХ ст. завжди дослухалася до суспільних проблем свого часу.

У 60—90-х рр. ХХ ст. українська мова витіснялася з театрів, а український репертуар скорочувався. Провідна роль у цей час належала театрам опери і балету в Києві та Львові, драматичним театрам ім. І. Франка та ім. Лесі Українки у Києві, драматичному театру ім. М. Заньковецької у Львові. Визначні українські режисери та актори С. Данченко, І. Молостова, А. Новиков, В. Дальський, Є. Пономаренко, М. Задніпровський, В. Заклунна, Н. Копержинська, П. Куманченко, О. Кусенко, Ю. Мажуга, А. Роговцева, М. Рушковський, Б. Ступка та інші продовжували розвивати кращі традиції своїх попередників.

Процес розвитку української музики у другій половині ХХ ст. характеризується удосконаленням усіх її жанрів (Г. Майборода, П. Майборода, А. Кос-Анатольський, І. Шамо, О. Білаш). Новаторська музика В. Сильвестрова та Л. Грабовського звучала на міжнародних фестивалях. Розвивається хорова (Леся Дичко) та симфонічна музика (Є. Станкович, М. Скорик).

У другій половині ХХ ст. продовжує розвиватися архітектура.

У післявоєнний час зусилля архітекторів були спрямовані на відбудову знищеного німецько-фашистськими окупантами. Відразу після визволення Києва було об'явлено конкурс на кращий проект відбудови Хрещатика. Архітектори О. Власов, А. Добровольський, В. Єлізаров, Б. Приймак, О. Заваров, О. Малиновський, проект яких було втілено в життя, вирішили зробити головну магістраль столиці багатофункціональною, зосередивши з лівого боку різноманітні установи, а з правого — житлову забудову. У забудові Хрещатика переважають елементи класицизму з поєднанням рис народного ужиткового мистецтва (керамічний декор). Великі відбудовні роботи були проведені у Севастополі, Полтаві, Харкові, Дніпропетровську, Тернополі, інших містах і селах України.

У післявоєнний період створюються типові проекти житлових будинків та громадських споруд, запроваджуються нові будівельні матеріали (залізобетонні конструкції, шлако- і гіпсоблоки, бетон, облицьовувальна плитка тощо).

У 50-ті рр. архітектори звертаються до традицій класичної архітектури (річковий вокзал у Києві, 1961 р., архітектор В. Гопкало, В. Ладний, Г. Скуцький; кінотеатр «Київ», 1952 р., архітектор В. Чуприна, О. Тацій та ін.; театр у Полтаві, 1957 р., архітектор О. Малишенко та ін.). Іноді модернізація класики була невдалою, що призводило до надмірної помпезності споруд.

У 60-х рр. було взято курс на створення домобудівної індустрії, на перехід до індустріальних методів великопанельного будівництва з метою максимально здешевити будівництво і забезпечити громадян житлом та необхідними побутовими, культурно-освітніми, лікувальними спорудами. Послідовно зверталася увага на функціональне та естетичне поліпшення житла (шумозахисне планування, будинки з квартирами в двох рівнях, використання монолітного залізобетону). Типові проекти житлових будинків використані при спорудженні житлових масивів Русанівка (1961—1974 рр., архітектор В. Ладний, Г. Кульчицький); Оболонь (1974—1985, архітектор Г. Слущкий та ін.); Троєщина (1980—1985, архітектор В. Гречина, В. Суворов та ін.) у Києві; Сонячний (1970—1980, архітектор О. Хавкін та ін.) у Дніпропетровську; Сріблястий (1974—1980, архітектор З. Підлісний та ін.) у Львові.

При зведенні громадських споруд архітектори шукають нові художньо-функціональні рішення, використовуючи можливості таких будівельних матеріалів, як скло, метал, бетон. По-новаторськи сприймалися у 60-х рр. Палац спорту у Києві (1958—1960, архітектори М. Гречина, О. Заваров), універмаг «Україна» (1960—1966, архітектор І. Гомоляка) з суцільними зашкеленими фасадами, відсутністю декору, простою композицією.

Великої художньо-образної виразності досягла архітектор Є. Маринченко при спорудженні палацу «Україна» у Києві. Споруда сприймається динамічною завдяки вертикальним пілонам та вигнутій дузі фасаду.

Прикладом умілого поєднання архітектури і скульптури є споруда Будинку художника в Києві (1977, архітектори А. Добровольський, А. Макухіна), оздоблена бронзовими статуями муз (скульптор В. Бородай).

У 70—80-х рр. реконструюються та створюються нові (в сучасних формах, з використанням новітніх будівельних технологій та матеріалів) корпуси вищих навчальних закладів: комплекс Київського національного університету ім. Т. Шевченка (1972—1985, архітектори В. Ладний, Л. Коломієць та ін.; Донецького університету (1973—1978, архітектори В. Бучек, Г. Павлов та ін.); навчальний корпус Львівського політехнічного інституту (1964—1972, архітектори Р. Липка та ін.). У цей час висотні споруди, зокрема, готелі («Либідь» (1971), «Русь» (1976—1979) виконували роль вертикальних домінант.

В останні роки загострюється проблема органічного поєднання старої забудови з новою, яка, на жаль, часто дисонує з історичними пам'ятками. Набуває розвитку не лише споруджуване швидкісними індустріальними методами висотне житлове будівництво, а й малоповерхова котеджна забудова. Перед сучасними архітекторами стоїть складне завдання збереження архітектурного середовища, що вже сформувалося, тактовне доповнення його сучасними спорудами.

Художники і скульптори другої половини ХХ ст. намагалися вийти за межі офіційного творчого методу — соціалістичного реалізму, розвивали традиції українського народного живопису. Плідно працюють художники В. Касіян, М. Глущенко (іл. 13), М. Дерегус, Т. Голембієвська. Новаторськими пошуками, філософським осмисленням явищ відзначаються полотна Т. Яблонської («Хліб», «Весна», «Тиша», «Травень», «Весілля» (іл. 12). Значних успіхів досягли народні художниці Г. Собачко-Шостак, М. Приймаченко, К. Білокур, які працювали у жанрі народного декоративного розпису.

У часи перебудови до читача повернулися сотні імен репресованих раніше митців, чия творчість була заборонена і забута. В Україні стає відомою творчість представників діаспори Є. Маланюка («Стилет і стилос», «Земна Мадонна»), І. Багряного («Сад Гетсиманський»), В. Барки («Апостоли», «Білий світ»), У. Самчука («Волинь», «Марія»). Перебудовчим процесам в Україні сприяла діяльність Спілки письменників України та громадської організації «Народний рух України за перебудову», очолюваної поетом І. Драчем. Значним демократичним завоюванням цього часу було прийняття закону «Про мови в Українській РСР» (1989), що проголошував українську мову державною і був спрямований на забезпечення її всебічного розвитку. Тоді ж до Конституції УРСР було внесено зміну про надання українській мові статусу державної.

На початку 90-х рр. в Україні утвердилося усвідомлення необхідності демократичних соціокультурних змін.

Після проголошення незалежності 24 серпня 1991 р. починається розбудова самостійної держави і проводиться формування власної культурної політики, спрямованої на забезпечення вільного розвитку національної культури та збереження культурної спадщини. Держава формує законодавчу базу, яка могла б забезпечити розвиток культури та вільний доступ усіх громадян до її здобутків. Так, у 1992 р. Верховна Рада прийняла «Основи законодавства України про культуру», де були задекларовані основні принципи державної політики в галузі культури, спрямовані на відродження і розвиток культури української нації та культури національних меншин, забезпечення свободи творчості, вільного розвитку культурно-мистецьких процесів, реалізацію прав громадян на доступ до культурних цінностей, створення матеріальних та фінансових умов розвитку культури. В «Основах» зазначені пріоритети у розвитку культури, права і обов'язки громадян у сфері культури, регламентована діяльність у цій сфері; у тому числі професійна творча діяльність, міжнародні культурні зв'язки.

У розділі IV «Основах законодавства про культуру» йдеться про фінансування і матеріально-технічне забезпечення культури, зокрема, ст. 23 передбачає, що держава гарантує необхідність асигнувань на розвиток культури в розмірі не менше восьми відсотків від національного доходу України. Передбачаються також форми недержавного фінансування цієї сфери.

Конституція України (1996 р.) підтвердила зафіксований попередніми законодавчими актами принцип державності української мови (ст. 10), проголосила гарантії і свободи у галузі літературної, художньої, наукової і технічної творчості, захист інтелектуальної власності та авторських прав (ст. 54). У цій же статті зазначено, що

культурна спадщина охороняється законом, а держава дбає про збереження історичних пам'яток та повернення в Україну культурних цінностей, що перебувають за її межами. За останнє десятиріччя ухвалено також інші законодавчі акти, що регулюють правовідносини у сфері освіти, музейної і бібліотечної справи, кінематографії, діяльності творчих спілок, сприяють реформуванню їх діяльності. Роботу над створенням нормативно-правової бази культури слід продовжувати.

На жаль, фінансово-економічні проблеми останнього часу не дають можливості фінансувати сферу культури у повному обсязі, так, як це передбачено чинним законодавством України. За відсутності належного державного фінансування, в Україні створюються інші механізми матеріального забезпечення сфери культури: створюються благодійні фонди, культурні товариства, об'єднання митців, зароджується діяльність меценатів. Проте поки що це не може замінити повноцінного державного фінансування. У цих умовах відбувається комерціалізація культури, коли створюються низькопробні, але прибуткові культурні проекти.

Через матеріальні труднощі, особливо в перші роки незалежності, скорочувалася кількість закладів культури (перш за все в сільській місцевості), а багато талановитих митців виїжджали за кордон у пошуках достойного заробітку. Загальмувався розвиток кінематографії, за останні роки українські фільми практично не знімаються, а технічні потужності вітчизняних кіностудій використовуються для зйомок реклами та відеокліпів. Не кращі часи переживає книговидавництво — більшість видань на полицях книгарень російськомовні, до того ж видрукувані за межами України.

Ще одна проблема української сучасної культурної сфери — переповнення культурного простору зразками зарубіжної масової культури (кінематографічна продукція, музика, телебачення, літературні твори тощо). Ці далеко не найкращі твори маскультури витісняють національну культуру з активного вжитку, особливо в молодіжному середовищі.

Незважаючи на певні кризові явища, все ж у розвиткові культури намічаються певні зрушення. Так, велику увагу держава приділяє розвиткові освіти. Ухвалено національну програму «Освіта України в ХХІ ст.», Закон України «Про освіту», що передбачають демократизацію та гуманітаризацію освіти, поєднання вітчизняного і світового педагогічного досвіду, приведення освіти у відповідність до вимог сучасного інформаційного суспільства. Крім традиційних шкіл з'явилися альтернативні навчальні заклади (гімназії, ліцеї, коледжі, спеціалізовані школи) різних форм власності. З 2001 р. запроваджується 12-річна тривалість навчання в середній школі, 12-бальна система оцінювання знань, велика увага приділяється вивченню іноземних мов. За роки незалежності більшість навчальних закладів України переведена на рідну мову викладання.

У нормативно-правових документах щодо вищої освіти вказується на актуальність постійного оновлення змісту освіти та організації навчально-виховного процесу відповідно до демократичних цінностей, ринкових засад економіки, сучасних науково-технічних досягнень. Передбачається створення умов для особистісного розвитку і творчої самореалізації кожного громадянина, інтеграції України в європейський та світовий простір як конкурентноспроможної держави. Нині реалізується проблема входження України до єдиного європейського та світового освітнього простору в рамках Болонського процесу. У вищих навчальних закладах здійснюється підготовка спеціалістів за чотирма освітньо-кваліфікаційними рівнями.

Значні труднощі доводиться долати Національній академії наук України, що через недостатнє фінансування втрачає кращих спеціалістів.

Активно розвивається літературний процес, у якому беруть участь письменники старшого покоління і молода генерація. У ринкових умовах частина письменників пише російською мовою, зокрема в популярних нині жанрах фантастики та детективу.

Художники нині мають безліч можливостей для реалізації своїх творчих задумів, до їхніх послуг нові галереї, виставки, вернісажі.

Українські телеканали здійснюють мовлення переважно українською мовою, проте часто пропонують глядачеві низькопробну телепродукцію, розраховану на невибагливий смак.

Україна є місцем проведення сучасних конкурсів і фестивалів: «Червона рута», «Таврійські ігри», конкурсу артистів балету імені Сержа Лифаря, «Євробачення-2005» та ін., що сприяє популяризації українського музичного мистецтва на Батьківщині та за її межами.

Протягом ХХ ст. українська культура пройшла довгий, складний і суперечливий шлях розвитку. Відзначивши початок ХХ ст. бурхливим феєрверком талантів, розмаїттям стилів і напрямів у різних галузях художньої творчості, українські митці довгі десятиліття в умовах радянського тоталітаризму змушені були працювати в рамках соціалістичного реалізму, постійного втручання в творчий процес, обмежень у виборі тематики та ідейних оцінок. Сталінські репресії фізично знищили більшу частину діячів української культури — вчених, письменників, художників, церковних діячів, а інших змусили поступитися принципами. Все ж кращі представники українства у ХХ столітті вивели нашу культуру на світовий рівень, сприяючи своєю творчістю і громадською діяльністю здобуттю незалежності нашою державою.

Тільки тепер, після здобуття незалежності, в українців з'являються справжні можливості для реалізації свого духовного потенціалу. Державна політика в галузі культури повинна сприяти цьому, адже стати рівноправним членом загальносвітового співтовариства можна лише тоді, коли цілеспрямовано буде розвиватися не лише економіка, а й культурний процес.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Як вплинули суспільні події початку ХХ ст. на розвиток західноєвропейської культури?
2. Які модерністські течії Ви знаєте?
3. Розкрийте основні риси модернізму.
4. Охарактеризуйте розвиток образотворчого мистецтва Західної Європи першої половини ХХ ст.
5. Як розвивалася зарубіжна література ХХ ст.?
6. Проаналізуйте творчість вашого улюбленого зарубіжного письменника.
7. Розкрити історію світового кіно.
8. Проаналізуйте Ваш улюблений кінофільм.
9. Що таке «масова» та «елітарна» культура?
10. Які основні риси постмодернізму?
11. Які напрями сучасної естрадної музики Ви знаєте?
12. Розкрийте історію розвитку телебачення.
13. Охарактеризуйте український авангард початку ХХ ст.
14. Як вплинула політика українізації на розвиток української культури?
15. Охарактеризуйте літературний процес України у 20—30-х рр. ХХ ст.

16. Проаналізуйте розвиток українського кінематографа у першій половині ХХ ст.
17. Яких змін зазнала освітня система України у першій половині ХХ ст.?
18. Охарактеризуйте літературну дискусію 1925—1928 рр. в Україні.
19. Як розвивалася українська культура в час Другої світової війни?
20. Що таке соціалістичний реалізм?
21. Що таке тоталітаризм?
22. Яке значення громадської діяльності «шістдесятників»?
23. Охарактеризуйте розвиток освіти на сучасному етапі.
24. Проаналізуйте обставини розвитку культури в Україні на сучасному етапі.

