

Тема: Культурні традиції українського ренесансу (XV-перша половина XVII ст.)

1. Культура у XVI ст.
2. Малярство XVI ст.
3. Рукописи і друки XVI ст.

Література

1. Шевнюк О. Історія мистецтв. Київ : Освіта України, 2015. 451 с.
2. Тищенко Л. Архітектура України. Ренесанс в Україні. URL : <http://finenews.info/kulturne-nadbannya/arkhitektura/item/23047-arkhitektura-ukrainy-chastyna-6-renesans-v-ukraini>

Культура у XVI ст. Доволі довго по упадку української державності українська культура трималася силами й засобами старих боярських родів. Особливо ті з них, які опинилися в межах Литовсько-Української держави, затримавши свої маєтності і впливи на внутрішньополітичні справи, могли з успіхом підтримувати рідну церкву, школу й культуру взагалі. Та коли поміж Литвою й Польщею дійшло нарешті до тісної унії в Любліні, польський тиск на наших вельмож і шляхту скріпився. Побачивши, що за вірність старим українським традиціям, тобто вірі, мові й політичній окремішності, вони можуть утратити свої маєтності і впливи, українські вельможі почали відставати від рідного пня. Зрада національних інтересів почалася від вельможних верхів, спроквола, але безупинно поширюючись на загал української шляхти. Протягом XVI ст. від української нації відстали всі великі українські роди й дуже багато дрібної шляхти. При нації залишилися здебільшого селянство, духовенство та найбільш самостійне міщанство.

Український культурно-національний рух іде як би хвилею з українського Заходу на Схід. Спочатку стає до праці й боротьби українське міщанство Перемишля, потім іде український Львів, а далі – Луцьк і нарешті Київ як духовна столиця України, оперта вже на сили не тільки свого міщанства й духовенства, але й козаччини.

Велику роль у тому культурному, а відтак і політичному відродженні українства XVI – XVII ст. довелося відіграти українському образотворчому мистецтву. У Західній Європі, в першу чергу в Італії, мистецтво пережило великий переворот. Він розпочався з письменства, в якому запанував так званий гуманізм, тобто зворот від сухих, богословських тем до світських, у центрі яких стала жива й життєрадісна людина з усіма своїми земними турботами, мріями й пориваннями. Письменників перестає цікавити «потойбік» людського життя, що досі було метою всіх зусиль і всіх самозречень. Те саме бачимо в малярстві і різьбі. Аскетичні, одуховлені постаті й обличчя святих перемінюються поволі на рожеві й повні, осяяні радістю життя обличчя людей із цього світу. Малярі вже не перемальовують старі зразки, а студіюють природу й відтворюють світ і все на ньому таким, яким воно є насправді. Золоте чи узористе тло картин поступається тепер краєвидним і архітектурним перспективам, в яких кожний предмет, живий чи мертвий, заслуговує на увагу й печаливе відтворення митця. В будівництві зникає сувора, змагаюча до неба готика й повертаються погідні форми античного, греко-римського будівництва, з його гармонією просторових мас і орнаментикою. В житті, літературі й образотворчості центром стає людина, повна своєї фізичної краси й сили та духовного здоров'я. Цей напрям названо Відродженням, або Ренесансом, а випадок хотів, щоб його поява в нас зійшлася з нашим культурно-національним і політичним відродженням.

Ренесанс в Україні. Стил ь італійського Ренесансу прийшов в Україну розмірно скоро, й то трьома дорогами. Найраніша вела через Польщу та Закарпаття. Вже в 1510 р. польський король Жигмонт I закликає до Кракова флорентійського архітектора Франческа делла Лоре, а відтак Береччія, творця величавої «Жигмонтівської» каплиці на Вавелі. З Кракова ренесансова «мода» поширилася на схід. Другий посередній шлях ішов з півдня, через Словаччину й Закарпатську Русь. Ратуша в Бардієві в Пряшівщині, почата в готичному, а закінчена в 1511 р. в ренесансовому стилі, була чи не першою на українських

землях будівлею з ознаками нового стилю. Та був ще третій шлях – безпосередній, що його промостила пожежа, жертвою якої впав у 1527 р. Львів. Відбудова міста дала можливість праці цілій низці архітекторів і каменярів, а що тоді славилися як найкращі італійські майстри, то й не диво, що їм припала почесна роль започаткувати життя нового стилю в столиці Галицької волості.

Та не тільки Львів потребував будівничих. Розвиток торгівлі й добробуту в XVI в. уможлилював розбудову й менших осередків. Архітектори-італійці, переважно уродженці Тесинського кантона Швейцарії, Ломбардії, Феррари, Болонї й Рима, напливають в Україну цілими гуртами, вступають у місцеві цехи і приймають не тільки місцеві «пришинки», а й питоменності місцевої культури. Італізуючи обличчя галицького будівництва, вони в не меншій мірі українізуються – формально й фактично. Невтаємниченому важко погодитись із фактом, що всі ті Прихильні, Щасливі, Нескори, Красовські й Капіноси, побіч своїх суто сарматських прізвищ, – ніякі не українці з уродження, а родовиті, хоча в основному акліматизовані італійці. Українськими були їхні цехові прозвища, але українським ставало й саме мистецтво тих синів Італії.

З'явившись у першій половині XVI ст. у Львові, ті італійські архітектори розходяться звідтіля по Галичині (Старе Село, Жовква, Перемишль, Ярослав, Глибока, Старий Самбір, Поморяни, Бережани, Тернопіль, Єзупіль, Язловець), Волині (Луцьк, Володимир, Острог) і нарешті просякають на Подніпров'я. Працюють для всіх місцевих «націй» та віроісповідань, але коли в католицьких будівлях обмежуються механічним пересаджуванням стильових форм італійського Ренесансу на сирий ґрунт, то в зустрічі з українськими замовниками модифікують свою творчість згідно з особливими вимогами їхнього культу й образотворчої традиції. З того погляду термін «український Ренесанс» має повне право на громадянство в історії культури нашого краю.

Будівництво львівської Ставропігії. Одним із перших італійців, що започаткували життя нового стилю на українських землях, був Петро Італієць із Лугано, ім'я якого з титулом «королівського архітектора» зустрічаємо в міських актах Львова вже в 1543 р. Він то й був виконавцем закінченої в 1559 р. Братської церкви Успіння у Львові. Була це будівля на типовому українському тридільному заложенні з трьома банями, причому ренесансова аттика, портал і викрої вікон надавали їй рис нового стилю. Два відпорники, що підпирали фасад, – це, мабуть, залишки прийомів будівельної техніки з доби готицизму. Нутро церкви було поліхромоване, а згори вона була викладена полив'яною цеглою. На жаль, ця перша ренесансова церква Успіння у Львові до нас не збереглася. Вона погоріла вщент у 1576 р.

Другим з черги італійцем, що попрацював над будівлями українського Львова, був уродженець Тесинського кантона Швейцарії – Петро Красовський, який прийняв львівське міське право в 1567 р. З його прізвищем, утвореним від красівських каменеломів, пов'язані дві найкращі будівлі ренесансового Львова – Корняківська вежа і Трисвятительська каплиця при Успенській церкві. Уже в 1564 р. успенські братчики почали будову дзвіниці при первісній церкві Успіння. Більшість коштів (3 500 злотих) дав на будову львівський патрицій Давид-Фома Русин. За чотири роки її довів уже до третього поверху будівничий Фелікс Трубач, але не вдоволив своєю роботою замовників, які доручили закінчення будови Красовському. Переміна на становищі будівничого була конечна, але прийшла запізно. Уже в 1569 р. на викінченій дзвіниці був завішений дзвін «Олександр», але на другий рік вежа завалилася.

Черговий львівський патрицій – Костянтин Корнякт – дав кошти на нову дзвіницю, збудовану в 1572 – 1578 рр. Будував Корняківську вежу Петро з Барбони, що походив із Падуанської округи Венеціанської республіки, а на львівському ґрунті з'явився в 60-х роках XVI в. На спілку з Павлом Римлянином він будував аркадне підсіння вірменського собору та фонтан Фоми-Альберта на львівському Ринку. Помер у Львові в 1588 р. у власному домі при Краківській вулиці, залишаючи по собі, крім двох найкращих будівель ренесансового Львова (вежі й палати Корнякта на Ринку), двох учнів – згаданого вже Павла Римлянина та Амброзія Прихильного.

