

Міністерство освіти і науки України
Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка

Алла БРЕНЮК

ІСТОРІЯ ЗАРУБІЖНОГО МИСТЕЦТВА: ВІД НАЙДАВНІШИХ ЧАСІВ ДО ХІХ СТОЛІТТЯ

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК

*для здобувачів галузі знань В Культура, мистецтво та гуманітарні науки
спеціальності В4 Образотворче мистецтво та реставрація спеціалізації
В4.02 Реставрація*



Електронне видання

Кам'янець-Подільський
2026

УДК 75.03(477-87)".../18"(078.5)

ББК 85.1г.я73

Б87

Рекомендувала вчена рада Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка, протокол № 5 від 30 квітня 2026 р.

Рецензенти:

Наталія УРСУ, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка;

Христина НАГОРНЯК, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну і теорії мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв Карпатського національного університету імені Василя Стефаника;

Інна БЕРЕЗІНА, кандидат архітектури, доцент, помічник генерального директора НІАЗ «Кам'янець» з наукової роботи.

Бренюк А.

Б87 Історія зарубіжного мистецтва: від найдавніших часів до XIX століття: навчальний посібник для здобувачів галузі знань В Культура, мистецтво та гуманітарні науки спеціальності В4 Образотворче мистецтво та реставрація спеціалізації В4.02 Реставрація [Електронний ресурс]. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2026. 244 с.

Навчальний посібник «Історія зарубіжного мистецтва: від найдавніших часів до XIX століття» охоплює основні етапи розвитку світового мистецтва від первісної доби до початку XIX ст. У виданні послідовно розглянуто мистецтво доісторичного періоду, Стародавнього світу, античності, середньовіччя, Відродження та мистецтво країн Західної Європи XVII-XVIII ст.

Матеріал подано з урахуванням видової специфіки мистецтва: архітектури, скульптури та живопису (графіки), що забезпечує цілісне уявлення про художній процес кожної історичної епохи. Особливу увагу приділено мистецтвознавчому аналізу творчості видатних митців і їхніх творів, розкриттю стилістичних особливостей та еволюції художніх форм.

Посібник спрямований на формування системного розуміння закономірностей розвитку мистецтва, розвиток аналітичного мислення та професійних компетентностей у сфері мистецтвознавства.

УДК 75.03(477-87)".../18"(078.5)

ББК 85.1г.я73

Електронна версія посібника доступна за покликанням:

URL: <http://elar.kpnu.edu.ua/xmlui/handle/123456789/10283>

© **Бренюк Алла, 2026**



ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	6
РОЗДІЛ 1. ВИДИ І ЖАНРИ МИСТЕЦТВА	8
Тема 1. Видова характеристика мистецтва	8
Питання для самоконтролю	15
РОЗДІЛ 2. ДОІСТОРИЧНЕ МИСТЕЦТВО	16
Тема 1. Мистецтво первісного суспільства	16
Питання для самоконтролю	22
РОЗДІЛ 3. МИСТЕЦТВО СТАРОДАВНЬОГО СВІТУ	23
Тема 1. Мистецтво Месопотамії.....	23
Питання до самоконтролю.....	28
Тема 2. Мистецтво Стародавнього Єгипту.....	30
Питання для самоконтролю	37

РОЗДІЛ 4. МИСТЕЦТВО АНТИЧНОГО СВІТУ	38
Тема 1. Мистецтво Крито-мікенської культури.....	38
Питання до самоконтролю.....	43
Тема 2. Мистецтво Стародавньої Греції	44
Питання до самоконтролю.....	53
Тема 3. Мистецтво Етрурії.....	54
Питання до самоконтролю.....	58
Тема 4. Мистецтво Стародавнього Риму	59
Питання для самоконтролю	68
РОЗДІЛ 5. МИСТЕЦТВО СЕРЕДНІХ ВІКІВ	69
Тема 1. Мистецтво Візантії	69
Питання до самоконтролю.....	75
Тема 2. Мистецтво романського періоду.....	76
Питання для самоконтролю	83
Тема 3. Мистецтво Готики	84
Питання для самоконтролю	93
РОЗДІЛ 6. МИСТЕЦТВО РЕНЕСАНСУ	94
Тема 1. Мистецтво Проторенесансу.....	96
Питання до самоконтролю.....	103
Тема 2. Мистецтво Раннього Відродження	104
Питання до самоконтролю.....	113
Тема 3. Мистецтво Високого і Пізнього Відродження.....	114
Питання до самоконтролю.....	133
Тема 4. Мистецтво Північного Відродження	134
Питання для самоконтролю	156
РОЗДІЛ 7. МИСТЕЦТВО КРАЇН ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ XVII-XVIII СТОЛІТЬ	157
Тема 1. Мистецтво Італії.....	158
Питання до самоконтролю.....	175

Тема 2. Мистецтво Франції.....	176
Питання до самоконтролю.....	188
Тема 3. Мистецтво Фландрії.....	189
Питання до самоконтролю.....	197
Тема 4. Мистецтво Голландії	198
Питання до самоконтролю.....	211
Тема 5. Мистецтво Іспанії.....	213
Питання до самоконтролю.....	230
Тема 6. Мистецтво Великобританії.....	231
Питання для самоконтролю	241
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	242



ПЕРЕДМОВА

Навчальний посібник «Історія зарубіжного мистецтва від найдавніших часів до XIX століття» підготовлено відповідно до освітньо-професійної програми, в межах якої передбачено курс «Історія зарубіжного мистецтва», для здобувачів галузі знань В «Культура, мистецтво та гуманітарні науки», спеціальності В4 «Образотворче мистецтво та реставрація», спеціалізації В4.02 «Реставрація».

Метою посібника є формування у здобувачів цілісного уявлення про основні етапи розвитку зарубіжного мистецтва від найдавніших часів до XIX ст., ознайомлення з провідними художніми стилями та жанрами, а також творчістю видатних митців та їхніми відомими творами. Особлива увага приділяється розкриттю взаємозв'язку мистецтва з історичними, соціальними та культурними процесами, що сприяє глибшому розумінню художніх явищ.

Структура посібника побудована за хронологічним принципом і охоплює ключові періоди розвитку світового мистецтва: від первісної культури, мистецтва Стародавнього світу та античності до середньовіччя, Відродження та мистецтва XVII-XVIII ст. У виданні висвітлено мистецтво кожного періоду, яке розглядається в основних видах просторового мистецтва – архітектурі, скульптурі та живописі (графіці).

Матеріал посібника охоплює період від найдавніших часів до XIX ст., оскільки впродовж цього тривалого історичного етапу мистецтво розвивалося в межах традиційної художньої системи, що ґрунтувалася на спадкоємності форм, канонів і стилів.

Незважаючи на зміну епох, художнє мислення в цей період зберігало єдність світоглядних засад. Мистецтво виконувало насамперед сакральну, репрезентативну та виховну функції, будучи тісно пов'язаним із релігійними системами, монархічною владою, міфологічними уявленнями, а також із формуванням естетичних канонів. Його еволюція відбува-

лася як послідовна зміна стилів, що утворювали відносно цілісні художні системи, процес руйнування яких розпочався у XIX ст.

Матеріал подано з урахуванням потреб майбутніх фахівців у галузі реставрації. Теоретичні положення поєднуються з аналізом конкретних художніх творів, що сприяє розвитку професійних компетентностей, зокрема вмінню розпізнавати стилістичні особливості мистецьких пам'яток, розуміти техніки та матеріали їх виконання, а також оцінювати їхню історико-культурну цінність.

Посібник може бути використаний як для аудиторної роботи, так і для самостійного опрацювання матеріалу. Він також стане корисним для широкого кола читачів, які цікавляться історією світового мистецтва.

Розділ 1. ВИДИ І ЖАНРИ МИСТЕЦТВА



Тема 1. ВИДОВА ХАРАКТЕРИСТИКА МИСТЕЦТВА

Мистецтво – це особлива форма духовної діяльності людини, спрямована на пізнання та відображення світу через художні образи.

Воно допомагає передавати думки, почуття, ідеї та уявлення за допомогою зорових, звукових чи пластичних засобів.

На відміну від науки, яка пояснює світ логічно й об'єктивно, мистецтво відображає його образно та емоційно. Воно не просто відтворює реальність, а переосмислює її, надає їй нового змісту та виразності.

Основою мистецтва є *художній образ* – узагальнене, але водночас індивідуальне відображення дійсності. Через образ митець передає своє бачення світу, а глядач сприймає й інтерпретує його по-своєму.

Мистецтво виконує декілька важливих функцій: *пізнавальну* (допомагає краще зрозуміти світ і людину), *естетичну* (формує відчуття краси), *виховну* (впливає на цінності й мораль), а також *емоційну* (викликає переживання та почуття).

Види мистецтва – це форми художньо-творчої діяльності, які відрізняються способом втілення художнього змісту та специфікою створення художнього образу.

Просторові види мистецтва – це види, що розгортають свої образи в просторі. До них належать: живопис, скульптура, графіка, художня фотографія, декоративно-прикладне мистецтво, архітектура та дизайн.

Часові види мистецтва – це мистецтва, у яких образи розкриваються в часі, а не в просторі. До них належать: мистецтво слова (література), мистецтво звуку (музика) та мистецтво жесту (танець).

Просторово-часові – це синтетичні мистецтва, образи яких поєднують ознаки як просторових, так і часових мистецтв. До них належать: театр, кіно, цирк та естрада.

План

- 1.1. Архітектура
- 1.2. Скульптура
- 1.3. Живопис
- 1.4. Графіка
- 1.5. Декоративно-прикладне мистецтво та дизайн

1.1. Архітектура

Архітектура (від грец. «будівельник») – мистецтво зведення будівель і споруд, що відповідають ужитковим та духовним потребам людей. Вона є одним із видів *просторових* мистецтв, оскільки формує середовище для життя та діяльності людей. Архітектура має первинне значення в *синтезі мистецтв*, поєднуючи живопис, скульптуру та декоративно-прикладне мистецтво в єдиний художній ансамбль.

Архітектурні споруди водночас є пам'ятками матеріальної культури, що свідчать про технічні досягнення й практичні потреби свого часу, а також творами мистецтва, які за допомогою специфічної художньої мови передають світовідчуття своєї епохи.

У творах архітектури невід'ємно поєднуються користь (функціональність), міцність (інженерний розрахунок) та краса (конструкція споруди відображає певну естетичну ідею). Будівельні матеріали – камінь, дерево, бетон та ін. – за допомогою мистецтва перетворюються на художні засоби.

Архітектура має *утилітарний* характер, оскільки виконує конкретні функції – житлову, громадську, релігійну чи оборонну.

Виразними засобами архітектури є форма, масштаб (відношення будівлі до людини), пропорції (співвідношення частин і цілого), ритм, тектоніка (образне вираження конструкції), колір та фактура матеріалів, а також взаємозв'язок споруди з оточуючим середовищем.

Архітектура – це не лише окрема будівля. Вершиною творчості архітекторів є архітектурний ансамбль – сукупність споруд, що утворюють художньо-планувальну композицію та забезпечують гармонійну просторову взаємодію.

Архітектура охоплює як великі, так і малі міста з їхніми вулицями, площами, садами, парками та скульптурою. Планування міст і населених пунктів є особливим різновидом архітектури, що називається містобудуванням. Існує також садово-паркова або ландшафтна архітектура – мистецтво створення садів, парків та інших об'єктів озеленення, де гармонійно поєднуються природні елементи (рельєф, вода, рослинність) та архітектурні споруди.

Органічну частину будь-якої споруди складає її внутрішній простір – *інтер'єр*.

Архітектура тісно пов'язана з історією та культурою суспільства. Кожна епоха створювала свій *архітектурний стиль*. У спорудах відображаються технічні досягнення, світогляд і цінності часу.

1.2. Скульптура

Скульптура (від лат. «вирізую») – вид образотворчого мистецтва, який створює об'ємні зображення в просторі. На відміну від живопису чи графіки, скульптурні твори мають тривимірну форму, їх можна оглядати з різних боків, що дозволяє повніше сприймати образ.

Скульптура тісно пов'язана з архітектурою: може слугувати *опорою*, яка бере участь в конструкції будівлі, *оздоблювати* її вільні площини або *увінчувати* архітектурні пам'ятки. Скульптура майже завжди залежить від архітектури, яка визначає її масштаб, розмір та освітлення.

Основним об'єктом зображення в скульптурі є *людина*, її тіло, рухи, емоції та внутрішній стан. Водночас скульптори звертаються і до образів тварин, міфологічних персонажів, історичних постатей, а також створюють узагальнені, символічні чи авангардні композиції.

Скульптура поділяється на круглу та рельєфну. *Кругла* скульптура існує в просторі самостійно й доступна для огляду з усіх боків. *Рельєф* пов'язаний із площиною та має різний ступінь виступу:

- *Барельєф* – низький рельєф, де зображення виступає із площини фону менше ніж на 50%.

- *Горельєф* – високий рельєф, де зображення виступає більше ніж на 50%;
- *Контрельєф* – коли зображення заглиблюються у площину фону.

Матеріали скульптури можуть бути різноманітними: камінь, мармур, бронза, дерево, глина, а в сучасному мистецтві – метал, пластик, скло та ін. Від матеріалу залежить техніка виконання:

- *Різьблення* – обробка твердих матеріалів.
- *Ліплення* – робота з м'якими матеріалами.
- *Лиття* – створення художніх творів шляхом заливання металу у спеціально підготовлену форму.

Виразними засобами скульптури є *об'єм, форма, пропорції, силует, фактура* поверхні, а також *взаємодія* з простором і світлом. Завдяки грі світлотіні скульптурний образ набуває особливої пластичності та емоційної глибини.

За змістом і функцією скульптура поділяється на такі види:

- *Монументальна* – великі об'ємно-просторові зображення, розташовані в архітектурному чи природному середовищі.
- *Станкова* – призначена для виставкових залів, музеїв та житлових інтер'єрів.
- *Декоративна* – оздоблює архітектурні об'єкти як зовні, так і всередині будівель.
- *Малих форм* – дрібна пластика: сувеніри, статуєтки, фігурки тощо.

1.3. Живопис

Живопис – вид образотворчого мистецтва, твори якого створюються за допомогою фарб на площині (полотні, папері, стіні, дереві тощо). Він використовує *колір, рисунок, світлотінь* і *фактуру*, а також оперує *композицією*. Живопис є важливим засобом художнього відображення й осмислення дійсності, має глибокий соціальний зміст і виконує різноманітні суспільні функції.

Живопис може відтворювати *реальний* світ або створювати *уявні* образи, передаючи зовнішній вигляд предметів, природи, людини, а також її внутрішній стан. Він здатний відображати як *конкретні* події, так і *узагальнені* ідеї та почуття.

За призначенням і формою існування розрізняють монументальний живопис (фрески, мозаїки, розписи, вітражі), станковий живопис (картини, що створюються на окремих площинах і можуть переміщуватися) та декоративний живопис, який пов'язаний з оформленням інтер'єрів і архітектури. Також виділяють *іконопис* і *мініатюру*.

До основних технік живопису належать: *олійний*, *темпера*, *гуаш*, *акварель*, *фреска* (розпис по вологій штукатурці), *енкаустика* (живопис воском) та ін. Кожна техніка має свої особливості і художні можливості, що визначають характер кольору, фактуру та емоційний вплив твору.

Основними жанрами живопису є:

- *Портрет* – зображення людини або групи людей, що передає зовнішність, характер і соціальний статус.
- *Пейзаж* – зображення дикої або перетвореної людиною природи. У пейзажі зображуються реальні або уявні види місцевості: *пейзаж природи*, *міський* (ведута), *сільський*, *морський* (марина), *річковий*, *індустріальний*.
- *Натюрморт* – композиції з предметів, рослин, їжі, квітів тощо.
- *Сюжетно-тематична* композиція зображує будь-яку фантастичну або реальну сцену, що відтворює життя та взаємовідносини людей. Поділяється на *історичну*, *міфологічну*, *релігійну*, *літературну*, *батальну* (зображення військових дій і битв), *побутову* (сцени повсякденного життя) і *фантастичну*.
- *Анімалістичний* – зображення тварин у природі або в господарському середовищі.
- *Інтер'єрний* – зображення внутрішнього простору приміщень (житлових, громадських, церковних).

1.4. Графіка

Графіка (від грец. «пишу, креслю, малюю») – вид образотворчого мистецтва, що охоплює рисунок і друковані художні твори (гравюри). Спочатку термін «графіка» застосовувався лише до письма та каліграфії. Сучасного значення він набув наприкінці XIX – на початку XX ст. у зв'язку з активним розвитком поліграфії та поширенням чіткого лінійного зображення на площині паперу.

Графіка охоплює як *унікальні*, так і *тиражовані* твори. До її основних різновидів належать рисунок (олівець, вугілля, туш тощо) і друкована

графіка, виконана в різних техніках гравюри: *ксилографії* (по дереву), *офорту* (по металу), *літографії* (по каменю), або *ліногравюри* (по лінолеуму) тощо. Твори друкованої графіки, що мають самостійне художнє значення, називають *естампами*.

За функціональним призначенням графіка поділяється на *робочу* (ескізи та начерки), *станкову* (для оформлення інтер'єрів), книжкову та журнальну (ілюстрації, шрифт, карикатура), *прикладну* або *промислову* (поштові листівки, товарні знаки, етикетки, емблеми тощо), плакат та афішу, комікс.

Основними виражальними засобами графіки є лінія, штрих, пляма, колір та крапка, за допомогою яких художник передає форму, об'єм, простір і настрій. Завдяки лаконічності та чіткості засобів графіка здатна швидко й точно передавати ідею, характер образу та емоційний стан.

Графіка широко використовується не лише в мистецтві, а й у повсякденному житті – у книговидавництві, рекламі, дизайні, що робить її одним із найпоширеніших і доступних видів мистецтва.

1.5. Декоративно-прикладне мистецтво та дизайн

Декоративно-прикладне мистецтво – це *створення художніх виробів*, що мають практичне призначення (предмети побуту, посуд, тканини, іграшки, прикраси тощо), а також *художня обробка* утилітарних речей (меблів, одягу, зброї тощо).

Майстри декоративно-прикладного мистецтва використовують різноманітні *матеріали*: метал, дерево, глину, текстиль, скло, камінь та ін. У процесі створення та оздоблення виробів застосовуються різні техніки – лиття, різьблення, кування, ткацтво, вишивка, розпис тощо.

Твори декоративно-прикладного мистецтва поєднують естетичну виразність і практичне призначення, оскільки слугують для повсякденного вжитку та водночас виконують декоративну функцію, прикрашаючи побут і середовище людини.

Основними виразними засобами цього виду мистецтва є форма, орнамент, колір, фактура матеріалу, ритм і композиція. Важливу роль відіграє *декоративність* – узагальнення форм і підкреслення їхньої краси через орнамент і стилізацію.

За *функціональним* призначенням твори декоративно-прикладного мистецтва поділяються на посуд, меблі, одяг, прикраси тощо.

До основних *видів* декоративно-прикладного мистецтва належать: художня обробка каменю, дерева, глини, металу, скла, тканини, кістки та ін.

Декоративно-прикладне мистецтво тісно пов'язане з *народними звичаями* і *традиціями* різних народів, відображаючи їхній спосіб життя, естетичні смаки й світогляд. Воно є важливою складовою художньої культури та сприяє формуванню гармонійного предметного середовища людини.

Розвиток промислового виробництва у XIX ст. дав змогу створювати твори декоративно-прикладного мистецтва для масового споживача. Водночас задум і ескіз виробу належали художникам, а його виготовлення здійснювалося на фабриках і заводах. Застосування промислових технологій поклало початок мистецтву дизайну.

Дизайн – це художнє проєктування промислових виробів, що враховує *форму, матеріал і призначення* предмета. Діяльність дизайнера спрямована на створення органічного для людини *предметного середовища*.

Сучасний дизайн є сферою, у якій поєднуються новітні досягнення науки й техніки, гуманітарні знання та художньо-естетичні принципи. У процесі проєктування використовуються дані ергономіки (науки, що вивчає психофізіологічні та функціональні особливості людини), а також *економіки й екології*.

Художник-дизайнер керується принципом функціональності форми, застосовує сучасні матеріали й технології та враховує тенденції моди.

Область *застосування* дизайну охоплює всі сфери людського життя: знаряддя праці й механізми, предмети побуту (посуд, побутові прилади, аудіо- та відеоапаратуру, меблі), одяг, книги й рекламну продукцію, а також організацію життєвого простору людини – житлових інтер'єрів і садово-паркових зон (*ландшафтний дизайн*). Сучасні технології сприяли розвитку *комп'ютерного дизайну*.

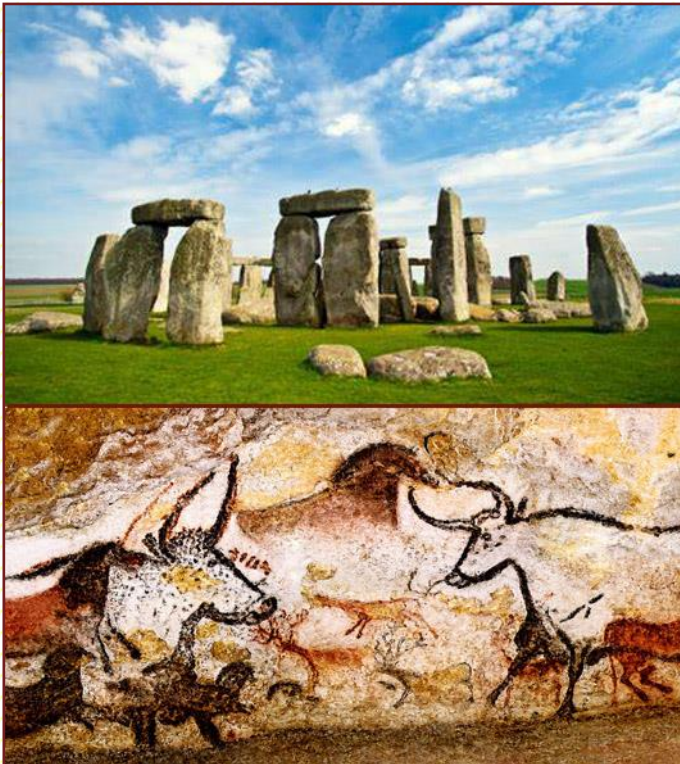
Подібно до творів «високої моди», у художньому проєктуванні створюються унікальні дизайнерські об'єкти як самостійні мистецькі явища (*арт-дизайн*).

Поява дизайну в XIX ст. пов'язана з промисловою революцією та розвитком масового виробництва. Наприкінці XX – на початку XXI ст., у зв'язку з розвитком комп'ютерних технологій, сформувався *вебдизайн* – проєктування та розробка віртуальних сторінок сайтів у мережі Інтернет, що включає, зокрема, елементи анімації.

Питання для самоконтролю

1. Дайте визначення поняттю «мистецтво».
2. Назвіть основні види просторового мистецтва.
3. Що лежить в основі архітектури як виду мистецтва?
4. Назвіть основні якості архітектури.
5. Які основні типи архітектури за функціональним призначенням?
6. Що лежить в основі скульптури як виду мистецтва?
7. Назвіть основні види і техніки скульптури.
8. Що лежить в основі живопису як виду мистецтва?
9. Назвіть основні види і техніки живопису.
10. Назвіть і дайте визначення основним жанрам живопису.
11. Що лежить в основі графіки як виду мистецтва?
12. Назвіть основні види і виражальні засоби графіки.
13. Що лежить в основі декоративно-прикладного мистецтва як виду мистецтва?
14. Назвіть основні види і техніки декоративно-прикладного мистецтва.
15. Дайте визначення дизайну.
16. Назвіть основні види дизайну.

Розділ 2. ДОІСТОРИЧНЕ МИСТЕЦТВО



Тема 1. МИСТЕЦТВО ПЕРВІСНОГО СУСПІЛЬСТВА

План

- 1.1. Характерні риси мистецтва
- 1.2. Архітектура
- 1.3. Живопис і скульптура

1.1. Характерні риси мистецтва

У мистецтві первісного суспільства виділяють декілька етапів: пізній палеоліт (30-11 тис. до н. е.); мезоліт (10-7 тис. до н.е.); неоліт (7-4 тис. до н. е.).

Первісне мистецтво виникло як частина життєдіяльності людини і було тісно пов'язане з магічними обрядами, віруваннями та практичними потребами в забезпеченні виживання й духовному зв'язку з навколишнім світом. Це втілювалося через переконання, що зображення чи обряд можуть впливати на реальність, прагнення пояснити і впорядкувати світ, потребу у спілкуванні і передачі досвіду, колективну єдність.

Основні риси мистецтва:

✓ *Синкретичність* – мистецтво не існувало окремо від інших сфер життя. Архітектурні спорудження, малюнки, танці, співи, різьблення чи прикраси мали ритуальне, утилітарне і магічне значення водночас.

✓ *Магічно-ритуальний характер* – зображення тварин, мисливських сцен, символів виконували роль «мисливської магії», закликали вдале полювання, родючість, захист від злих сил.

✓ *Колективність* – творення мистецтва було спільною справою роду чи племені, спрямованою на задоволення потреб громади. Індивідуальне авторство майже не виокремлювалось.

✓ *Матеріали та техніка* – використовували природні матеріали: камінь, кістку, дерево, глину, природні фарби. З'явилися наскельні розписи, гравірування, різьба, ліплення.

✓ *Простота та умовність форм* – художні образи були схематичними, узагальненими, але водночас вражали силою виразності і динамікою.

✓ *Тематика* – головними мотивами стали сцени полювання, тварини, антропоморфні фігури, знаки й орнаменти, що мали символічне значення.

✓ *Розвиток форм* – від перших примітивних знаків і орнаментів у палеоліті до складних композицій, скульптур, прикрас та кераміки в неоліті.

Мистецтво первісної епохи було не стільки засобом естетичного вираження, скільки важливим елементом духовного життя й практичної діяльності, закладаючи основи для подальшого розвитку художньої культури людства.

1.2. Архітектура

Архітектура у первісному суспільстві формувалася як відповідь на головні *потреби* людини – захист від природних умов, збереження тепла, безпека від хижаків та ворогів. Вона була тісно пов'язана зі способом життя (збиральництвом, полюванням, скотарством, землеробством) і рівнем розвитку техніки.

Вся історія технічних і культурних досягнень первісної людини на основі застосування різноманітного матеріалу і техніки виготовлення знарядь поділяється на три епохи: кам'яну, бронзову та залізну.

У кам'яну епоху первісні люди будували напівземлянки, каркасно-наметові споруди з дерева, кісток мамонта та шкур, а також житла з глини, які виконували лише утилітарну функцію. Споруди мали тимчасовий характер, легко розбиралися та переносилися. Для житла використовували й печери, які часто прикрашали наскельними малюнками.

Початок архітектури як мистецтва проявився, коли в будівництві почали діяти не лише закони необхідності, але й закони краси. В епоху

бронзи (2 тис. до н. е.) зводилися споруди з великих кам'яних глиб – так звана *мегалітична* архітектура (від грец. «великий камінь»).

Мегалітичні спорудження несли в собі образне начало і були художнім вираженням ідеологічних, духовних та естетичних потреб. Для цього періоду характерне використання каменю як основного конструкційного матеріалу для культових об'єктів.

Мегалітична архітектура поділяється на:

- ✓ *Менгіри* – вертикально поставлені камені, що іноді завершувалися зображенням голови та позначали місце суспільних церемоній.
- ✓ *Дольмени* – складалися зазвичай з двох або чотирьох вертикально поставлених каменів, перекритих каменем, і слугували місцем захоронення членів роду.
- ✓ *Кромлехи* – споруджували з кам'яних плит чи стовпів, розташованих по колу.

Найвідомішим прикладом мегалітичної архітектури є кромлех *Стоунгендж* або *Стовнгендж* в Англії, споруджений неподалік Лондона у період між 3500 і 1100 рр. до н. е.

- ✓ *Циклопічні будівлі і городища* – споруди з величезних, грубо обтесаних зовні кам'яних глиб.

Мегалітична архітектура свідчить про високий рівень соціальної організації, інженерних знань і релігійних уявлень первісних спільнот. Вона стала одним із перших проявів монументального будівництва в історії людства.

В епоху заліза (1 тис. до н. е.) міста починають обноситися міцними кріпосними стінами з рваного каменю на глинянім розчині.

Архітектура первісної епохи пройшла шлях від тимчасових укриттів мисливців до постійних поселень і монументальних культових споруд. Вона не лише виконувала утилітарну функцію, а й відображала соціальні зміни – перехід від кочового до осілого способу життя, розвиток громадських відносин та релігійних уявлень. Первісна архітектура стала основою архітектури ранніх класових держав Давнього Сходу, яскравим прикладом якого є архітектура Стародавнього Єгипту, що створила грандіозні монументальні споруди в ім'я деспотичної влади фараонів.

1.3. Образотворче мистецтво

Найдавніші *наскельні* розписи (30-21 тис. до н. е.) являли собою обведені по контуру кисті рук або їхні відбитки. У печерному живописі паралельно з реалістичними зображеннями існували абстрактні. Наскельні зображення тварин (бізонів, мамонтів, оленів і т. д.) вражають виразністю влучно схопленого вигляду і точно переданими звичками. У палеолітичному живописі кожна фігура мала самостійне значення й не залежала від інших, оскільки древнім художникам було не відоме поняття композиції. Можливо, зображені тварини являли собою тотеми – священних тварин, згідно древніх вірувань, родоначальників роду і об'єкт поклоніння племені. Також, ймовірно, що наскельні малюнки зображували тварин, на яких полювали первісні люди. У цьому випадку живопис виконував роль магічного обряду, за допомогою якого мисливець намагався вбити реального звіра, «вражаючи» його намальованого двійника (на багатьох малюнках виявлені сліди від ударів спису). Мабуть, тому наскельні розписи спеціально розміщувалися у глибині печери, як би в особливому святилищі.

Відомими прикладами первісного наскельного живопису є печери Ласко у Франції (відкрита в 1940 р.) та Альтаміри в Іспанії (відкрита у 1868 р., світову славу отримала в 1879 р.).

Печера *Ласко* (бл. 18-15 тис. до н. е.) – одна з найважливіших палеолітичних пам'яток за кількістю, якістю і збереженням наскельних зображень. Містить живописні та гравійовані малюнки, які не мають точного датування.

У тематиці розписів переважають зображення тварин – бізонів, коней, оленів, тура, а також фантастичних істот. Людські постаті трапляються рідко. Для живопису використані природні фарби з мінералів (вохру, марганець, вугілля). Зображення наносили пальцями, пензлями з рослин, а також розпиленням фарби через трубочки з кістки. Малюнки досить реалістичні, з увагою до пропорцій, руху та динаміки. Часто застосовували контур, штрихування та поєднання профілю з фронтальним розворотом рогів чи тулуба для більшої виразності. Розташовані на стінах і стелях сцени, утворюють своєрідні «панорами» полювання чи руху тварин.

Дослідники вважають, що зображення мали магічно-ритуальне значення – вони могли бути частиною «мисливської магії», покликаної забезпечити успішне полювання, або служили елементом духовних обрядів.

Через пошкодження, спричинені відвідувачами, оригінальна печера була закрита для публіки. Сьогодні існує її точна копія – Ласко II, відкрита у 1983 р. для збереження шедеврів палеолітичного мистецтва.

Печера *Альтаміра* (бл. 15-13 тис. до н. е.) – печера з поліхромним наскельним живописом епохи пізнього палеоліту. У тематиці розписів переважають зображення бізонів, а також коней, оленів, кабанів і знакових символів. Найвідоміші малюнки знаходяться в так званій «Залі поліхромних бізонів» на стелі печери. Для нанесення малюнків використані природні пігменти – вохра (червоні й жовті тони), марганець (чорний колір) та деревне вугілля. Зображення часто поєднують контурний малюнок із розфарбуванням. Природні виступи й нерівності скелі застосовані для створення ефекту об'єму і реалістичності. Тварини зображені в динаміці, з передачею пропорцій, руху та навіть м'язової структури.

Як і в печері Ласко, ці малюнки, ймовірно, виконували магично-ритуальну функцію – допомагали забезпечити успішне полювання або були частиною обрядів, пов'язаних із культом тварин.

Через небезпеку пошкодження від вологи та мікроорганізмів печеру закрили для відвідувачів. Сьогодні можна побачити її точну копію – Нео-Альтаміру, створену для збереження унікальних зображень.

У мезоліті в зв'язку з переміною клімату зникло багато видів тварин, змінився характер діяльності людей, а у зв'язку з цим – їх звичаї і сприйняття світу. Зміни завершилися в епоху неоліту, коли перехід від полювання і збиральництва до скотарства і землеробства ускладнив характер відношення людини до світу природи. Відбулися певні зрушення в осмисленні магичного призначення зображень. Тепер їх почали розміщувати біля входів у скельні укриття або навіть ззовні печер – на схилах ярів чи обривах. В епоху палеоліту зображення людей зустрічалися не часто, розповідних сцен майже не було. Головною діючою особою у зображуваному просторі стала людина. Пейзаж зазвичай відсутній, немає перспективи, але композиції дуже динамічні, а люди представлені в постійному русі. Одомашнення тварин призвело до того, що вони зайняли більш скромне місце поряд із людиною. У мисливських сценах тварини займають підпорядковане положення відносно людини, проте зберігається контраст між реалістичним зображенням тварини і стилізованим – людини. Почала застосовуватися інша техніка – живопис по плоскій тонованій поверхні. Часто фігури зображували схематично – за допомогою ліній і трикутників. Зображення в основному були одноколірні. Використовувалися

червона, помаранчева, чорна, рідше біла мінеральні фарби. Крім полювань, з'явилися сцени ритуальних танців, випасу худоби та битв (розписи печери *Морелья-ла-Велья* в Іспанії, бл. 13-11 тис. до н. е.).

У період пізнього палеоліту, в зв'язку з культом родючості, розповсюдженими стали статуетки оголених жінок – так звані «*палеолітичні Венери*», які, ймовірно, відображали Богиню-Матір. Для них характерні перебільшено великі стегна й груди, округлий живіт. Іноді їх зображували вагітними, іноді – з немовлятами на руках. Обличчя були переважно схематичними або відсутні. Стилістика спрощена і символічна, без уваги до індивідуальних рис.

Палеолітичні Венери належать до одного з найдавніших жанрів скульптурного мистецтва і є важливим свідченням уявлень первісних людей про жіночу красу, родючість і магію. Виготовляли їх з каменю, кістки, глини, іноді дерева. Розмір невеликий – від кількох сантиметрів до 25 см, щоб їх можна було легко носити з собою.

Вважається, що ці скульптури виконували роль поклоніння богині родючості, були амулетами або магічними оберегами, які допомагали забезпечити народження дітей і добрий урожай. Вони також могли сприйматися як ідеал жіночої краси та здоров'я в первісному суспільстві.

Венера Віллендорфська (Австрія) – одна з найвідоміших фігурок пізнього палеоліту (24-22 тис. до н. е.), яку часто вважають прообразом пізніших неолітичних Венер.

Більшість скульптури первісного суспільства представлено у вигляді круглої скульптури. Проте збереглися і зразки рельєфів. Насамперед, це вирізьблені на стінах печер зображення тварин, виконані в барельєфі або заглибленому рельєфі. Також відомі і відтворення людей в рельєфі. Прикладом є *Венера Лоссельська* (Франція), виготовлена з вапняку і пофарбована червоною вохрою (25 тис. до н. е.). Жінка на скульптурі представлена з широко розставленими колінами і рогом зубра в руках.

На півдні Європи виник тип монументальної скульптури, тісно пов'язаний із мегалітами – кам'яні *статуї-менгіри*, що являють собою жінок, рідше чоловіків або божеств без ознак статі.

Зразки неолітичної скульптури пов'язані із погребальним культом: це черепи людей і тварин, покриті шаром глини та червоною вохрою, оздоблені інкрустаціями перламутром. У цей період продовжилося створення типових жіночих фігурок – Венер. З'явилися зображення жінок, які наро-

джують, або сидять навпочіпки з головою, підпертою руками. Швидше за все, це було пов'язано із прагненням людини до сюжетності та розповідності в мистецтві.

Основна функція первісної скульптури була магічно-релігійною. Вона використовувалася в обрядах, поклонінні богам, духам чи предкам. Також могла слугувати оберегами або символами зв'язку з потойбічним світом, виконувати комунікативну функцію – передавати важливі соціальні чи релігійні повідомлення.

Питання для самоконтролю

1. Назвіть основні періоди розвитку первісного мистецтва та його характерні риси.
2. Які основні види первісної архітектури? Дайте їх визначення.
3. Якими видами представлена первісна скульптура?
4. Що лежить в основі образу «палеолітичної Венери»?
5. Яким видом представлений первісний живопис?
6. Назвіть найвідоміші печери з наскельними розписами первісної культури.

Розділ 3. МИСТЕЦТВО СТАРОДАВНЬОГО СВІТУ



Тема 1. МИСТЕЦТВО МЕСОПОТАМІЇ

План

- 1.1. Характерні риси мистецтва
- 1.2. Архітектура
- 1.3. Живопис і скульптура

1.1. Характерні риси мистецтва

Мистецтво Месопотамії (Дворіччя) – це мистецтво давніх держав, що існували в різні

періоди у районі Межиріччя (між долинами річок Тигр і Євфрат). Сьогодні – це територія сучасного Іраку, частково Сирії та Ірану.

Періоди: Шумер (кін. 4 – поч. 3 тис. до н. е.); Шумеро-Аккадське царство (др. пол. 3 тис. до н. е.); Старовавилонське царство (XX-XVII ст. до н. е.); Ассирія (XIV-VII ст. до н. е.); Нововавилонське царство (VII-VI ст. до н. е.).

Шумери заснували в Месопотамії перші міста-держави – Еріду, Урук, Ур, Лагаш, в кожному з яких поклонялися своїм богам. Була створена писемність, успадкована всіма близькосхідними народами. Клиноподібні знаки видавлювали гострими паличками на глиняних табличках, які потім висушували і обпалювали в вогні. Клиноподібні тексти зберегли інформацію про закони, знання й вірування шумерів, а також їхні міфологічні оповіді.

Мистецтво Месопотамії було тісно пов'язане з *релігією, політичною владою та соціальним устроєм*. Його головна особливість – служіння

державі та богам. Із провідних видів мистецтва найяскравіше розвивалися архітектура і скульптура.

Основні риси мистецтва:

- *Тісний зв'язок із релігією* – мистецтво було підпорядковане культу численних богів і богинь.
- *Соціально-організуюча роль архітектури* – архітектура стала центром духовного, політичного та економічного життя.
- *Монументальність і масштабність* – великі архітектурні комплекси.
- *Розвиток скульптури і рельєфу* – статуї богів, правителів, міфічних істот, кам'яні стели з барельєфами та клинописними текстами.
- *Умовність пропорцій і відносна канонічність* – у зображеннях людей переважала умовність, тварин передавали більш натуралістично. Людей часто зображували з великими очима (символ духовної пильності), фігури переважно статичні, але в рельєфах сцени могли бути динамічними.
- *Функціональність і символізм* – мистецтво мало виховувати, прославити правителя, підтримувати порядок і релігійний світогляд. Орнаменти, сюжети й образи були насичені символами (лев – сила, орел – божественний захист).
- *Декоративність* – використання геометричних і рослинних орнаментів. Інкрустації з металу, кістки, дорогоцінного каміння у палацовому декорі.

Мистецтво Месопотамії стало основою для розвитку художніх традицій Близького Сходу і вплинуло на культуру стародавнього світу в цілому.

1.2. Архітектура

Центром шумерського міста був храм головного бога з присадибним господарством (т. зв. *Білий храм* і *Червоний Храм* в Уруку кін. 4 тис. до н. е.). Через часті затоплення споруди зводили на підвищених місцях, або на платформах з утрамбованої глини. Через відсутність каменю і деревини головним будівельним матеріалом була сирцева (необпалена) цегла. Стіни прикрашали вертикальними виступами і нішами.

Наприкінці 3 тис. до н. е. з'явився тип храму – *зикурат*. Це культова багаторярусна споруда з храмом головного бога нагорі, яка мала вигляд

ступінчастої вежі на високій платформі. У зикураті не було внутрішніх приміщень, за виключенням верхнього об'єму, де знаходилося святилище (целла). У 2 тис. до н. е. сформувалося три типи зикуратів. Перший, розповсюджений на півдні, мав прямокутну основу зі сходами для проходу. У зикуратів другого типу, що зустрічалися на півночі Месопотамії, основа була квадратною, а замість сходів були пандуси. Третій тип споруди поєднував обидва рішення: сходи розміщувалися на нижніх платформах, а пандуси (похила площина, що слугує для в'їзду транспорту) – на верхніх. Стіни членувалися прямокутними нішами і розфарбовувалися в різні кольори.

У 1 тис. до н. е. ключові позиції в Межиріччі займала Ассирія – одна з «великих держав» того часу. Успадкувавши традиції шумеро-аккадського мистецтва, а також сприйнявши культуру своїх сусідів хетів і хуритів, ассирійці створили вражаючий могутністю і блиском стиль, оснований на прославленні царської влади і воєнної сили. Головними архітектурно-художніми центрами Ассирії були Ашур і Ніневія. Майже всі ассирійські міста являли собою фортеці, обнесені масивними стінами з вежами і оточені ровом з водою. В архітектурі утвердився тип укріпленого *палацу-цитаделі*, над яким ніколи не домінував зикурат. Саргон II (цар Ассирії в 722-705 рр. до н. е.) заснував м. Дур-Шаррукін, майже половину площі якого займав царський палац-фортеця (бл. 200 приміщень). До палацу вели широкі пандуси, по яким могли проїжджати колісниці. Стіни з квадратними вежами були увінчані зубцями, оздобленими кольоровими кахлями. По сторонам від центрального входу стояли статуї крилатих духів шеду (ламассу). У внутрішніх покоях палацу збереглися залишки панелей із кольорової глазурованої цегли і сліди настінних розписів. Нижні частини стін парадних залів облицьовувалися довгими рельєфними фризами.

У Нововавилонській державі вищою владою володів не стільки цар, скільки жреці, тому мистецтво носило підкреслений релігійний характер. Будувалося багато храмів, у тому числі зикуратів (зикурат *Етеменанкі*). У цей період був зведений знаменитий палац з «висячими садами» (*Висячі сади Семіраміди*). Це єдине із семи античних чудес світу, точне розташування якого невідоме.

До наших днів збереглися *Ворота Іштар* (бл. 575 р. до н. е.) – одні з восьми парадних в'їзних міських воріт. Від них вела дорога процесій до храму богині Іштар. Ворота були декоровані глазурованою цеглою. Яск-

раво-жовті зображення левів, биків і драконів виступали на синьому фоні у вигляді барельєфів. Ворота Іштар були не лише оборонною спорудою, а й монументальним символом величі та могутності Вавилону. Їхнє мистецьке оздоблення мало релігійне значення – воно демонструвало покровительство богів і захист міста.

1.3. Образотворче мистецтво

Для шумерського образотворчого мистецтва була характерна *розповідність*, особливо любили зображувати полювання на хижаків. У Месопотамії, на відміну від Єгипту, не було єдиного образотворчого канону. Майстри не прагнули досягти схожості зображення з оригіналом, а приділяли увагу виразності поз, міміки і жестів.

В образотворчому мистецтві існували певні правила зображення людей, богів і сцен, які передавали не стільки реалістичну картину, скільки соціальний статус, символічний зміст і релігійну ієрархію:

- *Фіксовані пози та пропорції* – правителів і богів зображували більшими за інших (ієрархічна перспектива), у фронтальній або профільній позі.
- *Умовність простору* – сцени будувалися у горизонтальних регістрах (ярусах), без перспективи.
- *Символічні атрибути* – кожен бог чи правитель мав упізнаванні знаки влади (жезл, корона, роги тощо).
- *Повторювані композиції* – ритуальні сцени, процесії, воєнні перемоги відтворювалися за усталеними схемами.
- *Чітке підпорядкування релігійним та державним ідеям* – мистецтво слугувало пропаганді влади і культу богів.

Кругла скульптура представлена маленькими фігурками тварин і так званих *адорантів* (тих, хто молиться) зі складеними на грудях руками, великими вухами та широкими інкрустованими очима. Статуетки адорантів розміщували в храмах. Їхні великі вуха символізували мудрість і вказували на те, що молитва буде почута богом. Одні із рідкісних зразків – статуя сановника *Ебіх-Іля* та голова богині *Інанни* з Урука (обидві – 3 тис. до н. е.). Остання також відома як Іштар – богиня кохання, родючості та війни.

У Месопотамії досягло довершення мистецтво *еліптики* – виготовлення різьблених кам'яних печатей з міфологічними і релігійними сюже-

тами, сценами полювання і т. д. Різьбярі розміщували на невеликій поверхні печаті складні багатофігурні композиції, які потім прокатувалися на глині, залишаючи відтиск.

Через вологість клімату, єдина відома тоді живописна техніка фрески була відсутня, але натомість розвинулася техніка інкрустації. В одній із гробниць Ура був знайдений так званий *Штандарт миру і війни* (3 тис. до н. е.). Він складається із двох окремих дошок і створений у техніці інкрустації перламутром, лазуритом та червоним вапняком. Подібні інкрустації збереглися в багатьох гробницях Ура.

У другій половині 3 тис. до н. е. було створене Шумеро-Аккадське царство, першим правителем якого був Саргон Великий. За виключенням гліптики, пам'ятки шумеро-аккадського періоду нечисленні (рельєфна кам'яна стела *Нарам-Суена*, 3 тис. до н. е.). Окремі портретні скульптурні голови передають певний етнічний тип. У багатьох випадках створюється узагальнений ідеалізований образ мужнього героя-переможця (голова *Саргона*, 3 тис. до н. е.).

У XX-XVII ст. до н. е. головним політичним центром Месопотамії став Вавилон. Розквіт старовавилонського мистецтва приходить на роки правління Хаммурапі (1792-50 р. до н. е.). Серед небагатьох пам'яток образотворчого мистецтва, які збереглися, найбільш відомою є базальтова стела *Хаммурапі* з записом найдавніших у світі законів і рельєфом, в якому зображено отримання знаків влади царем від Бога Сонця Шамаша. *Стела* – кам'яний стовп або вертикально стояча плита, прикрашена рельєфами.

Найдавніші зразки месопотамських настінних розписів збереглися в палацових комплексах Ассирії (1 тис. до н. е.). Мотиви містили рослинні візерунки (розетки і пальмети), дерева та джинів з пташиними головами. Кольори, що використовувалися для розпису стін, включали чорний, червоний, синій та білий.

Творів ассирійської скульптури збереглося не багато. Серед них кам'яні статуї царів, намісників, тварин та оголених жінок. Алебастрові фігурки чоловіків і жінок дуже нагадують шумерські фігурки. Царські печатки ассирійського періоду також дуже схожі на печатки держави Ура.

Особливе місце займала скульптура *шеду (ламассу)* – крилатої тварини з головою людини, яку вважали духом захисником і покровителем кожної живої істоти. Духи-захисники були слугами богів і відповідали за добробут і безпеку довірених їм людей, сімей, міст чи країн. Спочатку їх

зображували в антропоморфній формі, але в ассирійський період стали активно відтворювати у вигляді гібридних істот з тілом бика або лева, з орлиними крилами та людською головою. Згідно з ассирійськими джерелами, ці істоти були чоловічої та жіночої статі і називалися відповідно шеду та ламассу. Ламассу були жіночої статі і втілювали життєву силу людини, її креативність, психічне і фізичне здоров'я. Шеду були духами-захисниками чоловічої статі, які відповідали за безпеку своїх підлеглих, але подекуди могли бути й злими духами.

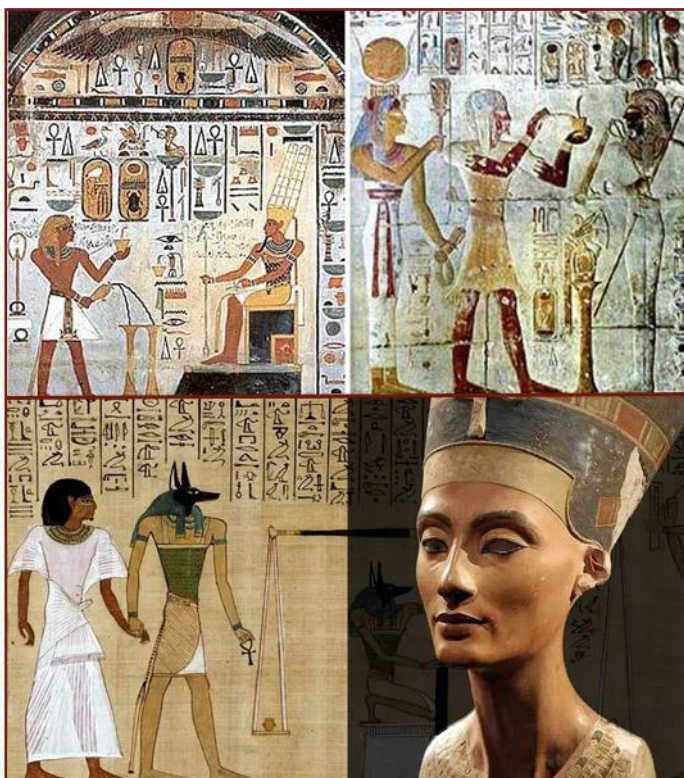
Стіни палаців оздоблювали скульптурними рельєфами з алебастру. Прикладами можуть слугувати рельєфи *Гильгамеш із левом* (VIII ст. до н. е.) та *Полювання на левів* (VII ст. до н. е.). У минулому розфарбовані, вони являють собою новий етап розвитку давньосхідного мистецтва. Їхні основні сюжети – полювання, битви та принесення данини. У всіх композиціях неодмінно був присутній цар. Завжди підкреслювалася його фізична могутність – сильні руки, мускули на ногах, спокійна і велична поза, навіть, якщо він був зображений у русі. В Ассирії вперше в мистецтві Месопотамії утвердився жорсткий канон, але при цьому, на відміну від пам'яток попереднього періоду, офіційне мистецтво було не релігійним, а світським. Ассирійські майстри, не знаючи законів перспективи, уміли створювати відчуття простору за допомогою продуманої композиції. Мистецтво створення кам'яних рельєфів досягло найвищого розквіту в період правління Ашшурбаніпала. Створюючи замкнені геральдичні композиції, скульптори зуміли прекрасно передати рух та індивідуальність персонажів, а також поведки тварин (особливо вражають сцени полювання з фігурами пораних левів і левиць).

У 538 р. до н. е. Вавилон був завойований персами, проте багато традицій месопотамської культури були перейняті молодого імперією Ахеменідів. Кінцева загибель месопотамської цивілізації настала лише після завойовних походів Олександра Македонського.

Питання для самоконтролю

1. Назвіть основні періоди розвитку мистецтва Месопотамії та його характерні риси.
2. Якими основними типами представлена архітектура Месопотамії?
3. Що таке зикурат?

4. Назвіть найвідоміші пам'ятки архітектури Месопотамії.
5. Назвіть особливості розвитку скульптури в Месопотамії.
6. Кого зображували скульптури адорантів і шеду в культурі Месопотамії?
7. Що таке мистецтво еліптики?
8. Яким видом представлений живопис Месопотамії?
9. Назвіть основні пам'ятки скульптури та живопису Месопотамії.



Тема 2. МИСТЕЦТВО СТАРОДАВНЬОГО ЄГИПТУ

План

- 2.1. Характерні риси мистецтва
- 2.2. Архітектура
- 2.3. Скульптура
- 2.4. Живопис

2.1. Характерні риси мистецтва

Мистецтво Стародавнього Єгипту – мистецтво держави, яка була розташована в нижній течії р. Ніл (Північно-Східна Африка), де виникло одне із найдавніших вогнищ цивілізації.

Періоди: Давнє царство (XXXI-XXII ст. до н. е.); Середнє царство (XXI-XVI ст. до н. е.); Нове царство (XVI-XI ст. до н. е.) і пізній період (XI ст. до н. е. – VI ст. н. е.). Особливий період представляє час правління фараона Ехнатона (1365-48 рр. до н. е.).

Мистецтво Давнього Єгипту було тісно пов'язано з *релігією* і *міфологією*. Усі твори мистецтва створювалися за суворими правилами – *канонами*. В честь богів зводили грандіозні храми. У скульптурі і живописі їх зображували як в людському вигляді (сонячний бог Амон-Ра, володар загробного світу Осіріс і його дружина Ісіда – богиня любові і материнства, богиня справедливості і космічного порядку Маат та ін.), так і у вигляді тварин або людей з головами тварин (бог неба і сонця Гор – в образі сокола; бог місяця, мудрості, правосуддя і писемності Тот – птахів ібіса; провідник померлих у загробне царство Анубіс – шакала; богиня війни і хвороб Сохмет – левиці і т. д.). На відміну від інших культур Давнього Сходу, єгиптяни підкреслювали в образах богів не устрашаючі риси, а велич і урочистість. Фараонів (царів) шанували як живих богів. Мистецтво було зорієнтованим на *потойбічне* життя. Єгиптяни вірили у продовження

життя після смерті, якщо буде збережено тіло. Тіла померлих обробляли спеціальними розчинами, які перетворювали їх у мумії. За уявленням єгиптян, після смерті продовжували існувати життєві сутності людини. Одна із них Ба – життєва сила – зображувалася у вигляді птаха, який вилітав із уст померлого. Друга Ка – невидимий двійник. У статуях і рельєфах гробниць зображувалася не сама людина, а його Ка, який народжувався разом із людиною, не мав віку і не змінювався, тому покійного завжди зображували у молодому вигляді. На всіх зображеннях підписували ім'я (Рен), яке також вважалося однією із сутностей людини. Статуя без напису вважалася незавершеною. Також статуї створювали на заміну мумії у випадку її втрати. Особливе значення мали інкрустовані або розфарбовані очі в скульптурах і рельєфах. Для єгиптян зір був найважливішою умовою життя, а мертвий вважався сліпцем. Уже в юності заможні єгиптяни починали прикрашати свої «вічні дома» – гробниці – рельєфами і настінними розписами, не призначеними для широкого огляду, а покликаними забезпечити померлому достаток і вдовolenня у загробному існуванні. Зображення сприймалися як щось «живе», що володіло магичною силою. Слово художник означало той, хто «творить життя».

Основні риси мистецтва:

- *Канонічність* – суворі правила зображення фігур, пропорцій і поз.
- *Символізм* – колір, розмір і атрибути мали сакральне значення.
- *Ієрархічна перспектива* – важливі персонажі зображувалися більшими.
- *Релігійна спрямованість* – мистецтво підпорядковувалося культу богів і фараона.
- *Монументальність* – величні храми, піраміди, статуї.
- *Тісний зв'язок з архітектурою* – розписи та рельєфи були частиною будівель.

У Давньому Єгипті в тісній взаємодії розвивалися всі види мистецтва, кожен із яких мав свої підвиди, що залежали від функціонального призначення і технічного втілення. *Синтез мистецтв* у Давньому Єгипті проявлявся в тому, що архітектура, скульптура, живопис і декоративне мистецтво існували у нерозривній єдності та підпорядковувалися спільній релігійно-ідеологічній меті:

✓ Архітектура храмів і гробниць слугувала основою для рельєфів, розписів й скульптури.

- ✓ Скульптура підкреслювала велич правителів і богів, часто інтегруючись у стіни чи колони споруд.
- ✓ Живопис і рельєф не лише прикрашали інтер'єри, а й розповідали про життя, вірування та обряди.
- ✓ Декоративне мистецтво (орнаменти, інкрустації, розфарбування) доповнювало художньо-композиційну цілісність.

2.2. Архітектура

Мистецтво Давнього царства стало зразком для єгиптян наступних епох: у їхньому уявленні це був час планування порядку, встановлений богами, які колись правили на землі. Архітектура, як і в наступні епохи, відігравала головну роль. Споруди зводилися з каменю (вапняку). Їх відрізняють суворі геометричні форми та грандіозний масштаб. Були вироблені основні типи споруд:

- *Піраміда* – величезна кам'яна споруда пірамідальної, ступінчатої чи баштоподібної форми, збудована як гробниця для фараона.
- *Обеліск* – гранований (зазвичай квадратний у перетині) кам'яний стовп, що звужується догори й завершується загостреною пірамідальною верхівкою. Зводився при вході до храму або палацу.
- *Пілон* – вежеподібна споруда у вигляді усіченої піраміди, яку розміщували з двох сторін при вході до храму. Пізніше пілонами стали називати масивні, невисокі стовпи, які ставили з двох сторін в'їзду на територію палацу чи парку.

Храм прикрашали міцними *колонами* з капітелями у вигляді лотоса чи папірусу. Багатоколонне крите приміщення, стеля якого трималася на численних масивних колонах, розташованих рядами, отримало назву *гіпостиль* або *гіпостильна зала*.

Найдавнішою формою гробниці в Стародавньому Єгипті була *мастаба*.

Мастаба – тип гробниць давньоєгипетської знаті епохи Ранняго та Стародавнього царства, збудованих із сирцевої цегли у формі прямокутника зі злегка похилими стінами та пласким дахом. Така форма гробниць передувала ступінчастим пірамідам.

Пізніше споруджувалися величезні комплекси, в які входили царські усипальниці та гробниці – піраміди, оточені маленькими пірамідами цариць і вельмож, а також заупокійні храми (ступінчаста піраміда *Джосера*,

XXVIII ст. до н. е.; «великі піраміди» фараонів Хеопса, Хіфрена і Мікеріна в Гізі, XXVII-XXVI ст. до н. е.). Поряд, як грізний страж, звеличувалася колосальна скульптура *Великого Сфінкса*.

В епоху Середнього царства зросла самотійність областей, що викликало розквіт місцевих художніх шкіл. Правителі почали будувати гробниці не у підніжжя царських пірамід, а у своїх володіннях. З'явилася нова форма царського захоронення – *скельна* (висічена у товщині скелі) усипальниця. В храмах почали розміщувати статуї фараонів, призначені для загального огляду.

Близько 1700 р. до н. е. Єгипет пережив вторгнення азіатських племен – гіксосів. Період їхнього 150-літнього володарства став часом занепаду. Вигнання гіксосів із країни на початку XVI ст. до н. е. ознаменувало початок епохи Нового царства, за якої Єгипет досяг небувалої могутності. Для архітектури цього періоду характерний грандіозний розмах, розкіш убранства та імперська велич. Був вироблений тип *наземного храму*, який пізніше став класичним. Прикладами є храми *Карнак* (IV ст. до н. е.) і *Луксор* (II ст. до н. е.) у Фівах.

У часи правління Рамсеса II в скелі біля селища Абу-Сімбел було вирубано грандіозний храмовий комплекс *Абу-Сімбел* (пер. пол. XIII ст. до н. е.). Він складається з Великого храму з чотирма гігантськими статуями Рамсеса II на фасаді та Малого храму, присвяченого його дружині Нефертарі. Архітектура і розташування храмів підпорядковані астрономічним розрахункам – двічі на рік сонячні промені освітлюють сидячі статуї в глибині святилища (Птаха, Амона-Ра, обожнюваного Рамсеса і Ра-Хорахті), проте статуя Птаха, таємничого, підземного божества завжди залишається в тіні.

2.3. Скульптура

Єгипетська скульптура була органічною частиною архітектури: гробниць, храмів і палаців. Зводили велетенські статуї богів і фараонів, що уособлювали їхню могутність і владу, але ніколи – злих демонів. Поширення набула, характерна для далекосхідних культур, *колосальна* скульптура.

Колосальна статуя – скульптурне зображення, виконане у надзвичайно великому масштабі, значно більшому за природний зріст людини. Їх створювали, щоби підкреслити велич, божественність або політичну могутність зображеної особи чи божества. Колосальну скульптуру часто

встановлювали біля храмів, у палацах або на площах як символ влади й сили (*Великий Сфінкс*, XXVI ст. до н. е.).

У Єгипті склалося три типи царських статуй: фараон, що «йде», з виставленою уперед ногою (парна статуя *Мікеріна* і цариці *Хамерер-небті*, XXVII ст. до н. е.); сидячий на троні фараон з руками на колінах (статуя *Хефрена*, XXVII ст. до н. е.); у вигляді бога Осіріса – стояча фігура з руками, складеними на грудях, які тримають державні символи царської влади (жезл і бич). За подобою царських створювали скульптури вельмож. Скульптори використовували камінь, дерево та слонову кістку. Перевагу надавали твердим породам каменю. Статуарний образ викреслювали на гранях прямокутної кам'яної глиби, а потім висікали. Тому в єгипетських скульптурах завжди відчувається первинний кубічний об'єм. Звернені до Вічності, вони були позбавлені всього випадкового й другорядного. Сувора *симетрія*, *непорушність*, *лаконізм* і *узагальненість* форм підсилювали відчуття монументальності, стійкості, урочистої величі. У той же час статуарні образи потрясаюче життєві: зв'язок заупокійного зображення вимагав передачі портретної схожості. Статуї, як і іншу єгипетську скульптуру, *розфарбовували*.

Єгиптяни створили два типи рельєфу: дуже *низький*, ледь виступаючий від площини фону, і *врізаний*, заглиблений у товщину каменю. Видатна пам'ятка – палетка *фараона Нармера* (кін. 4 – поч. 3 тис. до н. е.), присвячена перемозі Верхнього Єгипту над Нижнім. *Палетка* – пластина культового призначення для розтирання фарб.

Звернення до низького рельєфу (іноді його висота була меншою за 1 мм) було пов'язано з тим, що рельєф, який прикрашав поверхню, не мав руйнувати її фактуру.

Поширеним видом скульптури була *стела*.

Людина та її *діяльність* стали головною темою рельєфів гробниць. У захороненнях Давнього царства не було зображень богів, сонця і місяця. Відтворений на стінах світ не був дзеркальним відображенням земного існування. Це було штучно створене середовище, яке забезпечувало всі потреби господаря гробниці. Рельєфи розбиті на смуги і «читаються» як текст. Вони настільки точно і детально передають повсякденне життя єгиптян, що слугують надійним джерелом для його вивчення. Проте, порівняно із реальністю, в зображення загробного «світу-двійника» вносилися певні зміни. Не було сцен державної служби, що свідчили про підпорядковане становище.

Мистецтво рельєфу підпорядковувалося суворим канонам, які визначали пропорції, композицію та стилістику зображень.

Рельєфи часто розфарбовували і доповнювали ієрогліфами, створюючи синтез архітектури, скульптури та живопису. Кольори були чистими і яскравими.

В епоху Середнього царства у зображенні царів і вельмож з'явилася тенденція до реалізму. Майстри намагалися точно передати вік і стан людини, а також індивідуальні риси обличчя та анатомічні особливості тіла. Такі скульптури називали «статуями згідно життя». Паралельно створювали умовні скульптурні зображення. Типізовані скульптури і «статуї згідно життя» однієї і тієї ж людини могли знаходитися в гробницях одночасно.

На відміну від давніх статуй у портретах фараонів Середнього царства насамперед передавали образ правителя, а не божества (портрет *Аменемхета III*, XIX ст. до н. е.).

Часом розквіту давньоєгипетського рельєфу була епоха Нового Царства. У цей період змінився естетичний ідеал у мистецтві: на зміну безпристрасній статичності прийшли ліричні жанри, а на перший план вийшли критерії витонченості та свободи виразності. Звичайними стали зображення фігур у різних поворотах, передача просторових планів та увага до деталей. Силуети стали більш вишуканими і плавними. З'явилося прагнення до передачі руху і почуттів, фігури почали накладатися одна на одну. Шедеврами свободи й емоційності в рельєфних зображеннях епохи є відомі композиції «*Плакальниці*» та «*Ехнатон і його сім'я*» (XIV ст. до н. е.).

Станкова скульптура Давнього Єгипту представлена портретними скульптурами фараонів, чиновників і жерців, виконаними в повний зріст і у вигляді бюстів (бюст цариці *Нефертіті*, XIV ст. до н. е.). Поширення набули приватні портрети – дерев'яні або вапнякові скульптури писарів, ремісників, членів родини (*Писар*, сер. 3 тис. до н. е.). Окремий розвиток отримало скульптурне відтворення кішок, яких у Єгипті вважали священними тваринами.

Особливим видом культової скульптури малих форм були *ушебті* – давньоєгипетські поховальні фігурки, які мали слугувати померлому в потойбічному світі і виконувати за нього різну роботу. Їх виготовляли з дерева, каменю, глини або інших матеріалів, розфарбовували і поміщали в гробниці. Ушебті були у вигляді поодиноких скульптур, зазвичай зі

схрещеними на грудях руками, або являли собою групи (групові композиції «*Підрахунок стада*» і «*Ткацька майстерня*», XX ст. до н. е.).

2.4. Живопис

Тематика, стрічкова композиція і канонічність єгипетських розписів Давнього царства переплітаються з рельєфами. Вони відрізняються площинністю і яскравістю кольорів. Художники працювали клейовими фарбами, зазвичай не змішуючи їх. Напівтони з'явилися лише в пізніший період. Виразність живопису будувалася на чіткості силуетів, контури яких заповнювалися яскравими фарбами. У зображенні тварин прагнули до реалізму (фреска «*Гуси*», XXVII ст. до н. е.). Людину ж зображували не так як бачили, а канонічно: плечі, тулуб і очі на обличчі зображувалися в анфас, обличчя і ноги – у профіль. Щоб надати про неї найбільш повне уявлення, використовували ієрархію образів: царів і вельмож зображували більшими, а слуг і рабів меншими.