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ДО 9 РОЗДІЛУ

1. Асеев Ю. С. Стили в архитектуре Украины.— К.: Будівельник, 1986. — 104 с.
2. Багацький В. В., Кормич Л. І. Культурологія: історія і теорія світової культури ХХ століття: Навч. посібник. — К.: Кондор, 2004. — 304 с.
3. Гаврюшенко О. А., Шейко В. М., Тишевська Л. Г. Історія культури: Навч. посіб. / Наук. ред. В. М. Шейко. — К.: Кондор, 2004. — 763 с.
4. Виткалов В. Г., Митровка М. М. Українська культура: Навчально-методичний посібник. — Рівне: Волинські обереги, 2001. — 168 с.
5. Історія світової культури. Культурні регіони. Навчальний посібник/ Керівник авторського колективу Л. Т. Левчук.— К.: Либідь, 2000. — 520 с.
6. Історія української архітектури / Ред. В. І. Тимофієнко.—К.: Техніка, 2003.— 472 с.
7. Історія української літератури ХХ ст. У 2-х кн. Кн. 1. Перша пол. ХХ ст.: Підр. для студ. гуманітарних спец. вищ. закл. освіти / За ред. В. Г. Дончика. — К.: Либідь, 1998. — 464 с.; Кн. 2. Друга половина ХХ ст. — К.: Либідь, 1998. — 456 с.
8. Історія української літератури. ХХ століття. У 2 кн. Кн. 1.: 1910—1930-ті роки: Навч. посібник / За ред. В. Г. Дончика. — К.: Либідь, 1993. — 784 с.
9. Історія української та зарубіжної культури: Навчальний посібник / За ред. С. М. Клапчука, В. Ф. Остафійчука. —К.: Знання, 2002. — 356 с.
10. Подольська Є. А., Лихвар В. Д., Іванова К. А. Культурологія. Навчальний посібник.— К.: Центр навчальної літератури, 2003. — 288 с.
11. Полікарпов В. С. Лекції з історії світової культури. Навчальний посібник. —К.: Знання, 2000. — 360 с.
12. Попович М. Нарис історії культури України.— К.: Артек, 1998. — 728 с.
13. Українська культура: історія і сучасність: Навч. посібник / За ред. С. О. Черепанової. — Львів: Світ, 1994. — 456 с.
14. Українська та зарубіжна культура. Навчальний посібник / За ред. М. М. Заковича та ін. — К.: Знання, 2000. — 622 с.
15. Хоменко В. Я. Українська і світова культура: Підручник. —К.: Україна, 2003. — 336 с.



СЛОВНИК ТЕРМІНІВ

А

- Абсолютизм** — абсолютна, необмежена форма правління, за якої верховна влада повністю належить монархові — імператору, королю, царю.
- Абстракціонізм** (лат. *abstractus* — відокремлений, відірваний) — напрям у модерністському мистецтві ХХ ст., що цілком відмовляється від реалістичного зображення предметів і явищ.
- Авангардизм** (фр. *avant-garde* — передовий загін) — узагальнюючий термін для позначення новаторських напрямів у художній культурі ХХ ст., для яких характерний пошук нових, нетрадиційних засобів вираження.
- Агностицизм** — філософське вчення, яке заперечує можливість пізнання об'єктивного світу та його закономірностей.
- Акватинта** (від італ. *acquainta*; від лат. *aqua* — вода і *tinto* — забарвлення). Технічний різновид поглибленої гравюри на металі, що ґрунтується на травленні азотною кислотою, вкритої тонким шаром кислотостійкого ґрунту металевої платівки, на яку було нанесено голкою рисунок. Технікою акватинти художник намагається досягти на папері враження розмитого рисунка тушшю чи аквареллю.
- Акведук** — арковий міст з лотком або трубою, яким пропускали водовід через ріки, шляхи, яри.
- Акмеїзм** (гр. *акме* — вершина, розквіт, вищий ступінь чого-небудь) — модерністська течія в російській поезії початку ХХ ст. Акмеїсти проголосили відхід від символізму з його містицизмом, зашифрованою багатозначністю слова, прагненням повернутися до світу реальності. Для поетів-акмеїстів характерна філософська проблематика і відмова від соціальних проблем.
- Алегорія** (гр. — іносказання) — поетичний вислів з переносним значенням, у якому абстрактне поняття або судження передається через конкретний художній образ.
- Алхімія** (араб. аль кімія) — назва донаукової хімії, в основі якої лежала помилкова ідея про можливість перетворювати неблагородні метали в золото та срібло за допомогою «філософського каменя». Ідея зародилася в Китаї, Індії, Єгипті, але поширення набула в Західній Європі завдяки пануванню ідеалістичної філософії.
- Амфітеатр** — 1) у давньогрецькому театрі місця, розташовані півколом на схилах пагорбів; 2) давньоримська будівля для видовищ еліптичної форми з ареною посередині, навколо якої уступами вгору розміщені місця для глядачів.
- Ансамбль** (франц. *ensemble*, букв. — разом) — в архітектурі та містобудуванні — гармонійна єдність споруд, творів монументально-декоративного мистецтва, зелених насаджень; цілісність просторової композиції, пропорційність співвідношень частин і цілого; силует, пластика, колір.

- Ансамбль** — в архітектурі та містобудуванні — гармонійна єдність споруд, творів монументально-декоративного мистецтва і зелених насаджень.
- Антаблемент** — верхня частина споруди, що спирається на колони.
- Античне мистецтво** (від лат. *antiquus* — давній) — назва давньогрецького і давньоримського мистецтва; виникла в епоху *Відродження*.
- Антропоцентризм** — філософський принцип, згідно з яким людина є центром Всесвіту і найвищою метою всіх подій, що відбуваються в світі.
- Анфілада** — ряд прямолінійно розташованих суміжних кімнат, з'єднаних дверима або відкритими арками, що розміщені по одній осі.
- Апологет** — захисник, оборонець кого-, чого-небудь.
- Апсида** (гр. — склепіння) — виступ споруди, напівкруглий, прямокутний, багатокутний у плані, перекритий півкуполом або замкнений півсклепінням. Застосовується в християнських храмах.
- Аристократія** (гр. панування найкращих) — 1) форма державної влади, коли владу має найвищий стан; 2) шляхетчина — назва багатого й родовитого стану в феодалних і буржуазних державах, що має різні родові привілеї; 3) переносно — аристократ таланту, багатства тощо.
- Арістотелізм** — філософське вчення. Основоположником його був давньогрецький філософ Арістотель. Предметом науки А. вважав загальне, те, що досягається розумом. Загальне, на думку Арістотеля, існує тільки в чуттєво сприйманому одиничному і пізнається через нього. Критикуючи теорію ідей Платона (див. *Платонізм*), за якою реально існують лише загальні ідеї, а конкретні речі є тінями ідей, Арістотель сутністю вважав конкретні речі, а поняття — їхніми відображеннями. За його вченням, конкретні речі є першою сутністю, а поняття (роди й види) — другою. Його філософії властива стихійна діалектика, у ній значне місце посідає вчення про становлення. А визнавав чотири принципи суцього: форму, завдяки якій дана річ є саме такою; матерію, або пасивну можливість буття речі; спонукальну причину; мету. Першоджерелом руху А. визнавав «форму форм» — Бога. А. підкреслював збіг форм мислення з формами буття. За етикою А., найвищими благами людини є мудрість і доблесть, а також фізичне здоров'я і щаслива доля; досягти блага людина може завдяки притаманній їй розумовій діяльності. Філософія А. мала вплив на подальший розвиток філософської думки. У добу Середньовіччя вчення А. стало основою *схоластики*.
- Арка** — криволінійне перекриття прорізів у стіні (вікон, дверей, воріт) або прольотів між опорами — стовпами, *колонами*, *пілонами*.
- Аркада** (фр. *arcade*, італ. *arcata*) — ряд однакових за формою і розмірами арок, що спираються на стовпи або колони. Застосовують переважно при спорудженні відкритих галерей.
- Аркбутан** (фр. *arc-boutant*) — зовнішня опорна кам'яна або цегляна напіварка, що передає горизонт, розпір від склепіння на зовнішні стіни та *контрфорси*.
- Архітектура** — 1) будівельне мистецтво, проектування й будівництво споруд; 2) мистецький характер споруди.
- Архітектурні ордери** — система архітектурних засобів і прийомів композиції, що виражається певною структурою й художньо-образним виявом складових частин стояково-балкової конструкції будівлі. Основні різновиди А. о. — *доричний*, *іонічний*, *корінфський*. А. о. складається з трьох основних частин: *колони*, її підніжжя — *стилобата* й *антаблемента*, що спирається на колону. Колона (крім доричної) має базу і завершується *капітеллю*. *Антаблемент* складається з *архітрава*, *фриза* й *карниза*.

Архітрав — головна балка, що перекриває прогін між *колонами*; нижня частина *антаблемента*.

Аскетизм — 1) спосіб життя, що полягає в добровільній відмові від життєвих благ та задоволень, крайньому обмеженні життєвих потреб; 2) релігійне подвижництво; 3) учення і практичний метод досягнення моральної досконалості шляхом саморегуляції людиною своїх тілесних потреб, обмеження і пригнічення чуттєвих потягів та бажань.

Б

База — основа *колони*, стовпа, або *пілястри*.

Базиліка (гр. — царський дім, палац) — витягнута прямокутна в плані споруда, розділена вподовж колонами на 3—5 частин — нефів. Середній неф вищий за бокові. У формі базиліки будували християнські храми.

Баптистерій — хрещальня, приміщення для здійснення обряду хрещення. Часто Б. — окрема споруда, кругла або багатогранна в плані, перекрита *куолом*.

Барельєф — вид *скульптури*, в якій випукла частина зображення виступає над площиною фону не більше, ніж на половину свого об'єму.

Бароко (від італ. *barocco* — вигадливий, химерний) — один із провідних художніх стилів кінця XVI — середини XVIII ст. Виник в Італії, поступово поширився в інших країнах Європи та Латинській Америці. Мистецтву бароко властиві грандіозність, пишність, динаміка, патетична піднесеність, інтенсивність почуттів, пристрасть до ефективних видовищ, поєднання ілюзорного та реального, сильні контрасти масштабів і ритмів, світла та тіні.

Боді-арт (англ. *body-art* — мистецтво тіла) — один з модерністських напрямів, представники якого розглядають власне тіло як матеріал і об'єкт художньої творчості, розмальовують його, роблять надрізи, вдаються до демонстрації різних поз.

Бюст — погрудне, переважно портретне зображення людини в *круглій скульптурі*.

В

Ваганти (від лат. *vegans* — блукаючий) — в XII—XIV ст. мандрівні актори країн Західної Європи, що виконували антиклерикальні пісні та вистави.

Варвари — 1) у давніх греків та римлян назва чужоземців; 2) переносно — жорстокі, грубі люди, руйнівники культурних цінностей.

Вертеп — 1) печера; 2) розбійницьке, шахрайське кубло; 3) назва старовинного українського мандрівного лялькового театру, де поруч з різдвяною містерією виставляли й сценки з народного життя.

Вівтар — 1) жертовник, місце для жертвоприношень; 2) головне місце в християнському *храмі*, розташоване в його східній частині й відокремлене вівтарною перегородкою.

Відродження, Ренесанс (фра. *Renaissance*, італ. *Renascimento*) — епоха в історії культури країн Західної й Центральної Європи, а також деяких країн Східної Європи (в Італії — XIV—XVI ст., в інших країнах — кінець XV—XVI ст.). Розрізняють Раннє В. (XV ст.), Високе В. (кінець XV—перша чверть XVI ст.), Пізнє В. (друга — третя чверть XVI ст.). Термін «В.» запровадив італієць Дж. Вазарі в XVI ст. на означення зв'язку з античною спадщиною.

Вілла — заміський будинок із садом чи парком.

Вітраж (фр. *vitrage* — віконне скло) — твір монументально-декоративного мистецтва з кольорового чи безбарвного скла, на яке наноситься малюнок спеціальними фарбами, гравіруванням або витравлюванням. Шматочки монтуються з допомогою двотаврових балок, що спаюються оловом в єдину сюжетну композицію.

Г

Галерея — 1) довге крите приміщення, одну з поздовжніх стін якого замінюють колони, стовпи або балюстрада; 2) видовжена зала з суцільним рядом великих вікон в одній із поздовжніх стін.

Гармонія — струнка узгодженість частин і цілого.

Генезис — походження, виникнення, становлення, зародження, розвиток.

Гільдії — станові спілки купців.

Гіперреалізм (від гіпер — підвищення, надмірність і реалізм) — течія в образотворчому мистецтві США і Європи, представники якої намагаються ретельно копіювати фотографію за допомогою живописних і графічних засобів.

Горельєф — вид *скульптури*, високий *рельєф*, де зображення виступає над площиною фону більше як на половину свого об'єму.

Готика (від італ. *gotico*. букв. — готський, від назви германського племені готів); **готичний стиль** — художній *стиль*, що став завершальним етапом розвитку середньовічного мистецтва країн Західної та частково Східної Європи (між серединою XII й XV—XVI ст.). Зародився у Північній Франції. Готичне мистецтво переважно культове за призначенням і релігійне за тематикою. Особливе місце в мистецтві Г. посідає собор — високий зразок синтезу *архітектури*, *скульптури* та *живопису*. Готичний собор — це, як правило, 3—5-нефна *базиліка* з поперечним *нефом-трансептом*. Основним видом *образотворчого мистецтва* Г. є *скульптура*, яка набула глибокого ідейно-художнього змісту та розвинених пластичних форм. Різноманітна тематика *вітражів*, що декорували віконні прорізи готичних храмів. У пізній Г. набули поширення скульптурні *вітарі* в *інтер'єрах*, де об'єднані дерев'яна розфарбована й позолочена скульптура і темперний живопис на дерев'яних дошках. В епоху Г. досягли розквіту *книжкова мініатюра* й *декоративне мистецтво*, пов'язані з високим рівнем цехового ремесла.

Гравюра (від фр. *gravure*; *graver* — вирізати). У графічному мистецтві окремий вид творчості. Гравюрою називають відбиток на папері з дошки, на якій був вирізаний (награвірований) малюнок. Гравюра є оригінальна і репродукційна. Оригінальною є гравюра, виконана в цілому художником від початку й до кінця, включаючи обробку дошки. Репродукційна гравюра (з'явилася в Європі наприкінці XV ст.) відтворює оригінали живопису тощо. Поділяється на станкову, розраховану на самостійне існування, та книжково-журнальну як ілюстраційну. Існує багато різновидів гравюрної техніки: різцева гравюра, офорт, суха голка, меццо-тинто, м'який лак, акватинта, манера олівця, резерваж, лавіс, ксилографія, ліногравюра, гравюра на камені й різних пластинках. Основні матеріали для гравюри на металі — сталь, мідь, цинк, для гравюри на дереві — самшит, пальма, граб, груша.

ГраMATика — 1) будова мови; 2) частина лінгвістики, що вивчає будову мови.

- Графіка** — вид образотворчого мистецтва, основним зображальним засобом якого є малюнок, виконаний на папері, тканині тощо олівцем, пером, пензлем, вуглиною або відбитий на папері зі спеціально підготовленої форми.
- Графіті** (італ. *graffiti* — видряпини) — написи та малюнки, надряпані на стінах і архітектурних деталях давніх будівель, а також на посуді та інших предметах.
- Гробниця** — архітектурна споруда, що містить тіло померлого та увічне його пам'ять.
- Гугеноти** — протестанти-кальвіністи у Франції XVI—XVIII ст.
- Гуманізм** (від лат. *humanus* — людський, людський) — ідейний напрям культури доби *Відродження*, що утверджував право людини на земне щастя, боровся за визволення науки й людської особистості від обмежень *схоластики*.

