



**ШЕВНЮК Олена Леонідівна** — доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри образотворчого мистецтва Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Вищу освіту здобула на факультеті теорії та історії мистецтв Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. Протягом багатьох років читає курси культурології, історії мистецтв, історії костюма, методики навчання образотворчого мистецтва у ВНЗ. Коло наукових інтересів — культурологічний аналіз процесів розвитку образотворчого мистецтва та історії костюма, педагогіка мистецтва. Автор понад сотні наукових і навчально-методичних праць, серед яких — навчальні посібники «Культурологія», «Світова художня культура» «Українська та зарубіжна культура», «Історія костюма», «Історія мистецтв», «Словник термінів образотворчого мистецтва».

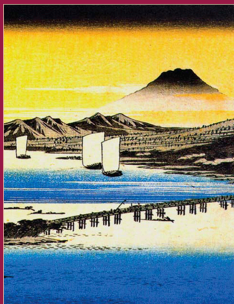
# О. Л. ШЕВНЮК ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВ



О. Л. ШЕВНЮК

## ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВ

*Навчальний посібник*



ISBN 978-617-7241-35-4



ВД «Освіта України»  
Запрошує авторів до співпраці  
Сайт: [www.rambook.ru](http://www.rambook.ru)  
E-mail: [osvita2005@mail.ru](mailto:osvita2005@mail.ru)  
Тел. (044) 384-26-08  
(097) 479-78-36, (050) 552-20-13

ШЕВНЮК Олена Леонідівна

# ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВ

*Навчальний посібник*

*Рекомендовано Міністерством освіти і науки України*



Київ  
Освіта України  
2015

УДК 008:93(075.8)  
ББК 63.3(0)я73  
Ш37

*Рекомендовано Міністерством освіти і науки України  
(лист № 1/11-1164 від 31 січня 2012 р.)*

**Рецензенти:**

**Ю.Л. Афанасьєв**, завідувач кафедри дизайну Київського університету імені Б. Грінченка, доктор філософських наук, професор;

**Н.Ю. Белічко**, доцент кафедри теорії та історії мистецтв Національної Академії образотворчого мистецтва і архітектури, кандидат мистецтвознавства.

**Л.М. Масол**, завідувач лабораторії естетичного виховання Інституту проблем виховання АПН України, кандидат педагогічних наук;

**Ш37** Шевнюк О.Л. Історія мистецтв: навч. посіб. / О.Л. Шевнюк. — К. Освіта України, 2015. — с.

**ISBN 978-617-7241-35-4**

Зміст навчального посібника відповідає концептуальним підходам до викладання нормативної дисципліни “Історія мистецтв” немистецтвознавчих спеціальностей вищих навчальних закладів. Новизна посібника полягає в культурологічному підході до осмислення історії світового і вітчизняного пластичного мистецтва, а також у методичній багатоваріантності, закладеній в структуру посібника. Структура посібника відповідає вимогам модульно-рейтингової технології навчання у вищій школі, а також завданням і специфіці дистанційної системи навчання.

Для студентів вищих навчальних закладів, старшокласників, викладачів, вчителів, всіх, кого цікавлять проблеми вивчення мистецтва.

УДК 008:93(075.8)  
ББК 63.3(0)Я73

**ISBN 978-617-7241-35-4**

© О.Л. Шевнюк, 2015  
© Видавництво “Освіта України”  
оформлення, 2015

## Зміст

ПЕРЕДМОВА .....	5
-----------------	---

### Розділ I. МИСТЕЦТВО СТАРОДАВНЬОГО СВІТУ

1.1. Мистецтво первісності .....	10
1.2. Мистецтво Месопотамії .....	24
1.3. Мистецтво Стародавнього Єгипту .....	31
1.4. Мистецтво Стародавньої Греції .....	41
1.5. Мистецтво Стародавнього Риму .....	61

### Розділ II. МИСТЕЦТВО ТРАДИЦІЙНОГО СХОДУ

2.1. Мистецтво Індії .....	81
2.2. Мистецтво Близького і Середнього Сходу .....	90
2.3. Мистецтво Китаю .....	100
2.4. Мистецтво Японії .....	115

### Розділ III. МИСТЕЦТВО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

3.1. Мистецтво Візантії .....	129
3.2. Мистецтво романського Середньовіччя .....	143
3.3. Мистецтво готичного Середньовіччя .....	159
3.4. Мистецтво середньовічної України .....	171

### Розділ IV. МИСТЕЦТВО РЕНЕСАНСУ

4.1. Мистецтво італійського Ренесансу .....	190
4.2. Мистецтво північного Ренесансу .....	212
4.3. Мистецтво Ренесансу в Україні .....	225



## Розділ V. МИСТЕЦТВО XVII — XVIII ст.

- 5.1. Європейське мистецтво XVII ст. . . . . 236
- 5.2. Європейське мистецтво XVIII ст. . . . . 259
- 5.3. Мистецтво XVII — XVIII ст. в Україні . . . . . 270

## Розділ VI. МИСТЕЦТВО XIX ст.

- 6.1. Мистецтво першої треті XIX ст. . . . . 289
- 6.2. Мистецтво середини XIX ст. . . . . 303
- 6.3. Мистецтво останньої треті XIX-поч.XX ст. . . . . 315

## Розділ VII. МИСТЕЦТВО XX ст.

- 7.1. Мистецтво модернізму . . . . . 356
- 7.2. Мистецтво постмодернізму . . . . . 413

Іменний покажчик . . . . . 443

Предметний покажчик . . . . . 448

## Передмова

Пропонований навчальний посібник відповідає програмам курсу “Історія мистецтв” для немистецтвознавчих спеціальностей вищих закладів освіти. Концепція курсу базується на прагненні раціонального пізнання та інтуїтивного проникнення в інтегральне знання світового та вітчизняного мистецтва на основі відтворення художнього образу світу в його динамічному розвитку, що уможливорює формування цілісного уявлення студента про культурний континуум і місце в ньому людини.

Культурологічний принцип як методологічний підхід організації навчального змісту курсу історії мистецтв передбачає осмислення художньої динаміки людства як поліфонії ціннісно значущих смислів буття людської спільноти. Це визначає необхідність представлення в змісті не тільки власне мистецтвознавчих знань, але й філософських, релігійних, літературознавчих, психологічних, музикознавчих, природничо-наукових, технологічних, субкультурних тощо, об’єднаних проблемою духовного життя людини і суспільства в різних національних та історичних картинах світу.

На наш погляд, освоєння мистецтвознавчих знань повинне ґрунтуватися в першу чергу на виявленні культурних смислів, що утворюються співвіднесенням людини із соціальним і природним оточенням у межах певної національної або історичної системи соціокультурних координат. Опанування смислами мистецької творчості можливе лише на шляху формування ціннісного ставлення особистості до дійсності. Отже, орієнтація на художні цінності та значення є основним способом адресувати студентові предметне багатство мистецтва.

Дослідження законів породження і трансляції ціннісно-сміслового змісту соціокультурної життєдіяльності людства визначає специфіку культурологічного підходу до пізнання соціальної та природної дійсності. Це дає можливість стверджувати, що предметом курсу історії мистецтва є смисли, втілені в результатах художньої діяльності людства, які складаються в реальному історичному просторі та часі й відображають неповторний соціокультурний досвід існування спільноти. Це сприяти-

ме відновленню культури в правах природної та єдиної основи освіти, забезпеченню введення в освіту культурного контексту, а отже — постає одним з потужних факторів реформування сучасного освітнього процесу на засадах гуманізації.

У той же час досвід досягнення цінностей мистецтва завжди індивідуальний, вимагає внутрішнього занурення в простір художньої творчості. Останнє передбачає розкриття в мистецтвознавчому курсі перш за все особистісного виміру образотворчого мистецтва. Центрування курсу історії мистецтва антропологічною проблематикою є запорукою формування уявлень майбутніх фахівців про себе як про суб'єкти культурно-історичного процесу, творців культурних цінностей. У такому випадку мистецтвознавча освіта стає не тільки процесом і результатом збагачення особистості різноплановою інформацією про загальносвітовий мистецький процес, вона створює внутрішні та зовнішні умови для творчої самореалізації та саморозвитку студента, формування його власної культурної самосвідомості. Це принципово важливе не тільки для професійного розвитку студента, але й для його особистої здатності адаптуватися до суперечливих умов сучасного буття, протистояти негативним впливам масової культури, тобто для становлення особистості в її цілісності.

Обґрунтовуючи концепцію мистецтвознавчого курсу, необхідно також охарактеризувати її зумовленість особливостями сучасної історичної ситуації як у глобальному, так і вітчизняному контексті. Новітнє суспільство є планетарною цивілізацією, де різні культури взаємно переплетені так, що виживання людини забезпечується збереженням рівноваги культурної багатоманітності. Українська людина реально живе, мислить і діє в просторі багатьох культур, обмежувати вплив яких неможливо і недоцільно. Сучасний фахівець повинен бути готовим здійснювати професійну діяльність у полікультурному світі, навіть якщо виховувався в певному культурному середовищі та свідомо розділяє його нормативи й цінності. Ось чому мистецтвознавча освіта студента має бути полікультурною за своєю суттю, розкривати множинність мистецьких космосів. Безперечно, національна культура, за допомогою якої людина освоює цінності свого етносу, розвиває свою національну самосвідомість, здійснює культурну самоідентифікацію, є домінантною в мистецькій освіті майбутнього фахівця. Проте лише діалог різних художніх картин світу уможливорює глибину розуміння особливостей національної мистецької традиції.

Українське мистецтво набуває повноти і неповторності лише в співіснуванні з різними традиціями світового культуротворення. Саме буття України на стику культур зумовило її зв'язок із загальносвітовим історико-культурним простором. Тому лише в контексті світових процесів українське образотворче мистецтво розкриває нам своє покликання і гуманістичне значення, що і відображено в концепції представленого мистецтвознавчого курсу.

Отже, курс “Історія мистецтв” передбачає вирішення цілого комплексу завдань, серед яких слід виокремити:

- формування художньої картини світу через оволодіння системою мистецьких знань;
- формування особистісної системи ціннісних орієнтацій, комунікативних навичок і суб'єктної активності студента шляхом:
  - введення в систему ціннісно-сміслових настанов світового та зарубіжного мистецтва, критеріїв оцінок і принципів відбору художніх смислів і значень;
  - опанування основних принципів і форм комунікативного досвіду мистецтва як засобу трансляції соціально значущих культурних смислів;
  - засвоєння суб'єктної природи мистецьких процесів як інструменту національно-культурної самоідентифікації особистості;
- формування досвіду творчої діяльності студента, його просвітницької, дослідницької та художньої активності, спрямованих на визначення способів його входження в соціальну практику, здійснення культурно детермінованих шляхів вирішення особистісних і професійних проблем.

У структурі навчального посібника представлено основні історико-мистецькі феномени людства. Типологія мистецтва побудована відповідно до принципів стадійності, полілінійності, цивілізаційної дискретності й унікальності соціокультурного розвитку людства, обґрунтованих українським дослідником Ю. Павленком. Територіально-типологічний підхід відображає логіку виникнення та існування ранніх цивілізацій людства і культур так званого “осьового часу”, історичний поступ яких здійснювався в першу чергу в просторових координатах як своєрідна естафета культурно-цивілізаційних утворень Стародавнього Єгипту, Межиріччя, Греції, Риму, традиційних Індії, Китаю, Японії. Послідовно-історичний підхід занурює студентів у логіку розгортання христия-

янських культур, домінантою яких стають часові координати розвитку. Еволюція стильових мистецьких парадигм від романіки до постмодернізму віддзеркалює цивілізаційний процес культур християнського світу. Паралельно-синхронний підхід передбачає одночасну актуалізацію смислів західнохристиянської та східнохристиянської культур (на прикладі українського образотворення) на основі компаративної методології. Взаємодія підходів, закладена в навчальному посібнику, дає змогу формувати широку мистецьку ерудованість студентів, цілісність їх світобачення, інтегральний стиль мислення.

В основу аналізу кожного історико-мистецького феномена покладене намагання побудувати своєрідну художню модель культури з її особливою картиною світу і усвідомленням місця людини в цьому світі. Художня картина світу розкриває простір смислів мистецтва, систему значень, що організують цілісність процесу пізнання цінностей образотворення через домінантну ідею, яку розглянуто в контексті мистецтва й “очима” мистецтва. Цілісність також породжується співбуттям багатьох національних мистецьких традицій у просторі й часі.

Змістоутворювальним стрижнем історико-мистецького процесу в навчальному посібнику визначено людину в її суперечливій цілісності з різними принципами осмислення основ власного буття. Вічні проблеми народження, життя, смерті, кохання, ненависті, свободи, вибору, зради, вірності є наскрізними для кожної з мистецьких традицій, але кожна вирішує їх по-своєму. Таке бачення художньої картини світу надає їй культурологічної стереоскопічності.

Отже, структура пропонованого навчального посібника відповідає вимогам модульно-рейтингової технології навчання у вищій школі, а також завданням і специфіці дистанційного навчання. В ньому враховано вимоги Державного стандарту вищої освіти. Навчальний посібник може бути корисним студентам вищих навчальних закладів освіти, старшокласникам ліцеїв і гімназій, викладачам, вчителям, методистам, всім, кого цікавлять проблеми вивчення мистецтва.

# I

## МИСТЕЦТВО СТАРОДАВНЬОГО СВІТУ

- 1.1. *Мистецтво первісності.*
- 1.2. *Мистецтво  
Месопотамії.*
- 1.3. *Мистецтво  
Стародавнього Єгипту.*
- 1.4. *Мистецтво  
Стародавньої Греції.*
- 1.5. *Мистецтво  
Стародавнього Риму.*



**Х**удожня культура реалізується через соціально успадковану поведінку, має небіологічну або надбіологічну природу. Згідно з концепцією В. Розіна, екстремальні умови виживання протолюдини стимулювали ситуацію парадоксальної поведінки, в якій істота порушувала інстинктивно-біологічну програму, закладену на генетичному рівні. Ця поведінка примушувала її діяти відповідно до знаків (а не сигналів), які позначали певну ситуацію і вимагали певних дій. Це суттєво прискорювало процес передачі й закріплення інформації вже не на генетичному рівні, а на рівні комунікації. Це також укріплювало соціальні зв'язки, обумовлені волею суб'єктів комунікативного процесу. Активність суб'єктів, спрямована на оволодіння ситуацією, є необхідною умовою формування зв'язків між знаковою формою і предметом. Саме так формуються знаки природної мови (слова).