Розписи Середнього царства відрізняються живописністю і тонкою спостережливістю у відтворенні живої природи. Переважно – це розписи гробниць, для яких, як і для рельєфів, характерний *оповідальний* характер.

У період Нового царства з'явилися зображення потойбічного світу і богів, а улюбленими сюжетами стали сцени бенкетів та полювань. Крізь прозорий одяг жінок просвічується тіло. Оголені служниці, всупереч канону, зображуються повністю у фас або профіль, зі спини. Пози відрізняються природною невимушеністю (фреска «*Танцівниці на бенкеті*», XV ст. до н. е.).

Найцікавішими пам'ятками пізнього періоду є надгробні *фаюмські портрети*, які справили вплив на формування римського, а пізніше – східно-християнського мистецтва, зокрема іконопису. Їх часто називають «іконами» до «іконопису». Це єдиний відомий зразок станкового портретного живопису того часу. Їх писали в техніці енкаустики (восковими фарбами) або темперою на тонких дерев'яних дощечках (рідше – на полотні). Фаюмські портрети умовно поділяються на дві групи: ранні (I-II ст. н. е.), виконані в реалістичній манері і пізні (II-III ст. н.е.) – більш умовні. Серед них можна виділити близькі по типу зображення бородатих чоловіків, жінок, юнаків, дітей, а також подружніх пар. Композиція портретів у цілому була стандартною – зображувалися лише голова і верхня частина

плечей. Проте кожен із портретів є своєрідним і неповторним (портрет «Європейка», II ст. н. е.).

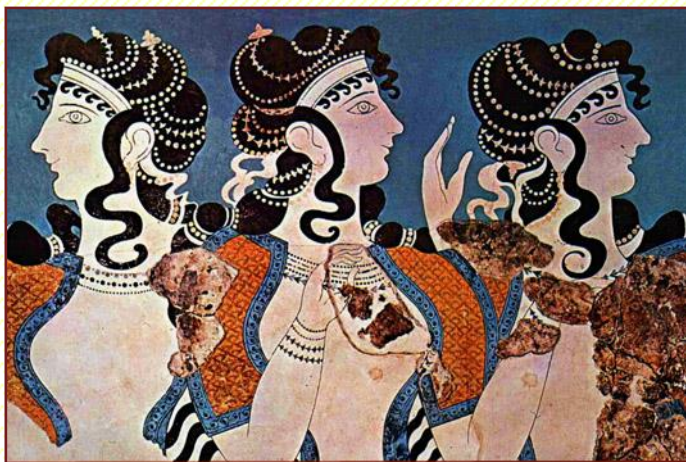
Фаюмські портрети пов'язані із заупокійним культом давніх єгиптян у часи римського володарювання (I-III ст. н. е.). Вони писалися за життя людини, з натури, могли вставлятися в раму і висіти на стіні в її будинку. Після смерті зображеної особи портрет обрізали по краях і вставляли у лляні бинти мумії так, щоби він точно припадав на обличчя й замінював погребальну маску (портрети на полотні акуратно нашивали на готову пелену). Їхня назва походить від місця першої знахідки в погребіннях на території оазису Фаюм на півночі Єгипту.

У 322 р. до н. е. Єгипет був завойований Олександром Македонським, який заснував у дельті Ніла м. Олександрію. В контексті культури еллінізму єгипетські традиції складно перепліталися з греко-римськими.

Питання для самоконтролю

1. Назвіть основні періоди розвитку мистецтва Стародавнього Єгипту та його характерні риси.
2. Які основні типи архітектури Стародавнього Єгипту?
3. Назвіть піраміди Гізи.
4. Назвіть найвідоміші приклади храмової архітектури Стародавнього Єгипту.
5. Які типи скульптури були поширені в Стародавньому Єгипті?
6. Назвіть основні типи царських статуй фараонів.
7. Кого зображували ушебті?
8. Охарактеризуйте особливості розвитку живопису Стародавнього Єгипту.
9. Дайте визначення поняттю «фаюмський портрет».
10. Назвіть найвідоміші приклади скульптури та живопису Стародавнього Єгипту.

Розділ 4. МИСТЕЦТВО АНТИЧНОГО СВІТУ



Тема 1. МИСТЕЦТВО КРИТО-МІКЕНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

План

- 1.1. Характерні риси мистецтва
- 1.2. Архітектура
- 1.3. Образотворче мистецтво

1.1. Характерні риси мистецтва

Крито-мікенське мистецтво (егейське мистецтво) –

мистецтво, що склалося на островах Егейського моря і в північній частині Балканського півострова (3-2 тис. до н.е.). По своєму типу мистецтво егейського світу займає проміжне місце між давньосхідним мистецтвом (Дворіччя, Єгипет) і художньою культурою Давньої Греції, залишаючись при цьому досить самобутнім художнім явищем.

Особлива роль в історії егейського світу належить Криту – найбільшому острову Східного Середземномор'я.

Мистецтво о. Крит і островів Кікладського архіпелагу – Парос, Наксос, Сирос, Фера – прийнято називати *мінойським*, по імені міфічного Бога Міноса, сина бога Зевса і царівни Європи. Культуру, яка розвивалася на Балканському півострові (1600-1100 рр. до н. е.), де жили грекомовні племена ахейців і де панівне положення займали Мікени, місто легендарного царя Агамемнона, іменують *мікенською*.

Рушійною силою мистецтва крито-мікенської доби була палацова культура, тісно пов'язана з релігійними культами, престижем правителів та морською торгівлею. Головні чинники: релігія та культові обряди (зо-

браження богинь, священного бика, подвійної сокири (лабриса) були центральними темами, що надихали художників і скульпторів); палацовий престиж (мистецтво прикрашало палаци й демонструвало владу і багатство володарів); морська торгівля і культурні контакти (обмін товарами й ідеями з Єгиптом, Месопотамією та іншими регіонами сприяв появі нових художніх прийомів і сюжетів); світське та святкове життя (сцени танців, спортивних змагань і свят передавали дух розкоші і радості).

Основні риси мистецтва:

- *Палацовий характер* – мистецтво тісно пов'язане з розкішними палацовими комплексами.
- *Монументальне будівництво* – відкриті, багатоповерхові палаци без фортифікацій у критян і масивні укріплені стіни у мікенів («циклопічна кладка»)
- *Розвиток настінного живопису* – яскраві настінні розписи з природними мотивами (дельфіни, лілії, морські раковини), сценами свят, танців і спорту (зокрема «стрибки через бика»).
- *Мистецтво пластики* – невеликі скульптури з теракоти, бронзи та слонової кістки, жіночі статуетки богинь із піднятими руками.
- *Вплив Сходу* – орнаменти й мотиви, запозичені з Єгипту та Месопотамії, але адаптовані в більш м'які, природні форми.
- *Символізм* – поширені культові символи, такі як подвійна сокира (лабрис), священний бик, ритуальні роги.

1.2. Архітектура

Мінойська культура пережила яскравий розквіт у першій половині 2 тис. до н. е.

На початку XX ст. були розкопані руїни палацу в *Кноссі* на о. Крит. Палац відомий своїм заплутаним плануванням, що нагадує лабіринт, і багатими фресковими розписами. Центром величезного комплексу був просторий прямокутний двір. Навколо нього, на рівні декількох поверхів розташовувалися парадні зали, святилища, склади, з'єднані довгими звивистими коридорами і сходами. Нижні приміщення вирубали у товщині скелі, а верхні – височіли над пагорбом. Східна частина палацу відкривалася в оточуючий пейзаж колонними галереями. У західній частині, де, ймовірно, знаходився парадний вхід, приміщення захищали масивні стіни. Складне планування палацу, велика кількість заплутаних ходів, рап-

тові спуски і повороти нагадували лабіринт. Вікон не було. У коридорах панувала темрява. Світло потрапляло лише через так звані «світлові колодязі» (система для освітлення приміщень природним сонячним світлом), розміщені у плоских дахах і на нижніх поверхах. Навколо відкритого отвору вилися сходи, прикрашені звуженими донизу, яскравими червоними колонами. Самі колони були виготовлені з дерева і нагадували собою сталактити, що наче звисали зі склепінь печер.

У західній частині палацу був розташований великий тронний зал. *Коридор процесій*, який визначав основний маршрут сприйняття архітектури, вів до парадних залів, підкреслюючи їхню значимість.

В інших містах Криту були побудовані палаці і комплекси менших розмірів, так звані *вілли*. Усі вони містили видовищні площадки – вимощені плитами двори, обрамлені кам'яними сходами. Там відбувалися священні ігри з биком, учасники яких (як юнаки, так і дівчата) були беззбройними.

Занепад мінойської культури пов'язують із виверженням вулкану на о. Фера (сер. 2 тис. до н. е.), яке викликало землетрус і хвилю-цунамі, що обрушилася на Крит. Скориставшись ослабленням Кносса, ахейці захопили острів, відчувши при цьому сильний вплив мінойської культури. Згідно інших версій, ахейські правителі, які брали в дружини критських принцес, поступово заволоділи островом у період загострення там міжусобиць. З XV ст. до н. е. мінойське мистецтво втратило живу безпосередність, стало сухішим і жорсткішим. Його нові риси почали відображати смаки ахейських правителів.

Розквіт мікенської культури приходить на XIV-XIII ст. до н. е. Міста – Мікени, Тиринф, Афіни, Пілос та ін. – являли собою суворі фортеці, що зводилися на схилах скель. Їхнім центром був *акрополь* з палацом правителя.

Акрополь – «верхнє місто», укріплена частина давньогрецького міста, що знаходиться на піднесенні і має стратегічне значення.

Найдавніші акрополі в Мікенах і Тиринфі являли собою оточені кріпосними стінами царські резиденції, де знаходилися палац правителя і святилища. Міцні стіни були складені з величезних необроблених каменів без скріплюючого розчину – так звана «*циклопічна кладка*». Деякі стіни сягали до 17 м товщини. В середині них розташовувалися ходи, в яких розміщувалися цистерни з водою, склади зі зброєю і продовольство.

Входом у *цитадель* Мікен слугували *Левові ворота* (XIV ст. до н. е.), прикрашені плитою із зображенням двох грізних левиць. Ворота побудовані з чотирьох монолітних брил вапняку методом «циклопічної кладки».

Цитадель – укріплена фортеця, споруда фортечного типу в давніх містах.

Усередині фортеці були розміщені шахтові (висічені в скелі) гробниці мікенських правителів. Пізніше шахтові могили замінилися величними, круглими в плані, кам'яними гробницями – *толосами*. У Мікенах були відкриті найбільш грандіозні толоси, діаметр та висота яких сягали до 4 м.

1.3. Образотворче мистецтво

Скульптура найдавнішого періоду відноситься до *кікладської* культури, яка процвітала на островах Егейського моря з 4 до 2 тис. до н. е. і разом із мінойською та мікенською цивілізаціями входить до трьох основних егейських культур.

Вона представлена невеликими кам'яними фігурками, що зображують переважно оголених жінок, рідше чоловіків, зі складеними попереду руками. Форми скульптурок відрізняються лаконізмом і схематизацією. Обличчя пусте, лише з чітко окресленим носом. Відомо, що раніше вони були покриті фарбою. Оскільки більшість із них були знайдені в захороненнях, то можна припустити, що вони були предметами культу.

Збереглися голови ідолів, виконані з мармуру. Для них характерні виразність об'єму і напружена енергія силуету. У них також відсутні, хоча би схематично намічені, очі, волосся чи рот, але чітко і міцно укомпонований в овал голови вертикальний об'єм носа. Виразно і конструктивно зіставлений циліндр шиї з об'ємом голови.

На Криті не було знайдено великих статуй, проте популярними були ті самі невеликі статуєтки з кікладської культури. Збереглися керамічні фігурки богинь (або жриць) зі зміями в руках, з осиною талією, в пишних спідницях з воланами і корсажах, що відкривають пишні груди.

У Мікенах популярними були заупокійні маски (золота маска *Агамемнона*, XVI ст. до н. е.).

До видатних творів скульптури належить барельєф на *Левових воротах*, виконаний із вапняку. Левиці зображені стоячими на задніх лапах, повернутими одна до одної. Їхні передні лапи спираються на два жертovníка та підтримують колону.

Живопис мінойської культури представлений фресками *Кносського палацу*, архітектурний образ якого визначається не особливим трактуванням монументального об'єму, а живим багатством внутрішнього простору. Особливо повно декоративний характер інтер'єрів розкривається в тронному залі. Розписи, розташовані поясами, відтворюють пейзажні і святкові сцени. Поряд з великими фризowymi композиціями, які охоплюють всю поверхню стін, створюються (зазвичай у невеликих приміщеннях) маленькі фрескові вставки. Композиції відрізняються ніжністю, легкістю нанесення фарб і передають життєрадісний характер світосприйняття, яким пройняте критське мистецтво.

Однією з найвідоміших є фреска *«Ігри з биком»* (XVII-XVI ст. до н. е.). Бик вважався священною твариною Великої Богині, в образі якої критяни вшановували природу. Зображення священних рогів і культових *сокир-лабрисів*, за допомогою яких здійснювалися жертвоприношення, – один із найулюбленіших мотивів мінойських майстрів.

Силуети фігур і предмети кносських розписів окреслені гнучкими лініями (*«Збирач шафрану»*, XVII ст. до н. е.). Зачаровує зображення так званої *«Парижанки»* (XV ст. до н. е.). Фреска *«Парижанка»* є однією з найвідоміших пам'яток мінойського мистецтва. На ній зображено молоду жінку з тонкими рисами обличчя, великим оком у профільному зображенні, яскраво підведеними губами та характерною для мінойців складною зачіскою. Її одяг прикрашений багатим орнаментом і глибоким вирізом, що підкреслює святковість та урочистість образу. Критські майстри були знайомі з єгипетськими канонами зображення людської фігури, однак загалом мінойське мистецтво не підпорядковувалося жорстким правилам.

Свідченням про значення фізичної культури і спортивних ігор в житті мінойців є фреска *«Хлопчики, які боксують»* (XV ст. до н. е.). На ній зображено двох юнаків у боксерському поєдинку. Фігури передані в русі, з піднятими руками і динамічними позами. Молодість героїв підкреслена тонкою статуєю, великими очима й експресивними жестами.

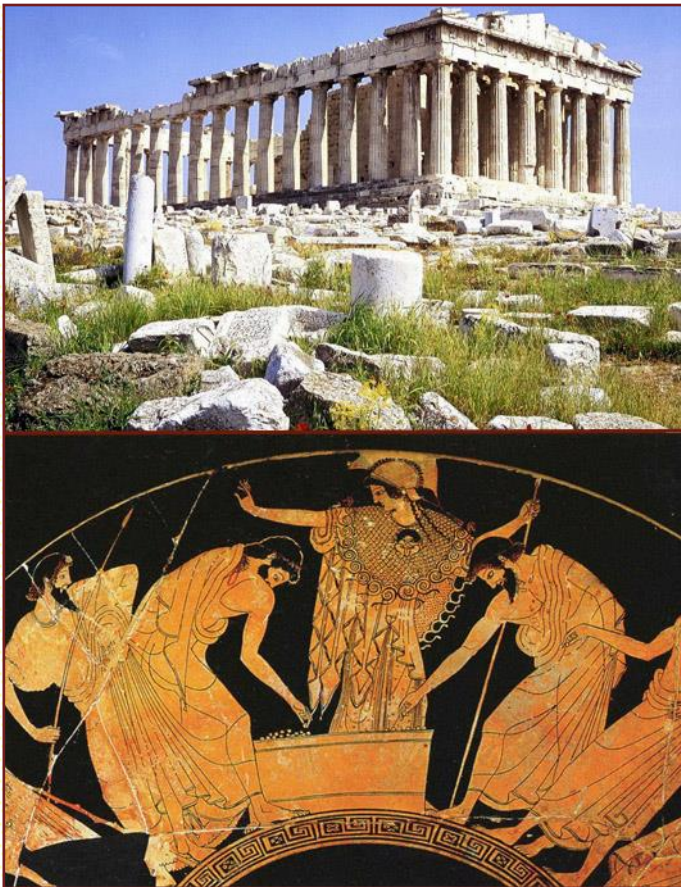
У монументальних розписах мікенської культури святковість мінойського мистецтва поступається тріумфу фізичної сили, героїзму та суворості мужності. Живописні зображення відрізняються строгою симетрією і жорсткістю форм. У тематиці переважають битви і полювання.

Троянська війна (XIII ст. до н. е.) поклала початок занепаду мікенської культури. Біля 1200 р. її розвиток був перерваний нашеств'ям племен

дорійців. Можливо, дорійці прийшли вже на розорені міжусобними війнами землі. Настали «темні часи», після закінчення яких мистецтво пережило новий розквіт вже у Давній Греції.

Питання для самоконтролю

1. Назвіть основні періоди розвитку крито-мікенського мистецтва та його характерні риси.
2. Яким був характер крито-мікенської архітектури?
3. Назвіть найвідомішу пам'ятку палацової архітектури крито-мікенської цивілізації? Опишіть її.
4. Чим представлені скульптури і живопис крито-мікенської культури?
5. Назвіть найвідоміші фрески крито-мікенського живопису.



Тема 2. МИСТЕЦТВО СТАРОДАВНЬОЇ ГРЕЦІЇ

План

- 2.1. Характерні риси мистецтва
- 2.2. Архітектура
- 2.3. Скульптура
- 2.4. Вазопис і живопис

2.1. Характерні риси мистецтва

Мистецтво Давньої Греції

поширювалося на північну частину Балканського півострова, острови Егейського моря, узбережжя Фракії та західну берегову смугу Малої Азії. У період грецької колонізації (VIII-VI ст. до н. е.) воно охоплювало території Південної Італії, Східної Сицилії, Південної Франції, північного узбережжя Африки, а також проливи й береги Чорного та Азовського морів.

Періоди: «Темні віки» (XII-XI ст. до н. е.); «Гомерівська епоха» (X-VIII ст. до н. е.); Архаїка (VII-VI ст. до н. е.); Класика (V-IV ст. до н. е.); Еллінізм (334-30 рр. до н. е.).

Мистецтво «темних віків» (після падіння ахейських держав), коли було втрачено витончені традиції крито-мікенського мистецтва, представлене поодинокими грубими й примітивними творами.

Яскравим проявом «гомерівської епохи» є вазопис геометричного стилю, який походить з Афін (Дипілонський акрополь). Так звані *дипілонські* вази (вистою до 1,5 м) слугували надгробними пам'ятками. Скульптура представлена примітивними зображенням богів із дерева – *ксоанами*.

Становлення і яскравий розвиток мистецтва Давньої Греції припадає на наступні періоди.

Основні риси мистецтва:

- *Ідеалізація людської фігури* – прагнення показати гармонійне, пропорційне, фізично досконале тіло; увага до анатомії та руху.
- *Гармонія і пропорції* – в скульптурі, архітектурі та декоративних елементах простежується точне математичне співвідношення частин.
- *Реалізм і динаміка* – фігури у скульптурі та живописі передають природну позу, рух і емоції.
- *Сюжетність і міфологія* – мистецтво відображає міфи, героїчні подвиги, релігійні обряди та спортивні змагання.
- *Архітектурні канони* – розвиток ордерної системи (доричний, іонічний, коринфський ордери) із суворими пропорціями та симетрією.
- *Синтез мистецтв* – поєднання скульптури, архітектури та декоративного живопису для створення цілісного художнього образу.
- *Прагнення до вічної краси* – мистецтво не лише відображає реальність, а й виражає ідеал людської гармонії та порядку.

2.2. Архітектура

Архітектура розквітла в період архаїки і була переважно *храмовою*. Перші культові споруди були дерев'яними, пізніші зводили з каменю (мармуру). Храми будували на вершинах пагорбів і присвячували головному божеству. Вони не слугували місцем зібрання віруючих. До VII ст. до н. е. сформувався найбільш розповсюджений тип давньогрецького храму – *периптер* (прямокутна в плані будівля, з усіх сторін оточена колонадою).

Світло проникало до храму лише через двері. В середині знаходилося чотирикутне святилище – *целла (наос)*, в якому розміщувалася статуя божества. Напіввідкрита частина між портиком і наосом називалася *пронаос*.

Портик – виступаюча частина споруди, відкрита на одну або три сторони, утворена колонами чи арками, що підтримують перекриття. Найчастіше оформляє головний вхід і завершується фронтом або аттиком.

Фронтон – трикутне завершення фасаду споруди, портика або колонади, утворене двома схилами даху і горизонтальним карнизом. Трикутне поле фронтона (*тимпан*) часто заповнюється скульптурою.

Аттик – стінка, що знаходиться над карнизом і завершує споруду.

Храмові споруди, оточені двома рядами колон, називали *диптером* (храм Артеміди в Ефесі, VI ст. до н. е.).

У період архаїки сформувалася ордерна система грецької архітектури. *Ордер архітектурний* – один із видів архітектурної композиції, оснований на співвідношенні вертикальних несучих (колон) і горизонтальних несомих частин (балок). Колони широко використовувалися і в давньоєгипетській та крито-мікенській архітектурі, проте лише в Давній Греції була вперше вироблена сувора система, основана на пропорційнім співвідношенні усіх частин будівлі. Основні елементи: колона і антаблемент. *Колона* – нижня вертикальна частина споруди, що складається з бази, стовбура і капітелі. *Капітель* – верхня (декоративна і конструктивна) частина колони, що підтримує горизонтальну частину споруди (антаблемент). *Антаблемент* – верхня горизонтальна частина споруди, що складається з архітраву, фризів і карнизу. *Архітрав* – нижня частина антаблемента, яка спирається безпосередньо на колони.

Ордери відрізнялися по вигляду колон, поєднанню несомих і несучих елементів, структурі і художній обробці:

Доричний – приземисті колони, що звужуються доверху, покриті широкими і неглибокими *канелюрами* (вертикальні жолобки на стовбурі колони), відсутня база колони, капітель у вигляді кам'яної подушки. Архітрав у вигляді простої балки. Фриз розчленований на окремі сегменти – *тригліфи* (прямокутна кам'яна плита з повздовжніми врізами) і *метопи* (прямокутні кам'яні плити, часто оздоблені рельєфами). Прикладом може слугувати храм *Гері* (VI ст. до н. е.).

Іонічний – більш витончений, колони прямі, має ступінчасту базу, на жолобках канелюр напівкруглі виступи, капітель вигнутої форми, схожа на роги барана (*волюти*). Архітрав ділиться на три рівних смуги, а фриз тягнеться суцільною стрічкою. Храм *Ніки Аптерос* в Афінах (V ст. до н. е.).

Найважливішим фактором розвитку архітектури в період класики був *поліс* – місто-держава. Втіленням життя полісу став громадський і культурний центр – *акрополь*.

Головне місце на акрополі займав храм, який був уособленням духовної єдності полісу. Перехідною пам'яткою від архаїки до класичного мистецтва став храм *Афіни Афаї* на о. Егіна (VI-V ст. до н. е.). Пам'яткою ранньої класики – храм *Зевса в Олімпії* (V ст. до н. е.). В останньому знаходилася статуя *Зевса Олімпійського* (авторства Фідія), відома як одне із семи чудес світу.

В епоху високої класики був зведений Афінський Акрополь (V ст. до н. е.) – найвідоміший у світі акрополь, розташований у столиці Греції, місті Афіни, на пагорбі заввишки 156 м над рівнем моря. Його головним храмом став *Парфенон* (V ст. до н. е.) – храм Афіни Парфенос (Діви). Парфенон – один із найбільших грецьких храмів (висота колон майже 10 м). Він являє собою доричний периптер із шестиколонними портиками з коротких сторін. У святилищі звеличувалася колосальна 12-метрова статуя *Афіни*, виконана з золота і слонової кістки (авторства Фідія). У Середні віки скульптура була вивезена у Візантію, де загинула при пожежі.

У період класики в архітектурі з'явився новий ордер – *коринфський*, для якого характерна капітель у вигляді листя аканту.

В епоху еллінізму розвиток архітектури проходив у нових умовах. Розширилося коло земель, збільшилося населення. Мистецтво втратило демократичний характер і стало придворним. Підвищилася роль релігії. Гармонійно поєднувалися архаїзм і класика, раціоналізм та експресивність, помпезність й інтимність.

Серед нових рис архітектури: прагнення до освоєння величезних просторів; тяжіння до грандіозності, сміливість і новаторство інженерських рішень; величність форм; точність і майстерність виконання; сплав різноманітних напрямів і стилів; активне містобудівництво в центрах елліністичних держав. Столиці держав являли собою красиві міста з широкими вулицями, грандіозними палацами, парками і храмами. Місто зазвичай отримувало назву засновника.

Міста будували відповідно до визначеної системи – *гіпподамової* (системи регулярного міського планування), за якою головні вулиці, паралельні одна одній, перетиналися під прямим кутом із поперечними, утворюючи прямокутну сітку. Вона передбачала також принцип функціонального зонування міського простору. Система названа на честь давньогрецького архітектора Гіпподама Мілетського. Колонади розташовувалися вздовж головних вулиць. Були налагоджені водопостачання і система каналізації. Храм уже не вважався головною будівлею, основними стали споруди соціального призначення – бібліотеки, театри, стадіони тощо.

Розроблялися два *типи* житла: декілька будинків-квартир, що утворювали собою квартал або окремо стоячий багатоквартирний будинок з внутрішнім двором, оточеним колонадою. Всередині будинку стіни розписувалися фресками, а на підлозі викладалася мозаїка. Широко в архітектурі використовувалися колонади і портики.

В епоху еллінізму вплив грецької культури розповсюдився на великі території від Єгипту до Індії.

2.3. Скульптура

У період архаїки скульптори зверталися до мармуру, який покривали сумішшю воску і оливкової олії, завдяки чому він набував кольору людського тіла. Одяг, очі, волосся і губи розфарбовувалися. Основну увагу звертали на передачу довершеності людського тіла. Статуї були двох типів: *куриси* (юнаки) і *кори* (дівчата). *Куриси* зображували оголених юнаків, учасників олімпійських ігор або богів (найчастіше Аполлона). Побудова тіла чітка, обличчя позбавлене певного вираження, очі ледь випуклі, витягнуті руки притиснуті до тіла, а ліва нога трохи висунута вперед (ймовірно, вплив єгипетської культури). *Кори* – дівчата, одягнені в тонкі драперії. Для ранніх скульптур характерні *фронтальність* (призначені для споглядання спереду), *непорушність* та «*архаїчна посмішка*» – куточки губ припідняті догори.

Яскравий розвиток отримала *кругла* скульптура, яка займала провідне місце в грецькому мистецтві.

Скульптори ранньої класики намагалися втілити момент переходу від спокою до руху. Навіть, якщо скульптури відтворювали реальних людей, вони були позбавлені яких-небудь індивідуальних рис, являючи собою узагальнені, ідеальні образи.

Фідій (бл. 500-430 рр. до н. е.). Самою ранньою його скульптурою була статуя *Афіни Парфенос* (V ст. до н. е.), виконана з мармуру, слонової кістки і золота. Інша відома його робота – статуя *Зевса Олімпійського* (V ст. до н. е.).

Мирон (бл. 485-440 рр. до н. е.). Працював майже виключно в бронзі. Сюжети його творів різноманітні (боги, герої, атлети). Найвідоміша скульптура – статуя *Дискобола* (V ст. до н. е.). Його заслуга в тому, що він знайшов спосіб передачі пластичної концентрації руху. В його творах ще відчуваються риси архаїки, динаміка руху зосереджена виключно на кінцівках.

Скульптори високої класики шукали ідеальні пропорції людського тіла.

Поліклет (бл. 480-420 рр. до н. е.). Ранні роботи – статуї атлетів. Мистецтво Поліклета позбавлене емоційної виразності, його, в першу

чергу, цікавила проблема форми, зокрема *рух у стані спокою*. Баланс енергій скульптор створює за допомогою *хіазму* – зображення стоячої людської фігури, у якої тягар тіла перенесено на одну ногу, через що піднятому стегну відповідає опущене плече і навпаки. Він унікав передачі деталей, трактуючи тіло в узагальнених формах. Всі його статуї фронтальні. У статуй *Дорифора* (V ст. до н. е.) Поліклет створив образ ідеального громадянина.

Скульптори пізньої класики більшого значення надавали передачі індивідуальних рис людини, її внутрішньому світу. Переважав інтерес до образів людей, а не богів. Умиротворена гармонія ранньої класики змінилася бурхливим вираженням почуттів.

Скопас (бл. 395-350 рр. до н. е.). У Скопаса скульптура стала *багатоаспектною*, тобто дозволяла огляд з багатьох точок зору (скульптура *Менада*, IV ст. до н. е.).

Праксітель (бл. 395-330 рр. до н. е.). Прославився витонченістю форм і майстерністю обробки матеріалу, створив ідеальні жіночі образи. Афродіта Праксітеля вперше в грецькій скульптурі представлена оголеною (*Афродіта Кнідська*, IV ст. до н. е.).

Лісіп (бл. 390-300 рр. до н. е.). Був придворним скульптором О. Македонського, що творив його бюсти. Серед типових скульптур богів вагоме місце в його спадщині зайняв *скульптурний портрет*.

У рельєфі грецькі майстри також оволоділи рухом і взаємодією двох та більше героїв. З'являється сюжетна скульптура, зароджується поняття групової композиції як єдиного драматичного цілого. Особливого поширення набула *декоративна скульптура*.

Прикладом періоду високої класики є скульптурний декор *Парфенона* (V ст. до н. е.), створений Фідієм та його учнями. Статуарні композиції на фронтонах зображують значимі для афінян міфи: на східнім – народження богині Афін, на західнім – її суперечку з Посейдоном за владу над Аттикою. На метопах фризу – битви з гігантами і кентаврами, а також поєдинки греків з троянцями. Завершує скульптурний декор фриз довжиною у 160 м, на якому представлено урочисту ходу в день Великих Панафіней (головне свято давніх афінян, яке відзначалося на честь богині Афін). *Фриз Парфенона* – одна із вершин класичного мистецтва, на якому жодна із 500 фігур не повторюється. Також храм прикрашений рельєфними орнаментами і водостоками у вигляді левиних голів.

Крім архітектури, рельєфні скульптури були поширеними на надгробках та вівтарях.

У період еллінізму скульптура стала прикрашати приватні будинки, суспільні споруди, площі та акрополі. Для неї характерне відображення і розкриття духу неспокою, прагнення до помпезності і театральності, іноді грубий натуралізм. З'явився інтерес до бурхливих проявів почуттів, передачі стрімких рухів (рельєф «*Битва з гігантами*» та скульптура *Ніки Самофракійської*, обидві – II ст. до н. е.). Шедевром цього часу є скульптура *Афродіти Мілоської* (II ст. до н. е.).

Мала скульптура, яка також отримала широке розповсюдження, представляє собою фігурки людей з випаленої глини – *теракоти*.

2.4. Вазопис і живопис

Живопис Давньої Греції представлений переважно *вазописом* (розписом по вазах). Відомо, що греки розписували стіни і робили мозаїки, але вони майже не дійшли до наших днів і відомі переважно за описами античних авторів. У настінному живописі домінували багатофігурні композиції з використанням перспективи і світлотіні (мозаїка *Полювання на левів*, IV ст. до н. е.).

У своєму розвитку давньогрецький вазопис пройшов такі стадії: протогеометричний стиль, геометричний стиль, килимовий, чорно- і червонофігурний.

У X-IX ст. до н. е. кераміка прикрашалась примітивними візерунками. Її прийнято називати *протогеометричною* керамікою.

Геометричний стиль досяг свого найвищого розвитку у IX-VIII ст. до н. е. У той період виготовляли великі витягнуті посудини, а також дрібний посуд. Форми мали характерні ознаки: були чіткими, їхні елементи – шийка, тулуб, ніжка – різко членовані. На покриттях деяких посудин можна побачити примітивні фігурки тварин або птахів. Важливою ознакою стилю був *орнамент*, головним мотивом якого став *меандр* (простий та різні види складного). Поширеними були й інші види прямолінійного орнаменту: зубці, ромби з крапкою посередині, зиг'заги, вертикальний ялинковий та шаховий візерунки, трикутники, вузькі й широкі смужки.

Досить рідко на вазах геометричного стилю зустрічалися зображення тварин і людей. Тварин малювали поодиночі або попарно у геральдичній схемі, а також у фризівій композиції один за одним. Людей зображу-

вали у сценах двоєборства, військового танцю або оплакування померлого (*дипілонські вази*). Голову людини малювали у профіль, груди – у фас, а ноги – у профіль. Постаті суцільно заливали лаком або заповнювали штрихуванням, надаючи їм вигляду геометризovanого знаку.

Декор наносився на поверхню лаком чорного або сірувато-коричневого кольору. Іноді використовувалася біла фарба.

Наприкінці VIII-VII ст. до н. е. в античному вазописі переважав *килимий* або *східний (орієнтальний)* стиль. В його формуванні велику роль відіграли культурні зв'язки Греції з Єгиптом і країнами Передньої Азії. Поштовхом для розвитку нового стилю було декоративне мистецтво Крита, зокрема вазопис і монументальний живопис, що свідчить про невришність традицій крито-мікенської культури. З цими традиціями пов'язане прагнення передати не абстрактні геометричні схеми, а вільні, живі форми. На зміну одноманітній тематиці й монохромності попереднього часу прийшли *поліхромні* зображення з цікавим *різноманітним* сюжетом.

Керамічні вироби килимового стилю, на відміну від геометричного, мали округлі контури та плавний перехід одного елемента форми в інший. Геометричні візерунки поступилися місцем стилізованим рослинним мотивам. Широко використовувалися розетки, пальмети, стилізовані квіти лотоса й папірусу, які утворювали складні декоративні композиції на поверхні ваз. Часто можна зустріти шаховий візерунок, крапки, трикутники, свастику тощо.

Серед «килимового» орнаментального розмаїття виділяються фігурні зображення людей, тварин та фантастичних істот. Вони ще стилізовані, але значно ближчі до природних форм. Зображення формували фризіві композиції, які оперізували посудину горизонтальними поясами, переважно відтворюючи міфологічні сцени. Постаті людей передавалися в різких рухах, з широко розставленими ногами та жвавою жестикуляцією. Розпис виконувався чорним лаком по світлій або темно-вохристій поверхні з червоним відтінком.

Колористична гама килимового стилю була багатою та життєрадісною, окрім природного кольору глини і чорного лаку використовували різні відтінки пурпурної і синьої фарб. Обличчя і руки жінок завжди малювали білими.

За тематикою і характером зображень розписи килимового стилю близькі до тогочасних рельєфних композицій і розписних метоп, що прикрашали фасади храмів.

Поступово, на зламі VI-V ст. до н. е. у давньогрецькому вазописі відбувся процес зміни стилю. Сформувався новий – *чорнофігурний* стиль античної розписної кераміки. Він панував упродовж VI ст. до н.е., хоча велика кількість чонофігурних ваз була виготовлена і пізніше.

Визначним досягненням чорнофігурного стилю стало домінування *сюжетного* зображення над орнаментальним. Орнамент втратив функцію «заповнюючого» елементу в декоративній системі розпису, а головну роль почали виконувати фігури, які чіткими чорними силуетами виділялися на тлі, вільному від орнаменту. Розпис здійснювали блискучим лаком, окремі деталі фігур іноді промальовували білою і пурпуровою фарбами, а дрібні елементи продряпували. Білою фарбою позначали оголені частини жіночого тіла, тоді як чоловічі зафарбовували чорним лаком.

У чорнофігурних розписах людина здавалася ніби розпластанною на червонуватому або жовтому тлі. Голову зображували у профіль, плечі – у фас, стегна й ноги також у профіль. Око завжди показували у фас, причому жіноче око мало витягнуту мигдалеподібну форму, а чоловіче – форму кола або овалу, іноді подвійного. Пізніше очі в зображеннях обох статей стали однаковими.

Багатофігурні композиції займали найширшу частину тулуба, а шийка, плече, низ тулуба і ніжка оздоблювалися орнаментом – шаховим, паличковим (язичковим), меандровим чи променистим.

Чорнофігурний стиль грецького вазопису своєю художньою мовою був близьким до тогочасної скульптури, зокрема барельєфу. Силуети рельєфних фігур вкривали темною фарбою і вони різко виділялися на світлому тлі. *Силует* став головним засобом виразності художньої мови стилю.

Епоха класики, час найвищого розквіту античного мистецтва, у розписній кераміці позначена розвитком *червонофігурного* стилю (V-IV ст. до н. е.). Уже сама його назва говорить про докорінні зміни у системі вазопису: тло посудини покривали чорним лаком, а постаті залишали незафарбованими, кольору червонуватої глини. Художні особливості нового стилю формувалися під впливом монументального живопису і скульптури. У розписі червонофігурних посудин вазописці остаточно подолали стару систему численних поясів, на які раніше розбивали поверхню вази.

Техніка червонофігурного розпису була досить складною. Обриси фігур обводили чорним лаком за допомогою пензлика, після чого тло покривали лаком. Окремі деталі наносили гострим пером або тонким пенз-

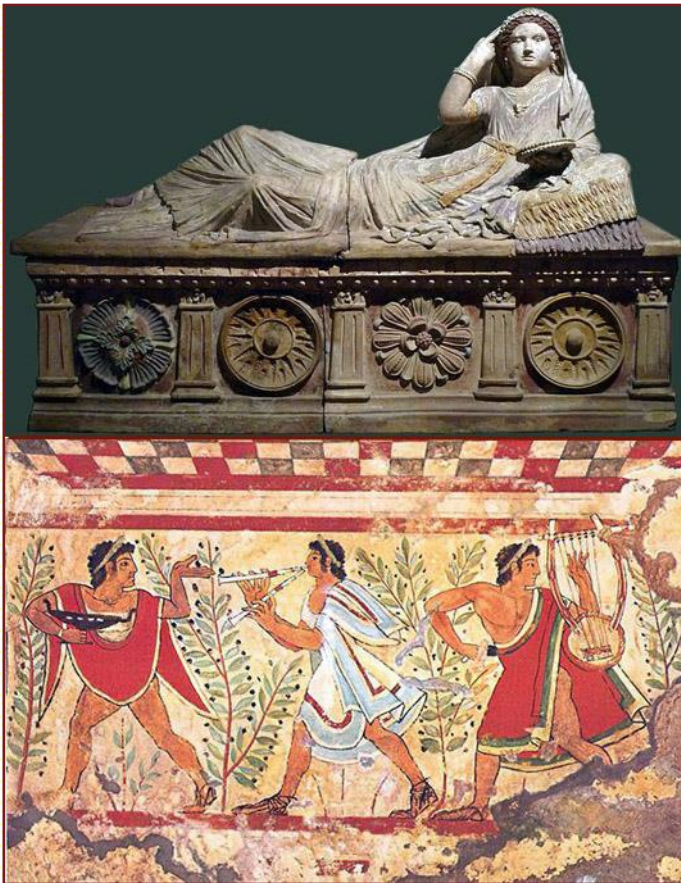
лем. Окрім чорного лаку використовували розбавлений золотисто-жовтий. Чорною лінією позначали головні групи м'язів, колінні чашечки оголених чоловічих фігур, інші деталі виконували тонкими лініями розбавленого лаку. Риси обличчя, борода, волосся малювали чорним лаком, а коли треба було передати пишне золотисте волосся, його малювали окремими прядками золотисто-жовтим лаком. Волосся і бороди старих людей малювалися білою фарбою. Іноді для посилення ефекту перед малюванням волосся, бороди, на поверхню глини наліплювали пісок. Колористична гама червонофігурних ваз була стриманою і виваженою: панувала благородна гармонія чорного і жовто-червоного кольорів.

У своєму розвитку червонофігурна кераміка пройшла етапи суворого, вільного, пишного і швидкого стилів.

Грецьке мистецтво мало величезне значення для розвитку світової культури та стало підґрунтям для багатьох подальших художніх традицій.

Питання для самоконтролю

1. Назвіть основні періоди розвитку мистецтва Стародавньої Греції та його характерні риси.
2. Які основні типи давньогрецьких храмів?
3. Назвіть основні елементи храмової архітектури Стародавньої Греції.
4. Що таке архітектурний ордер і які його основні складові?
5. Назвіть основні архітектурні ордери Стародавньої Греції та їхні особливості.
6. Що таке акрополь?
7. Які найвідоміші пам'ятки давньогрецької архітектури?
8. Які види скульптури були поширені в мистецтві Стародавньої Греції?
9. Назвіть визначних представників давньогрецької скульптури та їхні відомі твори.
10. Які основні стилі давньогрецького вазопису? Охарактеризуйте їх.



Тема 3. МИСТЕЦТВО ЕТРУРІЇ

План

- 3.1. Характерні риси мистецтва
- 3.2. Архітектура
- 3.3. Образотворче мистецтво

3.1. Характерні риси мистецтва

Етруски – народ, який у 1 тис. до н. е. населяв область Етрурія (сучасна Тоскана) на

Апеннінському півострові. Мова етрусків до сьогодні не розшифрована, пам'ятки їхньої писемності і літератури втрачені (збереглися лише фрагменти надписів, переважно на надгробках). Багато явищ культури та мистецтва етрусків відомі лише за свідченнями греків і римлян, які тісно з ними взаємодіяли. Етруски славилися як інженери і будівельники міст. Саме від них римляни навчилися осушувати та зрошувати ґрунт, будувати дороги, мости і величні, перекриті склепіннями будівлі.

Періоди: орієнталізуючий (VIII-VII ст. до н.е.); архаїчний (VI ст. до н. е.); класичний (V-IV ст. до н.е.); елліністичний (III-I ст. до н.е.).

Найбільша кількість пам'яток етруського мистецтва відноситься до VI – початку V ст. до н. е. В Етрурії утворився союз із 12-ти міст, який очолювали царі, воєнна знать і жреці. У цей період Етрурія відчувала сильний вплив грецької культури, і в той же час переживала свій власний розквіт.

Основні риси мистецтва:

- *Практичність і монументальність* – орієнтація на архітектурні споруди (храми, гробниці), що мали релігійне та суспільне значення.
- *Вплив грецького мистецтва* – використання ордерної системи, запозичення мотивів у вазописі та скульптурі.

- *Реалізм у скульптурі* – особлива увага до індивідуальних рис обличчя (особливо в портретах), динамічність поз.
- *Живописність* – яскраві поліхромні фрески зображували сцени бенкетів, ігор і танців.
- *Символічність* – поєднання реалістичних і фантастичних образів.
- *Тісний зв'язок із релігією* – мистецтво було підпорядковане культам і обрядам, особливо поховальним.

3.2. Архітектура

Архітектура Етрурії відіграла важливу роль у розвитку римської храмової та житлової архітектури. Правильне планування міст з орієнтацією на чотири сторони світу було введено в Етрурії раніше, ніж в Греції. Проте, через війни, пам'ятки етрусської архітектури збереглися у незначній кількості.

Давнім типом житлових будинків були круглі і овальні в плані хатини, уявлення про які дають погребальні урни. У досить високій покрівлі існував отвір (*комплувій*), через який у будинок проникало світло. Відповідно до отвору в покрівлі, у підлозі поміщався басейн (*імплувій*), куди стікала дощова вода. Хатини були *глинобитними* – зроблені з землі й органічних матеріалів із використанням сирцевої цегли та дерева. Такі форми будівель були поширеними в орієнталізуючий період. Через недовговічність матеріалів архітектура зазначеного періоду не збереглася.

В архаїчний період мистецтво етрусків досягло найвищого розквіту. Будувалися міста з міцними кріпосними спорудами, мостами, водопроводами і каналізацією. Поряд з ними зводилися *некрополі* (міста мертвих) – грандіозні комплекси гробниць (некрополі в *Черветері*, VI ст. до н. е.). У будівництві, разом із деревом і цеглою, почали використовувати камінь.

Про архітектуру храмів можна судити лише за залишками фундаментів. Етрусський храм поміщався на основі (*подіумі*). На відміну від грецького периптеру, що однаково сприймався з усіх сторін, він будувався по принципу *фронтальної композиції*: одна з вузьких сторін являлася головним фасадом і прикрашалася глибоким портиком з колонами. З іншої сторони храм замикався глухою стіною. Внутрішнє святилище (целла) розділялося на три частини і присвячувалося трьом головним божествам. Також були храми з одним святилищем. Типовими для етрусського

храму були багатство скульптурного й живописного убранства та яскрава поліхромія, особливо з фронтальної сторони.

У житлових будинках відмічене суворо симетричне в плані розташування приміщень, як би нанизаних на одну вісь. Центр будинку складав *атріум* (внутрішній закритий дворик), навколо якого симетрично розташовувалися інші приміщення.

З архітектурних будівель найкраще збереглися гробниці. Їх вирубували із суцільної скелі під землею, або будували у вигляді *тумулусів* – курганів із розташованими під насипним пагорбом поховальними камерами. До камер вів *дромос* – поховальний коридор під курганом.

В елліністичний період форма гробниць ускладнюється, створюються погребіння з великою кількістю вирізаних у стінах ніш для урн і саркофагів. Вони мають вигляд сімейних склепів.

3.3. Образотворче мистецтво

Скульптура займала важливе місце в культурі етрусків і зберіглася чи не найкраще з усіх видів мистецтва. Вона використовувалася для *декоративного* оздоблення храмів, гробниць, саркофагів, а також мала *самостійне* художнє значення. Характерною рисою етруського скульптурного мистецтва є використання *теракоти* (неглазурованої глини). Із теракоти виготовляли декоративну скульптуру, станкові твори, голови для урн і фігури для саркофагів. Крім теракоти, використовували бронзу і зовсім рідко камінь. Поліхромії досягали за рахунок кольорової глини або розписів. Для розписів поверхню скульптури покривали шаром тонкої штукатурки, а потім наносили мінеральні фарби.

Єдиним етруським скульптором, чиє ім'я ввійшло в історію, був **Вулка** (бл. 510-500 рр. до н. е.). Йому приписують відому теракотову статую *Аполлона Вейського* (VI ст. до н. е.). Скульптура відрізняється енергійним, хоча й умовним, рухом, яскравим емоційним забарвленням образу.

Вагоме місце в скульптурі архаїчного періоду належить *портрету*, зародження якого в Етрурії пов'язано із поховальним культом. Зображення померлого поміщалося на кришці поховальної урни або на саркофазі. На поховальних урнах частіше зображували лише голову померлого, а на саркофагах – напівлежачі фігури у повний зріст (одинарні або парні). Композиції відрізняються урочистою монументальністю, пластич-

ною виразністю, індивідуальною своєрідністю образів. Для обличь характерні косий розріз очей та умовна «архаїчна» посмішка (саркофаг подружжя з Черветері, VI ст. до н. е.).

Серед розмаїття скульптурних виробів виділяються *антефікси* – теракотові скульптурки, що розміщувалися на кутах дахів, виконуючи функцію водовідведення та оберегу. Вони зазвичай мали вигляд *пальмети* (орнаментальний мотив у вигляді віялоподібного листа пальми), оздобленої орнаментами, головами людей або фантастичних істот. Також *акротерії* – декоративні прикраси на фронтоні у вигляді скульптур або пальмет.

У класичний період етруське мистецтво повторювало і відшліфовувало знайдені раніше форми. Зводилися храми, рясно оздоблені теракотовим скульптурним декором (барельєф «*Крилаті коні*» з фронтона храму в Тарквінії, IV ст. до н. е.). Особливе місце зайняв мотив сидячої жінки з немовлям на руках (скульптура *Матер Матута*, V ст. до н. е.). Були створені знамениті бронзові скульптури *Химера з Ареццо* та *Капітолійська вовчиця* (обидві – V ст. до н. е.).

В елліністичний період на урнах замість голів почали зображувати напівлежачі фігури. Урни цього часу стали схожими на саркофаги. Крім об'ємної скульптури на них зустрічаються й рельєфи. Форма урни теж змінюється з круглої на прямокутну.

Живопис представлений розписами гробниць, стилістика і композиція яких перекликається з вазописом. Для розпису використовували мінеральні фарби, нанесені на гладку оштукатурену поверхню. Спочатку зображення виконували в техніці *фрески* (по сирій штукатурці), лише потім окремі деталі малювали вже по сухому розписі. Живопис розташовувався поясами. Вверху стін найчастіше розміщувалися фігури звірів. Середній шар займали основні зображення. Іноді під ними проходив вузький фриз з фігурами.

Сюжети розписів порівняно нечисленні і часто повторюються. Зазвичай це сцени, в яких померлий зображений учасником веселого багатолюдного застілля з танцями. Іноді це портретні зображення з написами. Розповсюдженими були урочисті поховальні церемонії (фреска «*Погребальний бенкет*», V ст. до н. е.). Менш поширеними – сцени полювання і пейзажі, міфологічні сюжети.

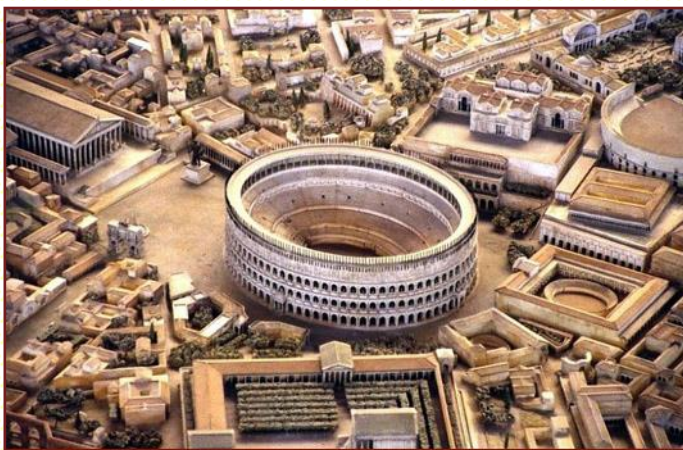
Для зображень характерні акцентування міміки зображуваних персонажів, посилення колірної насиченості. Жести фігур пластичні, рухи витончені.

Фрески архаїчного та класичного періодів свідчать про любов до життя, їхні персонажі пронизані радісним настроєм (фрески «Музиканти» і «Танцюристи, обидві – V ст. до н. е.). Ближче до елліністичного періоду у розписах усе частіше зустрічаються сюжети драматичного характеру: зображення страт, мук, іноді страждань, що очікують людину після смерті, гладіаторські бої, які в етрусків були формою ритуального жертвоприношення. Фрески елліністичного періоду пронизані відчуттям трагічної безвиході.

До 265 р. до н. е. етруски були остаточно підкорені римлянами і до початку нової ери повністю асимілювалися з ними. Багато етруських традицій лягли в основу римського образотворчого мистецтва та архітектури.

Питання для самоконтролю

1. Назвіть основні періоди розвитку мистецтва Етрурії та його характерні риси.
2. Які особливості розвитку етрусської архітектури?
3. Якими видами представлена скульптура етрусків?
4. Що таке антефікси та акротерії?
5. Чим представлений живопис Етрурії?
6. Назвіть основні пам'ятки скульптури та живопису етрусської держави.



Тема 4. МИСТЕЦТВО СТАРОДАВНЬОГО РИМУ

План

- 4.1. Характерні риси мистецтва
- 4.2. Архітектура
- 4.3. Скульптура
- 4.4. Живопис

4.1. Характерні риси мистецтва

Мистецтво Стародавнього Риму – мистецтво держави, яка виникла на Апеннінському

півострові у VIII ст. до н. е. і згодом поширила свій вплив на Західну та Південно-Східну Європу, Малу Азію, узбережжя Північної Африки, Сирію та Палестину (IV ст. н. е.).

Періоди: царський (VIII – кін. VI ст. до н. е.); республіканський (кін. VI – поч. I ст. до н. е.); імператорський (кін. I ст. до н. е. – V ст. н. е.).

Основні риси мистецтва:

- *Практичність і утилітарність* – на відміну від греків, римляни ставили на перше місце користь і функціональність мистецтва.
- *Монументальність* – грандіозні храми, терми, амфітеатри, форуми, акведуки.
- *Поєднання грецьких і етруських традицій* – римське мистецтво спиралося на культурну спадщину підкорених народів, але переосмислювало її.
- *Реалізм* – особливо у портретній скульптурі, де передавалися індивідуальні риси, вік, навіть недоліки людини.
- *Імперська ідеологія* – мистецтво прославляло велич Риму, його богів, імператорів, військові перемоги.

- *Розвиток інженерної та будівельної техніки* – використання складних архітектурних конструкцій (арок, склепінь) і бетону, що дало нові можливості для архітектури.
- *Декоративність* – мозаїки, фрески і рельєфи слугували оздобленням архітектури громадського і житлового призначення.

Рушійною силою мистецтва Стародавнього Риму стало прагнення утвердити могутність і велич імперії, підкреслити її політичну та військову силу. Міфологічна тема не мала для римського мистецтва такого ж значення, як для грецького.

Мистецтво виконувало пропагандистську функцію – прославляло імператорів, їхні перемоги, демонструвало силу держави. Водночас воно мало практичне призначення – відповідало повсякденним потребам суспільства (архітектура доріг, мостів, акведуків, терм). В основі лежало прагнення поєднати красу з користю, зробити мистецтво інструментом державної ідеології та організації життя громадян.

4.2. Архітектура

У царський період містом, заснованим, за легендою, близнюками Ромулом і Ремом, правили сім царів, останні три з яких були етрусками. Багато із архітектурних традицій етрусків були успадковані римлянами (уміння висушувати болота, будувати дороги і кріпосні стіни). Становлення власне римського мистецтва відноситься до республіканського періоду.

У цей час архітектура була провідним видом мистецтва, основне місце в якій займали споруди, що втілювали ідею *могутньої римської держави*, а пізніше – *імператора*: форуми, тріумфальні арки і колони, амфітеатри, терми, базиліки, палаці та вілли, інженерні споруди, які обслуговували міста римської держави, й сам величний Рим. Створювалися грандіозні акведуки, які подавали воду на десятки кілометрів, а також будувалися стічні канали, дороги та мости. У використання увійшов новий будівельний матеріал – міцний водонепроникний римський *бетон*.

Форум – головна міська площа в Римі, де відбувалися народні збори і яка стала центром політичного життя. Форум прикрашався портиками, колонадами, храмами та іншими суспільними спорудами.

Тріумфальна арка – монумент із одним або трьома арковими проїздами. Часто завершувалася аттиком із зображенням особи, на честь якої її встановлювали. Ставилася на дорогах, майданах тощо.

Арка – криволінійна конструкція для перекриття отвору в стіні або простору між двома опорами (стовпами, колонами тощо).

Тріумфальна колона – монумент у вигляді колони, що встановлювався на честь військової перемоги, визначної події або певної особи. Зазвичай розміщувалася на п'єдесталі і завершувалася скульптурою – символом перемоги.

Амфітеатр – монументальна споруда для видовищ з ареною посередині, без даху.

Терми – давньоримські громадські лазні, до складу яких входили спортивний зал, кімната для зборів, приміщення для відпочинку тощо. Містили басейни з холодною, теплою і гарячою водою.

Базиліка – видовжена прямокутна в плані споруда, розділена вздовж колонами або стовпами на декілька частин (нав). Центральна нава зазвичай вища за бічні.

Нава – витягнуте приміщення, частина інтер'єру, відокремлене з одного чи двох подовжніх боків рядами колон або стовпів.

Акведук – водопровід для подачі води з джерел, що знаходяться вище.

Римляни широко використовували досягнення грецької архітектури, корінним чином перетворюючи їх. Так, наприклад, на відміну від греків, для яких ордер був вираженням конструкції, римляни розуміли його в основному як декорацію. Основним конструктивним елементом римлян стала *арка*.

Винайдення бетону (II ст. до н. е.) спричинило переворот у будівництві. На зміну стійко-балковій конструкції ордерної системи прийшла більш міцна *монолітно-оболонкова* (зазор між двома паралельними стінами заливали бетоном). Застосування бетону дозволило зводити грандіозні будівлі і перекривати їх за допомогою склепінь. *Склепіння* – перекриття опуклої або криволінійної форми.

Римляни створили два нових ордери: *тосканський* (складається з гладкої колони і бази, має просту круглу капітель) і *комполітний* (в капітелі поєднує компоненти іонічного і коринфського ордерів).

Давнім видом римського храму був круглий у плані храм на високім подіумі, з целлою, оточеною колонадою (храм *Вести*, VII ст. до н. е.). Такий храм отримав назву храму-ротонди. *Ротонда* – кругла в плані будівля.

Характерним для римських храмів є тип так званого *псевдопериптра* – храму з колонним портиком на головному фасаді і напівколонами на інших, завдяки чому підкреслюється вхід до споруди.

У період пізньої республіки в Римі склався тип театральної забудови (*Великий театр* у Помпеях, VI ст. до н. е.). Відмінністю римського театру від грецького було те, що він являв собою самостійну будівлю, а не врубався в скелі. Театр мав сцену. Його внутрішній простір був замкненим. На відміну від грецького, який був органічно пов'язаним із природою, римський театр був спорудою міського типу.

Амфітеатр, що являв собою як би поєднання півкругів двох театрів, був римським винаходом і досяг найбільшого розвитку в імператорську епоху.

До монументальних споруд епохи республіки належать гробниці римської знаті, що розташовувалися вздовж великих доріг за воротами Риму (гробниця *Цецилії Метелли*, у вигляді великого циліндра на квадратній основі, VI ст. до н. е.).

Архітектура житлових будинків найкраще збереглася в Помпеях. Міський італійський тип будинку з *атріумом* (закритим приміщенням із верхнім освітленням) доповнилася перистилем. *Перистиль* – прямокутний двір (сад, площа, зала), оточений із чотирьох сторін критою колонадою. Двір прикрашався фонтанами, скульптурами, квітниками.

Збагачення верхівки римського суспільства зумовило появу вілл: *сіельських* (господарського чи промислового характеру) і *міських* (для відпочинку і розваг). Вілли будували по типу перистилію. У комплекс входили сад, фонтани, альтанки, гроти (штучні печери), скульптура і велика водойма. Архітектурний тип римської вілли склався вже до кінця I ст. до н. е. Вілли епохи імперії відрізняються лише більшими розмірами, розкішшю і використанням більш цінних матеріалів.

До кін. I ст. н. е. Римська держава стала однією із наймогутніших. Склалася нова форма влади – *воєнна диктатура імператора*.

Імператорський період розпочався часом правління Августа (27 р. до н. е. – 14 р. н. е.). Архітектура і образотворче мистецтво переживали яскравий розквіт. У будівництві широко використовували бетон. Бетонні стіни облицьовували цеглою і каменем, у тому числі цінними породами

мармуру. Основою споруд була *арочна* конструкція. Велося активне будівництво форумів (форум *Августа*, кін. I ст. до н. е.). Збереглися храм (так званий *Квадратний будинок*) і найвищий давньоримський акведук (так званий *Гарський міст*) у Франції (обидва – кін. I ст. до н. е. – поч. I ст. н. е.). На честь воєнних перемог зводили тріумфальні арки (тріумфальна арка *Тіта*, I ст. до н. е.).

Серед громадських споруд виділяється театр *Марцелла* (I ст. до н. е.), в якому вперше зустрічається характерна для римської архітектури багатоярусна аркада, що разом із орденем утворює органічне ціле. *Аркада* – декілька однакових за формою і розміром арок у будівлі, що спираються на колонади чи стовпи.

Видатною пам'яткою є вівтар *Миру* (I ст. до н. е.). Це прямокутна споруда, що являє собою обнесену стінами площу, в центрі якої, на сходах, поставлений вівтар. Стіни зсередини і ззовні покриті орнаментальними рельєфами. У верхній частині – фриз із зображенням урочистої процесії. Серед учасників – імператор Август, члени його родини, сенатори, жреці, відтворені із портретною схожістю.

Грандіозною пам'яткою архітектури є амфітеатр *Колізей* (I ст. н. е.) – найбільший амфітеатр Риму і всього Давнього світу. В колі Колізей сягає майже 500 м, у висоту – 48, 5 м. При таких розмірах він міг вміщати до 50 тис. глядачів: 45 тис. сидячих місць і 5 тис. стоячих. Відмінна особливість Колізею – велика кількість ярусів. Його архітектура показує, як геніально можна упорядкувати і направити рух незчисленних людських скупчень. Складна система сходових маршів і проходів забезпечувала безперешкодний і легкий доступ на трибуни.

Для Римської імперії II ст. н. е. було періодом росту її територій, підйому культури і мистецтва, і одночасно, періодом посилення зовнішніх і внутрішніх протиріч.

Під час правління імператора Траяна (98-117) був збудований форум *Траяна* (II ст. н. е.) – найбільший і найрозкішніший із римських форумів.

Близько 125 р. була зведена видатна купольна будівля античності – храм *Пантеон* – храм усіх Богів (висота 43 м). Масштабний портик із колонами коринфського ордеру веде в центральне приміщення у формі циліндру. Грандіозний простір увінчує напівсферичний купол із відкритим верхом (діаметром 9 м). Пантеон функціонував як храм-мавзолей: у ньому похований Рафаель й інші видатні люди Італії. *Мавзолей* – монументальна похоронна споруда.

У III ст. н. е. криза рабовласницького суспільства загострилася. Імператорський престол зробився іграшкою в руках армії, збільшилися повстання рабів. Визначними пам'ятками архітектури є арка *Септимія Севера* (205 р.) і терми *Каракалли* (216 р.).

IV ст. – час, коли розпад Римської імперії посилюється. Особливе значення в цей період мало *християнство*, що першочергово було релігією рабів і бідняків. Християнство заперечувало всі інші релігії, відкидало їхні обряди. Спочатку воно жорстко переслідувалося. Але, після проголошення Костянтином Великим едикту про свободу сповідування християнства (313 р.), християнська церква зайняла панівне положення і освятила своїм авторитетом імператорську владу. Християнська релігія була визнана єдиною і обов'язковою для всього населення Римської імперії. Церква, що захищала інтереси панівних класів, набула велику політичну могутність.

Соціальні зміни знайшли своє відображення в культурі і мистецтві. Основним типом ранньохристиянського храму стала *базиліка*. Давньогрецький периптер (як і римський псевдопериптер) вважався насамперед житлом для божества, статуя якого містилася в целлі. Урочисті багатолюдні церемонії проводилися не в середині храму, а перед ним. Відповідно, головну роль в архітектурному образі храму відігравав його зовнішній вигляд. Навпаки, християнський храм – це передусім місце зібрання общини, яка уособлювала собою церкву. Тому основного значення набув інтер'єр.

Сприйняття ранньохристиянського храму ґрунтується на різкій *контрастності* його внутрішнього і зовнішнього вигляду. Зовні глядач бачив лише глухі стіни. Але потім він потрапляв у багато прикрашений кольоровим мармуром і мозаїками, розділений колонами зал, вся композиція якого була розрахована на рух глядача всередину, до вітлярної частини (базиліка *Санта-Марія-Маджоре*, поч. будівництва 432 р.).

Римська базиліка, що розповсюдилася по всій Римській імперії, стала основою для формування основного типу християнського храму вже на новім історичному етапі – в епоху Середньовіччя.

4.3. Скульптура

У монументальній скульптурі римляни не створили пам'яток, рівних грецькій пластиці. Скульптурні зображення богів походять від грецьких. У другій половині II ст. до н. е. Греція була завойована римлянами і статуї

сотнями вивозилися до Риму. Грецькі майстри і їхні місцеві учні поставили на потік виготовлення копій зі знаменитих скульптур, які буквально заповнили римські міста.

Власне римська скульптура представлена насамперед *скульптурним портретом* та *історичним рельєфом*. Характерним втіленням римських громадських ідеалів став образ окутаного в тогу римлянина, зайнятого виконанням своїх громадських обов'язків.

Домінуюче положення займав портрет, що представляє історію Риму в постатях. Як і в етрусків, його зародження пов'язане із погребальним культом. Звичай знімати з покійного воскову маску і берегти її разом із фігурками домашніх богів сприяв виникненню стійкої традиції точної передачі зовнішнього вигляду покійного. Римський скульптурний портрет – один із найзначніших періодів розвитку світового портрета, що охоплює приблизно п'ять століть (I ст. до н. е. – IV ст. н. е.).

У республіканську епоху відбувся перший етап розвитку римського скульптурного портрету. Характерна риса скульптур цього періоду – *крайній натуралізм і правдоподібність* у передачі характерних рис моделі (рис обличчя, віку, і, навіть, вад). Проте всі вони відрізняються слабкою увагою до внутрішнього світу особи.

Спочатку були портретні *бюсти*, які пішли від посмертних масок (голова *Брута*, III ст. до н. е.; бюст *Юлія Цезаря*, I ст. до н. е.). Пізніше сформувалися типи статуй: полководці в образі героїв, римляни в тогах, видатні римляни з бюстами предків та оратори, що виступають перед народом. Портретною в статуях була лише голова, все інше слугувало для неї лише «постаментом».

В імператорський період з'явився інтерес до внутрішнього світу людини (бюст *Веспасіана*, I ст. н. е.). Портрети характеризуються простою побудовою, строгістю, стриманістю, прагненням до узагальнення художнього образу, які поєднуються із традиційною документальною точністю.

На відміну від греків, римляни прагнули не ідеалізувати людину, а показати її характер, соціальний статус і досвід. Серед великої кількості скульптур – зображення пересічних римлян, літніх людей, дітей і жінок, що також підкреслює реалістичний напрям римського мистецтва.