Д

- Дадаїзм** (фр. *dadaisme*, від *dada* — дитячий коник, переносно — дитячий лепет) — модерністська течія в літературі й образотворчому мистецтві Західної Європи початку XX ст. Характерні риси дадаїзму: антиестетизм, зумисний примітивізм. Дадаїзм — попередник сюрреалізму.
- Деїзм** — 1) ідеалістичне вчення, яке визнає Бога першопричиною світу, але заперечує його втручання в явища природи і суспільного життя; 2) форма віри, яка виникла в епоху Просвітництва.
- Декоративне мистецтво** — галузь *пластичних мистецтв*, твори якої, поряд з архітектурою, надають матеріальному середовищу проживання людини художніх, естетичних якостей. Д. м. поділяється на безпосередньо пов'язане з архітектурою монументально-декоративне мистецтво (створення архітектурного *декору*, *рельєфів*, *статуй*, *вітражів*, *мозаїк*, що прикрашають *фасади* й *інтер'єри*, а також паркової скульптури) і декоративно-ужиткове мистецтво (створення художніх виробів, призначених переважно для побуту).
- Деміург** — (*алегорично*) творець.
- Диктатура** — необмежена влада, яка спирається на силу.
- Догмат** — основне положення віровчення, обов'язкове для всіх віруючих, визнане як незаперечна істина, вічна і незмінна, яка не підлягає критиці.
- Додекафонія** (з гр. — дванадцятизвуччя) — техніка композицій, заснована на застосуванні всіх 12 рівноправних, функціональних незалежних тонів хроматичної гами. Звуковим матеріалом оперують так, щоб жоден звук не повторювався, що часто призводить до беззмістовного хаотичного звучання.
- Доричний ордер** — один із трьох давньогрецьких архітектурних ордерів; позначається простотою й масивністю оздоблення. Походить від назви давньогрецької області Доріди. У Д. о. відсутня *база у колони*, він має просту форму *капітелі*, а також *тригліфи* й *метопи у фризі*.

Е

- Екзальтація** — надмірне захоплення чимось, збудження під впливом будь-чого, захопленість, захват, збудження, піднесення, вибух емоцій.
- Екзистенціалізм** (лат. *existentia* — існування, буття): 1. Ідеалістична філософська течія, що заперечує об'єктивність буття, реальним вважає лише існування людини та її переживань, твердить про беззмістовність життя, непотрібність суспільної діяльності. 2. Течія літературного модернізму. Виникла в передвоєнні

роки, поширилася під час і після Другої світової війни. Характерні риси: суб'єктивізм, індивідуалізм, песимізм, заперечення будь-якого насильства.

Експансія — загарбання державами та монополістичними об'єднаннями чужих територій, ринків, джерел сировини, економічне й політичне уярмлення інших країн.

Експресіонізм (фр. *expression* — виразність, вираження) — напрям у європейській літературі та мистецтві перших десятиліть ХХ ст. Головним в експресіонізмі проголошувалося вираження суб'єктивних уявлень митця, що зумовило потяг до ірраціональності, загостреної емоційності та гротеску.

Експресія — виразність, підкреслене виявлення почуттів, переживань.

Емпіризм — 1) напрям у філософії, який єдиним джерелом пізнання вважає сприймання і досвід, а значення теоретичних узагальнень і логічного мислення недооцінює або зовсім заперечує; 2) схильність до практичної діяльності на шкоду теоретичним узагальненням.

Епіграма (гр. — напис) — короткий вірш сатиричного глузливого змісту, здебільшого спрямований проти якої-небудь особи.

Епістолярна творчість (гр. — послання, лист) — форма викладу, коли твір написаний у формі листування персонажів або послання, а також приватне листування як джерело історії.

Ескіз — попередній начерк креслення, картини тощо.

Етика — 1) наука, що вивчає мораль; 2) норми поведінки, сукупність моральних правил певної соціальної групи.

Етюд — в образотворчому мистецтві — первісний допоміжний малюнок, виконаний з натури, для майбутнього твору.

Є

Євангелія («благовісткування», частина Біблії) — так зветься чотири церковні книги, що оповідають про життя Христа. Події, описані в цих книгах, легендарного характеру, яких багато у східних народів.

Ж

Живопис — вид образотворчого мистецтва, художнє зображення видимого світу фарбами на будь-якій поверхні (полотні, дереві, папері тощо). Колір є найважливішим зображальним та емоційним засобом Ж. поділяється на *монументальний, станковий, театральньо-декораційний* та *мініатюру*. Ж поділяється на жанри: побутовий, історичний, батальний, портрет, пейзаж, натюрморт, анімалістичний. Техніка Ж. (накладання фарб, закріплення на поверхні) різноманітна. Найбільш поширені фарби: олійні, клейові, темпера. У монументальному Ж. застосовують *фреску, мозаїку, вітраж*, у станковому поряд з олією — акварель, гуаш, пастель.

З

Замок — укріплене житло феодала, оборонний об'єкт. У ХІІІ—ХІV ст. З. перетворюється на складні комплекси споруд і нарешті — на палацові ансамблі.

/

- Ідеалізація** — приписування комусь, чомусь ідеальних властивостей; схильність вважати когось, щось кращим, ніж є в дійсності.
- Ієрархія** (гр. — священний та влада) — поділ на вищі та нижчі посади, чини, соціальні групи залежно від їхнього суспільного і майнового стану. Порядок підлеглості нижчих осіб за чином, посадою вищим.
- Іконоборство** — релігійно-політичний рух VIII—IX ст. у Візантії, спрямований проти шанування ікон, мощей та інших предметів культу.
- Іконографія** (гр. зображення і малюю, пишу) — суворо встановлена система зображення будь-яких персонажів або сюжетних сцен.
- Інтер'єр** — внутрішній простір будівлі, приміщення.
- Іонічний ордер** — один із трьох головних давньогрецьких архітектурних ордерів. Має струнку колону з *базою* і стовпом, які прорізані вертикальними жолобками. І. о. завершується *капітеллю*, що має два великі завитки. Характеризується легкістю *пропорцій* і багатшим декором усіх частин у порівнянні з *доричним ордером*.
- Іронія** — прихована насмішка, спеціально «вдягнена» у форму позитивної характеристики чи вихвалання.

К

- Кантата** — великий музичний твір урочистого або лірико-епічного характеру для хору, соліста і оркестру.
- Капелла** — в архітектурі — невелика споруда чи приміщення для молитов одного знатного сімейства, для зберігання реліквій, розміщення хористів та ін. Розташовувалися К. у храмах, бокових *нефах* або навколо *хору*. Будувалися також К., що стояли окремо.
- Капітель** — верхня частина колони, пілястри або стовпа, на яку спирається балка або архітрав. К. дістали детальну розробку в античних *архітектурних ордерах*.
- Карниз** — горизонтальний виступ на стіні, який підтримує дах (покриття) споруди й захищає стіну від води, що стікає; має також декоративне значення. К. буває верхній, що увінчує, наприклад, в *антаблементі*, й проміжний.
- Катехізис** — церковно-навчальний посібник, що у формі запитань і відповідей викладає основні догмати православної, католицької чи протестантської церкви.
- Кватроченто** (італ. *quattrocento* — чотириста) — італійська назва XV ст., яке було періодом раннього Відродження в італійській культурі.
- Кирилиця** — один з двох давньослов'янських алфавітів (другий — глаголиця), названий за ім'ям Кирила — одного з просвітителів слов'ян, проповідників православ'я, братів Кирила та Мефодія. Створено на основі грецького алфавіту з додаванням кількох літер.
- Кінетичне мистецтво** (гр. *kinemos* — руховий, рушійний) — напрям у західному мистецтві 50—60-х рр. XX ст. Представники цього напрямку намагалися створювати рухомі конструкції, вдавалися до світових ефектів.
- Кіномистецтво** — мистецтво відтворення на екрані зображень, які викликають враження реальної дійсності.

- Кітч** (нім. *Kitsch* — дешева продукція, несмак, *verkitschen* — дешево продавати) — напрям у сучасній культурі, розрахований на масового споживача, що характеризується примітивністю, безідейністю, розважальністю; масова продукція, позбавлена смаку і розрахована на зовнішній ефект.
- Класицизм** — один з основних напрямів у європейській літературі й мистецтві XVII—XVIII ст., зразком для якого було класичне давньогрецьке й давньоримське мистецтво.
- Клерикалізм** — політичний напрям, що прагне посилити вплив церкви на суспільно-політичне й культурне життя країни.
- Колона** — вертикальна опора, як правило, кругла в поперечному перерізі, стрижневий елемент споруди, несучої конструкції тощо. Складається з *бази, стовбура й капітелі*.
- Колорит** — 1) гармонійне поєднання кольорів та їхніх відтінків у творі живопису; 2) характерна особливість художнього твору, а також епохи, місцевості тощо.
- Композиція** — побудова художнього твору, зумовлена змістом, характером і призначенням.
- Контрреформація** — релігійно-політичний рух у Західній Європі XVI—XVII ст., організований і очолений папством проти *Реформації*.
- Контрфорс** (фр. *contre-force* — протидіюча сила) — вертикальний виступ стіни, призначений для збільшення її міцності й стійкості. Елемент готичної конструкції.
- Концептуалізм** (лат. — думка) — напрям у середньовічному *номіналізмі*, представники якого доводили, що загальні поняття, так звані *універсалії*, реально не існують — вони є лише загальними поняттями.
- Концептуальне мистецтво** — одна з течій авангардизму, що розглядає художній твір як засіб демонстрації ідей, понять, концепцій. Його представники відмовляються від створення традиційного художнього твору і звертаються до концептуальних об'єктів, що виступають у формі ідей чи проектів і супроводжуються написами, текстами, іншими позаестетичними засобами.
- Корінфський ордер** — один із трьох основних архітектурних ордерів. Має високу колону з базою, стовбуром, прорізними жолобками, й пишною капітеллю, що складається з ошатного різьбленого візерунка листя аканта, облямованого невеликими завитками. К. о. — пишний і урочистий ордер. Назва К. о. походить від назви давнього міста Корінфа.
- Корчага** — в Київській Русі X—XII ст. велика глиняна посудина з плескати́м, круглим або гострим дном, вузькою шийкою та двома ручками. Використовувалася для зберігання зерна і рідин.
- Космографія** (гр. — опис світу) — опис Всесвіту в книгах, відомості з астрономії, метеорології, географії й геології.
- Кубізм** (фр. *subisme*, від *cube* — куб) — модерністська течія в західноєвропейському образотворчому мистецтві початку XX ст., представники якої зображували реальний світ у вигляді комбінацій геометричних форм (куба, кулі, циліндра, конуса тощо) та деформованих фігур.
- Купол** — просторове покриття будинків, споруд, що перекриває круглі, багатокутні, еліптичні в плані приміщення.
- Куртуазна література** (від фр. — ввічливий, люб'язний) — придворно-лицарська література у Франції і Німеччині, спрямована своїм змістом проти аскетичної церковної літератури. Оспівувала лицарське кохання, слугування дамі, пригоди і подвиги лицарів.

Л

- Лібрето** — 1) словесний текст великого музично-вокального твору (опери, оперети тощо); 2) план сценарію балету або кінофільму; 3) короткий виклад змісту опери, балету тощо, який зазвичай видається окремою книжечкою.
- Лоджія** — 1) приміщення в будинку, відкрите з фасадного боку й огорожене парапетом або ґраткою; 2) окрема будівля галерейного типу.
- Локальний колір** — основний і незмінний колір зображуваних об'єктів, умовний, позбавлений відтінків, які виникають у природі внаслідок дії освітлення й повітряного середовища.

М

- Маньєризм** (італ. *manierismo*, буквально примхливість, химерність) — стильова течія XVI — початку XVII ст. в європейській літературі й образотворчому мистецтві, яка відобразила кризу гуманістичної культури Відродження. Для неї характерні екзальтація та гіперболізм, суб'єктивізм, ускладненість, деформація пропорцій.
- Масова культура** — напрям у культурі другої половини XX ст., розрахований на доступність широким верствам населення, знижений рівень сприйняття, розважальність.
- Метоп** — прямокутна кам'яна плита, часто прикрашена рельєфними зображеннями; входить у фриз доричного ордера.
- Меценат** — 1) римський політичний діяч I ст. до н. е., який уславився покровительством поетам і художникам; 2) переносно — багатий покровитель наук і мистецтв.
- Мистецтво** — 1) художня творчість в цілому — література, архітектура, скульптура, живопис, графіка, декоративно-вжиткове мистецтво, музика, танець, театр, кіно та інші види діяльності людини, об'єднані як художньо-образні форми відображення дійсності; спосіб виявлення творчого потенціалу особистості та задоволення її естетичних потреб; 2) у вузькому значенні — образотворче мистецтво; 3) високий ступінь виявлення майстерності в будь-якій сфері діяльності.
- Мімікрія** — 1) подібність одних тваринних чи рослинних організмів до інших або до предметів навколишнього середовища з метою самозбереження; 2) безпринципне пристосування до оточення, до умов життя.
- Мініатюра** — твір образотворчого мистецтва невеликого розміру, що потребує витонченої техніки виконання. До М. належать книжкові ілюстрації та невелике портретне зображення, виконане емаллю, гуашшю, аквареллю на папері, кістці, металі, фарфорі.
- Мінімалізм** (лат. *minimalis* — найменший) один з напрямів у мистецтві 60—70-х рр. XX ст., твори якого позбавлені зовнішньої декоративності, найчастіше зводяться до використання найпростіших геометричних фігур. Мінімалізм представлений головним чином скульптурою і живописом.
- Містика** — релігійно-ідеалістичні погляди, що визнають існування надприродних сил і можливість спілкування з ними людини.
- Містицизм** — релігійно-ідеалістичний світогляд, заснований на містиці.
- Модернізм** (фр. *moderne* — сучасний, новітній) — узагальнююча назва художніх напрямів XX ст. Модернізму властивий розрив з ідейними і художніми принципами класичного мистецтва, пошук нових художніх форм і виражальних засобів.

Монархія — 1) форма правління, за якої найвища державна влада зосереджена в руках однієї особи — монарха; 2) царство, королівство, цісарство, імперія; 3) держава з такою формою правління.

Н

Натурфілософія — система умоглядних уявлень про природу. Обмеженість наукових знань про природу Н. намагалася компенсувати філософськими роздумуваннями про неї. Н. виникла ще в античності, коли природничі науки тільки зароджувалися і всі знання про явища природи розвивалися в межах філософії. В період Середньовіччя Н. мала переважно умоглядний характер. В епоху Відродження Н. відіграла велику роль у боротьбі проти схоластики в природознавстві. Натурфілософи того часу розвинули ряд глибоких матеріалістичних та діалектичних ідей (напр., Д. Бруно висунув ідею про безкінечність природи і незчисленність світів, що входять до її складу; Микола Кузанський — ідею про збіг протилежностей в безкінечно великому і безкінечно малому).

Натюрморт — зображення неістот, як правило, — предметів домашнього побуту, плодів, квітів, забитої дичини тощо.

Неокласицизм — течія в літературі та мистецтві XVIII — початку XX ст., що базувалася на стилізації зовнішніх форм античного мистецтва, італійського Відродження і частково класицизму.

Неоплатонізм — ідеалістичний напрям у філософії, що виник у період занепаду Римської імперії (III—VI ст.). Це була остання спроба поєднати на основі *платонізму* різні системи античної філософії і використати їх для боротьби з невпинно зростаючим християнським монотеїзмом. Згідно з Н. творцем світу є надчуттєве абстрактне «єдине», що може бути сприйняте людиною лише в екстазі. «Єдине» шляхом випромінювання, витікання (еманації) виділяє з себе світовий розум (світ ідей), світову душу, природу (чуттєвий матеріальний світ). Матеріальний світ є чимось ілюзорним, гріховним. Метою людини, за Н., є звільнення від усього тілесного, досягнення блага («єдиного») шляхом екстазу. Н. мав вплив на християнство та середньовічну і почасти містичну філософію нового часу. В часи *Відродження* Н. перетворився в один із найвпливовіших філософських напрямів.

Неореалізм — напрям в італійському кіно і літературі 40—50-х рр. XX ст. Визначними рисами неореалізму є демократизм і гуманізм, увага до життя простої людини, наявність документальної основи твору (принцип вірності факту).

Нервюр (фр. — прожилки) — в архітектурі виступаюче і профільоване ребро, головним чином готичного хрестового склепіння.

Неф, корабель — приміщення у вигляді *галереї*, витягнуте в плані й відокремлене від інших приміщень рядом *арок* або *колон*. У храмах виділяються головний неф та бічні.