Корняківська вежа й палата. Корняківська вежа, що її мистецтвознавці визнали за найкращу із дзвіниць Північно-Східної Європи, не збереглася до нас у первісному вигляді. Спочатку вона мала тільки три поверхи й тому була сильна та присадиста. На малій братській печатці 1561 р. бачимо її ще без горішньої, барокової надбудови, з шатровим перекриттям. Та вже перша направа вежі по пожежі 1616 р. перемінила її шатрове перекриття на ступінчасте, типове для української дерев'яної архітектури. Підтримувана тимчасовими поправками пошкоджень по чергових пожежах і воєнних «турбаціях», Корняківська вежа залишилася без суттєвих перемін до 1695 р., в якому надвірний архітектор короля Собеського Петро Бебер надбудував четвертий цегляний поверх і перекрив його бароковим шоломом із високою ліхтарнею («глоріетою») та чотирма спіральними пірамідами по гранях. Надбудова Бебера надала Корняківській вежі надзвичайної стрункості та легкості, не порушуючи рівночасно її гармонії й монументальності.

Корняківська вежа, зложена на квадраті (516 м²), здіймається включно з хрестом до висоти 65,52 м й поділена на чотири нерівні кондигнації. Її чотири стіни, розбиті пілястрами і глухою аркатурою на три повисні пасма, знаменито сповняють своє конструктивне й декоративне завдання. З розмірно невисокого поземелля, завершеного масивним окапом, виростає середуца, найвища кондигнація. Її пілястри вужчі від попередніх, а струнки ніші поміж ними оживлені трьома парами вікон. Окап тої кондигнації, ще досить масивний, опертий на ритмічно виступаючі «кронштейни», двигає третю кондигнацію, невисоку, але найлегшу з усіх попередніх, – ширина пілястрів тут помітно поступається ширині глухих заглиблень, пробитих унизу просторими вікнами-голосниками. Вінчальний окап уже зовсім легкий, оживлений здрібнілою декорацією «кронштейнів». Усі кондигнації витримані в характері венеціанської модифікації іонічного стилю.

Петрові з Барбони приписують і другий архітектурний львівського ренесансу, що ним є Корняківська палата на Ринку. Вона була закінчена в 1590 р. та, перейшовши з рук Корняків у власність короля Собеського, зискала барокову надбудову з аттикою, прикрашеною сімома постатями лицарів і акротеріями у формі пов'язаних дельфінів.

Характеристикою Корняківської палати є її дуже вміло розчленований і смачно декорований фасад. Фон фасаду орнаментовано гладженою рустикою, типовою для будівель зрілого Ренесансу. Пишний портал, обрамований корінфськими колонами на високих постаментах і подвійним архітравом, оживлений характеристичними для Львова левиними й козацькими («сарматськими») маскаронами, голівками серафимів та цвітяними гірляндами. Через те, що палата була збудована наново не від основ, а на старій готичній підмурівці двох міщанських тривіконних домів, місце для порталу не випало посередині партеру. Над поземеллям на всю широчінь простягся балкон на кам'яних консолях, який доволі зручно відмежовує масивний партер від оживлених вікнами горішніх поверхів. Прямокутні вікна обрамовані різко профільованими лиштвами й перекриті трикутними причілками, опертими на корінфські консолі. Висока, теж рустикована, аттика, розбита сімома каріатидами на шість полів, перекрита іонічним архітравом і закінчена різьбленою діадемою людських постатей і дельфінів, у своїй скульптурній декорації є щонайменше пізнішого походження, барокового стилю.

Цілість фасад, як і тосканське аркадне підсіння, яке обігало колись усе подвір'я довкола палати, свідчить про тосканське походження правзорів нашої пам'ятки. Можна думати, що, крім Петра з Барбони, біля цієї будівлі працював його учень Паоло Домінічі Романус, для якого тосканські будівельні прийоми не були чужими.

Успенська церква. Учень і помічник Петра з Барбони Паоло Домінічі Романус, відомий на львівському ґрунті як Павло Римлянин, прийняв міське право в 1585 р., а 2 березня 1591 р. уклав з Успенським братством умову про будову нової Успенської церкви.

Спочатку працював біля будови сам, але від 1597 р. прибрав собі до помочі свого тестя Капіноса. Рік згодом бачимо на успенській «фабриці» ще й Амброзія Прихильного.

Як запевняє нас історик Львова Д. Зубрицький, плани на будову нової Успенської церкви виконав ще в 1575 р. Петро з Барбони. Павлові Римлянинові та його помічникам випало тільки виконання того плану й доповнення його скульптурною декорацією. Крім того, як на сам план, так і на його реалізацію в цілому й у подробицях, мало вплив Успенське братство, котре було виразником не тільки культових вимог східної церкви, але й українських архітектурних традицій. Це дає нам відповідь на запитання, чому в декоративні форми італійського Ренесансу тут одягнуто суто українську – тридільну і трибанну – конструкцію церкви.

Будова Успенської церкви у Львові тривала мало не 40 літ. Почата в 1591 р., тільки в 1612 р. вона була доведена до стану, в якому можна було уставити в ній тимчасовий вівтар. Та вже в 1616 р. роботу біля церкви припинила пожежа. Остаточно викінчено церкву лише в 1630 р. Чергова пожежа в 1779 р. знищила й пошкодила вежу. При нагоді її відбудови дещо змінено форму її бань і покрівлі. На ритовинах церкви з-перед тієї пожежі бачимо її покрівлю, куди органічніше зв'язану з корпусом церкви. По перебудові ця, насилу втримана, гармонія поміж базилічним заложенням церкви та її трибанним перекриттям була помітно порушена. Зате зовнішні стіни церкви є справжнім архітвором під оглядом логічного розподілу мас. Просто й скромно, але з усією свідомістю тут розмежовані і підкреслені елементи тягару й опору, причому стрункі пілястри й розділюючі їх архівольти з площами повнолуких вікон викликають небуденне враження.

Прегарним є дорійський фриз під балкуванням, викладений із тригліфів, плоскорізьблених метоп і розет, які обігають увесь храм довкола. Краще продуманим і скомпонованим фризом не може похвалитися жоден храм ренесансового Львова.

Оскільки Успенська церква була щасливою спробою, то архітвором синтезу тридільного і трибанного заложення з ренесансовим оформленням у кам'яному матеріалі є невеличка Трисвятительська каплиця, втиснута в кут між Корняківською вежею й Успенською церквою. Творцем її був згадуваний уже при будові першої Успенської дзвіниці Петро Красовський.

Закінчена в 1578 р., тобто в шість років по тому, як почалася будова Корняківської вежі, каплиця все-таки зраджує прикмети ранньоренесансового стилю, тоді як вежа є твором другої, розвоєвої доби Ренесансу. Насувається припущення, що каплиця була готова в проєкті й декоративних подробицях ще перед будовою вежі. Збудована з кам'яних квадратів на тридільному заложенні, вона, найправдоподібніше, в'яжеться конструкцією зі своєю дерев'яною попередницею. Три широкі поля її поздовжнього фасаду обрамовують чотири подвійні (підкладні) пілястри зі псевдокорінфськими капітелями, що підпирають сильно висунуте балкування з характеристичними розетами під плитою. Під балкуванням біжить фриз різьблених голівок серафимів. Два крайні поля фасаду виповнені широкими, луковими вікнами, а середусе декорує портал – один із найкращих у ренесансовому Львові. На невисоких постаментах, прикрашених левиними маскаронами, підіймаються дві напівколони, оплетені виноградною лозою. Капітелі колон – псевдокорінфські; вони підтримують різко профільоване балкування. Луки вікон і дверей зіпняті характеристичними для ренесансової декорації консолями. Поверх сплющеної покрівлі підіймаються три прегарні бані на гранчастих осьмериках підбанників. Штукатурна декорація підбанників своїми різьбленими колонками на консолях походить із часу обнови каплиці в 1671 р., про яку говорить таблиця з написом над порталом.

Ренесанс у провінції. Однією з найкращих ренесансових церков галицької провінції є латинська «фара» в Жовкві, збудована на плані латинського хреста з прекрасною банею над перехрестям. Спосіб декорації зовнішніх стін пілястрами з опертим на них балкуванням і фризом споріднює її з Успенською церквою у Львові. Зате типовим зразком неорганічного засвоєння нового стилю може послужити соборна церква в Крилосі коло Галича. Збудована владикою Марком Шумлянським на початку XVI ст. на тридільному плані, вона має від

сходу три апсиди, що не гармонізують з однонавним заложенням її центральної частини. Зовнішні стіни головної нави розбиті на три поля, обрамовані пілястрами й оживлені ренесансовими повнолуками вікнами. Про те, як будівничий порадив собі з об'єднанням такого церковного корпусу з перекриттям, – важко сказати. Довоєнне перекриття церкви походило з часу перебудови в 1702 р.