Більшість портретів виготовляли з мармуру, інші – з бронзи. Скульптори надавали перевагу природному забарвленню, але відомо, що в мармурових бюстах вони іноді тонували зіниці і губи, рідше – волосся.

У II ст. н. е. поширення набувають *кінні* статуї (статуя *Марка Аврелія*, II ст. н. е.). Кінна статуя Марка Аврелія стала прототипом для монументальних пам'ятників наступних епох.

Імператорський період став вершиною в розвитку історичного рельєфу (*Підкорення Дакії*, II ст. н. е.; *Битва римлян із варварами*, III ст. н. е.). Рельєфи того часу не лише правдиво відображають історичні події, але й з етнографічною точністю відтворюють одяг, зброю та начиння.

У мистецтві рельєфу римляни вдало поєднували високий і низький рельєфи. На деяких із них, як і на бюстах, зберіглося фарбове покриття.

Велика кількість рельєфів створювалася для оздоблення тріумфальних колон (колона *Траяна*, II ст. н. е.), арок (арка *Костянтина*, IV ст. н. е.) і саркофагів (саркофаг *Людівізі*, III ст. н. е.).

4.4. Живопис

Римський живопис представлений фресковими розписами, мозаїками і фаумськими портретами.

Невід'ємною частиною багатих житлових будинків в епоху республіки були стінні *розписи* і *мозаїки*. Найбільше їх зберіглося у Помпеях, які в 79 р. н. е. загинули внаслідок виверження вулкану Везувій. Розкопки Помпей дали матеріал для вивчення римської культури і мистецтва зокрема. Раптовість цієї катастрофи сприяла збереженню під шаром попелу і лави всього, що не було знищено вогнем.

Стилі помпейських розписів:

✓ *Інкрустаційний* (II-I ст. до н. е.) – перший помпейський стиль фрескового розпису, який імітує облицювання стін мармуром. Він простий і суворий. Це ще не розписи, а швидше, виявлення конструктивної основи стіни (будинок *Фавна*).

✓ *Архітектурний* (I ст. до н. е. – I ст. н. е.) – містить зображення міських кварталів у перспективі, а також архітектурних елементів, виконаних із повною ілюзією реальності. Поступово в них з'явилися пейзажі і люди. Архітектурний стиль формувався під впливом завойовницьких походів римлян, що сприяли появі у них відчуття неосяжних просторів (вілла *Містерій*).

✓ Для архітектурного стилю характерний «обман зору» – *тромаплей*. Картини-тромаплеї розміщували у просторах приміщеннях. Фантазія

художника могла перетворити пейзаж у продовження саду або представити його за намальованим вікном (будинки *Венери*).

✓ *Канделябровий* (пер. пол. I ст. н. е.) – характерні сюжети, обрамлені витонченими канделябрами й розміщені на світлому тлі (будинки *Лукреція Фронтони*). Написані на стінах картини виглядають, наче справжні і ніби повішані на стіну. Їхні вишукані сюжети змушують глядача роздивлятися їх довго і з близької відстані.

✓ *Фантастичний* або *гірляндовий* (I ст. н. е.) – стиль із фантастичними архітектурними композиціями, садами і парками, долинами та ріками, пагорбами й площами, на тлі яких розгорталися вибагливі міфологічні сюжети (будинки *Нерона*).

У розписах I ст. н. е. з'явилися «картини» на стінах – міфологічні сюжети, пейзажі, натюрморти і портрети, обрамлені в рамки. Такий вид живопису став передумовою до розвитку станкового живопису в наступні історичні епохи. Також він є доказом того, що в Давньому Римі вже існував поділ на жанри. Однією із найвідоміших є фреска «*Портрет молодої дівчини*» або «*Портрет поетеси*» (I ст. н. е.), на якій зображена освічена молода дама з високим соціальним статусом.

Настінний живопис помпейських будинків вражає особливим, театрално-ігровим трактуванням простору. Ігрова атмосфера з її театральним реалізмом поєднувалася з умовністю міфологічних сюжетів і персонажів. Щодо повсякденного життя, то в живописі передавалася частіше не рутинна його сторона, а ігрова, по духу близька до театру.

В римську епоху розквіту досягла мозаїка, яка відрізняється реалізмом у трактуванні образів і розмаїттям побутових, історичних, міфологічних та пейзажних мотивів (*Олександрова мозаїка*, I ст. до н. е.). Окреме місце серед багатьох сюжетів займають мозаїчні композиції із зображенням морських тварин (*Морська мозаїка* в Помпеях, I ст. до н. е.). Мозаїки оздоблювали багаті римські будинки, а також декорували стіни і підлоги храмів та терм.

Римські фаумські портрети походять із Єгипту і характерні тими ж художніми особливостями. Ранні (I-II ст. н. е.) відрізняються реалізмом, точним відтворенням індивідуальних рис і віку людини (*Портрет юнака в золотому вінку*, II ст. н. е.). Пізні (II-III ст. н. е.) – більш умовні. Під впливом християнства, відбулася відмова від минулих ідеалів античного реалізму і художники почали надавати перевагу схематичним та умов-

ним зображенням. Портрети більше не писалися з натури, об'ємність форм замінилася на площинну декоративність. Умовність трактування обличчя та одягу на пізніх портретах наблизила їх до іконопису. Особливо художники виділяли і збільшували очі, що характерно для давньоєгипетських масок.

У IV ст. Рим втратив політичне значення і культурним центром став Константинополь. У надрах античної культури дозрівало *ранньохристиянське* мистецтво, в якому духовність переважала над тілесною виразністю. Нові ідеї і форми, вироблені в мистецтві пізнього Риму, після розпаду імперії і захоплення Риму варварами (476 р.), знайшли своє продовження в мистецтві Візантії.

Питання для самоконтролю

1. Назвіть основні періоди розвитку мистецтва Стародавнього Риму та його характерні риси.
2. Які основні типи давньоримської архітектури?
3. Назвіть два архітектурні ордери, що з'явилися у Стародавньому Римі. Дайте їх визначення.
4. Що таке ротонда?
5. Які найвідоміші пам'ятки давньоримської архітектури?
6. Якими видами представлена скульптура Стародавнього Риму? Наведіть приклади.
7. Назвіть основні типи давньоримського скульптурного портрета?
8. Назвіть основні стилі помпейських розписів та охарактеризуйте їх.

Розділ 5. МИСТЕЦТВО СЕРЕДНІХ ВІКІВ



Тема 1. МИСТЕЦТВО ВІЗАНТІЇ

План

- 1.1. Характерні риси мистецтва
- 1.2. Архітектура
- 1.3. Образотворче мистецтво



1.1. Характерні риси мистецтва

Мистецтво Візантії – мистецтво держави IV-XV ст., яке виникло в результаті розпаду

Римської імперії (395) у її східній частині (Балканський півострів, Мала Азія, Південно-Східне Середземномор'я). Назва походить від м. Візантія, на місці якого римський імператор Костянтин I Великий у 330 р. заснував столицю імперії Константинополь. Візантії, на відміну від західної частини Римської імперії, вдалося уникнути спустошуючих набігів варварів. Вона залишилася головною хоронителькою античної спадщини, центром науки і культури. Поряд з грецькими і римськими, у Візантії творчо перебілися елементи художньої культури Ірану, Сирії, Давнього Єгипту та ін. країн. Цей складний сплав перетворився у самобутній художній стиль візантійського мистецтва, тісно пов'язаний із *християнським* віровченням (у 325 р. християнство стало державною релігією Римської імперії). У візантійському мистецтві тісно переплелися витончена декоративність і пишна видовищність, умовність художньої мови і глибока релігійність, емоційність і догматизм, експресія і філософська глибина, служіння Вищому началу і захоплення красою світу.

Періоди: ранньовізантійський (IV-VII ст.); період іконоборства (VIII ст.); період розквіту (IX-XII ст., до захоплення Константинополя хрестоносцями в 1204 р.); пізньовізантійський (XIII-XV ст., до захоплення Константинополя турками в 1453 р.)

Основні риси мистецтва:

- *Релігійність і символізм* – мистецтво було тісно пов'язане з християнством, головною темою стали біблійні сюжети.
- *Домінування ікони та мозаїки* – ікони шанували як «вікно у світ духовний»; мозаїки прикрашали храми, створюючи ефект божественного сяйва.
- *Умовність і канонічність образів* – художники не прагнули реалістичного відтворення, а передавали духовний зміст. Суворі канони визначали композицію, кольори, пози.
- *Велич і урочистість архітектури* – храми з куполами символізували небесний світ.
- *Багатство інтер'єру* – використання золота, коштовних мозаїк, мармуру, іконостасів.
- *Поєднання античної спадщини та християнських ідей* – античні традиції зберігалися у формі й техніках, але зміст був новий.
- *Вплив на інші культури* – візантійське мистецтво стало основою для мистецтва Київської Русі, а також вплинуло на Західну Європу.

Візантійське мистецтво було суворо канонізованим, звідки – *імперсональність* мистецтва: особистість художника була на другому плані, а на першому – церква як замовник.

1.2. Архітектура

Творче переосмислення античної спадщини проявилось в архітектурі ранньовізантійського періоду. *Базиліки* і *мавзолеї* стали праобразами головних типів християнських храмів – *базилікального* і *центричного*.

Базиліки являли собою витягнуті прямокутні будівлі з вівтарем у східній частині. У плані мали нерівносторонній хрест, без купола в центрі. Поступово поширення набули будівлі з центричним планом. *Центричний храм* – компактна, симетрична споруда, форма якої в плані може бути круглою, квадратною, гранчастою чи хрещатою.

Пізніше будувалися храми квадратного плану, увінчані куполом – *хрестово-купольна* форма, що має в плані рівносторонній хрест, увінча-

ний куполом (монастир *Осіос-Лукас* у Фокіді, XI ст.). Перехід від квадратної основи до круглого купола здійснювався за допомогою так званих тропів. *Троп* (*вітрило*, *парус*) – трикутна нішеподібна конструкція у формі частини конуса, що слугує для переходу від нижньої, квадратної в плані частини будівлі до верхньої круглої чи багатокутної в плані.

Храм перестав бути місцем перебування статуї божества і став будинком для спільної молитви. Зовні він утратив оздоблення й колонне убранство. Архітектурні форми втілювали ідею від'єднання, захисту від зовнішнього світу. Суворі, гладкі, монолітні стіни виконували роль священної огорожі, яка приховувала віруючих від гріховного буття.

Вся увага архітекторів зосередилася на оформленні внутрішнього простору. Особливо підкреслювалася найбільш священна частина церкви – *вівтар*. Розкішні інтер'єри контрастували зі скупістю і простотою зовнішнього вигляду храмів.

Період першого розквіту візантійського мистецтва пов'язують з іменем імператора Юстиніана. За його правління проводилися масштабні будівельні роботи в Константинополі. У IV-V ст. в столиці розгорнулося грандіозне церковне і світське будівництво. Навколо міста були збудовані потрійні кріпосні стіни з вежами і виділений центр – форум (форум з колоною *Костянтина*), зводилися пишні палаці, терми, бібліотеки.

Головним храмом Візантійської імперії стала *Софія Константинопольська* (532-537). Храм поєднав у собі хрестово-купольну і базилікальну форми забудови. Зовнішній вигляд з гладкими стінами і масивними контрфорсами відрізняється простотою та суворістю форм. *Контрфорс* – кам'яна, бетонна чи залізобетонна поперечна стіна, вертикальний виступ або ребро, які підсилюють основну несучу конструкцію. Та щойно глядач входив усередину, враження відразу змінювалося: перед ним розкривався грандіозний підкупольний простір.

В основу будівлі покладений план базиліки з трьома навами. Центральна нава перекрита куполом (висота 55 м і діаметр 32 м). Купол лежить на вітрилах, що лежать на чотирьох величезних арках, які опираються на стовпи по кутах центрального квадрату. У підкупольному барабані купол містить 40 арок з віконцями. Проміжки між ними розраховані так, що коли сонце заливає світлом підкупольний простір, здається, що купол ширяє в повітрі.

Іншими відомими будівлями раннього періоду є церква *Святої Ірини* (IV ст.), мавзолей *Галли Плацидії* (V ст.) та базиліка *Сан-Вітале* (VI ст.).

У VIII ст. візантійське мистецтво переживало глибоку кризу, пов'язану з активізацією іконоборчих ідей. І хоча храми в цей період не знищувалися, а заборона стосувалася лише ікон, мозаїк, фресок та інших зображень, іконоборчий рух у цілому справив негативний вплив на культуру Візантії, зокрема й на архітектуру.

Після кінцевого засудження іконоборства на церковному соборі 843 р. знову настала епоха розквіту візантійської культури. Були вироблені основні принципи і художні канони, за якими мали створюватися різні види релігійного мистецтва. Як і в попередні періоди, центром культурного життя залишався Константинополь.

Про палаци візантійських імператорів третього періоду відомо в основному із письмових джерел. Вони являли собою цілий комплекс будівель. Різноманітні *палати* (багатий житловий чи дерев'яний будинок, що має два і більше поверхи) з'єднувалися *галереями* (довге крите приміщення, в якому одну з поздовжніх стін замінюють колони, стовпи; довгий балкон чи суцільний ряд вікон) та переходами. Там же розташовувалися палацові церкви і ратуші, тераси, сади тощо. До IX ст. провідним у церковній архітектурі залишається хрестово-купольний тип.

Хрестові походи, що призвели до взяття Константинополя (1204), зіграли пагубну роль в долі Візантійської імперії. Хрестоносці розграбували столицю, вивезли велику кількість творів мистецтва. Результатом хрестових походів стало й більш інтенсивне взаємопроникнення елементів культури різних народів.

Після відновлення імперії (1261) в мистецтві розпочалися пошуки нових шляхів, з'явилися окремі елементи своєрідного Відродження. Найменш яскраве відображення це отримало в галузі архітектури. Будівлі відрізняються складним плануванням і розпадаються на ряд майже замкнутих приміщень невеликого розміру. Зросла роль зовнішнього декору. В окремих пам'ятках застосовувався скульптурний декор з рослинним орнаментом, зображенням людей і тварин.

1.3. Образотворче мистецтво

У мистецтві Візантії скульптура відігравала порівняно незначну роль. Найбільш розповсюдженим був *декоративний рельєф* (у вигляді капітелей колон). Особливо багаті на приклади пам'ятки Равенни. Іноді зустрічаються скульптури з сюжетним зображенням, також виконані в рельєфі.

Порівняно рідко можна побачити скульптуру у пізніші періоди розвитку візантійського мистецтва. Це пояснюється релігійними мотивами – запереченням східною церквою скульптурних зображень як пережитків язичницьких культів. У світському ж мистецтві раннього періоду скульптура була більш розповсюдженою: вона прикрашала площі Константинополя античними статуями і пам'ятками візантійського часу (колонна *Барлетський*, V ст.).

Більшого розвитку досягли художні ремесла, зокрема різьблення по *слоновій кістці* (диптих імператора *Анастасія*, VI ст.).

Пам'ятки, які збереглися, дають слабе уявлення про живопис раннього періоду. Живопис ж самого Константинополя майже не зберігся. Про характер світського живопису відомо в основному з письмових джерел. Під час розкопок *Великого палацу* (330-1081) в Константинополі були відкриті багатообразні мозаїки підлоги: сцени полювання, зображення реальних і фантастичних тварин, діти, музиканти, рибалки, пастухи тощо. Всі вони, як і ряд ілюстрованих рукописів, свідчать про силу античної традиції (мозаїка *Переможений вождь варварів*, VI ст.). Поширення набула *книжкова мініатюра* – невеликий живописний або графічний твір, виконаний вручну для прикрашення рукописної книги.

Численними є мозаїки, що оздоблювали стіни церков. Найповніше уявлення про характер ранньовізантійських розписів дають мозаїки *Равенни*. Ними оздоблювали склепіння і верхні частини стін, тоді як нижні зазвичай покривалися різнокольоровими плитами, іноді із застосуванням інкрустації чи орнаментального живопису.

Інтер'єр церкви *Сан-Вітале* представлений декоративними і сюжетними мозаїками, серед яких ряд біблійських сцен. Часто імператори використовували авторитет церкви для укріплення своєї влади. Цікавими у цьому плані дві церемоніальні композиції, на одній з яких зображений імператор Юстиніан, а на іншому – його дружина Феодора в оточенні свити.

Ранні мозаїки і розписи Софії Константинопольської носять символічний характер. Пізніше, протягом IX-XIII ст., собор був оздоблений композиціями на релігійні теми і портретними зображеннями імператорів та членів їх родин. Усі вони, зафарбовані турками після взяття Константинополя, пізніше були реставровані.

Процес становлення зрілого феодального суспільства супроводжувався загостренням класової боротьби, що проявилася у формі релігійних рухів: іконоборства та павлікіанства. Павлікіани виступали проти со-

ціальної нерівності, вимагали відміни церковної ієрархії, іконовшанування. Іконоборство, що заперечувало релігійні зображення як пережиток ідолопоклонства, мало глибокі корені в ідеології, поширеній у східних областях імперії. Якщо іконоборці знищили численні твори християнського мистецтва, то іконошанувальники, які перемогли у IX ст., своєю чергою зруйнували пам'ятки мистецтва своїх противників.

До IX ст. система внутрішнього убранства архітектури складалася у нерозривному органічному зв'язку з її конструкцією. В зображеннях XI–XII ст. фігури втратили тілесність і розміщувалися поза реальним середовищем – на золотому фоні. Архітектурний пейзаж чи ландшафт набули умовного характеру. Елементи живописності витіснилися лінійними зображеннями. Колорит також став умовним (мозаїки монастиря *Дафні*, XI ст.). Мініатюра була стилістично близькою до пам'яток монументального живопису.

Після періоду іконоборства відбулися відродження і розквіт *іконопису*. Ікона – яскраве втілення всіх атрибутів святості. В християнській традиції це портрет, у якому домінує духовна сутність.

Риси іконопису:

- Фронтальна статична поза святого.
- Нейтральний фон, іноді зі стилістично розташованими пейзажними елементами.
- Атрибути, притаманні конкретному персонажу (Євангеліє, хрест, німб над головою святого, хітони – специфічний одяг, пошитий з одного куска тканини, прямокутної форми з вирізом для голови).
- Площинність зображення.
- Біблейський тип обличчя.
- Композиція будується навколо центральної, по своєму значенні, фігури, зазвичай виділеної розмірами.
- Символіка кольорів, традиційна для живопису (коричневий – аскетизм, синій – святість і глибокі філософські думки, червоний – мучеництво, зелений – гармонія, золотий – святість).

Роль ікони зросла після іконоборського періоду. Проте число збережених пам'яток того часу значно обмежене. Техніка енкаустики у цей час поступово зникла. Провідними стали яйцеві темпера.

Видатним твором іконопису є *Вишгородська ікона Божої Матері* (XII ст.) – одна з найдавніших ікон, зафіксована в літописі. Вона була розчищена у 1918 р. Привезена із Константинополя на Київську Русь. Ікона

являє собою новий тип двосторонньої переносної ікони. На її звороті – престол із символами Страстей Христових. Ніжні обійми матері і сина за-ключають в собі передчуття страждань Спасителя, в лагідності Богома-тері передчувається майбутнє оплакування. По характеру цього образу Вишгородська Богоматір глибоко людяна та емоційна. Вона стала зраз-ком для багатьох пізніших творів.

В останній період тематика живописних зображень значно збагатила-ся. Посилилися розповідні моменти. В окремих сценах з'явилися складні архітектурні фони й відносно розвинені пейзажі. Композиція будувалася в декілька планів. Раніше непорушні і важкі фігури стали легкими й зображу-валися у взаємодії та русі. Частіше зустрічаються портрети. Стиль даного періоду відрізняється наростанням живописних елементів, ускладненням кольорової гами із застосуванням перехідних тонів. З кінця XIV ст. лаконіч-ність візантійського мистецтва поступається місцем складній розповіді, композиційний зв'язок із структурою будови порушується. Багатоярусні ро-зписи розпадаються на замкнуті сцени, що нагадують ікони.

У 1453 р. Константинополь був захоплений турками, які перетворили християнські храми в мечеті. Проте традиції візантійського мистецтва збереглися в Греції, на островах Крит і Кіпр, у Південній Італії, Венеції, Грузії. Цю культуру називають *поствізантійською* (XV-XVII ст.). Візантія відіграла величезну роль у розвитку художньої культури Київської Русі, яка успадкувала її традиції.

Питання для самоконтролю

1. *Назвіть основні періоди розвитку мистецтва Візантії та його ха-рактерні риси.*
2. *Які типи храмових споруд були поширеними у візантійській архіте-ктурі? Охарактеризуйте їх.*
3. *Назвіть найвідоміші пам'ятки храмової архітектури Візантії.*
4. *Які особливості розвитку скульптури Візантії?*
5. *Чим представлений живопис Візантії?*
6. *Назвіть основні риси візантійського іконопису.*
7. *Наведіть відомі приклади образотворчого мистецтва Візантії.*



Тема 2. МИСТЕЦТВО РОМАНСЬКОГО ПЕРІОДУ

План

- 2.1. Характерні риси мистецтва
- 2.2. Архітектура
- 2.3. Скульптура
- 2.4. Живопис

2.1. Характерні риси мистецтва

Романське мистецтво – мистецтво країн Західної Європи XI-XII ст. (розквіт – XII ст.). У мистецтві багатьох країн (Німеччина, Іспанія)

традиції романського мистецтва зберігалися і в XIII ст.

Романський стиль – перший загальноєвропейський стиль середньовіччя. Його назва походить від слова «римський». Цей термін умовний, але він увійшов у всезагальний вжиток. Найяскравіше проявив себе в архітектурі.

XI-XII ст. стали для Західної Європи періодом, коли влада як світських, так і духовних феодалів досягла найвищого розквіту, а в суспільній свідомості беззаперечно панувало *церковно-релігійне* світосприйняття. Цей час позначений формуванням і розквітом *лицарської* культури та літератури, вплив якої на образотворче мистецтво почав проявлятися поступово – насамперед у завершальний етап романського періоду.

Панування релігійного світогляду зумовило спрямованість мистецтва на служіння Церкві та вираження духовних істин через символічні образи. Художня творчість підпорядковувалася релігійним догматам і мала насамперед *дидактичний* характер: її метою було не відтворення реальності, а утвердження віри, моральних ідеалів та величі Божого задуму.

Церкві належало виключне положення. Великі багатства відкривали перед нею такі широкі можливості, що конкурувати з нею у створенні

пам'яток мистецтва було під силу лише найбільш могутнім представникам світської влади. Головним замовником були монастирі. Їх роль була на стільки велика, що романське мистецтво часто називають виключно *монастирським*.

Характерні риси мистецтва:

- *Масивність*, узагальненість форм і прагнення до монументальності – у творах переважає відчуття спокою, стійкості, непорушності – мистецтво ніби покликане виражати вічність і непохитність християнського світу. Зовнішня строгість поєднується з внутрішньою виразністю, емоційною напруженістю образів.
- *Умовність та символізм* – зображення людини і природи не мають на меті відтворення реальності, а спрямовані на розкриття духовного змісту. Кожен елемент має алегоричне значення, підпорядковане релігійній ідеї.
- *Синтетичність* – тісна взаємодія архітектури, скульптури, живопису та декоративно-прикладного мистецтва. Усе мистецьке оформлення споруди розглядалось як єдине ціле – «кам'яна Біблія», де кожна деталь слугувала засобом духовного навчання.
- *Колективний характер* – анонімність митця, домінування спільної релігійної ідеї над індивідуальним самовираженням.

Романське мистецтво в цілому відображає віру, силу та духовну стійкість людини середньовіччя, поєднуючи монументальність форм і релігійно-символічне наповнення образів.

2.2. Архітектура

Архітектура посідала провідне місце в системі романського мистецтва і найповніше втілювала ідею величі Церкви та могутності християнської віри. Храми, монастирі й собори розглядалися не лише як місця богослужіння, а й як символи небесного порядку на землі. Масивні кам'яні споруди з товстими стінами, вузькими вікнами та важкими склепіннями створювали відчуття захищеності й духовної непохитності. Архітектурна форма відзначалася суворою логікою, ритмічністю й гармонією, у яких відбивалися ідеали віри, спокою та стабільності. Саме навколо храмової архітектури формувався синтез мистецтв романської доби – скульптура, живопис і декоративне оздоблення були невід'ємними частинами єдино-

го художнього цілого. Вся архітектура романського періоду носила *оборонний* характер. Головним будівельним матеріалом був *камінь*.

Характерні ознаки архітектури:

- Суворість силуету і монохромність.
- Важкі масивні стіни з вежами.
- Вузькі віконні та дверні прорізи.
- Обмежене використання декору або повна його відсутність.

Поширені архітектурні елементи:

- ✓ *Мерлони* – зубчасті виступи на оборонних мурах фортець, замків та інших споруд, які слугували для захисту бійців під час бою.
- ✓ *Машикулі* – оборонні елементи верхніх ярусів середньовічних фортець, що являють собою навісні галереї або парапети з отворами для захисту стін.
- ✓ *Вікна-бійниці* – невеликі, вузькі віконні прорізи в оборонних спорудах (зазвичай у стінах замків, фортець), які мають захисну функцію.
- ✓ *Вікна-троянди* – великі круглі вікна на фасадах романських та готичних храмів.
- ✓ *Напівциркульні арки* – арки у формі півкола.

Нові архітектурні типи:

- ✓ *Замок-фортеця* – житловий комплекс з оборонними елементами для захисту власника та його родини (замок *Бенак* у Франції, XII ст.).
- ✓ *Храм-фортеця* – сакральна споруда оборонного характеру.

Також споруджувалися окремі *фортеці* (комплекс споруд з укріпленнями для оборони) та цілі *міста-фортеці* (населений пункт, що виконував житлову та оборонну функції). Фортеці поділялися на: баштові і мурові, висотні і низинні, регулярної і нерегулярної забудови. Поширення набув тип «*односторонньої*» фортеці, у якій основні оборонні споруди розташовувалися з боку, де очікувалася атака. Інші сторони фортеці були від природи захищені перешкодами – водоймою, мисом або лісом – і майже не піддавалися нападам.

Провідним типом храму була ускладнена в планово-композиційнім вирішенні *базилика*. З'явилася хора – верхня галерея у християнській церкві, що у період середньовіччя призначалася для духовенства, пізніше для хору, музикантів.

Важливим елементом архітектури доби романського стилю були портали, через які віруючі входили до святині, і які мали не лише прак-

тичне, а й глибоке символічне значення – перехід із земного світу до світу Божого.

Портал – декоративно-оформлений вхід у будівлю.

У романську епоху поширення набули *тридільні* портали, які склалися з трьох окремих порталів. Фасад таких споруд зазвичай мав три нави – центральну і дві бічні, тому кожна нава отримувала свій власний портал. Центральний портал був найбільшим і найвищим, вів до головної нави. Усі три портали мали спільне декоративне оформлення і символізували три входи до Царства Небесного: центральний – вхід Христа, шлях спасіння; бічні – для святих і віруючих, що йдуть за ним (базиліка *Сан-Мікеле-Маджоре* в Італії, XI-XII ст.).

Портали були *перспективними* – у вигляді вписаних одна в другу арок – архівольтів.

Архівольти – серія арок, що одна за одною зменшуються вглиб, прикрашені різьбленням або орнаментом. Завдяки такій побудові створювалася ілюзія просторової глибини – ніби людина входить у «коридор» зі скульптур і арок (церква *Санто Домінго* в Іспанії, XII ст.).

Романська колона не підпорядковується стійким типам ордерів. Вона надзвичайно різнобарвна за пропорціями і відрізняється різноманітністю капітелей, зокрема *сюжетних* і *зооморфних*. Поширення набули так звані «*клуатри*» – відкриті, прямокутні у плані двори, що примикають до монастирських церков, по сторонах яких тягнуться галереї з багатьма декорованими аркадами, тобто внутрішнє подвір'я монастиря.

Відомою пам'яткою сакральної архітектури є архітектурний ансамбль у *Пізі* (XI ст.), який включає знамениту «Падаючу вежу», *баптистерій* (культове приміщення для проведення обряду хрещення, у західно-європейських країнах часто окрема кругла чи багатогранна в плані споруда, що завершується куполом) та кладовище.

Порівняно з церковним будівництвом світська архітектура не отримала такого розвитку. Остаточно склався тип житла феодалів – замок, який часто формувався з двору, в центрі якого розташовувалась масивна башта – донжон.

Донжон – головна оборонна і житлова башта феодального замку. Її будували у найбільш недоступному місці, окремо від інших споруд. У ній жив сеньйор та у неї ховалася його сім'я під час нападу ворога. Вона мала декілька поверхів, спочатку була чотирикутна, потім – кругла (замок *Ла Мота* у Франції, XI ст.).

Такого типу були і багаті міські будівлі, житло ж бідних мало скромні розміри, в основному 1-2 поверхи. Нижній, з аркою на вулицю, слугував для майстерні чи лавки, верхній – для житла.

Навколо донжона формувався двір з господарськими будівлями, стайнями, кузнею, житлом для воїнів тощо.

Міста обносилися численними вежами, які з'єднувалися високими кам'яними стінами. Будівельні форми відрізнялися простотою. Перша лінія укріплень з'єднувалася із зовнішнім світом за допомогою *підйомного* мосту.

2.3. Скульптура

Романська скульптура, представлена в основному *рельєфами*, була тісно пов'язана з архітектурою – прикрашала портали, капітелі колон, фризи, тимпани, дверні й віконні отвори. Вона не існувала окремо, а підпорядковувалася архітектурній формі. Її тематика і художній зміст відповідали ідеології християнства.

Відбулося відродження *фігуративної скульптури*. Основні теми: Страшний суд, Христос у славі, Богоматір із Немовлям, апостоли, святі, ангели, боротьба добра і зла. Метою було не прикрасити, а *навчити* й *нагадати* про віру, так як більшість людей не вміли читати.

Розміри й розташування фігур у романських рельєфах безпосередньо залежали від їхнього духовного значення. Найголовніші персонажі – Христос, Богоматір, архангели – зображувалися найбільшими, розташовувалися в центрі композиції та вище за інших. Святі, апостоли й ангели мали менші розміри, але знаходилися поруч із головною постаттю, підкреслюючи її велич і значення. Грішники, демони та звичайні люди зображувалися найменшими, розташованими внизу або на периферії рельєфу, що символізувало їхню найнижчу духовну сутність.

Скульптори не прагнули до реалізму, тому фігури часто були непропорційними, видовженими або приземистими, але емоційними і динамічними. Найчастіше використовували камінь, іноді бронзу (наприклад, двері храмів), рідше дерево.

Характерними ранніми спробами створення нового типу скульптурної капітелі стало введення в неї людської фігури і цілих сцен (*фігурна і сюжетна* капітелі). Другою особливістю є поява *площинного* рельєфу, найбільш високі частини якого не виступають із площини кам'яної стіни (тимпан церкви Сен-Фуа у Франції, XI ст.).

Особливістю декоративної скульптури є те, що вона часто займала обмежений простір, а її фігури деформувалися. Прагнення скульпторів підлаштувати фігуру під наявний архітектурний простір сприяло вмінню вписувати її у дверні одвірки, перемички, тимпани та інші площини.

Скульптура «*Страшний суд*» на тимпані собору в *Отені* (Франція, XII ст.) є одним із найвідоміших творів романського мистецтва. По центру – велика постать Христа-Судді, який сидить у славі та благословляє праведників. Ліворуч зображені душі, що вступають до раю, а праворуч – сцени зважування душ і муки пекла. На архітраві розміщено рельєф воскресіння мертвих. Для твору характерні крайня видовженість фігур, різка експресія та площинність форм, що надає зображенню напруженого, духовного змісту.

Прикладом металевої скульптури є *бронзові ворота* собору в *Гільдесгаймі* (Німеччина, XII ст.). Вони вміщують 16 вільно скомпонованих рельєфів на сюжети із Біблії та Євангелія, які зображують найважливіші події священної історії – від створення світу до життя Христа. Ці рельєфи відзначаються площинною манерою виконання, узагальненими формами та глибоким символічним змістом, властивими романському стилю. Виконані в техніці лиття, яка тримається в Німеччині протягом усього романського періоду, фігури здаються зануреними у площину шару, що слугує їм фоном.

Окрім релігійної скульптури в романському мистецтві поширеними були фігуративні зображення демонів, драконів та інших міфологічних істот із незрозумілим значенням.

Кругла скульптура, яка майже не розвивалася у романський період, представлена вітарними Розп'яттями (*Хрест Геро*, кін. X ст.) і скульптурами Богоматері з Немовлям на троні (*Мадонна з Ессена*, кін. X ст.).

2.4. Живопис

Романський живопис представлений вітражами, фресками та книжковою мініатюрою.

Вітраж набув важливого значення як елемент храмового оздоблення. І хоча даний вид мистецтва ще не досяг такого розквіту, як у готичний період, саме в цей період формувалися його основні художні принципи. Для нього характерні масивні свинцеві перегородки, глибокі насичені кольори (переважно червоний, синій, зелений та жовтий) і стримана компо-

зиція. Зображення мали символічний і дидактичний характер – вони слугували своєрідною «Біблією для неписьменних», передаючи сцени зі Святого Письма та житій святих. Основні зображення склалися зі шматків кольорового скла, а деталі – риси обличчя, волосся, складки одягу тощо – наносилися спеціальними фарбами, які після обпалення зливалися з поверхнею скла й набували прозорості.

Фігури відрізняються площинністю, фронтальністю і суворими контурами. Основна увага приділялася не реалістичності, а виразності духовного змісту. Вікна, як правило, були невеликими, тому світло крізь них проникало приглушено, створюючи в інтер'єрі храму атмосферу таємничості й благоговіння.

Найвідоміші зразки романських вітражів збереглися у Франції – у соборах Сен-Дені (XII ст.), Шартрському (XI-XIII ст.) та Ле-Манському (XI-XIV ст.). Саме на їхній основі розвинулося готичне мистецтво вітражу, що пізніше перетворило світло в храмі на головний художній засіб.

Одним із найважливіших видів монументального мистецтва того часу був *фресковий* живопис. Він прикрашав інтер'єри церков і монастирів, доповнюючи архітектурну велич масивних стін і склепінь. Вузькі вікна храмів давали мало світла, проте в розпорядженні живописців залишалися великі площі для розписів.

Фрески писалися по сирій штукатурці, завдяки чому фарби глибоко вбиралися в стіну й зберігалися століттями. Їхні сюжети були переважно релігійними – сцени зі Святого Письма, зображення Христа-Вседержителя, Богоматері, апостолів і святих. Стиль романських фресок відзначається умовністю та символізмом. Фігури зображувалися фронтально, з видовженими пропорціями, обличчя мали виразні, але спрощені риси, а кольори – насичені та контрастні (червоні, сині, охристі). Перспектива майже не застосовувалася – простір будувався площинно, щоби підкреслити духовну, а не матеріальну сутність зображеного.

Зразки романських фресок збереглися в Італії, Іспанії, Франції та Німеччині. Велич духовного мистецтва доби відображають розписи у церквах Сан-Клементе-де-Тахуль (Каталонія, XI-XII ст.), Сан-Анджело ін Форміс (Італія, XI ст.) та Сен-Савен-сюр-Гартамп (Франція, IX-XI ст.).

Книжкова мініатюра була одним із найважливіших видів середньовічного мистецтва, що поєднував живопис, каліграфію та орнаментику в межах рукописної книги. Мініатюра розвивалася в умовах монастирської культури і слугувала засобом візуальної проповіді.

Основним призначенням мініатюр було не лише ілюструвати тексти Святого Письма, літургійних або богословських творів, а й поглиблювати духовне сприйняття змісту через символічні зображення. Для неї характерні монументальність форм і композицій, яскравість насичених кольорів, умовність і схематизм фігур, символізм та орнаментальність.

Центрами створення романських рукописів були Франція, Англія, Німеччина, Італія та Іспанія.

Питання для самоконтролю

1. *До якого хорологічного періоду відноситься романський стиль.*
2. *Назвіть характерні риси романського мистецтва.*
3. *Які основні типи споруд характерні для романської архітектури?*
4. *Які архітектурні елементи були поширені в будівлях романського стилю?*
5. *Назвіть найвідоміші пам'ятки романської архітектури.*
6. *Якими видами представлена скульптура романської епохи? Наведіть приклади.*
7. *У яких видах розвивався романський живопис?*



Тема 3. МИСТЕЦТВО ГОТИКИ

План

- 3.1. Характерні риси мистецтва
- 3.2. Архітектура
- 3.3. Скульптура
- 3.4. Живопис

3.1. Характерні риси мистецтва

Готичний стиль став завершальним етапом у розвитку середньовічного мистецтва Західної, Центральної і частково Східної Європи. Він виник у Франції в середині XII ст. та поширився по всьому континенту. У деяких країнах протримався до XVI ст. Розквіт припав на XIII ст.

Готичний стиль західноєвропейського періоду відображає більш реалістичне світовідчуття. Термін «готичний», «готика», ще більш умовний, ніж поняття «романського» мистецтва. Виник він в епоху Відродження, коли приклонялися перед наслідуванням класичної античності, і, як синонім варварства (від варварського племені готів), виражав неприязнь до всіх типових проявів середньовіччя. Відношення це було у корені неправильним. Воно свідчить про нерозуміння історичного процесу розвитку суспільства і позитивних якостей, властивих цьому етапу. Пізніше відношення до готики змінилося, у XIX ст. її навіть почали наслідувати.

Характерним для готики є те, що на цій стадії феодалізму надзвичайно велику роль почало відігравати *місто*. Творча діяльність перейшла від монастирів у руки світських майстрів, що об'єднувалися у типові для середньовіччя цехові організації. Епоха готики – час розквіту міської культури, пробудження інтересу до людини і оточуючого її світу, уявлення про який розширилося завдяки Хрестовим походам і подорожам купців. Стиль проявив себе як в церковному, так і в світському мистецтві

(архітектура і убранство замків, міські будинки, ратуші, біржі, оздоблення колодязів і т. д.).

Основні риси мистецтва:

- *Спрямованість вгору, до неба* – у формах і композиціях відчувається устремління до духовного світу.
- *Витягнуті вгору, легкі форми* – споруди та образи здаються невагомими, ніби підносяться до небес.
- *Світло як символ божественної істини* – вітражі, кольорове скло та яскраві фарби створюють відчуття небесного сяйва.
- *Багатство декоративного вирішення* – мереживні орнаменти, складні лінії, вишукане оздоблення.
- *Духовна символіка* – кожен елемент має глибокий релігійний зміст.
- *Емоційна виразність образів* – у мистецтві з'являється більше почуттів, людяності, внутрішнього переживання.
- *Поєднання краси і віри* – мистецтво слугує не лише прикрасою, а й засобом прославлення Бога.
- *Гармонія і впорядкованість* – строгий ритм ліній, симетрія, продумана структура композицій.

В архітектурі утвердився тип споруд, спрямованих угору. Основним видом образотворчого мистецтва стала скульптура, що уособлювала перемогу над застиглістю і замкненістю романського стилю, втілюючи рух, емоційність і прагнення до життя. В живописі з'явилося більше реалізму, уваги до почуттів і внутрішнього світу людини. Готичне мистецтво загалом відображає віру в гармонію небесного і земного, поєднує духовність, красу й прагнення людини до вищої досконалості.

3.2. Архітектура

Архітектура в епоху готики була провідним видом мистецтва. Вона об'єднала в цілісний ансамбль скульптуру, живопис і декоративно-прикладне мистецтво. Втіленням синтезу мистецтва став *міський собор*. Споруда храму сприймалася як модель Універсуму (Всесвіту).

Сформувалася своєрідна, логічно вивірена система *конструкцій і декору*, яка найповніше проявилася в будівництві великих міських соборів Франції. Ці собори були гордістю міст і, окрім свого релігійного призначення, нерідко використовувалися для суспільних зборів громадян.

Досягнення романського мистецтва в будівництві церков із кам'яними склепіннями дозволили зводити великі храми, стійкість яких залежала не від масивності стін, а від правильного розподілу сил тяжіння. Сутність готичної конструкції полягала в тому, що вона утворювала своєрідний каркас будівлі, поєднуючи три головних елементи: *склепіння на нервюрах, стрілчасті арки і міцні контрфорси*. Система нервюр в архітектурі готики утворювала міцний каркас, що полегшував кладку склепіння та розподіляв навантаження на опори.

Нервюра – арка з тесаного каменю, що зміцнює ребра склепіння.

Для готики характерний складний профіль нервюр. Застосовані у великій кількості, вони з часом із конструктивних перетворилися на декоративні.

Контрфорс – кам'яна, бетонна чи залізобетонна поперечна стіна, вертикальний виступ або ребро, які підсилюють основну несучу конструкцію.

Тип базиліки зберігався, але в плані, порівняно з романським періодом, значно спростився. Головна нава розділялася на ряд прямокутних відрізків, кожен із яких перекривався стрілчатими арками, що перетиналися по діагоналях. Знизу їх важкість приймали вертикальні опори (колонни, пізніше – міцні стовпи). Основи нервюр підпирали аркбутани.

Аркбутан – зовнішня опорна кам'яна піварка в готичному соборі.

Стрілчаста арка – архітектурний елемент, утворений двома дугами, що перетинаються під кутом і мають загострену форму.

Стрілчаста арка є такою ж характерною рисою готичної архітектури, як і описана архітектурна конструкція. Стрілчасте склепіння широко використовувалося в аркадах, вікнах і порталах, поєднуючи конструктивну й декоративну функції.

До характерних зовнішніх форм, що застосовувалися постійно, належать:

Шпили – гострі, вертикальні завершення будівель.

Пінаклі – декоративні башточки або стовпчики на контрфорсах, що, зазвичай, завершуються фіалами і прикрашаються краббами.

Фіали – гострі пірамідальні завершення на самих пінаклях, часто оздоблені краббами та «хрестоцвітом» на верхівці.

Основна відмінність між пінаклем і фіалом полягає в тому, що пінакль – це вся невелика декоративна вежа, тоді як фіал – лише її загострена верхівка.

Крабби (кам'яні гачки) – декоративні елементи у вигляді стилізованого листя квітів на елементах архітектурного декору готики, які наче «біжать» вздовж аркбутанів та по ребрах башточок.

Вімберги – високі фронтони над вікнами і дверима готичних соборів.

Найбільш розповсюдженими були *двобаштові* фасади, розділені на три яруси. Вони містили багаті прикрашені *портали*, над якими розташовувалося велике кругле вікно (*троянда*). Над ярусом аркад, у товщі стіни, розміщувалася вузька декоративна галерея (*трифорій*), вище якої були великі вікна, що надавали головній частині собору пряме освітлення. Вікна, як і троянди, заповнювалися легким кам'яним переплетом, в інтервали якого вкладалося кольорове скло (*вітраж*). Поєднання архітектурних форм із великою кількістю *скульптури*, що прикрашала портали та інші частини готичного храму, створювало враження, наче він був обплетений кам'яним мереживом. В інтер'єрах домінувала урочиста велич. Динамічність внутрішнього простору посилювалася дивовижною грою світла, що проникала через кольорове скло вітражів.

Готичний стиль виник у Франції в другій половині XII ст. і протримався протягом трьох століть. Друга половина XII ст. – період ранньої готики, який характеризується особливою суворістю форм. XIII ст. – період зрілої готики і найбільшого розквіту готичної архітектури. XIV ст. стало часом посилення декоративної сторони й іменується у давній літературі періодом «променястого» готичного стилю. XV ст. принесло безліч нових декоративних форм, і часто позначається терміном «полум'яної» готики через схожість деяких декоративних мотивів із язяками полум'я. З Франції готичний стиль розповсюдився на сусідні країни і став загальноєвропейським. Час виникнення і кінець розвитку готичної архітектури в окремих країнах залежав від місцевих умов.

До шедеврів ранньої французької готики відноситься собор *Нотр-Дам* у Парижі (XII ст.). Типовими особливостями цього раннього періоду є використання колон в аркадах, що розділяють нави, порівняно великі поверхні стін і стриманість декоративного оздоблення.

Церква *Сен-Шапель* у Парижі (XIII ст.), в минулому палацова церква французьких королів. Так як будівля була невеликих розмірів, то вона не мала системи аркбутанів і контрфорсів.

У XIV ст., в зв'язку зі Столітньої війною (1337-1453), будівельна діяльність у Франції поступово знизилася.

Поряд з церковним будівництвом в готичний період, особливо з XV ст., отримала розвиток громадська архітектура. В замках і громадських укріпленнях значно посилилася оборонна сторона, і частково, у верхній частині зовнішніх стін, стали звичними кам'яні галереї (*машикулі*) з отвором у підлозі для скидання на нападаючих каміння і гарячої смоли. Велика увага приділялася і художньому вигляду будівель. У замковій огорожі, крім донжону, постійно зводилися споруди палацового типу, що використовували декоративні форми готики. У містах будували споруди загального призначення, а також будинки багатих громадян. Будинок *Жака Кера* (Бурж, XV ст.) відрізняється багатством декоративного оздоблення. Не типовими за формою є пінаклі верхніх вікон палацу *Юстицій* у Руані (XV ст.).

Готична архітектура Німеччини розвивалася спочатку під впливом французької (собор в *Кельні*, XIII ст.). Але поряд із цим Німеччина дала і численні самостійні рішення. Тут був вироблений тип *однобаштового* головного фасаду. Також характерним для Німеччини є тип церкви, де центральна і бокові нави мають однакову чи майже однакову висоту, так званий «*зальний тип*» (церква *Святої Єлизавети* в Марбурзі, XIII ст.). Тут же був сформований самостійний стиль *цегляної* архітектури.

У XV-XVI ст. готична архітектура Англії характеризувалася надзвичайною різнобарвністю і декоративністю форм склепінь («зіркові», «сітчасті», «віялоподібні»). Прикладом може слугувати *Каплиця Королівського коледжу* в Кембриджі (XV ст.).

3.3. Скульптура

Скульптура періоду готики займала важливе місце серед інших видів мистецтва. Як і романська, вона розвивалася у тісному зв'язку з архітектурою.

Основні риси:

- ✓ *Інтерес до проявів реального світу.* Релігійна тематика зберігала домінуюче положення, проте її образи змінювалися, набуваючи рис глибокої людяності. Водночас посилилася роль світських сюжетів. Важливе місце поступово почав займати портрет.

- ✓ *Розвиток статуарного мистецтва.* Готика частіше зверталася до рельєфу, проте окремим видом скульптури стала кругла скульптура.

Портал залишився основним зосередженням скульптурного убранства храму. Скульптура розповсюдилася по всьому фасаду, охопивши карнизи, аркбутани і контрфорси. Поле тимпану над дверима заповнювалося великими рельєфними композиціями. Всередині готичних храмів скульптура прикрашала колони, капітелі, вівтарі та надгробки. Скульптурні зображення святих, біблійних персонажів і алегоричних образів органічно поєднувалися з архітектурою, підсилюючи духовний зміст простору й створюючи урочисту, піднесену атмосферу.

Перші пам'ятки скульптури чисто готичного стилю з'явилися лише на початку XIII ст. Надалі її розвиток відбувався надзвичайно швидкими темпами, і протягом цього століття готична скульптура не лише досягла повноти розквіту, а й у деяких відношеннях – найвищого ступеня свого розвитку.

Щодо вибору сюжетів, то їхній розподіл підкорявся суворим *правилам*, встановленим церквою. Сукупність зображень на фасадах соборів відображає систему релігійного світосприйняття епохи. Центральний портал головного фасаду зазвичай присвячувався Христу (іноді – Мадонні). Портали, розташовані по боках, як правило, відводилися Мадонні (правий) та особливо шанованому місцевому святому (лівий). Фігури цих персонажів поміщалися на стовпі, що розділяв двері portalу на дві половини та підтримував архітрав. По боках, на укосах стін, розташовувалися фігури апостолів, пророків, святих, ветхозавітних персонажів і ангелів. Їхні форми підпорядковувалися архітектурній конструкції.

Поле тимпану заповнювалося рельєфом. Якщо тимпан був присвячений Христу, там зображувався Страшний суд. У тимпанах, присвячених Мадонні, відтворювали сцени «Успіня», «Взяття Мадонни на небо ангелами» або «Небесного коронування». У порталах, присвячених святим, розгорталися епізоди з їхніх легенд.

Поширеними були зображення місяців року з найбільш характерними для кожного епізодами і так званих «вільних мистецтв», під якими розуміли мистецтво та науку. На фасадах і бокових сторонах будівель часто зображували королів, представників ремісничих цехів, а також численних атлантів, що підтримували карнизи та кронштейни.

Кронштейн – несуча частина конструкції, що виступає за опору, один кінець якої закріплений, а другий – вільний.

Серед релігійних сюжетів ключовими темами були Страшний Суд, Рай і Пекло.

Розвиток скульптури відбувався в найтіснішому зв'язку з будівництвом великих соборів. Особливо важливі у цьому відношенні собори у Франції: в *Шартрі* (XII-XIII ст.), *Ам'єні* (XIII ст.) і *Реймсі* (XIII ст.), кожен з яких налічує до двох тисяч скульптурних творів.

Розвиток готичної скульптури представляє «*Королівський портал*» Шартрського собору. На центральному порталі зображено Христа в Славі, на правому – Діву Марію, а лівий портал часто асоціюють із Христом-Суддею або місцевим святим, що підкреслює єдність і різноманіття християнського світу. Фігури відзначаються простими обрисами та менш видовженими пропорціями, що надає їм більшої достовірності. Особливо виразними є образи святих та апостолів, які набули більшої індивідуальності та реалістичності завдяки складкам одягу та емоційним обличчям, що відображають інтерес до реального життя та духовного змісту.

Вершиною готичної скульптури є фігура *Христа* на середньому західному порталі Ам'єнського собору. Він зображений у повний зріст, фронтально, попираючи ногами лева і дракона – символи антихриста та диявола. Обличчя Христа, спрямоване в простір, виражає спокій і доброту.

Наприкінці XIII ст. у скульптурі посилюються реалістичні риси, що свідчить про появу декоративної скульптури чисто *світського* характеру. Видатною пам'яткою є п'ять фігур музикантів у натуральну величину, які сидять у нішах другого поверху на фасаді *Будинку музикантів* у Реймсі (XIII ст.).

До шедеврів рельєфного мистецтва періоду розквіту готичного стилю належить тимпан portalу собору *Паризької Богоматері*, присвячений темі «Коронування» (XIII ст.).

У середині XIII ст. поширення набув *S-подібний* вигин фігур із нерівномірним розподілом ваги тіла на обидві ноги. Стегно тієї ноги, на яку фігура переважно спирається, дещо виступає, тоді як друга нога, ледь зігнута в коліні, трохи відставлена. Така постановка набула широкого поширення й залишалася популярною протягом понад століття. Вигин фігур, складний ритм складок, видовжені пропорції та емоційність слугували засобами для передачі напруженого духовного життя персонажів. Прикладом емоційного вираження в скульптурі є «*Усміхнений Ангел*» з Реймського собору (XIII ст.).

З другої половини XIII ст. в іконографії «Страшного суду» дедалі більшого значення набули зображення розкритих гробниць, з яких постають мертві, а також сцени блаженства праведників і муки грішників. Майстри

прагнули передати душевні переживання людини. Сцена «Воскресіння мертвих» давала майже єдиний привід для зображень оголеного тіла.

З середини XIV ст. спостерігається швидкий розвиток реалістичної портретної скульптури. Її початок пов'язаний з поширенням ще наприкінці романського періоду надгробних монументів, у лежачих фігурах яких простежуються пошуки портретної схожості. Звичай знімати маску з обличчя померлого сприяв появі чисто портретних зображень, які встановлювали на порталах церков та якими прикрашали замки королів і великих феодалів. Прикладом реалістичного готичного портрета є стоячі фігури графа *Еккхарда II* та його дружини *Ути*, розміщені в західному хорі Наймбурзького собору в Німеччині (XIII ст.).

Особового значення в декоративному оздобленні готичної архітектури набули гаргульї – скульптури у вигляді фантастичних або гротескних істот, які водночас виконували практичну роль водостоків, відводячи дощову воду від даху. Крім декоративного і практичного, вони мали й символічне значення, відлякуючи злих духів від храмів.

3.4. Живопис

Живопис готики, як і романського періоду, представлений вітражами, фресками та мініатюрою.

Монументальні розписи, поширені в попередньому стилі, були витіснені *вітражами*, які заповнювали величезні пройми стрілчастих і круглих вікон, а на верхніх поверхах навіть замінювали стіни. Їх зазвичай дарували храму монархи, знатні феодали, духовні особи високого сану чи корпорації ремісників.

Порівняно з романськими, готичні вітражі відрізняються більш глибокими і насиченими кольорами. Прозоре скло використовувалося рідше й слугувало для створення блискучих акцентів. З'явилася техніка *гризайлі* – вид декоративного живопису, що виконується у відтінках одного кольору, зазвичай сірого. Якщо в XII ст. основною функцією вітражу було освітлення, то в XIII ст. вона змінилася на оздоблення і повчання глядачів.

Одним із найзнаменитіших і найповніших ансамблів готичного вітражного мистецтва XIII ст. є вітражі церкви *Сент-Шапель* у Парижі.

В епоху Готики людські фігури зображували не лише сидячими або стоячими, а й у найрізноманітніших позах. Часто майстри відтворювали самих себе за роботою. Поряд з окремими великими фігурами пошире-

ними були маленькі релігійні та символічні композиції, які зазвичай вписувалися в круглі або прямокутні медальйони.

У XIV ст. художники дедалі більше зверталися до віражної гризайлі, розмір окремих вікон збільшувався, свинцеві обрамлення облич робилися непомітними, а рисунок ставав витонченішим і тоншим, нагадуючи книжкову мініатюру.

У XV ст. тенденції реалізму відчувалися повсюдно: замість умовних зображень рослин художники звернулися до природи. Було винайдено техніку *дублювання* – поєднання різнокольорового скла, що збільшувало кількість тонів і давало кольорові нюанси. Вітраж почав конкурувати з мініатюрою, втративши риси монументальності та зв'язок з архітектурою. У рисунках вітражів з'явилося наслідування новому виду графічного мистецтва – гравюрі. Ці процеси призвели до занепаду мистецтва вітражу в наступні епохи.

Сприятливим ґрунтом для інших живописних експериментів в епоху готики стала *мініатюра*, яку наслідували в монументальних розписах і вітражах. Орієнтуючись переважно на світського замовника, готична мініатюра набула низки нових рис: посилилося реалістичне начало, спочатку в деталях та окремих мотивах, а згодом – у загальній композиції. Значна увага приділялася й декоративному оформленню рукописів. Багатство і гармонійність побудови сторінок, де текст, *ініціал* (художньо оформлена заглавна літера) та ілюстрація досягли органічного поєднання, стали одним із найвищих досягнень готичного періоду.

У розвитку книжкової мініатюри провідна роль належала Франції. З другої половини XIII ст. в сюжетних зображеннях з'явилися елементи готичної архітектури – фіали, стрілчаті арки, вікна-троянди тощо. Колорит перейшов до світлої тональності. В орнаменталії зустрічаються так звані «*дролери*» – комічні фігурки та сцени, що не мали ніякого відношення до тексту.

Найвищим досягненням французької мініатюри та видатним зразком готичного книжкового мистецтва XIII ст. вважається «*Псалтир Людовіка Святого*». Його мініатюри, зокрема знаменита сцена з «*Валаамовою ослицею*», відзначаються витонченістю, насиченими кольорами й деталізацією, зображуючи біблійні сюжети, сцени з життя Діви Марії і Христа, які стали взірцем для пізніших рукописних праць.

З англійських пам'яток виділяється «*Псалтир королеви Мері*» (XIV ст.). Особливо цікавими є мініатюри, що відтворюють побутові сце-

ни, характерні для кожного місяця: в грудні – туалет молодої дами, що натягує панчохи перед палаючим каміном, у травні – дівчата, що сплітають вінки тощо.

Фресковий живопис у період готики, через популярність вітражу, був менш поширеним, але розвивався. Поряд із класичною фрескою зросла роль розпису по сухій штукатурці (альсекко). Кольорова палітра стала багатшою й яскравішою, з використанням складних відтінків. Переважали релігійні сюжети, однак з'явилися сцени сільського й міського життя, портрети та міфологічні образи. Фігури набули більшої динаміки, виникла ілюзія матеріальності та простору, хоча певна площинність зберігалася. Готичні фрески дійшли до нашого часу, проте часто у значно пошкодженному стані.

Видатним і рідкісним зразком релігійного живопису на дереві в стилі інтернаціональної готики є диптих *Вілтона* (XIV ст.). Створений для англійського короля Ричарда II, він являє собою донаторський портрет, на якому король зображений уклінним перед Дівою Марією з Немовлям Ісусом в оточенні святих. Твір виконаний темперою з використанням інкрустації сусальним золотом.

Питання для самоконтролю

1. *До якого хронологічного періоду відноситься готичний стиль.*
2. *Назвіть характерні риси готичного мистецтва.*
3. *Які архітектурні елементи були поширені в будівлях готичного стилю?*
4. *Які декоративні елементи характерні для готичної архітектури?*
5. *Назвіть найвідоміші пам'ятки готичної архітектури.*
6. *Якими видами представлена скульптура романської епохи?*
7. *У яких видах розвивався готичний живопис?*

Розділ 6. МИСТЕЦТВО РЕНЕСАНСУ



Відродження (Ренесанс) – епоха, що уособлює прихід нового часу в історії культури європейських країн (в Італії – др. пол. XIII-XVI ст., в інших країнах – XV-XVI ст.). Нові відкриття й усвідомлення багатства оточуючого світу поєднувалися з духом допитливого пізнання дійсності. Засоби реалістичного зображення людини й оточуючого її простору були теоретично обґрунтовані та підкріплені науковим вивченням *анатомії, перспективи, пропорцій і світлотіньового* моделювання.

Це дало змогу передавати об'єми людей і предметів у тривимірному просторі. Античне мистецтво стало не лише класичною спадщиною, а й потужним стимулом до вивчення природи, розкриття гармонійних закономірностей буття. Особливого підйому й класичної завершеності образотворче мистецтво та архітектура досягли саме в Італії.

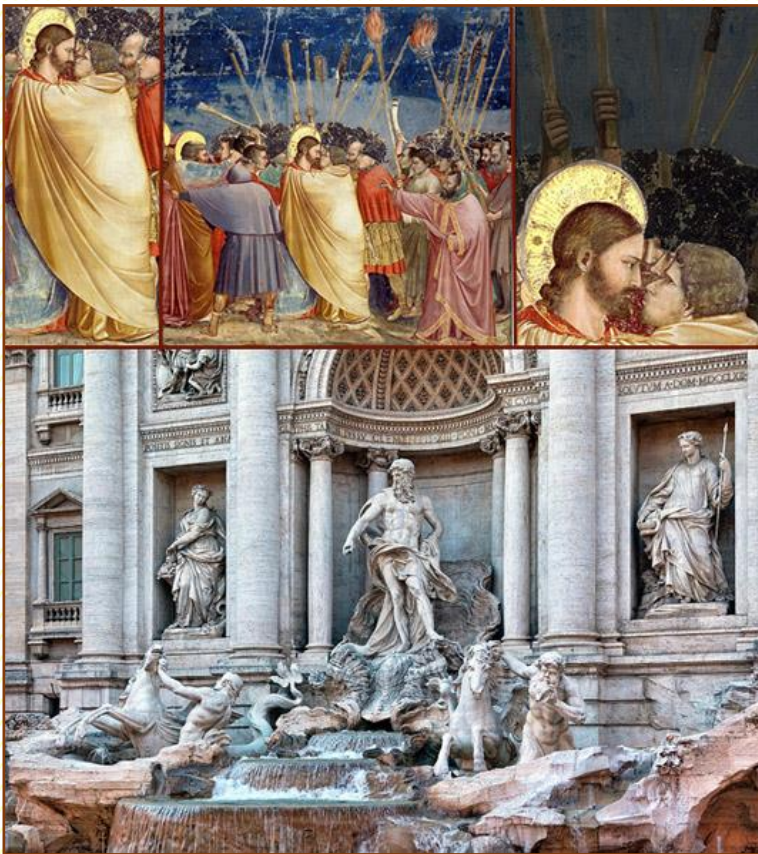
Періоди: Проторенесанс або Треченто (др. пол. XIII-XIV ст.); Раннє Відродження або Кватроченто (XV ст.); Високе Відродження або Чінквеченто (кін. XV – пер. третина. XVI ст.).

Основні риси мистецтва:

- *Гуманізм* – утвердження цінності людської особистості, інтерес до внутрішнього світу людини, її почуттів та розуму.
- *Антропоцентризм* – людина стає головним об'єктом зображення та мірою гармонії світу.
- *Звернення до античної спадщини* – наслідування форм, пропорцій та ідеалів античного мистецтва.

- *Реалізм і науковість зображення* – вивчення анатомії, пропорцій, законів перспективи та світлотіньового моделювання.
- *Створення ілюзії тривимірного простору* – використання лінійної та повітряної перспективи.
- *Гармонія і врівноваженість композиції* – ясність, логічність та цілісність художньої форми.
- *Інтерес до природи* – спостереження за реальним світом як джерелом краси й пізнання.
- *Поєднання релігійних і світських сюжетів* – розширення тематики мистецтва.
- *Зростання ролі художника* – усвідомлення митця як творчої індивідуальності, а не лише ремісника.

Криза гуманістичних ідеалів епохи Ренесансу, що відбулася в середині XVI ст., ознаменувала перехід до більш тривожного й драматичного світосприйняття. Це суттєво сплинуло на художню мову європейського мистецтва та зумовило формування нової стилістики.



Тема 1. МИСТЕЦТВО ПРОТОРЕНЕСАНСУ

План

- 1.1. Архітектура
- 1.2. Скульптура
- 1.3. Живопис

1.1. Архітектура

Італійська архітектура другої половини XIII-XIV ст. характеризується поширен-

ням готики та одночасно зародженням окремих принципів архітектури Відродження. Готичний стиль, що проник до Італії з Франції, зберігався тут до XV ст., існуючи паралельно або переплітаючись з новим стилем Проторенесансу, який перебував на етапі становлення.

Нові будівельні ідеї найяскравіше проявилися в архітектурі Флоренції. Архітектор і скульптор **Арнольфо ді Камбіо** (1245-1302) задумав увінчати середохрестя собору *Санта Марія дель Фйоре* (поч. будівництва – 1296) великим куполом, підпорядкувавши йому всю композицію споруди. Цей задум грандіозної вітварної частини, перекритої куполом, вже містив у зародку ідею *центричного купольного храму*, яка пізніше була розвинена архітекторами Високого Відродження. Ді Камбіо встиг лише розпочати будівництво собору. Його роботу продовжили Джотто ді Бондоне та Андреа Пізано. Через технічні труднощі купольне покриття тривалий час залишалося нереалізованим, однак сама структура споруди підготувала його появу. Лише у XV ст. купол було зведено видатним архітектором Раннього Ренесансу Філіппо.

Надзвичайно широкого розмаху в Італії набула громадська архітектура, яка часто мала вигляд суворих, майже кріпосних споруд. Готичний декор використовувався в ній переважно для обрамлення вікон, дверей

та галерей. Прикладом є *Палаццо Веккьо* (1299) у Флоренції, розпочатий за проектом ді Камбіо, що по суті, являє собою цитадель.

Більш парадною і декоративною виглядала громадська архітектура Венеції. У стилі пізньої готики збудований *Палаццо Дожів* (1340). Його широкі стіни головного поверху, облицьовані рожевим і білим мармуром, містять великі стрілчасті вікна, що спираються на двох ярусах готичних галерей, прикрашених декоративною різьбою по мармуру.

У період Проторенесансу були лише закладені основи ренесансної архітектури, що проявилися в прагненні до гармонії пропорцій, симетрії та поверненні до античних зразків – принципів, які пізніше стали визначальними ознаками повноцінного Ренесансу.

1.2. Скульптура

Перші передвісники ренесансної скульптури проявилися в творчості *Арнольфо ді Камбіо* та **Ніколо Пізано** (1220-1284), які почали відходити від суворих готичних форм, надаючи фігурам більш природну пропорційність, виразність і відчуття об'єму. Найвідомішим твором ді Камбіо вважається рельєф *«Благовіщення»* (бл. 1295-1302).

Ніколо Пізано представляє *пізанську* школу скульптури і вважається її засновником. Вся його творчість відзначається сильним впливом давньоримської класики. Серед найбільш ранніх його робіт – *кафедра баптистерію в Пізі* (1259-1260). Подібні кафедри були поширеними в італійських церквах ще з романського періоду і багато прикрашались скульптурою. На парапетах розміщували рельєфи на сюжети з історії Христа, між якими ставилися фігури пророків. Підніжжям для опорних колон служили зображення тварин і скорчених людей – символ повержених пороків і зла.

У рельєфах Ніколо Пізано вражає їхній світський характер. Здається, що тут представлені не події священної історії, а сцени земного життя. Привертає увагу класична краса облич, матеріальність тіл і драпіровок. Високий рельєф підкреслює об'ємність тіл, а тонка обробка мармуру створює відчуття живого тіла.

Хоча у своїй творчості Ніколо Пізано тимчасово зближався з мистецтвом готики, у цілому він залишався вірним традиціям класики.

Сином і учнем Ніколо Пізано був **Джованні Пізано** (1248-1318), який став видатним скульптором свого часу. Творчо переосмисливши традиції

готики, він ввів у скульптуру проторенесансу риси сучасності, пристрась і динаміку, відкривши шлях для подальшого розвитку реалістичних форм мистецтва.