Номіналізм (лат. — іменний) — напрям у середньовічній філософії, представники якого вважали, що реально існують тільки окремі речі, а загальне поняття (універсалії) є лише назвами або іменами, що їх створило людське мислення.

О

- Образотворче мистецтво** — умовна назва видів *пластичних мистецтв*: живопису, скульптури, графіки. На відміну від так званих необразотворчих видів в основі творів О. м. лежить використання і творче переосмислення явищ реальної дійсності. Залежно від специфіки засобів художнього вираження різні види О. м. відтворюють такі об'єктивні особливості навколишнього світу, як об'єм, колір, простір, матеріальна форма предметів, світлоповітряне середовище. Окрім фіксації образу безпосереднього чуттєвого сприйняття О. м. доступне відображення розвитку подій у часі, динамічності дії, розкриття психологічного й емоційного змісту зображуваної ситуації, духовного світу людини.
- Окультизм** — містичне вчення, що визнає можливість безпосередніх зносин з потойбічним світом.
- Олігархія** — одна з форм державного правління, за якої політичне й економічне правління здійснюється невеликою групою осіб.
- Оп-арт** (англ. *op-art*, скороч. від *optical art* — оптичне мистецтво) — напрям у мистецтві модернізму 60-х рр. ХХ ст., що розробляє в живописі й графіці декоративні ефекти простих геометричних форм, зазвичай розрахованих на оптичний ефект.
- Опера** — музично-драматичний твір, що поєднує інструментальну музику з вокальною, текст та образотворче мистецтво, і призначений для виконання в театрі.
- Ораторія** — великий музичний твір для хору, солістів-співаків та симфонічного оркестру, написаний на драматичний сюжет, але призначений для концертного виконання.
- Офорт** (фр. *eau-forte* — міцна вода). поширена в графічному мистецтві техніка глибокого друку. Спосіб одержання зображень з металевої пластинки шляхом витравлення азотною кислотою (міцною водою). Офорт виконується продряпуванням сталевую голкою рисунка по граверному ґрунту, з наступним травленням пластинки з якої зображення друкується на папір. Офорт був винайдений на рубежі XV—XVI ст. і використовується до цього часу.

П

- Панегірик** (гр. — урочиста промова) — жанр ораторського і поетичного мистецтва, що виник у Стародавній Греції. Пізніше набув іронічного значення за надмірне вихваляння.
- Пантеїзм** — філософсько-релігійне вчення, за яким Бог є безособовим началом, розлитим по всій природі, тотожним з нею або з її субстанцією. Методологічну основу П. становили вчення про витікання (еманацію) нижчих сфер буття з вищої та вчення про безпосереднє надрозумне пізнання Бога. Пантеїстичні ідеї були поширені в епоху Відродження (Микола Кузанський, Д. Бруно).
- Парсуна** — (від персона, особистість, обличчя) — умовна назва творів українського та російського портретного живопису XVII—XVIII ст. Перші парсуни, на яких зображувалися реальні історичні особи, не відрізнялися від творів іконопису. У другій половині XVII ст. П. розвивалася за двома напрямками. Перший характеризувався впливом іконописного начала, другий — впливом іноземних художників.

- Пейзаж** — (країна, місцевість) — жанр образотворчого мистецтва (або окремий твір цього жанру), в якому основним об'єктом зображення є природа. У пейзажі відтворюються реальні або уявлені художником види місцевості, архітектурних споруд, міст, морські види та ін.
- Перспектива** — система способів зображення предметного світу на площині відповідно до закономірностей зорового сприйняття людиною різних предметів. В *образотворчому мистецтві* лінійна П. використовується для побудови ілюзорного простору на площині. У повітряній П. предмети змінюють свій колір, при цьому чіткість обрисів залежить від відстані до тієї площини, на якій вони зображуються.
- Перформанс** (англ. *performance* — виконання, здійснення) — один із напрямів у модерністському мистецтві. Виник у 60-х рр. ХХ ст. Складається з виконання якихось спланованих дій перед публікою. Глядачі обмежуються пасивною роллю, участі в дійстві не беруть.
- Піктографія** (лат. — намальований, гр. — пишу) — малюнкове письмо, в якому поняття (ідеї) передаються за допомогою зорових образів, фігур, схем, спрощених зображень (піктограм).
- Пілон** — масивний стовп, підпора *склепінь, арок*, перекриття мостів.
- Пілястра** — прямокутний у плані плоский вертикальний виступ на площині стіни або потужного стовпа, що споруджується для підсилення несучих конструкцій та для композиційного розчленування стіни. П. має *базу*, стовбур, *капітель*, тобто ті ж самі частини та *пропорції*, що й *колона ордера*.
- Пластичні мистецтва, мистецтва просторові** — поняття, що об'єднує всі види мистецтва, твори яких існують у просторі. П. м. умовно й відносно поділяють на образотворчі й необразотворчі. До образотворчих належать: *живопис, скульптура, графіка*, монументальне мистецтво; до необразотворчих — *архітектура, декоративно-ужиткове мистецтво*.
- Платонізм** — напрям античної філософії. Засновник — давньогрецький філософ Платон. Найважливішою частиною філософії Платона, на якій розвинувся П., було вчення про три головні онтологічні субстанції: «єдине», «розум» і «душу». Основою всякого буття і вихідним пунктом будь-якої дійсності, на думку Платона, є «єдине», бо воно не має ознак і частин, початку і кінця. Для пояснення буття П. розвинув теорію про наявність нетілесних форм речей, які він називав «образами» або «ідеями», і ототожнював з буттям. «Ідеї» Платон протиставляв небуттю, ототожнюваному з матерією і простором. Почуттєвий світ, за Платоном, — породження «ідей» і «матерії» і є проміжною ланкою між ними. «Ідеї» — вічні, вони не виникають і не зникають, безвідносні, не залежать від простору і часу. Почуттєві, матеріальні речі — тлінні, залежать від простору і часу. У центрі космології Платона — вчення про «світову душу», психології — вчення про те, що душа ув'язнена в темниці нашого тіла, і про перевтілення душі. Джерелом пізнання Платон вважав спогади безсмертної душі людини про світ ідей, який вона споглядала до вселення у смертне тіло. Перші наступники Платона (Платонівська Академія) не піддали суттєвим змінам його ідей. У подальшому послідовники П. значно посилили містичний зміст вчення Платона. З III ст. П. фігурував переважно як *неоплатонізм*.
- Пленер** — (буквально — відкрите повітря) — 1) відтворення колористичного багатства природи в живописі; 2) заняття живописом на відкритому повітрі.
- Поетика** (гр. — мистецтво творення) — галузь літературознавства, наука про основні закономірності розвитку художньої літератури як мистецтва слова.

- Полеміка** — суперечка в суді, на диспуті, зборах; зіткнення різних поглядів при обговоренні будь-яких наукових, політичних, літературних та інших питань.
- Поліс** — місто-держава, що складалася із самого міста і прилеглої до нього території, особлива форма соціально-економічної і політичної організації суспільства, типова для Давньої Греції.
- Поп-арт** (англ. *pop art*, скорочено від *popular art* — популярне мистецтво) — неоавангардистський напрям у 60-х рр. XX ст., що на противагу абстрактному мистецтву має предметний характер. Митці цього напрямку використовують у своїх композиціях побутові предмети, промислові відходи тощо.
- Портал** (лат. *porta* — вхід, ворота) — архітектурно виділений на фасаді вхід у великий будинок, переважно громадського призначення.
- Постмодерн** (те, що йде після модерну) — напрям у сучасній культурі, що сформувався у 70-х рр. XX ст.
- Пропорції** — співвідношення розмірів елементів художнього твору, а також окремих елементів усього твору у цілому. Розрізняють *архітектурні П.* і *П.*, які використовують для зображення людського тіла й обличчя.
- Проторенесанс** — етап в історії італійського мистецтва (зародився в XI—XII ст., особливо розвинувся в XIII — на початку XIV ст.). Передував добі *Відродження*. Для мистецтва П. характерне посилення реалістичних тенденцій, орієнтація на античне мистецтво.
- Профільований** — вертикально перерізаний.
- Пуританізм** — 1) в Англії та Шотландії в XVI та XVII ст. — релігійно-політичний рух буржуазії, спрямований проти абсолютизму й англійської церкви; 2) переконання, погляди, поведінка пуританина; 3) суворе (часто надмірне) дотримання чистоти звичаїв, високої моральності тощо.

P

- Ракурс** — вигляд різних предметів, фігур, архітектурних форм у *перспективі*.
- Ратуша** (польськ. *ratusz*, від нім. *rathaus* — будинок ради) — будівля міського самоврядування, в якій передбачено залу для засідань, а також приміщення для відвідувачів.
- Раціоналізм** — 1) філософський напрям, який стверджує, що розум є вирішальним джерелом істинного знання; 2) практичне ставлення до життя.
- Реалізм** (лат. — дійсний) — художній метод в літературі і мистецтві, що відображає реалістичну картину подій, явищ і т. ін.
- Рельєф** — скульптурне зображення на площині. Р. може бути самостійним твором *скульптури* або частиною архітектурної *композиції*. Його застосовують також у декоративних виробках. З відношенням до площини фону розрізняють Р. *опуклий* (*горельєф*, *барельєф*) і *заглиблений* (койланогліф).
- Рельєф** (фр. — *relief*) — скульптурне зображення на площині.
- Ренесанс** (фр. *Renaissance* — Відродження) — див. *Відродження*.
- Реформація** (лат. *reformatio* — поліпшення, перетворення) — широкий суспільний рух у Західній та Центральній Європі XVI ст., що поєднував у собі суспільно-політичні і релігійні течії. Р. розпочалася в Німеччині з виступу Мартіна Лютера. Р. стала початком багатьох протестантських церков.
- Ризниця** — спеціальне приміщення для зберігання риз і церковного начиння в християнських храмах.

- Риторика** (гр. — риторика) — мистецтво красномовства. Виникла у Стародавній Греції, розробила багато стилістичних прийомів ораторського мистецтва та художньо-літературної мови.
- Рококо** (фр. *rococo*, від орнаментального мотиву рокайль) — стиль, що набув розвитку в європейських пластичних мистецтвах першої половини XVII ст.; виник у Франції. Для стилю характерна декоративність, химерність і фантастичність орнаментальних мотивів, вигадливість форм.
- Романський стиль** — стиль, що набув поширення в країнах Західної, Центральної і частково Східної Європи у X—XII ст. (подекуди й у XIII ст.). Найбільш повно й широко виявився в *архітектурі*. Споруди Р. с. вирізнялися важкими формами й масивністю (замки, міські оборонні споруди, монастирські комплекси фортечного характеру). В образотворчому мистецтві Р. с. переважали *фреска, мініатюра* (оформлення рукописів).
- Романтизм** — художній метод, що склався наприкінці XIII — на початку XIX ст. й поширився як напрям (течія) в літературі й мистецтві Європи та США. Романтики виступали проти раціоналістичних догм класицизму, ставили на перший план духовне життя людини. Вони зображали незвичайні явища та обставини, особливих героїв з сильним характером і пристрастями.
- Ротонда** (лат. — круглий) — кругла в плані споруда (храм, мавзолей, павільйон, зал), перекрита куполом.
- Руст** — камені (квадри) з грубо обтесаною або опуклою лицьовою поверхнею. Р. створює враження масивності будинку.

С

- Садово-паркове мистецтво** — мистецтво створення садів, скверів, парків. У садово-парковому мистецтві природний рельєф і рослинність поєднуються з архітектурою.
- Саркофаг** — невелика гробниця з каменю, дерева, часто прикрашена декоративними рельєфними зображеннями, орнаментами.
- Світлотінь** — контрастове виявлення освітлених і тінювих місць на формі, яке сприяє зоровому сприйманню пластики та об'ємності предмета. С. та її теорія розроблялися майстрами *Відродження*. Відтоді С. використовується як один із засобів, що визначають виразність художнього твору.
- Символізм** — модерністський літературний напрям кінця XIX—XX ст. Виник у Франції. Символісти відмовилися від зображення реалій життя і метою своєї творчості вважали пошук прихованої краси світу. На місце художнього образу вони ставили художній символ, що містить у собі ряд значень. Намагалися надати своїм творам музикальності, співзвучності, бо тільки музику вважали мистецтвом.
- Синкретизм** — 1) злитість, нерозчленованість, яка характеризує первинний нерозвинутий стан чогось, наприклад первісного мистецтва; 2) у філософії — різновид еkleктизму, поєднання суперечливих поглядів.
- Синтез** — 1) метод вивчення предмета в цілості, єдності й взаємозв'язку його частин; 2) органічне поєднання різних компонентів у одному цілому; узагальнення, висновки з чого-небудь.
- Склепіння** — архітектурна просторова конструкція, перекриття або покриття споруд, які мають геометричну форму, утворену опуклою криволінійною поверхнею.

- Скульптура** — вид *образотворчого мистецтва*, твори якого мають об'ємність, тривимірну форму й виконуються з твердих або пластичних матеріалів (камінь, глина, метал, гіпс тощо). Розрізняють два основні різновиди С.: *круглу* і *рельєф*. *Кругла С.* — *статуя*, скульптурна група, *торс*, *бюст* тощо. Вона вільно розміщується в просторі й вимагає кругового огляду. Рельєф передбачає зображення на площині, яка утверджує його тло.
- Смальта** (італ. — емаль) — кольорове непрозоре скло у вигляді кусочків, застосовуване для виготовлення мозаїк.
- Станкове мистецтво** — термін, яким визначають твори образотворчого мистецтва, що мають самостійний характер; у живописі — картина, у скульптурі — статуя, погруддя та ін.
- Статуя** — один із основних видів скульптури; об'ємне зображення людської фігури або тварини (рідше якоїсь фантастичної істоти).
- Стилобат** — 1) у давньогрецькій архітектурі підніжжя колонади; 2) верхня частина східчастого *цоколю* будинку.
- Стиль** — у літературі та мистецтві — єдність змісту, образної системи й художньої форми, що склалася за конкретних суспільно-історичних умов і властива різним історичним періодам та епохам у розвитку літератури і мистецтва. У вузькому значенні С. — індивідуальна манера, своєрідні неповторні ідейно-художні особливості творчості митця; 2) спосіб, прийом, метод роботи.
- Стоїцизм** — філософський напрям, що виник в античну добу. Вважаючи відчуття єдиним джерелом пізнання, стоїки твердили, що воно має три етапи: уявлення про реально існуючу річ; узгодження цього уявлення з попереднім уявленням про цю річ; сприймання і, нарешті, переробка цього сприймання розумом людини, або здоровим глуздом, цей акт є вже практикою. Першооснову всього сущого стоїки вбачали у творчому вогні, який вони ототожнювали з субстанцією, матерією взагалі. Вогонь, повітря, вода і земля — елементи, з яких складаються окремі, конкретні речі — це лише форми зміни субстанції, або «першоматерії», яка є вічною і кількість якої не збільшується і не зменшується, а лише переходить з одного стану в інший. Матеріальність охоплює все суще, в тому числі душу й Бога. На думку стоїків, Світ єдиний. Він складається з однакової матерії, причина руху й змін якої в ній самій. Найважливішою частиною філософії С. є етика, а найхарактернішою рисою — заперечення законності рабства і взагалі будь-якої залежності людини, оскільки це суперечить самій природі людини. Моральність, на думку стоїків, полягає в тому, щоб керуватися розумом, який є частиною світового розуму, і жити згідно з природою.
- Супрематизм** (лат. *supremus* — найвищий) — різновид абстракціонізму; твори супрематизму є комбінаціями кольорових геометричних фігур (квадрат, трикутник, коло).
- Схоластика** — середньовічна шкільна філософія, що мала обґрунтування, захист і систематизацію теології. Об'єктом вивчення схоластики є духовний світ людини, який перетворюється нею на абстрактну схему й абсолютизується. С. властиві умоглядність, догматизм, звернення до Біблії як до найвищого критерію істинності. Ранньосхоластичні вчення пов'язані переважно з *неоплатонізмом*, пізня схоластика ґрунтується на пристосованому до потреб християнської догматики *арістотелізмі*. У XVI ст. відбувається певне відродження С., яка була ідеологією *Контрреформації*.
- Сцієнтизм** — науковість.