Чим більше сигналів перетворювалося на знаки, тим ефективнішою ставала поведінка первісної людини. Ситуації, дії, предмети, які не набували означення, переставали існувати для спільноти взагалі. Відповідно, виживали лише ті істоти, які починали орієнтуватися не на сигнали і події, а на знаки, тобто адаптовані до ситуації комунікації. Отже, у культурі головним є семіотичний процес (комунікація, означення, форми знакової поведінки). Саме він забезпечує відтворення ефективних типів поведінки, діяльності, життя.

Генезис мистецтва — це не однократна подія його походження в первісну добу людства, а процес постійного народження нових художніх форм і систем. Подальший розвиток мистецтва розгортається як у межах окремих культур (у плані удосконалення адаптації людини до певної системи цінностей), так і при зміні однієї культури іншою.

## 1.1. Мистецтво первісності

Первісне мистецтво — найзагадковіший період історії людства. Час знищив більшість слідів архаїчного минулого. Однак те, що залишилося, засвідчує тисячолітню напружену духовну роботу. Первісність — довготривалий період в історії людської культури, оскільки нею охопле-

ний історичний час приблизно в 35 тис. років. Первісність становить сутність життя певних народів і в сучасному світі. Пам'ять про архаїчні пласти культури зберігається і в нас самих. У кризових ситуаціях людина повертається до первісних станів свого існування, коли нею керували родові й непідвладні особистості сили, і тоді жахаючі інстинкти виходять назовні у вчинках, настроях, поглядах. Світ дитинства також є багато в чому світом первісності, тому кожен із нас переживає її ще і як власний досвід.

Свої складні взаємодії з оточенням первісна людина передавала в міфах. Соціально-психологічні травми, щедро “даровані” непідвладною людині природою, виступали одним з чинників актуалізації міфотворення. Саме ж міфологічне мислення, спричинене невідокремленістю людини від природного і соціального середовища, базувалося на уподібненні дійсності людині, на перенесенні внутрішніх рис індивіда на зовнішній світ. Міф пов'язаний з вірою в одухотворення природи. Первісна людина виділила себе з оточення, усвідомила нетотожність свого буття земному, і міфологічна культура стала засобом наближення довоколишнього, яке уявлялося ворожим, загрозливим існуванню людини і тому весь час жажало. Одушевлення грізних природних сил споріднювало їх з людиною, давало відчуття захищеності, оскільки уможливило договір з нею, їх улеслювання і залякування.

Наслідком цього було олюднення, персоніфікація усієї природи. Зовнішнім об'єктам надавалися людські якості, почуття, особливості поведінки, здатність мислити тощо. Сонце, зірки, вітри, дерева, ріки, квіти сприймалися як живі істоти з мерехтливою душею, що можуть народжуватись і вмирати. Первісна людина творила образ світу відповідно до звичайного для неї образу сім'ї, роду, власного дому, де небо і земля були батьком і матір'ю, а вітер, вода, вогонь, дерева, тварини — дітьми.

Проекція людської душі назовні, в космічне ціле, не забезпечувала творення об'єктивної картини світу. Міф не прагне цього, проте він надає світові смислу, наділяє його людськими значеннями, насичує ціннісними стосунками. А. Радугін визначає міф як спосіб людського буття і світовідчуття, заснований на смисловому порідненні людини зі світом: людина тут сприймає значущі для себе смисли в якості первісних властивостей речей світу і переживає їх як одушевлені істоти.

Одухотворення явищ природи, елементів космосу стало причиною перетворення фактів життєвого досвіду на міфи, які утворювалися з



безлічі аналогій між людиною і природою. Відлуння, наприклад, ставало голосом гірського карлика, сполохи полум'я — язиками ненажерливої паші дракона, райдуга — мостом між небом і землею. Образи міфу ґрунтуються на їх конкретності та чуттєвості. Тут не можливі абстраговані поняття. Тут не можлива констатація того, що людина потрапила в недоречну ситуацію, скоріше — з'явиться чуттєвий і реальний образ людини, що “сіла у калюжу”. Сенси, представлені міфом, наочні та реальні. Тому їх сила переконлива і незаперечна.

Міфологічна історія — це завжди *історія творення космосу із хаосу*. Згідно з первісними міфологічними уявленнями світ природи творився в шаленому борінні полярних сил. Упорядкованості космосу передувала порожнеча, або хаос, первинний стан міфологічного Всесвіту. З хаосу виникали прадавні моделі світобудови, наприклад Земля у вигляді бурого лося з вісьмома ногами в орачів Далекого Сходу, велетенської черепахи (Давня Індія), жаби або тигриці (Тибет).

Суспільство довгий час існувало як збирально-мисливська спільнота. Людина не виробляла, а користувалася природним. Ось чому спершу процес буття відображався первісною свідомістю як невпорядкований, дисгармонійний, ворожий хаос. Хаос — це п'тьма, безкінечність, неструктурованість, позбавлення форми, втілені в реальних образах води, вологи, бурі, жерла. Хаос — це безодня, паща, провалля, порожнина, яка водночас несе загибель і народження речей цього світу.

У найбільш архаїчних міфологіях первинною невпорядкованою субстанцією є вода. Уявлення про воду як непізнаний ворожий хаос породило віру в те, що водний простір є магічною межею між світами, межею між життям і смертю, скороминучим і вічним. Вода розчленовувала і водночас з'єднувала елементи архаїчної світобудови, відокремлювала освоєний людиною простір — космос — від непідкореного ворожого хаосу, організовувала його уявний світ у горизонтальній площині.

Хаотичні малюнки пальцями (так звані “макарони”) втілювали неструктурований континуум свідомості первісного мисливця, побудований за зразком кочових маршрутів. Печера, що нагадувала материнську утробу, захищала людину від жахаючого світу не лише фізіологічно, а й психологічно. Якщо в ранній грецькій міфології існували такі чудовиська як Химера, Горгона, Сфінкс, Цербер, Лернейська гідра та їм подібні, то пізніше виникають сцени загибелі доолімпійських володарів хаосу: Зевс перемагає Тіфона і циклопів, Аполлон вбиває піфійського дракона,

Персей подужує Медузу, Беллерофонт — Химеру. У страшних муках народжувалися порядок і гармонія.

З розвитком суспільства (становлення родових відносин, початок землеробства й осілості) хаос витіснявся на периферію людського буття, поступався місцем космосу. Специфіка землеробства прив'язала орача (на відміну від мисливця) до певного місця, тому в його просторових уявленнях містилася конкретна точка відліку. Простір міфу став структурованим, замкненим у собі. На протистоянні ворожому хаосу він утворював упорядкований по вертикалі космос. На противагу хаосу, космос — це розчленування, впорядкування, структурування, втілене в образах землі й неба, світла, гори, каменя. Процес творення космосу відображався у членуванні первісної світомоделі. Спочатку воно відбувалося за бінарним принципом: верх — низ, право — ліво, своє — чуже, чоловік — жінка, дике — культурне з відповідними ціннісними характеристиками. У подальшому — за потрійним принципом: верх — середина — низ. Ця опозиція, на думку М. Поповича, пов'язана вже з самосвідомістю, оскільки в “середину” людина ставить себе. Вертикальне членування світу задавало буття людини також і в системі координат сакрального — профанного, небесного і земного, в абсолютній залежності та визначеності другого першим.

Універсальними образами впорядкованого за вертикаллю, тобто духовною, сакральною системою координат світу є дерево, гора і стовп. Упорядкування світу за горизонталлю, тобто за матеріальною, земною системою координат, передбачало членування на чотири сторони світу. Символ світового дерева слугує своєрідною моделлю космоустрою, переходу від хаосу до впорядкованого світу. Прямовисне спрямування дерева задає протилежність руху вгору як росту, життя і руху вниз як згасання, смерті. Коріння дерева означає підземний світ, біля нього мешкають змії, жаби, риби й інші тварини хтонічного світу; крона дерева торкається світу вищих сил, у його верховітті літають птахи і рухаються небесні світила; стовбур дерева належить земному світові людей і тварин. Світове дерево слугує також посередником між всіма світами, дорогою, мостом, драбиною, якою можна перейти в потойбіччя, у світ предків. У такому контексті воно відображало уявлення про міфічний час, рух життя, які набували просторової конкретності та визначеності. Світове дерево сприймалось як символ родючості, жінки, Богині-Матері. В українців образ світового дерева зафіксований в орнаментальних

вазонах, сосонках, гілочках на вишитих і тканих рушниках, килимах, витинанках, писанках, скринях. Світова вісь, що протиставляла земний світ людей небесному світові богів і духів, горний простір — підземному Тартару, зв'язувала усі просторово-часові координати, уособлюючи прадавню модель світу.

Моделлю міфологічного простору слов'ян є так званий *Збручанський ідол*, грубий кам'яний стовп, орієнтований на чотири сторони світу. По вертикалі показано три світи: нижній із зображенням Велеса втілює силу предків, що тримають середній світ людей (чоловічі й жіночі фігурки зі з'єднаними в ритуальному хороводі руками), верхній із чотирма богами слов'янського пантеону. Язичницький Бог накритий однією шапкою, яка робить його подібним до фалічного символу родючості.

Ідолоподібні стовпи в архаїчних культурах позначають наявність у міфічному просторі абсолютного центру. Центр світу, світова вісь, “пуп землі” слугував точкою відліку в системі цінностей первісної людини. У наближенні до нього людина відчувала свій кривий зв'язок із сім'єю, родом, богами, досягала почуття ідентичності колективному цілому. У віддаленні від нього людина підпадала під дію ворожих сил, втрачала належну самоідентифікацію, доторкалась до непередбачуваності хаосу. Це свідчило про неоднорідність міфологічного простору, наявність у ньому сакральних і проклятих місць.

За образним порівнянням культуролога В. Розіна, світ архаїчної людини нагадував іграшки, що вкладаються одна в одну: спочатку сама людина, потім — її одяг, далі — будинок, нарешті — територія племені, й наостанок — світ-космос. Усі ці притулки буття людини сприймалися як структурно подібні, мали свій сакральний верх і низ, захищалися оберегами на певних місцях. Орнаментальна структура прядок, одягу, печі, символіка дому, ритмізова-



*Збручанський ідол*

ний характер фольклорних танців і музики, семантичний шар словесної творчості зберігають до нашого часу образи космізованого світу.

У житті первісної людини статичні, або просторові, форми художньої діяльності відігравали особливу роль. На першому етапі її відокремлення від тваринного світу (доба збирання та мисливства) людина ще нічого не виробляла, а споживала готові продукти природи. Її свідомість зосереджувалася лише на зовнішньому сприйманні предметів та явищ, тому першим актом людської свідомості була проста фіксація окремих фізичних тіл та їх розташування у просторі за допомогою, зокрема, дотику, обмацування. Звідси у первісному суспільстві, цьому “дитинстві” людства, провідне місце займали види художньої діяльності, пов’язані саме з пластичним формуванням матеріалу, осягненням простору, зокрема такі: архітектура, скульптура, малярство, графіка.

У розвитку первісного мистецтва виділяють такі періоди:

- доба палеоліту — бл. 35—10 тис. р. до н. е.;
- доба мезоліту — 10—6 тис. р. до н. е.;
- доба неоліту — 6—2 тис. р. до н. е.;
- доба бронзи — бл. 2 тис. р. до н. е.;
- доба заліза — поч. 1 тис. до н. е.

Світобудовні уявлення первісної людини відображували архітектурні артефакти, деякі з яких збереглися на теренах Європи та Азії. Первісна людина майстерно робила напівземлянки в часи палеоліту, зводила дерев’яні житла на полях, а також з глини на зразок трипільських споруд у період неоліту. Всі вони виконували насамперед утилітарну функцію. Водночас, опановуючи властивості і характер будівельних матеріалів та конструкцій, співвідношення мас, первісна людина осягала можливості архітектурного втілення змістовних ідей. Так, релігійно-культува *мегалітична архітектура* (мегаліт — великий камінь) доби бронзи була пластично перетвореною прадавньою моделлю світобудови.

Велетенські, прості за формою мегалітичні споруди з каменя зводили всією громадою як символ єдності та могутності роду. Їх грандіозні як на той час розміри були, безперечно, своєрідною формою утвердження буття людини у Всесвіті, перемогою над тваринним існуванням, протистоянням природі, утвердженням сили й енергії людини, яка поборол ворожий хаос оточення.

*Менгіри* — сигароподібні кам’яні стовпи — були предметами поклоніння, надгробками або позначали місце культових церемоній. Іноді

їх прикрашали рельєфами або скульптурними зображеннями, що нагадували голову людини (*менгір у Франції*), звіра (*менгір з Мінусінської котловини*), риби (*вішани Вірменії*). Алеї менгірів, рівномірно розташованих паралельними рядами на великому просторі, надавали ритмічного впорядкування культовій процесії (*“кам’яне військо” у Вірменії, алеї менгірів у Бретані*). Менгіри зводили на височині, енергія їх впливу породжувалася зіставленням велетенської кам’яної маси з її низинним оточенням — невеликими житловими спорудами. Могутній прямовисний об’єм менгіра уособлював ідею світової осі. Його вертикаль відображала символічне поривання до неба, сонця, єднання космічних сфер із землею твердю. Народжена у прадавні часи семантика архітектурної вертикалі з плином часу закріпилася у таких монументальних пам’ятниках, як обеліск, колона, піраміда, а також у формі прямовисної архітектурної композиції дзвіниці, церкви, мінарету тощо.

*Дольмени* семантикою своєї архітектурної горизонталі пов’язані з небом. Дві вертикально зведені кам’яні маси, перекриті горизонтальною плитою, утворювали архітектурну форму, подібну до порталу або арки, яка позначала вхід до священного місця, уособлюючи межу між двома світами: поцейбічним, — земним, гріховним та потойбічним, — духовним, чистим і вічним. З образом небесних врат пов’язувалась зміна дня і ночі, чергування природних сезонів. Ворота символізували перехід в інший світ, а вислів “вийти за ворота” здавна позначав зміну поведінки людини, стану її душі, подібно до зміни середовища існування. Проходження воріт означало також духовне піднесення. Дольмени, чотирикутні, багатогранні або круглі, своєю правильною геометричною формою символізували космос, що протистояв хаосу.