Після поїздки до Франції, у роботах скульптора з'явилися деякі риси французької готики: одухотвореність облич, здатних передавати відтінки людських почуттів, лінійні обриси і текучість складок. Проте його твори відрізняються драматизмом і багатством міміки. Від класики він успадкував матеріальність форм і розуміння самостійного значення статуарної пластики.

Кафедра церкви Сант-Андреа (1297-1301) повторює ранню кафедру Ніколо Пізано, лише з тією різницею, що тут ніпівциркульна арка змінилася на стрілчасту. Вражає напружена динаміка скульптур, неспокійний рух, який охоплює всю поверхню парапета. З невиданою до того експресією Джованні передає драматичні церковні сцени. Як і у батька, в його творах можна знайти мотиви, запозичені з античної скульптури. Наприклад, створюючи фігуру атланта для кафедри собору в Пізі, він використав в якості прототипу давнє зображення Геракла, надавши йому риси експресії: тіло набуло згину, голова ледь схилилася набік, очі глибоко запади, а рот залишився напіввідкритим.

Творчість Джованні Пізано ознаменувала завершення розквіту ранньої італійської скульптури. Вже з початку XIV ст. провідна роль у мистецтві поступово перейшла до живопису. Твори середини і другої половини XIV ст. не додали нічого принципово нового до досягнень пізанської школи.

1.3. Живопис

Живопис Проторенесансу представлений *римською, флорентійською та сієнською* школами живопису.

Римська школа живопису подарувала світу одного з найвідоміших майстрів Проторенесансу – **П'єтро Кавалліні** (1240/1250-1330). Подібно до Ніколо Пізано, що реформував італійську скульптуру, Кавалліні заклав нові напрями в живописі. На основі ранньохристиянських зразків художник відродив традиції розповідного монументального живопису. Він створив ряд фрескових і мозаїчних циклів у церквах Риму та Неаполю. Більшість із них загинула, а інші дійшли до наших днів спотвореними реставраціями.

Основна заслуга Кавалліні в тому, що він уперше відійшов від площинності форм та умовності композиційної побудови, характерних для «візантійської» манери. Хоча в його фресках ще зберігалася традиційна візантійська іконографія, у них вже з'явилися риси нового мистецтва. Для надання формам округлості і пластичності художник застосував світлотіньове моделювання, запозичене у давніх майстрів.

У фресках церкви *Санта Чечілія* безплотність фігур змінилася матеріальністю, погляд втратив «потусторонній» характер і набув живого вираження, складки стали рельєфними, а драперія – важкою. Мозаїки церкви *Санта Марія* демонструють прагнення художника до ясності просторового розташування фігур і архітектури. Особливої пластичності Кавалліні досяг у розписі «*Страшний суд*», який дозволяє відчути сміливість і новизну його мистецтва та поклав кінець італійській візантійській манері.

Мистецтво П'єтро Кавалліні мало широкий резонанс – його наслідували численні молоді художники Риму. Проте з середини XIV ст. художнє життя в Римі занепало, а провідна роль в італійському живописі перейшла до флорентійської школи.

Флорентійська школа представлена творчістю **Джотто ді Бондоне** (1267-1337) – одного з найвідоміших художників італійського Проторенесансу. Він працював як живописець, скульптор і архітектор, однак головним покликанням митця був живопис. Про ранній період його творчості майже нічого невідомо. Першими достовірними і добре збереженими роботами Джотто є фрески на сюжети з історії Марії та Христа у капелі *дель Арена*.

Кожна фреска Джотто наповнена новим змістом. В євангельських сценах ірраціональне божественне начало відступило на другий план перед зображенням земних людей з їхніми людськими почуттями й пристрастями. У фресці «*Поцілунок Іуди*» (1306), де художник з незвичайною силою втілив зіткнення піднесеного благородства з низькою зрадою, вже закладений принцип *художнього контрасту*, що пізніше був розроблений і використаний Леонардо да Вінчі. У своїх роботах Джотто досяг такої сили в зіткненні контрастів і передачі людських почуттів, яка дозволяє вбачати в ньому попередника великих майстрів Відродження.

Композиції Джотто завжди мають просторовий характер, проте сцена, в якій розгортаються події, зазвичай неглибока. Фігури рухаються в межах невеликого просторового шару переднього плану, обмеженого архітектурними спорудами або гірським тлом. Водночас уміло розташо-

вуючи постаті, дерева та будівлі, Джотто досягав відчуття глибини простору. Іноді художник вводив у передній план фігури, зображені спиною до глядача, – прийом, недопустимий у середньовічних євангельських сценах, які традиційно були звернені до тих, хто молиться. Такі постаті замикають просторове кільце, утворене діючими особами навкруги центрального мотиву, і водночас підкреслюють самотність дії. Прикладом такого композиційного прийому є фреска «*Зустріч Іоакіма з пастухами*» (1306). Фігури в композиціях Джотто завжди пластичні та матеріальні.

Архітектура і пейзаж у фресках Джотто підпорядковуються розвитку дії. Кожна деталь спрямовує увагу до смислового центру. Яскравим прикладом є фреска «*Оплакування Христа*» (1304-1306), у якій не лише погляди й жести дійових осіб, а й схил гори та рухи ширяючих у небі ангелів спрямовані до голови Христа, що лежить на землі. Аналогічною композиційний принцип простежується і в сцені «*Втеча до Єгипту*» (1304-1306).

У розповідях Джотто сюжет набув такої ясності, що глядач безпомилково може визначити головних дійових осіб і з'ясувати характер зображеної ситуації. Написані світлими, чистими фарбами, виконані в узагальнених формах і прості за побудовою, його фрески відзначаються монументальністю і легко сприймаються навіть на віддалі.

Усі ці риси отримали подальший розвиток у пізніших роботах митця, композиції яких набули ще більшого просторового характеру, а співвідношення між фігурами й архітектурою стали більш врівноваженими. Творчість Джотто ді Бондоне заклала основи для мистецтва Відродження. Хоча він не був єдиним художником свого часу, саме його сміливий розрив із суттєвими принципами середньовічної традиції зробив Джотто родоначальником нового мистецтва.

Сієнська школа. Вплив Джотто на італійське мистецтво XIV ст. був надзвичайно великим, і після його творчості повернення до середньовічних форм стало неможливим. Мистецтво Сієни, натомість, вирізняється витонченою вишуканістю: елементи візантійської традиції та готики зберігалися в ньому значно стійкіше, ніж у Флоренції. Прагнення до зображення реальності проявилось тут не в докорінній перебудові всієї художньої системи, а у її поступовім оновленні.

Першим великим майстром сієнської школи був **Дуччо ді Буонінсенья** (1255-1319). Будучи сучасником Джотто, він залишився відчуженим від його новаторських пошуків і тяжів до візантійської традиції.

Поряд з творами Кавалліні і Джотто роботи Дуччо здаються архаїчними, проте в них відсутній суворий аскетизм середньовіччя. Незважаючи на консервативність, Дуччо все ж відчув вплив нових віянь. У його іконах з'явилися риси людяності та інтимності, а також деталі, запозичені з реального життя.

Найзначнішою роботою Дуччо є вітварний образ *«Маєста»* (1308-1311) – Мадонна на троні в оточенні ангелів і святих. Хоча Дуччо не відмовився від традиційних прийомів, він застосував світлотінь, надавши формам легкого рельєфу. Особливу увагу привертають невеликі сцени з Нового Заповіту, розташовані на лицьовій стороні та обороті ікони, які зберігають ліричність сюжету, тонко підмічені деталі та різноманітність типажів. Хоча художник зберіг традиційний золотий фон, у ряді сцен він порушив площинність композиції, ввівши тривимірні будівлі та інтер'єри. Незважаючи на архаїчність його мистецтва, воно зближується з течією, очолюваною Джотто.

Одним із видатних живописців Італії першої половини XIV ст. був сієнський майстер **Симоне Мартіні** (1284-1344). Сформувавшись у колі Дуччо, він зазнав також сильного впливу французької готики, від якої успадкував витончену вишуканість форм. Творчість митця складна. Хоча він і не порвав із старою традицією, його твори настільки пройняті світським духом та гострим відчуттям земної краси, що Мартіні по праву вважається одним із попередників Ренесансу. Він не залишився осторонь від нововведень Флорентійської школи і у ряді випадків користувався прийомами просторової побудови та світлотіньового моделювання, проте вони не набули значного розвитку в його творчості. У багатьох роботах Мартіні художній ефект досягається витонченим ритмом плавних текучих ліній і надзвичайною вишуканістю барвистих поєднань. Вишуканий декоративізм і любов до ювелірної обробки деталей споріднюють його твори з французькою пізньоготичною мініатюрою.

До відомих робіт Симоне Мартіні належить фреска *«Гвідоріччо ді Фольяні під час облоги Монтемассі»* (1328), яка стала одним із перших кінних портретів у західному живописі. Поява такого замовлення свідчить про великі зміни в художньому житті Італії: вперше твір монументального мистецтва створювався не для прикраси церкви чи палацу, а для прославлення могутності республіки та заслуг одного з її громадян. Водночас у творі ще немає яскравої індивідуалізації образу і монументальної узагальненості, які пізніше стануть типовими для подібних робіт. Фреска

ще нагадує велику мініатюру, але її значення надзвичайно велике, бо вона відкрила довгий ряд пам'яток, присвячених видатним сучасникам, що набули особливого поширення в мистецтві наступних століть.

Іншими характерними роботами художника є «*Мадонна Милосердя*» (1308), «*Похорон святого Мартіна*» (1321) та «*Благовіщення*» (1333). Його творчість мала великий резонанс і зробила вплив на розвиток французького мистецтва в другій половині XIV ст.

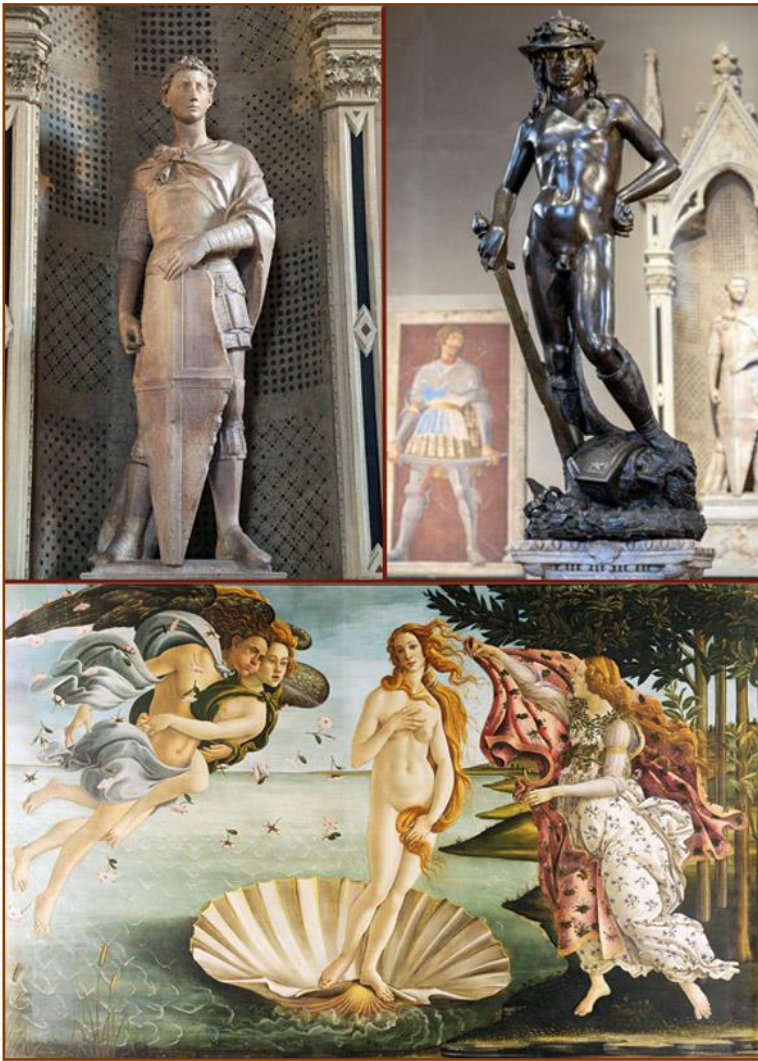
Найбільше серед сієнських художників XIV ст. був пов'язаний із флорентійською школою **Амброджо Лоренцетті** (1290-1348). Пропрацювавши декілька років у Флоренції, він познайомився з мистецтвом Джотто, яке справило на нього велике враження. У своїх творах Лоренцетті приділяв особливу увагу передачі простору. На відміну від Джотто, він не обмежував простір вузьким шаром переднього плану, а в ряді картин створював обширні панорами з далеким горизонтом. Пейзажі та інтер'єри Лоренцетті свідчать про його значні успіхи в побудові перспективи. У його пластичних і матеріальних фігурах нерідко можна відчутти відгомони античної традиції. Менше уваги художник приділяв активізації дії і передачі людських характерів й пристрастей. Його мистецтво носить *оповідний* характер: композиції включають безліч епізодів і позбавлені ясно вираженого центру. Водночас Лоренцетті з великою любов'ю передавав численні деталі, спостереженні з життя.

Головним твором Амброджо Лоренцетті є його розписи в сієнському палаццо *Публіко* з алегоричним зображенням «*Доброго і поганого правління та їхніх наслідків*» (1337-1339). Особливо цікаві пейзажні зображення процвітаючих міст і сіл при доброму правлінні, оживлені безліччю людських фігурок. Вперше сцени буденного життя стали об'єктом зображення в монументальному розписі.

Проторенесанс став перехідним етапом в історії італійської культури і сполучною ланкою між середньовічної готикою та Відродженням. Розвиток Проторенесансу був перерваний у середині XIV ст. епідемією «Чорної смерті» (чуми), через що повноцінне Раннє Відродження отримало розквіт лише через декілька десятиліть.

Питання для самоконтролю

1. Назвіть основні періоди розвитку мистецтва Ренесансу та його характерні риси.
2. У чому полягає значення Арнольфо ді Камбіо для подальшого розвитку ренесансної архітектури?
3. Назвіть визначних представників пізанської школи скульптури Проторенесансу та їхні відомі твори.
4. Назвіть визначних представників римської школи живопису Проторенесансу та їхні відомі твори.
5. Назвіть визначних представників флорентійської школи живопису Проторенесансу та їхні відомі твори.
6. Назвіть визначних представників сієнської школи живопису Проторенесансу та їхні відомі твори.



Тема 2. МИСТЕЦТВО РАНЬОГО ВІДРОДЖЕННЯ

У перші десятиліття XV ст. в мистецтві Італії відбувся рішучий перелом. Виникнення Ренесансу у Флоренції поклало кінець мистецтву готики. Творчість майстрів періоду Раннього Відродження істотно відрізняється від «реалізму деталей», характерного для мистецтва пізнього Проторенесансу. Мистецтво цього періоду пройняте ідеалами

гуманізму. Воно звеличує людину, піднімає її над рівнем буденності. Яскравість індивідуальних характерів, глибина і сила людських почуттів стали центром уваги художників. На зміну ретельній деталізації прийшли узагальненість і монументальність форм. Героїчний пафос і величність, характерні для творів великих майстрів Проторенесансу, не довго утримались в мистецтві Раннього Відродження і знайшли подальший розвиток лише в добу Високого Відродження. З XV ст. мистецтво Італії набуло *реалістичної* спрямованості і *світського* характеру, які стали визначальними рисами епохи Відродження.

У XV ст. мистецтво істотно зблизилося з *наукою*. Було розроблено теорію лінійної перспективи, започатковано систематичне вивчення будови людського тіла і сформовано теорію пропорцій. За допомогою математики і анатомії були розв'язані ключові завдання зображення людської фігури в просторі.

План

- 2.1. Архітектура
- 2.2. Скульптура
- 2.3. Живопис

2.1. Архітектура

Наприкінці XIV – на початку XV ст. стиль Ренесансу остаточно сформувався в архітектурі. Розпочалося будівництво споруд нового типу: міських палаців – *палаццо* (палац, особняк в Італії XV-XVIII ст. з великим фасадом, що виходить на вулицю, та внутрішнім двором), *заміських вілл*, а також суспільних будівель – *університетів*, *виховних закладів*, *госпіталів* тощо.

Характерним конструктивним елементом багатьох ренесансних споруд була *балюстрада* – архітектурна огорожа, що складається з ряду балясин (стовпчиків), об'єднаних спільним поручнем або горизонтальною плитою. Вона застосовувалася для оформлення лоджій, балконів, сходів, терас, галерей і аттиків.

У добу Відродження балюстрада набула чітких класичних форм і пропорцій, узгоджених із ордерною системою. Її композиція підпорядковувалася принципам гармонії, симетрії і тектонічної ясності. Балясини мали врівноважені, чітко окреслені профілі, часто нагадували за формою вазу або невелику колону.

На відміну від бароко, де балюстрада стала динамічним декоративним елементом, у ренесансній архітектурі вона зберігала передусім конструктивну логіку та підкреслювала горизонтальні членування фасаду, впорядкованість і раціональність архітектурного простору.

Головним центром розповсюдження мистецтва Ренесансу була *Флоренція*. Найбагатшим будинком у Флоренції був палаццо *Медічі-Ріккарді* (1444). Після перевороту 1434 р. глава сім'ї Козімо Медічі фактично зосередив у своїх руках всі важелі управління містом, хоча й не займав офіційних посад. Він став засновником династії, яка протягом століть утримувала владу у Флоренції.

Зародження і закріплення принципів, ідей і форм Ренесансу в архітектурі пов'язано з творчістю флорентійського архітектора **Філіппо Брунеллескі** (1377-1446).

Першою пам'яткою нового стилю і самим раннім твором Брунеллескі у сфері громадського будівництва є *Шпиталь невинних* на площі Аннунціанта (1419). Невисокий двоповерховий фасад притулку має на першому поверсі лоджію, обмежену рядом колон з арками. Між арками розташовані *круглі медальйони* – мотив, який набув широкого застосування в архітектурі цього періоду. Брунеллескі створив новий тип архітектурної споруди з великою кількістю маленьких приміщень, розташованих по периметру квадратного двору.

У будівництві собору *Санта Марія дель Фйоре* Брунеллескі вирішив проблему купольного перекриття великого прольоту (діаметр понад 42 м), що набуло великого значення для епохи Відродження і подальшого розвитку європейської архітектури. Купол собору увінчаний світловим ліхтарем.

До інших значних творів архітектора належать капела *Пацці* (1429) та палаццо *Пітті* (1458). Капела Пацці – прямокутна в плані, перекрита куполом будівля, що вирізняється витонченістю пропорцій та простотою зовнішнього і внутрішнього декоративного оформлення. Фасад палаццо Пітті розділений горизонтальними поясами на три поверхи. Його стіни викладені з грубого каменю. Така кладка, що отримала назву *рустовки* (від слова *rust* – камінь із грубо обтесаною опуклою лицьовою поверхнею), широко застосовувалася в архітектурі того часу.

Поряд із Брунеллескі центральною фігурою Ренесансу був **Леон Баттіста Альберті** (1404-1472) – перший теоретик архітектури раннього італійського Відродження. Він був всесторонньо обдарованою і освіченою особистістю, типовою для своєї епохи. Альберті відомий як гуманіст, фізик, поет, музикант, оратор, філософ, витончений стиліст, і найголовніше, великий архітектор доби Ренесансу. За різнобарвністю пізнання та діяльності його можна порівняти з Леонардо да Вінчі.

Новий етап у процесі еволюції палацових споруд Раннього Ренесансу уособлює палаццо *Ручеллаї* (1446) – одна з найвідоміших будівель Альберті. Для неї характерна система пілястр, що підтримує антаблементи, які розмежовують окремі поверхи.

Пілястра, пілястр – вертикальний виступ на поверхні стіни у вигляді частини вбудованого в неї прямокутного стовпа. Має ті ж частини, що й колона.

Альберті також створив фасад готичної церкви *Санта-Марія Новелла* (1456) у Флоренції. Не руйнуючи основних елементів готичної

базиліки, архітектор розробив декор, який відповідав духу нового часу: він застосував інкрустацію кольоровими мармуром та вперше використав волоти, що об'єднали центральну високу наву з пониженими боковими.

У проєктах Леона Баттіста Альберті яскраво втілювалися ідеї «відродження» давньоримської архітектури. Його теоретичні розробки, художні твори, а також сама особистість гуманіста відіграли вирішальну роль у становленні і розвитку мистецтва епохи Відродження.

2.2. Скульптура

Скульптура Раннього Відродження вирізняється поверненням до античних традицій і посиленою увагою до реалістичного зображення людини, її пропорцій та анатомії. Фігури стали природними, живими й наближеними до реальної людини. У рельєфах для передачі глибини простору митці почали застосовувати лінійну перспективу. Для скульптурних образів характерні виразність емоцій та індивідуалізація. Розвитку набули такі форми, як *статуя, рельєф, бюст, кінний монумент, вітарна композиція та надгробок*.

Провідним майстром, який започаткував розквіт Відродження, був видатний флорентійський скульптор **Донателло** (1386-1466). Порвавши з традиціями пізнього Проторенесансу, він обрав шлях оновлення ідейних і художніх засобів скульптури. Створені ним образи стали першим втіленням гуманістичного ідеалу всесторонньо розвиненої особистості та вирізняються яскравою індивідуальністю й багатством духовного світу. Донателло першим серед майстрів Відродження зумів вирішити проблему стійкості постановки фігури, передати органічну єдність тіла, його важкість і масу.

Його творчість вражає різноманітністю *новаторських* досягнень: він відродив зображення оголеної натури в статуарній пластиці, започаткував індивідуальний скульптурний портрет, відлив перший бронзовий пам'ятник, працював над проблемою вільно стоячої групи, брав участь у розробці теорії лінійної перспективи та застосовував її у своїх творах. Художні задачі, поставлені Донателло, надовго визначили розвиток європейської скульптури.

Уже в ранній роботі Донателло – мармуровій статуї *Давида* (1408-1409) – проявився його інтерес до героїзованого образу. Відмовившись

від традиційного зображення Давида-царя у вигляді старця з лірою чи свитком у руках, Донателло представив юнака в момент перемоги над Голіафом. Згідно з біблейською легендою, ще будучи простим пастухом, юний Давид відважно вступив у єдиноборство з велетнем Голіафом, і, здолавши його, забезпечив свободу своєму народу. Гордий своєю перемогою, Давид стоїть, попираючи ногами відрубану голову ворога. Нестійка постановка фігури та зігнутість торсу ще свідчать про збережений вплив готики.

У своїх творах Донателло прагнув не лише до об'єктивної правильності пропорцій і побудови фігури, але й завжди враховував ефект, який статуя справлятиме на глядача з місця її встановлення.

Одна з вершин творчості Донателло – статуя *Святого Георгія* (1417), у якій отримав подальший розвиток образ мужнього й відважного переможця, що приваблював увагу художника ще з юності. У ній він створив глибоко індивідуальний образ і водночас втілив ідеал сильної, могутньої та гармонійної особистості, який відповідав духу епохи і пізніше знайшов відображення у творчості майстрів італійського Ренесансу. Кожен елемент статуї передає відчуття енергії. Це революційна мармурова скульптура раннього Відродження, що зображує святого не як статичну фігуру, а як рішучого воїна, що виражає напругу та готовність до бою. Вона символізує розрив зі середньовічним мистецтвом завдяки реалістичності, психологічній глибині та використанню перспективи в цокольному рельєфі.

Наступна статуя *Давида* (1440), виконана Донателло, зображує стрункого оголеного хлопчика з довгим волоссям і гнучким тілом та відлита в бронзі. Це була перша з часів античності окремо розташована оголена чоловіча статуя в повний зріст. Давид стоїть, поклавши ногу на відрубану голову ворога, і тримає в руці його меч. Саме цей твір став одним із найвідоміших зображень Давида в європейській скульптурі та одним із найвизначніших творів Донателло.

Перший кінний пам'ятник епохи Відродження – бронзова статуя кондотьєра *Гаттамелати* (1445-1453), створена Донателло на замовлення Венеційської республіки. Вона уособлює типового ренесансного героя – мужню, власну, впевнену у собі людину. Водночас цей портрет вирізняється високою схожістю з реальною особою.

Донателло відіграв важливу роль у розвитку європейської скульптури. Його новаторські ідеї та художні прийоми значно вплинули на пода-

льший розвиток скульптури й стали зразком для багатьох митців наступних поколінь.

Іншим відомим скульптором цього періоду був **Лоренцо Гіберті** (1378-1455). Якщо діяльність Донателло знаменує різкий відрив зі старими мистецькими традиціями, то творчість Гіберті характеризується поступовим переходом від середньовічних форм до ренесансних.

Північні бронзові двері *Флорентійського баптистерія* (1403-1424), створені ним на замовлення влади Флоренції, містять двадцять вісім маленьких композицій, двадцять з яких присвячені євангельським сценам. Гіберті ввів у композицію елементи архітектури, рослини, скелі та море. Між рельєфними полями він розмістив багаті декоративні гірлянди, а на перехрестях – виступаючі у високім рельєфі голови, серед яких автопортрет митця та його учнів. Фігури ще зберігають властиві пізній готиці вигнуті форми, видовжені пропорції та плавність складок одягу, під майже якими не відчувається тіло.

Вершиною творчості Лоренцо Гіберті є другі, східні двері *Флорентійського баптистерія*, які ще сучасники назвали «*Райськими вратами*» (1425-1452) і які вважаються одним із найвідоміших творів Раннього Ренесансу. Митець створив десять великих прямокутних рельєфів на сюжети зі Старого Заповіту. Від попередніх вони відрізняються просторовим характером композицій: події розгортаються на фоні величної архітектури або пейзажів із багатою рослинністю. Гіберті використав засоби лінійної перспективи. Для посилення враження глибини він підвищив рельєфи фігур і предметів на передньому плані, поступово сплоскуючи їх і пом'якшуючи контури по мірі віддалення. Раму дверей прикрашають фігури апостолів і маленькі бюсти, серед яких – автопортрет самого скульптора і портрет його сина.

2.3. Живопис

Для живопису Раннього Відродження характерне уважне вивчення натури, реалістичне зображення людини та простору, передача перспективи й об'єму. З'явилися нові теми – серед яких *міфологічні* сюжети та *портрети*, що свідчить про інтерес до «земного» життя та індивідуалізму. Як і в скульптурі, головною темою живопису було зображення досконалої і героїчно прекрасної людини у повноті її життєвих сил. Відбувся різкий поворот *від ікони до картини*, а мистецтво *фрески* досягло висо-

кого рівня розвитку. Виокремилися основні жанри *світського* живопису, зокрема *портрет* і *пейзаж*. В картинах і фресках на релігійні та міфологічні сюжети легко упізнаються сучасники художників і їхні власні *автопортрети*, що було не допустимим для середньовічного мистецтва.

Основоположником живописної манери Раннього Відродження вважають **Мазаччо** (1401-1428). У своїй творчості він повністю подолав середньовічні готичні традиції та втілював гуманістичне бачення людини. Уже в ранніх роботах художника проявилися об'ємність форм, прагнення до узагальненості та передача простору. Найвідомішими фресками Мазаччо є «*Вигнання з раю*» (1424-1426), де Адам і Єва зображені оголеними та беззахисними, і «*Диво з динарієм*» (1424-1426), у якій художник ще зберіг середньовічну традицію, тричі повторюючи фігуру апостола Петра для показу різночасових подій в одному просторі.

Однією з характерних рис флорентійського живопису після Мазаччо стало широке розповсюдження в ньому світських тенденцій. Це проявилось не лише в розвитку нових жанрів, але й в проникненні світського змісту в релігійні теми. Показовою є творчість **Філіппо Ліппі** (1406-1469), який перетворив релігійну картину на своєрідну галерею образів сучасників.

Період творчої зрілості художника відкриває картина «*Коронація Марії*» (1441-1447), де зображено урочисту сцену коронування Діви Марії Богом-Отцем в оточенні великої кількості ангелів та святих. Це одна з найкрасивіших робіт Ліппі, у якій яскраво проявився світський характер його мистецтва. Зображення сучасників митця, їхніх костюмів і прикрас привертають увагу навіть більше, ніж сам релігійний сюжет.

До кращих картин Філіппо Ліппі належить «*Мадонна з Немовлям і ангелами*» (1465). Мадонна зображена сидячою в кріслі на тлі відкритого вікна, крізь яке проглядається далекий пейзаж. Це нарядно вбрана флорентійська пані з пухким немовлям на руках, якого підтримують два хлопчики. Існує припущення, що художник змалював у цій сцені власну дружину й сина. Картина за своїм характером швидше нагадує світський портрет, ніж традиційний вітварний образ. Лише ледь помітний німб над головою жінки і крильця за плечима одного з хлопчиків нагадують про релігійний сюжет.

Живопис Мазаччо справив значний вплив на мистецтво інших митців Ренесансу, зокрема на творчість **П'єро делла Франчески** (бл. 1420-1492). У його творах панує сувора, майже геометрична гармонія, усе під-

порядковано законам розуму й порядку. Форми фігур і предметів спрощені, а побутові деталі відкинуті. Образи благородні та піднесені над буденністю. Мистецтво художника пронизане вірою у високу місію людини та її досконалість.

Франческа був одним із найвидатніших колористів XV ст. Його живопис вирізняється багатством кольору, тонкою грою нюансів та чудовим відчуттям світла, яке об'єднує всі кольори в єдину гармонійну композицію. Одним із відомих творів є цикл фресок *«Легенда про Животворящий Хрест»* (1458-1460). До найкращих фресок циклу належить *«Сон імператора Костянтина»*, що зображує містичне видіння імператора, яке перед вирішальною битвою передвістило йому перемогу під знаком Хреста і привело до прийняття християнства. Сміливе світлове рішення цієї фрески не має аналогів у мистецтві XV ст.

П'єро делла Франческа створив один із найбільш впізнаваних образів італійського Відродження – *«Урбінський диптих»* (1472-1475). Картина показує урбінського герцога та його дружину на фоні панорамного, детально прописаного краєвиду їхніх володінь. Твір є зразком високої естетики ренесансного *профільного* портрета й цілком відповідає духові епохи.

Творчості художника приписували відомий твір епохи Ренесансу *«Ідеальне місто»* (1480-1490), але сьогодні його авторство ставиться під сумнів.

Традиції світського живопису продовжив флорентієць **Доменіко Гірландайо** (1448-1494). Працюючи переважно для родини Медічі та її оточення, він став портретистом і побутописцем цього кола. У його фресках часто з'являються портрети представників династії, а далекі релігійні сюжети перетворені на зображення життя й побуту того часу.

Одна з найвідоміших фресок художника – *«Народження Іоанна Хрестителя»* (1485-1490) – зображує біблійну подію, перенесену в розкішний інтер'єр багатого флорентійського будинку. На фресці також представлені сучасниці художника. Вона вважається цінним джерелом для вивчення моди, інтер'єрів та соціальної ієрархії Флоренції XV ст.

Серед робіт світського жанру найвідомішим є *«Портрет старого з онуком»* (1490). Це зворушлива станкова картина, відома своїм реалістичним зображенням рис обличчя старого чоловіка, зокрема його пошкодженого носа.

Найяскравішим представником флорентійської школи кінця XV ст. був учень Філіппо Ліппі – **Сандро Боттічеллі** (1444-1510). Його твори справляють подвійне враження: яскраві й святкові за формою, вони водночас сповнені тихої внутрішньої печалі. Образи Мадонни, Венери та Весни сповнені смутку, а в їхніх поглядах відчувається прихований біль. Саме на цьому тонкому духовному стані людини й зосередив свою увагу Боттічеллі, надаючи своїм героям особливої емоційної глибини.

Зрілі твори художника позначені рисами витонченого декоративізму. Митець уникав зображення значної просторової глибини, нерідко сплющуючи простір і перетворюючи його на орнаментований плоский фон.

Два найвідоміших міфологічних шедеври Сандо Боттічеллі – це картини *«Весна»* (1482) і *«Народження Венери»* (1485). Обидва твори втілюють ідеали краси та гуманізму Раннього Відродження, об'єднуючи античні міфи з християнськими символами. *«Народження Венери»* зображує появу богині любові на мушлі, яка прибуває до берега, тоді як *«Весна»* постає як алегоричний сад оновлення, де Венеру зустрічають божества та Ори – уособлення весни. В обох творах художник поєднав міфологічний сюжет із вишуканим пейзажем, який не лише слугує тлом, а й підсилює ідею природної гармонії, вічного відродження та краси світу.

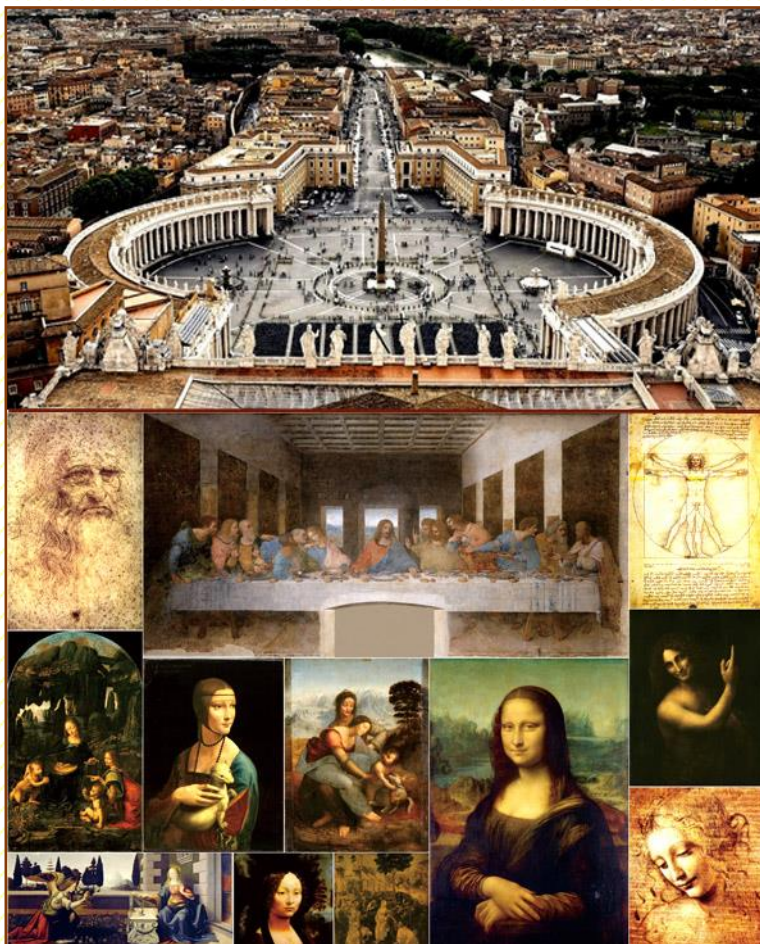
Іншими відомими художниками Раннього Відродження були **П'єтро Перуджіно** (1446-1523) і **Андреа Мантенья** (1431-1506).

До найвідоміших робіт Перуджіно належать фреска *«Христос передає ключі від раю апостолу Петру»* (1480-1482) і картина *«Заручини Діви Марії»* (1500-1504). У своїх творах художник уникав схематизму. Його персонажі зазвичай бездіяльні та занурені у глибоку задумливість. Простота і ясність композиції, відчуття ритму та високі живописні якості надають його картинам довершеності.

Мантенья цікавився зображенням людської фігури в складних і незвичних ракурсах та побудовою перспективи з пониженою точкою зору. У його роботах риси підвищеної експресії поєднуються з античним пафосом страждань (*«Мертвий Христос»*, 1475-1478). Ранні роботи художника відзначаються суворістю й величчю. У багатьох фресках проявляються риси готики: видовжені фігури, жорсткість і різкість контурів (вівтар *Сан-Дзено*, 1456-1459). Мантенья був одним із перших великих граверів. Йому належить ряд чудових гравюр на міді, що здобули широку популярність у Європі. Він першим в Італії підняв гравюру до рівня великого мистецтва і зробив помітний вплив на розвиток європейської графіки.

Питання для самоконтролю

1. Назвіть основні риси архітектури Раннього Ренесансу.
2. Які конструктивні та декоративні елементи були характерні для архітектури Раннього Ренесансу?
3. Охарактеризуйте творчість архітекторів Філіппо Брунеллескі та Леона Баттіста Альберті і назвіть їхні відомі твори.
4. Охарактеризуйте творчість скульптора Донателло та назвіть його відомі твори.
5. Хто є автором відомих «Райських врат» Флорентійського баптистерія?
6. Які жанри характерні для живопису Раннього Ренесансу?
7. Назвіть визначних представників живопису Раннього Ренесансу та їхні відомі твори.
8. Хто є автором відомих картин «Весна» і «Народження Венери»?



Тема 3. МИСТЕЦТВО ВИСОКОГО І ПІЗЬНОГО ВІДРОДЖЕННЯ

З початку XVI ст. мистецтво Відродження в Італії увійшло в нову фазу розвитку, що ознаменувалася його найвищим розквітом, а пізніше – швидким розпадом. Останній етап італійського Відродження відзначається багатством контрастів і різноманітністю художніх підходів.

Якщо в XIV-XV ст. Італія була передовою країною Західної Європи, то на початку XVI ст., ставши ареною суперництва між Францією та Німеччиною, вона почала занепадати. Протягом кількох десятиліть країна зазнавала численних нападів іноземних військ, що призвело до опустошення земель та занепаду італійської економіки, промисловості й торгівлі.

Мистецтво, що сформувалося в таких умовах, представляє *складну і суперечливу* картину. З одного боку, це заключний період, високий зліт італійського мистецтва, відомий як Високе Відродження, яке подарувало світу таких митців, як Леонардо да Вінчі, Рафаель, Мікеланджело, Джорджоне, Тиціан, чиї твори сповнені традицій гуманістичної культури. З іншого боку, у той час зародилися явища, чужі класичним ідеалам Відродження, що відображали кризу гуманістичних цінностей і породили маньєризм – течію, яка поширилася по всій Італії та проникла в більшість європейських країн. Перші ознаки маньєризму почали з'являтися ще тоді, коли культура Високого Відродження перебувала у повному розквіті.

План

- 3.1. Архітектура
- 3.2. Скульптура. Творчість Мікеланджело Буонарроті
- 3.3. Живопис
- 3.4. Відродження у Венеції
- 3.5. Маньєризм

3.1. Архітектура

До початку Високого Відродження центр художнього життя Італії перемістився з Флоренції до Риму. З правлінням Юлія II (1503-1513) розпочався «золотий вік» мистецтва Ренесансу.

Монументальність і велич, успадковані від архітектурної спадщини Давнього Риму, є визначальними рисами архітектури Високого Відродження.

Архітектор **Донатو Браманте** (1444-1514) відіграв в архітектурі Високого Відродження ту ж роль, що і Брунеллескі в період Раннього Ренесансу, визначивши своєю творчістю шляхи розвитку архітектури XVI ст.

Ранній період діяльності Браманте пов'язаний із Міланом. Згодом він переїхав до Риму і саме римський період приніс йому славу одного із найвидатніших архітекторів свого часу. Саме тоді ним були створені визначні пам'ятки, що сформували стиль Високого Ренесансу.

Першим римським твором Браманте в галузі церковної архітектури стала каплиця «Темп'єтто» (1502), збудована у дворі одного з римських монастирів. Саме в Темп'єтто ідея *центрально-купольної* споруди набула закінченого вираження. Уже сучасники вважали її шедевром завдяки винятково урівноваженій композиції, виразності образу та простоті архітектурних засобів. Кругла в плані будівля завершується куполом, а її глухі стіни, оточені колонадою, прикрашені пілястрами і нішами.

Визначною роботою Донато Браманте є проєкт собору *Святого Петра* в Римі (поч. будівництва – 1506). Працюючи над ним, архітектор задумав створити величну монументальну споруду, що не мала б собі рівних у світовій архітектурі. В основу свого задуму Браманте поклав принцип *центрально-осьової* симетричної композиції. Проте цей проєкт так і не був повністю реалізований.

Водночас ідея архітектора створити грандіозну купольну споруду не зникла безслідно. Її використав і розвинув у власному проєкті собору

Святого Петра Мікеланджело. До часу його смерті основну частину собору було завершено, за винятком покриття центрального купола. Подальша історія спорудження собору Святого Петра пов'язана з розвитком архітектури бароко.

Видатним архітектором Пізнього Ренесансу був **Андреа Палладіо** (1508-1580) – відомий представник класичного напрямку. Палладіо захоплювався античністю і, як й багато його сучасників, прагнув знайти математичне вираження законів, що лежали в основі древньогрецької та давньоримської архітектури. Правила античних ордерів він вважав догмою, яка не підлягала жодним змінам.

Більшість споруд, зведених Палладіо, здебільшого це замські *вілли-палаццо*, розташовані в його рідному місті Віченці. Архітектор прагнув до гармонійного поєднання архітектурних форм із природним оточенням, втілюючи ренесансну мрію про ідеальне, розмірене й спокійне життя в сільській місцевості.

Серед найвідоміших споруд Палладіо – вілла «*Ротонда*» (1551-1567). Квадратна в плані, вона утворює цільний і самодостатній об'єм. Усі чотири фасади прикрашені портиками з широкими сходами, що забезпечує повну симетрію. Центром споруди є кругла зала, увінчана куполом.

Палладіо – майстер архітектурного ансамблю. Його споруди вирізняються різноманітністю просторово-планувальних рішень і гармонійними пропорціями. У віллах головні будівлі та службові приміщення з'єднуються галереями, а гладкі стіни контрастують із виразними пілястрами і портиками, увінчаними трикутними фронтонами.

У 1580 р. архітектор створив один із небагатьох театрів Ренесансу – театр *Олімпіко* у Віченці, який став одним із перших критих театрів Італії.

У Венеції Палладіо збудував масштабні церкви – *Сан-Джорджо Маджоре* (1566-1610) та *Іль Реденторе* (1576-1592).

В епоху класицизму спадщина Андреа Палладіо набула такої популярності, що в архітектурі виник цілий напрям – *палладіанство*.

3.2. Скульптура. Творчість Мікеланджело Буонарроті

Скульптори Високого Відродження спиралися на античні зразки, поєднуючи їх із глибоким знанням анатомії та майстерною передачею руху й внутрішнього стану постаті. Людське тіло постало як утілення краси, сили та духовної величч.

Найяскравішим представником скульптури даного періоду був **Мікеланджело Буонарроті** (1475-1564). Він був скульптором, архітектором, живописцем і поетом, чия творчість справила величезний вплив на розвиток мистецтва епохи Відродження та заклала основи для наступних стилів, зокрема *бароко*.

Мікеланджело прожив довге життя, пройшовши складний шлях художнього розвитку. Перші його твори були створені ще в останнє десятиліття Раннього Відродження, найкращі роботи відносять до «золотого віку» Високого Відродження, а завершив своє життя митець у період згасання культури Ренесансу.

Подібно до Леонардо да Вінчі та Рафаеля, Мікеланджело до кінця життя залишався вірним реалістичній традиції й гуманістичним ідеалам Ренесансу. Проте, значно переживши своїх сучасників, він на власні очі побачив приниження Італії та занепад її культури. Оспівуючи могутню й прекрасну людину, сильну тілом і духом, Мікеланджело водночас не міг не усвідомлювати трагічності її долі. Тому його мистецтво сповнене тривоги й передчуття майбутніх катастроф.

Мікеланджело навчався живопису і скульптурі у Флоренції. До ранніх творів цього періоду належать мармурові рельєфи *«Мадонна біля сходів»* (1491) і *«Битва кентаврів»* (1492).

У 1496 р. він переїхав до Риму, де виконав дві роботи, що принесли йому широку славу – статую *«Вакх»* (1497) і скульптурну групу *«П'єта»* («Оплакування Христа») (1498-1499). В останній скульптор з вражаючою правдивістю і силою зобразив неживе тіло Христа, розпростерте на колінах юної і прекрасної Мадонни, яка скорботно схилилася над ним.

Одна з ранніх робіт Мікеланджело – статуя Давида (1501–1504), висотою близько 5 м, була встановлена на площі, де розташовувався урядовий центр Флоренції. Установка цієї статуї мала особливе політичне значення. На початку XVI ст. Флорентійська республіка, що вигнала своїх внутрішніх тиранів, рішуче прагнула чинити опір ворогам як зовнішнім, так і внутрішнім. Сподівалися, що маленька Флоренція здатна перемогти, як колись юний пастух Давид переміг велетня Голіафа.

Мікеланджело створив із єдиної мармурової брили образ прекрасного у стриманому гніві молодого героя. На відміну від майстрів XV ст., він зобразив Давида не під час торжества перемоги, а з грізно нахмуреним обличчям у момент підготовки до бою.

До цього періоду належить одна з перших живописних робіт Мікеланджело – тондо «*Святе сімейство*» (1505-1507). Тондо – кругла картина або рельєф.

За іронією долі, найвідомішим і найбільш завершеним із проєктів Мікеланджело став не скульптурний, а живописний – розпис стелі *Сікстинської капели* (1508-1512), який йому доручив папа Юлій II. Спершу Мікеланджело не вважав себе живописцем, але, приступивши до виконання замовлення, захопився.

Замість того, щоб обмежитися орнаментом і заповнити фігурами лише простір між склепіннями, як передбачалося спочатку, він наповнив всю середину стелі сюжетними композиціями. Архітектурна декорація знизу виглядає як справжня, а пророки й юнаки, розташовані в ілюзорних нішах і на цоколях, здаються об'ємними.

У загальній складності на площі 600 квадратних метрів написано 343 фігури: старі й молоді, чоловіки й жінки, немовлята – ціле покоління титанів. Через фігури пророків і юнаків Мікеланджело створив своєрідну «енциклопедію пластики», демонструючи безмежну різноманітність ракурсів і залишаючи майбутнім скульпторам справжній заповіт мистецтва.

Мікеланджело працював над розписом протягом чотирьох років. Він став своєрідним гімном довершеній людині – її силі, красі та мужності. Навіть в образі Бога митець підкреслив Його прекрасне начало. Його Адам – могутній і вродливий чоловік, риси якого багаторазово повторюються у фігурах оголених юнаків. Проте над цими прекрасними й сильними людьми, створеними для миру і щастя, вже не сяє безхмарне небо. Над ними згущуються хмари, на них обрушуються випробування, і вони змушені героїчно боротися за своє щастя.

Мікеланджело закінчив роботу над плафоном у 1512 р. Невдовзі після цього папа помер, і його спадкоємці, відповідно до заповіту, замовили митцеві надгробок. Проєкт гробниці *папи Юлія II*, над яким Мікеланджело працював у 1505-1545 роках так і не був повністю здійснений. Спадкоємці папи постійно відволікали митця новими замовленнями і лише у 1545 р. роботу було завершено.

Для надгробка Мікеланджело створив декілька статуй, частина з яких не увійшла до остаточного варіанту пам'ятника. До них належать дві фігури рабів – «*Повсталий раб*» (1516) і «*Помираючий раб*» (1513-1515), що мали прикрашати нижній ярус. Водночас Мікеланджело виконав статую «*Мойсея*» (1513-1515), яку було розміщено в центрі надгробка.

Одним із визначних творів Мікеланджело є капела *Медічі* (1520-1535), прибудована ним до церкви Сан-Лоренцо та прикрашена скульптурними надгробками. Гробниці герцогів Джуліано й Лоренцо Медічі справляють враження тривожності та невирішених внутрішніх суперечностей. Це відчуття посилюють і постаті герцогів, стиснені вузькими й неглибокими нішами, і алегоричні фігури «*Ранку*», «*Вечора*», «*Дня*» та «*Ночі*», які ніби ціною великих зусиль утримуються на кришках саркофагів.

Мікеланджело не прагнув до портретної схожості. Він створив узагальнені образи двох типів людей: більш діяльного й мужнього Джуліано та меланхолійного, заглибленого в роздуми Лоренцо. Проте, попри всі відмінності, обидва справляють враження втомлених і внутрішньо спустошених людей. У фігурах на кришках саркофагів втілено тривогу й похмурі роздуми. Найвідомішою серед цих статуй є «*Ніч*». У цих образах знайшов відображення сумний настрій самого майстра, який болісно переживав падіння рідного міста.

Скульптури, створені в рамках цих двох замовлень, значно поповнили та урізноманітнили спадщину майстра. Хоча митець так і не здійснив жодного із масштабних задумів повністю.

У 1534 р. Мікеланджело назавжди покинув Флоренцію і переїхав до Риму. У 1535-1541 рр., за дорученням папи Павла III, він створив величезну фреску на вівтарній стіні Сікстинської капели – «*Страшний суд*». Порівняння цієї роботи з розписом стелі показує шлях, пройдений митцем за ці роки. На відміну від плафона, «*Страшний суд*» справляє враження тривожності та збентеженості.

Центром композиції є фігура Христа – Судді, навколо якого, наче підхоплені вихором, звиваються людські тіла. Енергійним рухом руки Христос відправляє в пекло сонми грішників, і здається, що він сповнений не стільки милосердя, скільки невмолимної жаги відплати. Замість світлих фарб плафона, ясності та чіткості окремих фігур тут домінують різкі контрасти темних і світлих плям.

Скульптурні роботи, виконані Мікеланджело в Римі не численні. В них відображається похмурий настрій, який оволодів художником в останні роки його життя. В останній період своєї творчості він майже повністю віддався архітектурі.

Мікеланджело почав займатися архітектурою лише в другій половині життя. До того часу він уже створив численні скульптурні та живописні роботи, які принесли йому всесвітню славу. Видатним твором Мікеланджело в галузі архітектури є собор *Святого Петра*. У цьому творі най-

більш повно проявилися риси його творчості, що дозволяють вважати його одним із предтеч бароко. Архітектурні форми собору вирізняються особливою масивністю та монументальністю, створюючи відчуття грандіозності та вражаючої сили архітектурної конструкції.

3.3. Живопис

Першим художником Високого Відродження був **Леонардо да Вінчі** (1452-1519), для якого мистецтво стало наукою. Прагнення до знань, могутня сила розуму, захоплення красою природи та віра у велич людини – риси, які відрізняють да Вінчі та дозволили йому стати не лише великим митцем, а й видатним математиком, інженером, фізіологом і ботаніком. Він був незвичайно розвиненою людиною, яка обмірковувала конструкцію літального апарату і дійшла до ідеї гелікоптера. Його досліді залишили помітний слід в історії європейської науки й техніки.

Да Вінчі створив небагато робіт, можливо, через те, що його наукові інтереси забирали багато сил і часу, а можливо, через відсутність можливостей для втілення задумів. Проте в кожній з них він прокладав новий шлях, відкриваючи невідоме для своїх сучасників.

Легендарна слава да Вінчі пережила століття і досі не лише не згасла, а навпаки розгорається все яскравіше: відкриття сучасної науки постійно відновлюють інтерес до його інженерних та науково-фантастичних малюнків, а також зашифрованих записів.

Доля да Вінчі відображає неспокійні часи Італії наприкінці XV – на початку XVI ст. Більшу частину життя він провів у скитаннях. Формування да Вінчі як художника та ранній етап його творчості пов'язані з осередком ренесансної культури – Флоренцією. Найдавнішою роботою митця вважається фігура ангела, дописана ним у картині свого вчителя «Хрещення Христа» (1472-1475).

Одним із перших самостійних творів да Вінчі є «*Мадонна Бенуа*» (1478-1480), глибокий сюжет якої є втіленням образу материнської любові та радості. Уникаючи зайвих деталей, художник розмістив фігури матері й дитини на темному фоні, приділяючи особливу увагу виразності облич, міміці, просторовому розташуванню фігур і підкреслюючи округлість тіл за допомогою світла та тіні.

До ранніх робіт да Вінчі також належить незакінчена картина «*Поклоніння волхвів*» (1481).

З 1481 по 1498 рр. Леонардо да Вінчі жив і працював у Мілані. Цей період був найбільш плідним у його творчості. Саме тоді він створив низку своїх найкращих картин.

Відомо досить небагато творів да Вінчі, і не стільки через їх загибель, скільки через те, що сам художник зазвичай не завершував свої роботи. Залишилося всього декілька закінчених і достовірних картин його авторства, які значно потемніли з плином часу. Серед них майже повністю зруйнована фреска «*Таємна вечеря*» (1495-1497), а також численні *малюнки* і *начерки*, що дають уявлення про колосальний світ образів і ідей, у якому жив великий майстер. Переповнений задумами, багатьох із яких вистачило б на ціле життя, да Вінчі обмежувався тим, що лише намічав у ескізах.

У «*Таємній вечері*» да Вінчі відкрив для живопису нову область – *психологічного конфлікту*. Він вперше зобразив цю релігійну тему як викриття і засудження зради. Усе побудоване на найтоншому розрахунку: жести, міміка, розстановка акцентів. Центральне місце в композиції займає фігура Христа, що підкреслюється збігом точки сходу перспективи з його головою. Щоб ще більше виділити Христа, да Вінчі розмістив його на фоні середнього, найбільшого вікна, відділивши проміжками від фігур апостолів. Апостоли зображені в момент, коли Христос промовляє слова: «Один з вас зрадить мене». Їхні жести й міміка передають складну гаму переживань. Дванадцять апостолів розташовані навколо Христа чотирма групами по троє. Особливе значення має група праворуч від Христа: улюблений учень Іоанн, позаду нього запальний та гарячий Петро, а перед ним – зрадник Іуда. Тут да Вінчі застосував свій улюблений прийом – контрастне співставлення фігур: хижий профіль Іуди поруч із прекрасним обличчям Іоанна. Переляк зрадника, викликаний гнівним жестом Петра, який схопився за ніж, дозволив да Вінчі виділити Іуду серед інших апостолів і зробити його роль зрозумілою для глядача, без наївного прийому раннього Відродження, коли майстри розміщували Іуду окремо на протилежному боці столу.

Одна з кращих картин да Вінчі – «*Мадонна в гроті*» (1483-1486) – велика робота, формат якої нагадує типове ренесансне вікно: заокруглений вгорі прямокутник. Такий формат був поширеним у ренесансному живописі і сприймався як вікно у світ. Твір наповнений глибокою, таємничою чарівністю. Чотири фігури, не дивлячись одна на одну, об'єднані навколо чогось невидимого, що знаходиться неначе в пустому просторі між

ними. На це невидиме спрямований довгий вказівний палець ангела. Картина свідчить про повну творчу зрілість художника і є першим втіленням ідеалів мистецтва Високого Відродження.

У 1499 р. да Вінчі покинув Мілан і повернувся у Флоренцію, де працював над великою фрескою «*Битва при Ангіарі*» (1503-1506), яка також не була закінчена і не зберіглася.

Вершиною творчості Леонардо да Вінчі є знаменита «*Мона Ліза*» або «*Джоконда*» (1503). Це найвідоміший портрет в історії мистецтва, пов'язаний із зародженням в європейському живописі *психологічного* портрету. Цей образ уособлює зосереджений і проникливий людський інтелект, наділений універсальним, позачасовим характером. Локальні ознаки епохи в ньому майже відсутні, так само як у блакитному «місячному» пейзажі, на фоні якого зображена Мона Ліза. Невловимий вираз обличчя Джоконди з її зосередженим поглядом і «архаїчною посмішкою» складається з великої кількості світлотіньових нюансів.

У «*Мона Лізі*» да Вінчі застосував власний художній прийом – *сфумато* – техніку пом'якшення контурів фігур і предметів, що ґрунтується на плавних переходах між світлом і тінню та створює ефект розмитості й «повітряності», посилюючи відчуття глибини й реалістичності зображення.

Іншими відомими картинами художника є «*Пані з горностаєм*» (1489-1490), «*Мадонна Літта*» (1490) і «*Прекрасна Ферроньєра*» (1490-ті).

Леонардо да Вінчі помер у Франції, де майже не працював, проте був оточений щирим захопленням і глибокою повагою.

Серед усіх італійських художників першої половини XVI ст. найбільш повно ідеї Високого Відродження втілив **Рафаель Санти** (1483-1520), який, на відміну від Леонардо да Вінчі, не був новатором. Значення його мистецтва полягає не у відкритті нових шляхів, а в узагальненні та синтезі досягнень попередників. Вірний традиціям гуманізму, Рафаель створив у своїх творах образ довершеної людини, помістивши її в оточення величної архітектури та гармонійного пейзажу.

У творчості Рафаеля найяскравіше проявився гуманістичний ідеал гармонійної єдності *людини* та *світу*, який пізніше був зруйнований ходом історичних подій в Італії. Світлий і безтурботний дух його творів ще не відчув того глибокого розчарування, яке лише через декілька років після його смерті почало проявлятися у творах кращих італійських митців.

Рафаель навчався живопису в майстерні П'єтро Перуджіно. Ранні твори Рафаеля за манерою виконання близькі до робіт його вчителя. Прикладом є *«Мадонна Конестабіле»* (1504). Проте вже в цих ранніх роботах проявилася перевага молодого митця – його вміння вільніше розташовувати фігури в просторі та гармонійніше пов'язувати їх з оточенням.

У 1504 р. Рафаель переїхав до Флоренції, де в той час працювали Леонардо да Вінчі та Мікеланджело. Деякі роботи, виконані Рафаелем у Флоренції, засвідчують явний вплив цих двох майстрів. Зокрема вплив да Вінчі відчутний у картині *«Пані з єдинорогом»* (1505-1506), композиція якої значною мірою нагадує *«Мона Лізу»*.

Проте, вивчаючи твори да Вінчі й Мікеланджело та навіть наслідуючи їх, Рафаель не був пригнічений їхньою величчю й зумів швидко знайти власний шлях. Саме у Флоренції (1504-1507) він створив низку образів Мадонни, які принесли йому широку славу та поставили його в один ряд з провідними італійськими художниками. До цих творів належить, зокрема, *«Мадонна зі щигликом»* (1505-1506).

У 1508 р. за запрошенням папи Юлія II Рафаель переїхав до Риму. Саме там минув останній і найяскравіший період його творчості (1508-1520).

У Римі Рафаель виконав розпис особистих папських покоїв (станц) у Ватикані, де яскраво проявився його найсильніший дар – талант декору та вражаюча майстерність композиції.

Один із найвідоміших розписів Ватиканського палацу – фреска *«Афінська школа»* (1509-1511). На ній зображено зібрання філософів і вчених античності. В центрі – фігури Платона та Аристотеля. Фреска є видатним шедевром ренесансного мистецтва і була виконана особисто Рафаелем. Надалі він користувався послугами помічників.

У 1511-1512 рр. Рафаель створив ще одну фреску для Ватиканського палацу – *«Вигнання Іліодора»*.

Після смерті Донато Браманте Рафаель взяв участь у реконструкції собору Святого Петра як архітектор, але через свою ранню смерть не встиг завершити ці роботи.

У Римі Рафаель написав велику кількість станкових картин, серед яких багато портретів, зокрема *«Біндо Альтовіті»* (1512-1515), *«Донна Велата»* (1514-1515), *«Лев Х в оточенні кардиналів»* (1518) та ін. У ці роки він також створив декілька нових образів Мадонни, серед яких *«Ма-*

донна Альба» (1511) і *«Мадонна в кріслі»* (1513-1514) – дві круглі картини (тондо), в яких Рафаель досяг вражаючої свободи групування фігур, водночас підпорядкувавши композицію ритму круглого обрамлення. У низці інших *«Мадонн»*, виконаних у Римі, Рафаель сформував тип великої й величної вітварної картини.

Найвідомішою з них є *«Сікстинська Мадонна»* (1512-1514). Написана як вітварний образ для монастирської церкви, ця картина за задумом, композицією та трактуванням образу істотно відрізняється від *«Мадонн»* флорентійського періоду. Замість інтимного й земного зображення прекрасної юної діви, представленої в образі матері, тут перед глядачем немов раптово постає чудесне видіння.

Рафаель Санті помер у 37 років і був похований у римському Пантеоні.

3.4. Відродження у Венеції

Венеційська школа, на відміну від інших місцевих художніх шкіл, не зазнала впливу Риму й зберегла свою своєрідність. Більше того, венеційське мистецтво виявилось надзвичайно життєздатним і, на відміну від римсько-флорентійського, довше протистояло натиску маньєризму. Джерелом життєздатності венеційського ренесансного мистецтва були багатство й могутність міста, яке значно менше зазнало економічних та політичних криз порівняно з іншими регіонами Італії. У той час, коли по всій Італії поширювалася феодално-католицька реакція, Венеція зберегла республіканський устрій і залишалася єдиним осередком ренесансної культури та гуманізму. З початку XVI ст. Венеція увійшла до числа найважливіших культурних центрів Італії.

Родоначальником мистецтва Високого Відродження у Венеції був **Джорджоне** (1477-1510). Він реформував венеційську школу подібно до того, як Леонардо да Вінчі реформував мистецтво Середньої Італії. У Венеції Джорджоне виступив як новатор, що фактично не мав попередників. На відміну від майстрів XV ст., які здебільшого працювали на замовлення церкви, він сформувався як художник в духовній атмосфері гуманізму, поезії та музики.

Першим серед венеційських художників Джорджоне почав писати картини на міфологічні та літературні сюжети, портрети, а також увів у живопис *пейзаж* і зображення *оголеного тіла*. У його творчості просте-

жується певна спорідненість із мистецтвом Леонардо да Вінчі. Подібно до да Вінчі, Джорджоне прагнув ритму та гармонійної єдності, цікавився пропорціями людського тіла та законами світлотіні, намагався досягти одухотвореності й психологічної виразності образів.

Проте, на відміну від да Вінчі, Джорджоне був більш емоційним. Із усіх засобів художньої виразності, як справжній венецієць, він надавав перевагу *кольору*. У передаванні простору він спирався не стільки на лінійну, скільки на повітряну перспективу, фіксуючи тонкі кольорові переходи в міру віддалення від ока глядача. В зображенні об'ємних форм художник шукав кольорові співвідношення між освітленими й затіненими частинами.

Завдяки цьому його картини створюють відчуття повітряного середовища, яке огортає та об'єднує всі предмети. В зображенні оголеного тіла Джорджоне зумів передати його тремтливість і теплоту. Єдність *людини* і *природи* становить основу його творчості: людська фігура завжди представлена в контексті навколишнього середовища.

Шедевром Джорджоне є велика вітарна картина – «*Мадонна Кастельфранко*» (1505), на якій зображено Мадонну з Немовлям на троні. Композиція твору проста й зрозуміла, позбавлена зайвих деталей – арок, ніш чи мармурових колон. Мадонна постає в простому одязі на тлі залитого сонячним світлом пейзажу. Уся картина пройнята характерним для Джорджоне м'яким, задумливим і ліричним настроєм.

До ранніх картин художника належать «*Юдиф*» (1504), у якій втілено ідеал чистої та прекрасної жінки, і «*Три філософи*» (1505-1509), де абсолютно відсутні дія та сюжет. У цих творах увага художника зосереджена на передачі єдності людини і природи та на створенні виразної психологічної характеристики образів.

У 1506-1508 рр. Джорджоне написав картину «*Буря*», сюжет якої досі точно не встановлений. У ній художник знову приділив головну увагу не розвитку дії, а передачі настрою. Вперше в європейському живописі тут зображено стан природи, а також уперше з'явився улюблений мотив Джорджоне – оголене жіноче тіло на трав'яному тлі. Фігури людей і природа здаються єдиними завдяки цільності колористичного рішення.

Незадовго до смерті Джорджоне написав знамениту картину «*Спляча Венера*» (бл. 1510). Ніжність овалу обличчя, вражаюча чистота й плавність ліній, тонкість кольорових відтінків, побудованих на співставленні теплих тонів тіла, синювато-сірих відтінків простирала та густого винно-

червоного кольору тканини, який контрастує з зеленню трави й дерев, – усе було новим у цій картині. Вона стала першою у ряду подібних зображень в європейському мистецтві. За свідченнями сучасників, роботу було закінчено Тиціаном, який дописав пейзаж і зобразив у ніг Венери купідона, що пізніше зникнув унаслідок реставраційних робіт.

Однією з останніх картин художника є *«Сільський концерт»* (1508-1509), зміст якої також до кінця не зрозумілий. Головним мотивом у ній знову виступають оголені жіночі фігури на тлі пейзажу.

Після смерті Джорджоне провідним майстром венеційської школи став його учень **Тиціан** (бл. 1488/50-1576).

Якщо Джорджоне поклав початок мистецтву Високого Відродження у Венеції, то розквіту воно досягло у творчості Тиціана. У багатьох аспектах він був продовжувачем Джорджоне: також звертався до сюжетів з літератури та міфології, писав пейзажі і портрети, зображував оголене жіноче тіло.

Проте характер мистецтва Тиціана відрізняється від творів Джорджоне. Романтика й мрійливість учителя в його творчості змінилися на земне, повнокровне і життєрадісне відчуття світу. Композиції стали складнішими, а зрілим творам був притаманний величний пафос мистецтва Високого Відродження. Ще більшою мірою, ніж у Джорджоне, Тиціан зробив колір головним організуючим засобом у картині та дійшов до нового розуміння форми, яка будувалася не на світлотіньових ефектах, а на кольорових співвідношеннях.

Перші датовані роботи Тиціана – фрески, виконані спільно із Джорджоне, не збереглися. Пізніше він створив власні фрески, які за стилістикою ще залишалися близькими до робіт його вчителя.