Сюрреалізм (фр. *surrealism*, буквально — надреалізм) — модерністська течія в літературі і мистецтві ХХ ст., яка намагається джерела творчості знайти в підсвідомості.

Т

Тектоніка — конструктивна особливість будівлі, що виявляється у співвідношенні її частин, *пропорціях* тощо.

Теологія (гр. — бог і слово) — богослов'я, наукоподібний теоретичний виклад певних релігійних поглядів.

Теоцентризм — філософський принцип, згідно з яким Бог є центром Всесвіту і найвищою метою всіх подій, що відбуваються в світі.

Типізація — художнє узагальнення певних життєвих явищ; одна з особливостей творчого методу літератури і мистецтва.

Тиранія — 1) одноосібне правління, що встановлюється внаслідок насильного захоплення влади; 2) панування за допомогою жорстоких засобів.

Тоталітаризм (фр. *totalite* — сукупність, повнота, від лат. *totus* — увесь, цілий) — форма державного правління, що характеризується повним (тотальним) контролем держави над усіма сферами життя суспільства, ліквідацією демократичних свобод.

Трансепт (лат. — огорожа) — поперечний *неф* або кілька нефів, що перетинають під прямим кутом головні поздовжні нефи культової будівлі.

Тригліф — елемент фриза в доричному *архітектурному ордері* у вигляді прямокутної плити з вертикальними рівчачками-прорізами. Т. на фризі чергується з *метопами*.

Тріумфальна арка — монумент (брама з одним або трьома арковими отворами) на честь визначної події, прикрашений *скульптурами, рельєфами* та пам'ятними написами.

У

Універсалії (від лат. — загальний) — філософський термін, який вживали для позначення загальних понять.

Ф

Фасад (франц. *fasade* — обличчя) — зовнішній бік будинку або споруди.

Фовізм (фр. *fauves* — дикий) — один з напрямів модернізму, для якого властиві поєднання яскравих, «агресивних» кольорів, декоративність, пластичні деформації предметів.

Форум — у містах Стародавнього Риму площа, на якій відбувалися народні збори, влаштовувалися торги і здійснювався суд.

Фреска (італ. *fresco* — свіжий) — живописний твір, виконаний водяними фарбами на свіжій вогкій штукатурці.

Фриз — 1) середня горизонтальна частина антаблемента; 2) декоративна смуга, що обрамляє площину підлоги, верх стіни тощо.

Футуризм (лат. *futurum* — майбутнє) — авангардистський напрям у літературі і мистецтві, представники якого намагалися створити мистецтво майбутнього, відкидали класичну художню спадщину, насаджували ідеї фантастики, урбанізму, крайнього формалізму.

Х

Хепенінг (англ. *happening* — подія, випадок) — напрям у модерністському мистецтві, що виник у кінці 50-х рр. ХХ ст. у США. В основі хепенінгу — виконання художником якоїсь незапланованої дії перед публікою та за її участю.

Хори — у ранньохристиянських церквах місце перед *вівтарем*, передбачене для півчих і відділене огорожею від решти приміщень церкви. Пізніше в західноєвропейських країнах хорами стала називатися вся східна (вівтарна) частина церковного будинку. Хорами називається також балкон або *галерея* всередині великої парадної зали.

Ц

Цоколь — нижня частина зовнішньої стіни будівлі, яка розміщена безпосередньо на фундаменті і трохи виступає.

Ч

Чінквеченто (італ. *cinquecento*, букв. — п'ятсот) — італійська назва ХVІ ст., періоду розквіту культури Високого та Пізнього *Відродження* і поширення *маньєризму*.



ТЕСТИ ДЛЯ ВИЗНАЧЕННЯ РІВНЯ ЗНАНЬ СТУДЕНТІВ

МОДУЛЬ 1

1. Культура поділяється на:

- а) морфологічну, релігійну;
- б) матеріальну, духовну;
- в) міфологічну, наукову;
- г) рабовласницьку, феодальну.

2. Термін «культурологія» вперше використано:

- а) М. Вебером;
- б) Л. Уайтом;
- в) Г. Спенсером;
- г) Г. Гегелем.

3. Поняття культури та цивілізації ототожнював:

- а) О. Шпенглер;
- б) Г. Гегель;
- в) Е. Тейлор;
- г) Г. Гессе;
- г) А. Тойнбі.

4. Культура — це:

- а) система життєвих орієнтацій суб'єкта, що реалізується у засобах та результатах його діяльності;
- б) синонім поняття «цивілізація»;
- в) рівень матеріально-технічного розвитку суспільства;
- г) історичний етап розвитку суспільства;
- г) уміння людини правильно поводити себе у товаристві.

5. Де вперше зустрічається термін «культура»?

- а) у творах римського оратора Цицерона;
- б) у творах Конфуція;
- в) у творах французьких просвітників;
- г) у творах К. Маркса й Ф. Енгельса;
- г) у творах Т. Шевченка.

6. Культура виконує такі функції:

- а) естетичну, розважальну, гуманістичну;
- б) людинотворчу, інформативну, регулятивну;
- в) загальнолюдську, прогресивну, радикальну;
- г) революційну, соціалістичну, комуністичну;
- г) державотворчу, громадсько-політичну.

7. Предметом культурології є:

- а) історичний аспект культури;
- б) загальні закономірності розвитку культури;
- в) морфологічний аспект культури;
- г) комунікативний аспект культури;
- д) ціннісно-смысловий аспект культури.

8. Мистецтво — це:

- а) здатність людини на великі звершення,
- б) здатність людини влаштувати своє життя;
- в) можливість змінити все на краще;
- г) здатність людини показати себе кращою, ніж вона є в дійсності;
- д) естетичне освоєння світу в процесі художньої творчості.

9. Яке з наведених визначень поняття «міф» є правильним?

- а) міф — це сприйняття світу, всесвіту доісторичними людьми;
- б) міф — це вигадка неосвіченої, забобонної людини;
- в) міф — теорія про походження людини;
- г) міф — це архаїчна розповідь про богів і героїв;
- д) міф — це загальна концепція про походження світу.

10. Яке визначення поняття «міфологія» є правильним?

- а) міфологія — цілісне поняття, яке утворилося на основі міфологічних оповідей та переказів;
- б) міфологія — поняття, що походить від грецького «міфос» — легенда і «логос» — слово і означає тлумачення, науку про походження природи, життя і навколишніх предметів;
- в) міфологія — це форма світогляду;
- г) міфологія — наука про світобудову в уявленні первісних людей;
- д) міфологія — наука про способи творення міфів.

11. Що лежить в основі міфотворення і міфопізнання?

- а) нездатність людини правильно оцінити природні явища та будову Всесвіту;
- б) страх перед грізними силами природи;
- в) символізм, що передає гіпотетичність, фантазію людської спільноти про виникнення богів, світу, про походження людини, обрядів;
- г) спроба пояснити причини всього, що відбувається у світі;
- д) реальність сучасного для кожної людини і її часу світу.

12. Що таке тотемізм?

- а) віра в існування речей з надприродними силами;
- б) віра в можливість подумки впливати на інших;
- в) віра в існування кровного взаємозв'язку між людиною, тваринами і рослинами;
- г) віра в існування надприродних істот в тілі;
- д) віра в таємничі природні явища.

13. Фетишизм — це віра в:

- а) існування трансцендентальних істот;
- б) наявність у речах надприродних сил;
- в) існування надприродних істот у тілах (душ, духів);
- г) віра і поклоніння предметам неживої природи, іконам, мощам тощо;
- д) у святого Духа.

14. Колискою світового театрального мистецтва вважається:

- а) Стародавній Єгипет;
- б) Стародавня Греція;
- в) Стародавня Індія;
- г) Стародавній Рим.

15. Театралізовані дійства в Стародавній Греції:

- а) Вакханалії;
- б) Лепії;
- в) Діонісії;
- г) Дифірамби.

16. Давньоримська монументальна будівля для публічних видовищ:

- а) акрополь;
- б) «Кабукідза» будинок театру;
- в) Ківа;
- г) амфітеатр.

17. До поетів Стародавньої Греції не відносили:

- а) Есхіла;
- б) Алкея;
- в) Сапфо;
- г) Анакреонта.

18. Софокл, Евріпід, Арістофан, Менандр відомі своїми творами:

- а) ліричними;
- б) драматичними;
- в) епічними.

19. «Іліада» і «Одіссея» Гомера та «Теогонія» й «Роботи і дні» Гесіода відносять до:

- а) байок;
- б) лірики;
- в) епічних поем;
- г) драматургії.

20. Хто входив до пантеону богів єгипетської міфології?

- а) Зевс, Діонісій, Гільгамеш, Ен-Ліль;
- б) Хаммурапі, Нерон, Калігула;
- в) Посейдон, Марс, Квазімодо;
- г) Меркурій, Нептун, Арес;
- г) Осіріс, Ізіда, Амон, Атон.

21. Найдовша оборонна споруда у світі:

- а) Адріанів вал;
- б) Берлінська стіна;
- в) Велика Китайська стіна;
- г) Змієві вали.

22. Про єгипетські культу не розповідають:

- а) «Тексти пірамід»;
- б) Коран;
- в) «Тексти саркофагів»;
- г) «Книга мертвих».

23. Приміщення для масових видовищ, що будувалися у Стародавньому Римі:

- а) Колізей;
- б) арена;
- в) амфітеатр;
- г) акрополь.

24. Основоположником трагедійної драматургії є:

- а) Гомер;
- б) Еврипід;
- в) Софокл;
- г) Есхіл.

25. Найстарішим родом художньої літератури вважається;

- а) епос;
- б) лірика;
- в) драма.

26. Велика грецька література починається з творів Гомера:

- а) «Іліада»;
- б) «Орестея»;
- в) «Одіссея»;
- г) «Теогонія».

27. Гесіод написав твори:

- а) «Телефонія»;
- б) «Труди і дні»;
- в) «Теогонія»;
- г) «Ефіопіда».

28. Назвати систему письма стародавніх єгиптян:

- а) складова;
- б) алфавітна;
- в) словесно-складова;
- г) ієрогліфічна.

29. Ідеал людини в культурі Стародавнього Сходу:

- а) універсал;
- б) мислитель;
- в) страстотерпець;
- г) раб і герой.

30. Де народилась архаїчна скульптура?

- а) у Греції;
- б) у Римі;
- в) в Єгипті;
- г) у Візантії.

31. Найвидатніший скульптор класичної Греції:

- а) Лісіпп Третій;
- б) Пракситель;
- в) Фідій;
- г) Мірон.

32. Грецька скульптура виразила:

- а) досконалість пластики;
- б) велич людського розуму;
- в) силу краси;
- г) мужність греків.

33. Шедеврами елліністичної скульптури є твори:

- а) Афродіта (Венера) Мілоська;
- б) Ніка Самофракійська;
- в) «Лаокоон»;
- г) Колос Родоський.

МОДУЛЬ 2

1. Вищий навчальний заклад, що з'явився в Європі в добу Середньовіччя:

- а) консерваторія;
- б) лицей;
- в) інститут;
- г) університет.

2. Граматика, риторика, діалектика, арифметика, геометрія, астрономія, музика — це:

- а) ділові папери;
- б) «сім вільних мистецтв»;
- в) навчальні заклади;
- г) світські знання.

3. Український першодрукар:

- а) Йоганн Гутенберг;
- б) Швайпольт Фіоль;
- в) Франциск Скорина;
- г) Іван Федоров.

4. Назвати перший вищий навчальний заклад в Україні:

- а) Києво-Могилянська академія;
- б) Львівський університет;
- в) Острозька академія;
- г) Переяславський колегіум.

5. Рік заснування Києво-Могилянської академії:

- а) 1632;
- б) 1654;
- в) 1576;
- г) 1701.

6. Хто з українських гетьманів навчався в Острозькій академії?

- а) Б. Хмельницький;
- б) П. Конашевич-Сагайдачний;
- в) І. Мазепа;
- г) П. Полуботок.

7. Хто з названих історичних діячів був професором Києво-Могилянської академії?

- а) Ф. Прокопович;
- б) П. Орлик;
- в) І. Федоров;
- г) Я. Коменський.

8. Основа середньовічного менталітету:

- а) християнська свідомість;
- б) матеріалістичний світогляд;
- в) поклоніння силам природи;
- г) віра в позаземне походження людської цивілізації.

9. Авторами «Євангелія» є:

- а) Петро, Павло, Іуда, Симон;
- б) Яків, Давид, Мойсей, Ісаак;
- в) Марк, Лука, Матфей, Іоанн;
- г) Іван, Олександр, Микола, Хома.

10. Доба Відродження — це відродження традиції:

- а) архаїчної;
- б) давньосхідної;
- в) далекосхідної;
- г) античної;
- г) середньовічної.

11. Основоположник педагогіки як самостійної галузі знань:

- а) І. Я. Франко;
- б) Я. А. Коменський;
- в) Леся Українка;
- г) М. В. Ломоносов;
- д) Поццо ди Борго.

12. Шкільне навчання на Русі було запроваджено:

- а) у 1019 р.;
- б) у 988 р.;
- в) у 1917 р.

13. Великий князь київський, що запровадив шкільне навчання на Русі:

- а) Володимир;
- б) Ігор;
- в) Олег;
- г) Ярослав.

14. Алфавіт, який покладено в основу кирилиці:

- а) англійський;
- б) латинський;
- в) грецький;
- г) фінікійський.

15. Назвати творців першого слов'янського алфавіту:

- а) Кирило і Мефодій;
- б) Борис і Гліб;
- в) Ігор та Олег;
- г) Святослав і Володимир.

16. Знаменитий давньоруський живописець і золотар:

- а) Григорій;
- б) Ліпій;
- в) Андрій;
- г) Данило.

17. Монументальний живопис Київської Русі:

- а) мозаїка;
- б) фреска;
- в) гравюра;
- г) офорт.

18. Матеріал, який використовували давньоруські майстри при будівництві храмів:

- а) цегла;
- б) плінфа;
- в) бутовий камінь;
- г) вапняк;

19. Що означає слово «Софія»? (храм Святої Софії):

- а) премудрість божа;
- б) жіноча віра;
- в) жіноче ім'я;
- г) світла надія.

20. Що таке «дитинець»?

- а) верхнє місто;
- б) нижнє місто;
- в) дитячий будинок;
- г) дитяча спеціальна школа.

21. Перший кам'яний храм у Київській Русі — це:

- а) Михайлівський золотоверхий монастир;
- б) Собор святої Софії;
- в) Десятинна церква;
- г) П'ятницька церква у Чернігові.

22. Типи архітектури, характерні для часів Київської Русі:

- а) оборонна;
- б) промислова;
- в) адміністративна;
- г) культова;
- г) житлова.

23. Уперше «Слово о полку Ігоревім» було надруковано у 1800 р. у Москві:

- а) В. Жуковським;
- б) В. Капністом;
- в) М. Довгалецьким;
- г) О. Мусінім-Пушкінім.

24. Види живопису Київської Русі:

- а) монументальний, станковий;
- б) пейзаж, натюрморт;
- в) панорама, діограма;
- г) іконопис, мініатюра.

25. До героїчного епосу не відноситься:

- а) «Пісня про Роланда»;
- б) «Пісня про мого Сіда»;
- в) «Пісня про Нібелунгів»;
- г) «Гаргантюа і Пантагрюель» Франсуа Рабе.

26. Мандрівні актори в Київській Русі — це:

- а) менестрелі;
- б) жонглери;
- в) шпільмани;
- г) скоморохи.