Зразком будівлі, на якій сильно віддзеркалилася доба стильового перелому від готики до Ренесансу, може послужити невеличка провінційна церквіця з Риботицькій Посаді, в західній Галичині (біля Добромилля). Збудована Гербуртами в середині XVI ст., вона має вже повнолуку склепіння й вікна, але обставлена довкола могутніми готичними контрфорсами, які разом із покрівлею, обгорненою ступінчастими причілками, й могутньою баштою з гостроверхим перекриттям викликають враження справді готичної пам'ятки.

На Волині збереглися, на жаль, тільки фрагменти двох українських ренесансових будівель – Братської церкви в Луцьку та владичої палати у Володимирі. З Братської церкви в Луцьку збереглася тільки її вівтарна частина. Повнолуку ренесансові арки підтримували колись конструкцію її головної, широко розпінятої бані. Та, мабуть, сміливість будівничого не йшла в парі з його технічним знанням, – церква розпалася. З владичої палати у Володимирі залишилася, на жаль, тільки її вхідна лоджія. Ні сліду не залишилося по ренесансовій палаті й церкві св. Миколи в Бересті над Бугом.

Хоч розсадниками ренесансового стилю по містах України були в першу чергу італійці, не обійшлося й без того, щоб місцеві, українські будівничі не пробували їм дорівняти. Про одного з них, Хому зі Львова, знаємо, що він у 1544 р. перенісся зі Львова до Кракова, де його в 1548 р. король Жигмонт-Август іменував «майстром краківського замку». В 1568 р. Хома провадив будову замку в Неполомичах.

Назагал стиль українського Ренесансу з його специфічною львівською відміною, модифікований місцевими традиціями й культом та естетичними вимогами його покровителів, розвинувся в Західній Україні дуже буйно, залишаючи по собі такий архітектурний архітвір, як комплекс будівель «Волоської» церкви у Львові та ціла низка неукраїнських храмів (каплиця Кампанів і Боїмів, костюл бенедиктинок) та світських будинків (Корняківська палата, Чорна Кам'яниця та інші). Розвиток цього стилю, започаткованого італійськими, але акліматизованими архітекторами в першій половині XVI ст., не кінчає свого життя з моментом, коли в Європі, а з тим і в нас на зміну Ренесансові наспіло бароко. Подібно як колись візантійські, романські та готичні, так тепер ренесансові елементи проникають глибоко в місцевий ґрунт та живуть ще довго-довго в архітектурі провінції, щоб у XIX в. вибувати штучним цвітом «неоренесансу».

Виростаючи з ґрунту старої класичної культури, подібно як з неї виросла візантійська й романська архітектура, Ренесанс прийнявся у нас дуже легко, бо мав приготоване класичне підложжя, на якому, наприклад, із таким трудом зацеплювався, а все-таки не опанував цілковито становище готицизму.

Різьба. Подув ренесансового стилю залишив два дуже маркантні сліди в українській різьбі XVI в. У Великій церкві Києво-Печерської лаври став у 1534 р. над тлінними останками князя Костянтина Острозького мармуровий намогильник, що є у своїм роді ревеляцією. Центр композиції тут творить домовина з чорного мармуру; на ній – постать сонного лицаря в панцирі. На голові в нього княжа митра, на грудях – золочені колись ланцюги; обличчя старця повернуте в три чверті до глядача; ліктем правої руки покійник сперся на домовині, ліву руку, в якій первісно він тримав гетьманську булаву, пустив вільно по тілу. Права нога лежить легко зігнута, ліва – піднята в коліні. Домовина разом із лицарем оперта на три леви, повернені головами в три боки. На домовині – кириличний напис: мовляв, тут спочив «Константан син Івана, князь Острозький, Великий Гетьман Князівства Литовського, обороною східної віри й хоробрістю в боях уславлений».

Центральна частина намогильника своїм суттєвим характером і стилем відповідає добі, в якій постала. Такою бачили її чужинецькі подорожники XVII в. – Павло Алепський,

Еріх Лясота та Іван Лук'янов. Та пізніше, мабуть, по пожежі Лаври в 1716 р., ренесансовий намогильник доповнено пишним бароковим обрамуванням зі складною композицією колон, балдахину й завіси, підтримуваної двома путтами (янголятками) та арматурою. Через те перед нами пам'ятки культури й духу двох різних епох – поважного Ренесансу й бурхливого бароко.

Дещо пізнішим від київського, але стильово з ним спорідненим є намогильник Ванка Лагодовського в Уневі, що його в 1573 р. «дала справити на пам'ятку малжонка свого, урожена Сеня Лагодовска». Сонний лицар у панцирі уложений тут подібно як на київському нагробнику, хоч і з деякими відмінами. Правою рукою він підпер голову, наче дримає, ноги схрестив одна на другій. Обрамуння нагробника витримане в суворості іонічного стилю й тільки хвилясті волюти причілка вносять деякий бароковий неспокій у цілість цієї ренесансової композиції. Можливо, що як обрамуння київського нагробника, так і завершення причілка в Уневі – пізнішого походження.

Подібно як ренесансовий стиль в архітектурі, так і цей специфічно ренесансовий тип намогильників прийшов до нас з Італії дорогами, що їх ми уже зазначили. Так, у Кракові, як і в Бардієві, можна знайти прототипи наших намогильників. Поза тим було їх доволі по польських костьолах всієї Галичини. В українських церквах з'являлися вони рідко, як рідкими на рідному ґрунті ставали їхні вельможні фундатори, – українських міщан ховали під кам'яними плитами, деякі з яких відзначаються чималим смаком в оформленні своїх написів та плоскої орнаментики.

Зате куди краще від фігурної розвинулася ренесансова декоративна різьба в камені й дереві. Вже сама різьба Успенської церкви і Трисвятительської каплиці у Львові могла б вистачити за зразок, якими шляхами пішла наша різьбарська орнаментика XVI ст. Прекрасно розвинені й багаті формами розети, іконографічно стилізовані метописи, аканфові й волютові капітелі, консолі й лукові «ключі», тваринні й людські маскарони, квітяні гірлянди й т. п. – оце скарбниця орнаментальних мотивів, що їх залишила нам наша ренесансова різьба. Трапляються в тому і спроби фігуральних композицій у барельєфі, як-от метописи фризу Успенської церкви або плоскорізне «Успіння Богородиці» на головному порталі Галицької кафедри, але вони куди примітивніші від бравурно виведеної орнаментальної декорації.

Декоративна різьба в дереві знайшла собі широке застосування в архітектоніці українських іконостасів, які розвиваються й обгачуються з якоюсь стихійною силою. З невисокої перегородки, що первісно відмежовувала пресвітерію від решти храму, вже в XVI в. українські іконостаси розростаються до справжніх картинних галерей, в яких багатство тем іде навзаводи зі складністю композиції. В часи, коли матеріальних засобів українського громадянства не вистачало вже на розкішні мозаїки і фрески, коли культові приписи обмежували можливості застосування фігурної різьби, – збірний геній народу виладовує свою творчу силу та інвенцію на архітектоніку, різьбу й малярство іконостасів, що в XVII ст. доходять до справжнього апогею свого розвитку. В XVI ст. той процес розвитку іконостасів закінчується й переходить усі стадії устійнення тематики й оформлення.

Князь Костянтин Острозький фундував у середині XVI в. величавий іконостас для Великої Лаврської церкви, що його сто літ згодом Павло Алепський визнав «величавим, але старим». Поза тою лаконічною депозицією арабського подорожника маємо ще мідну модель цього іконостасу, що збереглася в київській збірці Ханенка. Самого іконостасу давно вже нема на місці, й тільки ікону Христа-Пантократора з названої збірки деякі мистецтвознавці запідозрюють у походженні з іконостаса фундації князя Костянтина. На збереженій моделі бачимо вже остаточно оформлений тип іконостаса в п'ять поверхів – із царськими й дияконськими вратами, намісними й храмовими іконами в партері, фризом «празників» поверх нього, рядом апостолів із Христом-Царем посередині в третьому поверсі, фризом пророків у четвертому й Розп'яттям як завершенням цілості – у п'ятому поверсі.

Малярство XVI ст. Зміна форм українського малярства пішла шляхами дещо відмінними від тих, що полегшили застосування ренесансового стилю в архітектурі наших церков і різьбі ктиторських намогильників.