Після смерті Джорджоне Тиціан завершив деякі з його творів і перебрав на себе низку замовлень митця. У цей період він також створив серію жіночих образів, у яких продовжив започатковану Джорджоне тему пошуку ідеалу жіночої краси. Водночас Тиціан сформував власне бачення цього образу – більш земне, чуттєве й життєствердне, ніж у його попередника.

Одна з найкращих робіт цього часу – картина *«Любов небесна і земна»* (1514) – відображає один з улюблених мотивів Джорджоне: зображення оголеного жіночого тіла на тлі пейзажу. Як і в Джорджоне, дія тут розгортається мінімально, а сюжет залишається багатозначним і складним для однозначного тлумачення. У цій картині повною мірою розкрився яскравий живописний талант Тиціана.

1518-1530 рр. знаменують період творчої зрілості Тиціана. В цей час він здобув широку славу не лише у Венеції, а й далеко за її межами. Художник виконав велику кількість творів на релігійні, міфологічні та історичні сюжети, а також заснував власну майстерню, вплив якої поширився на все венеційське мистецтво. У роботах цього часу Тиціан досяг урочистої величі: його композиції стали динамічнішими, складнішими і багатшими за художніми засобами. Прикладом є монументальний вітварний образ «*Вознесіння Марії*» (1518).

У 1530-1540-х рр. у творчості Тиціана відбувся переломний етап. Досягнувши слави та визнання, він уперше покинув Венецію й поїхав до Риму. Його твори стали простішими за композицією, а пафос великих вітварних картин змінився на барвисте й правдиве відтворення оточуючого життя. Повертаючись до зображення оголеного тіла, художник створив одну з найвідоміших своїх картин – «*Венеру Урбінську*» (1538), на якій зображено оголену молоду жінку в інтер'єрі. Написана для герцога Урбінського, вона є алегорією шлюбу, втілюючи у собі красу, любов і вірність.

Вагоме місце серед творів цього періоду займають портрети. Тиціан був одним із найвидатніших портретистів XVI ст. У своїх портретах він умів розкрити духовний світ людини, водночас передати її соціальний статус і надати величі та гідності, створюючи образ, який відповідав гуманістичним ідеалам.

До найвідоміших портретів художника належать «*Юнак з рукавичками*» (1523), «*Красуня*» (1536), «*Портрет Якопо Дольфіна*» (1531) та ін. Тиціан одним із перших створив тип *репрезентативного* портрету, який отримав широке поширення в мистецтві XVII-XVIII ст.

Після повернення до Венеції Тиціан знову звернувся до міфологічних сюжетів, створивши свої відомі картини «*Даная*» (1544) та «*Венера перед дзеркалом*» (1555). В останніх роботах, під впливом тривожних настроїв, у його живописі також з'явилися риси маньєризму.

3.5. Маньєризм

Маньєризм – течія, що розповсюдилась по всій Італії та проникла в більшість європейських країн. Її характерні *рис*и: вибагливість образів, манірність, гострі колористичні та світлотіньові дисонанси, ускладненість й перебільшена експресивність поз і композицій, деформація пропорцій фігур.

Як уже зазначалося, майже одночасно з розвитком мистецтва Високого Відродження в Італії виникли нові явища, що не відповідали ідеалам Відродження і відображали *кризу* гуманістичних цінностей.

Перші ознаки маньєризму почали проявлятися в 1520-1530-х рр. Цей період характеризується захопленням і розграбуванням Риму військами німецького імператора, падінням Флорентійської республіки та крахом надій на об'єднання країни. В розвитку ренесансної культури відбувся перелом, що позначився на втраті її життєрадісного і світського характеру.

У мистецтві того часу спостерігається відхилення від принципів Відродження. Виразний розлад гуманістичних ідеалів і реальності, що породив невіру в можливості гармонійного розвитку особистості, привів низку молодих художників до конфлікту з класичними принципами та сприяв пошукам нових засобів вираження власних ідей і почуттів. Для їхніх творів характерні порушення властивих мистецтву Відродження принципів рівноваги й гармонії, схильність до сплюснення простору, щільного розташування фігур, а також їх деформації та видовження. Від цих робіт часто віє неспокоєм і тривожністю. Поряд із високою майстерністю у них відчувається внутрішня спустошеність та емоційна холодність.

Багата й могутня, зміцнена широкими міжнародними зв'язками, Венеція довше за інші області Італії змогла протистояти економічній кризі та реакційним процесам у політичному й культурному житті. У другій половині XVI ст. Венеція – єдина з великих італійських міст – зберегла республіканський устрій. Вимушена протягом усього століття вести тривалі і виснажливі війни з Німеччиною, Францією та Туреччиною, вона стала останньою опорою незалежності й свободи країни. Із середини XVI ст. до Венеції почали з'їжджатися гуманісти, вчені та митці, які шукали притулку від переслідників інквізиції. Саме в цей час Венеція перетворилася на головний осередок ренесансної культури в Італії.

Венеційська школа живопису, як і раніше, перебувала в розквіті. Вона довше за інші італійські школи протистояла маньєризму і зберігала вірність Ренесансу з його гуманістичними традиціями. Проте зміни історичних умов поступово проявилися й у мистецтві Венеції. Несумісність піднесених ідеалів мистецтва Високого Відродження з дійсністю призвела до відмови від героїки та прагнення показати реальних живих людей і все, що їх оточує. Не випадково зображення масових сцен, пейзажів і портретів зайняли значне місце в пізньому венеційському живописі.

Головне місце серед представників маньєризму Венеційської школи належить Веронезе і Тінторетто.

Паоло Веронезе (1528-1588) – художник святкової, пишної і багатой Венеції. Він був майстром великих *вівтарних* картин і *монументальних* розписів, у яких головною «дійовою особою» став яскравий, шумний і рухливий натовп його співгромадян. Його релігійні картини мали настільки світський характер, що це навіть викликало незадоволення інквізиції. Разом із тим у творчості Веронезе значне місце займали міфологічні сюжети, алегорії, портрети та пейзажі. Веронезе був одним із найвідоміших колористів венеційської школи, у творах якого переважає холодна срібляста гама з витонченими барвистими поєднаннями.

Веронезе працював переважно в галузі монументально-декоративного живопису. Уже в перших роботах проявилися його блискучий талант декоратора та обдарованість колориста.

У 1553 р. художник почав працювати над розписами *Палацу Дожів* – головної будівлі управління Венеційської республіки. За спеціально розробленою програмою там мали бути виконані декоративні композиції, у яких під виглядом міфологічних сюжетів або в алегоричній формі прославлялися Венеція, її могутність і благополуччя. Хоча Веронезе був залучений до роботи як помічник, фактично він став головним художником цих розписів, які мали великий успіх і принесли йому широку славу.

У 1550-х рр. Веронезе виконав розписи в церкві *Святого Себастьяна*, що остаточно утвердили його славу. Окрім декоративних розписів, у цей період він написав низку станкових картин – релігійних композицій і портретів.

У Венеції Веронезе познайомився з творчістю Тиціана, яка справила на нього сильне враження. Під впливом живопису пізнього Тиціана Веронезе засвоїв манеру широкого й вільного письма, яка стала характерною рисою його творів.

Повного розквіту творчість Веронезе досягла в 1560-х рр. У цей період його твори набули виразного *світського* характеру, що став визначальним для всієї його спадщини. Образи реального життя, сучасні костюми та багата венеційська архітектура перетворили його картини й розписи на яскраве відображення Венеції того часу. Відмінною рисою творів були *життєрадісність* та *урочистість*.

Особливо популярними стали його сюжети з зображенням *бенкетів* і *святкувань*. В основу подібних композицій лягли враження від святко-

вих церемоній, якими славилася тогочасна Венеція. До цього періоду належить велике монументальне полотно *«Весілля в Кані Галілейській»* (1562-1563), на якому зображено перше чудо Ісуса Христа – перетворення води на вино під час весільного бенкету. Сьогодні це найбільше полотно в Луврі, площа якого становить близько шістдесяти семи квадратних метрів.

Пізніше Веронезе неодноразово звертався до зображення подібних бенкетів і святкувань, використовуючи для цього релігійні сюжети. Підкреслено світська трактовка сюжетів і перевага чисто жанрових мотивів привернули увагу інквізиції, яка звинуватила художника в неповазі до релігійної теми та навіть вимагала переробити картину *«Бенкет у домі Левія»* (1573). На ній зображено Тайну Вечерю, але введення світських деталей – жартівників, слуг-німців, собак і карликів – викликало обурення церкви.

На початку 1570-х рр., коли Венеція вела виснажливу війну з Туреччиною, Веронезе відреагував на перемогу венеційського флоту в битві при Лепанто картиною *«Алегорія битви при Лепанто»* (1573). Композиція твору поділена на дві частини: внизу зображена сама битва, а вгорі – уклінна Венеція з кинджалом у руках, що возносить подяку небесним силам.

До відомих робіт художника належить цикл картин, створений для родини Куччіна (1571), який включає чотири великі полотна: *«Поклоніння волхвів»*, *«Несення хреста»*, *«Сім'я Куччіна перед мадонною»* та *«Весілля в Кані Галілейській»*. Остання була створена спеціально для приватного палацу, на відміну від однойменної гігантської роботи, написаної раніше для монастиря Сан-Джорджо Маджоре.

Пізні твори Веронезе характеризуються певним перевантаженням композиції та перебільшенням рухів, що дозволяє говорити про нього як про одного з попередників бароко. Одним із найвідоміших творів останнього періоду його творчості є плафон великої зали Палаццо дожів – *«Тріумф Венеції»* (1582), у якому поєднано алегоричні, міфологічні та реалістичні, взяті з життя образи.

Поступово в картинах художника почали з'являтися раніше не властиві йому ознаки тривоги та внутрішнього неспокою. Він усе частіше звертався до трагічних епізодів священної історії, втілюючи в них теми страждання й скорботи. Такими є роботи *«Оплакування Христа»* (1581) та *«Розп'яття»* (1582). Настрої пізньої творчості Веронезе є яскравим свідченням кризи гуманістичних ідеалів Ренесансу в останні десятиліття XVI ст.

Ще більше, ніж творчість Веронезе, відбитком цієї кризи позначена художня діяльність іншого великого живописця Венеції другої половини XVI ст. – **Якопо Тінторетто** (1518-1594). На противагу радісним і святковим картинам та розписам Веронезе, твори Тінторетто пронизані метушливим і тривожним духом. Його мистецтво сповнене протиріч і відзначається яскраво вираженим реалізмом та глибоким інтересом до зображення простих людей з народу. Експресія, драматизм і глибина психологічного розкриття образів помітно вирізняють роботи Тінторетто на тлі сучасного йому венеційського живопису. Діяльність митця знаменує завершення епохи венеційської класики й відкриває нові шляхи розвитку мистецтва.

У своїй творчості Тінторетто спирався на рисунки Мікеланджело і живопис Тиціана, водночас формуючи власний художній стиль. Його характерним прийомом був так званий «*світловий драматизм*» – різкі контрасти світла й тіні, що створюють на картині відчуття напруженої атмосфери. Художник відмовився від статичної фронтальності, надаючи перевагу складним ракурсам, діагональним лініям та глибокій перспективі. На відміну від сучасників, він писав швидко, залишаючи на полотні видимі мазки пензля, що підсилювали ефект динаміки та емоційної експресії.

Про ранні роботи Тінторетто відомо небагато. Першим твором, що приніс йому широку популярність, стала картина «*Диво святого Марка*» (1548). У ній художник зобразив епізод із легенди про олександрійського раба, який потайки від господаря молився на могилі святого Марка. За це його мали піддати тортурам, але врятувало чудове втручання святого, що зійшов з неба. У цій картині вже проявився типовий для Тінторетто інтерес до незвичайних ракурсів та бурхливої, динамічної композиції. Тогочасний венеційський живопис не володів подібною патетикою. У творі відчуваються відгомони пафосу, пластичної потужності та бурхливої динаміки Мікеланджело.

Успіх цієї картини приніс Тінторетто численні замовлення. Він виконував роботи для *Палацу дожів*, створював картини і розписи для багатьох венеційських церков, писав портрети венеційських патриційв. Одночасно він розпочав співпрацю з цеховими організаціями і філантропічними братствами, які згодом стали його головними замовниками.

У середині 1550-х рр. у творчості Тінторетто спостерігаються помітні зрушення. Бурхлива і дещо театральна патетика його ранніх робіт поступилася місцем більшій емоційній глибині. Багато робіт наповнені тонким романтичним відчуттям, як наприклад, «*Порятунок Арсіної*» (1555-1536).

Про відхід від класичних принципів композиції свідчить відома картина «*Введення Марії у храм*» (бл. 1500). Асиметричні круглі сходи, низька точка зору, яка створює враження, ніби подія розгортається над головою глядача, потужні тіла, неочікувані ракурси та висунення на перший план другорядних персонажів – усе в роботі порушує класичні норми та формує відчуття динаміки й особливої гостроти сприйняття.

1560-ті рр. знаменують нові зміни в творчості Тінторетто. Композиції його творів стали більш стриманими. Художник почав уникати нарочитої складності побудови, несподіваних точок зору та складних ракурсів, проте від цього його твори не втратили динамічності. Посилилися світлотіньові контрасти. На зміну великим колірним плямам прийшло різноманіття мазків із плавними переходами від приглушених тонів до раптово яскравих кольорів. Картини цього періоду відрізняються особливим драматизмом і психологічною глибиною. Прикладом є цикл картин про життя святого Марка (1562-1566), до якого входять «*Викрадання тіла святого Марка*», «*Знаходженні тіла святого Марка*» та «*Святий Марк рятує сарацина*».

Пізній період творчості Тінторетто позначений зниженням напруженості дії. У його картинах з'явилося відчуття безмежності простору. Значення окремих фігур зменшилося, але емоційна насиченість не стала слабшою. Навпаки, ніколи раніше Тінторетто не досягав такої проникливості і глибини відчуттів.

Нововведення художньої манери Тінторетто викликали суперечливі оцінки його творчості. Багато замовників відмовлялися від його робіт, проте, з іншого боку, він здобув палких шанувальників серед художньої молоді. Митець майже порвав із іменитими замовниками і писав картини, подекуди безкоштовно, для філантропічних братств.

До останніх робіт Тінторетто належить відома картина «*Таємна вечеря*» (1592-1594). Знову повертаючись до цієї теми, він надав їй нової інтерпретації. Художника цікавило не стільки відтворення самої дії, скільки передання настрою та внутрішнього стану персонажів. Криво поставлений довгий стіл, мерехтливе світло, різкі світлотіньові контрасти, багато другорядних фігур, висунуті на передній план жанрові мотиви, – усе це було незвичним для мистецтва попередньої епохи й передвіщало становлення бароко. Особливо вражає в картині світло, яке, падаючи плямами на фігури, заломлюючись у кришталевому посуді та вибірково висвітлюючи окремі предмети, формує відчуття єдиного вібруючого простору й посилює загальну напруженість композиції.

Творчість Тінторетто залишила глибокий слід у європейському мистецтві. Йому багато в чому зобов'язані не лише художники, які безпосередньо зазнали його впливу, зокрема Ель Греко, а й видатні майстри мистецтва XVII ст.

Питання для самоконтролю

1. Охарактеризуйте творчість архітекторів Донато Браманте та Андреа Палладіо і назвіть їхні відомі твори.
2. Охарактеризуйте творчість Мікеланджело Буонарроті та назвіть його відомі твори в галузі архітектури, скульптури і живопису.
3. Охарактеризуйте творчість художника Леонардо да Вінчі та назвіть його відомі твори.
4. Охарактеризуйте творчість художника Рафаеля та назвіть його відомі твори.
5. Охарактеризуйте творчість художника Джорджоне та назвіть його відомі твори
6. Що таке маньєризм?
7. Охарактеризуйте творчість художника Веронезе та назвіть його відомі твори.
8. Охарактеризуйте творчість Якопо Тінторетто та назвіть його відомі твори.



Тема 4. ПІВНІЧНЕ ВІДРОДЖЕННЯ

У першій третині XV ст., майже одночасно з початком Відродження в Італії, настав перелом у розвитку мистецтва північних країн – *Нідерландів, Франції та Німеччини*. Незважаючи на окремі національні особливості, мистецтво цих країн характеризується наявністю рис, що особливо помітні при порівнянні з італійським. Найбільш яскраво і послідовно цей перелом відбувся в живописі, тоді як скульптура довгий час зберігала готичні риси, а архітектура аж до перших десятиліть XVI ст. розвивалася в рамках готичного стилю. Провідну роль у живописі XV ст. відігравали Нідерланди, які здійснили значний вплив на Францію та Німеччину. У першій чверті XVI ст. на перше місце вийшла Німеччина.

Загальним для мистецтва Відродження в Італії та на півночі було прагнення до *реалістичного зображення людини і навколишнього світу*. Водночас ці завдання вирішувалися по-різному, відповідно до характеру й традицій кожної культури.

Загальним для мистецтва Відродження в Італії та на півночі було прагнення до *реалістичного зображення людини і навколишнього світу*. Водночас ці завдання вирішувалися по-різному, відповідно до характеру й традицій кожної культури.

Увагу нідерландських майстрів привертало невичерпне багатство форм природи та різноманіття індивідуальної зовнішності людей. У їхніх творах характерне та особливе переважало над загальним і типовим. Їм були чужі пошуки майстрів італійського Відродження, спрямовані на розкриття закономірностей природи і зорового сприйняття. До XVI ст., коли вплив Італії в культурі та мистецтві став помітним, нідерландських художників не цікавили ні теорія перспективи, ні вчення про пропорції. Проте вони емпірично розробили прийоми, що дозволили так само переконли-

во, як італійцям, передавати глибину простору. Спостереження відкрили перед ними багатофункціональність світла. Художники широко використовували різні оптичні ефекти – ламаного, відбитого та розсіяного світла, передаючи як відчуття далечини пейзажу й наповненого повітрям і світлом інтер'єру, так і найтонші відмінності матеріальних особливостей предметів (каменю, металу, скла, хутра тощо). Відтворюючи найдрібніші деталі з граничною ретельністю, вони однаково гостро передавали багатство фарб. Ці нові завдання могли бути вирішені лише завдяки новій техніці *олійного* живопису, «відкриття» якої історичний переказ приписує Яну ван Ейку. З середини XVI ст. нова «фламандська манера» витіснила стару темперну техніку і в Італії.

У XV ст., на відміну від Італії, у північних країнах не склалися умови для широкого розвитку монументального живопису. Натомість у Франції та Нідерландах значного поширення набула *книжкова мініатюра*, що спиралася на давні й міцні традиції. Важливою особливістю мистецтва північних країн була відсутність передумов для інтересу до античності, який відігравав таку значну роль в Італії. Антична спадщина привернула увагу художників Північної Європи лише у XVI ст. – разом із розвитком гуманістичних студій. Головне місце в продукції художніх майстерень належало *вівтарним* образам – різьбленим і живописним складням, стулки яких з обох боків покривалися зображеннями. *Складень* – ікона для мандрівників, що складається з двох, трьох або більше стулок, що згортаються. На стулках розміщувалися зображення, тематично й сюжетно пов'язані з середньою іконою, або зображення святих, зокрема заступників власника. Релігійні сцени розгорталися в реальному життєвому середовищі – на тлі пейзажу або в інтер'єрі. Значного розвитку в Нідерландах у XV ст., а в Німеччині – на початку XVI ст. набув *портретний* живопис.

Протягом XVI ст. відбулося поступове виокремлення в самостійні жанри *побутового* живопису, *пейзажу* та *натюрморту*, з'явилися *міфологічна* й *алегорична* картини. У XV ст. виник новий вид образотворчого мистецтва – *гравюра на дереві* та *металі*, яка досягла швидкого розквіту наприкінці століття й у першій половині XVI ст. Особливо вагоме місце гравюра посіла в мистецтві Німеччини, що вплинуло на розвиток нідерландської і французької графіки.

План

- 4.1. Відродження у Нідерландах
- 4.2. Відродження у Франції
- 4.3. Відродження у Німеччині

4.1. Відродження у Нідерландах

Попри те, що значна кількість пам'яток нідерландського мистецтва загинула як у період іконоборства XVI ст., так і пізніше через недостатню увагу до них до XIX ст., до нашого часу дійшла достатня кількість видатних творів.

Відсутність у більшості випадків підписів художників на картинах, а також скупість документальних свідчень вимагали від багатьох дослідників значних зусиль, щоб шляхом ретельного стилістичного аналізу відновити спадщину окремих майстрів. У першій чверті XV ст. відбувся докорінний перелом у розвитку західноєвропейського живопису – з'явилася *станкова* картина. Історична традиція пов'язує цей переворот із діяльністю братів **Губерта** (1366-1426) і **Яна** (1390-1441) **ван Ейків** – засновників нідерландської школи живопису. Їхня творчість значною мірою була підготовлена реалістичними здобутками майстрів попереднього покоління – розвитком пізньоготичної скульптури та, особливо, діяльністю цілої плеяди фламандських майстрів книжкової мініатюри, які працювали у Франції.

Мистецтво, створене на території самих Нідерландів наприкінці XIV – на початку XV ст., носило другорядний, провінційний характер. Художники отримували замовлення не лише від бургундського двору та церкви, а й від заможних містян. Поряд зі створенням картин вони розфарбовували статуї й рельєфи, розписували прапори, виконували різні декоративні роботи та оформлювали святкові церемонії. За поодинокими винятками (зокрема Ян Ван Ейк) художники, подібно до ремісників, були об'єднані в цехи. Їхня діяльність, обмежена межами міста, сприяла формуванню місцевих художніх шкіл, проте вони були менш відособлені через невеликі відстані порівняно з Італією.

Найвідоміший і найбільший за розміром твір братів ван Ейків – «*Поклоніння Агнцеві*» або «*Гентський вітар*» (1432) – належить до великих шедеврів світового мистецтва. Це великий двоярусний стулковий вітарний образ, що складається з двадцяти чотирьох окремих картин, чотири з яких розміщені на нерухомій середній частині, а інші – на внутріш-

ніх і зовнішніх стулках. Нижній ярус внутрішньої сторони становить єдину композицію, хоча й розділену рамами стулок на п'ять частин. У центрі, на пагорбі, порослому квітами, підноситься престол з Агнцем, кров з рани якого стікає в чашу, символізуючи спокутну жертву Христа. Нижче зображено фонтан «Джерела живої води» (тобто християнської віри). На поклоніння агнцеві зібралися натовпи людей: справа – уклінні апостоли, за ними – представники церкви, зліва – пророки, а на задньому плані – святі мученики. Сюди ж прямують зображені на правих бічних стулках відлюдники і паломники на чолі з велетнем Христофором. На лівих стулках розташовані вершники – захисники християнської віри, позначені написами як «Христові воїни» і «Праведні судді».

Складний зміст основної композиції запозичено з Апокаліпсису та інших біблейських і євангельських текстів та пов'язано з церковним святом Усіх святих. Хоча окремі елементи сходять до середньовічної іконографії цієї теми, вони не лише значно ускладнені та розширені включенням непередбачених традицією зображень на стулках, але й перетворені на абсолютно нові, конкретні й живі образи. Особливу увагу привертає пейзаж, на якому з вражаючою точністю передано численні породи дерев і чагарників, квіти, скелі та панораму, що відкривається на задньому плані. Інтерес до різноманіття аспектів яскраво виражений у багатій різноманітності людських осіб. З дивовижною тонкістю передано прикрашені камінням митри єпископів, багату зброю коней і виблискуючу зброю.

Єдиній композиції нижнього ярусу протиставлені крупні фігури верхнього, розташовані в нішах. Строгою урочистістю відрізняються три центральні фігури – Бога-Отця, Діви Марії та Іоанна Хрестителя. Різкий контраст до цих величавих образів створюють відокремлені зображення співаючих ангелів і голі фігури Адама та Єви.

Увагу привертає чітке відтворення перспективних змін, зумовлених різними точками зору: низькою – для зображення прародителів і високою – для інших фігур.

Монохромність зовнішніх стулок підкреслює багатство фарб і святковість розкритого вівтаря, який відкривали лише у дні великих свят. У нижньому ярусі розміщені статуї Іоанна Хрестителя та Іоанна Євангеліста, що імітують кам'яну пластику, а також уклінні фігури подружжя жертводавців. Поява подібних живописних зображень була підготовлена розвитком портретної скульптури. Такою ж статуарною пластичністю позначені фігури архангела і Марії в сцені Благовіщення, що розгортається в єдиному, хоч й розділеному рамами стулок, інтер'єрі.

Віршований напис, розміщений на вівтарі, повідомляє, що його було розпочато Губертом ван Ейком – «найвеличним з усіх», а завершено його братом Яном ван Ейком – «другим у мистецтві».

Авторство Губерта ван Ейка відносно інших творів, приписуваних йому рядом дослідників, залишається спірним. Лише одна картина – *«Три Марії біля гробу Христа»* (1425) – без істотних сумнівів може бути зарахована до його спадщини.

Ян ван Ейк працював художником при дворі Пилипа Доброго. Історик мистецтва Джорджо Вазарі приписував йому винахід олійного живопису. Картини ван Ейків та інших нідерландських художників XV ст. помітно відрізняються від творів, виконаних у традиційній темперній техніці, особливим блиском фарб і глибиною тонів. Нова техніка, що виникла в безпосередньому зв'язку з розвитком реалістичних способів зображення, значно розширила можливості правдивої живописної передачі зорових вражень.

Одна з ранніх картин Яна ван Ейка – *«Мадонна в церкві»* (1438-1440) – вирізняється надзвичайною деталізацією готичного інтер'єру, складною організацією світла та символізмом.

До зрілого періоду творчості Яна ван Ейка належать роботи *«Мадонна каноніка ван дер Пале»* (1435-1436) та *«Мадонна канцлера Ролена»* (1435), у яких художник втілює принцип поєднання сакрального й земного. В обох творах Богородиця з Немовлям постає в урочистому інтер'єрі, що вирізняється ретельною просторовою побудовою та винятковою точністю деталей. Поруч із нею зображені реальні історичні особи – замовники картин, представлені в молитовній поставі, що підкреслює зближення божественного і людського світів.

Ян ван Ейк був одним із видатних майстрів портрета. Якщо його попередники та навіть сучасники в Італії зазвичай дотримувалися традиційного профільного зображення, то ван Ейк повертав обличчя у три чверті і виділяв його світлом. Прикладом є один із найбільш ранніх збережених зразків світського портрета у середньовічному мистецтві – *«Тимофій»* (1432).

Тонкістю живописного виконання та виразною характерністю вирізняється *«Портрет чоловіка в червоному тюрбані»* (1433). Вперше в історії світового мистецтва погляд зображеного пильно спрямований на глядача, створюючи ефект безпосереднього контакту. Існує гіпотеза, що це автопортрет художника.

Особливе місце не лише в творчості Яна ван Ейка, але й у всьому нідерландському мистецтві XV-XVI ст. належить *«Портрету Подружжя»*

Арнольфіні» (1434). Зображені постають в інтимній обстановці затишного бюргерського інтер'єру, проте сувора симетрія композиції та жести – піднята, як при клятві, рука чоловіка і сполучені руки пари – надають сцені підкреслено урочистого характеру. Художник перетворив портретне зображення на сцену одруження, де символом подружньої вірності виступає зображений у ніг пари собака. Подібного подвійного портрета в інтер'єрі ще не було в європейському мистецтві аж до творів, написаних століттям пізніше.

Мистецтво Яна ван Ейка заклало основи, на яких надалі розвивався нідерландський живопис. У його творах уперше проявилось нове ставлення до дійсності, що стало одним із найпередовіших явищ художнього життя свого часу.

Видатним художником нідерландської школи після Яна Ван Ейка був **Рогір ван дер Вейден** (1399/1400-1464). Найвідомішим його твором раннього періоду стало *«Зняття з хреста»* (1435-1440). Фігури розміщено на золотому фоні переднього плану, подібно до поліхромного рельєфу. Незважаючи на складний рисунок, композиція відрізняється граничною ясністю: усі постаті, об'єднані в три групи, складають єдине нерозривне ціле. Єдність цих груп забезпечується ритмічними повтореннями та рівновагою окремих частин. Вигин тіла Марії повторює вигин тіла Христа, а строгий паралелізм простежується в інших фігурах, що з двох боків замикають композицію. Ці формальні прийоми служать головному завданню картини – найбільш яскраво розкрити основний драматичний момент і, передусім, його емоційний зміст.

Ван дер Вейден збагатив нідерландське мистецтво передачею *рухів і емоцій*, підпорядкованих розвитку сюжету. Наділяючи окремих учасників драматичної події відтінками почуттів, художник уникав індивідуалізації образів і відмовлявся від перенесення сцени в конкретний реальний простір. Пошук емоційної виразності переважає в його творчості над об'єктивним спостереженням.

У картині *«Святий Лука малює Богородицю»* (1440) композиція частково повторює композиційні прийоми *«Мадонни канцлера Ролена»* Яна Ван Ейка. За християнською легендою IV ст. Лука вважався першим іконописцем, який відобразив обличчя Богоматері і йому приписувалися численні «чудотворні» ікони. У XIII-XIV ст. він був визнаний покровителем цехів живописців, що виникали в цей час у різних західноєвропейських країнах. У дусі реалістичного напрямку нідерландського мистецтва ван дер Вейден зобразив євангеліста як сучасного художника, що створює

портретну зарисовку з натури. Написана як вівтарний образ для каплиці живописців, картина користувалася великою популярністю, про що свідчить наявність декількох повторень.

Творчість ван дер Вейдена, на відміну від Яна ван Ейка, пов'язана з традиціями середньовічного мистецтва і пронизана духом строгого церковного канону. Якщо Ян ван Ейк відзначався глибоким реалізмом, то ван дер Вейден створював мистецтво, здатне втілити канонічні образи християнської релігії в чітких, строгих і узагальнених формах. Найбільш показовим у цьому сенсі є поліптих *«Страшний суд»* (1445-1450) – найбільший за масштабами твір художника (висота центральної частини близько 3 м, загальна ширина – 5,52 м). Композиція твору єдина для всіх частин і складається з двох ярусів – «небесного», де зображено Христа, апостолів і святих, та «земного», на якому постають воскреслі мертві. Хоча фігури ще зберігають певну середньовічну площинність, рухи оголених воскреслих передані так переконливо, що це свідчить про ретельне вивчення художником натури.

У 1450 р. ван дер Вейден здійснив поїздку до Риму та Флоренції. Там, за замовленням родини Медічі, він створив дві картини: *«Мадонна зі святими»* або *«Мадонна Медічі»* (1453-1460) та *«Покладання в труну»* (1460).

Визначним твором пізнього періоду є триптих *«Поклоніння волхвів»* (1455).

Ван дер Вейден був видатним портретистом, і його роботи відрізняються від портретів Яна ван Ейка. Він акцентував найбільш характерні риси фізіономії та психології моделей, підкреслюючи й посилюючи їх. Незважаючи на індивідуальні особливості, його портретам властиві певні загальні риси. Це зумовлено тим, що майже всі вони зображають представників вищої бургундської знаті, зовнішність і манеру поведінки яких визначали середовище, традиції та виховання. До таких творів належать, зокрема, *«Портрет Карла Сміливого»* (1460) та *«Портрет молодої жінки»* (1440).

Рогір Ван дер Вейден здійснив великий вплив на розвиток нідерландського мистецтва другої половини XIV ст. Його творчість значно більшою мірою, ніж творчість Яна Ван Ейка, могла слугувати джерелом запитань і наслідувань для сучасників та наступних поколінь митців.

Особливе місце в мистецтві Північних Нідерландів посідає художник, відомий під ім'ям **Ієронім Босх** (1450-1516). Його творчість важко безпосередньо пов'язати із загальним розвитком нідерландського живопису,

настільки своєрідним і відмінним є світ його образів порівняно з уявленнями інших митців того часу. Художня мова Босха також істотно відрізняється від традицій братів ван Ейків та їхніх послідовників. Світогляд митця пронизаний глибоким моральним песимізмом: у своїх творах він нещадно викривав зло й людські пороки, зображуючи світ, занурений у гріх.

Суперечливий період зламу старих суспільних відносин породив порядок із прогресивними ідеями та науковими відкриттями новий сплеск давніх забобонів і марновірств. Зокрема, поширювалася віра в повсюдну присутність і підступи диявола, що наповнювало людей страхом і тривогою. У картинах художника диявол постає в нескінченних варіаціях, набуваючи найхімерніших форм. Водночас фантастичні образи Босха не є плодом хворобливої уяви чи особистих кошмарів митця. Майже завжди вони містять приховане алегоричне значення, зрозуміле його сучасникам і ще не повністю розшифроване дослідниками. За уявленням Босха, зло, що панує у світі, має конкретних носіїв у всіх прошарках суспільства: воно охоплює панівні кола й глибоко проникає в церковне середовище. Саме тому демонізм і сатира митця часто набувають соціального характеру, хоча його світогляд залишається глибоко релігійним і тісно пов'язаним із середньовічним мисленням.

Босх був високоосвіченим митцем, добре обізнаним із богословськими трактатами, життями святих та повчальною релігійною літературою, що яскраво описувала блаженство раю й муки пекла, а також із середньовічною наукою і астрологією. У його творах відобразилися й народні вірування та уявлення. Джерелом натхнення для нього стали пам'ятки середньовічного мистецтва – передусім фантастичні й сатиричні мотиви в декорі капітелей, дерев'яному різьбленні та мініатюрах рукописів.

Характерною рисою творчості Босха є тісне переплетення *фантастичного* й *реального*. Фантастичні істоти, що втілюють людські пороки або зображають бісів-спокусників святих відлюдників, часто являють собою моторошні, протиприродні поєднання частин різних тварин. Водночас предмети, передані з педантичною точністю (наприклад, музичні інструменти в сценах пекла), набувають символічного значення. Про уважне спостереження художником природи свідчать пейзажі, які в багатьох його творах посідають важливе місце. Разом із тим картинам Босха притаманний певний архаїзм: вони вирізняються площинністю й декоративністю, оскільки митець прагнув зводити основні форми до чітких, виразних силуетів.

Твори художника можна поділити на декілька основних груп. Традиційні *біблійні* та *євангельські* сюжети набули в його творчості нової, оригінальної інтерпретації. До таких належать «*Христос перед народом*» (1475-1485), «*Поклоніння волхвів*» (1510) та «*Несення хреста*» (1510-1535). У них натовп, що оточує Христа, трактований художником як група людей, охоплених бурхливими пристрастями.

Тема *раю* та *пекла* надала художнику багатий матеріал для створення складної символіки та витончених фантастичних образів, як, наприклад, у триптиху «*Сад земних насолод*» (1490-1510). Картина складається з трьох внутрішніх панелей, які читаються зліва направо. Ліва стулка – Земний рай – зображує створення Єви та зустріч перших людей із Богом у Едемському саду серед дивовижних тварин. Центральна частина – Сад насолод – панорама гріховного людства, що віддається плотським утіхам, розпусті та обжерливості. Тут зображені гігантські птахи, фрукти та химерні споруди. Права стулка – Музичне пекло – світ нічних кошмарів і катувань, де грішники страждають за свої пороки. Назва «музичне» виникла через зображення знарядь тортур у вигляді музичних інструментів.

Значне місце в творчості Босха займають зображення *спокус святих*, у яких моральна стійкість віруючої людини протиставлена оточуючим її спокусам і страхам, що набувають форм демонічного кошмару. Найвідомішим із таких творів є триптих «*Спокуса святого Антонія*» (бл. 1501-1506), де червоне, ніби палаюче, небо міста надає сцені зловісного характеру. Іноді такі сцени розгортаються на фоні величаво спокійної природи.

Особливий інтерес становлять картини Босха на теми, пов'язані з *сучасним йому життям*. Так, зображення «*Сім смертних гріхів*» (1475-1480) на круглій дошці столу подає живо розказані побутові сцени, що нагадують мініатюри того часу. Прогресивні риси творчості художника особливо помітні в алегоричній картині «*Віз сіна*» (1512-1516), сюжет якої базується на народному прислів'ї й відображає боротьбу людей за примарні блага. На картині дияволи тягнуть віз із сіном у пекло, а натовп людей, прагнучи урвати жмут сіна, гине через свою жадібність. Поруч із ними зображені папа та імператор, а черниці подають оберемки сіна ченцеві, який постає в образі ненажерливого та жадібного.

Твори Ієроніма Босха сприймалися його сучасниками здебільшого як *моралізуючі*. Будучи самотньою фігурою в мистецтві XV ст., він мав декількох послідовників і одного геніального наступника, який розпочав свою творчість із переробки його спадщини – Пітера Брейгеля.

Пітер Брейгель (1525-1569) був видатним нідерландським художником XVI ст. і належить до найвизначніших майстрів у історії живопису. Свідомо відмовившись від прямого наслідування італійських зразків, він водночас глибоко вивчив мистецтво Італії. Його творчість знаменує новий етап у розвитку нідерландського живопису.

Будучи ще молодим художником Брейгель створив багато *рисунків*, серед яких особливе місце посідає пейзаж. У 1556-1559 рр. він виконав ряд алегоричних і сатиричних композицій, звертаючись до образів народної фантазії. У той період на його творчість значний вплив справила спадщина Ієроніма Босха.

У цих аркушах Брейгель зобразив пороки та недоліки суспільства, в якому панують дурість, злі інстинкти й несправедливість. До таких робіт належать, зокрема, «Осел у школі» (1556), цикл «Сім смертних гріхів» (1556-1558) і «Сім чеснот» (1559-1560), які є алегоричним зображенням морального стану людства. Гріхи зображені як гротескні, хаотичні сцени, що висміюють людські пороки, тоді як чесноти представлені впорядкованими сценами, що втілюють християнські цінності.

З фольклором і народною сатирою пов'язані також ранні живописні твори художника: «Битва масниці й поста» (1559), «Прислів'я» (1559) та «Дитячі ігри» (1560), які об'єднує подібність композиційних прийомів. На міській площі або сільській вулиці, показаній з високої точки зору (як у «Прислів'ях»), розгортається безліч окремих сцен за участю великої кількості людей. Увага художника зосереджена не на індивідуальних рисах персонажів, а на багатоликому натовпі. Фігурки виділяються чіткими силуетами й утворюють яскраві кольорові плями. У «Прислів'ях» усі епізоди, кожен із яких ілюструє окреме прислів'я, займають рівне місце, так само як у «Дитячих іграх». Брейгель показав кожне прислів'я буквально, створюючи «світ навиворіт», де з нещадною іронією розкриваються дурість і зло, що панують у світі та керують поведінкою людей.

У 1562 р. Брейгель створив картину «Падіння бунтівних ангелів», у якій знову ожила демонічна фантастика Босха. Увесь простір твору заповнений ангелами, що летять, та фантастичними істотами, у яких поєднуються елементи комах, риб і жаб. Декілька картин цього часу присвячені темі війни. Величезну силу у зображенні стихії руйнування та всемогутньої влади смерті, що панує на полях битв, осяяних загравою пожарищ, Брейгель досяг у картині «Тріумф смерті» (1562-1563). Проте поступово у його творах спостерігається відхід від алегоричного трактування та

фантастики до реалістичного зображення. Так, у «Вавилонській вежі» (1563) алегоричний сенс поєднується з детальним показом процесу будівництва грандіозної споруди.

Картини Брейгеля на євангельські сюжети, створені в 1560-х рр., безпосередньо відображають реальну обстановку в Нідерландах того часу. Якщо майстри XV ст. наївно переносили біблійні епізоди в сучасне їм середовище, то Брейгель свідомо дотримувався цієї традиції, утілюючи у формі євангельських легенд події сучасного життя. У картині «Несення хреста» (1564) фігура Христа майже губиться серед натовпу, і лише Марія та Іоанн на передньому плані безпосередньо пов'язані з євангельською подією. Поле зі знаряддям страти оточене вершниками, віз везе засуджених, а солдати відштовхують селян, які зупинилися, сповнені страху й цікавості. Перед глядачем наче оживають сцени розправи з єретиками. У «Побитті немовлят» (1565-1566) солдати увірвалися в засніжене село, відбираючи у селян їхнє мізерне майно, показуючи жорстокість і хаос війни серед мирного населення.

У 1565 р. Брейгель знову звернувся до пейзажу та створив цикл картин, що відображають зміну пір року. У цих роботах художник показав світ природи в тісній єдності з життям людей. Пейзажі відзначаються величезною силою узагальнення та дивовижною композиційною майстерністю: у побудові картини, розподілі мас, ліній і силуетів Брейгель прагнув передати характерне та типове в кожному образі природи. Чудово відтворені атмосферні ефекти, а природа постає як арена трудової діяльності людини. Іронія та песимізм попередніх творів поступаються тут більш оптимістичному світовідчуттю.

Пітера Брейгеля вважають одним із основоположників *стафажу* – пейзажу з людьми на другому плані. Картина «*Мисливці на снігу*» (1565), що входить до циклу «Пори року», стала вершиною європейського пейзажу.

Однією з видатних пейзажних робіт Брейгеля, не пов'язаною з циклом «Пори року», є «Марина» (1558-1562), у якій з великою силою передано могутню стихію води.

Зображенню селянського життя присвячено дві великі картини 1568 р. – «Селянське весілля» та «Селянський танець», що вважаються справжніми шедеврами Брейгеля. На відміну від ранніх творів, фігури тут подані у великому масштабі. Композиція картин вирізняється дивовижною цілісністю та ясністю: усе підпорядковане строгій закономірності. Люди на цих полотнах вже не безликі істоти, а живі індивідуальності.

В останніх творах Брейгель знову повернувся до тем, пов'язаних із тривожними подіями сучасності. До них належить «Танець під шибеницею» (1568). Контрастом до цієї пройнятої певним оптимізмом роботи є «Сліпі» (1568) – один із найвидатніших творів митця, сповнений глибокого змісту. З приголомшливою силою передано невпевнені рухи сліпців, що спотикаються й прямують у прірву, ведені сліпцем-провідником. Трактатування цього твору залишається відкритим: можливо, художник прагнув показати гірку долю людей без твердого керування, сліпоту людства, приреченого на загибель, або ж надав твору іншого сенсу. За силою емоційного впливу та виразністю образів «Сліпі» належить до найвизначніших творів світового мистецтва.

Мистецтво Пітера Брейгеля стало завершальним етапом розвитку нідерландського живопису XV-XVI ст. Він не дожив до буржуазної революції, яка згодом визначила подальшу долю Нідерландів.

4.2. Відродження у Німеччині

Виникнення культури Відродження в Німеччині відбулося пізніше, ніж в Італії та Нідерландах. На початку XV ст., коли в Італії вже окреслилися шляхи розвитку нового мистецтва й розпочалася розробка його наукових основ, а нідерландські майстри звернулися до правдивого зображення людини і природи, німецьке мистецтво ще залишалося під значним впливом середньовічних традицій. Причини цього відставання полягали насамперед в історичних особливостях розвитку країни. На початку XV ст. Німецька імперія була феодално роздробленою державою, що складалася з численних фактично незалежних князівств. Господарський розвиток характеризувався відсутністю єдиного економічного центру та нерівномірністю розвитку окремих регіонів.

На початку XV ст. в мистецтві Німеччини ще панував готичний стиль. В архітектурі того часу помітною новацією стало будівництво так званих *зальних* церков, у яких однакова висота всіх нефів перетворювала внутрішній простір на єдиний просторий зал. Характерною ознакою періоду було також зростання ролі *громадських* споруд. Їхня архітектура, що раніше вирізнялася суворістю, тепер набувала більшої декоративності та багатства оздоблення.

Живопис початку XV ст. також зберігав готичний характер. Його головним призначенням, як і раніше, залишалося оздоблення церков і монастирів. Найпоширенішим видом живопису був станковий – передусім

розпис складних *стулкових вівтарів*, які встановлювали у вівтарній частині храмів, а також у церковних і домашніх капелах.

Наприкінці XV – на початку XVI ст. образотворче мистецтво Німеччини вступило в період блискучого, хоча й нетривалого розквіту. Цей підйом став частиною загального оновлення німецької культури.

У той час розпочалося поступове звільнення культури від повної залежності від церкви. У Німеччині швидко розвивалися математичні, природничі й гуманітарні науки, пережила піднесення література, формувався гуманізм, що відображав ідеологію прогресивних суспільних верств. Важливу роль у становленні нової культури відігравало образотворче мистецтво. Розширення тематики, поява нових жанрів – *пейзажу* й *портрета*, свідоме опанування законів зображення простору та людського тіла характеризують творчість провідних майстрів цього часу.

Найповільніше нові тенденції утверджувалися в архітектурі. Протягом тривалого часу конструкції німецьких споруд і структура їхніх фасадів майже не зазнавали істотних змін. Засвоєння форм Ренесансу обмежувалося переважно декоративно-орнаментальними елементами. Відгомони готики відчувалися впродовж усього періоду розвитку німецького Ренесансу, що виник на початку XVI ст. і тривав до Тридцятирічної війни, яка надовго призупинила будівництво в країні.

Провідними видами мистецтва в Німеччині XVI ст. були *живопис* і *гравюра*, в яких працювало багато видатних майстрів. Провідне місце серед них належить **Альбрехту Дюреру** (1471-1528). Серед художників свого часу Дюрер вирізнявся не лише силою таланту, а й широтою інтересів та різнобічністю знань.

Видатний гравер і живописець, він також звертався до архітектури, цікавився різними галузями природничих, математичних і гуманітарних наук. Першим серед німецьких художників Дюрер залишив значну літературну спадщину, у якій сформував наукові основи мистецтва, передусім теорію пропорцій людського тіла та лінійної перспективи. В умовах відносної відсталості Німеччини він уперше й найяскравіше втілював новий тип митця доби Відродження – художника-вченого.

Дюрер виявляв великий інтерес до мистецтва Італії, зокрема до передачі простору на площині та точного зображення оголеного тіла – якостей, яких ще бракувало німецькому мистецтву того часу. Прагнучи зрозуміти будову людського тіла, опанувати передачу руху й зображення людських пристрастей, художник копіював гравюри Андреа Мантеньї.

Після подорожі до Італії Дюрер розпочав художню діяльність у Німеччині. У 1490-х рр. він створив картину «Поклоніння волхвів» (1504) та водночас почав працювати в новому для німецького живопису жанрі – *портреті*.

Ранні роботи Дюрера сповнені великої внутрішньої напруги. У них художник відтворив образи сучасників. Серед портретів цього періоду особливо виділяється «Автопортрет» (1498), у якому художник постав не скромним ремісником, якими зазвичай були німецькі художники того часу, а нарядним і впевненим у собі кавалером, гордим усвідомленням власних успіхів.

З юності Дюрер цікавився гравюрою на дереві та металі й пробував себе в обох техніках. Наприкінці 1490-х рр. він створив ряд неперевершених гравюр на дереві (*ксилографій*) та на міді (*мідьоритів*). Вперше обидві техніки, які раніше суворо розділялися в Німеччині, поєдналися в руках одного майстра.

Його знаменита серія ксилографій «Апокаліпсис» (1498) пронизана пафосом боротьби та тривожним настроєм, що панував у Німеччині того періоду. До числа найвизначніших з її листів належить гравюра «Чотири вершники». На ній зображені мор, війна, голод і смерть – біди, що обрушилися на людей. Вершники проносяться над землею, як вихор, сіючи численні руйнування. Їхні коні майже не торкаються землі, а все навкруги охоплено поривом вітру. Під копитами гинуть люди різного віку й становища, серед яких – імператор, що падає прямо в пашу пекла. За динамікою та експресією ця гравюра не має рівних у німецькому тогочасному мистецтві.

Серія «Апокаліпсис» була сприйнята сучасниками як втілення їхніх настроїв і надій, що пояснює великий успіх, який приніс Дюреру славу.

У цей же період Дюрер створив сім листів серії ксилографій «Великі Страсті» (1497-1510), у яких постає незвичний образ мужнього й прекрасного Христа, що бореться зі злом.

З другої половини 1490-х рр. Дюрер почав створювати гравюри на міді на міфологічні та літературні сюжети, у яких все частіше з'являлися оголені фігури. Серед найкращих робіт цього періоду – «Чотири відьми» (1497), «Морські чудовиська» (1498-1500) та «Блудний син» (1496). В останній художник зобразив обідраного і голодного батрака, що мусив їсти разом зі свинею з одного корита.

Починаючи з 1500 р., схвильований і тривожний настрій ранніх робіт поступово змінився прагненням до гармонії та спокою. Художник шукав

ідеальні пропорції тіла та обличчя людини на основі геометричних побудов. До таких творів належать «Мюнхенський автопортрет» (1500) і гравюра на міді «Адам і Єва» (1504). Одночасно Дюрер активно цікавився зображенням простору та теорією лінійної перспективи.

У 1505-1507 рр. Дюрер знову поїхав до Італії, де створив ряд робіт. Повернувшись до Німеччини, під впливом італійського мистецтва, він написав картини «Адам і Єва» (1507), «Вознесіння Марії» (1507-1511) та «Поклоніння Святій Трійці» (1511).

З 1511 р. Дюрер знову почав працювати над гравюрою. Духом гуманізму пронизані його три знамениті офорти 1513-1514 рр.: «Лицар, смерть і диявол», «Святий Ієронім у келії» та «Меланхолія». У першій гравюрі він створив образ мужньої й відданої людини, перед волею якої відступають породження пекла та сама смерть. У другій постає зосереджений учений, який знаходить радість у мирній, наполегливій праці. «Меланхолія», найскладніша та найглибша за змістом із трьох, відображає прагнення людини проникнути в таємниці Всесвіту, а також сумніви й розчарування творчого генія.

У 1516-1518 рр. Дюрер виконав ряд монументальних робіт для імператора Максиміліана: колосальну гравюру на дереві «Тріумфальна арка» (3 на 3,5 м) та «Тріумфальну колісницю». Після смерті імператора він здійснив подорож до Нідерландів, де створив ряд портретів олією, вугіллям, срібним олівцем і пером, а також численні замальовки. Ці роки збіглися з початком руху Реформації, що створювало в Німеччині напружену соціально-політичну атмосферу.

Останні роки життя Дюрер безвиїзно провів у Німеччині. У 1526 р. він написав один із найвизначніших своїх творів – картину «Чотири апостоли», що складається з двох високих і вузьких панно з фігурами Іоанна, Петра, Павла та Марка. Великі постаті, які ледве вміщаються в обмежені рамки панно, вражають своєю непереборною силою.

В останні роки Дюрер працював над портретами та гравюрами на дереві й міді. Прогресивні тенденції, закладені в його творчості, не отримали значного розвитку в німецькому мистецтві. Школа Альбрехта Дюрера не мала подальшого впливу, що пояснюється складною політичною ситуацією та поступовим згасанням культури Відродження в Німеччині.

Другим великим німецьким художником XVI ст., який у багатьох аспектах різко контрастує з Дюрером, був **Маттіас Грюневальд** (1475-1528). Хоча він працював придворним художником і виконував замов-

лення для вищого духовенства, у своїх картинах широко вводив образи простого народу. Головне в його творах – почуття, страждання, пристрасть. Гостра індивідуалізація, драматизм і проникливе зображення природи роблять його роботи одними з найкращих у німецькому мистецтві початку XVI ст.

Про життя Грюневальда відомо мало. Він залишив лише живописні твори, здебільшого вівтарні картини; ймовірно, писав і фрески, які до нас не дійшли. На відміну від своїх сучасників, не займався гравюрою, проте був також будівельником і інженером.

Рання творчість художника майже невідома. Перші достовірні відомості датуються 1501-1503 рр. До ранніх робіт належить «Зганьблення Христа» (1503-1505), де він створив ряд яскравих типів – ката, солдата, товстого мучителя та музиканта з флейтою і барабаном. Натовп на картині складається зі сп'янілих кров'ю людей та байдужих глядачів, готових милуватися людським стражданням.

У «Розп'ятті» (1505) Грюневальд звернувся до улюбленої теми – розп'яття Христа. Поколоте шипами та понівечене тіло Христа вражає силою зображеного страждання.

Головним твором художника є Ізенгеймський вівтар (1512-1516), написаний для госпіталю святого Антонія в Ізенгеймі. Це великий потрійний складень: на зовнішніх стулках зображено «Розп'яття», центральну частину відкритого вівтаря займає Марія з Немовлям і ангелами, на бокових стулках – «Благовіщення» і «Вознесіння Христа». Всередині ступок розгорнуті сцени з історії святого Антонія та святого Павла.

Останні роки життя Матіаса Грюневальда були пов'язані з селянською війною та народною Реформацією.

Паралельною до творчості Грюневальда є діяльність видатного німецького скульптора початку XVI ст. – **Тільмана Ріменшнайдера** (1460-1531). Розвиток німецької скульптури доби Відродження значною мірою відставав від живопису і, подібно до архітектури, ще тяжів до готичних традицій. Багато готичних рис збереглися й у творчості Ріменшнайдера, проте індивідуалізація образів, їхня внутрішня зосередженість і гостра портретна виразність наближають його мистецтво до ідеалів Ренесансу.

Художник жив і працював у Вюрцбурзі, де протягом багатьох років був членом міської ради. У 1525 р. за підтримку селянського повстання проти єпископів і феодалів він був виключений з ради, ув'язнений і підданий тортурам.

Твори Ріменшнайдера відзначаються експресивністю та глибокою емоційною напругою. Для них характерні виразні риси обличчя, часто з відстороненим виразом, а також ретельно опрацьовані деталі одягу. До найвідоміших робіт скульптора належать статуї «Адам і Єва» (бл. 1491-1493) порталу капели святої Марії, численні різьблені дерев'яні вівтарі, серед яких особливо вирізняються вівтар *Святої Марії Магдалини* (1490-1492) та вівтар *Святої Крові* (1500-1505) а також надгробки, окремі станкові скульптури та скульптурні групи релігійного змісту.

Майстерність вираження внутрішнього почуття відрізняють твори Ріменшнайдера від робіт його безпосередніх попередників. Багато скульптур не були розфарбовані й залишалися монохромними. Тільман Ріменшнайдер був першим великим скульптором, який відмовився розфарбовувати дерев'яні скульптури. Його творчість має переломне значення в історії німецької скульптури, відображаючи поступовий перехід від пізньоготичних форм до принципів ідеалізованої пластики епохи Відродження.

Одним із видатних німецьких художників першої половини XVI ст. був **Лукас Кранах Старший** (1472-1553). Хоча він і володів значним талантом живописця, його творчість не відрізняється особливою новизною чи сміливістю художніх пошуків. Переживши Дюрера та Грюневальда, Кранах став свідком поступового згасання німецького Ренесансу. У його ранніх роботах помітне живе відчуття природи та схильність до емоційного розв'язання сюжету.

Про ранній період творчості художника відомо небагато. Близько 1503 р. він перебував у Вені, де створив твори «Розп'яття» (1503) та «Відпочинок на шляху до Єгипту» (1504) і написав низку портретів.

У 1505 р. за запрошенням Фрідріха Саксонського Кранах переїхав до Віттенберга, де до кінця життя був тісно пов'язаний з віттенберзьким двором. Там він заснував велику майстерню, яка виконувала значні замовлення й заклала основи місцевої живописної школи.

На короткий період у творчості Кранаха проявилися впливи італійського Відродження. Його оголені фігури набули округлості, плавності ліній і об'ємності форм, помітне прагнення до гармонійних пропорцій (наприклад, «Венера з Амуром», 1509). Проте цей інтерес до ренесансної традиції був недовготривалим. Незабаром у творах Кранаха знову посилися площинність, лінійність та декоративність, а портрети набули репрезентативного характеру. Яскравим зразком портретного мистецтва

цього періоду є парні портрети Генріха Благочестивого та його дружини (1514) – перші в німецькому живописі портрети у повний зріст.

До цього періоду належать твори «Мадонна з Немовлям» (бл. 1520), «Адам і Єва» (1528), «Мадонна з Немовлям під яблунею» (1530-ті) та ін.

З кінця 1520-х рр. картини Кранаха стали дедалі більш манірними, іноді справляючи враження застигlosti та деякої однорідності. Багато робіт важко відрізнити від продукції його майстерні, яка часто повторювала мотиви художника.

Окремий інтерес становить графічна спадщина Лукаса Кранаха Старшого. Він активно працював у гравюрі на дереві та на міді, здійснював експерименти з кольоровою гравюрою на дереві, що вважалися новаторськими для німецького мистецтва того часу.

Останнім великим майстром німецького мистецтва XVI ст. був **Ганс Гольбейн Молодший** (1497-1543). Серед художників Німеччини він вирізняється класичною ясністю й спокійною величчю ренесансного мистецтва. На відміну від багатьох сучасників, він був далеким від пізньої готики, і релігійні сюжети в його творчості зустрічалися не часто. Основну увагу Гольбейн приділяв *портрету*, хоча створював також фрески на теми міфології, античної історії та сучасної літератури.

Ганс Гольбейн народився в родині живописця Ганса Гольбейна Старшого. З 1515 по 1526 рр. він жив і працював у Базелі, де обіймав посаду живописця міської Ради. У 1516 р. художник створив чудові парні портрети Якоба Майєра та його дружини. У 1521-1530 рр. – розписав залу засідань ратуші, присвятивши композицію прославленню міських добродішів, а також виконав численні портрети.

У релігійних творах художник підкреслював земні, людські риси персонажів, що особливо проявилось в картині «Мертвий Христос у труні» (1521-1522). Це вражаюче реалістичне полотно, що зображує тіло Ісуса після зняття з хреста, відоме своєю безкомпромісною відвертістю та відсутністю божественної ідеалізації. Картина фокусується на фізичних стражданнях, показуючи труп із ознаками тління, що створює глибоке емоційне та філософське враження.

Особливу цінність мають його графічні роботи, зокрема серія гравюр на дереві «Танці смерті» (1524-1526). У цих невеликих творах представлені люди різних станів, професій і віку, зайняті повсякденними справами або розвагами, перед якими постає смерть. Художник часто показував смерть, яка злорадно торжествувала над багатими та знатними, тоді як

до бідняків ставиться з певним співчуттям, іноді допомагаючи завершити їх останній шлях (як у гравюрі «Селянин і смерть»).

У 1526 р. Гольбейн залишив Базель і поїхав до Англії, де виконав низку портретів вчених і гуманістів. Після короткого повернення до Базеля, з 1530 р. Гольбейн остаточно оселився в Англії, де став придворним художником короля Генріха VIII і відтоді майже виключно присвятив себе портретному живопису. В його пізніх роботах часто проявляються риси маньєризму: переважають фронтальні пози, сковані рухи та декоративна умовність, як у портретах Джейн Сеймур (1536) та Анни Клевської (1539).

У 1540 р. Гольбейн створив найвідоміший образ короля Генріха VIII, який став еталоном королівської величі та влади.

Велике значення мають численні рисунки Гольбейна: ескізи до картин і розписів, начерки, виконані пером, тушшю, срібним олівцем, вугіллям та сангіною, іноді з легким підмалюванням аквареллю. Ці рисунки важливі тим, що передають живе враження художника, яке не завжди зберігається у завершених живописних творах.

Ганс Гольбейн Молодший був останнім видатним художником німецького Відродження. Його творчість стала завершальним етапом блискучого, але нетривалого розквіту німецького живопису, який був швидко призупинений унаслідок розгрому народного руху та перемоги феодалної реакції, що надовго затримало культурний розвиток Німеччини.

4.3. Відродження у Франції

Епоха Відродження – блискучий етап у розвитку французької культури та мистецтва, що відповідає історичному періоду становлення буржуазних відносин, розвитку освіти та утвердження абсолютистської держави у Франції.

Процес формування французької нації та зародження французької національної держави розпочався ще в період Столітньої війни. Політичне об'єднання країни в основному було завершене за правління Людовіка XI. До середини XV ст. належить і початок французького Відродження, яке на ранніх етапах ще тісно пов'язане з готичним мистецтвом.

Походи французьких королів до Італії ознайомили французьких митців з італійським мистецтвом, і вже з кінця XV ст. розпочався рішучий розрив із готичною традицією. Італійські художні форми переосмислювалися у зв'язку з власними національними завданнями. Водночас французь-

ке мистецтво також справляло певний вплив на мистецтво Італії. Французький Ренесанс загалом мав характер *придворної* культури.

Одним із найвідоміших французьких художників XV ст. був **Жан Фуке** (1420-1481) – видатний мініатюрист і портретист, один із перших майстрів французького Відродження. Він працював при королівських дворах Карла VII і Людовіка XI, мав почесний титул королівського живописця.

Твори художника вирізняються детальністю, правдивістю й точністю у відтворенні історичних подій, а також майстерною передачею простору. Багатьом його роботам притаманний тонкий ліризм, що досягається завдяки спокійним і поетичним пейзажам.

Найповніше реалізм Фуке проявився в жанрі *портрета*. У безжально правдивих зображеннях Карла VII та його радників відсутні будь-які натяки на ідеалізацію чи лестощі. Манера виконання не поступається за ретельністю нідерландським майстрам, водночас відрізняючись від них більшою монументальністю й епічністю трактування образу. Персонажам Фуке притаманні риси замкнутості, цілеспрямованості та значимості. Такими є, зокрема, портрет *Карла VII* (1444) і портрет його радника *Жувінеля дез Юрсена* (1460).

Одним із найвідоміших творів Фуке є *Меленський диптих* (1450-ті), який сьогодні зберігається розрізнено. На лівій стулці, яка знаходиться в Берліні, зображено Етьєна Шевальє у молитовній позі зі своїм небесним покровителем – святим Стефаном, який тримає камінь – символ мучеництва. Права стулка, що зберігається в Антверпені, представляє Мадонну з Немовлям у сміливому, майже сюрреалістичному образі, оточену синіми та червоними серафимами. За однією з версій, моделлю для Діви Марії слугувала коханка короля Карла VII.

Значну частину спадщини Фуке складають *мініатюри*. За своїм характером, по витонченості і тонкості виконання вони нагадують твори його попередників, однак, на відміну від них, набувають більш вираженого станкового характеру.

Творчість Жана Фуке пронизана новим світовідчуттям доби. Перебування в Італії сприяло переосмисленню ним досягнень фламандської та французької шкіл і заклало підвалини розвитку мистецтва Ренесансу у Франції.

Складний, подвійний характер властивий творчості французького художника кінця XV ст. **Жана Клуе** (1480-1541).

Живописна спадщина Жана Клуе, хоча сьогодні зберіглася неповною, колись була дуже значною. Вона складається виключно з *портретів* – жанру, до якого художник звернувся після переїзду до Парижа і який приніс йому значний успіх. Це переважно поясні портрети невеликого формату, у яких обличчя моделей освітлені рівним світлом, а руки часто досить незграбно розташовані на передньому плані.

Ніколи не відмовляючись від своїх нідерландських витоків, особливо помітних у ранніх творах, мистецтво Жана Клуе під впливом французьких та італійських художників розвивалося у напрямку монументальності, правдивості та простоти.

Його строгі рисунки сангіною та вугіллям позбавлені зайвих деталей. Художник зосереджувався на вивченні експресії обличчя моделі. Хоча такі рисунки зазвичай слугували ескізами для живописних портретів, вони володіють винятковою самостійністю. Жан Клуе став творцем «*олівцевого*» жанру, який розвивався у Франції в першій половині XVII ст.

Відомими портретами Жана Клуе є «Портрет Франциска I» (бл. 1530-1535), «Портрет Генрієтти Арагонської» (1538) та «Портрет Габрієля де Сток» (бл. 1540).

Сином Жана Клуе був художник **Франсуа Клуе** (1515-1572). Подібно до батька, він прославився передусім *портретами*, для яких характерна виняткова точність деталей, особливо у зображенні розкішного одягу, мережива та ювелірних прикрас. Його твори поєднують реалістичне відтворення зовнішності з витонченою придворною елегантністю, властивою французькому мистецтву Відродження.

У 1561-1570 рр. Франсуа Клуе створив низку портретів короля Карла IX, які вирізняються точністю характеристик, вишуканою технікою та майстерною передачею фактури тканин і прикрас. Найвідоміші з них охоплюють період від дитинства до зрілості монарха, демонструючи еволюцію образу і формування величі, притаманної художній традиції школи Фонтенбло.

Школа Фонтенбло – загальна назва мистецького угруповання, яке працювало за замовленнями королів Франції у XVI – на початку XVII ст. і базувалося в майстернях замку Фонтенбло. Виконувало замовлення в різних галузях мистецтва – від живопису і архітектури до гравюр і килимів-картин (*аррасів*).

Серед найзагадковіших робіт Франсуа Клуе – «*Жінка в купелі*» (1571). До інших відомих творів художника належать «*Портрет Єлизавети Австрійської*» (1571) та «*Портрет Марії Стюарт*» (1558-1560).

Істинним представником епохи Відродження, різнобічно обдарованою особистістю був **Жан Гужон** (бл. 1510-1567) – блискучий декоратор і архітектор, рисувальник і гравер. Проте його головні досягнення пов'язані саме зі скульптурою. Сучасники порівнювали творчість Гужона з майстерністю Фідія, у руках якого «мармур починає оживати».

Достовірних творів Гужона зберіглося небагато, однак із його ім'ям пов'язують значну кількість скульптур. У Руанському соборі знаходиться надгробок *Луї де Брезе* (1540-1544), який традиційно приписують Гужону, хоча за характером образної мови він дещо відрізняється від пізніших творів майстра. У дусі свого часу скульптор створив пам'ятник посмертної слави. Гробниця рясно оздоблена коринфськими колонами та скульптурою. У верхній частині, в прольоті арки між парними каріатидами, розміщено кінну статую лицаря в повному бойовому спорядженні – образ, що утверджує його славу у віках. Унизу зображено напівоголену фігуру померлого, оточеного монахами, – похмурий образ смерті, який перегукується з мотивами «танців смерті», поширених у французькому мистецтві Відродження. Водночас у загальній композиції гробниці домінує образ вершника, сповнений спокою, величі та сили.