*Кромлехи* геометричною символікою також активно впливали на сприйняття змісту ритуальної моделі світобудови. Мегалітичні плити або стовпи кромлеха, розташовані за колом, символізували межу між упорядкованим, пізнаним космосом і хаосом; коло сприймалося як проекція космічної сфери, як знак вічності й безкінечності. Кромлех (*Стоунхендж*, Англія, поч. II тис. до н. е.) утворювався кількома концентричними колами кам’яних стовпів, перекритих плитами попарно, або подібно до колонади, всередині яких лежить квадратний камінь. За припущеннями дослідників, кромлех слугував святилищем сонця, був своєрідною астрономічною обсерваторією, оскільки крізь щілини між каменями можна спостерігати за рухом небесних тіл. Розгортання архі-

тектурної композиції кромлеха концентричними колами від позначеної точки, замкненість об'єму відтворювали структурований просторовий континуум первісної моделі світобудови.

Колові форми архаїчної архітектури моделювали циклічний час, природний час, побудований за аграрно-виробничим календарем. Утвердження колової моделі часу пов'язане з формуванням спільнот осілих землеробів. Їх прив'язаність до конкретного місця перебування викликала статичне (радіальне) сприйняття простору у вигляді концентричних кіл і часу у вигляді замкненого циклу на основі добових і річних природних ритмів, оновлення і завмирання природи. Для колективів мисливців і збирачів типовим було динамічне (маршрутне) сприйняття простору і, відповідно, лінійне сприйняття часу за рухом певним маршрутом. Лінійне сприйняття часу збереглося в кочівників Близького Сходу в уявленні про світ як історію, що має початок творіння і есхатологічний фінал.

Архаїчна горизонтальна просторова модель збереглася в *палеолітичних розписах* — продавлених у вологій глині пальцями руки безладно сплетених хвилястих лініях або у неритмізованих, довільних відбитках людської руки. Архаїчна неструктурована просторова первісна свідомість відобразилася у самій композиції палеолітичних зображень із їх горизонтальним орієнтуванням “з нікуди в нікуди”.

Головною темою архаїчного живопису було зображення звіра. Це зумовлено жорстокою боротьбою первісної людини з ворожими й непізнаними силами природи, що поглинала майже всю енергію й волю первісних людей; утвердження себе у протистоянні світові природи давало єдиний шанс вижити. Сильний, хитрий, невловимий й непідкорений звір сприймався первісною людиною як уособлення ворожого їй хаосу природи. Водночас вивчення вдачі тварини, її звичок, анатомії мало безперечну практичну цінність: м'ясо її було повноцінною їжею,



Стоунхендж (Англія). Поч. II тис. до н.е.

кістки та роги переробляли на зручні знаряддя праці, хутро й шкіру — на теплий одяг. Архаїчні печерні та наскельні розписи свідчать про досить ґрунтовне знання первісною людиною будови тіла тварини, розуміння її характеру, особливостей певного стану. В цих розписах передано специфіку рухів, фактуру шкіри, хижу енергію звіра, що полює, м'яку розслабленість звіра, що відпочиває. Зображення відзначені сміливими лініями, які наносилися на камінь крем'яним різцем. Завдяки вживанню м'яких і водночас насичених натуральних барв (жовта та бура вохра, червоно-жовтий залізняк, чорний марганець, біле вапно) повноцінно використовувалися зображувальні можливості кольору, формувався світлотіньовий об'єм. Такими художньо досконалими є малюнок граціозної голови велетенського оленя з гіллястими рогами з печери *Фон-де-Гом* (Франція), зображення сторожких ланей із печери *Кастільо* (Іспанія), композиція з масивними бізонами у печері *Альтаміра* (Іспанія), розпис з могутніми мамонтами у *Каповій печері* (Росія). Жива конкретність, примітивна сила, яскрава достовірність згаданих зображень дала змогу дослідникам первісного живопису визначити їх як найвний реалізм.

Натуралістичність архаїчних розписів засвідчує оволодіння первісною людиною знаннями про природні об'єкти, вироблення у неї здатності цілеспрямовано впливати на довкілля, відповідно до людських потреб.



*Бізон з печери Альтаміра (Іспанія).  
XV—X тис. до н.е.*

Фіксація у малюнку вихопленого з мінливого калейдоскопа буття певного звіра стала своєрідним художнім свідченням підкорення тварини людській силі. Саме зображення тварин сприймалося як творчий акт включення живої природи у коло людського буття.

Первісна свідомість відтворювала ідею володіння звіром через його зображення як практично дієву. Печерний живопис за всієї його фігуративності й натуралістичності був не відображенням, а засобом посилення реальності, виявленням її магич-

ної сутності та оволодіння нею. Первісний мисливець кидав списи, бив палицями або камінням зображення тварини, виконував ритуальний танок-діяство, відтворюючи у магічних формах майбутнє полювання. Людина намагалася магічними діями “умилосердити” звіра, примусити його стати легкою здобиччю мисливця. Отже, первісний художник, маюючи на скелі реальну тварину, водночас вкладав у зображення магічний зміст. Він не розмежував вимисел і реальність, не сприймав мистецтво як самостійний художній світ. Назвати будь-який об’єкт природного світу та зобразити його для первісної людини означало оволодіти ним (згадаймо фольклорні закляття, заговори тощо). Власне художня функція в наскельному живописі про себе ще не заявляла.

Характерною рисою палеолітичних розписів було своєрідне нашарування нових зображень на попередні (так звані палімпсести). Принцип палімпсеста означав орієнтацію на час предків, час минулого, яке здавалося зразком, “острівним часом” гармонії та сталості. Він сприймався швидше як ціннісно насичений, добрий або злий, сакральний або профанний, сприятливий або загрозливий. Щохвилини повернення часу робить його рух ілюзією: час зникає, розчиняється у вічному повторенні. Утім саме це давало первісній людині відчуття впевненості, радісного повернення до вже знайомого, звичного і космічного, позбавляло від невідомого майбутнього, нескінченої безодні хаосу. Архаїчний час, який не тече звично для нас лінійно з минулого в майбутнє, а повертається до вже знайомого, відтворено також в керамічних посудинах з коловими календарями (наприклад, у трипільських).

Більшість палеолітичних розписів не пов’язані між собою за змістом, сюжетом, композицією. Вміння зображувати та сприймати окремих об’єктів не було важливим для утворення цілісної картини світу. Однак уже кінець палеоліту позначений прагненням зафіксувати конкретний епізод. Так, у *малюнку на кістці з грота біля Тейжа* (Франція) в зображенні оленів передано рух великого табуна. Цілісним силуетом окреслені перші й останні тварини, присутність решти передана лише малюнком ніг та рогів. На *кістяній пластинці з грота Лорте* (Франція) зображення оленів поєднане з пейзажними елементами, а саме із зображенням ріки, яку переходять тварини, з плаваючою між їхніх ніг рибою. *Розпис з печери Ляско* (Франція) містить трагічну сцену загибелі мисливця, смертельно враженого пораним бізоном або носорогом, який покидає місце сутички.



Усвідомлення цілісної картини світобудови, прагнення до узагальнення вже засвоєних окремих понять спричинювалися переходом у добу неоліту до продуктивних, інтенсивних форм господарювання — землеробства й скотарства. Ускладнене ставлення людини до світу, поглиблення пізнання довкілля зумовили концентрування свідомості архаїчної людини на взаємозв'язку предметів та явищ. Утворення цілісної картини світосприйняття визначило художні форми. Наскельні розписи в цей час виконувались силуетно, без моделювання об'ємів та одним кольором (червоним або чорним).

На відміну від палеоліту головна увага неолітичного художника зосереджувалася на створенні сюжетних сцен. У них люди зображуються в русі — людина біжить, танцює, бореться, збирає мед, пасе худобу тощо (“Лижник” із Рьодьой у Норвегії, “Жінки, що танцюють” із Козула в Іспанії; “Жінка, що збирає мед” з Арані в Іспанії). На розписах, що збереглися, фігура людини іноді виконана одним штрихом, але завжди сповнена експресії та динамізму.

Згодом первісні художники почали передавати внутрішню змістовність дій людини у багатофігурних композиціях з яскраво вираженою оповідальністю. Вражають своєю експресією фігури збуджених битвою воїнів (зображення з Мореллі ля Вілла в Іспанії) або лучників, чий стрімкий біг подібний до польоту їхніх стріл. Максимальний схематизм, лаконізм і водночас епічність притаманні *петрогліфам* із зображеннями оленів, лосів, коней, силуетів птахів, риб, вирізьблених на відкритих скелях і гранітних каменях (Крим, Сибір, Урал, Кольський півострів).

Поступове формування нових уявлень про предмети та явища, які були не схожі на вже освоєні реальні об'єкти або сприймалися як абстрактні поняття (наприклад, небо, вода, сонце, земля, вогонь, добро, зло), стимулювало розвиток умовно-орнаментальних форм зображень. Художнє оформлення житла, одягу, ужиткових або ритуальних предметів містило стилізовані мотиви, що становили певну ритмічну композицію і символізували складні ідеї релігійного та світоглядного змісту. Цей процес представлений, зокрема, *трипільської культурою* (VI—III тис. до н. е.), яка залишила глибокий слід у розвитку українського мистецтва. В основі орнаментальних схем трипільської кераміки лежали космогонічні уявлення про світ, що обертається навколо певного центру з чотиричастковим або потрійним поділом. Так, орнамент символізував розмежування хаосу і утвердження впорядкування світу: коло познача-

ло небо, сонце, космос, безмежність, вічність; хрест найчастіше тлумачився як світове дерево, а його різновид — свастика — сприймався як солярний знак, уособлення життєвої сили; трикутник упредметнював родючість (вершиною вниз — жіноче начало, воду, вершиною догори — чоловіче начало, вогонь). Складені в логічно послідовну систему знаки створювали лаконічну та пластичну композицію нескінченності процесів життя, пов'язаних з молінням про небесну воду, що запліднює землю новим урожаєм. Символи неба з його запасами вологи, зміни пір року, коловороту часу утворювали магічний орнамент життя, змістове наповнення якого підтримане самими чуттєвими формами ритуального посуду. Нанесені на трипільських жіночих статуетках елементи ритуального татування також відтворювали давню релігійну символіку солярно-місячного космогонічного культу, уособлюючи Велику Праматір, охоронницю сім'ї та добробуту.

Скульптурні зображення доби палеоліту упредметнюють антропологічний проект архаїчної культури. Майже всі вони позначені гіпертрофованими ознаками жінки-матері. При цьому кінцівки в них лише намічені. Спотворені форми цих статуеток спричинили їх іронічне найменування “венерами” (наприклад, так звана *Венера Віллендорфська*). Жіночі зображення особливо притаманні художній культурі доби матриархату, коли рід підтримувався жінкою, охоронницею дому і вогнища. Первісні “венери” уособлювали архаїчні уявлення про жінку-матір, продовжувачку роду, прародительку й берегиню. В архаїчній пластиці не зображувались риси обличчя, що було зумовлено несформованістю у первісній свідомості уявлення про “Я”, тобто особистість. Відсутність поділу праці, коли кожен виконував увесь комплекс нескладних виробничих операцій, визначала суспільні відносини як стосунки однакових, взаємозамінних осіб, об'єднаних у спільноту кровним зв'язком. Первісна людина



*Венера Віллендорфська.  
Верхній палеоліт.*

усвідомлювала себе та інших людей лише як носіїв спільних ознак цієї спільноти, що й виявилось в умовності або відсутності рис обличчя як у скульптурі, так і на живописних зображеннях.

Скульптура мезоліту і неоліту також відзначається умовністю й схематизмом. Пластичність палеолітичних зображень тут поступила-ся місцем абстрагованим геометричним формам ритуальних фігурок, пов'язаних з ускладненим культом родючості або смерті (*“кам'яні баби” Північного Причорномор'я, кікладські ідоли, теракотові трипільські фігурки* тощо).

Архаїчна скульптура втілює принцип тотожності індивіда й роду, розчинення людини в колективі, негації виявів людської індивідуальності. Самобутність і самостійність у цю добу сприймалися як загроза цілісності. Індивідуальні й неконтрольовані вчинки несли можливість повернення хаосу. Порушення родової приреченості відразу й жорстко каралося. Нормою було непохитне наслідування традиції, яке винагороджувалося. Жорсткі механізми соціального контролю і нормативності забезпечували усталеність існування суспільства. Первісний індивідуум не відокремлював себе від колективу, вважав самого себе носієм рис будь-кого іншого і навіть усього колективу; найжорстокішим покаранням для нього було вигнання з роду, випадіння на периферію всіх світів свого існування. Воно позбавляло звичних для людини засобів існування, проте, що найважливіше — позбавляло відчуття належності цілому, тотожності родовому колективу, віднімало сенс існування.

Індивідуальне в людини відображалось через колективне, через “ми”. П. Сапронов називає сучасну людину егоцентриком, а первісну — ексцентриком. Сучасна людина співвідносить себе і все, що її оточує, із самою собою; відчуває себе в центрі своєї світобудови, формуючи ієрархію цінностей з центром у власному Я. Первісна же людина на себе дивиться, як на “ти”. Вона діє, постійно прислуховуючись до внутрішнього голосу: “ти мусиш”, “ти зробиш”, “ти винен”. Це самовідчуття йде від належності колективному цілому: первісна людина завжди “твоя”, тобто належна роду, племені, богу. І це “ти” постійно отримує силу в цілому “ми”, яке протиставляється ворожому “вони”. Чужі в такому випадку стають представниками п'їтьми, хаосу, небуття. Знищити їх означає повернути порядок, перетворити хаос на космос, звільнити його від сваволі темних сил.