Ренесансова архітектура прийшла до нас разом зі своїми творцями й виконавцями, а заблиснути в усій величі їй дозволила катастрофальна пожежа у Львові 1527 р. Подібно різьба ренесансових намогильників з'явилася на українському ґрунті як мірило естетичної культури українських магнатів, котрі індивідуально були куди ближчі західноєвропейській чи пак польській культурі, аніж загал українського, в рівній мірі міщанського й селянського, населення; воно довго ще живе старими традиціями, шукаючи в них опори проти агресивності латинізації. Тому й не диво, що коли пам'ятки української ренесансової архітектури, хоч і виконані чужинецькими руками, все-таки просякнуті духом місцевої традиції, то різьблені намогильники вельмож викликають враження імпортованої культури, ніби несвоєчасно перещепленої на український ґрунт. Проникнення західноєвропейських впливів в українське малярство, з природи церковне, проходить дуже повільний процес, а переміна стилю тут впадає у вічі.

Німецькі, голландські та італійські новини вдомашнюються в українському малярстві куди органічніше. «У всьому процесі української малярської творчості XVI ст. не спостерігаємо скоків, відкидання свого для більш модного чужого, але, навпаки, весь час українськими малярами кермує велика вдумливість, ступневий процес перетворювання чужого і зведення його до купи з кращими декоративними принципами свого та введенням подробиць із сучасного життя» (Д. Антонович).

Особливо характеристичним змаганням українських іконописців XVI ст. є запровадження реальних і побутових елементів в іконописну тематику, що дехто з дослідників окреслює як «націоналізацію іконопису». Цей процес розвивається безупинно і знову ж таки в XVII в. доходить до свого апогею у вотивних «портретоіконах», Страшних Судах і таких сентиментально-інтимних композиціях, як цикл сцен, пов'язаних із Різдом Христовим та Успінням Богородиці. Під формальним оглядом українське малярство XVI ст. відбиває у своїх творах німецькі та італійські впливи.

Характеристичне для переломового моменту історії західноукраїнського малярства є «Благовіщення» житомирського музею, датоване 1579 роком і підписане невідомим ближче іконописцем Федушком із Самбора. Д. Антонович висловлює думку, що цей Федушко був добре ознайомлений із тогочасним малярством Італії, може, навіть, і сам побував у ній, але ж він, опертий на стару іконописну традицію України, не копіював італійських зразків, а тільки переносив із них у свою творчість оці елементи мальовничості, що вмішувалися в рамках добре ним засвоєної і глибоко зрозумілої декоративності.

Львівські малярі. Малярство взагалі, а іконопис зокрема, належали у Львові XVI – XVII ст. до монополії українських митців. Аж до кінця XVI ст. вони виконували замовлення як для українських церков, так і для латинських костьолів, і нікому було проти того ні обуритися, ані протестувати. Малярів неукраїнського походження й латинського віросповідання було у Львові обмаль, і вони без шкоди для себе і для свого «мистецтва» дуже довго вмішувалися в спільному цеху із золотарями й чиновниками (конвісарами). Та прийшов час, коли на львівському ґрунті з'явилися єзуїти, а їхній патрон на арцибіскупському престолі Дмитрій Соліковський, що скрізь воював із «схизматиками», вирішив приборкати і «схизматицьких» малярів Львова. Він уважав неможливим толерувати далі те, що православні малярі «насміхаються над католиками, що твори, виконані їхніми руками, в костьолах почитають і боготворять». У 1596 р. він організував малярський цех із восьми малярів-латинників, надав йому окремі права і здобув спеціальні королівські привілеї. Статут цеху був складений на західних зразках. До кандидатів цеху ставилися досить високі вимоги. Челядник мусив виконати так званий майстерштик, щоб виказати своє знання. Він мусив намалювати «Розп'яття з двома розбійниками і службою жидівською, під хрестом згущеною, портрет чоловіка цілого, спосіб війни великої з таборами й шатрами, випадками й наступами, окопами після достатку й ринштунку

воєнного, або лови на різного звіря із сітями, хортами й заставами, із засідкою, зброєю, як то є звичай на лева, ведмедя, вовка, кабана, зайця й т. п. кінно й піхотою».

Вимоги, як бачимо, були високі й вимагали від малярського кандидата опанування техніки й тематики релігійного, портретного й баталістичного малярства, й хоч на їхнє виповнення пани цехмайстри дивилися крізь пальці, тим не менш ті вимоги свідчать про пересічний рівень, який нормував нашу тогочасну малярську продукцію.

Не менш важливою й характеристичною, як вимога майстерштику, була вимога цехового статуту щодо кількітної закордонної практики адепта малярського мистецтва. Це вже була насправді безпосередня дорога для впливів західноєвропейського малярства на наше.

До львівського цеху спочатку не допускали українців, між якими були найвизначніші майстри, й через те цех не міг розвинутися і його роботи залишалися на дуже низькому рівні, й нарешті цех розбився. Тільки в 1662 р. його відновлено, але вже за співучасті українців. Провід нового цеху спочив у руках німця Крауза та українця Корунки, яким «за субститута» надали вірменина Сахновича. По смерті С. Корунки в 1666 р. до цехової управи увійшов український маляр Микола Петрахович. Як більше паперова установа, львівський малярський цех проклигав до кінця XVIII в. Життя малярського цеху у Львові мало обмаль спільного з життям малярства на львівському ґрунті. Цех прямував своїми дорогами й доріжками, а малярство – своїми.

Про українських малярів Львова з-перед XVII в. мало що дасться сказати. Не тому, щоб їх тут не було, а тому, що їхні твори пропали, а прізвиська збереглися в документах здебільшого у зв'язку із зовсім немистецькими справами. Ось поазбучний список цих малярів: Андрій (1540 – 1542); Василь зі Стрия (1545); Васько, учень маляра Федора (1553); Воробій Мисько (1524 – 1575); Гавриїл (1594); Іван (1550); Іван (1596); Іринкович Антін, священик, прикрасив заставками власноручно переписану «Мінею» (1543); Лавриш (1575 – 1610); Лука (1539); Максимович Василь (1592 – 1599); Семен (Сенько) (1573 – 1600); Федір (1539).

Ким був та в яких умовах жив митець Ренесансу, повчають нас щасливо збережені дані з життя співробітника й учня нашого першопечатника Івана Федорова – Гриня Івановича. Титулований у документах «славетним», Гринь Іванович походив із Заблудова й був малярем, ритівником та різчиком друкарських черенків, а навіть столярем в одній особі. Малярства два роки вчився у львівського маляра Лавриша Филиповича на кошт Івана Федорова. Разом із ним і для його видань працював в Острозі, Вільні і Львові. У 1582 р. Гринь Іванович покинув свого «пана й опікуна» та втік до Вільна, де виконав для печатні бурмистра Кузьми Мамонича два сорти друкарських черенків. Але вже в лютому 1583 р. Іванович повернувся до Львова, перепросив Федорова й зобов'язався спеціальною умовою, що «будучи в опіці в пана Івана печатника, навчився за його коштом, накладом і пильним старанням малярства, столярства, форшнайдерства і на стали букв і других речей різання, також друкарства, й за так великі його добродійства не мав без волі його й поради ніде, ані ніякому панові, ані якому-будь чоловікові черенків до друку робити, ані друкарнею заправляти».

Був Гринь Іванович майстром «на всі руки», людиною з фантазією і всебічністю, але спеціальні умови життя прикували його до верстата його «пана й опікуна», якому за допомогу й науку він винен був куди більше, як сьогодні челядник своєму майстрові.

Рукописи і друки XVI ст. До творів, що в поважній мірі зтяжили над розвитком української образотворчості, належить у першу чергу славне Пересопницьке Євангеліє – ілюмінований рукопис, який, початий у 1556 р. у двірцевому монастирі св. Трійці, у 1561 р. був закінчений у Пересопниці на Волині. Писав та ілюмінував його Михайло Васильович із Сянока в Галичині. Пересопницьке Євангеліє було справді «доброю новиною» для української образотворчості, котра починала вже задихатися в могильній стухлині візантійського традиціоналізму, такого вже нежиттєздатного в XVI ст. Мініатюри євангелістів цього рукопису витримані ще в стилі старої традиції, хоч не без намагань

наблизитися до реалізму, але декоративні рамки довкола них мають уже різко ренесансовий характер.