Цілком достовірними є роботи Гужона з оформлення архітектурних споруд. Його чіткі за формою та ритмічною організацією барельєфи «Оплакування Христа» і «Чотири євангелісти» (обидва – 1544-1545) сьогодні зберігаються в Луврі.

У 1545 в Парижі Гужон виконав серію декоративних рельєфів для Готелю Карнавале, зокрема алегоричні композиції «*Чотири пори року*». Особливо вирізняються скульптури «Весна» і «Літо» – граціозні жіночі фігури, сповнені чуттєвої краси, які гармонійно поєднуються з архітектурним ритмом будівлі.

Одним із найвищих досягнень Гужона є рельєфи Фонтану Невинних у Парижі (1547-1550). Гужон виконав декоративну частину фонтану. Рельєфи розміщені у вузьких простінках між пілястрами й зображують німф – уособлення сил природи. Їхні витончені, подовжені пропорції, плавні рухи та ритмічна гармонія форм створюють образи надзвичайної поетичної краси. Потоки води з ваз у руках німф перегукуються з хвилястими складками їхнього одягу, посилюючи музичність композиції. Поетика образів повністю відповідає призначенню рельєфів як декоративного елементу міського простору.

Однією з найвідоміших інтер'єрних робіт Жана Гужона є Чотири каріатиди (1550-1551), які підтримують музичну галерею в Залі каріатид у Луврі. Ці жіночі постаті натхненні каріатидами афінського Ерехтейона, але виконані з притаманною французькому стилю грацією та плавністю ліній. Вони є єдиними задокументованими круглими скульптурами майстра.

Гугенотські війни (1562-1598) між католиками та протестантами (гугенотами) підірвали державну єдність Франції, спричинили глибокий економічний, політичний та культурний занепад і надовго призупинили розвиток мистецтва, що впало у сухий і надуманий ман'єризм. Лише після 1598 р., коли громадянська війна поступово стихла, відбулося нове зміцнення французького абсолютизму, який на наступному етапі свого розвитку потребував інших форм мистецтва, що відповідали вимогам часу.

Питання для самоконтролю

1. Назвіть характерні риси мистецтва Північного Відродження.
2. Охарактеризуйте творчість художників Губерта і Яна ван Ейків та назвіть їхні відомі твори.
3. Охарактеризуйте творчість художника Рогіра ван дер Вейдена та назвіть його відомі твори.
4. Охарактеризуйте творчість художника Ієроніма Босха та назвіть його відомі твори.
5. Охарактеризуйте творчість художника Пітера Брейгеля та назвіть його відомі твори.
6. Охарактеризуйте творчість художника Альбрехта Дюрера та назвіть його відомі твори.
7. Охарактеризуйте творчість скульптора Тільмана Ріменшнайдера та назвіть його відомі твори.
8. Охарактеризуйте творчість художників Матіаса Грюневальда, Лукаса Кранаха Старшого і Ганса Гольбейна Молодшого та назвіть їхні відомі твори.
9. Охарактеризуйте творчість художників Жана Фуке, Жана Клуе і Франсуа Клуе та назвіть їхні відомі твори.
10. Охарактеризуйте творчість скульптора Жана Гужона та назвіть його відомі твори.

Розділ 7. МИСТЕЦТВО КРАЇН ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ XVII-XVIII СТОЛІТЬ



Мистецтво країн Західної Європи XVII-XVIII ст. охоплює період бурхливого розвитку *бароко*, *рококо* та *класицизму*. Це час, коли мистецтво тісно пов'язувалося з політикою, релігією та соціальними змінами, а художники, скульптори і архітектори працювали на королівські двори, церкви й заможну аристократію.

XVII ст. мало особливе значення для формування національних культур нового часу. У цю епоху завершився процес створення великих національних художніх шкіл, своєрідність яких визначалася як умовами історичного розвитку, так і мистецькими традиціями, що склалася в кожній країні – Італії, Франції, Фландрії, Голландії, Іспанії і Великобританії. Це дає підстави розглядати XVII ст. як новий етап в історії мистецтва.

Порівняно з епохою Відродження мистецтво XVII ст. є складнішим і сповненим суперечностей у змісті та художніх формах. Це зумовило переплетіння різних стильових рішень як у мистецтві окремих митців епохи, так іноді й у творчості одного художника.



Тема 1. МИСТЕЦТВО ІТАЛІЇ

План

- 1.1. Характерні риси бароко. Стили класицизм і рококо.
- 1.2. Архітектура бароко. Інтер'єр та паркове мистецтво.
- 1.3. Барокова архітектура Риму
- 1.4. Скульптура
- 1.5. Живопис

1.1. Характерні риси бароко. Стили класицизм і рококо

Перемога феодально-католицької реакції, а також економічні й політичні потрясіння, що охопили Італію у XVI ст., поклали кінець розвитку культури Відродження. Католицька церква, намагаючись підпорядкувати

мистецтво своїй владі, жорстоко переслідувала всіх, хто прямо чи опосередковано виступав проти догматів релігії, папства та духовенства.

До початку XVII ст. дворянство й духовенство зміцнили свої політичні та ідеологічні позиції. Злиденне становище народних мас різко контрастувало з розкішшю земельної й фінансової аристократії та церковної верхівки. Пишні святкування, карнавали, масштабне будівництво й оздоблення палаців, вілл і церков набули небувалого розмаху. Усе життя й культура Італії XVI ст. характеризувалися гострими контрастами та глибокими суперечностями.

Папський Рим став центром не лише італійської, а й усієї європейської феодально-католицької культури, де сформувалося й розквітало мистецтво бароко.

Бароко (від італ. – примхливий, дивний) – художній стиль, що займав провідне місце в європейському мистецтві з кінця XVI до середини

XVIII ст. Зародившись в Італії (основоположником вважають *Мікеланджело*), бароко охопило всі види творчості: літературу, музику, театр і, особливо, яскраво проявилось в архітектурі, образотворчому і декоративно-прикладному мистецтві. На зміну ренесансному відчуттю ясної гармонії прийшло усвідомлення конфліктності буття, нескінченного різноманіття та постійної мінливості оточуючого світу.

Виразність художніх творів бароко будувалася на *контрастах*. Для них характерні перенасичення форм, експресія і напруженість образів. Як ніколи раніше, в суспільстві панувало сприйняття «життя як театру» та усвідомлення «невпинно зникаючого часу».

Основні риси бароко:

- *Емоційність та експресія* – художні образи передають сильні почуття, напруженість, драматизм, пристрасність.
- *Контраст і динаміка* – різкі поєднання світла і тіні, масштабів, кольорів, що підкреслюють драматизм композицій; прагнення створити відчуття руху.
- *Велич і розмах* – пишність архітектури, монументальність споруд, масштабні картини та скульптурні ансамблі.
- *Декоративність і деталізація* – багаті оздоблення, орнаменти, складні рельєфи, позолота; перенасиченість деталями.
- *Театралізм і видовищність* – композиції нагадують театральну сцену; маскаради, перевдягання, «обманки» створюють ефект динамічного дійства; пристрась до зовнішніх ефектів.
- *Ілюзія простору* – перспективні хитрощі, «піднімаючі» стелі, фрески з ефектом безмежності простору.
- *Синтез мистецтв* – поєднання різних видів мистецтва для підсилення емоційного впливу на глядача.
- *Релігійна і політична символіка* – твори часто слугували пропаганді влади церкви чи монарха, демонструючи велич та авторитет.

Стилістика бароко з його динамічними формами, різкими контрастами і неспокоїною грою світла і тіні отримала новий розвиток у період романтизму.

Реакцією на примхливий світ бароко стало звернення до класицизму, що виник у Франції. *Класицизм* – художній стиль і напрям у європейському мистецтві XVII – початку XIX ст., головною ознакою якого стало звернення до античної спадщини як до норми та ідеального зразка. Для

естетики класицизму характерні раціоналізм і прагнення встановити чіткі правила створення твору, а також сувора ієрархія видів і жанрів мистецтва. У синтезі мистецтв провідне місце посідала архітектура. Високими жанрами живопису вважалися історична, релігійна та міфологічна картина, тоді як до нижчих відносили портрет, пейзаж, натюрморт і побутовий жанр. Для кожного жанру визначалися свої межі та формальні ознаки. Художні твори вирізнялися лаконізмом, ясністю задуму й врівноваженістю композиції.

Класицизм – стиль протиставлень. Його ідеологія проголосила перевагу суспільного над особистим, розуму над емоціями, почуття обов'язку – над індивідуальними бажаннями. У його розвитку розрізняють два періоди: класицизм XVII ст. і неокласицизм другої половини XVIII – першої третини XIX ст.

Паралельно з бароко і класицизмом розвивалося рококо. *Рококо* – художній стиль, що отримав розвиток у європейському мистецтві першої половини XVIII ст. Батьківщиною рококо, як і класицизму, стала Франція.

Стиль побутував переважно у придворно-аристократичному середовищі, в живописі та декоративно-прикладному мистецтві палаців, вілл і церков. На відміну від парадного бароко, він вважається більш інтер'єрним стилем, який прагнув до затишку й комфорту.

Рококо було не лише самостійним художнім явищем, а й певною фазою, етапом розвитку загальноєвропейського бароко. Сам термін виник у Франції вже на заході стилю – наприкінці XVIII ст., і, ймовірно, був запроваджений неокласицистами як зневажлива назва для «манірного» мистецтва того часу. Його головною стилістичною ознакою стала вигнута, химерна лінія, що нагадує обрис мушлі або уламків каменю.

Мистецтво рококо – це світ фантазії та інтимних переживань, декоративної театральності й вишуканості. У ньому відсутні героїзм і пафос, характерні для класицизму. Натомість у творах переважають любовні ігри, мрії, галантні сцени та витончені побутові деталі. У своїх колористичних пошуках живописці спиралися на традиції бароко, проте віддавали перевагу не насиченим, соковитим барвам, а ніжним напівтонам: червоний став рожевим, а синій – блакитним. З'являлися лимонно-жовті, світло-блакитні та бузкові відтінки. Одним із засновників стилю рококо в живописі був французький художник Антуан Ватто.

1.2. Архітектура бароко. Інтер'єр та паркове мистецтво

В архітектурі поширення набули *випуклі й увігнуті* фасади. Ордер утратив свою провідну конструктивну роль, яку мав в епоху Відродження, поступившись місцем декоративності. Загалом пластика фасадів почала переважати над тектонікою. Характерними *рисами* архітектури стали зібрані в пучки колони й пілястри, виті колони, вигнуті фронтони різноманітних форм (вкладені один в один або розірвані посередині), розкріпований антаблемент і багатий скульптурний декор.

Розкріпований антаблемент – антаблемент, окремі частини якого виступають уперед над колонами, пілястрами або півколонами, утворюючи ритмічні виступи (розкріповки) та надаючи фасаду пластичності й динамічності виразності.

У декорі багатьох порталів з'явилися форми барокового *картуша* – орнаменту у вигляді напіврозгорнутого сувою із завитками з боків і полем у центрі для напису чи емблеми. Його контури нагадували хвилю, маску або вушну раковину. Такі елементи поєднувалися з рясним скульптурним орнаментом і надавали порталам пишності та виразної пластичності.

В орнаментиці переважали мотиви важких *гірлянд* із листя та плодів, а також зображення *волют* і *маскаронів* – скульптурних прикрас у вигляді маски людського обличчя або голови тварини. Поширення набув прийом витих арабесок, химерних вигинів акантового листя та стрічкових плетінь. Прямі лінії поступово витіснялися *криволінійними* контурами, що надавало декору динаміки й живописності.

Активним конструктивним і декоративним елементом в архітектурі бароко залишалася *балюстрада*. Вона набула не лише функціонального, а й виразного декоративного значення: ритмічне чергування балясин підсилювало пластичність фасаду, створюючи гру світлотіні та відчуття руху.

Паралельно застосовувалася *псевдобалюстрада* – декоративне зображення балюстради, що не виконувало конструктивної функції. Вона могла бути рельєфною на фасаді або створеною засобами живописної ілюзії в інтер'єрі. У бароковій архітектурі псевдобалюстради посилювали ефект театральності й просторової ілюзії, візуально розширюючи або ускладнюючи архітектурний простір.

Приватні *інтер'єри* бароко вирізнялися надзвичайною урочистістю та пишністю. Для вестибюлів були характерні центральні сходи, над якими домінував розписаний стельовий плафон. Парадні зали зазвичай розташовувалися на другому поверсі, а по обидва боки від центральної

осі містилися інші приміщення. Кімнати з'єднувалися вузькими галереями, оздобленими колонами, пілястрами, статуями або бюстами, живописом і дзеркалами. Саме тут зосереджувалися колекції творів мистецтва. Вікна галерей виходили до парку, а на протилежній стіні розміщувалися дзеркала. Завдяки цьому створювався ефект поглиблення простору, підкреслювалася ілюзія безмежності та єдність архітектури з природним середовищем.

Тема *розкриття простору інтер'єру в глибину* була однією з провідних у бароко. Саме тому використання дзеркал, розписи стель із безмежними небесними просторами та постатями, що ширяють у хмарах, стали характерними складниками оздоблення. Стелі вкривалися фресковими композиціями в обрамленні позолоченого різьбленого декору, а також живописом, який імітував об'ємні скульптурні форми. У результаті виникало відчуття, що зображення не вміщується в межах плафона й ніби виходить за його межі, руйнуючи реальні кордони простору.

Іноді на стелях, але частіше в оформленні стін використовували різьблені дерев'яні панелі. У них вмонтовували портрети та інші живописні твори. Площини стін прикрашалися елементами ордерної системи – пілястрами, витими колонами та волютами.

У поєднанні зі скульптурними прикрасами застосовували живопис. Поширилася мода обшивати стіни тисненою шкірою з позолоченим орнаментом, що імітував дорогі тканини, а також шовком і оксамитом. Популярними стали шпалери, які розміщували над різьбленими панелями. Підлогу викладали мармуровими або майоліковими плитами, а над дверима розташовували скульптурні чи живописні панно – *десюдепорти*.

Внутрішньому убранству бароко був властивий особливий декоративний розмах, який не мав рівних у жодній іншій епосі. Урочистий пафос апартаментів посилювала велика кількість килимів, великих (до підлоги) дзеркал і позолоченої ліпнини.

Стиль бароко справив значний вплив на розвиток *паркового мистецтва*. Власники палаців захопилися облаштуванням садів, на яке витрачалися значні кошти. На відміну від ренесансного саду, бароковий не був «вченим» місцем для роздумів. Його завданням було вражати новизною задуму та різноманіттям видовищних ефектів, що відповідало естетиці бароко загалом.

Поширення набув італійський *терасний* сад із розташованими на різних рівнях каскадами води, басейнами, гротами, павільйонами та фон-

танами. Тераси з'єднувалися земляними пандусами й кам'яними сходами та вели до двору, розташованого на схилі. Декоровані скульптурами алеї й доріжки, викладені мушлями, призначалися для прогулянок і спрямовували до чітко продуманих майданчиків для споглядання або «зелених кабінетів», гrotів (штучних печер) і павільйонів, що несподівано відкривалися серед рослинності. Для посилення слухових вражень у фонтани та каскади іноді вмонтовували музичні пристрої.

Повсюди приховувалися алегорії, призначені для прочитання й тлумачення. Статуї зображували алегоричних персонажів, пов'язаних із темами природи та моря, а гrotи символізували відхід у минуле. У всьому відчувався елемент гри й театральності. Стрижка дерев у вигляді фігур людей, тварин, ваз чи архітектурних деталей цілком відповідала естетиці епохи, що цінувала різноманітні курйози. Фонтани-жартівники оббрижували водою тих, хто випадково їх зачіпав. Раптово відкриті в кінці алеї «зелені кабінети», присвячені статуям чи фонтанам, створювали ефект несподіваного відкриття простору. Бароківі сади однаково слугували місцем для святкувань із нічними феєрверками та для усамітненого відпочинку. Для театральних постановок спеціально споруджувалися павільйони у вигляді напівкруглих стін із туфу, з нішами, заповненими статуями. Поява постійної професії садівника сприяла догляду за насадженнями. Облаштуванням самих парків займалися паркові архітектори.

Сад бароко обсаджувався щільними рядами дерев і чагарників, які чітко окреслювали його межі. Ароматичні рослини, популярні в Європі, створювали різноманітні нюхові ефекти. Серед садівників особливо цінувалися цибулини тюльпанів, що привозилися з Голландії і коштували дуже дорого навіть на батьківщині.

У цілому сад відзначався пишною рослинністю, що частково приховувала споруди. Важливого значення надавали видам із вікон, балконів і майданчиків для споглядання, а також перспективам. Ілюзія розкриття простору в глибину, що виникла в інтер'єрі, успішно розвивалася й за його межами.

Бароко існувало не ізольовано, а поряд з іншими стилями – *класицизмом*, а у XVIII ст. – з *рококо*. Останнє можна розглядати як завершальний етап розвитку бароко. Сучасники навіть називали його «поганим бароко». Цим вони, з одного боку, підкреслювали нові риси рококо, а з іншого – висловлювали жаль за епохою великого стилю, що відходила в минуле.

1.3. Барокова архітектура Риму

Найбільш характерні риси італійської архітектури XVII ст. втілилися у пам'ятках Риму. Саме тут найяскравіше проявилася головна особливість бароко – прагнення до створення *архітектурного ансамблю*. Цей стиль поєднав споруди різних епох у єдине архітектурне ціле. У римській архітектурі бароко з'явилися нові типи храмів, міської площі та палацового ансамблю.

Першим зразком стилю бароко можна вважати церкву *Іль-Джезу* (1568), зведену **Джакомо Бароцці да Віньола** (1507-1573) і **Джакомо делла Порта** (1632-1602). Автор основної частини проєкту, да Віньола, використав форму купольної базиліки, у якій центральний неф коротший і ширший, а замість бічних нефів з обох боків розміщено капели.

Капела або *каплиця* – невелика християнська культова будівля без приміщення для вітара, в якій читаються молитви, але не проводиться літургія. Хоча терміни часто взаємозамінні, «каплиця» частіше вживається для невеликих окремих споруд, а «капела» – для приміщень у церквах чи замках.

Урочисто виглядає інтер'єр храму, оформлений міцними колонами й пілястрами та численними скульптурними прикрасами.

Цікавою є композиція фасаду, виконаного делла Порта. Майстер розділив велику площу стіни на два горизонтальних яруси, оформивши кожен із них ордером. Більш вузький верхній ярус обрамлений по краях спіралеподібними волютами і ніби перетікає донизу, що надає фасаду складного й виразного вигляду. Пізніше таке оформлення стало типовим для багатьох соборів і церков у стилі бароко.

Великий вклад у створення церковної архітектури бароко внесли три видатних архітектори: Карло Мадерно, Франческо Барроміні і Лоренцо Берніні.

Головною справою життя **Карла Мадерни** (1556-1629) була перебудова собору *Святого Петра*. До основної споруди, зведеної в епоху Відродження Мікеланджело, він додав із західного боку великий *притвор* (передня частина храму, що розташовується здебільшого під хорами і призначається для осіб, які не мають права входити до основного приміщення), перетворивши увесь собор з центричного у витягнутий базилікальний тип. Приміщення храму набуло стрімкого руху до підкупольного простору, де розташована могила Святого Петра.

Франческо Барроміні (1599-1667), учень Мадерни, збудував у своєму житті не дуже багато. В Римі він звів церкви *Сант-Аньєзе ін Агоне* (1652), *Сант-Іво алла Сапієнца* (1660) і *Сан-Карло алле Куатро Фонтане* (1634-1680).

Для церкви Сан-Карло була відведена невелика й дуже незручна ділянка на перехресті двох вулиць. Можливо, саме тому Борроміні зробив храм порівняно невеликим, що зазвичай не характерно для споруд бароко. По кутах перехрестя розташовані чотири скульптурні групи з фонтанами, звідки й походить назва церкви. Овальна в плані споруда перекрита куполом. Фасад, за традицією, поділений на два яруси, оформлені ордером. Стіна верхнього ярусу то прогинається, то виступає вперед, її рухові відповідає вигнута лінія перекриття. Здається, що важка кам'яна маса постійно змінюється на очах – це улюблений майстрами бароко мотив перетворення матерії. В інтер'єрі храму білий колір надає всім деталям світлості й легкості.

У XVII ст. в Італії зводилося багато палацових ансамблів. Майстри бароко прагнули поєднати в них риси міських і замських резиденцій. Яскравим зразком є *Палаццо Барберіні* (1633). Його будівництво розпочав Мадерно, а завершили Борроміні та Берніні. З боку входу тут уперше з'явився парадний двір, форму якого визначив фасад із сильно виступаючими бічними крилами. Двір об'єднав споруду з міським ансамблем. З протилежного боку розкинувся парк. Таким чином, палац був пов'язаний із містом і водночас створював у ньому особливий світ, що поєднував архітектуру й живу природу.

Важко знайти майстра, який би володів таким великим даром, як **Джованні Лоренцо Берніні** (1598-1680). Подібно до великих творців Відродження, він у рівній мірі проявив себе і в скульптурі, і в архітектурі. У 20 років він був уже знаменитим і працював переважно у Римі.

Берніні виконував роботи для собору *Святого Петра* з 1624 р. Він створив монументальні статуї святих, звів кафедру в головнім вівтарі і надбудову (ківорій) над могилою святого Петра – надзвичайний приклад єдності скульптури і архітектури. Але саме значне творіння майстра – *площа перед собором* (1656-1667).

Площа нерідко ставала місцем папських богослужінь. Саме тут, перед головним собором католицького світу, численна кількість паломників, що розмовляли на різних мовах, мали відчутти свою духовну єдність.

Простір перед собором Святого Петра Берніні перетворив на величний ансамбль із двох площ. Перша, у формі трапеції, обрамлена галереями, що відходять від фасаду собору. Друга, овальна, звернена до міста й оформлена двома колонадами. У симетричних точках овалу розташовані фонтани, а між ними височіє обеліск, який допомагає орієнтуватися на великій площі. Загальні контури ансамблю мають приховану схожість із ключем, нагадуючи про слова Христа, звернені до апостола Петра: «І дам тобі ключі Царства Небесного». Характерний для бароко ефект «затягування» в глибину архітектурного простору відчувається тут з особливою силою. Колони, мов величезні руки, охоплюють людину й спрямовують її до собору. Його фасад природно й гармонійно поєднується з площею.

Іншими вагомими роботами Лоренцо Берніні є церква *Сант-Андреа-аль-Квірінале* (1567) та численні фонтани, зокрема *Фонтан Тритона* (1642) і *Фонтан Чотирьох Річок* (1648-1651) у Римі.

Найбільший і найвідоміший фонтан у Римі – *Фонтан ді Треві* (1732-1762) – справжній шедевр архітектури бароко, збудований за проєктом *Ніколо Сальві* (1697-1751).

У другій половині XVIII ст. в італійську архітектуру поступово почали проникати риси класицизму. Посилився інтерес до античної архітектури, зросла увага до чіткої симетрії, врівноважених пропорцій, стриманого декору та ясної композиції. Пишність і декоративна надмірність бароко й рококо поступово поступалися місцем раціональності, гармонії та зразкам класичної архітектури, що відповідало загальноєвропейським художнім тенденціям доби Просвітництва.

1.4. Скульптура

Принципи бароко, крім архітектури, отримали своє найбільш повне й послідовне втілення у скульптурі XVII ст. Тісно пов'язана з архітектурою та її ідейно-художніми завданнями, скульптура набула вагомого значення в оздобленні церков, палаців, вілл і садово-паркових ансамблів. *Статуї, надгробки, вівтарі, фонтани й декоративна ліпнина* буквально заповнювали архітектурні ансамблі, стаючи їх невід'ємною частиною. У спорудах італійського бароко інколи важко визначити, де закінчується робота архітектора і починається творчість скульптора-декоратора.

Улюбленими темами були зображення *святих* і *сцен чудес* поряд із парадними *портретами*, пишними *надгробками* та *міфологічними сю-*

жетами. Життєрадісний гармонійний ідеал епохи Відродження змінився в бароковій скульптурі конфліктним трактуванням людського образу, прагненням до підвищеної емоційності. Фігури часто зображувалися з навмисно підсиленою експресією, у різких поворотах, у стрімкому русі, з напруженими, іноді спотвореними гримасами гніву, болю чи радості.

Як і архітектура, твори барокової скульптури відзначаються багатством просторового розвороту й розраховані на сприйняття з багатьох точок зору. Водночас скульптура, включена до архітектурно-просторового ансамблю, часто втрачала самостійність – її важко було уявити поза бароковими інтер'єрами, нішами чи парковими композиціями.

Улюбленим матеріалом скульпторів бароко був *мармур*, з якого вони прагнули досягти найтонших живописних ефектів.

Найвідомішим майстром барокової скульптури був **Лоренцо Берніні**, який відіграв визначальну роль у її формуванні та розвитку.

Першою зрілою скульптурною роботою Берніні став «*Давид*» (1623-1624). В епоху Відродження Донателло і Мікеланджело уже створили скульптурні образи цього біблійного героя, які вважалися ідеальними. На відміну від своїх попередників, Берніні зобразив сам момент поєдинку Давида з Голіафом, а не підготовку до нього чи його завершення. Давид різко розвертається, щоб кинути камінь у голову супротивника. Його ноги широко розставлені, обличчя передає напружений азарт боротьби: брови зсунуті, нижня губа нервово закушена, а на чолі залягли глибокі складки. Берніні перетворив свого Давида на символ Божественного правосуддя.

У творах Берніні з'явилося багато рис, невідомих епосі Відродження. Скульптор передавав не стільки сталий стан героя, скільки саму дію, з якої вихоплено коротку, напружену мить. Силуети його фігур ускладнені, динамічні та просторово розгорнуті. Якщо у XVI ст. Мікеланджело прагнув зберегти природну фактуру мармуру, іноді залишаючи окремі ділянки необробленими, то Берніні ретельно шліфував камінь, змушуючи його грати різноманітними відтінками світла. Він передавав найтонші нюанси – фактуру тканини, блиск очей та чуттєву пластичність людського тіла.

Головною темою у творчості Берніні стали роздуми про життя й почуття людини, тому його особливо приваблював жанр скульптурного портрета. Перед тим, як розпочати роботу, майстер тривалий час спостерігав за моделлю й виконував численні замальовки. Простежуючи поведінку своїх героїв у різних ситуаціях, він намагався вловити ту мить, коли сутність їхнього характеру й внутрішній світ розкривалися найяск-

равіше. Саме цю «зупинену мить» митець утілював у камені. Яскравими прикладами є портрети кардинала *Шипіоне Боргезе* (1632) та коханої скульптора – *Констанції Буонареллі* (1635).

Скульптор прагнув зобразити своїх героїв у хвилини *глибокого емоційного піднесення*, яке він віртуозно передавав через жести, неочікувані ракурси, вираз обличчя, напружену й рухливу міміку. Такими є його ранні скульптурні групи – *«Плутон і Прозерпіна»* (1621-1622) та *«Аполлон і Дафна»* (1622-1625).

Уже зрілим майстром Берніні створив одну зі своїх найкращих композицій – *«Екстаз святої Терези»* (1647-1652). Свята Тереза Авільська жила в Іспанії у XVI ст., займалася богослов'ям і реформувала орден кармеліток. Скульптор зобразив містичне видіння, описане нею в духовному творі: явлення янгола із золотою стрілою, вістря якої палало вогнем і пронизувало її серце, наповнюючи душу полум'ям божественної любові.

Біломармурову групу – святу Терезу та янгола – митець помістив серед колонади з кольорового мармуру. Тлом слугували позолочені промені, що символізували Божественне світло. У цьому багатоколірному оточенні скульптура здається пронизаною цим світлом наскрізь. Свята занурена в стан духовного екстазу, який зовні нагадує смерть: голова закинута, а очі заплющені. Її постать майже розчиняється у великих, експресивно виліплених складках одягу. Здається, що в їхніх хвилях народжуються нове тіло й нова душа, а за зовнішньою мертвотною нерухомістю приховується могутній рух духу.

Подібною за емоційним напруженням є одна з пізніх скульптур Берніні – *«Екстаз Людовіки Альбертоні»* (1671-1674). Людовіка була римською аристократкою, яка після смерті чоловіка приєдналася до францисканського ордену й присвятила своє життя служінню бідним. Скульптура передає мить містичного екстазу або передсмертної агонії, коли Людовіка очікує на з'єднання з Богом. Її тіло ніби охоплене хвилею внутрішнього потрясіння: складки одягу пульсують рухом, а обличчя виражає глибоке духовне переживання. У цьому творі з особливою силою проявляється прагнення бароко передати крайній стан людської душі – на межі життя й вічності.

Для площі *Святого Петра* в Римі (Ватикан) Берніні та його учні створили масштабний ансамбль скульптур, що увінчує знамениту колонаду.

Не менш значущою була його робота над скульптурним оформленням самого собору, яка з перервами тривала майже п'ятдесят років (1620-1670-ті). Багато статуй, рельєфів, надгробків, облицювань стін і стовпів кольоровим мармуром – усе було виконано самим Берніні, його майстернею або іншими митцями під його керівництвом.

Лоренцо Берніні упродовж всього життя супроводжували визнання й успіх. Коло його замовників становили папи, кардинали та представники вищої римської аристократії. Творчість Лоренцо Берніні значною мірою визначила розвиток європейської культури XVII ст. У його найкращих роботах постав образ видатного майстра, який увійшов в мистецтво зі своєю провідною темою – темою духовного преображення людини.

1.5. Живопис

Для живопису бароко характерні монументальність, динамізм і ефектна декоративність. Найяскравіше барокові принципи проявилися у *парадному* портреті, *розкішному* натюрморті та складних *алегоричних* композиціях, сповнених символіки й урочистого пафосу.

Особливого розвитку набув *плафонний* живопис, покликаний створити ілюзію зникнення стелі та «прориву» в небесний простір. Завдяки майстерному використанню перспективи й світлотіньових ефектів художники досягали враження безмежної висоти, де серед клубчастих хмар у стрімкому вирі руху ширяли постаті міфологічних і релігійних персонажів. Така ілюзорність підсилювала емоційний вплив твору й відповідала прагненню бароко розширити межі реального простору.

Одним із проявів кризи ренесансного гуманізму став живопис маньєризму. Водночас традиції Відродження не зникли, а зберегли своє значення для мистецтва, передусім у прагненні до реалістичного освоєння дійсності. В Італії це особливо яскраво проявилось в творчості Мікеланджело да Караваджо.

Мікеланджело Мерізі да Караваджо (1571-1610) належить до числа найбільших майстрів європейського реалізму. Ним уперше були визначені принципи нового реалістичного мистецтва XVII ст.

Своїми картинами Караваджо спричинив рішучий переворот у живописі. Його творчість викликала запеклі суперечки, шалене захоплення й водночас неприйняття. Бунтар і самітник, він не належав до жодного художнього цеху і не був придворним митцем. Запальний і честолюбний за

характером, Караваджо нажив собі багатьох ворогів і часто втягався в конфлікти. Його життя було неспокійним, сповненим драматичних подій і випробувань.

Уже в перших своїх роботах Караваджо виступив як сміливий новатор, що кинув виклик естетичним нормам своєї епохи. Він поклав початок *лобутовому* живопису, уперше наважившись зображувати людей із простого народу, не прикрашаючи їх і не надаючи їм ролей персонажів Священної історії. Його герої – це живі люди з виразними рисами обличчя, грубими руками, слідами життєвого досвіду. Сміливо вводячи в релігійні сцени простолюдинів, він надавав святим і біблійним персонажам земної переконливості. Такий підхід повертав мистецтву гостре відчуття реальності й драматичної правди.

Його юнаки далекі від героїчного ідеалу краси епохи Відродження. Вони водночас ніжні й капризні, як у картинах «*Юнак із кошиком фруктів*» (1593-1594), «*Вакх*» (1595-1597) та «*Лютніст*» (1595-1596). У цих образах Караваджо відмовився від ідеалізації, підкреслюючи природність і життєву безпосередність своїх моделей.

Інші картини зображують карточних шулерів («*Гравці в карти*», 1594), циган («*Гадалка*», 1594), волоцюг та розбійників. Художник уперше звернувся до романтики небезпечних пригод, що пізніше отримало популярність в живописі його послідовників – *караваджистів*.

У творчості Караваджо з'явилися і перші в європейському живописі натюрморти («*Корзина з фруктами*», 1596). Він зображував звичайні речі, не надаючи їм релігійної символіки, знаходячи самоцінну красу в них самих і милуючись «шматками» реального життя.

Важливою новацією художника стало використання різкого контрасту світла і тіні – *тенебризму*, завдяки якому дія набувала напруженості, а образи – психологічної глибини. Світло в його картинах не лише моделює форму, а й виступає носієм духовного сенсу, ніби вириваючи персонажів із темряви буденного життя.

Особливо яскраво манера тенебризму проявилася в картинах на релігійні теми, зокрема в «*Наверненні Савла*» (1601) та «*Покладанні у гріб*» (1602-1604). Однією з кращих робіт релігійного жанру вважається «*Вечеря в Емаусі*» (1601), яка драматично зображує євангельський момент упізнання воскреслого Христа учнями. У цих творах Караваджо поєднав різкий контраст світла й тіні з психологічною виразністю образів, підсилюючи емоційний вплив сакральних сцен.

До відомих творів Караваджо також належать «Нарцис» (1597-599), «Амур-переможець» (1602), «Святий Ієронім» (1605-1606) «Давид і Голіаф» (1609-1610) та ін.

Творчість Мікеланджело да Караваджо стала своєрідним переломним моментом між кризою ренесансної гармонії та формуванням нового художнього мислення доби бароко. Вона поєднала спадщину Відродження з новим драматизмом епохи, заклавши підвалини реалістичного напрямку в європейському живописі XVII ст. і вплинула на формування таких відомих художників, як Рубенс, Рембрандт, Веласкес та Рібера.

Традиції монументального живопису бароко сформувалися до 30-х рр. XVII ст. Розписи в куполах і на склепіннях храмів та палаців мали стати зразком містичних видінь, які відкриваються людині в момент божественного прозріння. Сюжети плафонів розроблялися у різних варіантах за двома провідними темами: торжество божественної справедливості та прославлення на небесах Христа, Богородиці і святих.

Відомими представником італійського монументального живопису був **Джованні Баттіста Тьєполо** (1696-1770). Уже в ранніх роботах художника проявилися багатство фантазії й декоративний розмах. Яскраві світлі фарби на фоні білих стін із золотою ліпниною створюють ефект святкового фантастичного видовища. Написані в різних ракурсах архітектурні конструкції формують ілюзію залучення глядача в простір зображення. У 1730-1750-х рр. твори Тьєполо набули експресивності, колорит став світлішим і збагаченим тонкими нюансами, з'явилися яскраво виражені риси мистецтва рококо. Саме Тьєполо вважають основним представником венеційського рококо.

Тьєполо працював у палацах і храмах Італії, Німеччини та Іспанії, створюючи грандіозні плафони, що зображували небесні апофеози й алегоричні сцени. Його розписи відзначаються віртуозним володінням перспективою та світлотінню, завдяки чому стеля сприймається як продовження реального середовища. Творчість художника стала завершальним етапом розвитку монументального барокового живопису і водночас передвісником декоративної витонченості рококо.

Як майстер декоративного плафонного розпису, Тьєполо вільно володів побудовою глибокого зображального простору, складних ракурсів у зображенні людських фігур і фантастичної архітектури у потоках світла й кольору. Він сміливо поєднував християнські сюжети з античною міфологією та естетикою куртизанок, що цілком відповідало смакам венеційського маньєризму й особливого бароково-рокайльного стилю.

До відомих творів Джованні Тьєполо належать: «Тріумф Давида» (1716-1720), «Сила Красномовства» (1724-1725), «Виховання Діви Марії» (1732), «Юпітер і Даная» (1736), «Знаходження Мойсея» (1730-1740), «Бенкет Клеопатри» (1744), «Алегорія шлюбу» (1758), «Тріумф Іспанії» (1762-1764) та ін.

У XVIII ст. в мистецтві Італії остаточно сформувався жанр міського пейзажу – *ведуті*. Його витoki сягають ще XV ст., коли зображення міста виконували роль фону для історичних або релігійних сцен. З часом міські краєвиди набули самостійного значення, особливо у творчості голландських живописців, які переїхали до Італії та захоплювалися руїнами античних споруд.

Остаточне виділення міського пейзажу в самостійний жанр уперше відбулося у творчості *Луки Карлеваріса* (1663-1730), який працював переважно в Римі та Венеції. Серед його відомих творів – «Вїзд венеційських послів до Лондона» (1707).

Справжній тріумф *ведуті* пов'язаний із творчістю **Джованні Антоніо Каналє** – відомого під ім'ям **Каналетто** (1697-1768). Саме в його мистецтві цей жанр досяг найвищого розквіту.

Ведуті Каналетто вирізняються насиченістю кольору та рівномірним освітленням, що надає його живопису радісного, прозорого й водночас надзвичайно ретельного характеру. Його міські краєвиди, які зазнали впливу театрального мистецтва, мають виразну «сценічність» навіть у композиції.

Митець надавав перевагу горизонтальним побудовам і відкритому, нічим не обмеженому зліва і справа простору. Прийом перспективи, що «йде на глядача», перетворює передній план його картин на своєрідну сценічну площадку, де розгортається міське життя.

Період життя Каналетто збігся з переломним етапом в історії Венеції. Наприкінці XVII ст. вона ще зберігала статус міста-держави, однак доба її політичної та економічної могутності вже залишилася в минулому.

Працюючи спочатку театральним художником, Каналетто був захоплений світом театру. Його приваблювали розкішні інтер'єри палаців, монументальні античні споруди з колонадами, а також міські вулиці з глибокою перспективою, що вели погляд у далечінь і створювали ілюзію безмежного сценічного простору, який насправді був досить обмеженим і тісним.

Згодом митець відійшов від театального мистецтва і присвятив себе станковому живопису, де зумів повною мірою реалізувати набуті в театрі знання законів перспективи, світла та композиції.

Ранні картини художника ще нагадували сценічні декорації. З 1720-х рр. він почав створювати панорамні, святкові види Венеції, у яких сонячне світло сяяло й відбивалося золотистими блисками на воді, на вулицях і площах кипів шумний, ошатний натовп, а на каналах і в затоці рухалися легкі гондоли та щогли великих кораблів (серія «*Вигляд на Великий канал*», 1723-1727).

Крім звичайних ведут, Каналетто працював у жанрі «*капріччо*» – живописних фантазій на архітектурні теми (серія «*Капріччо*», 1740-ві), окремі елементи для яких він брав як з венеційської, так і римської архітектури.

Основними замовниками Каналетто були європейські аристократи, які подорожували Італією і були захоплені його мистецтвом.

У зрілий період творчості Каналетто використовував *камеру-обскуру*, за допомогою якої створював топографічно точні міські види. Також він звертався до святкових і церемоніальних сюжетів («*Кортеж дожа біля площі Сан-Рокко у Венеції*», 1735) і працював у техніці офорту (графічна серія «*Ведути*», 1740-1744). Його міські краєвиди залишалися надзвичайно точними й водночас урочистими, фіксуючи вигляд Венеції у період її культурного розквіту та змін.

У 1725-1730 рр. Каналетто написав один із своїх найбільших шедеврів – картину «*Двір каменотеса*». На відміну від парадних міських краєвидів Венеції, тут зображено буденне життя міста – майстерню, де тесали камінь. На передньому плані художник показав майстрів за роботою, а поруч – звичайні побутові сцени. Картина вважається перехідною у творчості митця: вона поєднує свободу манери ранніх робіт із надзвичайною точністю деталей, характерною для його зрілого періоду.

Художню манеру Каналетто важко віднести до конкретного стилю. У ній переплелися риси *бароко*, *рококо* і *класицизму*. Від бароко художник перейняв увагу до простору й ефектів світла, від рококо – легкість й декоративність, а від класицизму – чіткість архітектурних форм і композиційної впорядкованості.

Мистецтво Каналетто справило значний вплив на майстрів вестити як в Італії, так і за її межами. Серед найвідоміших його послідовників – англійські пейзажисти Тернер і Констебл, які розвинули традиції зображення природи й світла у власному живописі.

Після Каналетто останнім видатним веститом був **Франческо Гварді** (1712-1793), який усе життя не покидав Венецію. Спочатку митець створював копії відомих творів на релігійні та міфологічні теми

(«Святий в екстазі», 1740-1750). Наприкінці 1760-х рр. Гварді виконав дванадцять видів святкової Венеції за рисунками Каналетто і з того часу повністю присвятив себе жанру пейзажу. Продовжуючи традиції Каналетто, Гварді надав своїм ведутам більш вільної та емоційної манери («Мол, Набережна Ск'явоні та лагуна Сан-Марко», 1760-1765).

Розквіт творчості Гварді припав на 1780-1790-ті рр. Окрім ведут, що точно відтворювали краєвиди Венеції, митець, подібно до Каналетто, звертався до жанру капріччо з мотивами античних і середньовічних руїн («Архітектурне капріччо», 1770-1778).

Проте навіть у вигаданих пейзажах у нього завжди відчувається неповторна атмосфера Венеції з її вологим морським повітрям і м'яким сріблястим світлом. Художник створив новий тип пейзажу, насичуючи живописне полотно ліричними переживаннями («Площа Сан Марко», 1774; «Сан-Джорджо-Маджоре», 1780). Саме така емоційна й вільна манера надає його творам стилістичних рис пізнього *бароко* та *рококо*.

Звертаючись до тих самих міських мотивів і панорам, що й Каналетто, Гварді створив зовсім інший образ Венеції. Якщо у Каналетто місто представлене урочистим, ясным і впорядкованим – із чіткою перспективою та святковою атмосферою, – то у Гварді воно набуло примарності й мінливості. Його Венеція ніби розчиняється в світлі та повітрі, огортається серпанком ностальгії і постає не стільки реальним міським простором, скільки поетичним спогадом про нього («Венеційська лагуна», 1780).

До побутового жанру належить одна з кращих робіт художника – «Венеційський Гала-концерт» (1782), у якій схоплено те невловиме, що було властиве майстерності Гварді – передано дух галантного святкування XVIII ст.

Через свою вільну живописну манеру Франческо Гварді не був належно оцінений сучасниками. Справжнє визнання прийшло до нього лише в XIX ст., коли митця почали розглядати як передвісника французького імпресіонізму.

Про розквіт італійського мистецтва XVIII ст. можна говорити хіба що, маючи на увазі Венецію. І хоча у XVIII ст. Венеція вже не була такою могутньою державою, як раніше, атмосфери «вічного свята», що цілком відповідала естетиці рококо, вона не втратила.

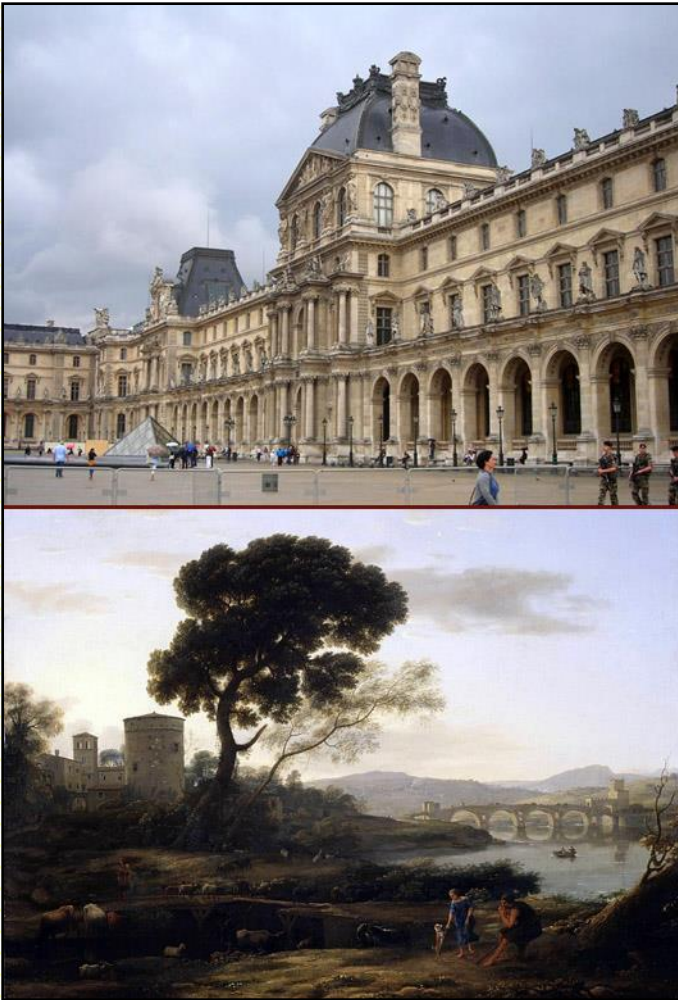
Місто славалося святами й маскарадами, які інколи тривали майже цілий рік, за винятком періоду посту. Театралізація життя, проникнення

театру в повсякденність, своєрідне поєднання сцени й реальності наклали відбиток на все образотворче мистецтво Венеції XVIII ст. Попит на декоративні розписи палаців венеційської знаті та на вівтарні образи для церков спричинив надзвичайний підйом монументально-декоративного живопису, який продовжував традиції бароко та рококо.

Наприкінці XVIII ст. Венеція намагалася довести світові, що чутки про її занепад «сильно перебільшені», влаштовуючи розкішні свята й карнавали. Щонеділі у Венеції відбувалися концерти камерної музики й прем'єри опер. Водночас 1790 р. зовнішній борг Венеції сягав близько 100 мільйонів дукатів. Венеційська республіка втягнулася у війну між Австрією та Францією, а вже за рік втратила незалежність і перейшла під владу австрійської корони.

Питання для самоконтролю

1. Назвіть стильові особливості бароко, класицизму і рококо.
2. Виділіть характерні риси архітектури стилю бароко.
3. Які основні конструктивні та декоративні елементи барокової архітектури?
4. Яку архітектурну пам'ятку Риму вважають першою спорудою в стилі бароко?
5. Охарактеризуйте творчість архітекторів Карла Мадерни і Франческо Барроміні та назвіть їхні відомі твори.
6. Охарактеризуйте творчість Лоренцо Берніні та назвіть його відомі твори в галузі архітектури та скульптури.
7. В яких жанрах працювали художники стилю бароко?
8. Охарактеризуйте творчість художника Мікеланджело Мерізі да Караваджо та назвіть його відомі твори.
9. Що таке тенебризм?
10. Охарактеризуйте творчість Джованні Баттіста Тьєполо та назвіть його відомі твори.
11. Охарактеризуйте творчість художників Каналетто і Франческо Гварді та назвіть їхні відомі твори.



Тема 2. МИСТЕЦТВО ФРАНЦІЇ

У XVIII ст. Італія, хранителька культурних традицій попередніх епох, перетворилася на своєрідний музей великих пам'яток минулого. Водночас створювати твори такого рівня вже не вдавалося: італійські держави бідніли, майстри рідко отримували великі замовлення і змушені були шукати їх за кордоном. Попри це, у той період в Італії працювали видатні художники. У першій половині XVIII ст. в Італії, а також у Центральній

Європі та Німеччині настав новий розквіт мистецтва бароко.

У Франції, яка у XVII ст. стала батьківщиною класицизму, бароко не отримало широкого розповсюдження. На початку XVIII ст. там з'явилося рококо.

До середини XVIII ст. європейське мистецтво знову звернулося до античності, що пояснюється декількома причинами. Одна з них – досягнення археології. Розкопки Помпеї – давнього італійського міста, засипаного попелом під час виверження Везувію у 1 ст. н. е., відкрили надзвичайні за красою та багатством пам'ятки мистецтва і викликали новий інтерес до античної культури. Проте ще більш важливою причиною стало поширення ідей Просвітництва. Просвітництво – ідейний рух у країнах Європи XVIII – початку XIX ст., основною метою якого було через освіту та поширення знань показати людям недосконалість їхнього життя й моральних звичок та визначити шляхи до створення ідеального суспільства й досконалої особистості. Розмірковуючи про довершеність людини і способи перебудови суспільства, просвітителі зверталися до історичного ідеалу, який вбачали в античності – культурі Греції та Риму. Стиль, що

сформувався на цьому ґрунті, отримав назву *неокласицизм* (новий класицизм) і став своєрідною «реакцією» на рококо.

Проте не у всіх країнах неокласицизм змінив стиль рококо. Так було у Франції, в Італії (де рококо існував поряд із бароко) і частково в Німеччині.

У XVIII ст. різко зменшилася залежність художників від приватних замовників. Головним суддею творів мистецтва стала суспільна думка. З'явилася *художня критика*, завдання якої полягали в оцінці творів мистецтва з точки зору інтересів і смаків суспільства.

У Франції, де нові форми мистецтва виникали особливо швидко, важливим явищем художнього життя стали публічні виставки – *Салони*, які щорічно (починаючи з 1667 р.) організовувала Королівська академія живопису і скульптури за підтримки двору. Спочатку великі офіційні виставки академії проходили у квадратному салоні Лувру, тому їх почали називати Салонами. Успіх на Салоні для живописця чи скульптора означав справжнє визнання, проте здобути його було непросто – твори відбирала спеціальна комісія академії. Учасні в цих виставках прагнули не лише французькі майстри, а й художники з інших країн. Поступово Париж перетворився на європейський художній центр.

План

- 2.1. Архітектура
- 2.2. Скульптура
- 2.3. Живопис

2.1. Архітектура

У XVII ст. в архітектуру Франції почав проникати стиль італійського бароко, який найяскравіше проявився в інтер'єрах. Однією з відомих споруд французького бароко є *Люксембурзький палац* у Парижі (1620).

Втіленням королівської розкоші, що поєднує елементи французького бароко, класицизму й рококо, є палацово-парковий ансамбль у передмісті Парижа – *Версаль*, колишня головна резиденція французьких королів XVII-XVIII ст., який став символом абсолютної монархії Людовіка XIV.

Прикладом поєднання різних архітектурних стилів – від готики до неокласицизму – є відомий *Луврський палац* (поч. будівництва – 1190-ті).

Палац будувався та розширювався протягом понад 800 років, відображаючи зміни в архітектурних стилях та політичній владі Франції.

Поєднання бароко і класицизму демонструє архітектурний комплекс у Парижі, що отримав назву *Дім інвалідів* (поч. будівництва – 1671). Це величний комплекс XVII ст., створений Людовіком XIV для ветеранів війни, що включає собор Святого Людовіка та купольну церкву, де похований Наполеон I. Сьогодні це військовий некрополь, музей армії та діючий шпиталь.

Для архітектури XVII ст. характерне поняття «*бароковий класицизм*», що відображає поєднання строгого класицизму з пишністю та урочистою декоративністю бароко.

Французька архітектура XVIII ст. традиційно поділяється на два періоди, яким відповідають два архітектурні стилі: у першій половині XVIII ст. головне місце зайняло рококо, у другій – неокласицизм. Ці стилі в усьому протилежні один одному, проте перехід від рококо до неокласицизму часто називають «бунтом».

Стиль рококо відійшов від суворих правил класицизму XVII ст. Його майстрів більше приваблювали чуттєві, вільні форми. Архітектура рококо ще сильніше, ніж бароко, прагнула зробити контури споруд динамічнішими, а їх оздоблення – декоративнішим, проте відкидала урочистість бароко і його тісний зв'язок із Католицькою церквою.

Рококо виникло в останні роки правління короля Людовік XIV, але, на відміну від попередніх стилів французької архітектури, воно не стало суто придворним мистецтвом. Більшість споруд в стилі рококо – це приватні резиденції французької аристократії: розкішні міські особняки та заміські палаці. Прикладом є особняк *Субі́з* у Парижі (1705).

Як правило, висока огорожа відділяла особняк від міста, приховуючи життя його господарів. Кімнати часто мали криволінійні обриси. Вони розташовувалися не послідовно, як у XVII ст., а утворювали витончені асиметричні композиції. У центрі зазвичай містилася парадна зала – так званий салон.

Приміщення були значно меншими, ніж в епоху класицизму, і з нижчими стелями. Вікна робили дуже великими, майже від підлоги. Інтер'єри багато оздоблювалися ліпниною та різьбленими прикрасами, живописом на фантастичні теми й великою кількістю дзеркал.

Самого слова «неокласицизм» у XVIII ст. ще не існувало. Критики й художники користувалися іншими визначеннями – «істинний стиль» або

«відродження мистецтва». Інтерес до античності в цей період набув наукового характеру: археологи почали систематичні розкопки давніх пам'яток, а архітектори робили точні обміри та креслення фрагментів і руїн. Для неокласицистів архітектура стала засобом переосмислення та вдосконалення світу.

Відомим французьким архітектором був **Жак Анж Габріель** (1698-1782), представник родини французьких архітекторів. Успадкувавши посаду батька, він став придворним архітектором короля та очолив Академію архітектури. Працював переважно за королівськими замовленнями. Його творчість не належить повною мірою до неокласицизму, хоча в ній відчуються нові стильові впливи.

Одним із знакових проєктів Габріеля став *Малий Трианон* у Версалі (1762-1764), який вважається шедевром архітектури XVIII ст. і є прикладом переходу від стилю рококо до більш стриманого, але не менш елегантного неокласицизму.

Найвідомішим твором архітектора є *площа Людовіка XV* (сьогодні – *Площа Згоди*) у Парижі (1772). У центрі площі спочатку стояла кінна статуя короля Людовіка XV, яку було знищено в роки Великої французької революції. У 1793 р. там встановили гільйотину, на якій відбувалися страти. У 1836 р. її місце зайняв єгипетський обеліск, перевезений із храму Рамсеса II, який зберігся донині.

Французький філософ-просвітитель і художній критик Дені Дідро писав: «Кожний твір скульптури чи живопису має виражати будь-яке велике правило життя, має повчати глядача, інакше він буде німим».

Мистецтво доби Просвітництва повинно було «говорити», і архітектура також почала «говорити», прагнучи донести до глядача ідею чи «послання», закладене в художньому творі. Наприклад, масивні колони біля входу до банку символізували надійність, куб – правосуддя, а куля – суспільну мораль.

Більшість проєктів так званої «архітектури, що говорить» залишилися лише на папері – у вигляді планів і креслень; тому їх часто називають «паперовою архітектурою».

Однією з найвідоміших будівель французького неокласицизму є церква *Святої Женеєви* у Парижі, збудована в 1758-1781 рр. відомим архітектором **Жаком-Жерменом Суффло** (1713-1780). Після Великої французької революції будівлю було перетворено на усипальницю видатних людей Франції – так званий *Пантеон*.

2.2. Скульптура

Майже кожен із французьких скульпторів XVII-XVIII ст. працював одночасно у різних жанрах – *історико-міфологічному* та *портретному*. Їхнє ставлення до провідних стилів було доволі вільним: один і той самий майстер міг легко переходити від витончених статуеток у дусі бароко чи рококо до монументальних композицій у класичній або неокласичній манері.

Видатним скульптором епохи Людовіка XIV і одним із головних творців класицистичного стилю в європейській скульптурі був **Франсуа Жирардон** (1628-1715). У своїй творчості майстер поєднував стриманість класицизму з динамікою бароко. Його роботи вирізняються гармонією, ідеальними пропорціями та технічною майстерністю у роботі з мармуром.

Значною роботою майстра є скульптурна група «*Аполлон і німфи*» (1666-1675), створена для Версальського парку. Вона зображує бога сонця, якого німфи омивають після денних подорожей, і символізує владу та велич Людовіка XIV. Скульптура демонструє майстерність Жирардона у передачі гармонії класичних форм і динаміки композиції, характерної для епохи бароко. Іншою динамічною композицією, створеною для садів Версаля, є «*Викрадення Прозерпіни*» (1674-1699).

У 1685 р. Жирардон створив кінний пам'ятник *Людовіку XIV*, відлитий у бронзі. Скульптура була центральним монументом на Вандомській площі (раніше – площі Людовіка Великого) у Парижі і знищена під час Великої французької революції – скинута з п'єдесталу та переплавлена на гармати. Сьогодні збереглися лише зменшені бронзові репліки скульптури.

Одним із шедеврів французької меморіальної пластики вважається надгробок кардинала *Рішельє*, створений Жирардоном у 1675-1694 рр. Кардинал зображений у момент переходу до вічності, підтримуваний алегоріями, що символізують його діяльність та віру – фігуру кардинала підтримує алегорія Церкви, а в ногах ридає Наука. Монумент поєднав реалізм портрета з високою патетикою і став яскравим прикладом французького барокового класицизму в скульптурі.

Відомим скульптором XVIII ст. був **Жан Антуан Гудон** (1741-1828), який також звертався до традиційних для класицизму античних сюжетів. Його знаменитою роботою стала статуя «*Діана*» (1780), що зображує богиню полювання в динамічній і легкій позі. Скульптура демонструє майстерність автора у передачі руху, анатомії та грації, поєднуючи класичні традиції з елементами реалізму.

По-справжньому митець проявив себе у жанрі *портрета*. Моделями скульптора були відомі суспільні діячі: французькі письменники і філософи – Дені Дідро, Жан Жак Руссо та ін.

Знаковими в цьому жанрі є його скульптури Вольтера – бюст «*Вольтер*» (1778) і статуя «*Вольтер у кріслі*» (1778). Скульптор створив декілька портретів знаменитого французького мислителя і дві статуї. Вольтер став для майстра втіленням головних духовних цінностей свого часу. Портрет конкретної людини перетворився у Гудона в певний ідеальний образ мислителя – мудреця, який поєднує знання сучасного життя та досвід античності.

2.3. Живопис

У французькому живописі найпослідовнішим і найвідомішим представником класицизму був **Нікола Пуссен** (1594-1665). Академісти проголосили його своїм кумиром, однак сам митець залишався далеким від офіційних смаків і придворної кон'юнктури.

Після навчання у Парижі Пуссен переїхав до Риму, де прожив основну частину свого життя і сформував основи класичного стилю.

Найбільше Пуссен захоплювався античним і ренесансним Римом, творами Рафаеля і Тиціана. Також живописець володів техніками ліплення і скульптурного рельєфу, через що в його стилістиці пластичне начало завжди переважало над живописним.

Першими творами Пуссена були батальні картини. Навіть у ранніх роботах він досяг принципово нового образного рішення, якого не було ані у його попередників у Франції, ані у сучасників в Італії. В оголених фігурах воїнів уже відчувається дух античного епосу («*Битва ізраїльтян з амаликитянами*», 1624-1625).

Пуссен часто зображував подвиги античних героїв або невинні веселощі німф і пастухів, ніколи не дозволяючи собі писати щось некрасиве чи буденне. У його продуманих композиціях та рухах фігур відчувається розрахована й водночас благородна грація. Колорит митця гармонійний, хоча й дещо стриманий: переважає врівноважена гама холодних і теплих, голубуватих і золотистих тонів.

Живопис Пуссена – попри тонке відчуття пластики й довершене зображення оголеного тіла – здається майже безплотним. Він не передає відчуття фактури речей. Краса образів Пуссена звернена швидше до інтелекту.

Одним із характерних зразків ідейно-мистецької програми класицизму є відома картина Пуссена «*Смерть Германіка*» (1627), що стала еталоном для європейського історичного живопису на наступні два століття. Показовим у творі є вже сам вибір героя – мужнього і благородного полководця, отруєного за наказом підозрілого і заздрісного імператора Тиберія. Картина зображує Германіка на смертному одрі серед його сім'ї та відданих йому воїнів, охоплених загальним почуттям хвилювання й скорботи.

Моральна висота людини визначалася для Пуссена відповідністю її почуттів і вчинків законам природи. Цій темі художник присвятив картини «*Аполлон і Дафна*» (1625), «*Вакханалія*» (1625) та «*Царство Флори*» (1631). У них Пуссен воскресив світ античних міфів, де міфологічні герої зображені в єдності з прекрасною та радісною природою. Ніколи більше у творчості митця не з'являлися такі безтурботні сцени й чарівні жіночі образи.

У 1630 р. Пуссен створив один зі своїх найчарівніших образів – дрезденську «*Сплячу Венеру*». Мотив картини – зображення богині, зануреної у сон серед прекрасного ландшафту, – перегукується зі зразками венеційського Ренесансу. Проте митець сприйняв від майстрів Відродження не ідеальність образів, а іншу їхню суттєву якість – величезну життєву силу. У картині Пуссена сам тип богині сповнений такої природності й особливої інтимності, що образ видається вихопленим із реального життя. Контраст із безтурботним спокоєм сплячої богині ще сильніше підкреслює грозову напругу спекотного дня.

Надалі емоційний момент у творчості Пуссена проявився більшою мірою пов'язаним з організуючим началом розуму. У творах середини 1630-х рр. художник досяг гармонійної рівноваги між розумом і почуттям. Провідного значення набув образ героїчної, досконалої людини як утілення моральної величі та духовної сили.

Прикладом глибоко філософського розкриття теми у творчості Пуссена є композиція «*Аркадські пастухи*» (1637-1638). Міф про Аркадію – країну безтурботного щастя – неодноразово втілювався у мистецтві, проте Пуссен у цьому ідилічному сюжеті висловив глибоку ідею швидкоплинності життя та неминучості смерті. Він зобразив пастухів, які раптово побачили гробницю з написом: «І я був в Аркадії...». У момент, коли людина сповнена відчуттям безхмарного щастя, вона ніби чує голос смерті – нагадування про недовговічність існування і неминучий кінець.

У наступні роки гармонійна єдність найкращих творів 1630-х рр. поступово почала втрачатися. У живописі з'явилися риси абстрактності. Творчість Пуссена 1640-тих рр. відзначається рисами глибокої кризи, що

пояснюється насамперед внутрішньою суперечливістю самого класицизму, який уже втрачав свої позиції. Навіть у творах, в яких Пуссен суворо дотримувався класицистичної художньої доктрини, він уже не досягав колишньої глибини й життєвості образів. Прикладом може слугувати цикл «*Сім таїнств*» (1644-1648).

Криза класицистичного методу позначилася насамперед на сюжетних композиціях Пуссена. Уже з кінця 1640-х рр. вищі досягнення художника проявилися в інших жанрах – *портреті* та *пейзажі*. У творах цього періоду в центрі уваги митця постав образ природи як уособлення найвищої гармонії буття. Людина втратила своє домінуюче становище і почала сприйматися лише як одне з багатьох природних створінь, що підпорядковуються загальним законам природи.

У мальовничих пейзажах Пуссена природа постає як носій досконалої краси та величі. Насичені великим ідейним та емоційним змістом, вони належать до найвищих здобутків поширеного у XVII ст. так званого *героїчного краєвиду*. У кожному з них художник створив неповторний образ («*Пейзаж із похороном Фокіона*», 1648; «*Пейзаж із Геркулесом і Какусом*», 1660).

Сприйняття світу в його трагічній суперечливості знайшло відбиток у знаменитому пейзажному циклі Пуссена «*Чотири пори року*», виконаному в останні роки його життя (1660-1664). Художник поставив і вирішив у цих творах проблему життя та смерті, природи й людства. Кожен пейзаж має певне символічне значення. Наприклад, «Весна», у якій представлені Адам і Єва в раю, символізує цвітіння світу й дитинство людства, а «Зима» зображує потоп і загибель життя. Трагічна «Зима» стала останнім твором митця.

Значення мистецтва Нікола Пуссена для свого часу й наступних епох є надзвичайно великим. Його ідейними та творчими спадкоємцями стали французькі академісти другої половини XVII ст. Пізніше представники революційного класицизму XVIII ст. змогли, спираючись на засади цього мистецтва, втілити у його формах великі ідеї своєї доби.

Відомим майстром і засновником *класицистичного* пейзажу, у творчості якого пейзаж сформувався як цілісна художня система й утвердився як самостійний жанр, був **Клод Лоррен** (1600-1682).

Художник народився у Франції, проте більшу частину життя провів в Італії. Його ранні роботи майже не збереглися. Лоррен писав досить повільно, створюючи лише декілька картин на рік. Визнання здобув завдяки своїм пейзажам, які настільки високо цінувалися сучасниками, що їх час-

то копіювали інші художники. Окрім живопису, також захоплювався гравюрою. Підтримував дружні зв'язки з Пуссеном.

«Фірмовим знаком» художнього світу Лоррена стали пагорби на дальньому плані, залиті теплим золотистим світлом. Його пейзажам не властивий безпосередній реалізм, однак інколи в них можна впізнати конкретні італійські місцевості («*Пейзаж з виглядом на Понте Молле*», 1645).

У своїх картинах Лоррен створив світ, в якому люди й природа живуть у щасливій гармонії. Він був одним із найвидатніших пейзажистів XVII ст. Характерною рисою його творів стали біблійні чи міфологічні сюжети, органічно включені в пейзажний простір.

До Лоррена пейзаж як самостійний художній жанр ще не набув значного поширення – йому здебільшого відводили другорядну роль, оскільки вважалося, що зображувати природу простіше, ніж людські фігури. Клод Лоррен підніс пейзаж до рівня повноцінного й високого жанру мистецтва.