У той же час позаперсональність буття первісної людини позбавляла її від страху смерті. Тотожність індивіда колективному цілому давала

йому надію на збереження його родової сутності, на продовження життя в іншому стані, на нове народження. Позаперсональність людини накладала табу на її зображення: майстер завжди уникає конкретних рис обличчя, індивідуального виразу очей, характерної міміки. Своєрідним знаком людини в первісному мистецтві сприймається зображення руки як позначення її дієвої присутності у світі.

Розвиток антропоморфізму у мистецтві пов'язаний на території України з добою *скіфської культури* (VII—III ст. до н. е.). Скіфські племена з давнім кочовим минулим увірвалися у світову художню традицію напруженими образами кровожерливих хижаків, стрімких птахів, химерних грифонів, сюжетами затятої боротьби між ними. Зброя та військовий обладунок, лаштунки бойових коней, господарське начиння, прикрашене оздобами з бронзи, срібла, золота у так званому “звіриному стилі”, відповідали світосприйняттю войовничих кочівників. Бестиарій скіфського мистецтва був сповнений глибокого космологічного змісту: кінь розумівся як символ сонця, олень “в леті” — як медіатор небесного і земного світів, скручений клубком хижак — як світовий вовк в есхатологічній концепції. Внаслідок зближення з традиціями античного світу на теренах Північного Причорномор'я скіфи переступили межу зооморфізму, сприйнявши еллінський реалістичний антропоморфізм. Неперевершеним шедевром скіфського мистецтва є *золота пектораль з Товстої могили* (IV ст. до н. е.), в якій відтворення вічного коловороту життя кочової людини втілено в скульптурній довершеності динамічних і лаконічних образів. Розуміння напруженої, пристрасної композиції як противаги сил характерне також для *скіфських ваз з Гайманової та Чортотлицької могил, гребеня з Солохи* (IV ст. до н. е.). Антропологічні тенденції, характерні для розвитку скіфського мистецтва, стали одним з джерел розвитку української художньої культури.

Відпрацьовані у первісний період теми, образи, символи, засоби виразності, специфіка мистецьких рішень заклали підвалини подальшого розвитку художньої культури. Міфологічне світовідчуття первісної людини, що тяжіло до образів порядку і сталості, тим самим утверджувало перемогу космосу над хаосом. Це створювало новий, олюднений світ, який протистояв ворожій безодні Всесвіту.

## 1.2. Мистецтво Месопотамії

Стародавнім Сходом прийнято вважати давні класові суспільства на великому терені Азії й Африки. Вони охоплюють долину Нілу, Месопотамію (Двोरіччя), тобто території двох провідних давньосхідних культур, а також Палестину, Сирію, Фінікію, Малу Азію та Закавказзя. Суспільства Стародавнього Сходу розвивалися вкрай повільно, протягом тривалого часу зберігаючи залишки родового, общинного ладу з його патріархальними підвалинами. Давньосхідні держави трималися централізованістю влади, яка сходилася на постаті сакралізованого правителя, реалізовувалась через розвинений чиновницький апарат, спиралася на залежність формально вільних землеробів, ремісників.

Спільне для усього давньосхідного регіону міфологічне мислення було міцною інтегруючою силою, вплив якої призвів до формування у III—I тис. до н. е. різнохарактерних локальних культур загально-історичного типу культури Стародавнього Сходу. Специфіка художнього мислення в рамках цієї культури відзначена такими моментами:

- дифузність, нечітке розділення суб'єкта й об'єкта, матеріального й ідеального, предмета й ідеального, предмета і його відображення, одиничного й множинного, людини й природи;
- асоціативність, сприйняття зовнішньої аналогії, зв'язку частини й цілого як функціональної зв'язаності;
- “матричність”, мислення за аналогією, концепція прообразу;
- традиціоналізм, орієнтованість на минуле.

У родючих долинах Тигру та Євфрату, узбережних районах Середземного моря, гірській центральній частині Малої Азії протягом трьох тисячоліть з кінця IV тис. до н. е. утворювалися, досягали могутності, гинули під нашествиями ворогів і знову поставали держави Шумеру, Ассирії, Урарту та інші осередки найдавнішої людської культури. Їх еколого-географічне середовище позначене значною “відкритістю” територій, нерегулярністю й непередбачуваністю спустошливих повеней, розмаїттям ландшафтів, несталістю клімату. Певною мірою це призвело до відчуття плінності та хиткості усього існуючого. У словесній творчості тут безперечне домінування мотиву суетності буття, яке зрівнює в смерті багатого й бідного, мотиву загубленості малої людини серед суперечностей світу, підкореності її випадковостям божого про-

мислу (наприклад, відома “Розмова господаря з рабом”). Навіть сирцева цегла, якою користувалися для будівництва за відсутності каменю, спричиняла згодом швидке руйнування споруд, котрі ненадовго переживали своїх творців.

Зведення споруд у Месопотамії підкорялося загальній моделі міфічного простору, проекцією якого вважалася архітектурна будова. Оскільки сам акт творення світу сприймався як розділення раніше цілісного, як розмежування неструктурованого Хаосу (наприклад, в аккадській космогонічній поемі “Енума еліш” розчленування праматері Тіамат богом Мардуком), то з особливою силою підкреслювався мотив межі, відокремленого простору. Закритий з усіх боків типовий давньосхідний дім, що освітлювався через невеликі віконні прорізи у верхній частині стіни (за шумерською традицією кімнати групувалися навколо внутрішнього двору), слугує показником тяжіння до обмеження простору.

До такого типу належать *аккадський палац правителя Ашнунака* (XXII ст. до н. е.), *шумерський так званий “Палац А” у Кіше* (III тис. до н. е.), *асирійські палаці царів Саргона II* (кінець VIII ст. до н. е.) та *Ашишурбанашали* (VII ст. до н. е.). Їх прості кубічні об’єми підкреслювалися характерними вертикальними членуваннями площин стін нішами та виступами.

У композиції месопотамського міста особливу увагу приділяли побудові міського муру. Вражають чотири комплекси зубчастих стін з вежами, що позначали сакральну межу міста Вавилону, прорізані вісьмома воротами, серед яких — *велична подвійна брама Іштар* (575 р. до н.е.), вкрита густою синявою облицювальних кахлів з білими та жовтими биками й драконами. Сакральну межу окреслювали також за допомогою ритуалу — як, наприклад, під час багатоденних хетських свят “об’їзду”, коли царське подружжя здійснювало магічний об’їзд меж, імітуючи рух бога Сонця.

Позначення межі було першим кроком у процесі світотворення. Вже сформована просторова структура (макрокосм) відображалася у плані окремої споруди або у плануванні міста (мікрокосм). Земля в шумерських та аккадських текстах розуміється як площа з чотирма орієнтирами — сторонами Світу. Число “чотири” в шумеро-аккадській міфології позначало загал і всеосяжність; так, бог Мардук мав чотири ока й чотири вуха, їздив на колісниці з чотирма кіньми та чотирма супутниками-вітрами. З уявленнями мешканців Месопотамії про побудову світу



*Зикурат царя Ур-Намму в Урі. III тис. до н.е.*

співвідноситься також структура орнаменту, в якому домінують квадратні, хрестоподібні мотиви.

Планування міст загалом відповідало космічній структурі. Вавилон мав у плані вигляд прямокутника, поділеного прямими широкими процесійними шляхами на великі частини, регулярно розмежовані вулицями.

Типова передньоазійська архітектура прямокутних форм сприймається як матеріалізований виклик природі з її криволінійними формами. Прямокутниками

за планом були храми Месопотамії, так звані зикурати. Збудоване на платформі святилище здіймалося на первинній землі, яка існувала до людей. Терасна композиція зикурату уособлювала “світову гору”, реалізовувала протиставлення неба й землі, верху та низу. Три грандіозні тераси *зикурату царя Ур-Намму в Урі* (кінець III тис. до н. е.), що несуть невелике святилище, забарвлені в різні кольори: нижня — у чорний (бітум) — символізувала підземний світ, середня — у червоний (випалена цегла) — земля, верхня — у біло-блакитний (вапно) — небо. Тераси були прорізані велетенськими прямими сходами — пандусами, що реалізували мотив єднання світів, космічної моделі, а в контексті ритуальної процесії — мотив сходження на небо, очищення як шляху людини.

Месопотамські храми приголомшували своїми розмірами. Враження від знаменитого дев’яностометрового зикурату — *Етеменанки* (VI ст. до н. е.) збереглося у біблійній притчі про Вавилонську вежу, що мала сягнути небес. Сім його уступів, забарвлених традиційними кольорами, увінчувалися блакитним святилищем з золотими рогами бога Мардука, символом родючості.

Велетенські за габаритами архітектурні споруди зводили силами всієї спільноти. Типова для Передньої Азії форма землеробства, що вимагала значної концентрації праці, зумовила її колективний характер. Індивід включався у працю не як самостійний суб’єкт, а як елемент більш значного суспільного цілого. Тому давньосхідна людина завжди сприймала себе не

окремим “я”, а органом цілісного соціального організму, частиною соціуму, через нього включаючись у колообіг космічного буття.

Месопотамська міфологія, мало антропоморфізована, в більшості своїй хтонічна, виконувала функцію утвердження позаіндивідуальних божественних первин. Вже згадуваний аккадський космогонічний міф “Енума еліш” відносить створення людини на периферію процесу світотворення. Шумеро-аккадська література позбавляла своїх персонажів неповторно-індивідуальних рис, змальовувала їх поза реаліями конкретного оточення й часу. Її герої сприймаються як своєрідні універсальні символи соціального становища людини: цар, багатий, бідар, праведник, страждалець тощо (наприклад, герой поеми “Невинний Страждалець” або герої “Вавилонської теодицеї” — Страждалець і Друг).

Старий Заповіт зберіг поширене визначення людини як такої: найменування його персонажів — “чоловік”, “жінка” — виражають зв’язки людини з домом, спільнотою, родом, станом у тій же мірі, як і давньосхідне ім’я людини, що містило також ім’я її батька й назву родової групи. Етичний кодекс розглядав людину в сполученні “я — ми”, передбачав дотримування загальноприйнятих норм і установок: жити сім’єю, надавати допомогу, шанувати старших і вищих, бути як усі тощо (“Розмова господаря з рабом”); вважав розрив, порушення зв’язків як страшне зло (“Невинний Страждалець”).

У образотворчому мистецтві розуміння людини як позбавленої індивідуальності оформилося у канонічність її зображення. Так, у шумерських статуях адорантів (*статуя Ебіх-іля з храму богині Іштар в Марі, III ст. до н. е.*) завжди виділений великий гачкуватий ніс, густі брови, що сходяться на переніссі, кругла голена голова, кучерява борода, коротка шия, повні плечі. Типовою є також поза моління з благоговійно складеними руками, широко відкритими очима, що намагаються вловити бажання божества, великими вухами, що напружено прислухаються до всього й за традицією символізують мудрість (поняття “вухо” й “мудрість” позначалися одним словом), розтуленим ротом,



*Статуя Ебіх-іля.  
Біля 2500 р. до н.е.*



що промовляє смиренне прохання. Подібні статуї призначались для “моління” замість їх господаря у храмі, тому на їх спині викладалося прохання до Бога.

Мотив звертання до божества вимагав відмови від реалістичного зображення заради виразності в цілому. Тому фігура як така поступалася позі, жестові — “У молитві простягаю я до тебе руки, падаю перед тобою на коліна”; обличчя як таке — виразові, погляду.

Позбавлена індивідуальності, мінливих станів, людина мислилася лише у своєму спрямуванні до божества. Саме на мотиві діалогу між людиною й Богом побудовано більшість месопотамських літературних творів (старовавилонська поема про невинного страждальця, шумерська поема “Людина та її бог” тощо). Провідна ідея зводиться до проповідання смиренної молитви божеству, виправдовування страждання як загального порядку речей, визнання людини іграшкою в руках сліпого провидіння (пізньокаситська поема “Невинний Страждалець”, “Вавилонська теодицея”). Навіть неслухняність людини перед Богом сприймалася лише як передумова слухняності, її перевірка, закріплення — як у історії праведного Йова, що його богобоязність та послух було піддано випробуванню втратою власності, загибеллю дітей, страшними хворобами (біблійна “Книга Йова”). Однак, спокуса непокори переборювалася, і потому торжествувала єдино істинна чеснота слухняності. Людина тут виступала позбавленою власної волі — як поле боротьби вищих сил, а ситуація божества, яке перетворює її існування на суцільне страждання, описувалася у рамках канону теодицеї, тобто боговиправдання. Сам загальний рух людської історії, наприклад, у тих же старозаповітних текстах, сприймався як договір між Богом і людиною, як вияв визначальної й спрямовальної волі божества.

Обмеження індивідуального вияву особистості, її поглинання колективом закріплювалося сакралізацією фігури всевладного деспота. Влада на Сході утверджувалася не вольовим актом для воєнно-політичних цілей, як, приміром, у Греції, а природним шляхом для цілей виробничо-адміністративних (на Стародавньому Сході — найчастіше для керування спорудженням та обслуговуванням іригаційних систем). Від особистих якостей правителя, його чеснот і вад, заслуг чи злочинів залежав врожай, успіх політичних і військових справ. Система літочислення за роками правління стимулювала постійне співвідношення щоденної діяльності людей із життям володаря, консолідацію людей навколо ньо-

го. Історія зберегла численні джерела, пов'язані з діяльністю царів, чия особистість забарвлювала собою ту чи іншу добу: військова пісня Хаммурапі, сказання про Саргона, аннали царів Ашшурнасірапала, Сінахеріба, Ашшурбанапала.

Легітимізація влади за східною моделлю здійснювалась як процес її сакралізації, обожнювання особистості правителя. Цар сприймався як основа цивілізації, як сила, що впорядковує світ, як втілення цього впорядкованого світу, якому протистоїть позбавлений керівної длані хаос; сакральність фігури правителя реалізовувалася у його функції відновлювача порушеної космічної рівноваги, посередника між Богом і людьми.

Оскільки цар розглядався як запорука колективного благополуччя й процвітання, його образ у свідомості підлеглих мав бути зразком довершеності, краси й енергії. Відомі випадки, коли старого або хворого правителя знищували, іноді “відроджували”, надавали нової сили через його ритуальну смерть. Зображення царя відповідали канону підкреслено значної фізичної могутності тіла, безтрепетності виразу обличчя, фронтального величного передстояння (*шумерські статуї правителя Гудеа з Лагашу* (XXII ст. до н. е.), *асирійські статуї царів Ашшурнасірапала II та Салмасара III*).