Близько до Пересопницького Євангелія стоїть Загорівський Апостол 1554 р. Він незвичайно багато орнаментований заставками з матово-білого золота й безліччю плетінкових ініціалів. Та особливо характеристична перша карта Апостольських Діяній, де серед типового для Ренесансу аканфового орнаменту бачимо безкрилого пугта. Скромніше вивінуваним, але теж не без ренесансових натяків, є Євангеліє Києво-Печерської лаври 1538 р. А всі ті ілюміновані рукописи – це свідчення проникнення ренесансової культури в ґрунт української образотворчості.

Українська ритовина (дереворит і гравюра) – це один із найбільш заслужених чинників у поширенні в Україні стилістичних новинок західноєвропейського мистецтва. Роль, що її супроти українського малярства виконали ілюміновані рукописи XVI ст., переймає в нас із появою друку ритовина й виконує її куди успішніше й у куди ширших межах, як це могли зробити малодоступні й локально обмежені рукописи.

Не пориваючи, якомога, зі старою іконописною традицією, українська ритовина спроквола модернізує її усвячені зразки й запроваджує стилістичні новинки – спочатку в орнаментику наших першодруків, а згодом і в сам їхній ілюстраційний матеріал, із природи речі найбільш відпорний на іновації хоч би тому, що вони походили з неправославного, а з тим постійно запідозреного в канонічних «ересях» світу. Бачимо це вже на ритовинах найстаршого українського першодруку – Львівського Апостола (1573 – 1574 рр.), де зображення апостола Луки витримане ще в українсько-візантійському характері, але обрамування – вже в смаку німецького ренесансу. Це особливо помітно на ритовинах видань Києво-Печерської лаври.

Подібно як малярство, так і стара наша ритовина дуже рідко виходила поза межі церковщини й релігійного культу. Графіка «Віршів на жалосний погреб зацного рицера П. К. Сагайдачного», виданих у Києві в 1622 р., де знаходимо кінний портрет гетьмана, герб Війська Запорізького й вид Кафи, яку воював Сагайдачний, – це справжній «білий крук» нецерковної української ритовини протягом усього XVII в. Поза межі церковщини виходять у нашій старій ритовині хіба ті герби «ктиторів і благодітелів» різних видань, поміщуваних на відворотах заголовних аркушів, та кімнатні паперові тапети, звані «колтринами», що їх масово компонували й продукували наші малярі й ритівники Львова й Києва, знаходячи збут для них навіть поза межами краю (наприклад, у Молдаві). Та подібно як це було в малярстві, так і в ритовині дуже часто релігійна тематика слугує для ритівника тільки претекстом для відтворення в ній сцен з оточуючого його життя. З того погляду українська релігійна ритовина має для нас вартість як документарний матеріал до історії нашої архітектури, костюмології, краєзнавства та побуту. Зрештою, українська ритовина, як під технічним, так і формальним і тематичним оглядом ніколи не стояла на місці й не засклеплювалася, а, навпаки, намагалася йти в ногу з ритовиною європейського Заходу, переймаючи звідтіля й по-своєму інтерпретуючи західноєвропейську орнаментику, архітектуру, костюм чи навіть живцем переносючи на свої дошки твори західноєвропейського малярства, картини з якого – Дюрера, Альдсграуера й Рафаеля – тішаться в нас особливою популярністю. Цьому поширенню західноєвропейських зразків особливо сприяє започаткована митрополитом Могилою при бібліотеці Києво-Печерської лаври збірка західноєвропейської ритовини, спеціально добирає й систематизована для вжитку українськими малярами та ритівниками

Тема. Мистецтво козацьких часів

1. Бароко як нове світовідчуття і нове мистецтво Західної Європи.
2. Історичні та суспільно-політичні передумови розвитку української культури XVII – XVIII ст.

3. Феномен українського бароко.
- 3.1 Архітектура українського бароко: тенденції розвитку та визначні пам'ятки.
- 3.2. Живопис українського бароко. Творчість Й.Кондзелевича та І.Рутковича.
- 3.3. Українська скульптура кінця XVII-XVIII ст.
- 3.4. Вітчизняна література та книгодрукування другої половини XVII – XVIII ст. Естетична концепція літератури українського бароко.
- 3.5. Музика українського бароко.

Поняття: бароко, Реформація, Контрреформація, панегірик, ода, епіграма.

Література:

1. Богданов В. О. Історія духовного музичного мистецтва України. Від найдавніших часів до початок ХХ ст. – Х. : Основа, 2000.
2. Історія української культури : у 5-ти томах / Б.Є.Патон (ред.) та ін. – К. : Наукова думка. – 2003. – Т.3.
3. Макаров А. Світло українського бароко. – К., 1994.
4. Мороз З. Відображення дійсності в давній українській драматургії. Інтермедії // Вітчизна. – 2004. – №11-12.
5. Пісня Н. Барокові риси української літератури XVII-XVIII століть / <http://www.abc-people.com/typework/literature/ukr/baroko.htm>
6. Полек В.Т. Історія української літератури Х-XVII ст.: Навч. посібник. – К. : Вища школа, 1994.
7. Пуцко В. Гетьман Іван Мазепа і розвиток українського мистецтва / В. Пуцко // Українська старовина. – 1995. – № 1. – С.98-104.
8. Степовик Д. Українська гравюра бароко: Майстер Ілля, Олександр Тарасевич, Леонтій Тарасевич, Іван Щирський / <http://artlover.com.ua/node/3491>
9. Сулима М. Українська драматургія XVII-XVIII ст. – К. : ПЦ «Фоліант»; ВД «Стилос», 2005. – 368 с.
10. Українське бароко та європейський контекст: Архітектура, образотворче мистецтво, театр і музика / Редкол.: О.К. Федорук (відп. ред.) та ін. – К. : Наукова думка, 1991. – 256 с. / <http://uartlib.org/allbooks/istoriyaukrayinskogo-mistetstva/o-k-fedoruk-ukrayinske-barokko-ta-yevropeyskiykontekst/>
11. Українське бароко. Пісні і музика / <http://www.orpheusandlyra.com/Mazepa.html>
12. Українське бароко: У 2 т. / Кер. проекту Д.Наливайко; редкол.: Д. Горбачов, Я. Ісаєвич, І. Ісіченко та ін. – К. : Акта, 2004.

Питання для обговорення на лекції:

1. Бароко як нове світовідчуття і нове мистецтво Західної Європи. Відповідь на питання почніть з причин появи бароко
2. Яку роль у цьому відіграла Реформація і Контрреформація. Назвіть країну у якій цей стильовий напрям зародився. У яких країнах він поширився. Виділіть прикметні риси європейського бароко. Проаналізуйте своєрідність світосприйняття митців бароко (на прикладі драми Кальдерона «Життя – це сон»). У чому полягає ірраціоналізм бароко? Поясніть вислів: бароко: краса «перлини неправильної форми».
3. Історичні та суспільно-політичні передумови розвитку української культури XVII – XVIII ст.

Проблема передбачає розуміння питання: яким чином історія українського народу другої половини XVII ст., що сповнена боротьбою проти національного і соціального поневолення вплинула на загальний культурний рівень України. Виділіть особливості барокового світогляду. Що означає «людина бароко», які відмінності в Україні. Перерахуйте естетичні засади українського бароко. Досліджуючи проблему, знайдіть підтвердження думки, що елітарні мотиви в українському бароко були притаманні лише літературному процесу, всі інші види барокового мистецтва – доволі демократичні

сюжетно. Доведіть, що характерною особливістю бароко є проникнення світського світогляду в усі сфери художньої діяльності, а своєрідністю українського варіанту – злиття принципів бароко з національною народною традицією. Доведіть або спростуйте думки: 1. Бароко в Україні є універсальним стилем, що включає усі сфери духовного життя – літературу, історіографію, архітектуру, образотворче і прикладне мистецтво, музику театр тощо. Щоправда, у кожному з видів творчості бароко розвивається асинхронно: в літературі – з кінця XVI ст., в архітектурі та скульптурі – від початку XVII ст., у живописі – від середини XVII ст. 2. Суттєве те, що бароко є в Україні загальнонаціональним стилем. Якщо Ренесанс зосереджувався на західноукраїнських теренах, то бароко охоплює всю Україну. 3. Феномен українського бароко 3.1. Архітектура українського бароко: тенденції розвитку та визначні пам'ятки. Аналіз архітектури українського бароко почніть із прикметних рис визначних пам'яток. Дайте відповідь на питання: у чому полягає «емблематичність» української барокової архітектури? Наведіть приклади мистецьких здобутків визначного майстра-будівничого, активного учасника забудови Києва – С. Ковніра і архітектора українського бароко І. Григоровича-Барського. Вивчаючи питання, необхідно зрозуміти, що в архітектурі XVII-XVIII ст. спостерігається співіснування та переплетіння різних стилів з виразним домінуванням стилю бароко. Запам'ятайте, що протягом 90-их рр. XVII ст. під безпосереднім наглядом гетьмана Мазепи виникає окремий різновид барокового церковного будівництва, який відмовляється від первісного демократизму українського бароко і втілює собою ідею величі авторитарного гетьманського правління (Військово-Микільський собор (1690-1696) та перебудована Богоявленська церква Братського монастиря (1690-1695) у Києві. Обидві зруйновані у 1934 р.). Заходами І.Мазепи споруджено Спаську церкву Мгарського монастиря біля Лубен на Полтавщині, церкву Всіх Святих у Києво-Печерській Лаврі – справжню перлину між усіма церквами українського бароко. За наказом І.Мазепи було перебудовано Софійський собор, Успенську церкву Лаври та Михайлівську церкву Видубицького монастиря. Відшукайте на ілюстраціях особливості українського бароко в архітектурі.