Лоррена особливо приваблювали ефекти освітлення, що змінювалося в різні пори доби, а також взаємодія світла з простором і кольором (серія «*Часи доби*», 1651-1672). Свої картини він створював у майстерні, проте перед тим виконував численні замальовки з натури.

Справжніми шедеврами Клода Лоррена стали картини «*Відплиття цариці Савської*» (1648) та «*Пейзаж з Асканієм, що стріляє в оленя Сільвії*» (1682).

На початку XVIII ст. у мистецтві Франції відбулися значні зміни. Художній центр поступово переміщувався з Версаля до Парижа. Придворне мистецтво з його апофеозом абсолютизму переживало кризу. Панування історичної картини вже не було безроздільним: на художніх виставках дедалі більшого поширення набували портрети й жанрові композиції. Трагування релігійних сюжетів ставало настільки світським, що церковні кола інколи відмовлялися приймати замовлені ними вівтарні картини.

У цей переломний період, на межі двох століть, коли руйнувалися старі ідеали, а нові лише формувалися, з'явилося мистецтво *Жана-Антуана Ватто* (1684-1721) – живописця і графіка, основоположника стилю рококо в живописі.

Ранні роботи художника зображують сцени в тавернах та військових таборах, виконані в традиціях фламандського живопису («*Бівуак*», 1710; «*Савояр із бабаком*», 1716).

Найбільш повно творчість Ватто проявилася в картинах на теми *театру* і *галантних святкувань*. Він писав вишуканих дам і кавалерів, що відпочивають, веселяться або фліртують на лоні природи («*Скрутне становище*», 1715; «*Урок кохання*», 1716; «*Капризниця*», 1718).

Тематичні роботи художника позбавлені прямого сюжету. Їхня цінність полягає у передачі ледь вловимих емоцій та настроїв. Герої галантних сцен ніби «грають своє життя і кохання», як виставу, що вже трохи набридла. Натомість лицедії та актори сповнені живих і щирих почуттів («*Італійські комедіанти*», 1720; «*Мецетен*», 1718-1720). Звертаючись до теми театру, Ватто зображував акторів не на сцені, а в моменті переходу між життям і грою.

Справжнім шедевром митця є картина «*Жіль*» (1719). Головний герой, П'єро, зображений у повний зріст на тлі порожнього сірого неба. Його нерухоме, нафарбоване обличчя клоуна контрастує з рухливими персонажами позаду. Їхній сміх лише підкреслює прихований сум у погляді Жіля.

Художня манера Антуана Ватто відзначається легкістю, поетичністю і витонченістю, ставши вищим втіленням стилю рококо.

Одним із наступників Ватто був відомий французький художник XVIII ст. **Франсуа Буше** (1703-1770) – живописець, графік і декоратор, яскравий представник стилю рококо. Як послідовник Ватто, він не лише зазнав його впливу, але й виконав гравюри за багатьма його творами.

Буше побудував успішну кар'єру в Парижі: обіймав посаду директора Королівської мануфактури гобеленів, був директором Королівської академії живопису і скульптури та отримав титул «першого живописця короля». Він також був улюбленим художником першої фаворитки Людовіка XV – маркізи де Помпадур – і написав безліч її портретів («*Мадам де Помпадур за туалетом*», 1742; «*Мадам де Помпадур*», 1756 та ін.).

Майстер блискуче володів усіма видами декоративного живопису – від масштабних панно до мініатюрних композицій для віял. Як ніхто інший, він зумів передати у своїх творах легковажність і блиск французького придворного життя XVIII ст.

У своїй творчості Буше часто звертався до *міфологічних* сюжетів. Однією з найкращих робіт цього жанру є картина «*Діана після купання*» (1742). Це справжній шедевр рококо, що зображує оголену богиню полювання в супроводі німфи після повернення з лісу. Художник зосередився на чуттєвій красі жіночого тіла, а не на міфологічній суворості образу, використовуючи атрибути (лук, сагайдак, собаки) лише для ідентифікації персонажів. Картина відома своїм декоративним стилем та майстерним світлотіньовим моделюванням.

Близькими за настроєм до міфологічних сцен є пасторалі митця («*Літня пастораль*», 1749).

Пастораль – жанр у літературі, образотворчому мистецтві, театрі та музиці, що ідеалізує просте, мирне сільське життя, оспівуючи красу природи та пастухів. Характеризується спокійним настроєм, романтизацією побуту, відмовою від міської метушні та гармонією з навколишнім середовищем.

Деяким роботам художника властиві надмірна відвертість і перенасиченість деталями, через що його часто називали майстром еротичного живопису. До таких творів належать «Геркулес і Омфала» (1731-1735), «Задерта спідниця» (1742), «Одаліска» (1749) та ін.

Оголена натура є однією з найхарактерніших рис мистецтва Франсуа Буше. У межах естетики рококо художник трактував жіноче тіло передусім як втілення чуттєвої краси, витонченості та декоративної гармонії. Звернення до міфологічних і пасторальних сюжетів давало змогу зображувати оголену фігуру в «припустимому» для академічного мистецтва контексті. Богині, німфи, одаліски або алегоричні постаті ставали приводом для створення витончених, еротично забарвлених образів.

Митець ідеалізував модель, підкреслюючи округлість форм, плавність силуету та бархатистість фактури. Світло в його картинах лагідно огортає тіло, створюючи атмосферу інтимності й декоративної розкоші. Водночас саме ця чуттєвість і відверта естетизація жіночої наготи неодноразово викликали критику сучасників, які вважали мистецтво Буше надто легковажним.

Єдиним жанром, у якому Буше залишався вірним послідовником реалістичних тенденцій французького мистецтва, був *портрет*. Незважаючи на стилістику рококо, художник достатньо правдиво відтворював риси портретованих ним осіб.

Будучи чудовим рисувальником, Франсуа Буше залишив також велику кількість рисунків.

Видатним представником епохи Просвітництва був французький художник **Жан Батіст Сімеон Шарден** (1699-1779). Його творчість вирізняється реалізмом, увагою до повсякденного життя та представників «третього стану» (ремісників, служниць, дітей). Художник багато працював у жанрах *натюрморту* та *побутової сцени*.

У натюрмортах Шардена проявився вплив фламандського живопису XVII ст. («Скат», 1727; «Срібний кубок», бл. 1728, «Мідний бак», бл. 1733). Помітною в цьому жанрі є серія натюрмортів з *атрибутами мистецтва*, присвячена творчій праці та піднесенню високого статусу художника. Найвідомішою та наймасштабнішою роботою цієї серії є картина 1766 р. зі статуеткою Меркурія.

Натюрморти Шардена вирізняються увагою до деталей, спокоєм і затишною атмосферою повсякденного життя. Художник зображував буденні речі, що постійно оточують людину: звичайні посудини, плоди та овочі, кухонне начиння, зазвичай обмежуючись лише декількома предметами. Його живопис відрізняється єдністю срібно-сірого тону, багатством рефлексів і тонкими, ледь вловимими відтінками.

Особливо популярними стали картини художника, що зображують сцени тихого і затишного *сімейного життя* («Хлопчик із дзигою», 1735-1738; «Дівчинка з воланом», 1737; «Молитва перед обідом», 1740-1744), в яких художник варіював одні й ті самі сюжети.

Героями картин Шардена були представники дрібнобуржуазного Парижа – одягнені просто, але охайно, зображені в скромних, проте чистих інтер'єрах, де кожна річ перебуває на своєму місці. Усі персонажі пов'язані близькими і теплими стосунками.

У пізні роки життя, через хворобу очей, Шарден перейшов до пастелі. У цій техніці виконано його відомий «Автопортрет в окулярах» (1777).

Знаменитим учнем Буше та Шардена був знаний живописець і графік, один із найвидатніших представників стилю рококо – **Жан-Оноре Фрагонар** (1732-1806). Основні сюжети творчості художника включають *галантні сцени, пасторалі, любовні ігри*, а також *портрети та пейзажі*. Його роботи наповнені почуттям радості життя та чуттєвої м'якості, передаючи атмосферу витонченої грайливості і ніжності XVIII ст.

Поряд із творами, створеними на основі реальних спостережень («Прачки», 1760), Фрагонар писав пасторалі («Виграний поцілунок», 1761; «Щасливі закохані», 1760-1765), у яких вигадані сцени зображені настільки життєво, що справляють враження виконаних безпосередньо з натури.

Мистецтво Фрагонара сформувалося як ліричне та інтимне. Сцени повсякденного життя, пейзажі й портрети у творчості митця позначені характерним для того часу інтересом до індивідуальності, природи та людських почуттів, зокрема насолоди («Бажана мить», 1770). Навіть міфологічним сюжетам Фрагонара властиве інтимне забарвлення («Викрадення сорочки амуrom», 1776-1770).

Емоційна насиченість мистецтва Фрагонара визначила темпераментність його художніх прийомів, свободу легкого й динамічного мазка, а також тонкість світлоповітряних ефектів. Художник майстерно передавав рух, мінливість настроїв і живу атмосферу сцен, надаючи своїм творам особливої виразності й емоційної безпосередності.

Найвідомішим твором Фрагонара є картина «Гойдалка» (1767). Вона вважається одним із головних шедеврів стилю рококо, втілюючи його легкість, еротизм і вишуканість. На полотні зображено грайливу сцену в густому саду, сповнену декоративних деталей і прихованого символізму.

У жанрі портрету художник проявив себе як майстер швидкого та емоційного живопису. Його портрети відзначаються невимушеністю композиції, м'якою грою світла і тіні та вільною, енергійною манерою письма. До найкращих з них належать «Дівчина за читанням» (1769-1770) та «Хлопчик у костюмі П'єро» (1780-ті).

У пізніх роботах митця почали з'являтися риси класицизму, що яскраво проявилось у відомій картині «Поцілунок крадькома» (1780-ті). Робота демонструє вплив голландського жанрового живопису XVII ст.: вона більш лаконічна, стримана та деталізована.

Творчість Фрагонара завершила розвиток французького мистецтва XVIII ст. і водночас стала передвісником нових можливостей живопису наступного періоду. Його мистецтво справило значний вплив і користувалося популярністю серед багатьох художників XVIII і XIX ст.

Питання для самоконтролю

1. Які особливості розвитку мистецтва Франції у XVII-XVIII ст.?
2. Назвіть визначні будівлі французької архітектури XVII-XVIII ст.
3. Хто є автором проєкту будівлі Малого Трианона та площі Людовіка XV у Парижі?
4. Охарактеризуйте творчість скульпторів Франсуа Жирардона і Жана Антуана Гудона та назвіть їхні відомі твори.
5. Охарактеризуйте творчість художника Нікола Пуссена та назвіть його відомі твори.
6. Охарактеризуйте творчість художника Клода Лоррена та назвіть його відомі твори.
7. Кого вважають родоначальним стилем рококо в живописі?
8. Охарактеризуйте творчість художників Жана-Антуана Ватто, Франсуа Буше і Оноре Фрагонара та назвіть їхні відомі твори.
9. Що таке пастораль?
10. Охарактеризуйте творчість Жана Батіста Сімеона Шардена та назвіть його відомі твори.



Тема 3. МИСТЕЦТВО ФЛАНДРІЇ

У XVII ст. художні традиції нідерландського мистецтва продовжувалися у Фландрії і Голландії. На їхній основі сформувалися споріднені, але самобутні *фламандська* й *голландська* школи живопису. Причиною такого розділення стала драматична історія Нідерландів у другій половині XVI ст.

У той період в Нідерландах широко поширився *протестантизм* – віровчення, що заперечувало шанування ікон як ідолопоклоніння та відмовлялося від церковного мистецтва. У 1566 р. по країні прокотилася хвиля іконоборства: за декілька днів було розгромлено численні храми і монастирі, знищені статуї святих, вітари та ікони. Король Іспанії Філіп II, під владою якого тоді знаходилися Нідерланди, відправив до країни велику армію, щоб відновити панування

Католицької Церкви. При цьому десятки тисяч нідерландців загинули. У відповідь на насильство спалахнуло озброєне повстання.

На півночі країни, де протестанти складали більшість населення, у 1581 р. була проголошена нова держава – Республіка Сполучених провінцій. Провідна роль у ній належала *Голландії*, і досить швидко так почали називати всю країну.

На півдні Нідерландів перемогу здобули іспанці. У 1585 р. Філіп II передав Південні Нідерланди своїй улюбленій дочці, інфанті Ізабеллі. Новоутворену державу в офіційних документах називали Католицькими Нідерландами, у наукових працях – Бельгією, а в просторіччі – *Фланд-*

рією, на честь найрозвиненішої з провінцій, що входили до її складу. Вона повністю залежала від Іспанії.

У боротьбі за релігійні ідеї значних втрат зазнала культура: багато цінних пам'яток мистецтва було знищено протестантами, але й у католицьких провінціях на тривалий час занепала давня художня традиція. Католицька церква з підозрою ставилася до яскравої декоративності раннього нідерландського мистецтва. Художники, які намагалися по-своєму тлумачити біблійні сюжети, ризикували бути звинуваченими в єресі. Церковне мистецтво поступово змінювалося. Відтепер воно мало не лише пояснювати вірянам зміст Святого Письма, а й буквально вражати та захоплювати їх, підпорядковуючи свідомість авторитету Церкви. Цій меті служили органна музика, пишна архітектура храмів і релігійний живопис. Якщо в середні віки храм мислився як школа, то в XVII ст. він дедалі більше нагадував театр.

У Фландрії з усіх видів мистецтва найбільше розвивався *живопис*. Він посів провідне місце в художньому житті країни та досяг високого рівня розвитку. Фламандські художники працювали у різних жанрах – релігійному, історичному, портретному, побутовому та натюрморті, створюючи яскраві, насичені колоритом і динамікою композиції.

План

- 3.1. Фламандське бароко
- 3.2. Аристократичний портрет
- 3.3. Побутовий жанр
- 3.4. Мистецтво натюрморту

3.1. Фламандське бароко

В XVII ст. у Фландрії сформувалося своєрідне художнє явище – фламандське бароко, що стало одним із найяскравіших напрямів європейського мистецтва того часу. Воно розвивалося в умовах панування Католицької Церкви та значного впливу Іспанії, під владою якої перебували Південні Нідерланди. Церква активно підтримувала мистецтво, розглядаючи його як засіб духовного впливу на віруючих.

Фламандське бароко вирізнялося урочистістю, динамічністю композицій, насиченим колоритом і прагненням до емоційної виразності. Ху-

дожники створювали монументальні релігійні та історичні сцени, що мали справляти сильне враження на глядача. Поряд із цим значного розвитку набули й інші жанри живопису – портрет, пейзаж, побутова сцена та натюрморт.

Важливу роль у формуванні фламандського бароко відіграв вплив італійського мистецтва, зокрема творчості майстрів Пізнього Відродження, особливо *маньєризму*, а також *бароко*. Водночас фламандські художники зберегли національні традиції нідерландського живопису – увагу до реалістичних деталей, матеріальної відчутності предметного світу та багатство колористичних рішень.

Найвидатнішим представником фламандського бароко був **Пітер Пауль Рубенс** (1577-1640), творчість якого справила значний вплив на розвиток мистецтва всієї Європи.

Батько Рубенса був протестантом і, рятуючись від переслідувань іспанців, вивіз сім'ю за кордон. Після його смерті родина перейшла у католицьку віру й повернулася на батьківщину, до Антверпена.

У 1600 р. Рубенс поїхав до Італії, де копіював і вивчав відомі твори італійських майстрів. Пізніше він здійснив поїздку до Іспанії, де ознайомився з творчістю іспанських художників.

У 1608 р. Рубенс повернувся до Фландрії. Однією з ранніх відомих робіт художника став автопортрет із першою дружиною Ізабеллою Брандт, відомий під назвою «*Жимолостева альтанка*» (1609-1610). Молодята зображені сидячими в саду під пишним кущем жимолості, що є традиційним символом вірності, любові та незмінної прихильності.

У 1609 р. Рубенс був призначений на посаду придворного живописця. У той період він багато і активно працював над церковними замовленнями. Серед творів *релігійного* жанру особливе місце займає картина «*Останнє причасття святого Франциска Ассізького*», створена для вівтаря францисканської церкви в Антверпені (1619). На полотні зображено момент перед смертю святого, коли він, виснажений хворобою, приймає свою останню Євхаристію в оточенні побратимів-ченців.

Джерелом натхнення для Рубенса завжди була *антична міфологія*. У картині «*Викрадення дочок Левкіппа*» (1617-1618) увагу привертає незвичайна композиція, фігури якої об'єднані за принципом симетрії. У кожній парі положення однієї з фігур в дещо зміненому вигляді повторює положення іншої.

Характерною для Рубенса соковитою палітрою, динамікою та реалістичною передачею тілесності вирізняється картина «*Два сатири*» (1618-1619), на якій зображені міфологічні істоти, що символізують дику природу, чуттєвість та гедонізм.

У міфологічних сценах художник зображував жінок із пишними формами, через що в Європі з'явився термін «*рубенсівська жінка*». У добу бароко цей образ символізував здоров'я, життєрадісність, родючість та естетичний ідеал краси («*Венера перед дзеркалом*», бл. 1615; «*Три грації*», 1630-1635; «*Андромеда*», 1638).

В Антверпені Рубенс перебудував свій будинок і перетворив його на справжній палац, а сад прикрасив альтанками й павільйонами в італійському стилі. Там же розташовувалася майстерня художника. У Рубенса було багато замовників найвищого рангу, серед яких – французька королева-мати Марія Медічі та правителька Нідерландів Ізабелла.

Впоратися з великою кількістю замовлень самотійно Рубенс не міг. Тому в нього було багато учнів, які допомагали йому і водночас на практиці опановували прийоми його мистецтва. Робота над картинами була добре організована. Спочатку Рубенс створював ескіз фарбами і детально опрацьовував найважливіші фрагменти майбутньої картини. Потім учні переносили на полотно основні лінії композиції та колірні плями. Коли підготовча робота була завершена, художник сам закінчував картину.

Рубенс усвідомлював, що з деякими завданнями інші художники справляються краще за нього. Відомо, що він довіряв виконання певних елементів у своїх картинах Франсу Снейдерсу, Антонісу ван Дейку та Якобу Йордансу.

Рубенс створив багато *портретів*, хоча формально не вважався портретистом. Йому бракувало глибокого психологічного аналізу, проте він умів передавати характерні риси та душевні якості близьких йому людей. До відомих портретів художника належать «*Портрет Клари Сирени Рубенс*» (1615-1616), «*Портрет камеристки інфанти Ізабелли*» (бл. 1625), «*Портрет Олени Фоурмен з дітьми*» (1632) та «*Шубка*» (1638), на якому також зображена Олена Фоурмен.

У пізній період творчості Рубенс досяг дивовижної досконалості та легкості у володінні пензлем і захопився пейзажем («*Пейзаж з веселкою*», 1632-1635; «*Літній пейзаж з видом Хет Стена*», 1636).

До останніх робіт Рубенса належить «*Автопортрет*» (1639). Погляд художника уважний і суворий. Обличчя осунулося та зблідло, а рука

розслаблено лежить на ефесі шпаги. Постава, як і раніше, елегантна, проте в усьому вигляді відчувається наближення старості. Рубенсу залишалося жити менше року. Він залишив світу близько трьох тисяч картин і безліч малюнків.

Роль Рубенса в історії європейського мистецтва виняткова. Художник освоїв усе багатство італійського живопису, але лише для того, щоб на цій основі відродити та перетворити художню традицію Нідерландів. Фламандська школа – передусім школа Рубенса. Його творчість справила великий вплив і на багатьох майстрів інших країн.

3.2. Аристократичний портрет

Надзвичайно важливу роль у фламандському мистецтві XVII ст. відігравав *портрет*, який поєднував у собі реалізм і декоративність, а також демонстрував соціальний статус замовників. У той період Фландрія була центром розвитку барокового живопису, де художники створювали парадні портрети монархів, аристократів та багатих міщан.

Портрети включали деталі, які підкреслювали *заможність* та *вплив* власника – дорогі тканини, коштовності, меблі, книги, зброю або символи професії. Художники прагнули до реалістичності у передачі текстур і тканин, одночасно створюючи гармонійний композиційний баланс.

Крім монументальних *парадних* портретів, популярними були також *психологічні* – парні портрети подружжя, дітей та інтимні камерні зображення, де увага до психології образу була не менш важливою, ніж до соціального становища моделі.

Одним із ключових майстрів *аристократичного* портрета XVII ст. був **Антоніс ван Дейк** (1599-1641). Його портрети вирізняються витонченістю, елегантністю та психологічною глибиною. Уже в перших самостійних роботах художника, зокрема в картині «*Святий Мартін і жебраки*» (1620-1621), сформувався його характерний художній почерк: дрібні енергійні мазки, що утворюють щільні барвисті плями.

Ван Дейк тонко передавав індивідуальність моделі, її характер і настрій, а також підкреслював соціальний статус, поєднуючи реалістичність із композиційною елегантністю.

Художник створив цілу галерею портретів аристократів, серед яких «*Портрет кардинала Гвідо Бентівольо*» (1623), «*Портрет маркизи Бальбі*» (1623-1625) та «*Портрет Філіпа ле Руа, сеньйора де Равеля*» (1630).

Ван Дейк був придворним художником короля Англії Якова I, а пізніше його сина – Карла I. При дворі Карла I він отримав офіційний титул «придворного живописця» і створив багато знаменитих портретів королівської родини та англійської аристократії, що значно зміцнило його репутацію як одного з найвидатніших портретистів свого часу. Його стиль вплинув на англійську портретну школу на десятиліття вперед.

До відомих робіт цього періоду належать картини «*Портрет Джеймса Стюарта*» (1633-1635), «*Карл I на полюванні*» (1635), «*Кінний портрет Карла I*» (1637-1638) та ін.

Портрети англійської знаті часто були однотипними. Ефектні костюми та прикраси не могли приховати відсутності виразності характерів, що частково зумовлювалося гордовитою замкнутістю самих замовників. Проте ван Дейку вдалося відкрити інші грані образів дітей, як, наприклад, у «Портреті Філадельфії та Єлизавети Уортон» (1640).

Художник також створив багато автопортретів, серед яких одним із найвідоміших і водночас найзагадковіших є «Автопортрет із соняшником» (1632).

Завдяки своїй витонченій манері Антоніс ван Дейк значною мірою сформував традицію парадного портрета в європейському мистецтві XVII ст.

3.3. Побутовий жанр

Окреме місце у фламандському живописі XVII ст. належить *побутовому жанру*. Художники зверталися до сцен повсякденного життя, зображуючи звичаї, розваги та працю різних верств суспільства. Особливу увагу вони приділяли життю селян – сценам у тавернах, на ярмарках, під час свят або відпочинку.

Майстри прагнули передати жвавість і природність людських почуттів, тому їхні твори сповнені руху, емоцій та гумору. Часто на картинах можна було побачити людей, які грають у карти, п'ють вино, танцюють або ведуть жваві розмови. Такі твори не лише відображали повсякденне життя, а й нерідко містили моралізаторський підтекст, нагадуючи про людські вади – лінощі, пияцтво чи марнотратство.

Одним із фламандських художників, який у своїй творчості звертався до буденних сюжетів, був **Якоб Йорданс** (1593-1678). Як і ван Дейк, він був послідовником Рубенса. Проте, на відміну від Рубенса, художник рі-

дше звертався до піднесених героїчних тем і частіше зображував побутові сцени («*Старі грають, молоді співають*», 1638).

У картинах Йорданса інтерес до повсякденного життя невід'ємно поєднувався з наївною вірою в чудеса. Такими є полотна із серії про сатира, а також роботи, присвячені нідерландським народним звичаям («*Сатир в гостях у селянина*», бл. 1620; «*Бобовий король*», 1638).

Характерною стороною творчості Йорданса є також *портретний* живопис. Найчастіше він зображував подружні пари та родинні сцени. Одним із найвідоміших творів у цьому жанрі є портрет його родини з власним автопортретом – «*Сімейний портрет*» (бл. 1616).

Звертаючись до *міфологічного* жанру, Йорданс наслідував Рубенса. У його сценах на тлі живої природи часто присутні зображення тварин та елементи натюрмрту. Центральним образом у багатьох картинах є так звана «рубенсівська жінка» («*Алегорія плодючості*», 1523-1625; «*Амур і Псіхея*», 1630; «*Виховання Юпітера*», 1630-1635).

Близько 1643 р. художник створив вражаюче полотно «Діоген шукає Людину». Картина ілюструє відомий античний сюжет про філософа, який удень ходив ринком із ліхтарем у пошуках того, хто був би гідний називатися Людиною. Центральна сцена розгортається на тлі людського натовпу та включає зображення тварин і елементи натюрмрту, що надають композиції життєвості та реалістичності.

Зазвичай Йорданс зображував своїх персонажів у натуральну величину, що надавало їм значущості та величі. Численні фігури заповнювали простір картини, що разом із насиченими й яскравими фарбами створювало враження рясності та життєвої сили природи.

Мистецтво Якоба Йорданса вважають одним із найяскравіших проявів народної лінії фламандського барокового живопису XVII ст.

3.4. Мистецтво натюрмрту

Важливе місце у мистецтві фламандського бароко посів жанр *натюрмрту*. Він сформувався у середовищі заможного міщанства та торговельної еліти Фландрії, де існував великий попит на картини, що прикрашали інтер'єри будинків. Художники зображували предмети *повсякденного* життя – квіти, фрукти, посуд, мисливську здобич, коштовні тканини та різноманітні делікатеси.

Фламандські майстри прагнули до реалістичності й деталізації. Вони ретельно відтворювали фактуру предметів, завдяки чому їхні натюрморти виглядали «живими» й майже відчутними.

У фламандському живописі натюрморт розвивався як окремо, так і в поєднанні з іншими жанрами.

Одним із відомих майстрів цього жанру був **Франс Снейдерс** (1579-1757), який створював масштабні натюрморти з дичиною, рибою та фруктами. У його творах натюрморт часто поєднується з *аніمالістичним* жанром, а самі картини вирізняються динамікою та насиченою кольоровою гамою.

Внесок Снейдерса у традицію цього жанру фламандського живопису був настільки значним, що його часто називають «*Рубенсом натюрморту*». У знаменитій серії чотирьох «Лавок» – «*Рибна лавка*», «*Фруктова лавка*», «*Овочева лавка*» і «*М'ясна лавка*» (1618-1621), а також інших полотнах – художник зображував столи, переповнені найрізноманітнішими продуктами, рибою або дичиною. Трофеї мисливців і риболовів були численні та різнобарвні: павич, тюлень, черепаха та інші. Могло здатися, що груди мертвих тушок створюватимуть пригнічений настрій, проте Снейдерс прагнув уникнути цього враження. Розташовуючи дари природи в несподіваних поєднаннях і під різким освітленням, показуючи багатство фактур і кольорів – сріблясту луску риби, строкате пір'я птахів, м'яке хутро тварин – художник нагадував не про смерть, а про життя, яке вже відшуміло.

Натюрморти Снейдерса – це монументальні і яскраві композиції, у яких відтворена різноманітна й щедра природа з її невичерпною енергією. Присутність людей, тварин або птахів органічно поєднує їх із побутовим жанром («*Повар біля столу з дичиною*», 1634-1637; «*Дівчина з фруктами*», 1633; «*Натюрморт зі служницею та хлопчиком*», 1635-1640).

Також художник писав окремі аніمالістичні композиції («*Пташиний концерт*», 1630-1640; «*Бій півнів*», 1615-1630).

Знаковою роботою Снейдерса є картина «*Натюрморт з лебедем*» (1640-ві). Вона втілює ідею невичерпного багатства природи та «бенкету» життя, характерну для епохи бароко. Центральне місце в композиції займає велична постать мертвого лебедя, що лежить на столі. Незважаючи на те, що це натюрморт («мертва природа»), Снейдерс надав дичині відчуття прихованого руху.

Іншим відомим твором художника є «*Фрукти в чаші на червоній скатертині*» (1620-ті), який вважається класичним зразком барокового натюрморту.

У творчості Франса Снейдерса яскраво проявилися характерні риси стилю фламандського бароко, зокрема його життєрадісне і життєстверджуюче начало.

Друга чверть XVII ст. для жителів Південних Нідерландів була безрадісним часом. Повна залежність від Іспанії, яка слабшала, але не бажала миритися зі своїм занепадом, не обіцяла ніякого майбутнього. Війни Іспанії з Голландією та Францією відрізали південь Нідерландів від основних центрів європейської культури та цивілізації.

До середини XVII ст. Південні Нідерланди остаточно перетворилися на пішака на шахівниці європейської політики. Згодом країна стала провінцією Австрійської імперії та полем битви у військових конфліктах сильніших сусідів. На такому тлі тим яскравішими і чудовішими видаються декілька десятиліть розквіту фламандського мистецтва – короткого, але надзвичайно виразного періоду.

Питання для самоконтролю

1. *Які особливості розвитку фламандської та голландської школи живопису XVII-XVIII ст.?*
2. *Які основні риси фламандського бароко?*
3. *У яких жанрах працювали фламандські художники?*
4. *Охарактеризуйте творчість художника Пітера Пауля Рубенса та назвіть його відомі твори.*
5. *Охарактеризуйте творчість художника Антоніса ван Дейка та назвіть його відомі твори.*
6. *Охарактеризуйте творчість художника Якоба Йорданса та назвіть його відомі твори.*
7. *Охарактеризуйте творчість художника Франса Снейдерса та назвіть його відомі твори.*



Тема 4. МИСТЕЦТВО ГОЛЛАНДІЇ

У 1581 р. жителі Північних Нідерландів після багаторічної боротьби за визволення з-під влади Іспанії проголосили незалежну Республіку Сполучених провінцій. Серед них у господарському та культурному відношенні провідну роль відігравала *Голландія*, тому з часом цю назву почали використовувати і для позначення всієї країни.

Суспільний устрій нових Нідерландів мало змінився порівняно з XVI ст., проте в духовному житті відбулися значні зміни. Державною релігією став *кальвінізм* – протестантське віровчення, яке не визнавало

ікон і загалом заперечувало традиційне церковне мистецтво.

Голландським художникам мимоволі довелося відмовитися від релігійних сюжетів і звернутися до нових тем. Вони почали зображувати навколишню дійсність – буденні події, що відбувалися щодня в сусідній кімнаті або на сусідній вулиці. До того ж замовниками мистецтва були вже не вельможі, а здебільшого бюргери, які цінували картини передусім за їхню правдивість і життєвість, а також за те, що вони виглядали «немов живі».

Картини поступово стали ринковим товаром, і добробут живописця значною мірою залежав від уміння догодити покупцеві. Тому багато художників упродовж життя вдосконалювалися в певному жанрі. Настрій, яким пройняті твори голландської школи, а також їхній зазвичай невеликий формат свідчать про те, що більшість із них призначалася не для палаців, а для скромних міських інтер'єрів і була адресована простій людині.

План

- 4.1. Груповий портрет
- 4.2. Пейзаж
- 4.3. Побутовий та інтер'єрний жанри
- 4.4. Голландський натюрморт
- 4.5. Творчість Рембрандта ван Рейна

4.1. Груповий портрет

Традиція *групового* портрета зародилася на півночі Нідерландів у XV ст. У 30-х рр. XVI ст. з'явилися великі полотна, що зображували урочисті зібрання різних громад і об'єднань, насамперед офіцерів стрілецьких гільдій – загонів громадянської гвардії, які формувалися з місцевих жителів для охорони міста. Раз на три-чотири роки склад таких рот оновлювався, і місто влаштовувало бенкет на честь ветеранів, які відслужили свій строк. Командири стрільців, що призначалися з місцевої знаті, зазвичай замовляли груповий портрет. Роботу художника оплачували спільно, причому той, хто вносив більше коштів, зображувався на найпомітнішому місці.

Портрети стрільців початку XVI ст. передавали дух суворої та урочистої єдності бойових товаришів. До кінця століття цю атмосферу змінила сцена веселого застілля: стрільці піднімають кубки і жваво жестикулюють. Проте обличчя персонажів залишаються спокійними й стриманими – складається враження, що художник писав своїх замовників окремо, а потім поєднував їхні фігури в спільну композицію бенкету.

На початку XVII ст. в голландському груповому портреті з'явилися нові персонажі: старшини ремісничих гільдій – синдики, а також покровителі різноманітних благодійних установ – регенти. Крім того, художники почали зображувати хірургів під час лекцій відомих лікарів. Такі групові портрети отримали назву «*анатомії*».

Одним із основоположників групового портрета був **Франс Халс** (1580-1666), який став відомим насамперед як портретист і був вихідцем із Фландрії.

У 1612-1615 рр. Халс служив рядовим у стрілецькій роті святого Георгія. Після закінчення служби колишні командири запропонували йому написати груповий портрет «*Бенкет офіцерів стрілецької роти святого*

Георгія» (1616). Художник зобразив стрільців під час традиційного бенкету, передавши кожного персонажа яскраво і глибоко.

Ряд картин Халса 1616-1620 рр. присвячений темі веселих гулянь і карнавального розгулу (*«Веселе товариство»*, 1615-1617).

Халс працював швидко – його живопис був *одношаровим*. На відміну від більшості художників того часу, які спочатку наносили контури рисунка, потім покривали їх кольоровими плямами, а на завершальному етапі моделювали форми світлом і тінню та опрацьовували деталі, Халс виконував усі ці етапи одночасно.

Його живопис вирізняється точністю та впевненістю мазка, а також експресивністю художньої манери, що значно випереджала свій час і передбачала досягнення імпресіоністів.

Для палітри майстер віддавав перевагу стриманим, але теплим тонам. Його кольорова гама була різноманітною і побудованою на відтінках близьких тонів. За спостереженням Вінсента ван Гога, художник використовував щонайменше двадцять сім різних відтінків чорного.

Для заробітку Халс писав портрети заможних співгромадян, одним із яких є *«Весільний портрет Ісаака Масси та його дружини»* (1622).

До світських портретів Халса належать *«Усміхнений кавалер»* (1624) та *«Портрет молодого чоловіка з черепом»* (1626-1628). Останній відносять до портретів-ванітас. *Ванітас* – твори, що символізують швидкоплинність життя, марність багатства та неминучість смерті.

Пізніше Халс створив ще декілька групових портретів, серед яких *«Бенкет офіцерів стрілецької роти святого Адріана»* (1627), *«Регенти шпиталю святої Єлизавети в Гарлемі»* (1641) та *«Рота капітана Рейнера Реаля та лейтенанта Корнеліса Міхілса Блау»* (1633-1637), відомий як *«Дурна компанія»*. Останній вважається одним із найвизначніших прикладів групового портрета Золотої доби голландського живопису.

Серед портретів побутового характеру виділяються роботи *«Циганка»* (1628-1630) та *«Мулат»* (1627). У них художник поєднав реалізм і психологічну глибину, передавши характер і внутрішній стан моделей. Особливу увагу привертають деталі обличчя, одягу та жестів, що надає персонажам живості й індивідуальності. Такі портрети призначалися не для палаців, а для приватних інтер'єрів, демонструючи життя простих людей і міщанських кіл Голландії XVII ст.

Портретам, написаним Халсом у 1640-х рр., властива глибока психологічна характеристика образів. Художник надавав перевагу чорним і

сірим кольорам, через що більшість портретів того періоду виглядають майже монохромними.

Основною темою пізньої творчості Халса стали втома, внутрішня незадоволеність і гіркота розчарувань. Художник показував старість без прикрас, а своїх моделей – і старих, і порівняно молодих – однаково безформними, в'ялими та байдужими. Він писав їх слабкою рукою, дивом зберігаючи відчуття форми, коли самому вже виповнилося 84 роки.

Франс Халс підняв груповий портрет до рівня історичної картини. Його вільна, ескізна манера письма, артистизм і різноманітність художніх прийомів випередили свій час і зробили митця передвісником мистецтва другої половини XIX ст.

4.2. Пейзаж

У 1610-х рр. у Гарлемі сформувалася школа пейзажу, видними представниками якої стали Ян ван Гойен та Соломон ван Рейсдал. На відміну від майстрів XVI ст., вони відмовилися від широких панорам і зосередили увагу на скромних куточках *сільської* місцевості – лощинах, хатинах або поодиноких деревах. Значну частину живописного простору в їхніх картинах займає небо – зазвичай низьке, приглушене, з клубчастими хмарами, крізь які іноді пробивається скупе сонячне світло.

Ян ван Гойен (1596-1656) був одним із засновників *тонального* (монохромного) пейзажу – він відмовився від яскравих кольорів на користь обмеженої палітри коричневих, вохристих, сірих та зеленуватих відтінків. Це дозволяло художнику майстерно передавати вологість повітря та гру світлотіні. На роботах ван Гойена зображені річкові краєвиди, низькі береги, канали з човнами, вітряки, селянські хатини та безкрає небо, яке зазвичай займає близько двох третин полотна.

До найвідоміших творів Яна ван Гойена належать «Пейзаж з двома дубами» (1641), «Вітряк біля річки» (1642), «*Річковий краєвид з човнами*» (1643), «Зимовий пейзаж» (1644), «Зимовий вид в околицях Гааги» (1645) та ін.

Соломон ван Рейсдал (1602-1670) був представником «*панорамного*» стилю. Разом із ван Гойеном він розвивав тональний пейзаж. Роботи художника вирізняються низьким горизонтом, високим небом та майстерним зображенням вологого повітря. Соломон ван Рейсдал спеціалізувався на річкових пейзажах («водних видах»), сценах із поромами,

дорогами вздовж каналів та зимових ландшафтах. На відміну від ван Гойена, він частіше включав у картини людські фігури, що додавало композиціям динаміки та життєвості.

Знаковими пейзажами Соломона ван Рейсдала є *«Річковий пейзаж із поромом»* (1639), *«Переправа на поромі біля Арнема»* (1651), *«Перетягування вузла»* (1650), *«Голландський пейзаж»* (1656), *«Вид на Девентер»* (1657) та ін.

У другій половині XVII ст. величні панорами знову витіснили з полотен художників скромний пейзаж. Видатним майстром цього періоду був **Якоб ван Рейсдал** (1628-1682), племінник Соломона ван Рейсдала. У своїх пейзажах він прагнув передати перехідні стани природи: наближення непогоди, райдугу після дощу та інші атмосферні явища. Завдяки цьому Якоб ван Рейсдал по праву посів перше місце серед голландських пейзажистів XVII ст.

Картина *«Єврейське кладовище»* (1654-1660) належить до пізнього періоду творчості Якоба ван Рейсдала, коли хворий художник уже не покидав міста, проте продовжував малювати сільську природу по пам'яті. У цей час він згадав про єврейське кладовище біля Амстердама – надгробки, зображені на полотні, збереглися донині. Водночас Якоб ван Рейсдал ввів у пейзаж видумані елементи (капріччо): розвалини храму, бурхливий потік. Він перетворив твір на *«Алегорію життя людського»* – так називалася картина в XVII ст. Майже всі деталі мають символічне значення: потік – плин часу; зламане дерево, гробниці, руїни – смерть, яка володіє природою, людьми та царствами; райдуга (що за Біблією вперше з'явилася після Всесвітнього потопу як знак союзу Бога з людьми) – надію.

У похмурих і монументальних пейзажах художника не можна побачити жодного натяку на пристрасть до «милих видів», властиву іншим голландським пейзажистам. Його творчість вирізняється глибоким психологізмом та драматизмом, де природа постає не просто декорацією, а відображенням внутрішніх переживань людини.

Якоб ван Рейсдал працював у техніці імпаasto, густо накладаючи фарбу та ретельно промальовуючи деталі. Серед відомих творів художника – *«Великий дуб»* (1652), *«Водяні млини»* (1653), *«Лісний пейзаж»* (1660), *«Вітряк»* (бл. 1670), *«Зимовий пейзаж»* (1670-ті), *«Вид Гарлема»* (1670-ті) та ін.

4.3. Побутовий та інтер'єрний жанри

Не кожна країна так любила й берегла своє минуле, як Голландія. Для численних картин «малих голландців» характерні побутові сцени: чисті кімнати й дворики, акуратні господині в білих чепчиках, дівчата в оздоблених хутром жакетах та атласних спідницях, які читають листи або несміливо грають на клавесинах.

Вперше звичайне, повсякденне життя увійшло в мистецтво відкрито, без будь-яких міфологічних псевдонімів. Картини стали товаром, який потрібно було продавати, щоб жити. У Голландській республіці художникам не доводилося працювати на замовлення королів і знатних меценатів – натомість вони працювали на ринок. Майже всі заможні жителі купували картини й вішали їх у себе вдома. Коштували вони не дуже дорого.

На художньому ринку встановилася чітка класифікація творів живопису за жанрами: *побутовий* («кімнатний»), *пейзажний*, *портретний*, *натюрмортний*. Кожен художник, як правило, спеціалізувався на певному жанрі або навіть на вужчому напрямі всередині нього – наприклад, писав лише морські види (марини), тільки квіти чи тварин.

У жанрі «кімнатного» живопису працювали Герард Терборх, Ян Стен, Габріель Метсю, Пітер де Хох, Ян Вермер та ін. Цей жанр якнайкраще відповідав прихильності голландців до домашнього життя, до замкненого простору свого затишного будинку.

Герард Терборх (1617-1681) вирізняється серед інших голландських художників високою майстерністю живопису. Його цінували за віртуозну передачу фактур матеріалів, особливо переливів важкого атласу, що стало своєрідною «візитною карткою» митця. Він також майстерно відтворював особливості жестів, поворотів голови, погляду та характеру персонажів. Його світ – аристократичні салони з завішеними вікнами, а герої – бліді, церемонні кавалери й ніжні дами в атласних вбраннях, як на картині «Келих лимонаду» (1664).

Герої картин Терборха часто занурені в роздуми, вони читають листи або ведуть стримані бесіди, що створює атмосферу інтимності («*Галлантна розмова*», бл. 1654).

У картині «Пані миє руки» (1655) служниця наливає воду з глечика, жінка стоячи миє руки, а збоку сидить смиренна собачка. Художник чудово передав білий атлас, непомітне, але доволі цікаве обличчя господині та її рідке волосся, прикрашене чорною бархатистою стрічкою.

Творами побутового жанру Герарда Терборха є картини «Жінка пише листа» (1655), «Жінка читає листа» (1660-1662), «Танцююча пара» (1660-1664) та багато ін.

Ян Стен (1625-1679) надавав перевагу «трактирному» жанру живопису. Він сам утримував трактир і любив повеселитися. Художник відомий своїм іронічним та повчальним підходом до зображення повсякденного життя.

Картини художника часто висміюють людські вади – лінощі, пияцтво чи розпусту. У нідерландській мові навіть існує вислів «будинок Яна Стена», що означає повний безлад. І хоча він найбільш відомий своїми гумористичними сценами в шинках і сімейними святами, Стен також писав картини на релігійні та міфологічні сюжети, а також портрети («Сатур і селяни», 1660-1662; «Жителі Делфта», 1655; «Свято святого Миколая», 1665-1668).

На найвідомішій картині Стена «Гуляки» (1660) зображено просту кімнату: за столом сидять чоловік (сам художник) і жінка, обоє п'яні. Жінка заснула, похиливши голову на стіл, а чоловік ще намагається розкурити трубку. Усі предмети навколо ніби теж підгуляли й похитуються: скатертина з'їхала, тарілка стоїть на самому краю – ось-ось упаде, одна туфля валяється на підлозі, каструлі й глечики на полицях стоять криво й косо. Картина сповнена побутових деталей, що підкреслюють атмосферу легкої розгульності. Це своєрідна картина-посмішка, яка спонукає глядача до усмішки.

До інших творів Яна Стена належать «Дівчина з устрицями» (1658), «Танок кошеняти» (1660-1679), «Жінка за туалетом» (1663) та ін.

Одним із найталановитіших майстрів побутового жанру був **Габріель Метсю** (1629-1667), який спеціалізувався на сценах із повсякденного життя бюргерів: музичних вечорах, візитах лікарів, читанні листів та кухонних клопотах.

До найвідоміших картин Метсю належить «Хвора дитина» (1664-1666), яку вважають шедевром голландського живопису. На полотні зображена мати, що тримає на колінах знесилену хворобою дитину. Їхні пози та вирази облич сповнені тихого смутку й глибокого емоційного зв'язку. Художник використав яскраві акценти: червону спідницю матері та синю сукню дитини, які виділяються на фоні стриманого інтер'єру. Ця картина часто асоціюється з образом «П'єти» (оплакування Христа), але перенесеним у побутову площину звичайного голландського дому.

Знаковими роботами Габріеля Метсю також є *«Автопортрет з дружиною»* (1629), *«Старий з кухлем пива»* (1658), *«Жінка читає листа»* (1665), *«Молодий чоловік пише листа»* (1665) та ін.

Особливу роль у художньому житті Голландії другої половини XVII ст. відіграв Делфт – невелике місто, відоме виробництвом фаянсу, скла, килимів та декоративних тканин. Тут сформувалася самобутня школа живопису, традиційною темою якої був інтер'єр.

Найвідомішим представником делфтської школи був **Ян Вермер** (1632-1675), відомий як **Вермер Делфтський**. Художник прославився винятковою майстерністю передачі світла, текстур і спокійної атмосфери повсякденного життя. Він створив лише близько сорока картин, що робить кожен його твір надзвичайно цінним. Зазвичай митець не датував свої твори, тому хронологію його творчості можна встановити лише приблизно.

На полотні *«Військовий і дівчина, що сміється»* (1655-1660) світло весняного дня, що плеться з прочиненого вікна в глибині композиції, ніби вторить сміху молодій кокетки. Офіцер і дівчина сидять за одним столом, але здаються далекими один від одного: настільки різко протиставлені фігури маленької насмішниці та її величезного кавалера, що збентежено мовчить.

У композиції *«Дівчина з листом»* (1657-1659) художник зобразив ту саму модель, що й на попередній картині, але тепер вона серйозна і стримана. Майже невловимі рухи вій і губ видають прихований неспокій. Крихкий точений профіль дівчини особливо красивий у потоках вечірнього світла, на тлі білої стіни, по якій пробігають легкі перламутрові тіні.

На картині *«Молочниця»* (бл. 1658) зображена молода жінка з непримітним, але свіжим обличчям. Густе молоко, що збігає тонкою цівкою з глиняного глека, ніздрюватий коровай у плетеному кошику, серветка, що сповзає із столу і торф'яна грілка для ніг на підлозі виписані в усіх деталях та з особливою виразністю.

На межі 1650-1660-х рр. Вермер створив декілька дивовижних пейзажів. Картина *«Маленька вуличка»* (бл. 1657) відтворює вигляд із вікон його будинку, а на полотні *«Вид Делфта»* (бл. 1660) зображено місто, освітлене першими сонячними променями після дощу.

Вермер працював тонким пензлем, використовуючи густі, проте м'які фарби. Він ретельно накладав дрібні, щільні мазки, а завершував роботу легкими, майже непомітними дотиками, що надавали чітким лініям і виразним формам його творів особливої жвавості. Кольорова гама митця вирізняється чистотою й насиченістю, через що може здаватися, що ху-

дощник майже не змішував фарби. Проте насправді в кожній жовтій, синій чи білій площині прихована складна система численних відтінків.

Деякі твори Вермера вирізняються складною композицією. Так, на полотні «Любовний лист» (бл. 1670) на передньому плані, зануреному в напівтемряву, зображено домашні туфлі та щітку для підлоги, тоді як основна дія розгортається на другому плані.

Розповсюдженою темою голландського живопису було зображення *вчених* і їхніх наукових приладів. До таких робіт належать картини Вермера – «*Астроном*» (бл. 1668) і «*Географ*» (1668-1669). В обох полотнах художник використав ту саму модель і подібне композиційне вирішення.

«*Мистецтво живопису*» (1666-1668) – один із найвідоміших творів Вермера, створений у пізній період його творчості, який став справжньою реліквією сім'ї Вермерів. Сюжетом картини є власне уявлення художника про процес створення живописного твору. Про виняткове значення картини свідчить також її великий, нетиповий для Вермера формат.

Справжнім шедевром художника та всієї Золотої доби голландського живопису є картина «Дівчина з перловою сережкою» (бл. 1665). Вона відома як «*північна Мона Ліза*». Робота виконана в жанрі троні – різновиду портрета, який здобув поширення в голландському мистецтві XVII ст. Портрети-троні зазвичай були етюдами, що зображували анонімних людей із виразними або незвичними рисами обличчя чи костюмом. Їх часто називали «неповноцінними» портретами через швидку манеру виконання та поясне або плечове зображення. Моделі на таких картинах завжди дивляться через плече – ракурс, який був дуже популярним у портретах епохи бароко.

Ян Вермер, як ніхто інший, зумів відтворити у своїх картинах поетичну атмосферу домашнього побуту Голландії епохи розквіту. Його вміння використовувати найтонші відтінки кольору для передачі фактури й форми предметів залишилося неперевершеним в історії живопису. За майстерне відтворення відчуття світла, джерело якого завжди зрозуміле, імпресіоністи називали його «художником сонячного світла» і вважали своїм передвісником.

Поряд із Вермером виділяється ім'я іншого відомого представника делфтської школи – **Пітера де Хоха** (1629-1684), який у своїх картинах передавав скромний затишок бюргерського будинку. У ясних і гармонійних інтер'єрах де Хоха відкриті вікна або двері відводять погляд глядача у простір вулиці або до внутрішніх покоїв будинку («*Спальня*», 1659;

«Мати біля колиски», бл. 1660; «Служниця з дитиною у дворику», 1658; «Господиня і служниця», бл. 1660; «*Інтер'єр з мамою і дитиною*», 1660). Художник будував композиції за принципом «*наскрізного виду*»: кімната, привідкриті двері в іншу кімнату, двері в комірчину, двері у внутрішній двір – ціла система «рамок», вписаних одна в одну.

Його картини є яскравим прикладом жанрового живопису, зосередженого на внутрішньому просторі будинку.

Окреме місце в голландському живописі XVII ст. займав жанр *інтер'єру*, представники якого зображували затишні кімнати міських будинків. У таких картинах основним об'єктом зображення було саме внутрішнє приміщення, тоді як люди в ньому виконували другорядну роль: сиділи, займалися домашніми справами, грали на музичних інструментах тощо. Зазвичай їх писали зі спини, щоб не відволікати увагу глядача від інтер'єрного простору.

Головний акцент робився на деталях кімнати: меблях, килимах, посуді, картинах на стінах, вікнах і підлогових плитках. Завдяки точному відтворенню предметів та фактури матеріалів майстри створювали відчуття реальності й затишку. Важливу роль у таких творах відігравало світло, яке зазвичай падало з вікна й м'яко освітлювало фігури та предмети, підкреслюючи їхню форму й колір.

Найвідомішим представником інтер'єрного жанру в Голландії був художник **Пітер Янсенс Елінга** (1623-1682). У своїх творах митець приділяв значну увагу геометричним елементам інтер'єру (шаховій плитці підлоги та формі вікон), а також точній передачі перспективи й грі світла і тіні. Він був одним із небагатьох майстрів, які створювали так звані «*перспективні скриньки*» – спеціальні оптичні конструкції, що створювали ілюзію тривимірного простору за допомогою дерев'яного ящика, розписаного зсередини.

Відомими творами Пітера Янсенса Елінги є «Поле перспективи» (1660-ті), «Кімната в голландському будинку» (1668), «Інтер'єр з художником, жінкою, що читає та служницею» (1665-1670) та ін.

Художник **Еммануель де Вітте** (бл. 1617-1692) спеціалізувався на зображенні інтер'єрів церков: іноді з натури, як у «Інтер'єрі Нової церкви в Делфті» (1656), а часто – за власною уявою, як у «Храмовому інтер'єрі» (1668). У таких фантастичних зображеннях храмів могутні форми вибілених склепінь і стовпів утворюють єдиний величний простір.

4.4. Голландський натюрморт

Голландський натюрморт XVII ст. вражає багатством тем. У кожному художньому центрі країни живописці надавали перевагу певним типам композицій: одні зображували квіти й плоди, інші – рибу і дичину, треті – книги та приладдя для наукових пошуків.

Сформувався окремий вид натюрморту – «сніданки» і «десерти», для яких були характерні напівочищені лимони з довгою спіралеподібною шкіркою, прозорі келихи або кубки, срібний чи порцеляновий посуд, хліб, сир, устриці, фрукти і темний нейтральний фон. Такі предмети художники використовували, щоб максимально реалістично передати фактуру й текстуру матеріалів, гру світла та атмосферу повсякденного достатку.

У натюрмортах XVII ст. предмети розташовувалися у строгому порядку, наче експонати в музейній вітрині. Окремі деталі наділялися символічним значенням. Яблука нагадували про гріхопадіння Адама, а виноград – про жертву Христа. Мушля символізувала швидкоплинність життя, зів'ялі квіти – смерть, а метелик – воскресіння. Такими є полотна **Балтазара ван дер Аста** (1593-1657), який спеціалізувався на вишуканих композиціях із квітами, фруктами, мушлями та комахами, часто використовуючи яскраві кольори й ретельну деталізацію («Кошик з квітами», 1622; «Квіти у вазі з мушлями і комахами», 1630; «Натюрморт з мушлями», бл. 1630).

У художників наступного покоління речі вже не стільки нагадували про віддалені істини, скільки слугували для створення самостійних художніх образів. У їхніх картинах звичні предмети набули особливої, не поміченої раніше краси. Вони відзначаються стриманою кольоровою гамою, тонкими світлотіньовими переходами та уважним відтворенням найдрібніших деталей предметів.

Пітер Клас (1597-1661) тонко й майстерно підкреслював своєрідність кожної страви, келиха чи горщика, знаходячи для них ідеальне сусідство в композиції. Художник спеціалізувався на зображенні накрытих столів із вишуканими побутовими предметами й використовував стриману кольорову гаму (оливкові, сірі, сріблясті та золотисті відтінки), що створювало особливу атмосферу єдності предметів і освітлення. У багатьох його роботах присутні символи *vanitas* – черепи, годинники, згаслі свічки.

До відомих натюрмортів Пітера Класа належать «*Натюрморт з черепом і пером*» (1628), «*Натюрморт зі скрипкою та склянкою кулею*» (бл. 1628), «*Ванітас*» (1628), «*Натюрморт із солонкою*» (1640-1644), «*Сніданок із шинкою*» (1647) та багато ін.

У натюрмортах **Віллема Класа Хеди** (1594-1680) панує живописний безлад. Найчастіше художник зображував так звані «*перервані сніданки*». Зім'ята скатертина, переплутані предмети сервірування, їжа, до якої ледь торкнулися, – усе нагадувало про недавню присутність людини. Хеда є одним із засновників і провідних майстрів так званого «*монохромного*» натюрмарту з характерними сріблясто-сірими, коричневими й зеленкуватими відтінками. Його картинам властива надзвичайна майстерність у передачі фактур: холодного металу, крихкого скла, шорсткої шкірки лимона чи м'якої тканини скатертини.

Знаковими натюрмортами Віллема Класа Хеди є «*Натюрморт із золоченим кубком*» (1635), «*Натюрморт із срібним глечиком*» (1635), «*Натюрморт із крабом*» (1648) та «*Натюрморт із смородиновим пирогом*» (1641).

У другій половині XVII ст. голландський натюрморт, подібно до пейзажу, став більш *видовищним, складним і багатобарвним*. На картинах **Віллема Калфа** (1619-1693), художника так званих «розкішних» натюрмортів, зображено грандіозні піраміди з дорогого посуду та екзотичних фруктів. Серед них – чеканене срібло, біло-голубий фаянс, кубки-наутілузи, квіти, виноградні грона та напівочищені лимони («*Натюрморт із китайською вазою*», 1650; «*Натюрморт із ритонном*», 1653; «*Натюрморт із Наутілузом і китайською чашею*», 1662).

4.5. Творчість Рембрандта ван Рейна

Мистецтво **Рембрандта ван Рейна** (1606-1669) стало вершиною Золотої доби голландського живопису. Художник відомий своєю унікальною технікою роботи зі світлом і тінню – *к'яроскуро*, що дозволяла створювати глибоко емоційні та реалістичні образи. Творчий доробок Рембрандта налічує сотні картин, офортів і малюнків, які охоплюють біблійні сюжети, портрети, пейзажі та жанрові сцени.

Спочатку Рембрандт писав портрети своїх близьких і себе, вивчаючи вирази обличчя, що передавали різні почуття та настрої. У 1632 р. він назавжди переїхав до Амстердаму. Там місцева гільдія хірургів замовила

йому груповий портрет своїх членів під час анатомічної лекції видатного голландського лікаря Тюльпа (*«Анатомія доктора Тюльпа»*, 1632). Ця робота принесла Рембрандту публічне визнання, і амстердамські багатії почали замовляти йому портрети.

У 1634 р. Рембрандт одружився з юною Саскією. У портреті того ж року під назвою *«Флора»* художник зобразив дружину як античну богиню весни і цвітіння Флору. Жінка постає у квітковому вінку та просторому святковому вбранні на тлі лісової напівтемряви, що створює м'яке світлотіньове середовище й підсилює поетично-алегоричний характер образу. В автопортреті *«Блудний син у таверні»* (1635) художник показав себе веселим і нарядним кавалером за бенкетним столом із Саскією на колінах.

Одним із найвідоміших шедеврів Рембрандта є картина *«Даная»* (1636-1647), написана за мотивами давньогрецького міфу про Даная, матір Персея, яку батько ув'язнив у вежі, але до неї проник Зевс у вигляді золотого дощу.

У 1640-х рр. Рембрандт володів розкішним особняком, який містив його колекцію картин, унікальні коштовності, східні тканини, старовинну зброю та інші колекційні предмети. У нього було багато учнів. У 1642 р. Саскія померла, і Рембрандт став вдівцем.

У 1642 р. Рембрандт виконав велике замовлення – картину *«Виступ стрілецької роти капітана Франса Баннінга Кока»*, відому під назвою *«Нічна варта»*. На полотні загін під керівництвом бравого капітана виходить із темної арки в смугу яскравого сонячного світла. Стрільці виглядають так, ніби захоплені зненацька. У групу військових вписані випадкові перехожі. Замість шістнадцяти замовників Рембрандт зобразив тридцять чотири фігури. Картина здивувала сучасників. Також не всім замовникам сподобалося, що поруч зображені сторонні персонажі та що обличчя деяких із них закриті іншими фігурами.

Доля полотна була складною. Багаторічна кіптява камінів у залі стрілецької гільдії надала живопису похмурого, «нічного» колориту, а на початку XVIII ст. величезне полотно обрізали з чотирьох сторін. У XIX ст. романтично налаштовані глядачі називали картину «Нічною вартою». Хоча легко помітити, що дія на картині відбувалася вдень, після полудня, та як тіні від фігур зовсім короткі.

У той період Рембрандт особливо захопився пейзажем. У зображеннях природи він шукав втіху після втрати Саскії та відпочинку від титанічної праці над великими полотнами (офорт *«Три дерева»*, 1643).

У 1650-ті рр. на долю Рембрандта випало багато випробувань. У 1649 р. він прийняв у сім'ю кохану жінку – служницю Хендрік'є. Їхній шлюб не був офіційно оформленим і це дратувало оточення. Крім того, публіка охолола до манери художника.

Тоді, як і на початку творчості, Рембрандт писав особливо багато портретів, причому сам обирав моделі, а не чекав, поки замовники їх запропонують. Йому позували родичі, сусіди, випадкові знайомі («Старий у червоному», 1652-1654).

Одними з найчарівніших юнацьких образів у світовому мистецтві є портрети сина Рембрандта Тітуса («Тітус за читанням», бл. 1656; «Тітус в образі ченця», 1660). Таким же теплим почуттям наповнений портрет Хендрік'є («Жінка, що купається», 1654).

У 1657-1660 рр. Рембрандта оголосили банкрутом: його будинок продали, а майно та колекції віддали за безцінь. Художнику довелося переїхати у дешеву квартиру. Його підтримали Хендрік'є та Тітус, які заснували антикварну фірму. Це дозволило Рембрандту продовжувати творчу діяльність, юридично не володіючи бізнесом і залишаючись захищеним від кредиторів. Світ думок і переживань майстра у цей важкий період розкрився в «Автопортреті» 1658 р.

У роботах останніх років художник досяг високого рівня людяності: його образи стали яскравими та глибокими («Єврейська наречена», 1665-1667 та «Повернення блудного сина», 1668-1669). Остання завершила творчий шлях Рембрандта ван Рейна, втіливши ідеї всепрощаючої любові та сили каяття.

У старості Рембрандта переслідували втрати: у 1663 р. померла Хендрік'є, а в 1668 – 27-річний син Тітус. Через рік не стало самого художника, який, за багатьма версіями, помер у злиднях.

Питання для самоконтролю

1. У яких жанрах живопису працювали голландські художники в XVII-XVIII ст.?
2. Охарактеризуйте творчість художника Франса Халса та назвіть його відомі твори.
3. Охарактеризуйте творчість художників Яна ван Гойена, Соломона ван Рейсдала і Яна ван Рейсдала та назвіть їхні відомі твори.

4. Охарактеризуйте творчість художників Герарда Терборха, Яна Стена і Габріеля Метсю та назвіть їхні відомі твори.
5. Охарактеризуйте творчість художників Яна Вермера і Пітера де Хоха та назвіть їхні відомі твори.
6. Назвіть особливості інтер'єрного жанру в голландському живописі.
7. Охарактеризуйте творчість художників Пітера Класа, Віллема Класа Хеди і Віллема Калфа та назвіть їхні відомі твори.
8. Охарактеризуйте творчість художника Пітера Пауля Рубенса та назвіть його відомі твори.



Тема 5. МИСТЕЦТВО ІСПАНІЇ

Наприкінці XV ст. завершилася Реконкіста – війна за звільнення Піренейського півострова від арабського панування, що тривала майже вісім століть, – і сформувалося єдине *Іспанське королівство*. У XVI ст. активна військова політика, насамперед завоювання величезних територій у нещодавно відкритій Америці, перетворили Іспанію на одну з найбагатших європейських монархій. Проте це процвітання тривало недовго: уже наприкінці століття країна переживала економічний занепад, а в війнах з Англією у XVI-XVII ст. втратила панування на морі.

У культурному ж розвитку саме до XVII ст. Іспанія досягла найвищого розквіту, передусім у літературі та живописі. Оскільки Іспанія здобула незалежність і єдність досить пізно, створення національного художнього стилю було особливо важливим. Для країни, що не мала міцно укорінених традицій, це було непросто.

Розвиток іспанського живопису і скульптури ускладнювався також позицією Католицької Церкви: інквізиція встановила жорстку *цензуру* щодо мистецтва. Проте, незважаючи на цілу

низку суворих обмежень, іспанські майстри працювали майже в усіх жанрах і охопили у своїй творчості те саме коло тем, що й їхні сучасники з інших країн Європи.

В архітектурі традиції середньовічної європейської та арабської архітектури (особливо в декоративному оформленні будівель) поєдналися з впливом італійського Відродження, а з XVII ст. – бароко. У результаті іспанська архітектура так і не змогла повністю звільнитися від *еклектизму* – поєднання в одному творі рис різних стилів. Набагато яскравіше національна своєрідність проявилася в скульптурі, зокрема в дерев'яній пластиці. У живописі ж поєднання європейських впливів і національних особливостей виявилось найбільш гармонійним і отримало глибоко оригінальне втілення.

Говорячи про культуру Іспанії, необхідно зазначити, що, попри значну увагу до мистецтва з боку королівського двору, найяскравіші майстри все ж працювали в провінції. Саме їхня творчість визначала основні художні напрями того часу.

План

5.1. Архітектура

5.2. Скульптура

5.3. Живопис

5.1. Архітектура

Іспанська архітектура XVI ст. у багатьох аспектах слідувала середньовічним традиціям. Збереглися звичне планування іспанського будинку (його приміщення найчастіше утворювали *каре* – чотирикутник навколо внутрішнього двору) та безладна міська забудова (регулярне планування з'явилося тут пізніше, ніж у містобудуванні інших країн Європи). У той же час виник інтерес до досягнень італійського Відродження: іспанські архітектори почали працювати в Римі та інших містах Італії, а італійці, у свою чергу, приїжджали до Іспанії. Унаслідок цього в архітектурі сформувався *еклектичний* характер, що поєднував місцеві традиції з художніми принципами ренесансної італійської архітектури.

Першим проявом еклектизму в іспанській архітектурі XII-XVI ст. став стиль *мудехар*, у якому поєдналися елементи *мавританського*, *готичного*, а, пізніше, *ренесансного* мистецтва. Назва стилю походить від слова «мудехари» (від араб. «приручений», «домашній») і позначала мусульманське населення, яке залишалося на території Піренейського півострова, відвойованої іспанськими королівствами в арабів у ході Реконкісти.

У будівлях, споруджених в стилі мудехар, збереглися ключові конструктивні та декоративні елементи мавританської архітектури: підковоподібні арки, склепінчасті перекриття, що в плані утворюють восьмикутну зірку, набірні дерев'яні стелі, стуковий орнамент та кольорові кахлі на стінах. Основою просторової композиції таких споруд був внутрішній двір (*клуатр*), навколо якого організовувалися інші приміщення.

Відомими пам'ятками архітектури в стилі мудехар є архітектурно-парковий ансамбль *Альгамбра* (Гранада, XIII-XVI ст.), палац *герцогів дель Інфантадо* (Гвадалахара, XV ст.) та замок Алькасар (Сеговія, XII-XV ст.).