27. Нідерландські художники епохи Відродження:

- а) Ієронім Босх;
- б) Пітер Брейгель Старший;
- в) Ян Ван-Ейк;
- г) Караваджо, Сезанн.

28. Хто з названих імен уособлює найвищі досягнення італійського Відродження?

- а) Леонардо да Вінчі, Тиціан;
- б) Рафаель Санті, Джорджоне;
- в) Мікеланджело Буонарроті;
- г) Ван-Дейк.

29. Найвидатніші представники «Золотого століття» іспанського живопису:

- а) Ель Греко і Хусепе де Рібера;
- б) Дієго Родріго Веласкес і Бортоломео Естебан Мурільйо;
- в) Рубенс і Рембрандт;
- г) Ван Гог і Поль Гоген.

30. Маріїнський палац та Андріївська церква у м. Києві збудовані за проектом:

- а) В. Городецького;
- б) Б. Растреллі;
- в) Г. Шеделя;
- г) О. Беретті.

31. Етапи розвитку культури в епоху Відродження:

- а) Проторенесанс (кінець XIII — початок XIV ст.);
- б) Раннє (середина XIV — друга половина XV ст.);
- в) Високе (кінець XV — початок XVI ст.);
- г) Пізнє Відродження (XI — початок XVII ст.).

32. П'єси з релігійним чи історичним сюжетом, написані викладачами, зі-грані школярами, — це:

- а) комедії;
- б) оди;
- в) шкільні драми;
- г) трагедії.

33. «Декамерон» Боккаччо — це:

- а) роман;
- б) збірка, до якої ввійшли 100 новел;
- в) повість;
- г) оповідання.

34. Хто з українських композиторів отримав звання академіка-композитора, чие ім'я записано на «золотій дошці» Болонської академії?

- а) К. Стеценко;
- б) М. Лисенко;
- в) Д. Бортнянський;
- г) М. Березовський.

35. Джерелами українського національного театрального мистецтва є:

- а) народні гуляння;
- б) народні танці;
- в) народні землеробські свята і обряди;
- г) релігійні ритуальні дійства.

36. Театр не може існувати без:

- а) сцени;
- б) музики;
- в) глядача;
- г) костюмів і масок.

37. Автор всесвітньовідомих трагедій «Ромео і Джульєтта», «Король Лір», «Гамлет», «Отелло»:

- а) Роберт Грін;
- б) Жан Батист Мольєр;
- в) Уільям Шекспір;
- г) Мігель Сервантес.

38. Комічна сценка, що розігрувалася між діями п'єси в XVI—XVII ст.:

- а) інтерлюдія;
- б) інтермедія;
- в) містерія;
- г) мораліте.

39. Вертеп — це:

- а) шкільний театр;
- б) народний ляльковий театр;

- в) театр пантоміми;
- г) музичний театр.

40. Назвати перший західноєвропейський університет:

- а) Паризький (Сорбонна) університет;
- б) Краківський (Ягеллонський) університет;
- в) Кембріджський університет;
- г) Болонський університет;
- д) Празький (Карлів) університет.

41. Коли було покладено початок класичній європейській освіті?

- а) у XIV столітті;
- б) у XV столітті;
- в) у XVI столітті;
- г) у XVII столітті;
- д) у XVIII столітті.

42. У якому місті при православному церковному братстві була відкрита перша братська школа?

- а) Вільно;
- б) Київ;
- в) Львів;
- г) Рогатин;
- д) Перемишль.

43. Назвати першу школу вищого рівня в православному слов'янському світі:

- а) Київський університет;
- б) Харківський університет;
- в) Московський університет;
- г) Києво-Могилянська академія.

44. Київські храми, зруйновані у першій половині XX ст. і відбудовані в кінці XX ст.:

- а) Видубицький монастир;
- б) Успенський собор Києво-Печерської лаври;
- в) Кирилівська церква;
- г) Михайлівський золотоверхий монастир.

45. У другій половині XVII — поч. XX ст. у європейській архітектурі панував стиль:

- а) готичний;
- б) класицизм;
- в) модерн;
- г) бароко.

46. Українські друковані книги ХУІІ — ХУІІІ ст. відзначаються:

- а) досконалістю й оригінальністю художнього оформлення;
- б) орнаментальністю;
- в) ініціалами;
- г) зовнішністю.

47. Тип архітектури, який сьогодні не практикується в Україні:

- а) житлова;
- б) промислова;
- в) оборонна.
- г) церковна.

48. Королівський палац у Франції, який є художнім музеєм:

- а) Ескоріал;
- б) Лувр;
- в) Гран-плас;
- г) Ермітаж.

49. Стиль бароко зародився в:

- а) Англії;
- б) Іспанії;
- в) Франції;
- г) Італії.

50. Розквітові українського бароко сприяла культурна діяльність гетьманів:

- а) І. Виговського;
- б) І. Мазепи;
- в) П. Конашевича-Сагайдачного;
- г) Б. Хмельницького.

51. Дзвіниця, яка має найбільше відхилення від своєї осі:

- а) Велика лаврська дзвіниця;
- б) Пізанська башта;
- в) дзвіниця собору святого Петра у м. Римі;
- г) дзвіниця собору святої Софії.

МОДУЛЬ 3

1. Яке з поданих визначень відповідає поняттю «модернізм»:

- а) одна з форм суспільної свідомості, що дає об'єктивне відображення світу;
- б) загальна назва ряду напрямів у літературі й мистецтві, для яких властиве заперечення реалізму, суб'єктивізм, формалізм, відхід від демократичних і гуманістичних традицій;
- в) літературний напрям, що розвивався як заперечення класицизму;
- г) художній метод, для якого властиве правдиве зображення життя.

2. Напрями модернізму, характерні для української літератури початку ХХ століття:

- а) символізм, футуризм, неокласицизм;
- б) кубізм, дадаїзм;
- в) сюрреалізм, експресіонізм;
- г) абстракціонізм, імпресіонізм.

3. Популярний літературний жанр «масової культури»:

- а) поема;
- б) трагедія;
- в) новела;
- г) детектив.

4. Творчий метод української радянської літератури за умов тоталітаризму:

- а) критичний реалізм;
- б) класицизм;
- в) соціалістичний реалізм;
- г) постмодернізм.

5. Український поет, співець Голосієва:

- а) П. Тичина;
- б) А. Малишко;
- в) В. Сосюра;
- г) М. Рильський.

**6. Художній напрям, який найбільше проявився в українському театраль-
ному мистецтві ХХ ст.:**

- а) реалізм;
- б) сентименталізм;
- в) романтизм;
- г) символізм.

7. Яке з поданих визначень відповідає поняттю «романтизм»?

- а) різновид іронічно-комічної поезії;
- б) художній метод літератури і мистецтва, що виник на рубежі XVIII—XIX ст. характеризувався відходом від догм класицизму, зображенням незвичайних явищ і обставин, особливих героїв;
- в) стилістичний напрям у європейському мистецтві, що характеризується примхливістю форм та декоративною пишністю;
- г) напрям у європейській літературі й мистецтві XVII — початку XIX ст., суть якого полягала в наслідуванні мистецтва та поезій стародавньої Греції і Риму.

8. Назвати характерні риси романтизму:

- а) звернення до античної спадщини;
- б) правдиве зображення життя;
- в) звернення до фольклору та національної історії;
- г) звернення до релігійної тематики.

9. Видатні представники романтизму:

- а) Дж. Байрон, В. Скотт, В. Гюго, О. Пушкін;
- б) О. Гончар, П. Тичина, М. Рильський;
- в) І. Драч, М. Вінграновський, М. Рильський;
- г) О. Бальзак, Д. Голсуорсі, Е. Золя.

10. До романтичного напрямку не належав письменник:

- а) Ф. Шіллер;
- б) А. Міцкевич;
- в) М. Шашкевич;
- г) П. Мирний.

11. Реалізм — це:

- а) художній метод у літературі та мистецтві, що передбачає правдиве зображення життя;
- б) художній метод, що картинам реальної дійсності протиставляє події, витворені уявою письменника;
- в) різновид іронічно-комічної поезії;
- г) стилістичний напрям, що виник як протипага класицизмові і акцентував увагу на почуттях і проблемах простих людей, прагнув викликати співчуття до їх нещасної долі.

12. Основоположником нової української літератури є:

- а) Є. Гребінка;
- б) М. Петренко;
- в) А. Метлинський;
- г) Т. Шевченко.

13. Французький письменник, який вінчався в українському місті Бердичеві:

- а) О. Бальзак;
- б) Стендаль;
- в) Г. Флобер;
- г) Е. Золя.

14. Автором скульптурної групи — княгині Ольги, Кирила та Мефодія й пам'ятника Г. С. Сковороді в Києві є:

- а) Т. Руденко;
- б) М. Гаврилюк;
- в) І. Кавалерідзе;
- г) В. Климів.

15. Видатний український скульптор-модерніст ХХ ст.:

- а) П. Філіппі;
- б) Ю. Маяковський;
- в) О. Архипенко;
- г) М. Брянський.

16. Автор пам'ятників Т. Г. Шевченку у Харкові, Києві, Каневі:

- а) М. Лисенко;
- б) І. Манізер;
- в) Ю. Білостоцький;
- г) Б. Іванов.

17. Автор пам'ятника М. Грушевському в Києві:

- а) В. Чепелик;
- б) В. Бородай;
- в) В. Шевцов;
- г) Б. Довгань.

18. Хто створив пам'ятник Лесі Українці в Києві?

- а) Г. Кальченко;
- б) В. Зноба;
- в) Б. Довгань;
- г) В. Чепелик.

19. Рік утворення Української сільськогосподарської академії:

- а) 1921 р.;
- б) 1960 р.;
- в) 1954 р.;
- г) 1994 р.

20. Відомий архітектор, за проектами якого споруджено корпуси НАУ № № 1, 2, 3, 4, 6:

- а) Б. Растреллі;
- б) Д. Дяченко;

- в) В. Присяжнюк;
- г) С. Бабушкін.

21. Представниками українського станкового живопису другої половини XIX — початку XX ст. були:

- а) Л. Жемчужников, К. Трутовський, М. Кузнецов, Г. Світлицький, О. Мурашко;
- б) В. Орловський, С. Світославський, І. Похитонов, С. Васильківський, Т. Дворников;
- в) М. Бутович, Т. Шевченко, І. Сошенко;
- г) М. Самокиш, М. Івасюк, А. Монастирський, Й. Курилас, О. Новаківський, І. Труш.

22. Проект та художнє оформлення Канівського музею-заповідника «Могила Т. Г. Шевченка» розробив:

- а) Д. Дяченко;
- б) В. Кричевський;
- в) О. Беретті;
- г) В. Городецький.

23. Хто з російських композиторів був тісно пов'язаний з Україною?

- а) М. Мусоргський;
- б) М. Римський-Корсаков;
- в) П. Чайковський;
- г) О. Бородін.

24. Найвищим досягненням у галузі графічного мистецтва 20-х рр. XX ст. є творчість:

- а) В. Седяра;
- б) Ф. Кричевського;
- в) Г. Нарбута;
- г) Г. Якутовича.

25. Автор пам'ятника Мініну й Пожарському в Москві:

- а) Василь Деша;
- б) Іван Мартос;
- в) П. Клодт;
- г) Ф. Щедрін.

26. Митці, які внесли значний вклад у розвиток української скульптури в кінці XIX ст.:

- а) М. Микешин;
- б) Л. Позен;
- в) Ф. Щедрін;
- г) Г. Вітвер.

27. Пам'ятник Б. Хмельницькому в Києві було створено:

- а) у 1905 р. І. Андреолетті;
- б) у 1887 р. Л. Позеном;
- в) у 1870р. П. Забілою;
- г) у 1888 р. М. Микешиним.

28. У серії графічних тропів «Живописна Україна» Т. Шевченко відобразив:

- а) історичне минуле;
- б) сучасне йому життя;
- в) народний побут;
- г) красу природи України.

29. Хто збудував свій власний будинок у м. Києві в стилі модерн?

- а) В. Городецький;
- б) Г. Шлейфер;
- в) В. Растреллі;
- г) Д. Дяченко.

30. Що означає слово «ордер» у архітектурі?

- а) письмовий документ, що дозволяє зайняти певну житлову площу;
- б) композиція, що складається з вертикальних несучих частин — підпор у вигляді колон;
- в) зовнішній, лицьовий бік будівлі.

31. Як віддячив граф Ф. Потоцький будівничому Зарембі за участь у будівництві Софіївського парку?

- а) заплатив 1000 золотих;
- б) подарував 10 га землі;
- в) відрубав руку;
- г) віддав стадо овець.

32. Членами Товариства українських передвижників були:

- а) Т. Г. Шевченко, П. Орлов, В. Штернберг;
- б) Т. Дворников, К. Костанді, М. Кузнєцов;
- в) П. Нілус, М. Пимоненко, С. Світославський;
- г) О. Кульчицька, О. Новаківський.

33. Найвищим досягненням українського мистецтва XIX ст є творчість:

- а) Т. Шевченка;
- б) В. Тропініна;
- в) А. Мокрицького;
- г) В. Штернберга.

34. У чому вбачали своє художнє завдання художники-імпресіоністи?

- а) закарбування вражень засобами живопису;
- б) гармонії світла і повітря;
- в) ідеалізації природи,
- г) декоративності.

35. Країна — батьківщина імпресіонізму:

- а) Італія;
- б) Франція;
- в) Німеччина;
- г) Англія.

36. Масова культура — це:

- а) процес розповсюдження інформації на масову аудиторію;
- б) процес формування споживацького світогляду людей;
- в) процес індустріалізації суспільства;
- г) процес інформатизації суспільства;
- г) процес адаптації цінностей високої культури.

37. Назвати автора картини «Хліб»:

- а) Т. Яблонська;
- б) М. Глущенко;
- в) С. Шишко;
- г) В. Задорожний.

38. Відомі українські живописці другої половини XX ст.:

- а) В. Задорожний, О. Лопухов;
- б) К. Трохименко, А. Жерделі;
- в) Т. Яблонська, С. Шишко, М. Глущенко;
- г) С. Васильківський, Т. Шевченко.

39. У якій країні народилося кіномистецтво?

- а) Італії;
- б) Франції;
- в) Росії;
- г) Німеччині.

40. Хто є режисером фільму «Земля»:

- а) О. Довженко;
- б) І. Кавалерідзе;
- в) В. Гардін;
- г) Г. Стабов.

41. Яку подію вперше транслювати у прямому ефірі ТБ у 1946 р.?

- а) пленум комуністичної партії;
- б) урочиста вулична демонстрація;
- в) футбольний матч;
- г) зустріч зарубіжної урядової делегації.

42. Найвища державна відзнака в Україні в галузі літератури і мистецтва:

- а) Нобелівська премія;
- б) премія ім. Лесі Українки;
- в) Ленінська премія;
- г) Національна премія ім. Т. Шевченка.



ВАРІАНТИ КОНТРОЛЬНИХ ЗАПИТАНЬ ДЛЯ ВИЗНАЧЕННЯ РІВНЯ ЗНАНЬ СТУДЕНТІВ

МОДУЛЬ 1

КУЛЬТУРА СТАРОДАВНЬОГО СВІТУ

Варіант 1.

1. Культурологія як інтегративне наукове знання, системотвірний фактор вивчення культури як цілісної системи.
2. Розкрийте зміст поняття «антична культура».
3. Давньоєгипетські піраміди та їх релігійно-містичне значення.

Варіант 2.

1. Предмет і завдання культурології.
2. Розкрийте зміст поняття «елліністична культура».
3. Людина й світ в епічній поезії народів Стародавнього Сходу.

Варіант 3.

1. Специфіка культурологічного знання. Місце культурології у системі гуманітарних та природничих наук.
2. Назвати **персонажів української міфології**, що знайшли своє місце у творах літератури.
3. Особливості індійської культури. Індійська міфологія й література.