З прославленням фізичної сили правителя пов'язана гіперболізація теми “цар на війні”. У майстерному рельєфі на *аккадській стелі царя Нарам-Суена*, присвяченій його перемозі над гірським плем'ям лулубеїв (бл. 2300 р. до н. е.), ця тема втілена за допомогою мотиву героїчного сходження на звитязну висоту, а також символічного збільшення фігури правителя і зображення астральних знаків, що упредметнюють ідею покровительства божеств цареві. У асирійських батальних рельєфах сформувався ідеологічний канон ідеального володаря, втілення могутнього мужа, фізично доведеної людини з мускулястим тілом, статуарно-величною поставою, непереможного воїна, безстрашного в дії (*рельєфи палацу Саргона III в Дур-Шаррукіні*, VIII ст. до н. е.).



*Статуя царя  
Ашшурнасірапала II.  
IX ст. до н.е.*



Велике левине полювання.  
Палац Ашшурбанашпа у Ніневії.  
VII ст. до н.е.

Подібні до літературних анналів лінії рельєфів оповідають також про полювання царів. Полювання правителя жорстоке: вражені стрілами звірі перелякано сахаються переслідувачів-мисливців, стікають кров'ю, корчаться у передсмертних муках, однак безжалісність людини в боротьбі з хижими тваринами підкреслювала страшну силу й непохитну волю володаря (композиції так званої “Великого левиного полювання” з палацу Ашшурбанашпа у Ніневії VII ст. до н. е.).

Особлива увага приділялася сюжету “цар на бенкеті”. Неабиякий апетит правителя свідчив про його

життєздатність, достаток наїдків на його столі — про благополучну результативність його правління. Тому мотив бенкету сприймався як універсальний, як символ перемоги життя над смертю. *Рельєфне зображення Ашшурнасірапала II з чашею у руці* (палац у Кальху, IX ст. до н. е.) неіндивідуалізоване й відповідає вже згадуваному канону фізичної сили правителя, так само, як і в розвиненому сюжеті бенкетних урочистостей з так званого “штандарту” з Ура (бл. 2600 ст. до н. е.). На останньому бенкетна процесія людей, що приносять правителю дари, розміщена в декількох ярусах, що підкреслює нескінченність достатку правителя, а отже, його щасливу зірку та могутню вдачу.

Ярусна композиція “штандарту” з Ура дає можливість уявити давньосхідну концепцію часу. Сюжет розгортається вперед і вгору, тобто минуле знаходиться попереду, оскільки вже відоме і вже пішло вперед, а майбутнє, яке сховане від очей і яке ще призначено побачити — за спиною. Тобто наявна орієнтація у часі на минуле, колова модель часу. Подібно до цього в літературних джерелах знаходимо поради наслідувати своїх попередників (“Розмова господаря з рабом”). Час характеризувався також предметно-подієвим наповненням (згадаємо біблійного Еклезіаста “...час розкидати каміння і час каміння громадити; час обіймати і час ухилитись від обіймів; час шукати і час розгубити; час збирати, і час роз-

кидати...”). У образотворчому мистецтві це виявлялось у відтворенні декількох об’єднаних змістом різночасових подій на єдиній площині (наприклад, на *плиті Ур-Нанше з Лагашу*, сер. III тис. до н. е., з мотивами апофеозу правителя як будівничого й як бенкетуючого).

Привертає увагу також відсутність у месопотамських культурах розвиненого заупокійного культу, поцейбічна орієнтація літературних текстів (“Небо далеко — земля дорогоцінна, ніщо не цінне, окрім насолоди життя” — з “Повчання Шурупака”), зверненість до землі й земного в образотворчих мистецтвах (на противагу заглибленості у “вічне життя” в давньоєгипетській традиції). Сприйняття світу як мінливого й хиткого, нестійкого, швидкоплинного (згадаємо еколого-географічну специфіку передньоазійських теренів) призвело до визнання життя як найвищої позитивної цінності — різко протилежного смерті як явищу негативному (жах Гільгамеша з шумерського епосу, коли він зіткнувся із загибеллю Енкіду). Розуміння смерті як абсолютного зла, визнання пріоритету земного буття зорієнтувало мистецтво Месопотамії на життєві цінності, значимість яких посилювалась гіркотою відчуття суєтності та марності людських спроб протидіяти кінцеві індивідуального життя.



“Штандарт” з Ура. Біля 2600 р. до н.е.

### 13. Мистецтво Стародавнього Єгипту

Шість тисячоліть тому в родючій долині Нілу виникли державні утворення, об’єднані у кінці IV — на початку III тис. до н. е. в централізовану деспотію. Збережені пережитки первісного ладу, деспотичність влади фараонів, що гранично обмежила реалізацію індивідуальних потенціалів і визначила загалом застійний характер давньосхідної громади, вплинули на сталість світогляду (зокрема, релігійних уявлень), а через

них — на канонізацію художніх образів і художньої мови. Винайдені в давнину правила, традиції (домінуючі теми й їх розміщення на площині, канони зображення людини, її пози, жести, символіка кольорів, знаковість форм, архітектурних елементів тощо) наслідувались прийдешніми поколіннями, зберігаючись протягом тисячоліть.

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

В історії давньоєгипетського мистецтва прийнято виділяти такі основні періоди:

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



*Піраміди Хеопса, Хефрена і Мікеріна з некрополя в Гізі. XXVII ст. до н.е.*

Пам'ятки додинастичного періоду свідчать про становлення характерної монументальності образів, формування канонів живописних і пластичних зображень, іконографічних прийомів, прагнення цілісного відтворення фігури людини та її місця в соціальній ієрархії (*плита фараона Нармера, 3000 р. до н. е.*).

У добу Стародавнього часу в зв'язку із розвитком заупокійного культу провідне місце зайняла архітектура гробниць і храмів. Переборюючи швидкоплинність часу,

давньоєгипетські піраміди, призначені для поховання муміфікованого тіла фараона, втілювали не тільки ідею могутності влади деспота, скільки ідею безсмертя, подолання конечності й хисткості земного буття. Їх грандіозні розміри (піраміда Хеопса має висоту 147 м, а довжину сторони основи — 233 м) характерні для культур усього стародавнього часу: перехід від споживацького первісного ладу до цивілізації, що виробляє, породив пафос самоутвердження людини, яка уявляла себе не інакше як в образі велетня, що протиставляв свою силу природі й підкорював її. Невипадково у давніх міфах акцентовано тему героя, який перемагає чудовиськ й розкриває людству таємниці богів: вавилонський Гільгамеш, єгипетський Осіріс, грецькі Прометей і Геракл.

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

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

Найдавніші піраміди (наприклад, *піраміда фараона Джосера в Саккара*, 28 ст. до н. е., арх. **Імхотеп**) зберегли терасну композицію, що уособлювала космічну модель світу в ієрархії його підземної, земної й небесної частин. Безумовно, найбільш довершені за формою, з нічим не стримуваним плавним злетом вгору — правильні, геометрично чотиригранні піраміди фараонів *Хуфу (Хеопса)*, *Хафра (Хефрена)* і *Менкаура (Мікеріна)* з некрополя в Гізі (XXVII ст. до н. е.). Суворая простота грандіозних кам'яних мас приголомшує людину, пригнічує її відчуттям власної мізерності й нікчемності перед обличчям стверджованого ними абсолюту деспотичної влади (піраміда взагалі споруда перш за все ідеологічна, особливо якщо враховувати співвідношення її об'єму і об'єму малої камери для розміщення саркофагу з мумією фараона). Трикутник, утворюваний у площині сприйняття, як жорстка геометрична фігура, упредметнює ідею вічності, постає викликом швидкоплинності часу, всій суєтності земного буття, а в міфопоетичній традиції — позначає чоловіче начало (вершиною вгору), що домінує в раціональності культури,

породженої сприйняттям ландшафту безплідної пустелі (загалом у давньоєгипетській культурі трикутник є пріоритетною формою, його абрисам підкорений характерний силует одягу, зображення фігури людини на рельєфах і розписах тощо).

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

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

До храму вів шлях, обабіч якого стояли через рівні проміжки фігури сфінксів, левів з обличчям фараона, між лапами яких вміщували фігурку людини. Безперестанне повторення мотиву малої людини в руках великої істоти поступово моделювало у свідомості індивіда відчуття свого місця у світі. Це відчуття підкріплювалося кам'яним пілоном, який раптово виростав немов з-під землі в кінці алеї сфінксів, у вигляді грандіозної монолітної трапецієвидної стіни, з вузьким проходом посередині і колосальними статуями фараонів по сторонах. За пілоном, що позначав межу буденного й священного світів, розміщувався прямокутний відкритий двір, обрамлений кам'яною колонадою, колони якої під сліпучим сонячним промінням відкидали різку тінь. Далі людина ступала під склепіння гіпостильного (колонного) залу, утвореного тісно згрупованими колонами, огорнутого присмерковою імлюю, що перетворювалася на темряву в залі-святинищі. Згасання світла при наближенні до святинища моделювало модус часу, що його посилено враженням зміни дня і ночі, втіленого за допомогою використання колон з увінчаннями у вигляді бутону в архітектурі двору і у вигляді розкритої квітки лотосу або папірусу в архітектурі залу.

Гіпостильний зал з його папірусо- або лотосоподібними колонами упредметнював образ фантастичного кам'яного лісу, священного гаю, символізував земний світ. Світ небесний у космічній моделі матеріалізовано в декорванні стелі золотими зорями на синьому тлі. У тисявці велетенських колон гіпостильного залу людина відчувала себе мізерною,

нікчемною істотою, загубленою серед грандіозного простору суворо-холодної світобудови.

Космічність архітектурного канону Стародавнього Єгипту донесли до нашого часу збережені фрагменти *храмових комплексів Карнака* (XVI ст. до н. е., арх. **Інені, Ізупа й Хатіаї**) і *Луксора у Фівах* (XV ст. до н. е., арх. **Аменхотеп Молодший**), просторові ефекти яких утворені поєднанням тісняви монументальних колон з грою світла і тіні на їх рельєфному декорі, доповненою теплою відтінків розписів. Образ розчинення у вічній непорушності природи пустелі підкреслено у колонаді трьох грандіозних терас *заупокійного храму цариці Хатшепсут у Дейр-ель-Бахарі* (початок XV ст. до н. е., арх. **Сенмут**), об'єднаних пандусами, що упредметнюють відчуття востання в товщу скелі. Брутально-напружена енергетика *Великого храму Рамсеса II у Абу-Сімбелі* (перша половина XIII ст. до н. е.) утворена гігантськими статуями сидячих фараонів на його фасадному пілоні.

Давньоєгипетські піраміди та храми пов'язані з широко розвинутим у державі *заупокійним* культом. Єгиптяни сприймали світ і своє життя як *стале й незмінне, раціонально впорядковане, відтворюване з покоління у покоління*. Життя за порогом смерті мало бути продовженням *земного життя*: душа людини зберігалася у своєму *двійнику “ка”*, тіло захищалося *муміфікацією*, гробниця мислилась як *дім, що наповнювався безліччю речей, необхідних небіжчику в новому вічному житті*. Це парадоксальне *заперечення смерті як абсолютного кінця безумовно вражає у так званих “текстах пірамід” доби Давнього царства з магічними закликаннями смерті, прагненням переступити поріг вічного буття, намаганням смертного знайти безсмертя богів: “Ти (померлий) увиходиш й виходиш з радіючим серцем, проникаєш у місця величні... Судини твого тіла наповнюються, твоя душа просвітлена й ім'я твоє живе у вічності. Ти так завжди, поза загибеллю”*.



*Храмовий комплекс Луксора в Фівах.  
XV ст. до н.е.*



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

Однак заупокійний культ Стародавнього Єгипту не був культом смерті, а навпаки — запереченням її торжества, своєрідним тріумфом життя в містичному вічному бутті. У давньому єгипетському тексті читаємо: “Існує те, перед чим поступається й байдужість сузір’їв, і вічний шепіт хвиль, — діяння людини, що відбирають у смерті її здобич”. Художній канон і був тим продуктом людського діяння, що “відбрав у смерті її здобич”.

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

Оскільки ритуальні статуї були уособленням двійника померлого, скульптори намагались передати максимальну схожість із оригіналом. Напружено вслухається у виголошені слова уважно-зосереджений *царський писар Каї* (сер. III тис. до н. е.). Гордовито крокує огрядний вельможа у *дерев’яній статуї Каапера* (сер. III тис. до н. е.). Шляхетною поставою визначаються *фігури Рахотена та його дружини Нофрет у парному портреті* (XXVII ст. до н. е.). Однак портретна достовір-



*Статуя Хефрена.*  
XXVII ст. до н.е.

ність не є ознакою усвідомлення в давньоєгипетській культурі цінності індивідуального буття: вирази облич залишаються далекими від реальної дійсності, психологічно не вмотивованими. Кожне зображення обличчя підкорене загальноприйнятому канону, що моделює ситуацію позабуденного, вічного буття людини, в якому межа життя і смерті стерта.

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

Зміст цієї формули відлився у карбовану форму образотворчого канону як своєрідне розпластування фігури людини на площині: голова і ноги зображувались у профіль, тіло й око — у фас. Давні майстри геніально відібрали з фасового та профільного положення тіла найбільш чіткі й сутнісні аспекти, об'єднавши їх з вражаючою органічністю. Тим самим вони позбавили площинне зображення людини різноманітних мінливих станів, зупинивши її буття в субстанціональному, сутнісному стані.

Так, у дерев'яному рельєфі з зображенням будівничого Хесіра (поч. III тис. до н. е.) наслідування канону допомагає підкреслити міць його широких плечей, м'язову силу струнких ніг, горду



Статуя Каапера.  
Середина III тис. до н. е.

поставу, що створює відчуття внутрішньої сили будівничого і водночас нехтування миттєвим емпіричним враженням. Застосування давніми єгиптянами двох технік рельєфу — барельєфу і врізаного рельєфу з заглибленим контуром — формує образ поза межами часу в його земному вимірі. У розписах подібне відчуття посилене також використанням здебільшого чистих насичених кольорів (жовтогогарячий, червоний, синій, зелений), які асоціюються з усталеністю, основами буття.