У першій половині XVI ст. в іспанській архітектурі сформувався стиль *платереско*, в основі якого лежить поєднання форм пізньої *готики* та елементів *італійського Відродження*. Назва «платереско» (від ісп. – «чеканий», «візерунчастий») виникла в XVII ст. відносно споруд попереднього століття, оформлених з ювелірною точністю та декоративною вишуканістю. Основні пам'ятки в стилі платереско – це *світські* споруди: університети, лікарні та приватні міські будинки. Церковна архітектура представлена передусім монастирями.

У стилі платереско в Центральній Іспанії, зокрема в м. Саламанка, було зведено будівлю Університету Саламанки (1529). Взірцем для численних житлових споруд у місті став палац Монтеррей (1539), спроектований архітектором Родріго Хіль де Онтаньоном (1500-1577) і залишений незавершеним. Будівля має високі стіни, які в плані утворюють велике каре та поділяються на кілька горизонтальних ярусів. Нижні яруси майже позбавлені декоративного оздоблення, тоді як у верхньому розташована витончена арочна галерея, що знизу сприймається як ажурне мереживо. Над нею проходить карниз із багатим орнаментом – декоративна деталь, що відображає вплив місцевих середньовічних архітектурних традицій.

У 1540-1543 рр. де Онтаньон збудував у стилі платереско *Алькальський університет* (Алькала-де-Енарес). З пам'яток церковної архітектури платереско виділяється монастир *Сан-марко* (Леон, 1514-1549).

Знаменитою пам'яткою архітектури платереско кінця XV ст. є *Будинки із мушлями* (Саламанка, 1493-1517), прикрашений численними черепашками морських гребінців, що символізують любов та шляхетність.

Розквіт стилю платереско був недовгим: уже в кінці 1540-х рр. з'явилися споруди, що тяжіли до раціональної ясності форм. В іспанську архітектуру поступово проникли риси італійського *бароко*, проте цей

стиль набув тут більш стриманого характеру (церква *Ла-Клересія* в Саламанці, 1617).

Давня пристрасть до рясного декоративного оздоблення знову виявилася в архітектурі Іспанії на межі XVII-XVIII ст. Найяскравіше вона проявилася у творчості родини Чуррігера, серед яких найвідомішим майстром був **Хосе Беніто де Чуррігера** (1665-1725). Споруди архітекторів цієї родини зазвичай вирізнялися відносною простотою композиційного вирішення. Прикладом є *Ратуша* в Саламанці (1729-1733). Основна увага архітекторів зосередилася на декоративному оформленні фасаду, насиченому різноманітними орнаментальними деталями. Архітектурний напрям, сформований у творчості Хосе Чуррігери та його послідовників, отримав назву *чуррігереско*.

До відомих пам'яток у стилі чуррігереско належать церква *Святого Каєтана* (1669-1771) та собор *Сантьяго-де-Компостела* (1738-1750) в Мадриді. В останньому використано настільки багате декоративне оздоблення, що верхні яруси башт і центральної частини фасаду сприймаються швидше як скульптурні, ніж як суто архітектурні форми.

Знаковою спорудою іспанської архітектури XVI ст. є замок *Ескоріал* (1563-1584), збудований королем Філіпом II. Це величний монастирський і палацовий комплекс – резиденція іспанських монархів, розташований у місті Сан-Лоренсо-де-Ель-Ескоріал неподалік від Мадриду. Композиційним центром ансамблю є собор *Святого Лаврентія*. Система спеціальних обхідних галерей поєднує собор із палацовими приміщеннями, а на нижньому рівні під куполом храму розташована королівська усипальниця. До комплексу прилягають площі та парки, тоді як південно-західну його частину займає монастир. Архітектурне оформлення всіх споруд комплексу відповідає традиціям італійського Відродження і вирізняється суворістю та стриманістю форм, що створює відчуття монументальності, стійкості та композиційної завершеності ансамблю. Будівля є однією з найважливіших пам'яток іспанського Відродження.

5.2. Скульптура

Іспанська скульптура XVII ст. не досягла таких вершин, як живопис, хоча залишалася одним із найпоширеніших видів мистецтва. У храмах розташовували величезні багатоярусні вівтарі – *ретабло*. За своєю структурою вони були схожими на давньоруські іконостаси, проте замість

живописних ікон складалися з численних дерев'яних скульптурних зображень.

Ретабло поєднували у собі *фігурну й орнаментальну* скульптуру, *архітектурні* елементи, а також *живопис і позолоту*. Такі вівтарні композиції часто сягали стелі храму, вражаючи своєю пишністю та надзвичайною деталізацією. Біблійні сюжети розміщувалися відповідно до релігійної ієрархії: у центрі розташовували найбільше зображення – зазвичай Марії з Немовлям або святого, якому було присвячено вівтар, а також головні євангельські сцени. Бічні частини заповнювали вертикальними й горизонтальними композиціями меншого розміру.

У XVII ст. в Іспанії сформувалася і досягла розквіту особлива форма реалістичної релігійної скульптури, що отримала назву «*пасос*» (від ісп. – «кроки», «рух», «хід»). Пасос являли собою унікальний для іспанського мистецтва тип скульптурних композицій, що відтворювали окремі образи або цілі біблійні сцени зі Святого Письма. Такі композиції використовували під час релігійних процесій і святкувань, урочисто несучи їх вулицями міст.

Пасос зазвичай виготовляли з дерева та розфарбовували. На скульптурні фігури надягали справжній одяг і ювелірні прикраси, а до голів прикріплювали натуральне волосся, що посилювало реалістичність зображень і справляло сильне емоційне враження. Прагнучи максимально вразити глядача, художники не обмежувалися зображенням крові та глибоких ран, а навпаки – підкреслювали їх. Деякі скульптури мали рухомий каркас, що дозволяв їм примати різні пози під час процесій і релігійних містерій.

На відміну від італійських скульпторів, які прагнули передати насамперед ідею та створити узагальнений образ, іспанські майстри домагалися максимальної правдоподібності. Їх цікавили частковості, деталі, зовнішність конкретної людини та конкретні обставини події. Натуралізм в іспанській скульптурі часто поєднувався з пристрасністю та емоційною виразністю стилю бароко.

Видатним іспанським скульптором першої половини XVII ст. був **Грегоріо Ернандес** (1576-1636). Скульптор працював переважно в дереві, створюючи надзвичайно реалістичні, емоційні поліхромні скульптури для релігійних процесій, які вирізняються анатомічною точністю та експресією. У його знаменитому «*Оплакуванні*» (1625) смерть Ісуса Христа зображена з безжальним натуралізмом: майстер детально передав

складки шкіри та м'язи крихкого, виснаженого тіла. Ернандес розташував фігуру Христа зліва направо по висхідній лінії, щоб привернути увагу глядача до смислового центру твору – Богоматері. Її страждальна постаць звернена до неба, а широкий жест правої руки – до глядача.

До знакових скульптур Грегоріо Ернандеса належать «Христос біля стовпа» та «Мертвий Христос» (обидві – 1614-1616).

Іншим відомим скульптором другої половини XVII ст. був **Педро де Мена** (1628-1688), який залишався вірним жорсткому натуралізму. У фігурі *Святого Франциска* (1660-1665) він підкреслив грубість чернечого балахона та граничний ступінь фізичного виснаження, а також дрібні деталі, такі як вибиті зуби. Разом із тим, ці натуралістичні деталі поєднуються із загостреною емоційністю у передачі духовного стану: святий зображений у момент молитовного екстазу – одного з найулюбленіших сюжетів скульптора. Таке поєднання низького й високого, натуралістичних подробиць фізичної зовнішності та піднесеного, могутнього духу людини було характерним як для скульптури, так і для живопису Іспанії XVII ст.

Відомими творами Педро де Мена є «*Марія Магдалина, що кається*» (бл. 1664), а також серії скульптурних бюстів «*Се Людина*» та «*Матір Скорботна*» (обидві – 1674-1685). Його роботи вважаються вершиною технічної майстерності у створенні *поліхромної* (розфарбованої) дерев'яної скульптури.

5.3. Живопис

Першим великим художником на межі XVI-XVII ст. був грек з о. Крит, відомий під ім'ям **Ель Греко** (1541-1614), справжнє ім'я якого – Доменікос Теотокопулос. Спочатку він писав у традиціях візантійського іконопису, а згодом переїхав до Венеції, де навчався у Тиціана й увійшов до кола знаменитих венеційських колористів. Картини цього періоду за своєю манерою найбільше наближені до творів Тінторетто.

У 1576 р. Ель Греко переїхав до Іспанії і поселився в Толедо – місті, яке стало для нього батьківщиною й джерелом натхнення. Художник часто зображував скелясту панораму Толедо як самостійний мотив або використовував її як фон у своїх релігійних композиціях («*Вид Толедо*», 1597-1600). Саме в Толедо Ель Греко сформувався як неповторний і своєрідний художник, творчість якого важко віднести до якогось одного

напрямку. У його живописі переплелися риси *Ренесансу, маньєризму, бароко*, частково *пізньої готики* та ранні передвісники *експресіонізму*. Його стиль легко впізнати за видовженими пропорціями фігур, нереальним, «містичним» світлом і загостреною емоційністю.

Ель Греко багато працював у релігійному жанрі. У 1570-1600 рр. він створив численні варіанти картин «Благовіщення», «Хрещення», «Воскресіння», «Зішестя Святого Духа» та ін. Водночас він написав чимало портретів, серед яких – портрет його єдиного сина *Хорхе Теотокопулоса* (1600-1605).

Найвідомішою роботою художника є картина «Погребіння графа Оргаса» (1586-1588). Згідно з місцевим переказом, під час поховання графа Оргаса – заможного, але скромного й набожного городянина, який заповів свій статок храму Сан-Томе, – сталося диво: з небес спустилися святі Августин і Стефан й власноруч поховали померлого. Композиція картини є традиційною для того часу: у нижній частині, на землі, зображено сцену поховання, тоді як у верхній, небесній, душа графа Оргаса постає перед Христом, Богоматір'ю та святими.

В іспанський період фігури на полотнах Ель Греко набули *видовжених* пропорцій і своєрідних *деформацій*, ніби відбитих у дзеркалі з кривою поверхнею. Хоча видовжені фігури зустрічалися вже в готичному мистецтві, де зміна природних пропорцій підпорядковувалася загальній конструкції та стилю, у Ель Греко ця деформація мала інший характер. У готичних творах видовженими були не лише фігури, а й архітектурні елементи, що створювало гармонійну стилістичну єдність і не сприймалося як щось незвичне. Натомість у живописі Ель Греко деформації виглядали неочікуваними й загадовими, адже вони не були зумовлені загальним стилем епохи, а стали проявом глибоко індивідуальної художньої мови митця.

Як художник пізньоренесансної епохи, який пройшов італійську школу і досконало володів законами перспективи, анатомії та світлотіні, Ель Греко свідомо видозмінював їх заради особливої виразності.

Значною частиною творчого спадку Ель Греко є зображення *святих*, що було характерно для всього іспанського живопису того часу. Особливо йому вдавалися парні композиції, побудовані на протиставленні різних характерів і темпераментів. Так, у картині «Апостоли Петро і Павло» (1590-1600) задумливість і сум Петра відтіняють гарячу енергію та владність Павла.

Ель Греко створив багато картин на сюжети з Нового Заповіту. У «Зішесті Святого Духа» (1596-1600) показано подію, що різко змінила життя учнів Христа: *«І раптом почувся шум з неба, як би від сильного вітру, і наповнив весь будинок, в якому вони перебували. І явилися їм язики, як би полум'я, і зупинились по одному на кожному з них»*. Художник передав духовні стани апостолів і Марії через контрасти світла й тіні на їхніх обличчях, через пози та жести, а також через тремтливі силуети, що нагадують язики полум'я.

Однією з найвідоміших і найбільш загадкових пізніх робіт художника є «Відкриття п'ятої печаті» (1608-1614). На ній зображено момент, коли при знятті п'ятої печаті душі мучеників за віру виходять з-під жертownika та благають про правосуддя. Бог дарує їм білий одяг і просить зачекати, доки до них приєднаються інші мученики.

До міфологічного жанру Ель Греко звернувся лише один раз – в картині «Лаокоон» (бл. 1610-1614). Художник зобразив трагічну сцену боротьби жреця Лаокоона з морськими зміями, передавши напруження й страх через вигнуті, видовжені фігури та драматичні жести. Контрасти світла й тіні підкреслюють емоційну напругу, а індивідуальна деформація тіл надає сцені містичної загадковості.

Побудова композиції та простору, колорит і персонажі різко вирізняють живопис Ель Греко серед творів інших іспанських художників. У своїй творчості митець дедалі більше відходив від традицій сучасного йому мистецтва, тому практично не мав послідовників. По-справжньому його ім'я відомо лише на початку ХХ ст., коли до нього прийшла нова слава.

Іспанські художники пішли іншим шляхом – шляхом «караваджизму». Це не означає, що вони всі перебували під прямим впливом Караваджо (хоча знали про нього й цікавилися його творчістю). Швидше йдеться про стилістичну аналогію, оскільки середовище Іспанії виявилось для них більш сприятливим, ніж середовище Італії.

Церква мала значний вплив на іспанське мистецтво. Країна була наповнена монастирями та монахами, а церковні обряди й традиції настільки глибоко укорінилися в побуті іспанців, що живопис фактично не міг існувати поза церквами та монастирями. До того ж інквізиція діяла надзвичайно пильно, що також обмежувало тематику й свободу художників.

Церква надавала художникам замовлення й водночас диктувала теми та встановлювала численні заборони. Зокрема, не дозволялося зображувати оголене жіноче тіло, а на образах Богоматері та святих забо-

ронялося показувати їхні ноги. Проте, незважаючи на жорсткий контроль інквізиції, майже всі визначні іспанські митці працювали саме наприкінці XVI-XVII ст. Не випадково цей період назвали Золотим віком іспанського живопису.

Іспанське мистецтво XVII ст., за винятком творів Веласкеса, у більшості випадків було пронизане релігійним настроєм.

Франсіско де Сурбаран (1598-1664) навчався живопису в майстра, який спеціалізувався на розфарбуванні дерев'яної скульптури. Саме тому фігури на його полотнах виглядають об'ємними та пластичними, а персонажі ранніх робіт нагадують розфарбовану скульптуру. Майже все життя Сурбаран прожив у Севільї, де обіймав посаду головного міського художника.

Центром зрілої творчості Сурбарана є монументальні цикли на сюжети з життя *святих*, які він переважно створював на замовлення монастирів («*Святий Серапіон*», 1628). У багатьох аспектах його полотна перемикаються з роботами Ель Греко, хоча за манерою виконання вони абсолютно різні. Як і Ель Греко, Сурбаран надавав перевагу *релігійній* тематиці – нечисленні картини на античні та історичні сюжети значно поступаються його релігійним композиціям.

Картина «*Молитва святого Бонавентури*» (1628-1629) присвячена історії про те, як святий вирішив суперечку кардиналів щодо обрання Папи Римського, вказавши їм гідного кандидата. Центральним мотивом твору є діалог Бонавентури з ангелом, який відкрив йому ім'я обранця.

У творі «*Святий Лаврентій*» (1636) тема мучеництва представлена як тріумф: художник зобразив не саму страту, а подальше небесне торжество святого. Лаврентій, одягнений у святковий одяг, зображений на тлі світлого пейзажу. Він схвилюваний, але не відчуває страху. Його обличчя суворе і мужнє. У руках святий тримає знаряддя страти – решітку, на якій його було спалено. Художник відійшов від безпосереднього драматизму події: для нього важливішим було радісне прославлення героя, ніж зображення страждання чи внутрішньої боротьби. Картина є типовим прикладом мистецтва контрреформації, у якому Сурбаран майстерно поєднав реалістичність зображення з духовною піднесеністю образу мученика.

Одними з найвиразніших у творчості Сурбарана є сцени з *містичних видінь*. Як талановитий оповідач, він детально передавав події, зберігаючи атмосферу щирого здивування перед дивом. Його цікавила не стіль-

ки сама надприродна подія, скільки реакція героїв на неї («*Видіння братові Педро з Саламанки*», 1638-1639).

У своїх живописних композиціях Сурбаран активно застосовував *тенебризм*, що надавало його роботам драматичної виразності та величчя. Завдяки цій манері навіть прості композиції набували внутрішньої сили, а зображені фігури та предмети виглядали реалістично і водночас сповнювалися духовного піднесення. Тенебризм у Сурбарана поєднувався з природною *геометричністю* форм і точністю деталей, що робить його мистецтво одночасно реалістичним і символічним.

Особливою урочистістю та стриманою красою вирізняються сакральні *жіночі* образи у творах Сурбарана. Художник зображував їх у модному для того часу вбранні, що надавало постатям життєвої переконливості та наближало їх до глядача. Символами духовної сили та внутрішньої гідності героїнь були традиційні атрибути мучеництва – пальмова гілка, хрест, книга, меч або інші знаки страждання та вірності вірі («*Свята Касильда*», 1630-1635; «*Свята Маргарита*», 1630-1634; «*Свята Агнеса*», 1640-1650).

Окреме місце в творчості Франсіско Сурбарана займають *натюрморти*, які вирізняються аскетичною простотою та суворою гармонією композицій. Художник віддавав перевагу невеликій кількості предметів, розташованих у строгому порядку, часто в ряд або пірамідально, що створювало відчуття спокою та рівноваги («*Натюрморт із лимонами, апельсинами і трояндою*», 1633; «*Натюрморт із горщиками*», 1650).

Сучасник Сурбарана **Хосе де Рібера** (1591-1652) сприймав життя більш драматично. Більшість його творів присвячена темам *мучеництва* – мучеництву святих Варфоломія, Себастіана, Лаврентія та ін. Там, де художник не зображував безпосередньо муки, він створював портрети людей нелегкого життя і важкої долі: виснажених жебраків, паломників, калік. Багатьох із них він іменував апостолами, святими або давніми мудрецами («*Апостол Яків Старший*», бл. 1634; «*Апостол Варфоломій*», 1630-1635; «*Діоген*», 1637).

Ріберу вважають послідовником Караваджо. Більшу частину життя митець провів у Неаполі, столиці держави, яка підпорядковувалася іспанському королю. Тематика його творів була різноманітною: антична історія, події Старого та Нового Заповітів, сцени з життя святих.

Одним із найвідоміших творів Рібери є картина «*Ісаак благословляє Якова*» (1637). В основі композиції лежить біблійна історія з Книги Буття

про те, як молодший син Яків обманом отримав благословення першородства від свого старого та сліпого батька Ісаака. Драматизм ситуації підкреслює вираз обличчя Ревекки, на якому поєднуються любов до сина та страх перед викриттям. Відчуття конфлікту посилює виразний колорит, побудований на відтінках червоного кольору. Для художника головним акцентом у картині був психоемоційний стан Ревекки.

Деякі теми Рібера розробляв у численних творах, варіюючи їх емоційні та живописні нюанси. Однією з провідних була тема страждання і мучеництва, пов'язана передусім з образами святих («*Мучеництво святого Варфоломія*», бл. 1630).

Важливим для Рібери був образ *аскета* – відлюдника, що зрікся мирських благ. Художник неодноразово зображав зануреного в роздуми святого Ієроніма, який багато років провів у відлюдництві, – із безжальним натуралізмом передаючи його змучене старече тіло («*Святий Онуфрій*», 1630-ті; «*Святий Ієронім*», 1638).

Продовжуючи працювати над драматично напруженими творами, Рібера звертався й до інших образів, наповнених внутрішньою гармонією. Водночас змінилася його живописна манера: зникли різкі колірні контрасти, з'явилася м'яка світлотінь і дрібні мерехтливі мазки. Таким є відоме полотно «*Свята Інеса*» (1641), що зображує юну християнку, яку за небажання поклонятися язичницьким богам виставили голою перед натовпом. Проте сталося диво: волосся Інеси раптово віросло і прикрило її наготу, а ангел накинув на її тіло покривало.

Однією з найдивовижніших робіт останнього періоду творчості Рібери стала картина «*Кривоніжка*» (1642). Хлопчик-каліка зображений майже як на парадному портреті, але без жодної іронії. Майстерно передана фізична вада відходить на другий план: у всій зовнішності дитини, її поставі та відкритій, доброзичливій усмішці вражають внутрішня сила, душевна гармонія й життєва повнота.

Свої картини художник писав сильним і сміливим мазком у виразній манері *тенебризму*. З роками Хосе де Рібера, подібно Сурбарана, почав пом'якшувати різкість світлотіньових контрастів, робити тіні прозорішими, а живописне середовище – більш повітряним.

Вершиною іспанського живопису XVII ст. вважається творчість **Дієго Веласкеса** (1599-1660). Зберігаючи національну самобутність, він увібрав у себе все багатство європейської художньої традиції.

Ранні роботи Веласкеса виконані в жанрі *бодегона* (від ісп. – «харчевня»). Це картини, що зображують лавки або трактири й поєднують риси натюрморту та побутової сцени. Обов'язковим елементом бодегона є грубуватий дерев'яний або глиняний посуд, а персонажами – прості люди зі звичайною зовнішністю («*Сніданок*», 1617-1618).

У 1622 р. Веласкес приїхав до Мадриду і став придворним художником короля Філіпа IV, залишаючись ним до самої смерті. Великий вплив на художника справили його поїздки до Італії та знайомство з Рубенсом.

Центральне місце в творчості Веласкеса займав *портрет*. Художник створював блискучі психологічні образи, з вражаючою глибиною проникаючи у внутрішній світ своїх героїв. До них належать один із найвідоміших реалістичних портретів у світовому мистецтві – «*Портрет Папи Римського Інокентія X*» (1650), а також знаменита серія «*Блазні і карлики*» (1630-1640), виконана з глибокою повагою, гуманізмом і психологічною проникливістю, без характерної для епохи насмішкватості.

Водночас художник міг і приховувати внутрішнє життя персонажів, надаючи їхнім образам стриманості, властивої парадному аристократичному портрету. Саме так він зображував членів королівської родини, зокрема інфанту *Маргариту*. Її портрети, створені впродовж 1653-1660 рр., утворюють своєрідну галерею, яка дає змогу простежити, як із милої, майже лялькової дитини вона перетворювалася на замкнену дівчину-підлітка, що вже усвідомлювала своє високе становище.

Будучи придворним художником, Веласкес протягом майже сорока років писав портрети короля Філіпа IV, його дітей, наближених, а також карликів і блазнів, які розважали королівське сімейство. Лише незначна частина його творів була присвячена релігійним і міфологічним сюжетам («*Поклоніння волхвів*», 1619; «*Тріумф Вакха*», 1628-1629), а також історичній темі («*Здача Бреди*», 1634-1635). Обмеженість тематики, необхідність багаторазово зображати тих самих осіб і дотримуватися канонів придворного портрета не завадили митцеві досягти високих художніх результатів.

Навпаки, його живописні принципи, доведені до досконалості у зрілому періоді (після етапу «тенебризму»), надавали йому своєрідну «внутрішню свободу». Завдяки цьому Веласкес міг правдиво передавати характер і сутність своїх моделей, водночас зберігаючи вимоги придворного етикету. Портрети задовольняли Філіпа IV, оскільки точно передавали зовнішність і відповідали нормам репрезентації, адже прикрашання об-

разу не було властивим іспанській традиції. Водночас художник зумів глибоко розкрити внутрішній світ своїх персонажів, інколи з тонкою, але нещадною проникливістю.

Одним із найскладніших і найзагадковіших шедеврів світового живопису є полотно *«Меніни»* (від ісп. – «фрейліни», 1656). На картині зображено сцену в майстерні художника у королівському палаці Мадрида. В центрі композиції – п'ятирічна інфанта Маргарита в оточенні фрейлін, карликів і собаки. Ліворуч, біля великого полотна, зображений сам Веласкес, а в дзеркалі на задньому плані відображаються король Філіп IV та його дружина. Художник створив складну просторову ілюзію, завдяки якій глядач ніби опиняється на місці короля й королеви, на яких спрямовані погляди персонажів картини.

Лише завдяки заступництву короля Веласкес отримав можливість зобразити оголене жіноче тіло. У картині *«Венера перед дзеркалом»* (1647-1651) художник зобразив богиню, що лежить спиною до глядача, з обличчям, відбитим у дзеркалі, яке тримає Амур. Ця єдина іспанська Венера істотно відрізняється від численних італійських, фламандських і французьких прототипів. Вона легка й гнучка, з тонкою талією та обличчям, що нагадує тип іспанської махи – дівчини з народу. За колоритом це один із найвитонченіших творів Веласкеса.

Відпочиваючи від манірності придворних портретів, Веласкес звертався до простих, природних типажів. Його картина *«Прялі»* (бл. 1657), як і *«Меніни»*, є прикладом розв'язання складних просторових і світлових завдань. Якщо в тогочасному живописі було прийнято затемнювати задній план і освітлювати передній, то Веласкес зробив навпаки: він залив сонячним світлом глибину простору, а передній план занунив у тінь, освітлену лише слабким світлом із бічного вікна. Завдяки такому незвичному освітленню вся сцена набуває особливої чарівності. Водночас постаті робітниць виглядають цілком реалістично і, на відміну від скутих придворним етикетом принцес і фрейлін, сповнені природності й невимушеності рухів.

«Меніни» і *«Прялі»* були створені Дієго Веласкесом в останні роки життя, коли його творчість досягла найвищого піднесення, а кожен новий твір ставав досконалішим за попередній. Художника по праву вважають одним із найправдивіших митців свого часу.

У другій половині XVII ст. іспанське мистецтво переживало спад. Релігійні сюжети втратили свіжість і перетворилися на суто зовнішню оболонку, яка вже набридала. Водночас світське мистецтво, прагнучи відій-

ти від цієї оболонки, ще не знаходило власної виразної форми і не досягло тих рубежів, які відкривало перед ним критичне мислення XIX ст. Світське продовжувало асоціюватися з легкістю, театральністю й приємністю. В ультракатолицькій Іспанії воно до того ж натрапляло на численні заборони. Лише наприкінці XVIII – на початку XIX ст. відбувся новий спалах іспанського генія у творчості **Франсіско Хосе де Гойї** (1746-1828).

Гойя прожив довге і складне життя, більшу частину якого провів у Мадриді. Він був першим живописцем двору Карла IV і придворним художником при дворі Жозефа Бонапарта.

Творчість Гойї є *складною й суперечливою*. Складність полягає в багатогранності його мистецтва, яке розвивалося на межі XVIII і XIX ст. і в зрілий період набуло глибокого підтексту та системи іносказань. Суперечливість зумовлена тим, що внутрішній зміст його творів часто не збігався з вимогами, які накладало на нього становище придворного художника. Так, у зображенні сім'ї Карлоса IV відчувається прихована іронія, він різко критикував інквізицію, висміював марновірства і «сни розуму, що породжують чудовиськ», хоча сам не вірив у надприродне й реальність таких страхів.

Трагічне й пристрасне напруження творчості Гойї було зумовлене не лише його індивідуальністю, а й особливостями менталітету іспанського суспільства. За часів художника інквізиція все ще жорстоко переслідувала людей: «відьом» спалювали за нібито зв'язки з демонами, а за таємними доносами карали за ересь. Водночас інквізиція лицемірно називала страту на вогнищі «примиренням із церквою» та «очищенням». Публічні автодафе ставали видовищем, яке викликало в натовпу не лише жах, а й суперечливе відчуття зацікавлення, породжене фанатизмом і жорстокістю.

Криваве видовище бою биків – небезпечної гри зі смертю – стало невід'ємною частиною народної культури Іспанії. Постійне споглядання крові й загибелі поєднувалося з почуттям гордості, запалу, великодушності, готовності до небезпеки й самопожертви. Відвага та прагнення справедливості співіснували з атмосферою тривоги, смутною вірою в демонічні сили, які нібито керують людськими долями, життям і смертю. Без урахування цього культурного тла складно повною мірою зрозуміти мистецтво Гойї.

У першій половині життя Гойя майже не звертався до гравюри, працюючи переважно в живописі, і трагічні риси його мистецтва ще не проявилися. У той період він був талановитим живописцем і колористом, який намагався наслідувати Веласкеса. Першу популярність художнику

принесли роботи, виконані в стилістиці, близькій до рококо. Це були серії картонів для шпалер, створені у 1770-1780-х рр. («*Парасолька*», 1777; «*Ринок горщечника*», 1778; «*Продавець посуду*», 1778-1779).

Для цих творів Гойя обирав різноманітні сюжети, спираючись на власні спостереження за життям міського натовпу. Їм притаманний дух театральності й маскараду, характерний для рококо. Мотив *маскараду* – як у прямому, так і в переносному значенні – супроводжував художника протягом усього життя, але в пізній творчості він набув тривожного, зловісного звучання. Натомість роботи раннього періоду вирізняються легкістю та життєрадісністю.

Ставши придворним живописцем, Гойя створював численні портрети та виконував церковні замовлення. У портретах іспанської аристократії продовжилася «маскарадна» тема, характерна для XVIII ст.: одну маркізу художник зображував у вигляді пастушки, іншу – як музу з лірою в руках, короля Карла III – мисливцем, королеву – в образі махи, а її фаворита – воїном («*Карл III у мисливському костюмі*», 1786-1788; «*Портрет маркізи Санта-Крус*», 1805).

Багато портретів Гойї вирізняються глибиною *психологічної характеристики*, що особливо проявилось в портретах його близьких друзів («*Портрет актриси Антонії Сарате*», 1775-1818). Водночас художник зберігав проникливість і в портретах придворних осіб («Портрет герцога і герцогині Осуна з дітьми», 1788). У великому груповому портреті королівської сім'ї він досяг межі, за якою парадність перейшла у гротеск («*Портрет сім'ї Карла IV*», 1800-1801).

Прикладом світського живопису у творчості Гойї є парні картини «*Маха оголена*» (1797-1800) і «*Маха одягнена*» (1800-1807). Обидві роботи привертають увагу своєю живою психологічною характеристикою, майстерним володінням світлотінню та контрастом між натурним реалізмом і тонкою інтимністю образу. Водночас вони викликали суперечки через зображення оголеної жіночої постаті, що в Іспанії того часу вважалося провокаційним.

Знаковими творами цього періоду є дві картини 1814 р., присвячені подіям початку народної війни проти наполеонівської окупації – «*Повстання 2 травня 1808 року в Мадриді*» (Атака мамлюків) і «*3 травня 1808 року в Мадриді*» (Розстріл повстанців). Ці полотна стали символами народного спротиву й вважаються одними з перших у мистецтві, що правдиво й критично осмислюють тему війни.

Блискуча кар'єра Гойї почала занепадати, коли митця стали турбувати сильні головні болі, погіршився зір, а згодом він повністю втратив слух. Із 1790-х рр. розпочався новий етап його творчості. Життєрадісний і світлий живописець залишився в минулому – натомість сформувався образ митця, замкненого в собі, сповненого страждання, але водночас здатного з надзвичайною проникливістю відчувати й передавати людський біль.

У той період Гойя звернувся до нової тематики й опанував нову техніку. Із середини 1790-х рр. він працював над серією графічних аркушів *«Капрічос»* (1797-1799) – тобто «капризи», «фантазії». Це знаковий цикл із 80-ти сатиричних офортів, у якому митець гостро розкритикував тогочасне іспанське суспільство, релігійні забобони, діяльність інквізиції та людські вади.

Центральним аркушем серії є *«Сон розуму породжує чудовиськ»*, де художник зобразив самого себе. Сплячу постать оточують сови й кажани – символи страхів, пороків і безглуздя, що постають тоді, коли уява відривається від контролю розуму.

В інших аркушах серії *«Капрічос»* постають моторошні видіння: створіння темряви влаштовують шабаші, відьми бенкетують, напівмертвяки кривляються, осли їздять верхи на людях, папуга виголошує проповідь, а примари лякають дітей. Ці образи сповнені алегорій і гротеску. У них багато неомовленості й натяків, а самі підписи до аркушів мають загадковий, багатозначний характер. Водночас їхній гострий соціально-політичний зміст є цілком очевидним.

Привиди й чудовиська на гравюрах *«Капрічос»* нерідко постають у чернечих рясах (*«Година пробила»*). Окремі аркуші відтворюють реальні сцени розправ іспанської інквізиції над її жертвами, а в гримасах демонічних істот упізнаються риси реальних людей – сучасників митця.

Серію було оприлюднено лише 1803 р., і Гойї дивом вдалося уникнути переслідувань з боку інквізиції. Працюючи над *«Капрічос»*, художник уже перетнув п'ятдесятирічний рубіж, був хворим і глухим, однак саме в цей час сформувався як митець нового типу – представник нового століття, доби пробудження розуму від обтяжливого сну.

У серії *«Капрічос»* Гойя фактично викривав усталений порядок і традиційний устрій життя старої Іспанії. Він порушував тему боротьби добра зі злом, при цьому зло часто перемагало. В офортах художника людські пороки та духовне уродство породжують нечисть, яка з настанням ранку не зникає, а лише змінює обличчя, перетворюючись на зовні добропоряд-

дних людей (*«Коли настане ранок, ми підемо»*). Духовенство та знать Іспанії постають в *«Капрічос»* у вигляді ослів, мавп і папуг. Старість переважає юність, дурість – розум, а розпущеність – добродетель.

Аркуші серії *«Капрічос»* відзначаються яскравим *моралістичним* характером, що відповідав духу епохи Просвітництва, водночас у них помітні риси, характерні для реалізму XIX ст. Ця серія здобула надзвичайну популярність серед представників романтизму і неодноразово копіювалася іншими художниками.

Інша серія гравюр Гойї – *«Лихоліття війни»* (1810-1820) – за життя митця так і не була опублікована. До її складу входять 82 аркуші, що відтворюють події Піренейська війна і боротьбу іспанського народу проти наполеонівської окупації. Цей цикл вважається одним із найпотужніших антивоєнних висловлювань в історії мистецтва, де акцент зроблено не на героїзації битв, а на жахах війни, жорстокості та людських стражданнях.

Тематично серія поділяється на блоки *«Війна»*, *«Голод»* та *«Алегорії»*. Серед найвідоміших робіт циклу – *«Сумні передчуття того, що має статися»*, *«І нічого не поробиш»* та *«Правда померла»*.

Картина *«Розстріл»* примикає по темі до гравюр *«Лих»*. Це найсильніший живописний твір Гойї. Трагічне захоплення самопожертвою втілене в повстанцеві в білій сорочці, що широко розкинув руки назустріч рушницям, націленим в його груди. Розстрілювані яскраво освітлені, а довкруги нерухома темно-синя ніч.

У 1816 р. Гойя видав серію офортів *«Тавромахія»*, присвячену кориді. Цей цикл відтворює історію та техніку іспанського бою биків, а його роботи вирізняються динамізмом і драматизмом.

У 1815-1823 рр. художник працював над серією *«Примхи»*, у якій відтворив тему божевільня. Це найзагадковіший цикл митця, у якому постають гротескні, нічні та фантасмагоричні сцени, що важко піддаються раціональному тлумаченню. Серія відображає хаос людського існування, де розум поступається місцем інстинктам і абсурду.

У той самий період Гойя створив подібні моторошні композиції на стінах власного будинку (Будинку Глухого). Ці розписи, відомі як *«Чорні картини»*, вважаються одними з найзагадковіших і найпохмуріших творів у світовому мистецтві. Вони вирізняються глибоким песимізмом, темним, нічним колоритом і сюжетами, що межують із божевільням. До найвідоміших робіт циклу належать *«Сатурн, що пожирає свого сина»*, *«Шабаш відьом»*, *«Поєдинок на кийках»* та *«Собака»*.

Творчість Франсіско Гойї стала переломним етапом у розвитку європейського мистецтва, поєднавши традиції XVIII ст. з новими художніми пошуками. Його глибокий психологізм і гостра соціальна критика зробили митця предтечею романтизму й модернізму.

Питання для самоконтролю

1. *Які особливості розвитку мистецтва Іспанії в XVII-XVIII ст.?*
2. *Назвіть основні стилі іспанської архітектури, дайте їм визначення та наведіть приклади.*
3. *Що таке еклектизм в архітектурі?*
4. *Якими видами представлена іспанська скульптура XVII-XVIII ст.? Дайте їм визначення.*
5. *Охарактеризуйте творчість художника Ель Греко та назвіть його відомі твори.*
6. *Охарактеризуйте творчість художника Франсіско де Сурбарана та назвіть його відомі твори.*
7. *Охарактеризуйте творчість художника Хосе де Рібери та назвіть його відомі твори.*
8. *Охарактеризуйте творчість художника Дієго Веласкеса та назвіть його відомі твори.*
9. *Охарактеризуйте творчість художника Франсіско Хосе де Гойї та назвіть його відомі твори.*



Тема 6. МИСТЕЦТВО ВЕЛИКОБРИТАНІЇ

Завдяки своєрідності географічного положення та особливостям політичного й економічного розвитку Англія посідала відокремлене місце серед європейських країн, хоча й перебувала з ними в постійному взаємозв'язку. Уже в період формування капіталістичних відносин Англія випереджала багато країн континентальної Європи за рівнем політичної зрілості. XVIII ст. відзначилося розквітом національного англійського мистецтва, пов'язаним із загальним піднесенням англійської культури, особливості якої формувалися під впливом результатів буржуазної революції 1640-1660 рр.

Перемога буржуазної революції сприяла ліквідації залишків феодальної роздрібненості та зумовила стрімкий розвиток продуктивних сил. В Англії сформувалися передумови для промислового перевороту наприкінці XVIII ст. Обмеживши владу короля, буржуазія разом із земельною аристократією посіла панівне становище в країні. Відповідно до

загального характеру її діяльності різні форми ідеології набули більш раціонального й прагматичного спрямування. Особливого розвитку набув рух Просвітництва з ідеєю «природної людини».

XVIII ст. стало для Англії часом блискучого розквіту культури. Протягом майже всього століття англійська філософія й література привертати

увагу передових мислителів Європи. У другій половині століття разом із Францією Англія стала законодавицею європейських смаків. Особливо значний вплив на континент справили англійська культура побуту, ідеї оформлення інтер'єру та садово-паркове мистецтво. Відчутним був також вплив карикатури й графіки загалом. До кінця століття утвердив свій авторитет і англійський живопис.

Ще з XVII ст. жоден із європейських стилів не існував у мистецтві Англії в «чистому» вигляді, оскільки всі вони приходили на англійський ґрунт дещо пізніше, ніж в інших країнах. Тому, наприклад, риси бароко й класицизму могли оригінально переплітатися у творчості одного архітектора чи навіть в одній будівлі.

Для англійського мистецтва характерна велика увага до емоційного життя людини, постійний пошук засобів, які могли б виразити складний і мінливий світ вражень і відчуттів. Усе це знайшло блискуче втілення в *портретному* живописі. Інша, не менш важлива риса англійської художньої культури – загострена увага до проблем *етики* й *моралі*. Англійське Просвітництво, що склалося на межі XVII-XVIII ст., буквально пронизане ідеєю морального виховання особистості. Одним із провідних у живописі став побутовий жанр, який набув яскравого сатиричного забарвлення.

План

- 6.1. Архітектура
- 6.2. Парадний портрет
- 6.3. Пейзаж
- 6.4. Побутовий жанр

6.1. Архітектура

У XVI ст. в англійській архітектурі панував стиль *Тюдорів* (1486-1603) – перехідний архітектурний стиль, що поєднував середньовічну *готику* з елементами *Ренесансу*. Його відрізняють високі цегляні димарі, фахверкові конструкції (білі стіни з темними балками), круті фронтони, симетрична або асиметрична планування та вузькі вікна з дрібними палітурками, що створюють затишний «казковий» вигляд. До знакових споруд, збудованих у стилі Тюдорів, належать капела *Королівського коледжу* в Кембриджі (поч. будівництва – 1446), капела *Святого Георга* у Віндзорі (1475–1511) та капела *Генріха VII* (1516).

У XVII-XVIII ст. Англія, поряд із Францією, була одним із найбільших центрів європейської архітектури. Вона не лише наздогнала у своєму розвитку інші європейські держави, а й сама почала задавати зразки для будівництва в інших країнах. Якщо XVII ст. стало для англійської архітектури епохою учнівства, то у XVIII ст. вже сформувався самостійний і доволі своєрідний архітектурний стиль.

Новий етап в історії англійської архітектури розпочався у другій половині XVII ст. та пов'язаний із діяльністю найвидатнішого англійського архітектора сера **Крістофера Рена** (1632-1723). Рен був ученим: займався анатомією, фізикою, астрономією та математикою, і лише у 1660-х рр. звернувся до архітектури. У своїй творчості він надавав перевагу *класицизму*, проте деяким його церковним спорудам властива *барокова* пишність.

У 1665 р. Рен поїхав до Парижа, щоб вивчати споруди сучасних французьких архітекторів. Особливо його зацікавили купольні храми Парижа та його передмість (в Англії на той час ще не було жодної церкви з куполом). Поїздка до Франції справила значний вплив на всю подальшу творчість Рена.

У вересні 1666 р. Лондон охопила велика пожежа, яка знищила старий собор Святого Павла, вісімдесят сім церков і понад тринадцять тисяч будинків. Сучасники говорили: «Лондон був, але його більше немає».

Через три роки після пожежі Рена призначили королівським архітектором. Він очолив роботи з перебудови міста і присвятив цьому майже все своє життя. Вінцем цих робіт стала нова будівля собору *Святого Павла* (1675-1708) – головний шедевр Рена. Форми собору загалом є класицистичними, проте відчутний і вплив бароко: подвійні колони, пілястри, своєрідне завершення веж і купола.

Крім того, в 1670-1686 рр. за проєктами архітектора було збудовано нові цегляні будинки та п'ятдесят дві церкви.

Іншою знаковою будівлею Рена є бібліотека *Триніті-коледжу* (1695) в Кембриджі. Замість традиційних вузьких проходів він створив простору, світлу залу з великими вікнами, що забезпечують чудове природне освітлення для читання. Сьогодні споруда відома як бібліотека Рена і є однією з найвідоміших історичних бібліотек світу.

Останньою великою роботою архітектора був *Королівський шпиталь* у Гринвічі (1696-1716). Шпиталь складається з двох симетричних корпусів, над якими височіють вежі з куполами. Класичні по формі будівлі

шпиталю включені в складну просторову композицію, що має багато спільного з архітектурою бароко.

Ідеї Крістофера Рена розвивали англійські архітектори наступного покоління. Його творчість справила помітний вплив на розвиток церковної архітектури в Європі та США.

У середині XVIII ст. в Італії розпочалися перші археологічні розкопки давніх пам'яток, і Рим відвідали всі провідні представники англійського неокласицизму. Вони поїхали туди, щоб побачити руїни стародавніх споруд і відчувати справжній дух античності. Багато англійських архітекторів побували також у Греції, де вивчали давньогрецькі будівлі, які на той час були практично невідомі.

Якщо у Франції неокласицизм втілювався головним чином у проєктах громадських будівель, то в Англії архітектори цього стилю зводили переважно приватні садиби та міські будинки. Їхня манера відрізнялася від французької: у Франції неокласицизм набув суворих, іноді ваговитих форм, тоді як в Англії будівлі були більш легкими та витонченими.

Одним із засновників неокласицизму в англійській архітектурі був **Роберт Адам** (1728-1792). До його відомих творів належать маєток *Хервуд-хаус* у Західному Йоркширі (1759-1771), *Реджистер-хаус* в Единбурзі (1772-1792) та будинок на *Фіцрой-сквер* у Лондоні (1790-1800).

6.2. Парадний портрет

У XVII-XVIII ст. одним із провідних жанрів в англійському живописі був *парадний* портрет, тісно пов'язаний із соціальними та політичними змінами в країні. Його розвиток відображав утвердження нової еліти – аристократії та заможної буржуазії, які прагнули підкреслити свій статус, владу й культурну витонченість.

У XVII ст. становлення англійського парадного портрета значною мірою пов'язане з діяльністю іноземних майстрів, насамперед Антоніса ван Дейка. Працюючи при дворі короля Карла I, він створив зразок аристократичного портрета, в якому поєднувалися витонченість, стримана елегантність і підкреслена шляхетність образу. Ван Дейк запровадив тип композиції з витягнутою постаттю, розкішним вбранням і невимушеною, але величною позою, що стало каноном для наступних поколінь англійських портретистів.

У XVIII ст. парадний портрет досяг розквіту й набув національної своєрідності. Провідну роль у цьому процесі відіграв **Джошуа Рейнольдс** (1723-1792) – перший президент Королівської академії мистецтв. Він розробив концепцію так званого «*великого стилю*», що передбачав узагальнення форм, звернення до античних і ренесансних зразків та ідеалізацію образу. У його портретах моделі постають як героїчні постаті, часто в алегоричних або історичних ролях, що підносить їхній соціальний статус до рівня позачасових цінностей.

Художню освіту Рейнольдса завершили поїздки до Італії та Франції, які сприяли формуванню його вільної живописної манери й гармонійно насиченого колориту. Художник багато працював з натури, звертався до історичного жанру та міфології.

Із появою Рейнольдса англійський живопис здобув широке визнання, чому значною мірою сприяла і його активна громадська та просвітницька діяльність. У майстерні митця, під час обідів, збирався цвіт лондонського суспільства – це був своєрідний політичний і художній салон.

Однак найповніше талант Рейнольдса розкрився саме в портретному жанрі. Його справедливо вважають творцем національної школи портрета та засновником англійського *репрезентативного* (парадного) портрета.

Володіючи надзвичайною творчою активністю, Рейнольдс створив велику галерею портретів – іноді він писав до 150 робіт на рік. У формі парадного, урочистого зображення художник зумів повною мірою втілити просвітницьку віру в людину, її розум і можливості вдосконалення людської природи.

Серед його творів – портрети полководців («*Лорд Хімфілд*», 1787), письменників («*Лоуренс Стерн*», 1760), акторів («*Девід Гаррік між музами Трагедії і Комедії*», 1760-1761; «*Сара Сіддонс в образі музи Трагедії*», 1784) та лондонських красунь («*Неллі О'Брайєн*», 1762-1764). Значним успіхом користувалися і дитячі портрети («*Портрет леді Джонс у дитинстві*», 1788-1789; «*Епоха невинності*», 1785-1788). Портрет «Епоха невинності» вважається еталоном зображення дитячої чистоти та природності в англійському мистецтві XVIII ст.

Незалежно від того, кого зображував художник, у його образах, особливо чоловічих, відчувається певний героїчний пафос: у них підкреслено найкраще, на що здатна людина.

Для живопису Рейнольдса характерний напружений, переважно золотисто-червоний або золотисто-коричневий колорит із вкрапленнями

інтенсивних синіх, зелених чи оранжевих тонів. Соковита, вільна живописна манера сприяє узагальненій передачі натури зі збереженням цілком реалістичних рис обличчя. Як художник доби Просвітництва, Джошуа Рейнольдс акцентував увагу не на майновому становищі персонажів, а на їхніх особистісних якостях і багатстві внутрішнього світу («*Графиня Спенсер з дочкою леді Джорджіаною*», 1759-1761; «*Міс Сара Кемпбелл*», 1777-1778; «*Леді Елізабет Дельме та її діти*», 1777-1779).

Іншим видатним портретистом, творчість якого часто протиставляють мистецтву Рейнольдса, був **Томас Гейнсборо** (1727-1788). Свою художню діяльність він розпочав як пейзажист («*Карнардський ліс*», 1748), і саме поєднання *пейзажу й портрета* в одному творі стало своєрідною візитівкою його творчості.

Ранні портрети Гейнсборо вирізняються чутливою безпосередністю сприйняття натури та певною наївною поетичною чарівливістю («*Портрет містера і місіс Ендрюс*», бл. 1775). Зрілий стиль художника сформувався до 1770-х рр. під впливом творчості ван Дейка і Ватто. Для нього характерні душевна витонченість, трепетна одухотвореність і ліричність, а також прагнення передати найтонші, ледь вловимі відтінки почуттів.

Гейнсборо працював на перетині *бароко* та *рококо*, створюючи легкі, витончені образи з віртуозною грою світла й тіні. Для його творів властиве використання «перлинних», сріблястих та блакитних відтінків.

Сам художник особливо любив писати пейзажі, проте через матеріальні обставини змушений був віддавати перевагу портретному жанру, який користувався більшим попитом і забезпечував стабільний зарібок. Водночас у своїх портретах Гейнсборо часто вводив пейзажне тло, що надає творам поетичності та підсилює емоційний настрій образів.

Особливою ліричною проникливістю й вишуканістю відзначаються жіночі, юнацькі та дитячі портрети Гейнсборо («*Хлопчик у блакитному*», 1770; «*Портрет актриси Сари Сіддонс*», 1785; «*Портрет дочок із метеликом*», 1756), а також парні й сімейні портрети, у яких художник тонко передавав духовні зв'язки між людьми («*Ранкова прогулянка*», 1785).

Одним із найвідоміших творів Гейнсборо є «*Портрет дами в голубому*» (1770-1780), на якому зображено витончену молоду жінку в сукні ніжно-блакитного кольору, що підкреслює її аристократизм і грацію. Картина виконана у характерній для художника легкій, наче «акварельній» манері письма, де контури м'яко розмиті, а дрібні мазки пензля створюють відчуття легкості й повітряності тканини.

У своїх портретах Гейнсборо підкреслював не становище й соціальний статус моделей, а їхній внутрішній аристократизм, духовну витонченість і вишукану інтелектуальність. Художник прагнув передати не зовнішні атрибути величі чи рід занять, а індивідуальність людини, її емоційний стан і тонкий світ почуттів. Поетична ліричність і психологічна глибина портретів Томаса Гейнсборо дають підстави розглядати його як представника сентименталізму та передвісника романтизму.

6.3. Пейзаж

У XVII-XVIII ст. пейзаж в англійському живописі набув особливого значення й поступово перетворився на самостійний жанр. Значний вплив на англійських пейзажистів справили голландські художники, роботи яких надихали на точне й детальне зображення природи, небесних явищ, зміни світла та атмосферних ефектів. Англійські пейзажі того часу поєднували реалістичність із певною поетичною або ідеалізованою атмосферою, що підкреслювало красу та велич рідного краю.

У XVIII ст. пейзаж став ще більш популярним жанром завдяки Рейнольдсу та Гейнсборо, які часто поєднували пейзаж із портретом. Розвивався інтерес до сільської місцевості, паркових ансамблів, замиських садів, що відображало нову соціальну ситуацію та естетичні уподобання англійської еліти. Пейзажі цього періоду відзначаються увагою до деталей, передачею настрою та внутрішнього стану людини через природне середовище.

У XVIII – на початку XIX ст. пейзаж в англійському живописі перетворився на жанр, здатний самостійно передавати красу природи, її настрій та емоційний вплив на людину, а також органічно поєднуватися з портретом і побутовими сценами.

Одним із відомих англійських пейзажистів був **Джон Констебл** (1776-1837). Провідною темою його творчості стала природа рідної країни, у якій митець підкреслював її стриману красу й водночас одухотворену велич. Розквіт його творчості припав на 1820-ті рр. Констебл звертався як до міських пейзажів («Вид на собор у Солсбері з єпископського саду», 1823), так і до образів сільської Англії («Віз сіна», 1821; «Хлібне поле», 1826).

Констебл часто подорожував країною, виконуючи численні ескізи й замальовки з натури, у яких передавав свої спостереження за атмосфе-

рою, освітленням і кольорами в природі. Уперше в історії європейського пейзажу художник створював окремі картини повністю з натури, на *пленері* (етюд «*Морський пейзаж із дощовою хмарою*», 1827). Ретельно вивчаючи довкілля, митець водночас наділяв образи природи власними ліричними переживаннями.

Як представник романтизму, Констебл тяжів до реалістичного зображення природи й надавав перевагу звичайним краєвидам із млинами, річками та фермами («*Шлюз і млин у Дедгемі*», 1820).

Однією з найвідоміших акварельних робіт митця є «*Стоунхендж*» (1835), що належить до пізнього періоду його творчості, коли художня манера стала більш експресивною та емоційною.

За життя Джон Констебл не здобув належного визнання у рідній країні, проте його картини користувалися популярністю в Європі, особливо у Франції. Його творчість справила значний вплив на французьких романтиків, художників барбізонської школи та імпресіоністів.

Іншим англійським пейзажистом-романтиком був **Вільям Тернер** (1775-1851), якого часто називають «*художником світла*». Насамперед він відомий *динамічними* пейзажами, у яких головну роль відіграють стихії – вогонь, вода, повітря, а також ефекти туману та сонячного світла. Ставши передвісником імпресіонізму, Тернер кардинально змінив підхід до пейзажного жанру в європейському мистецтві.

Насамперед Тернера приваблювали романтичні та фантастичні сюжети, драматична боротьба природних сил і передача незвичайних світлових контрастів. Художник любив писати шторми, зливи, повені та смерчі («*Снігова буря. Перехід армії Ганнібала через Альпи*», 1812).

Однією з найвідоміших картин Тернера є «*Останній рейс корабля "Відважний"*» (1839), на якій зображено легендарний військовий корабель, який буксирують на злам. Полотно символізує завершення епохи вітрильного флоту, індустріальну революцію та швидкоплинність часу. Картина вражає контрастом між старим вітрильником, що йде у вічність, та новим пароплавом, який уособлює майбутнє.

З кінця 1820-х манера художника стала особливо вільною та сміливою – його пейзажі часто перетворювалися на сяюче фантазмагоричне видовище («*Дощ, пара та швидкість*», 1844). Знаменита картина «*Пожежа в будівлі парламенту*» (1835) передає романтичну містерію стихій – вогню, води, хмар, відображень і відблисків. На полотні відтворено реальну пожежу 1834 р., під час якої майже повністю згорів Вестмінстерсь-

кий палац. Тернер особисто спостерігав за катастрофою й робив швидкі начерки олівцем та аквареллю прямо під час пожежі.

Деякі з останніх робіт художника наближаються до абстракціонізму, зокрема «Завірюха. Пароплав біля входу в гавань» (1842). Унікальне дослідження світлових і кольорових ефектів, проведене Вільямом Тернером в області живопису, зробило його передвісником французького імпресіонізму.

6.4. Побутовий жанр

У XVII-XVIII ст. побутовий жанр в англійському живописі та графіці набув особливого розвитку й став одним із провідних напрямів художньої культури. Його становлення було тісно пов'язане із соціальними змінами в англійському суспільстві, зокрема з посиленням ролі буржуазії та зростанням інтересу до повсякденного життя людини.

На відміну від парадного портрета, побутовий жанр звертався до зображення звичайних життєвих ситуацій, сцен із повсякденного життя різних верств населення. Художників цікавили моральні проблеми, людські взаємини, поведінка людини в суспільстві. Твори цього жанру нерідко мали *повчальний* або *сатиричний* характер, відображаючи ідеї Просвітництва та прагнення до морального вдосконалення особистості.

Найяскравішим представником побутової сцени був **Вільям Хогарт** (1697-1764), відомий серіями картин і гравюр, об'єднаних спільним сюжетом. У своїх творах він гостро й дотепно висміював *вади* суспільства – лицемірство, корисливість, моральну деградацію. Його мистецтво поєднувало реалістичність з елементами сатири й драматизму, а композиції відзначалися багатофігурністю та насиченістю деталями.

З початку 1730-х рр. Хогарт працював над серіями творів, у яких із позицій Просвітництва викривав вади сучасного суспільства. Прагнучи зробити свої роботи доступними для широкої публіки, він відтворював їх у техніці гравюри на міді.

Першу широку славу художнику приніс сатиричний цикл із шести творів під назвою «*Кар'єра повії*» (1730-1731). У ньому відтворено історію сільської дівчини, яка приїхала до Лондона і стала багатою утриманкою, а згодом опинилася у в'язниці й передчасно померла в злиднях. Це була одна з перших серій «*оповідального*» живопису, де історія розкривалася

послідовно через візуальні образи, що пізніше вплинуло на розвиток сучасних коміксів.

Наступною, у 1735 р., стала друга серія художника – *«Кар'єра марнотрата»*, що складалася з восьми невеликих картин. Її героєм був нероба й марнотрат, син багатого купця, який після смерті батька успадкував значні статки і почав вести розгульне життя в Лондоні, що зрештою призвело його до повної руйнації.

У 1743-1745 рр. Хогарт створив шість картин для серії *«Модний шлюб»*. У ній художник гостро розкритикував вищий світ XVIII ст. та показав катастрофічні наслідки поспішного й необдуманого шлюбу за розрахунком. Ця серія вважається однією з найкращих робіт митця.

Виключним демократизмом, життєвими повнокровними образами та широкою, темпераментною манерою письма відзначаються портрети Хогарта (*«Автопортрет із молсом»*, 1745; *«Дівчина з креветками»*, 1740-1745; *«Слуги художника»*, 1750-1755). *«Дівчина з креветками»* є нетиповою роботою митця: вона виконана у надзвичайно вільній, ескізній манері, що випереджала свій час. Завдяки широким і енергійним мазкам її часто порівнюють із творами імпресіоністів XIX ст.

Особливою чарівністю вирізняється груповий портрет *«Діти Грем»* (1742). Картина виконана в стилі рококо і вирізняється надзвичайною деталізацією одягу, інтер'єру та емоцій дітей.

1754 р. Хогарт створив нову серію – *«Вибори до парламенту»*, у якій сміливо порушив одну з найтемніших сторін суспільного життя Англії: партійну боротьбу та механізми здобуття голосів у «хворому» суспільстві. По суті, митець викрив продажність буржуазної виборчої системи. До серії *«Вибори»* Хогарт додав офорт *«Суд»* (1758), у якому досяг яскравого сатиричного узагальнення.

Мистецтво Вільяма Хогарта мало великий виховний і культурний вплив на тогочасне суспільство, а демократизм і життєвість образів зробили його творчість впізнаваною та значущою для англійської культури XVIII ст.

У XVIII ст. побутовий жанр набув більшої різноманітності: поряд із сатиричними сценами з'явилися твори з м'якішою, ліричною інтонацією, що зображували сімейне життя, виховання дітей, повсякденні радощі й турботи. Побутовий жанр цього періоду став важливим засобом відображення суспільного життя та моральних цінностей епохи.

Питання для самоконтролю

1. Які особливості розвитку мистецтва Великобританії у XVII-XVIII ст.?
2. Які основні риси стилю Тюдорів в англійській архітектурі. Наведіть характерні приклади споруд.
3. Якими жанрами представлений англійський живопис XVII-XVIII ст.?
4. Охарактеризуйте творчість архітектора Крістофера Рена та назвіть його відомі твори.
5. Охарактеризуйте творчість художників Джошуа Рейнольдса і Томаса Гейнсборо та назвіть їхні відомі твори.
6. Охарактеризуйте творчість художників Джона Констебла і Вільяма Тернера та назвіть їхні відомі твори.
7. Охарактеризуйте творчість художника Вільяма Хогарта та назвіть його відомі твори.



СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Арнольд Д. Коротка книжка про мистецтво / пер. з англ. С. Орлова. Харків: Ранок, 2022. 192 с.
2. Березіна І. В. Історія зарубіжного мистецтва: навч. посіб. для студентів мистец. спец. Кам'янець-Подільський: Абетка, 2015. 75 с.
3. Білозуб Л. М. Історія мистецтв: навч. посіб. Запоріжжя: Запорізький національний університет, 2019. 152 с.
4. Бойко Ю. М., Бойко Т. В. Термінологічно-понятійний словник з культурології та художньої культури / за заг. ред. Ю. М. Бойка. Вінниця: ПП ВЄДА, 2012. 164 с.
5. Бренюк А. Г. Значення мистецтвознавчого аналізу у підготовці студентів художніх спеціальностей. *Proceeding of the scientific and pedagogical internship* (June 2 – July 13, 2025. Riga, the Republic of Latvia): Scientific and pedagogical internship. Riga, Latvia: Baltija Publishing, 2025. S. 8–14.
6. Бренюк А. Г. Методичні основи аналізу творів графіки у підготовці студентів художніх спеціальностей. *Педагогічна освіта: теорія і практика*. 2025. Вип. 38 (1-2025). С. 96–109. DOI: <https://doi.org/10.32626/2309-9763.2025-38-96-108>
7. Бренюк А. Г. Основи аналізу архітектурних пам'яток для студентів художніх спеціальностей. *Педагогічна освіта: теорія і практика*. 2018. Вип. 24 (1-2018). Ч. 2. С. 26–32.
8. Бренюк А. Г. Основи аналізу творів живопису для студентів художніх спеціальностей. *Педагогічна освіта: теорія і практика*. 2023. (1-2023). Вип. 34. С. 188–200. URL: <http://pedosv.kpnu.edu.ua/article/view/168734>
9. Бренюк А. Основи аналізу творів скульптури для студентів художніх спеціальностей. *Педагогічна освіта: теорія і практика*. 2019. Вип. 26 (1-2019). Ч. 2. С. 28–33. URL: <http://pedosv.kpnu.edu.ua/article/view/168734>
10. Велика ілюстрована енциклопедія історії мистецтва / пер. з англ. Київ: Махаон-Україна, 2008. 512 с.: іл.
11. Годж С. Коротка історія мистецтва / пер. П. Мигаль. Львів: Видавництво Старого Лева. 2022. 224 с.
12. Жаборюк А. А. Бароко (доба, людина, стиль, художній світ): посіб. з історії світової художньої культури. Одеса: Астропринт, 2015. 208 с.
13. Жаборюк А. Історичні художні стилі доби Середньовіччя (візантійський, романський, готика): посіб. зі спецкурсу. Одеса: Астропринт, 2007. 128 с.

14. Історія образотворчого мистецтва та архітектури: курс лекцій / уклад. О. Демідко. Київ: К-Ліра, 2021. 181 с.
15. Історія мистецтва: конспект лекцій / уклад. С. І. Побожій. Суми: Сумський державний університет, 2021. 70 с.
16. Історія мистецтв у контексті світової культури: навч.-метод. посіб.: у 3-х т. / Ю. О. Москвічова. Херсон: Видавництво ОЛДІ-ПЛЮС, 2021. Т. 1. 292 с.
17. Історія мистецтв від найдавніших часів до сьогодення / за заг. ред. С. Фартінга. Харків: Віват, 2021. 576 с.
18. Крамарчук Х. П., Мотиль Р. Я., Білінська О. Б. Історія мистецтва та архітектури: навч. посіб. / М-во освіти і науки України, Нац. ун-т «Львів. політехніка». Львів: Вид-во Львів. політехніки, 2022. Ч. 1. 176 с.: іл., табл.
19. Мистецтво, архітектура та містобудування Західної Європи доби Відродження: навч. посіб. / О. В. Конопльова. Харк. нац. акад. міськ. госп-ва. Харків: ХНАМ, 2013. 162 с.
20. Панфілова О. Г., Рублевська Н. В., Тарасюк І. І. Історія зарубіжного мистецтва: навч.-метод. посіб. Тернопіль: ТНПУ, 2016. Ч. 1. 133 с.
21. Пасічник А. М. Образотворче мистецтво: словник-довідник. Тернопіль, 2003. 216 с.
22. Петрів О. Образотворче мистецтво: підручник. Львів: Магнолія-2006, 2018. 356 с.
23. Романенкова Ю. В. Всесвітня історія мистецтв (від первісного суспільства до XVII ст.): навч. посіб. Київ: Книжкове видавництво НАУ, 2007. 405 с. 212 іл.
24. Трегубов К. Ю., Макуха О. В. Історія мистецтв: навч. посіб. Полтава: ПолтНТУ, 2015. 151 с.
25. Федь В., Кошель А. Естетико-культурологічний аспект античного мистецтва в контексті діалогу людина – світ – інше. *СХІД*. 2016. № 2 (142). С. 88–92. URL: <https://skhid.kubg.edu.ua/article/view/70592/65842> (дата звернення: 31.09.2025).
26. Шевнюк О. Л. Історія мистецтв: навч. посіб. Київ: Освіта України, 2015. 453 с.
27. Kevin Scianni. Introduction to Art. Coastline College. 2020. 485 s. URL: <https://surl.li/njzwtl> (date of access: 11. 02. 2026).
28. Medieval Art: a resource for educators. The Metropolitan Museum of Art. URL: <https://www.metmuseum.org/met-publications/medieval-art-a-resource-for-educators> (date of access: 23.01.2026).
29. Sam Rose. Interpreting Art. 136 s. URL: https://books.google.com.ua/books/about/Interpreting_Art.html?id=8MlcEAAQBAJ&redir_esc=y (date of access: 02. 03. 2026).

Міністерство освіти і науки України
Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка

Навчальне електронне видання

БРЕНЮК Алла Григорівна,

*кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри образотворчого
і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва
Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка*

ІСТОРІЯ ЗАРУБІЖНОГО МИСТЕЦТВА: ВІД НАЙДАВНІШИХ ЧАСІВ ДО ХІХ СТОЛІТТЯ

НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНИЙ ПОСІБНИК

*для здобувачів галузі знань В Культура, мистецтво та гуманітарні науки
спеціальності В4 Образотворче мистецтво та реставрація
спеціалізації В4.02 Реставрація*

Електронне видання

Підписано 7.06.2026. Гарнітура «Arial».
Об'єм даних 5,2 Мб. Обл.-вид. арк. 12,8. Зам. № 1269.

Видавець і виготовлювач Кам'янець-Подільський національний університет
імені Івана Огієнка, вул. Огієнка, 61, м. Кам'янець-Подільський, 32300

Свідоцтво про внесення до державного реєстру суб'єктів видавничої справи
серії ДК № 3382 від 05.02.2009 р.