Варіант 4.

1. Історія культури українського народу як один із ланцюгів історії світової культури.
2. **Архітектура**, її види та художні стилі.
3. Мистецтво архітектури й скульптури у Стародавній Індії.

Варіант 5.

1. Основні поняття та завдання культурології.
2. Що таке **політеїзм** і на якому етапі розвитку людського суспільства він існує.
3. Життя й побут семітських племен за книгами Старого Заповіту.

Варіант 6.

1. Культура як предмет культурології.
2. Що таке **монотеїзм** і на якому етапі розвитку людського суспільства він існує.
3. Біблія — історико-культурна пам'ятка світової культури.

Варіант 7.

1. Визначення поняття «культура» та його багатозначність.
2. Що таке **класичне мистецтво**, де і коли воно виникло.
3. Основні напрями культури Стародавнього Китаю.

Варіант 8.

1. Хронологічна типологія культури. Єдність і взаємозалежність світової та національної культур.
2. Що таке **епос**, навести приклади.
3. Мистецтво й міфологія Стародавнього Китаю.

Варіант 9.

1. Філософія Гегеля як теорія культури.
2. Назвіть різновиди (типи) **міфів**.
3. Культура античного світу, її характерні риси й особливості.

Варіант 10.

1. Філософія культури О. Шпенглера.
2. Що таке **заклинання** та яке його значення для розвитку усної народної творчості.
3. Роль і значення античної культури у світовій цивілізації.

Варіант 11.

1. Культура й несвідоме начало людини З. Фрейда.
2. Що таке **замовляння** та яке його значення для розвитку усної народної творчості.
3. Етапи розвитку культури Стародавньої Греції.

Варіант 12.

1. Культура й колективне несвідоме в концепції К. Юнга.
2. Назвати головні культурні здобутки цивілізацій Стародавнього Сходу, що не втратили свого значення й дотепер (закони, писемність, система рахунку, колесо, філософські й науково-практичні знання, мистецтва й ремесла).
3. Егейська (Крито-Мікенська) культура — перша європейська цивілізація.

Варіант 13.

1. «Виклик та Відповідь» — рушійні сили розвитку культури (концепція А. Тойнбі).
2. Типи персонажів міфології.
3. Поліс як основна форма культурного буття у Стародавній Греції.

Варіант 14.

1. Цінність як головний принцип культури за П. Сорокіним.
2. Пояснити поняття «сценічне мистецтво» і назвати його види.
3. Міфологія — основа філософії й релігії Стародавньої Греції.

Варіант 15.

1. Культура як сукупність знакових систем (К. Леві-Строс, М. Фуко та ін.).
2. Що таке **мистецтво**? Назвати його види й художньо-естетичні напрями.
3. Архітектура й образотворче мистецтво Стародавньої Греції.

Варіант 16.

1. Культура гри (Й. Хейзинг, Х. Ортега-і-Гассет, Є. Фінк та ін.).
2. **Образотворче мистецтво**. Дати визначення його видам.
3. Епічні поеми «Іліада» й «Одісея» та їх значення для світової культури.

Варіант 17.

1. Культурологічна думка в Україні.
2. **Космополітизм**, час та причини його виникнення.
3. Розкрити роль і значення давньогрецького класичного театру як основи європейського театрального мистецтва.

Варіант 18.

1. Культура первісного суспільства як історичний тип.
2. Дати визначення поняття «література». Назвати її основні роди й жанри.
3. Архітектура Стародавньої Греції. Поняття про ордер.

Варіант 19.

1. Найдавніші свідчення про існування людської культури. Етапи розвитку людського суспільства.
2. Дати визначення поняття «скульптура», назвати її види й жанри.
3. Формування людини у Стародавній Греції. Освіта й виховання.

Варіант 20.

1. Розвиток первісної культури, її типологічні ознаки й досягнення.
2. **Музика** як вид мистецтва, основні види й жанри музичного мистецтва.
3. Життя й побут людей первісного суспільства.

Варіант 21.

1. Світосприйняття первісної людини.
2. **Живопис** як вид мистецтва, назвати його провідні жанри.
3. Життя й побут стародавніх римлян.

Варіант 22.

1. Формування вірувань і культової свідомості у первісних людей.
2. Дати визначення поняття «патріархат» та назвати причини його виникнення.
3. Еллінізм — завершальний етап розвитку давньогрецької культури. Еллін як новий тип людини античного світу.

Варіант 23.

1. Мистецтво як засіб пізнання дійсності в первісному суспільстві.
2. Що таке **матріархат** та причини його виникнення.
3. Культура міст-держав Північного Причорномор'я.

Варіант 24.

1. Різновиди первісного світосприйняття та релігійно-обрядові форми його вираження.
2. Що таке **язичництво** та причини його виникнення.
3. Образ людини у давньоримській культурі та міфології.

Варіант 25.

1. Міфи та їх значення для розвитку народної творчості.
2. Що таке **магія** і яке її значення для розвитку усної народної творчості?
3. Архітектура й образотворче мистецтво у Стародавньому Римі. Domus Romana.

Варіант 26.

1. Перехід від комунальної праобщини до дуальної організації. Матріархат. Патріархат.
2. Що таке **тотемізм**?
3. Релігія, культура й мистецтво етрусків.

Варіант 27.

1. Пам'ятки стародавньої культури та мистецтва в Україні.
2. Розкрити значення поняття «фетишизм».
3. Театральне мистецтво у Стародавньому Римі.

Варіант 28.

1. Становлення та розвиток жанрів українського фольклору, його мотиви й персонажі у творах літератури та мистецтва.
2. Назвати характерні ознаки поняття «цивілізація».
3. Життя й побут стародавніх греків за поемами «Іліада» та «Одисея».

Варіант 29.

1. Культура Стародавнього Сходу, її вплив на розвиток світового та вітчизняного культурного процесу. Найдавніші центри людської цивілізації.
2. Що таке **міфологія** та причини її виникнення.
3. Життя й побут жителів Месопотамії за творами епічної поезії.

Варіант 30.

1. Шумеро-вавилонська культура, її роль і значення в історії людства.
2. Що таке **народні звичаї** та чим вони відрізняються від культового ритуального дійства?
3. Роль театру у житті та побуті стародавніх греків.

Варіант 31.

1. Культура Стародавнього Єгипту, її роль і значення в історії людства.
2. Що Ви знаєте про **піраміди**? Коли і де вони з'явилися вперше.
3. Що Ви знаєте про літературні пам'ятки Стародавнього Єгипту?

МОДУЛЬ 2

КУЛЬТУРА СЕРЕДНІХ ВІКІВ ТА НОВОГО ЧАСУ

Варіант 1.

1. Формування нових світоглядних орієнтирів у Західній Європі XVII—XVIII ст. Утвердження абсолютизму.
2. Розкрити зміст поняття «Середні віки».
3. Просвітницький реалізм в англійській культурі XVIII ст. (Д. Дефо, Д. Свіфт, Г. Філдінг).

Варіант 2.

1. Православні церковні братства на Україні та їх роль у розвитку національної культури.
2. Розкрити зміст поняття «Середньовічна Європа».
3. Острозький науково-просвітницький і культурний центр та його значення для розвитку української культури.

Варіант 3.

1. У чому полягають особливості середньовічної духовної культури?
2. Що таке **пейзаж** та коли він сформувався як самостійний жанр мистецтва живопису?
3. Просвітницький реалізм в англійській культурі XVIII ст. (Д. Дефо, Д. Свіфт, Г. Філдінг).

Варіант 4.

1. Розкрити суть християнства та його роль як явища культури.
2. Що таке **портрет** та коли він сформувався як самостійний жанр мистецтва живопису?
3. Українське музичне мистецтво в епоху бароко.

Варіант 5.

1. Розкрити роль церкви як доміанти духовного життя середньовічної культури.
2. У чому суть **гуманізму** епохи Відродження?
3. Українське образотворче мистецтво в епоху бароко.

Варіант 6.

1. Що складало життєві цінності середньовічної людини?
2. Що означає термін «геоцентризм»?
3. Українська архітектура епохи бароко.

Варіант 7.

1. Стиль бароко в європейському мистецтві та його особливості.
2. Яку роль відіграє **іконостас** у православному храмі?
3. Культурна спадщина «Середніх віків».

Варіант 8.

1. Місце культури Київської Русі в історії української культури.
2. Назвати основні риси **романського** стилю.
3. Українське театральне мистецтво XVII — XVIII ст. (шкільний театр, вертеп).

Варіант 9.

1. Картина світу слов'янського язичництва.
2. Народний театр **вертеп**, його структура та особливості.
3. Поширення друкарства на Україні та його значення для розвитку національної культури.

Варіант 10.

1. Язичницькі вірування східних слов'ян.
2. Що таке **православні церковні братства**, коли й чому вони виникли?
3. Розкрити особливості мистецтва українського бароко.

Варіант 11.

1. Хрещення Русі та його значення для розвитку давньоруської культури.
2. Що таке **опера** й коли вона з'явилася?
3. Українська література XVII—XVIII ст.

Варіант 12.

1. Духовна спадщина Київської Русі в культурах східних слов'ян.
2. Що таке **козацько-старшинські літописи**, їх значення для розвитку української культури.
3. Києво-Могилянська академія та її значення у культурному житті православного християнського світу.

Варіант 13.

1. Література Київської Русі та її жанри.
2. Назвати основні риси **готичного** стилю.
3. Сентименталізм у європейській культурі XVIII ст. (Л. Стерн, Ж.-Ж. Руссо, Й. Гете, М. Карамзін).

Варіант 14.

1. Архітектура Київської Русі та її пам'ятки в Україні.
2. Назвати основні риси італійського **Відродження**.
3. Особливості художньої культури класицизму. Створення мистецьких і наукових академій.

Варіант 15.

1. Розвиток музичного мистецтва на Русі.
2. Назвати досягнення **ісламської** культури.
3. Класицизм та його естетичні засади. Раціоналізм.

Варіант 16.

1. Образотворче мистецтво на Русі.
2. Що являє собою **буддистська** культура та її досягнення.
3. **Розвиток** музичного мистецтва XVII—XVIII ст. (К. Монтеверді, Й.-С. Бах, Г. Гендель, Й. Гайдн).

Варіант 17.

1. Християнська картина світу у творах мислителів каппадокійського гуртка (Василій Великий, Григорій Богослов, Іоанн Златоуст).
2. Розкажіть про **партесний спів** та його основні жанри.
3. «Золотий вік» іспанського живопису (Д. Веласкес, Х. Рібера, Ф. Сурбаран).

Варіант 18.

1. Візантійська культура та її значення для розвитку культури Київської Русі.
2. **Шкільний театр** та причини його виникнення на Україні.
3. Архітектура епохи Відродження у Європі. Виникнення нових жанрів.

Варіант 19.

1. Місце людини в соціальній структурі Середньовіччя у трьох світових релігіях (християнстві, ісламі й буддизмі).
2. Що являє собою мистецтво **рококо**?
3. Розкрити характерні риси й особливості епохи Відродження.

Варіант 20.

1. Формування літургійної поетики у Візантії (Роман Солодкоспівець, Андрій Критський, Іоанн Дамаскін).
2. Чому XVIII ст. називають **віком Просвітництва**?
3. Образотворче мистецтво Північного Відродження (брати Ван Ейки, А. Дюрер, Карнахи й Гольбейни).

Варіант 21.

1. Історична проза у Візантії (Іоанн Малала, Косьма Індоклопов).
2. Що таке **схоластика**?
3. Головні риси Північного Відродження та його ідеологія (Е. Роттердамський, У. Фон Гуттен).

Варіант 22.

1. Християнська релігійність у творах архітектури й мистецтва Візантії.
2. Що таке **абсолютизм**, його сутність та причини виникнення?
3. Образотворче мистецтво в Італії в епоху Відродження (Леонардо да Вінчі, Рафаель Санті, Мікеланджело Буанаротті та ін.).

Варіант 23.

1. Християнський антропоцентризм як ідеологічна основа епохи Відродження (Н. Кузанський, П. делла Мирандолла)
2. Чому XVII століття називають **століттям геніїв**?
3. **Християнський храм як модель всесвіту.**

Варіант 24.

1. Література епохи Відродження в Італії та становлення національної літературної мови (Данте Аліг'єрі, Петрарка, Дж. Боккаччо).
2. Що таке **ікона** і чим вона відрізняється від портрета?
3. Реформація та контрреформація. Передумови становлення та розвитку протестантської культури.

Варіант 25.

1. Особливості архітектури й образотворчого мистецтва епохи бароко (Д. Берніні, Ф. Борроміні, П.-П. Рубенс, А. ван Дейк, Рембрандт).
2. Які передумови формування й особливості **класицизму**?
3. Витоки та основні засади Просвітництва (Ж.-Ж. Руссо, Вольтер, Д. Дідро, Ш. Монтеск'є).

Варіант 26.

1. Особливості розвитку, етапи формування й становлення культури.
2. Що таке **полемічна література** й причини її виникнення в українській літературі?
3. Освіта у Західній Європі. Перші університети.

Варіант 27.

1. Імперія Карла Великого й формування етнокультурної спільності народів Західної Європи.
2. Назвати риси й особливості **барокового мистецтва**.
3. Періодизація історії української культури.

Варіант 28.

1. Поезія й проза арабських племен епохи Середньовіччя.
2. Що таке **паломницька проза** та які представники цього жанру в українській літературі Вам відомі?
3. Романізація культури й мистецтва у Західній Європі. «Каролінгське відродження».

Варіант 29.

1. Значення ісламу для становлення культури народів арабського Сходу.
2. Що таке **агіографія** та які представники цього жанру в українській літературі Вам відомі?
3. Міста й монастирі та їх значення для розвитку культури західноєвропейського Середньовіччя.

Варіант 30.

1. Буддизм та його значення для культури народів Південно-Східної й Центральної Азії.
2. Що таке **літопис** та причини його виникнення.
3. Взаємовідносини Церкви й держави у Візантії та його вплив на духовно-культурне середовище в країні.

МОДУЛЬ 3

КУЛЬТУРА НОВІТНЬОГО ЧАСУ

Варіант 1.

1. Культура в епоху промислового перевороту та соціальних зрушень. Еволюція національних культур.
2. **Комікс** та причини його виникнення.
3. Український театр у 60—80 рр. ХХ ст.

Варіант 2.

1. Загальна характеристика романтизму як ідейно-художнього напрямку.
2. **Шлягер**, його місце й роль у «масовій культурі».
3. Формування нової соціокультурної дійсності на рубежі ХХ—ХХІ ст.

Варіант 3.

1. Романтизм як ідейно-художня течія у світовій літературі та мистецтві.
2. **Хуторянство** та його представники в українській культурі.
3. Національно-культурне життя в Україні після встановлення незалежності.

Варіант 4.

1. Образотворче мистецтво в епоху романтизму.
2. **Урбанізація** та її прояви в українській культурі.
3. Зародження українського кіномистецтва.

Варіант 5.

1. Розказати про роль освіти у сучасній культурі.
2. У чому полягає зміст культури **постмодерну**?
3. Романтизм в українській літературі ХІХ ст.

Варіант 6.

1. Музичне мистецтво в епоху романтизму.
2. Що таке **мода** та в чому полягає її значення як прояву культури?
3. Українське кіномистецтво 20—30-х рр.

Варіант 7.

1. У чому проявляється єдність та багатогранність сучасних культур?
2. Що таке **кітч** та його місце у сучасній культурі.
3. Фундатори нової української літератури в Галичині. «Руська трійця».

Варіант 8.

1. Розказати про роль кіно у культурі ХХ ст.
2. Що таке **маргінальна культура** та причини її виникнення.
3. Український живопис епохи романтизму.

Варіант 9.