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

Композиційним канonom став принцип фризової побудови зображень. Сюжети розгортаються на стінах один за одним, ритмічно повто-

рюються жести й рухи. Це надає зображенням зупинення у часі, а величому дійству характеру урочистого ритуалу — ходи, процесії, спрямованої у вічність (*розписи гробниці зодчого Нефермаата у Медумі*, XXVII ст. до н. е.).

Усталеність канону не завжала давньоєгипетським майстрам урізноманітнювати зображення, насичувати їх специфічним змістом. Так, статичний характер сцени *передстояння фараона Аменхотепа II богові Осірісу* (розпис у гробниці фараона Аменхотепа II, XV ст. до н. е.) немов переносить зображення в умовний світ божественних істот. Навпаки, по-земному пишнobarвний світ виникає у сцені *полювання вельможі у нільських*



*Полювання вельможі в нільських заростях. Гробниця Небамуна у Фівах. Біля 1400 р. до н.е.*

*заростях* (з гробниці Хнумхотепа II у Бені-Хасані, XX ст. до н. е.): художнику тут підвладні і ніжне мереживо листя дерев, і пестливе тремтіння блакитних квітів на стеблах папірусу, і яскраве оперення нарядних птахів, і гнучка пластика дикої кішки, і швидкі рухи плаваючих риб, і енергія широких рухів мисливця.

Змістова визначеність канону стає ще більш зрозумілою, коли враховувати характер його порушення в добу Нового царства (XVI—XI ст. до н. е.). Цей період третього й останнього злету давньоєгипетської держави позначений негативними наслідками нашестя гіксосів, виснажливої боротьби окремих територій за панування над усією державою. Невдоволення мас було стримане лише за рахунок посилення необмеженої влади фараона, яка спиралася на впливову міць фіванського жрецтва, велике “підготовуване” військо, що було інструментом активної загарбницької політики. В умовах поглиблення соціальної кризи, хисткості ідеологічних постулатів, невпевненості у прийдешньому людина переключилася із суспільноцінного на особисте, яке набуло тепер першовартості. У поетичних образах Нового царства виразно проступає рефлексія: типовим героєм стає “розчарований”, зневірений у друзях, у людській порядності й чеснотах, у соціальній гармонії, у сенсі існування на землі: “Зло наводнило землю, нема йому ні кінця, ні краю...” (з “Бесіди розчарованого зі своєю душею”). Гострота сумнівів та скепсису приглушується надмірним гедонізмом (побут правлячої верхівки стає вкрай розкішним та підкреслено світським), що акцентує цінність швидкоплинного земного буття на противагу вічному існуванню за його порогом: “...святкуй прекрасний день і не виснажуй себе. Бачиш, ніхто не взяв із собою свого набутку. Бачиш, ніхто з тих, що пішли, не повернувся назад”.

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



*Музикантки і танцівниці.  
Гробниця Нахта  
у Фівах. Кінець XV ст. до н.е.*

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

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

свідчить про визнання цінності особистого буття правителя. Уславлений у віках *портрет Нефертіті* з фарбованого вапняку (перша чверть XIV ст. до н. е.), що вражає досконаліми витонченими рисами обличчя, сприймається як втілення шляхетності, гордовитості й водночас делікатності справжньої жіночої краси. Незавершене *зображення Нефертіті* із золотавого пісковика (перша чверть XIV ст. до н. е.) упереднює процес перетворення характерного для канонічної культури портрета — соціальної маски на портрет — оповідь буття людини в потоці мінливого, драматичного й водночас зворушливого земного життя.

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



*Портрет Нефертіті.  
Перша чверть XIV ст. до н. е.*

## 1.4. Мистецтво Стародавньої Греції

На території Середземномор'я приблизно між 800 та 200 роками до н. е. почали формуватися суспільства, в яких усе голосніше заявляли про себе приватновласницькі стосунки й мобільність окремого індивіда. За таких умов розгорталася духовна революція “осьового часу” (за визначенням К. Ясперса). Її особливість виявилася у прориві міфологічного світосприйняття, яке становило духовну основу “доосьових культур”. На зміну міфологізму прийшли світові монотеїстичні пророцькі релігії. Людина відкрила для себе раціональне мислення, рефлексію, які поступово заперечили емпіричний досвід міфологізації світу. Особистість усвідомила своє право стати в опозицію до освяченого авторитетом предків світогляду, зрозуміла, що від її здібностей і рішучості багато в чому зале-

жить її становище в суспільстві. До “осьових культур” К. Ясперс відніс, зокрема, давньогрецьку.

Давньогрецька культура мала свою тривалу передісторію, що пов’язувала її з цивілізаціями Стародавнього Сходу та була оповита міфічними оповідями. Археологічні дослідження у ХІХ ст. прочинили двері у цей напівтаємничий світ ранньої античності — *егейську, або крито-мікенську, культуру* (ІІІ—ІІ тис. до н. е.), тереном якої були острови та узбережжя Егейського моря (з центром на острові Крит), Середня та Південна материкова Греція (міста Мікени і Тирінф), західне узбережжя Малої Азії (місто Троя).

Давньогрецький міф про лабіринт — палац критського владики Міноса із заплутаними ходами, в якому мешкало чудовисько Мінотавр, переможене афінським героєм Тесеєм, — оживає на розписах залишків *кноського палацу з острова Крит* (ХVІ ст. до н. е.) з його асиметричним плануванням, розміщенням на різних рівнях, з’єднаних пандусами та сходами, з нерівномірним освітленням, з так званими ірраціональними колонами, що звужуються донизу. Примхлива живописність архітектурних об’ємів підкреслювалась напрочуд декоративними розписами кноського палацу. За мотивами й темами вони, за давньосхідною традицією, занурюються у знайомий світ людських діянь, ритуальних танців юнаків та дівчат, полювань на диких тварин.

На критських фресках гордовито крокує квітучим лугом юнак, увінчаний ліліями (*фреска “Крокуючий принц із Кносу”*, приблизно 1500 р. до н. е.). Невимушено спілкуються святково вбрані жінки у відкритих, багато декорованих сукнях та з пишними зачісками (*фреска “Дами у блакитному”*). У пластичному стрибку перелітають через бика акробати. Зачаровує кокетлива грація профілю темноволосої дівчини, яку названо *“Парижанка”*. Зображення людини тут підкорене канону розпластування тіла на площині, однак карбована ієрогліфіка давньоєгипетського образу поступається місцем невимушеній декоративності візерунчастого плетіння. Мажорне, радісно-безпосереднє ставлення до світу (на відміну від похмурого космосу давньоєгипетської моделі світу) природне для мешканців цих благодатних, родючих земель.

Легенди про однооких велетнів-циклопів живилися враженнями від оборонних стін Мікен та Тирінфу, складених з велетенських грубо оброблених каменів. *“Лєвова брама” багатоярусної фортеці у Мікенах* (ХІV—

XIII ст. до н. е.) споруджена у формі грандіозних вертикальних плит, перекритих монолітом. Суворя могутність їх архітектурної форми підтримувана геральдичною композицією із зображенням грізних левиць.

Досягнення *античної цивілізації* (I тис. до н. е. — V ст. н. е.) становлять підґрунтя розвитку європейської культури. Антична культура — це тип європейської раціональної культури. Її шлях — це шлях від міфу до логосу, від міфологічної моделі світу до його натурфілософського осмислення. Звільнена від суспільно-родових відносин антична свідомість позбувалася міфології як перенесення їх на оточення, замінюючи її суто розумовими структурами (рабовласництво спричиняє поділ розумової та фізичної праці), тобто натурфілософським способом мислення. Буття виявлялося в пропорції та зв'язку речей, які отримували математичне вираження. В одухотвореному, доцільному, замкненому Всесвіті володарювали логос і розум. За мінливим багатобарв'ям земного буття вбачався непорушний порядок абсолютів, універсалій, викристалізованих у свідомості як ідей.

Так, музику розуміли як знання про рух, який створює звучання. Оскільки в ній вбачали ті самі закономірності, що в зміні пір року або рухах небесних тіл, то її метою було пізнання основ світобудови. Вивчення розмірностей неможливе без числа як суті всіх речей, тому музика апелювала до арифметики, геометрії, астрономії, виявляючи тим самим тяжіння до раціонального пізнання світу.

Антична культура — космологічна. Космос виступав її абсолютом. Це Всесвіт, порядок, ціле, що протистоїть хаосові впорядкованістю і красою. Космос — це чуттєво сприйнятий реальний небосхил з небесними тілами, які правильно рухаються над нерухомою землею (Платон). За О. Лосевим, рабовласництво з сутністю раба як фізичної істоти, що спрямована сторонньою волею та позбавлена власної ініціативи, як живої речі, що виконувала фізичну роботу й створювала фізичні тіла, в кінцевому узагальненні породжувало уявлення про світ як про матеріальний. Пластичність античного світогляду є перенесенням земних відносин раба і рабовласника на всю природу. Відповідно, в античній культурі домінували пластичні мистецтва. Наукові знання також були насамперед дослідженням просторових відносин між тілами (“Початки” Евкліда).

Античний космос — це чуттєво сприйняті, зримі небосхили з небесними тілами, земля з її тваринами та рослинами (не випадково грецьке



слово “ідея” має той самий корінь, що й латинське “бачити”: воно позначає лише те, що сприймається зором). Платон у знаменитому діалозі “Тімей” сформулював це так: “Вмістивши у собі смертні та безсмертні живі істоти й сповнившися ними, наш космос став зримою, живою істотою, що обіймає все видиме, чуттєвим богом...”. Одухотворене тіло людини — головний предмет античного мислення, тому, за Платоном, античний космос набуває антропоморфного характеру, стає граничним узагальненням людського організму (на противагу давньоєгипетському космосу).

У такій культурі бути означало знайти естетично завершену форму. Це відобразилось у вченні Арістотеля про ентелехію, сутність якої в тому, що будь-яке поняття є водночас і розумовим уявленням, і об'єктивною реальністю. Предмети і явища отримують справжнє буття, коли набувають форми.

Космологізм античної культури передбачав розуміння людини як частини космосу. Людина безпорадна, її життєвий шлях, доля наперед визначені богами. Боги персоналізували коло року, фатуму, циклічного руху людських вчинків. Так, герої античної міфології і літератури завжди звертаються до богів з проханням визначити не тільки життєвий шлях, а й найменший вчинок. У неможливості вийти за межі доленосного кола, у вічному поверненні до першооснов виникав образ вічності, циклічного часу, часу — кола.

Мистецтво Стародавньої Греції пройшло у своєму розвитку такі основні періоди:

- гомерівський — 11—8 ст. до н. е.;
- архаїчний — 7—6 ст. до н. е.;
- класичний — 5—4 ст. до н. е.;
- елліністичний — кінець 4—1 ст. до н. е.

Грецька культура бере початок із життєдіяльності племен, що населяли Балканський півострів, острови Егейського моря, вузьке малоазійське побережжя. У так званий гомерівський період (за ім'ям легендарного автора епічних поем “Іліада” та “Одіссея”) різні суспільні та етнічні групи поступово асимілювалися, утворивши певну спільноту. Нерозчленованість колективізму доби родового ладу зумовила процес перенесення родових відносин на природне та соціальне довкілля. Світоmodell стала граничним узагальненням родової громади, що є серцевиною міфологічного способу мислення.

Грецька міфологія розвивалася разом з історією родової формації. Найдавніші форми міфомислення подають світ невпорядженим, дисгармонійним, невиразним, страшним (у “Теогонії” давньогрецького поета Гесіода — це Хаос, із розверзнутої пащі якого народилися Ніч та Морок; могутня стихія Еросу і похмурий Тартар, тератоморфне (від слова “чудовисько”) потомство матері-землі — сестри Горгони, Лернейська гідра, Кербер (Цербер), Еринії, Гарпії тощо. Це зрозуміло для людини, яка виявляла себе в оточенні природи досить пасивно і сприймала її як ворожу й неструктуровану. Архаїчна людина чітко не розмежовувала “я” та “не-я”, вона відчувала себе у злитті з природою, породженням однієї з нею матері-землі Геї. Нероздільність людського буття і природного сприяла виникненню у поезії міксантропічних форм: кентавр як сполучення людини й коня, ехидна — людини та змії, сфінкс — людини, грифона, лева. Природними є міфи про метаморфози істот (перетворення німфи Дафни, яка тікала від закоханого Аполлона, що переслідував її, на дерево лавр; метаморфози Діоніса, на якого напали морські розбійники, але, злякавшись його дивовижних перетворень (на ведмедицю, лева), кинулися в море й обернулися на дельфінів).

Поступова патріархалізація родової громади викликала до життя нові міфи. Як консолідувалася родова спільнота під владою вождя, чоловіка, батька, так об'єдналися грецькі боги під владою єдиного володаря Зевса. Класичне міфомислення бореться з міфологією землі, її породженням (суперництво Зевса і Геї, походи героїв Геракла, Тесея проти амазонок). Не випадково класичні боги мешкають на горі Олімп, вершина якої начебто торкається неба. Вони б'ються також з тератоморфним прадавнім світом (повалення титанів олімпійськими богами), вносячи у його стихійне буття упорядкованість, закономірність, гармонію, перетворюючи хаос на космос (ієрархія олімпійських богів упредметнювала його структурованість). Волю олімпійців на землі покликані були виконувати герої, діти або нащадки божеств та смертних (Геракл, Тесей, Ясон, Одисей та ін.). Вони були уособленням тієї ролі упорядника мирного життя, ватажка воєнних справ, що пов'язувалась у патріархальному суспільстві з чоловіком, батьком, вождем. Водночас герої, як і олімпійські боги, надавали класичній міфології антропоморфного характеру (на противагу зооморфності, міксантропічності архаїчної міфології).