За прикладом складіть таблицю стосовно Східної і Центральної України Приклади архітектурної колористики Галичини доби українського бароко Приклади архітектурної колористики Східної і Центральної України доби українського бароко Своєрідність втілення стилю. Поєднання християнської культури з народною традицією. Органічне поєднання з природою. Широке використання поліхромії. Білокам'яні собори, золоті куполи. Рельєфне і орнаментальне оздоблення храмів, житла. Іконостас в інтер'єрі храмів. Колористична палітра: червоний, зелений, жовтий, синій кольори, додається ахроматичний білий колір. 3.2. Живопис українського бароко. Творчість Й.Кондзелевича та І.Рутковича. Готуючи питання згадайте, що в українському образотворчому мистецтві другої пол. XVII ст. значне місце посідає іконопис, що розвивається в ренесансно-барокових формах. Велику роль у збагаченні української культури відіграла діяльність Лаврської іконописної майстерні. Підготуйте коротку довідку щодо життя і творчості Й.Кондзелевича та І.Рутковича. Доповніть її ілюстративним матеріалом. Підтвердіть або спростуйте думку, що портрет як жанр світського мистецтва мав національну особливість: він зберіг тісний зв'язок з іконописом (зробіть аналіз монументальних портретів Б.Хмельницького і визначних козацьких старшин). Західноукраїнські митці малювали львівських братчиків у представницьких позах, із жезлом, гербами та іншими атрибутами (продемонструйте ілюстрації). Як Ви розумієте думку проте, що живопис бароко продовжував ренесансну тему «людина і природа», проте в глибшому розумінні їх єдності – це людина в середовищі природного, життєвого і соціального. Зупиніться на графічному мистецтві. Окремо окресліть кроки художньої школи українського граверства, основоположником якої вважають Олександра Тарасевича. Запам'ятайте, що наприкінці XVIII ст. з поширенням в українському мистецтві ідей просвітництва церковно-релігійна тематика відходить на другий план. Живопис поступово звільняється від середньовічних канонів та набуває світського характеру. Великими майстрами живопису були В.Боровиковський,

Д.Левицький, А.Лосенко (підготуйте презентацію, щодо їх діяльності). Згадайте митця західної України Луки Долинського (1750-1824 рр.), який виконав ікони для собору св. Юра, церков П'ятницької, св. Онуфрія, очолював роботи з оформлення Успенського собору в Почаєві. Покажіть на прикладах естетичні особливості українського бароко: 1. вигадливість форм, 2. багатобарвність, 3. контрастність, 4. мальовничість, 5. посилена декоративність, 6. динамізм.

3.3. Українська скульптура кінця XVII – XVIII ст. Дайте відповідь на питання: чому найбільшого розвитку скульптура набула у західноукраїнських землях. Прокоментуйте знаменитий дух пориву та неспокою, що характерний для мистецтва бароко, у скульптурі (знайдіть приклади надгробків, мавзолеїв). Відшукайте у спеціальній літературі коментарі відносно бароко у Східній і Центральній Україні, де скульптура набула великого значення як декорація пишної архітектури і різниться більше матеріалом скульптури, ніж стилем виконання (майстри українського бароко різали переважно з дерева). Знайдіть приклади орнаментальної дерев'яної різьби: обрамлення вікон, вівтаря, іконостасів. 3.4. Вітчизняна література та книгодрукування другої половини XVII – XVIII ст. Естетична концепція літератури українського бароко. Визначте барокові риси української літератури. Покажіть на прикладах особливості поетичного мовлення (любов до прикрас, емблематична мова, шифри і коди). Зробіть аналіз панегіричної поезії раннього бароко (Олександр Митура «Візерунок цнот», Касіян Сакович «Вірші на жалісний погреб рицаря Петра Конашевича-Сагайдачного». Дмитрій Туптало – жанр «Вінців». Молитовні та похвальні вірші тощо) та антипанегіриків (їх художні особливості, наприклад, «пасквіль» невідомого поета на гетьмана Івана Самойловича). Необхідно дати загальну характеристику української барокової драматургії. Дібрати ілюстрації з мистецтвознавчих джерел до понять «вертеп», «вертепна скринька». 3.5. Музика українського бароко. Покажіть яких успіхів досягла українська музична культура у цей період. Згадайте про важливу подію у музичному житті – відкриття Глухівської співацької школи, з якої вийшли видатні композитори, творці української музики Максим Березовський, Дмитро Бортнянський, Артем Ведель. Знайте, що у Глухові існувала найбільша в Європі нотна бібліотека.

Зробіть висновок про стилеві відмінності між західноєвропейським і українським бароко.

Питання для самоконтролю: 1. Назвіть відмінні риси українського бароко. 2. Схарактеризуйте культурно-освітню діяльність гетьмана І.Мазепи. 3. Яке місце Києво-Могилянської академії у розвитку української та загальнослов'янської культури? 4. У чому значення творчості Д. Березовського у розвитку української музики? 5. Схарактеризуйте специфіку жанру інтермедії. Наведіть приклади. 6. Які видозміни пережила інтермедія в європейському театрі?

Відеоматеріал:

Бароковий концерт Н.Матвієнко. «Квітка-душа» (2014). Відео з YouTube / <https://www.youtube.com/watch?v=TRUP5Y6btY>

Тема 4. Особливості мистецького життя України у XIX ст.

1. Романтизм у європейському мистецтві.
2. Культурно-національне відродження в Україні.
3. Прояви романтизму в українському мистецтві.
4. Особливості українського літературного процесу першої половини XIX ст.
5. Основні архітектурні напрямки в Україні.
6. Відмінні риси українського образотворчого мистецтва епохи романтизму.

Поняття: етнографічна повість, романтизм, психологізм, світобачення.

Література:

1. Бокань В. Польовий Л. Історія культури України. – К., 2002.
2. Історія української культури: Збірник матеріалів і документів. – К., 2000.
3. Степовик Д. Історія української ікони Х-XX століть / Д. Степовик. – К. : Либідь, 1996. – 440 с.
4. Тимофієнко Володимир. Зодчі України кінця XVIII-початку XX століть. Біографічний довідник / http://www.alyoshin.ru/Files/publika/timofienko/tim_zodchi_004.html#1
5. Українські поети-романтики 20-40 років XIX ст. Передм. І.Айзенштока. – Київ: Дніпро, 1968. – 635 с.
6. Франко І. Нарис історії українська-руської літератури до 1890 р. // Зб.тв.: у 50 т. – К., 1984.
7. Шевченко Тарас. Живопис, графіка. Альбом / Авт.-упор. Д.Степовик. – К., 1984.

1. Романтизм у європейському мистецтві Західноєвропейське мистецтво XIX ст. зазнало трансформацій під впливом суспільно-політичних змін. Особливе значення мали інтелектуальні здобутки епохи Просвітництва, утвердження національних держав, ідеї Реформації, розвиток капіталістичних взаємин тощо. У наслідок цього, мистецтво отримало новий соціальний статус, а митці стали інтелігенцією у сучасному розумінні цього слова. Наслідком глибоких розчарувань у післяреволюційному облаштуванні суспільства на початку XIX ст. стала загальноєвропейська течія □ романтизм. Романтики протестували проти раціональності, утилітарного підходу до життя, нівелювання поняття особистості. Недосконалість світу, відсутність чіткої перспективи розвитку породили почуття безвиході, «світової скорботи». Темою романтичних творів здебільшого були думки про гармонійне і недосяжне минуле, що не повернеться, і невідоме майбутнє. Цей напрям у мистецтві характеризується зображенням ідеальних героїв і почуттів. Відмінна риса: відчуття хиткості світу, розчарування в революції. Сутність романтизму: незвичайні герої у незвичних обставинах.