1. Реалізм як історично конкретна форма художньої свідомості.
2. Новаторські пошуки в галузі українського **театрального мистецтва** (Лесь Курбас, М. Куліш).
3. Сучасне українське кіномистецтво: проблеми й перспективи.

Варіант 10.

1. Загальна характеристика натуралізму як художнього методу.
2. Українське «**поетичне кіно**» (С. Параджанов, Л. Осика, Ю. Ілленко та ін.).
3. Українське театральне мистецтво на сучасному етапі розвитку.

Варіант 11.

1. Виникнення кіномистецтва, його роль і значення в культурі ХХ століття.
2. Творчість «**шістдесятників**» та її значення для подальшого розвитку української культури.
3. Становлення нової української літератури та літературної мови.

Варіант 12.

1. Загальна характеристика експресіонізму як напрямку в європейському мистецтві 10—20-х рр. ХХ ст.
2. «Хрущовська культурна відлига» та її значення. «Шістдесятники».
3. Формування українського реалістичного музичного мистецтва.

Варіант 13.

1. Загальна характеристика футуризму як авангардистської течії у європейському мистецтві 10—20 рр. ХХ ст.
2. Українське кіномистецтво 20—30-х рр. ХХ ст. (О. Курбас, І. Кавалерідзе, П. Чардинін, Дзига Вертов, О. Довженко та ін.).
3. Український аматорський театр першої половини ХІХ ст. та його провідні діячі.

Варіант 14.

1. Абстракціонізм та його місце у сучасному мистецтві.
2. **Конструктивізм** в українській архітектурі 20—30 рр. XX ст.
3. Формування української реалістичної музики.

Варіант 15.

1. Стиль модерн у світовій архітектурі.
2. **Авангардизм** в українському живописі (В. Пальмов, В. Меллер, В. Єрмилов, А. Петрицький).
3. Заснування українського професійного театру (М. Кропивницький, М. Старицький, М. Заньковецька, брати Тобілевичі).

Варіант 16.

1. Український реалістичний живопис у творчості його провідних митців (Т. Шевченко, М. Пимоненко, С. Світославський, С. Васильківський та ін.).
2. Політика **українізації** політичного керівництва СРСР (1923—1933) та її значення для розвитку національної культури.
3. Стиль модерн в українській архітектурі (неукраїнський, необароко, неоруський, неоготика, функціоналізм та ін.).

Варіант 17.

1. Причини виникнення та розвитку садово-паркового мистецтва та його пам'ятки на території України.
2. **Модернізм** в українському образотворчому мистецтві (М. та Т. Бойчуки, В. Седляр, О. Павленко та ін.).
3. Назвати джерело кризового стану сучасної культури.

Варіант 18.

1. Загальне поняття про імпресіонізм як напрям розвитку мистецтва.
2. **Українське музичне мистецтво 20—30-х рр.** (М. Леонтович, К. Стеценко, Я. Степовий, Б. Глієр, О. Кошиць).
3. У чому полягають особливості сучасної української культури?

Варіант 19.

1. Імпресіонізм — визначне явище у живописі та скульптурі (Е. Мане, К. Моне, О. Ренуар, Е. Дега, К. Пісарро, О. Роден).
2. **Авангардизм** в українській літературі (М. Семенко, О. Слісаренко, М. Терещенко, Гео Шкурупій, М. Бажан).
3. Які причини глобальних кризових явищ у сучасній культурі?

Варіант 20.

1. Авангардистські течії у музичному мистецтві («конкретна музика», алеаторика, джаз, рок).
2. **Концептуалізм** як течія постмодерну (Е. Булатов, І. Кабаков, В. Комар, О. Меламід та ін.).
3. Творчість яких українських письменників містить у собі елементи імпресіонізму (Леся Українка, М. Коцюбинський, О. Кобилянська)?

Варіант 21.

1. «Масова культура» — характерне явище ХХ ст.
2. **Постмодерн** як широка течія в культурі на межі ХХ—ХХІ ст.
3. Творчість яких українських художників містить у собі елементи імпресіонізму (О. Мурашко, М. Бурачека та ін.)?

Варіант 22.

1. Основні тенденції розвитку культури ХХ ст. та її культурно-історична специка.
2. **Конструктивізм** (функціоналізм) як течія авангарду. (В. Гропіус, Міс ван дер Рое, Ле Корбюзьє та ін.). Виникнення дизайну.
3. Основні напрями розвитку української культурологічної думки.

Варіант 23.

1. Провідні стилі у мистецько-культурному житті ХХ ст.
2. **Футуризм** — прогресивна художня течія 20—30-х рр. ХХ ст. (В. Хлебніков, В. Маяковський, Д. Хармс, М. Семенко).
3. Збереження національно-культурної спадщини як фактор подолання кризових явищ у житті народу.

Варіант 24.

1. «Масова література» та її основні жанри: детектив, фантастика, «фентезі», роман жахів, містичний роман, сентиментальний («жіночий») роман та ін.
2. **Абстракціонізм** — провідна художня течія 40—50-х рр. ХХ ст. (В. Кандинський, К. Малевич, М. Мондріан).
3. Ідеологізація мистецтва як характерне явище культури ХХ ст.

Варіант 25.

1. Соціалістичний реалізм — провідний метод розвитку літератури й мистецтва Радянської України.
2. **Авангард** як художнє явище 10—30-х рр. ХХ ст. (Н. Гончарова, М. Ларіонов, О. Ленгулов та ін.).
3. Особливості розвитку української культури у ХХ ст.

Варіант 26.

1. Ідеологізація мистецтва як забезпечення функціонування політичних систем у ХХ ст.
2. **Сюрреалізм** — напрям розвитку художньої творчості 20-х рр. ХХ ст. (Л. Бунюель, М. Ернст, Х. Мюро, А. Массон, І. Тангі, С. Далі).
3. Шляхи розвитку української культури в 20—30-х рр. ХХ ст.

Варіант 27.

1. «Арійська культурність» як основа культурно-мистецької політики Третього Рейху.
2. **Дадаїзм** — літературно-художня течія початку ХХ сто. (А. Бреттон, Л. Арагон, М. Дюшан та ін.).
3. Становлення українського модернізму (символізм, футуризм, неокласицизм) у творчості його провідних діячів (М. Вороний, Г. Чупринка, Б. Лепкий, М. Срібля-

ський, М. Зеров, М. Рильський, П. Филипович, М. Куліш, М. Хвильовий, Г. Косинка, Є. Плужник, М. Драй-Хмара, Ю. Клен та ін.).

Варіант 28.

1. Дати загальну характеристику європейської культури між двома світовими війнами.

2. **Кубізм**, його риси й особливості (П. Пікассо, Дж. Барк та ін.).

3. Діяльність літературно-мистецьких об'єднань у 20—30 роки на Україні («Пролеткульт», «Плуг», «Гарт», Вапліте).

Варіант 29.

1. Що характеризує перехід від індустріальної епохи до постіндустріальної?

2. **Фовізм**, його риси й особливості (А. Матіс, А. Дерен, М. Вламінк та ін.).

3. Український мистецький авангард (М. Бойчук, К. Малевич, О. Богомазов, О. Новаківський, М. Парашук, О. Архипенко, Б. Лятошинський, В. Косенко, М. Вериківський, Д. Січинський та ін.).

Варіант 30.

1. У чому суть сучасної інформаційної культури?

2. **Модернізм** — культурний феномен ХХ ст.

3. Соціалістичний реалізм як творчий метод розвитку української культури в радянську епоху.

Варіант 31.

1. У чому полягає зміст культури постмодерну у сучасному світі?

2. **Тоталітаризм** ХХ ст. й культура: Радянський Союз і Німеччина (Третій Рейх).

3. Радянська культура та проблеми національно-культурного життя в Україні у 60—80-ті рр. ХХ ст.

Варіант 32.

1. Мусульманський фактор в культурному житті України на сучасному етапі розвитку.

2. **Експресіонізм**, його риси й особливості (Е. Кірхнер, Е. Хеккель, М. Пехштейн та ін.).

3. Українська література у 60—80-ті рр. ХХ ст.

Варіант 33.

1. Постмодерн і сучасний світ.

2. Діалог національних культур в Україні як фактор стабільності політичного життя.

3. Український живопис у 60—80-ті рр. ХХ ст.

Варіант 34.

1. Чим пояснює феномен масової культури сучасна культурологія?

2. **Модернізм** та його течії у мистецтві й культурі ХХ ст.

3. Українське музичне мистецтво у 60—80-ті рр. ХХ ст.



ТЕМАТИКА ІНДИВІДУАЛЬНИХ ЗАВДАНЬ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ СТУДЕНТІВ

1. Культурологія як предмет наукового дослідження.
2. Статус культурології та її взаємозв'язки з іншими науками.
3. Сутність культури та основні культурологічні парадигми.
4. Витоки культури, її місце та роль в історії людства.
5. Функції культури.
6. Національний характер, свідомість та самосвідомість як феномен культури.
7. Культура в інформаційному суспільстві.
8. Культура та особистість.
9. Релігія як форма культури.
10. Міфологія та релігія як феномен духовної культури.
11. Світ матеріальної культури та її складові.
12. Світ духовної культури та її складові.
13. Соціальні функції мистецтва.
14. Мистецтво як унікальний механізм культурної еволюції.
15. Художні течії і напрямки в українському мистецтві XIX ст.
16. Художні течії і напрямки в українській літературі XIX ст.
17. Авангардні напрями в мистецтві XX ст.
18. Художні течії і напрямки в українському мистецтві XX ст.
19. Художні течії і напрямки в українській літературі XX ст.
20. Особливості авангардного та реалістичного мистецтва.
21. Модернізм як художній метод у мистецтві.
22. Масова культура та її вплив на формування свідомості людини.
23. Архітектура як літопис світу.
24. Витоки українського національного театру.
25. Боротьба між академічним традиціоналізмом та авангардом у театральному мистецтві XX ст.
26. Людина в первісній культурі.
27. Людина і світ в античній культурі.
28. Людина і світ в середньовічній культурі.
29. Техногенні процеси XX ст. і культура.
30. Проблеми розвитку української національної культури у XX ст.
31. Державне та національно-культурне відродження України в кінці XX ст.
32. Збереження культурної спадщини як об'єктивна соціально-історична тенденція в розвитку людства.
33. Культурологічні аспекти діяльності фахівця садово-паркового господарства.
34. Культурологічні аспекти діяльності фахівця лісового господарства.
35. Культурологічні аспекти діяльності соціального педагога.
36. Культурологічні аспекти діяльності менеджера.
37. Культурологічні аспекти діяльності економіста.
38. Культурологічні аспекти діяльності фахівця ветеринарної медицини.
39. Культурологічні аспекти діяльності інженера-механіка.
40. Культурологічні аспекти діяльності фахівця сільського господарства.



СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

1. Піраміди Хеопса, Хефрена, Мікерино. Гіза.
2. Портрет Нефертіті.
3. Палац у Кносі. Крит.
4. Афіньський Акрополь. Греція.
5. Мірон. Дискобол.
6. Поліклет. Дорифор.
7. Капітолійська вовчиця.
8. Колізей (амфітеатр Флавіїв).
9. Голуба мечеть, збудована навпроти храму Св. Софії у Стамбулі (VI, XV ст.).
10. Богоматір Володимирська. Ікона візантійського письма (XIII ст.).
11. Храм Св. Софії у Києві. XI ст.
12. Храм Св. Софії у Києві. Інтер'єр. XI ст.
13. Устюжське Благовіщення. Ікона новгородського письма.
14. Колти та рясни. XII — перша чверть XIII ст.
15. Св. Борис і Гліб. Ікона київського письма. Кін. XIII — поч. XIV ст.
16. Оклад Мстиславового євангелія.
17. Собор у Кельні. Німеччина.
18. Капела Сен Шапель у Парижі. Інтер'єр (XIII ст.).
19. Брунеллескі Філіпо. Купол Флорентійського собору.
20. Донателло. Кінна статуя кондотьєра Гаттамелати.
21. Ботічеллі Сандро. Народження Венери.
22. Вінчі Леонардо да. Джоконда (Мона Ліза).
23. Буонаротті Мікеланджело. Давід.
24. Санті Рафаель. Сікстинська мадонна.
25. Джорджоне. Венера, що спить.
26. Тиціан. Магдалина, що кається.
27. Ейк Ян ван. Портрет подружжя Арнольфіні.
28. Грюневальд Нітхард Готхард. Розп'яття. Ізенгеймський вівтар.
29. Дюрер Альбрехт. Меланхолія.
30. Брейгель Пітер (Старший). Мисливці на снігу.
31. Гольбейн Ганс (Молодший). Гравюра з циклу «Танок смерті».
32. Брати Лімбурги. Ілюстрація з часослова герцога Іберійського.
33. Лівів. Архітектурний ансамбль на вул. Руській (Успенська церква, каплиця Трьох Святителів, вежа Корнякта).

34. Ель Греко. Благовіщення. Бл. 1597—1600.
35. Веласкес Дієго. Меніни. 1656.
36. Рубенс Пітер Пауль. Герцог Лерма на коні. 1603.
37. Пуссен Нікола. Тріумф Давіда. 1630.
38. Шедель Йоган Готфрід. Дзвіниця Києво-Печерської лаври. 1731—1745.
39. Андріївська церква у Києві.
40. Гойя Франсіско. Розстріл повстанців у ніч на 3 травня 1808 року. 1814.
41. Давід Жак Луї. Клятва Горації. 1784.
42. Делакруа Ежен. Свобода, що веде народ. 1830.
43. Рюд Франсуа. Марсельеза. Рельєф тріумфальної арки Зірки у Парижі. 1836.
44. Енгр Жан Огюст Домінік. Портрет Бертена. 1832.
45. Персьє, Фонтен. Тріумфальна арка на площі Каррузель у Парижі. 1806—1807.
46. Торвальдсен Бертель. Ганімед, що годує Зевсова орла. 1817.
47. Дом'є Оноре. Вулиця Транснонен 15 квітня 1834 року. Літографія. 1834.
48. Курбе Густав. Похорон в Орнані. 1849.
49. Мане Едуард. Олімпія. 1863.
50. Моне Клод. Лягушатник. 1869.
51. Сезанн Поль. Натюрморт із чорним годинником. 1870—1871.
52. Шевченко Тарас. Катерина. 1842.
53. Крамської Іван. Портрет Л. М. Толстого. 1873.
54. Рєпін Ілля. Хресний хід у Курській губернії. 1880—1883.
55. Пимоненко Микола. Ярмарок. 1898.
56. Матісс Анрі. Танок. 1910.
57. Кандинський Василь. Розчарування. 1925.
58. Малевич Казимір. Дівчата в полі. 1928—1929.
59. Мурашко Олександр. Селянська родина. 1914.
60. Яблонська Тетяна. Весілля. 1963.

НАВЧАЛЬНЕ ВИДАННЯ

Гриценко Т. Б., Гриценко С. П., Кондратюк А. Ю., Сироватський
С. А., Мельничук Т. Ф., Перевальська М. А., Охріменко О. В.,
Панталієнко В. В.

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

За редакцією Т. Б. Гриценко

2-ге видання

Навчальний посібник

Керівник видавничих проектів – *Б. А. Сладкевич*
Друкується в авторській редакції
Редактор – *Н. П. Манойло*
Коректор – *С. С. Савченко*
Дизайн обкладинки – *Б. В. Борисов*

Підписано до друку 18.09.2008. Формат 70x100 1/16.
Друк офсетний. Гарнітура PetersburgС.
Умовн. друк. арк. 24,5.
Тираж – 1500 екз.

Видавництво “Центр учбової літератури”
вул. Електриків, 23
м. Київ, 04176
тел./факс 425-01-34, тел. 451-65-95, 425-04-47, 425-20-63
8-800-501-68-00 (безкоштовно в межах України)
e-mail: office@uabook.com
сайт: WWW.CUL.COM.UA
Свідоцтво ДК №2458 від 30.03.2006