Звільнення від родових відносин в архаїчний період стало звільненням свідомості від міфології, заміною її розумовими структурами на-

турфілософського способу мислення: еволюція свідомості рухалась від міфу (нерозчленована, цілісна, чуттєва) до логосу (аналітична, розумово диференційована). У давньогрецькій філософії саме логос встановлював порядок у неупорядкованій природі, трансформуючи її у структурований космос (так, Платон пов'язував стихії з певними багатогранниками: земля — гексаедр, вода — ікосаедр, всесвіт — додекаедр, а Демокрит розумів простір як атомістично-дискретний).

Як будь-яке тіло, космос мав чіткі просторові межі: давньогрецька культура сформована у специфічному еколого-географічному середовищі Балканського півострова — нерівна місцевість світу гір і долин, численні невеликі острови, що губляться в морських просторах. Це позначилося на акцентуванні в античній традиції естетики межі (вже згадувані багатогранні моделі платонових стихій, відокремленість поліса, замкненість архітектурного простору, самодостатня завершеність античної скульптури тощо).

Отже, античною свідомістю як абсолют сприймався саме чуттєво-матеріальний, просторово обмежений космос, кругообіг якого керований також чуттєво-матеріальними принципами та богами, які подібно до людей підкоряються непізнаній і непідвладній долі, року.

Географічні особливості Балканського півострова, масштаби оточення, його простота й завершеність сприяли розумінню співрозмірності людини і природи, характерної для культури Стародавньої Греції. Це виявилось у формуванні особливого типу державного устрою полісу, міста-держави, громадської спільноти з республіканською формою правління. Полісна система виховала у греків особливе світосприйняття. Найвищою цінністю була сама спільнота, яка забезпечувала добробут кожного громадянина. Для елліна поліс був тим єдиним місцем, де він відчував себе повновладною людиною, що була під покровительством богів. Руйнування громадянської спільноти сприймалося як руйнування впорядкованої законом світобудови. Не було нічого страшнішого для елліна за вигнання з рідного міста, позбавлення громадянських прав.

Демократична традиція виявляла себе в такому принципі культури як змагальність. Грецький агон (боротьба, змагання) уособлював характерну рису вільного грека, який реалізував свою свободу в Олімпійських, Піфійських, Немейських іграх. Агон утверджував ідею перемоги в змаганні як найвищої цінності, що уславлює переможця й забезпечує йому повагу та пошану. З агону починається діалектика як уміння ве-

сти бесіду, спростовуючи міркування противника, відстоюючи власні докази. Агон став складовою театрального дійства (трагедій і комедій), побудованого на діалозі хору й акторів, яке принесло невмирущу славу грецьким драматургам Есхілу, Софоклу, Евріпіду, Арістофану. Змагальність визначила принципи побудови системи освіти, що орієнтувалася на виховання повноцінного громадянина, особистості, лідера.

Антична світо модель матеріалізувалася в архітектурі давньогрецького храму, що увібрав у себе її найважливіші риси. Храм був центром суспільного життя поліса, сховищем громадської скарбниці, місцем відправлення релігійних ритуалів, торжеств.

Архітектурні форми давньогрецького храму зазнали певної еволюції — від найпростішого архаїчного “*храму в антах*” у вигляді невеликого прямокутного приміщення з двома колонами між виступами-антами на фасаді (*скарбниця у Дельфах*) до класичного периптеру, конструктивний образ якого вражає гармонійністю та досконалістю.

Давньогрецький *периптер* — це будова з двосхилою покрівлею, що спиралася на розміщені на східчастому постаменті (стилобаті) колони, які з усіх боків оточували (“оперяли”) замкнений простір святилища (наоса). Простота об’єму споруди підбадьорювала людину відчуттям легкості сприймання (особливо це відчутно поряд з важкими терасними масивами передньоазійських зикуратів та велетенських давньоєгипетських пірамід з їх архетипом гори світу або похмурого заплутаного простору колонних залів давньоєгипетських храмів, що упредметнювали образи лісових хащ). Це враження посилювалося завдяки світлим, ніжним (світло-блакитний, рожевий, жовтуватий) відтінкам мармуру, з якого витесували колони та інші архітектурні елементи храму, що забарвлювалися насиченими кольорами (фарбування нині втрачене). Це надавало храму радісного, мажорного характеру.

Оскільки греки вважали храм оселею божества, з яким могли мати безпосереднє спілкування лише посвячені, релігійні ритуали відбувалися на майдані біля храму. Особливої уваги надавали оформленню його екстер’єру — колон, фризу, карнизу, фронтона тощо. Поєднання багато декорованого екстер’єру та майже не оздобленого інтер’єру святилища було певним упредметненням співвідношення тілесного (зовнішнього) та духовного (внутрішнього) в античному світоуявленні.

Тілесність храму пов’язувалася з його антропоморфністю. Структура колон як основного конструктивного елемента храму виходила з побудо-

ви людської фігури: вона мала своє тіло — стовбур і увінчання, голову — капітель. Прорізані на тілі колони жолобки — канелюри — нагадували складки драпірованого хітона. Потовщення колони на третині її висоти (ентазис) матеріалізувало відчуття напруження, подібного до того, що виявляється у мускульній реакції руки людини, коли вона несе вагу.

Система грецьких ордерів (порядок співвідношення конструктивних частин архітектури) відповідала антропоморфному прообразу. Мужній, осадкуватий *доричний ордер* ґрунтувався на пропорціях чоловічої фігури. Легкий, стрункий *іонічний ордер* виходив з пропорцій жіночої фігури. Виразність ордерів базувалася на їх пропорційності, гармонійному співвідношенню частин, що утворювали єдине ціле.

Дорична колона не мала бази і стояла прямо на стилобаті; її капітель, що вінчала стовбур колони, утворювалася круглою кам'яною подушкою ехіном і невисокою квадратною плитою абакою. Антаблемент, що несе вагу перекриття храму, у доричному ордері не декорувався. Висока і тонка колона іонічного ордеру мала базу, ехін її капітелі прикрашали двома завитками волютами, а частини антаблементу багато декорували.

Не випадково іноді у доричних храмах колони замінювали чоловічими фігурами — атлантами, а в іонічних — жіночими, каріатидами. Храми доричного ордеру з'явилися, коли боги сприймалися як захисники, а їхня оселя мала втілювати ідею суворої мужності. Саме у добу архаїки найчастіше використовували доричний ордер, що відповідав ідеям громадянської звитяги, напруженню духовних сил (*базиліка в Пестумі* (сер. VI ст. до н. е.), *храм Аполлона у Коринфі* (бл. 540 р. до н. е.), *храм Геру в Олімпії*, кінець VII — поч. VI ст. до н. е., *храм Геру у Пестумі*, VI ст. до н. е.). Храми іонічного ордеру набули поширення, коли виникла необхідність упредметнення торжества богів, що дарували благополучне буття своїм земним дітям, а їхні оселі мали стати підтвердженням мажорного характеру (*храм Ніки Антерос*, 420 р. до н. е.).

Третій ордер — *коринфський* — відрізнявся ще більшою витонченістю, стрункістю та легкістю стовбура колони, увінчаної капітеллю у вигляді корзини з листям аканта. Історично він є значно пізнішим архітектурним ордером.

Розміщення колон у давньогрецькому периптері, їх висота і товщина не підпорядковувалися математично вирахованому еталону. Колони мали більшу висоту посередині кожної сторони, кутові — масивніші,

ніж ті, що сприймалися на тлі стіни святилища, проміжки між колонами були різні. З одного боку, ці прийоми завдяки оптичним ілюзіям ліквідували можливі викривлення сприймання, з іншого — надавали храму характеру органічної, живої матерії. Так, рух колон нагадував вільну процесію людей, яка сприймалась як метафорична матеріалізація ідеї розумного громадянського суспільства вільних, рівних, незалежних індивідів.

Відчуття значущості, самостійності, самодостатності людини у просторі грецького храму посилювалося його антропоморфним модулем: сходи цоколя храму, відстані між колонами та їх висота відповідали пропорціям людського тіла та довжині кроку людини. Орієнтуючи простір на людину, архітектура позначала ціннісні акценти, залучаючи особистість до світу високих громадянських ідей.

Саме громадянська ідея загальноеллінської єдності надихала давньогрецького скульптора і архітектора **Фідія**, коли він керував плануванням та побудовою славетного *афінського Акрополя*. Святилища афінян стали органічним увінчанням пагорба Акрополя. Витончений геометризм їх форм, ніжний мармур колон протиставлявся хаосу темних кам'яних мас схилу Акрополя, нижнього міста — Агори та місця поховання померлих — мертвого міста Некрополя, утверджуючи опозицію верху і низу, центру і периферії, життя і смерті, в цілому — вищість людського творіння над природним хаосом.

Своєрідним прологом афінського Акрополя слугували величні вхідні ворота — *Пропілеї* (437—432 рр. до н. е., арх. **Мнесикл**), дорична колонада яких своїми суворо-могутніми формами мала нагадувати про доблесне минуле греків. У лівому павільйоні Пропілей — Пінакотеці були зображені епізоди Троянської війни. Правий павільйон слугував постаментом для невеликого храму *Ніки Антерос* (449—420 рр. до н. е., арх. **Каллікрат**). Витончена легкість його іонічної колонади посилена контрастом з могутніми Пропілеями. Цей храм уособлював переможну силу еллінської громади, що була насамперед духовною силою (на рельєфі храму богиня Ніка зображена без військового обладунку та безкрилою).

Пропілеї розкривалися на широкий майдан, в центрі якого височіла статуя Афіни Промаяхос (“Воїтельки”, 465—455 рр. до н. е., скульптор **Фідій**), що слугувала вертикальною віссю ансамблю. Головним храмом Акрополя, що символізував процвітання, добробут суспільства і присвячувався покровительці міста Афіни — Афіні Парфенос (“Діві”), —



Парфенон. 447—438 рр. до н.е.

Парфенон (447—438 рр. до н. е., арх. **Іктин і Каллікрат**) Він відкривався зору з кута, і це змушувало глядачів обходити його навколо, уможливаючи переймання величною героїкою храму. Досконалість форм Парфенону, гармонійне співвідношення частин, простота і ясність об'ємів, відчуття антропоморфної міри, героїчна монументальність його доричної колонади посилювалися зіставленням з примхливо-вільним за композицією храмом *Ерехтейоном* (421—406 рр. до н. е.). Ерехтейон, присвячений Афіні та Посейдону,

мав чотири різні асиметричні фасади, серед яких — відомий портик каріатид. Живописність об'ємів, контрасти гладі стін і світлотіньового моделювання, різновисотність просторових форм, змагальність архітектурних і скульптурних прийомів, динамічна свобода композиції викликають у сприйнятті Ерехтейона тему повернення у хаос, що логічно завершає смислову драматургію афінського Акрополя.

Заміна громадянської героїки заземленням та інтимізацією образу знаменувала процеси, характерні для архітектури пізньої класики та еллінізму. Давньогрецька архітектура цієї доби вийшла за межі храмового будівництва. Великої уваги афіняни надавали спорудженню видовищних будівель. Так, у середині IV ст. до н. е. в Епідаврї було побудовано *Фізелу* (або *Толос*), призначену для театральних постановок та виконання культової музики. Її відкрита біломармурова чаша органічно поєднувалася з довкіллям. Відомим був також *театр Діоніса в Афінах* (IV ст. до н. е.). Поширювалося будівництво меморіальних споруд, прикладом яких є *Галлікарнаський мавзолей* (сер. IV ст. до н. е., архітектори **Самір та Піфей**), *Філіпейон в Олімпії* (330-ті рр. до н. е.). Серед архітектурних шедеврів часів еллінізму слід назвати *вітар Зевса у Пергамі* (близько 180 р. до н. е.) з його вражаючим скульптурним декором, а також великий маяк *Фарос в Олександрії*.

**Еллінська традиція** явила нам феномен вільного громадянина, який є самостійним приватним власником і разом з такими самими еко-

номічно незалежними власниками утворює громадянське суспільство, підпорядковуючи собі державні інститути. За Ю. Павленком, давній грек уявляв соціальні відносини як горизонтальні, тобто взаємини в принципі рівноцінних людей, а не як вертикальні, що йдуть з висоти влади до підлеглих їй людей.

Історія спрямувала розвиток давньогрецького рабовласницького суспільства на шлях республіканського правління, де влада належала не деспотові (як у давньосхідних цивілізаціях), а певному колективу вільних громадян міста (держави-поліса).

Процес великої колонізації грецькими спільнотами Малої Азії та Балканського півострова формував еллінське суспільство як політичний союз рівноправних воїнів. Грецькі поліси вели постійні жорстокі війни — це піднесло на рівень ідеалу людину дії. Полісна людина була воїном і громадським діячем. Кожен громадянин не лише мав право, а й повинен був брати участь у вирішенні державних справ. За законами Солона під час міжусобиць кожен мав обрати одну з ворогуючих сторін, інакше його позбавляли громадянських прав. Вільні громадяни брали активну участь в управлінні державою, пов'язуючи власний добробут із процвітанням держави-поліса, яка не сприймалась як абстрактна, оскільки саме народне зібрання визначало стратегію й тактику державотворення. Еллін віддавав свої сили й життя державі не від усвідомлення обов'язку, а тому, що розумів себе діяльною персоною історії, яка реально впливала на оточення. Всі чоловіки поліса, за винятком рабів, мали виборче право і могли посісти будь-яку державну посаду. Громадянська діяльність відмежовувала особистість вільної людини від раба, який не мав жодних прав. Це пояснює незначний інтерес класичної античності до приватного життя людини, унеможливаючи появу репрезентативних житлових форм, психологічної повісті або портрета.

Позбавлене сумнівів почуття єдності особистого й спільного — ось основа полісного існування. Приватне життя індивіда розчинялось у



*Ерехтейон. 421—406 рр. до н. е.*



громадському, як сімейне переміщувалося у відкрите для очей кожного внутрішнє подвір'я — атриум.

Героїзм став тим, що надавало сенсу людському буттю. Еллін жив у світі тотального всевладдя долі. Однак для нього було важливим подолати її. Герой знищує в собі рабське, тоді як раб приймає це і живається з цим. Герой і раб утворюють полюси античного світу, в якому героїчне стало вищим змістом буття, що вимагало від людини набувати божественного за допомогою власних людських ресурсів. Смерть у бою вважалася гідним закінченням життя, особливо порівняно зі спокійною смертю в ліжку: смерть — доля спільна для всіх, героїство — тільки для обраних. Героїзм вимагав активності, дієвості, конкретних вчинків. Антична трагедія моделювала ситуацію зіткнення героя і долі. В цій ситуації герой утверджував свій героїзм, а доля — своє всевладдя. Тема воїнів, героїв стала головною в давньогрецькій літературі (“Іліада” та “Одісея” Гомера, “Прикутий Прометей” і “Орестея” Есхіла).