Герої романтизму були видатними і особливими. Їх вирізняв ліризм, самотність, здатність до жертвності, до бунту. Реальні обставини життя людей майже не цікавили романтиків. Яскраві, неординарні характери їх героїв розкривалися на фоні стихії природи, суспільних потрясінь, стародавніх подій історії. Романтики прагнули створити у мистецтві недосяжне – ідеальний і досконалий світ людських взаємин. Тому романтичні твори мають два виміри: 1. Ідею найвищих людських чеснот, 2. Відкидання спотвореного реального життя. Романтизм у мистецтві й літературі має загальні властиві риси: неприйняття сучасної їм буржуазної, міщанської дійсності, протиставлення прозі існуючого світу світ ідеального. Наприклад, протиставлення дня, наповненого суєтою, привело до поетизації ночі, цього дивного, часом ірреального світу, що живе за своїми законами. Неприйняття життя й дійсності народжує мотив відходу, втечі від життя, що виражається в різних формах, у тому числі в жанрі подорожі, скитання, найчастіше на Схід. Тема смерті набуває особливого сенсу. Природа була вічною цінністю у творчості романтиків, її стихія заворожувала, збігалася з людськими пристрастями, проте завжди залишалася вільною і нескореною. Красою мистецтва вони воліли врятувати світ. Велике значення для європейських народів мало зацікавлення романтиків національними традиціями, народними мовами, звичаями, подіями минулого, насамперед середньовіччям (історичні романи В. Скотта). Письменники-романтики відкрили європейцям ідеалізоване минуле, зацікавили мандрями (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 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. Романтизм у живопису 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 у минуле. Художні романтичні твори першої половини XIX ст. зображували в портретах сум'яття почуттів, історизм трагізм, вирій емоцій.

Національні ознаки можна чітко простежити у романтизмі. Так, німецький романтизм характеризувався домінуванням релігійнопатріархальної тематики, меланхолічним настроєм творів (Ф.Руни, П.Корнеліус). Англійський – фантастичними мотивами (У.Блейк, У.Тернер), а також створенням перших етюдів на пленері (Д.Констебл «Віз для сіна»). Музичний романтизм вирізняється глибоким розкриттям індивідуального світу особистості, висуванням психологічно складного ліричного героя. При цьому ставлення романтиків до традицій класицизму було неоднозначним: у творчості Шуберта, Шопена, Мендельсона, Брамса ці традиції органічно перепліталися з романтичними, у творчості Шумана, Ліста, Вагнера, Берліоза вони радикально переосмислювалися. Провідною стала тема особистої драми самотнього, незрозумілого художника, тема безмовної любові й соціальної нерівності. У творчості ряду композиторів ця тематика набуває рис автобіографічності (Шуберт, Шуман, Берліоз, Ліст, Вагнер). Інтерес до народної творчості у його національно-самобутніх формах значною мірою стимулював виникнення в руслі романтизму нових композиторських шкіл. У середині XIX ст. постають національні школи: польська (Ф.Шопен), чеська (А.Дворжак) угорська (Ф.Ліст) тощо.

Таким чином, романтичне мистецтво в яскравій і емоційній формі відобразило духовні пошуки своєї епохи. В основі романтичного світогляду лежить ідея творчої свободи митця, необмежений розквіт його поетичної уяви, культ сильних почуттів непересічної особистості, підвищений інтерес до народної культури і фольклору. Романтичний світогляд за своєю суттю складає своєрідну цілісність знання і цінностей, розуму і чуття, інтелекту і дії, чим засвідчує нове бачення світу і, отже, протиставляє себе традиційним моделям та формам мислення. На відміну від дискурсивного мислення просвітників, романтизм утверджує, пропонує інші шляхи пізнання і, зокрема, фантазію, інтуїцію. Відтак не розум, а почуття визначають сутність людини.

2. Культурно-національне відродження в Україні. У XIX ст. етно-історичну територію України було розділено між Російською і Австрійською (з 1867 р. Австро-Угорською) та імперіями. Східна Україна, яка знаходилася під владою російської монархії, охоплювала землі Лівобережної, Слобідської, Правобережної України та регіони на Півдні. Протягом XIX ст. на цих територіях діяли загальноімперські закони соціально-політичного та економічного розвитку. До цього часу завершилася ліквідація української державності. Розглянемо історичні обставини розвитку українського мистецтва на тій частині українських земель, що входила до складу Російській імперії. Ліквідувавши політичну автономію України, царський уряд поставив собі за мету повністю асимілювати український народ, влити його у «великоруську» націю. Ще з другої пол. XVIII ст. починається поступовий процес поглинання української культури російською. Асимілювати Україну планували у двох напрямках: політичному та ідеологічному. Останній мав таку спрямованість: релігія, історія, мистецтво. Історію подавали так, щоб довести довічну неподільність Русі (твори В.Татищева, М.Ломоносова і Карамзіна, М.Погодіна). На противагу цьому, концепції українських вчених М.Максимовича, М.Костомарова, В.Антоновича, М.Драгоманова, М.Дашкевича, О.Потебні, А.Кримського та ін. переконливо доводять праукраїнську етнічну суть «Південної Русі» IX-XIII ст. Тиск з боку імперського центру привів до того, що вживання української мови збереглося виключно у народному середовищі. У XIX ст. в Україні поступово складається новий соціальний шар суспільства – національна інтелігенція. Поява в її особі культурної еліти і збереження національних культурних традицій у народному середовищі зробили реальним українське культурне відродження. В таких умовах в Україні виникає рух за розвиток національної культури, що включає зацікавлення історичним минулим, усною народною

творчістю, етнографією, мовою. А це, у свою чергу, посилює процес пробудження національної самосвідомості та дає стимул для розвитку національного мистецтва. Проте, процес культурно-національного відродження виходить за хронологічні рамки XIX ст. і триває від кінця XVIII до початку XX ст. Діяльність Кирило-Мефодіївського товариства була важливою складовою шляху до консолідації національного визвольного руху. Національне відродження в Галичині розпочалося з просвіти народу на засадах мови, літератури, духовного розвитку. Проголосила цю платформу «Руська трійця». Одним з гасел її діяльності: «Народ руський – одне з головних поколінь слов'янських, ... русини Галичини є часткою великого українського народу, який має свою історію, мову і культуру». 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. «Україна завжди змагала до волі» у свій час стверджував А.Вольтер. Українське національне відродження виникло як антитеза тяжкому політичному і соціально-економічному становищу та культурному занепаду, в яких опинився український народ. На противагу офіційній ідеології обґрунтовувалася ідея самотності історії України. Українське національне відродження базувалося на попередніх здобутках українського народу, зокрема, традиціях національної державності, матеріальній та духовній культурі. Соціальним підґрунтям для потенційного відродження було українське село, яке зберігало головну його цінність – рідну мову. Романтики утвердили в українській літературі нові жанри: баладу, історичну й ліро-епічну поему, думу, трагедію, драму, громадянську лірику. Український романтизм відіграв величезну роль у дослідженні національної історії, фольклору. Представники напряму не лише використовували різноманітні народнопоетичні образи, сюжети та мотиви, а й самі виступили як збирачі казок, легенд, народних пісень.

3. Прояви романтизму в українському мистецтві. 3.1. Особливості українського літературного процесу першої половини XIX ст. Література нової доби стоїть в авангарді суспільної думки, багато у чому формуючи естетичні смаки та моральні пріоритети. Становлення українського романтизму відбувалося паралельно з розвитком романтичних ідей у Європі. Особливість цієї художньої течії надав стрімкий розвиток таких ділянок науки, як етнографія і історія, виявом чого були збірки етнографічних і фольклорних матеріалів – українських народних пісень М.Максимовича, історичних пісень і дум І.Срезневського, народної усної творчості П.Лукашевича, історичних праць і пам'яток Д.Бантиш-Каменського, М.Маркевича, О.Бодянського, А.Скальковського. Літературними осередками українського романтизму були альманахи: «Киевлянин» М.Максимовича; «Ластівка» Є.Гребінки; «Сніп» О.Корсуна; «Молодик» І.Бецького.

Можна виділити кілька етапів розвитку української літератури в XIX ст.: 1) рубіж XVIII-XIX ст. – нова українська літературна мова (І.Котляревський); 2) 20-60-і рр. XIX ст. – український романтизм (твори П.Гулака-Артемівського, «Малоросійські пісні» М.Максимовича, створення літературного гуртка І.Срезневського в Харківському університеті наприкінці 20-х рр., просвітницькі ідеали П.Куліша та твори раннього Т.Шевченка); 3) друга половина XIX ст. – реалістична доктрина у мистецтві для якої характерна героїзація історичних постатей (творчість пізнього Т.Шевченка – його гасло «ні однієї риси без натури»; «Народні оповідання» М.Вовчка реалістичні, але ще забарвлені романтичним фольклором; народницькі і просвітянські риси (С.Руданський, А.Свидницький) та «об'єктивна проза» 80-90-х рр. (І.Нечуй-Левицький, П.Мирний, І.Франко); 4) з 1890-х рр. – література модернізму, яка сповідувала нову естетику («мистецтво заради мистецтва»), нові художні прийоми і манеру творчості, інтелектуалізм, європеїзм, що межував з космополітизмом, глибокий психологізм, інтерес до внутрішнього життя і світогляду індивідуума. Першим українським модерністом вважають Михайла Коцюбинського.

Ще одна риса українського романтизму – історичність в епічних жанрах, ідеалізування минулого і національні мотиви, нахил до форм пісенної творчості у стилі. В цьому український романтизм має схожість із польським. Першим твором народною мовою, який почав процес її оформлення у сучасну літературну мову, стала «Енеїда» І.Котляревського (1769-1838). Пародія на поему Вергілія, де троянський герой Еней показаний козацьким ватажком, була опублікована у Петербурзі у 1798 р. без відома автора.

Сатиричний тон Івана Петровича Котляревського був підхоплений іншими письменниками. Отримали популярність байки Є.Гребінки (1812-1848). Він брав класичні сюжети і додавав їм виразного українського колориту. Щоб продемонструвати широкі можливості української мови, він написав вірші рідною мовою, передаючи найтонші сумні роздуми, настрої смутку, туги за щастям, нездійсненність мрій («Українська мелодія»).

Суперечливість духовного життя України того часу відбилася в творчості письменника, поета, драматурга, фольклориста, етнографа, мовознавця, перекладача, критика, автора першої фонетичної абетки для української мови (попри низку внесених змін, вона лежить в основі сучасного українського правопису) П.Куліша (1819-1897). Він був прихильником культурно-національного відродження. П.Куліш здійснив перший повний переклад Біблії українською мовою. За словами Івана Франка, «Чорна рада» Куліша – «найліпша історична повість в нашій літературі». Світ поетичних образів П.Куліша є багатограним⁷. П.Куліш – художник соціального і психологічного динамізму. У багатьох його творах наявне романтичне змалювання тих чи інших подій. Романтизм П.Куліша визначається його своєрідною хутірською філософією. Це – філософія буття, яка формується у типових і цілком природних обставинах повсякденної діяльності українців (господарської, розумової та духовної), визначаючи їхній національний характер.

Романтизм в літературі Західної України представлений, насамперед, творчістю літературно-культурницького угруповання «Руська Трійця». Виданий ними альманах «Русалка Дністрова», засвідчує появу прогресивних тенденцій в естетичній думці Галичини 30-х рр. XIX ст. Найяскравіше романтичні погляди відбилися у ліричній поезії. У розумінні суспільних явищ «Трійця» значною мірою відштовхувалась від позицій Просвітництва, але на діалектику людини і світу, суб'єкта і об'єкта, часу і вічності, індивідуума і природи вони вже мали яскраво виражений романтичний підхід. Поезія М.Шашкевича вплинула на наступну західноукраїнську поезію, збагативши її новими елементами. У поезії І.Вагилевича відчувається вплив польського і німецького романтизму. Отже, український романтизм має типологічні риси, що виявилися багатьма спільними особливостями з аналогічною творчістю в європейській літературі, хоч йому були притаманні й національні риси, зумовлені особливостями тривалої боротьби проти іноземних поневолювачів.

3.2. Основні архітектурні напрямки в Україні. В архітектурі романтизм не виробив єдиного стилю. Йдеться швидше про сукупність «романтичних» стилів, притаманних добі. В Україні у XIX ст. на зміну пишноті і розкутості бароко прийшов стриманий, академічний стиль □ класицизму. За будівництвом міст наглядали спеціальні комісії і комітети. Громадські споруди будувалися з урахуванням їх призначення – головною метою архітектора стало не створення зовнішньої привабливості, а внутрішній комфорт (висока стеля, вентиляція, освітлення). Перехід від бароко до класицизму відбився і на плануванні міст. Обов'язково виділяється адміністративний центр з площею, на якій розміщувалися помпезні будівлі урядових установ. Квартали були прямокутними, композиції ансамблів, окремих архітектурних комплексів, палацово-паркового ландшафту носили відкритий характер. У цей час активно забудовуються нові міста на півдні України і в Криму – Маріуполь, Олександрівськ (Запоріжжя), Катеринослав (Дніпро), Миколаїв, Одеса. В Одесі за проектом петербурзького архітектора Тома де Томона у 1809 р. було споруджено оперний театр. Одночасно відбувалася реконструкція старих міст Слобожанщини і Подніпров'я. Архітектурний стиль Києва визначався відомим архітектором А.Меленським. За його проектом споруджені пам'ятник на Чесць повернення

Києву Магдебургського права, церква на Аскольдовій могилі, ансамбль Контрактової площі на Подолі, який постраждав від пожежі 1812 р. У 1837-1843 рр. за проектом В.Беретті побудована будівля Київського університету. Упорядковуються такі міста, як Харків, Полтава.

3.3. Відмінні риси українського образотворчого мистецтва епохи романтизму. У східноукраїнських землях можна говорити про певну тенденційність та «переплетеність» стилів українського, європейського та російського образотворчого мистецтва. По-перше, комунікаційні можливості XIX ст. надали можливість мистецького діалогу між провідними художніми центрами Західної Європи. По-друге, протягом XIX ст. у Російській імперії головним центром освіти була Академія мистецтв у Петербурзі. Найбільші можливості для виставок, замовлень також були в столиці імперії. Можна привести безліч прикладів переплетення творчості, долі українських і російських художників. Іван Сошенко (1807-1876), який відіграв визначну роль у визволенні Т.Шевченка з кріпацтва, навчався в Петербурзькій академії мистецтв, був видатним живописцем і іконописцем. Працював у стилі романтизму. Його картинам притаманні засоби романтизму: поєднання відтінків кольорів ніжної гами (рожевого, ясно-блакитного, фіолетового), м'яка гра світлотіні, ретельне вимальювання деталей, коштовних прикрас і мережива: «Продаж сіна на Дніпрі», «Ріка Рось біля Білої Церкви», «Хлопчики-рибалки». Сошенків іконописний романтизм став основою для формування Лаврської школи іконопису нового етапу.

Рання мистецька творчість Т.Шевченка періоду належить романтизму: «Автопортрет» (1840, виявляє внутрішню духовну активність і непокірність характеру, пристрасність напруги й вольовий спротив), «Катерина» (1842, центральний в історії українського мистецтва XIX ст. твір, відображений сформований погляд на національну ідею та долю України, прозвучав протест проти соціальної несправедливості й кріпацтва. За гостротою акцентування соціальних і національних проблем чогось подібного не було у європейському мистецтві. У картині зібрано: протест, відчай, осуд, сатира, гнівний виступ проти приниження людини). У стилі романтизму виконані картини: «Селянська родина», «Циганка-ворожка». Кольорова концепція Т.Шевченка органічна і природна.

У період романтизму автопортрет став виразником художньої свідомості, духовного розвитку творчої особистості. Портрет для романтизму залишався визначальним жанром в образотворчому мистецтві і Галичини. Його успішний розвиток припадає на 20-40-ті рр. XIX ст. У портреті представлений образ всього суспільства, і в такий спосіб міняються соціальні функції портретування, воно значно демократизується й соціально диференціюється. Один із засновників світового романтичного руху, німецький філософ і історик, видатний дослідник світової культури Йоган Готфрід Гердер після відвідин України ще в 1769 р. відзначав: «Україна стане колись новою Елладою. Чудовий клімат цієї країни, гідна вдача народу, його музичний хист, плодюча земля – колись пробудяться. Із малих племен, якими були колись греки, постане велика культурна нація, її межі простягнуться до Чорного моря, а відтіля ген у широкий світ». Акцентуючи увагу на героїчному, національних традиціях, історичному минулому, романтизм став якісно новим типом свідомості й ідеології, він охопив не лише мистецтво, але й історію, філософію, психологію та право.