Утвердження демократичного ладу збіглося з розквітом давньогрецького театру, творчістю Есхіла, Софокла та Еврипіда. Саме театр був найпершим вихователем демократичного світогляду еллінів (визнанням його суспільного значення можна вважати той факт, що бідності видавали спеціальні жетони на відвідування театральних вистав). У класичній драматургії людина поставала полем боротьби різних сил: тих, що живуть у самій людині (її пристрасті), і тих, що діють поза нею (боги та рок). Трагедійне протистояння людини цим грізним й безжалісним силам захоплювало глядачів, вселяло в них почуття причетності до когорти вільних людей, які реалізували себе в активних діях, у боротьбі з невідкладними таємничими виявами, у громадянських пориваннях душі.

Демократизм суспільного ладу привчив елліна визнавати реальні можливості земної людини, які й були піднесені до рівня естетичного ідеалу. Давньогрецький філософ Протагор декларував: “Людина є мірою усіх речей”. Класична антична міфологія є антропоморфною: олімпійці наділені людською подобою, людськими чеснотами й вадами, міфологічні герої — нескорені завдяки власне людській силі й хитрощам. Антропоморфно позначені й архітектурні форми. Людина ставала майже єдиною темою у мистецтві: лише у більш пізню добу з'являються зародки пейзажних композицій та елементи натюрморту.

Визнання греками людської краси проявилось у скульптурі, яка вже в архаїчну добу таїла в собі зародження прекрасної тілесної сили і

мажорне відчуття буття. Якщо статуя *Гери з острова Самос* (бл. 560 р. до н. е.) ще характерна величним спокоем фронтальної пози, то в статуях сильних, мужніх юнаків — куросів сміливо втілена нагота вже не приховує дієву силу. У *статуях Аполлона Тенейського* (бл. 560 р. до н. е.), *куросу з мису Суніон* (бл. 600 р. до н. е.) попри певний схематизм умовно переданого кроку в цілісності плавних контурів, правильності пропорцій і об'ємів передано потенційну енергію сильного тіла. Життєрадісності образу надає знаменита “архаїчна посмішка”. Струнки, драпіровані пеплосами фігури дівчат (так звані кори, наприклад “*Кора у пеплосі*” (бл. 530 р. до н. е.) стверджували цінність людського існування в його поетичних формах: ніжне обличчя, легка здивована посмішка, струмливі шати та пасма волосся.

Нарядна декоративність архаїчної скульптури з її геометричним спрощенням і схематизмом поступилась у добу ранньої класики гармонійному співвідношенню життєвості тіла та повноти образу. Безтрепетна прямовисність постави скульптури “*Дельфійського візничого*” (477 р. до н. е.) з вертикалями спадаючих складок одягу увиразнює мужній спокій людини, якій підкорені баскі коні. Активне силуетне рішення бронзової статуї “*Посейдон*” (бл. 460 р. до н. е.) підкреслює героїчну войовничість образу підкорювача простору. Стримана краса хвилястих ліній рельєфу так званого “*Трону Людовізі*” (бл. 460 р. до н. е.) втілює тремтливість дива народження з вод богині любові та кохання Афродіти.

Специфіка існування давньогрецького соціуму потребувала від вільної людини дієвої активності. Так, традиційну модель давньогрецької біографії, прикладом якої можна вважати біографію міфічного героя, становила низка подвигів (в історії Геракла — його знамениті дванадцять подвигів: вбивство Немейського лева та Лернейської гідри, очищення авгієвих стаєнь, приборкання критського бика тощо). Порівняння однакових за композицією давньогрецької та давньоєгипетської статуй, наприклад фараона Хефрена та Зевса Олімпійського з його храму в Олімпії скульптора Фідія, увиразнює в Зевсі ак-



*Курос.*  
Близько 530 р. до н.е.

тивну дію, готовність тілесного напруження як потенцію руху на проти-вагу узагальненим монолітним формам давньоєгипетської скульптури.

Виховання юнака також акцентувало дієву активність як громадянську доблесть, що виявлялося у засвоєнні азів політичної та філософської науки, легендарної історії предків, громадянської та патріотичної літератури, а також у фізичній підготовці. Тілесна сила юнака була його

власною справою: у більшості полісів не було регулярної армії, кожен чоловік за будь-якої ситуації мав стати воїном. У давньогрецького письменника Лукіана є характеристика ідеального громадянина: “Більш за все ми намагаємося, щоб громадяни були прекрасними душею й сильними тілом, оскільки саме такі люди добре живуть разом у мирний час, а під час війни рятують державу й охороняють її свободу та щастя”. Тому образ енергійного, сильного, мужнього атлета якнайкраще відповідав громадянським ідеалам Давньої Греції.

Коли давньогрецький скульптор класичної доби **Поліклет** вирішив відтворити ідеальний характер в ідеальному тілі як своєрідну ілюстрацію до свого теоретичного трактату “Канон” про досконалі пропорції людської фігури та закони її зображення, то героєм він обрав саме мужнього й сильного атлета-списоносця, тобто *Дорифора* (сер. V ст. до н. е.). Цей мускулястий, енергійний юнак, який несе на плечі спис, має дійсно гармонійне тіло, яке вільно підкорює собі. Його стихія — активна дія: рішучий крок підкреслений опорою усієї фігури лише на праву ногу, ліва ледве торкається пальцями землі. Спокійна сила різко напружених м’язів втілена у рівновазі композиційного контрапосту — піднятому правому стегну відповідає опущене праве плече, навпаки, опущеному лівому стегну — підняте ліве плече. Поліск відполірованої бронзи посилює відчуття



*Поліклет. Дорифор.*  
Сер. V ст. до н. е.

металевої міці його тіла. Прекрасна оголеність тіла Дорифора сприймалась як знак піднесення над буденним, увиразнювала героїчний характер образу. За традицією грецькі атлети були оголеними під час олімпійських змагань та перед земляками, коли поверталися на батьківщину переможцями. У скульптурі їх теж зображували оголеними.

Однак уся енергія скульптури міститься у тілі атлета: обличчя залишається психологічно невмотивованим, мало індивідуалізованим, замкненим у собі, відчуженим. Особливо це помітно у статуй “Дискобол” (бл. 450 р. до н. е.) скульптора **Мирона**. У ній вражає контраст напруженого тіла, що за секунду розпрямиться, віддавши свою енергію польоту диска, та безтрепетний вираз обличчя. Саме так утверджувалася суто еллінська етична цінність розумної волі, що стримує силу пристрастей. Цей принцип блискуче втілено у скульптурній групі Мирона “Афіна і Марсій” (бл. 480 р. до н. е.) через контраст спокійної впевненості постави Афіни та хиткості дисгармонійно напруженої фігури Марсія. У протиставленні досконалості та потворності увиразнено непереможність розумної волі та вразливість пристрасті. Цей дух античної традиції яскраво переданий у легенді про натурницю Фрину, довершена краса оголеного тіла якої стала вирішальним доказом її моральних чеснот. Письменник Е. Богат помітив, що у неприхованій відвертості тіл еллінських статуй приховується життя душі, втілене повніше, ніж на безтурботно відсторонених від земної суєти обличчях.

Ця специфічна пластичність античної культури визначена О. Лосевим так: античність нерозчленовано, несуперечливо усвідомлювала співвідношення матеріального й духовного в людині та світі, значною мірою зберігаючи той синкретизм світосприйняття, який характеризував первісний тип суспільної свідомості.

Давньогрецьке мистецтво відобразило властиве цьому типові культури взаємопроникнення матеріального й духовного. Скульптура представляла “тілесну” людину, однак її тіло було одухотвореним. Напруженість тіл, їх різкі ракурси увиразнюють атмосферу гарячого зіткнення двох стихій у композиції битви лапифів з кентаврами на горельєфах храму Парфенон на афінському акрополі скульптора **Фідія** (сер. V ст. до н. е.). Геніально передана ним же доцільність ритму драпірувань, що виявляє пластичну благородність поз *трьох мойр* зі східного фронтона Парфенону (сер. V ст. до н. е.), втілює спокійну впевненість і мудру неквапливість володарок людської долі. Для створення атмосфери велич-

ності ритуального дійства на *рельєфах із зображенням святкової ходи* на фризі Парфенону (сер. V ст. до н. е.) Фідій використовує мірне повторювання ритму профільних фігур юнаків-вершників, дівчат у довгих пеллосах, людей із жертвними тваринами.

Давньогрецька література також змальовувала душевні поривання людини лише тією мірою, якою вони могли бути виражені пластично. Любовна лірика Сапфо має підкреслено фізіологічний характер: страждання нерозділеного кохання виливаються в страждання тіла, німіє язик, дзвенить у вухах, охоплює жар тощо. Поезія її станів та подій — це поезія іменників та дієслів, що характеризують фізичні бажання та їх рух, вона не знає прикметників, які покликані втілювати душевні відчуття.

В епічних поемах Гомера “Іліада” та “Одіссея” змальовується насамперед матеріальне, тілесне — зовнішня краса, пишний одяг, фізична сила героїв, їхні успіх, слава, а внутрішні переживання характеризуються через тілесний вияв. Так, страждання Ахілла, який дізнався про загибель свого друга Патрокла, розраджується лише в дії: він, позбавлений сну, блукає морським узбережжям, потім запрягає коней і волочить прив’язане тіло переможеного ним ворога Гектора навколо могили друга.

Неіндивідуалізованість, психологічна невмотивованість персонажів давньогрецької культурної традиції виходить також з характерно-



Фідій. Богині зі східного фронтона Парфенона. 447—432 рр. до н. е.

го акцентування в людині більш загального, того, що об'єднує її певну спільноту. Епічна доба підкорювала особистість родовій громаді: герої Гомера — Ахіллес, Гектор, Одісей — могли бути переможцями або переможеними, відважними або ні, однак суттю свого буття вони обов'язково були пов'язані із загальноеллінською справою; їхні рішення, вчинки керовані невідвладною людині волею богів. Так, супутницею Одиссея була Афіна Паллада. Класична доба розглядала людину як одиницю полісної громади: статуї створювались для взірцевого зображення зразкового громадянина. Не випадково давньогрецька традиція не знає мистецтва портрета. Нечуваною зухвалістю був сприйнятий автопортрет Фідія у вигляді старого лисуватого чоловіка з енергійним обличчям і коротким одягом ремісника на щиті Афіни у храмі Парфенон.

Позаособовість класичного ідеалу людини стала своєрідним відображенням космологічного, тобто позаособового, уявлення абсолюту ("єдине" у Платона, "першодвигун" у Арістотеля). Розуміння людини як частини неперсоніфікованого абсолюту (космосу) виховувало в елліна самосвідомість індивіда, якому все дозволено і який реалізує себе насамперед у дії: гнів гомерівського Ахіллеса не має виправдання; безглуздо жорстоким є вбивство Одиссеєм наречених Пенелопи; безвинні люди гинуть від Посейдонової помсти за осліпленого сина.

Поведінка міфічних та літературних персонажів підкорена так званій героїчній етиці, що стверджує право героя на будь-який вчинок поза його моральним виправданням. Уславлюючи красу та велич людини дії, давньогрецький драматург Софокл (495—406 рр. до н. е.) у трагедії "Цар Едіп" (бл. 428 р. до н. е.) геніально передав уразливість самої дії: рятуючи місто Фіви від чуми, Едіп стає вбивцею свого батька й одружується на своїй матері, оскільки діє у невідвладному та непізаному світі. Осліплення Едіпа означало поразку людини, яка діє.

У трагедії Софокла "Едіп у Колоні" його герой, знедолений, приречений на поневірвання, з активної особистості перетворюється на пасивно споглядальну істоту, зосереджену лише на внутрішніх переживаннях. Трагедія "Едіп у Колоні" знаменувала крах громадянських ідеалів наприкінці V ст. до н. е. Міжусобна Пелопоннеська війна послабила грецькі поліси, що спричинило підкорення їх утвореній на Балканах могутній Македонській державі. Руйнування полісної системи знецінило дух громадянської єдності та колективізму, призвело до відокремлення приватного від суспільного. Розпочатий процес звільнення рабів, надання їм

права на викуп з неволі, створення сім'ї, професійне навчання тощо вели до нового розуміння особистості як певного самостійного суб'єкта, до розвитку індивідуалізму.

Філософ Сократ заглиблювався у вивчення власного “я”, проголосивши лозунг: “Пізнай самого себе”. Учень Платона й Аристотеля Теофраст описав тридцять людських характерів у своїй відомій книжці “Характеристики”. Його Облудник, Балакун, Нахаба, Скупий, Боягуз позначили пріоритет живого людського характеру перед ідеалізованою суспільною маскою. Теорія Епікура про спонтанне відхилення атомів від прямолінійної траєкторії сприймалась у контексті процесу індивідуалізації світовідчуття, що був закарбований у визначенні філософа Антисфена: “...вище благо для людини бути вільною від суспільства”.

Ослаблення громадянської героїки в період пізнього класицизму (кінець V—IV ст. до н. е.) та еллінізму (кінець IV—I ст. до н. е.) обернулось інтересом до неповторного, індивідуального, до утвердження цінності приватного життя людини, її особистих переживань. Архітектура храмів і театрів як простору суспільного життя людини поступилася місцем містобудуванню, створенню житлових і торговельних споруд (будівництво Пергаму, Олександрії). На зміну високій драмі Есхіла прийшли трагедії Еврипіда та комедії Аристофана. Мистецтво відійшло від героїчних сюжетів і надало пріоритет безтурботному світові вакханок, Ероту. Не мужній списоносіє, не довершений дискобол, а *кулачний боєць* (статуя близько 330 р. до н. е.) з перебитим носом на розгніваному обличчі з виразом брутальної фізичної сили став героєм нової доби. Зміна пластичного мотиву — вигин фігури у мрійливій розслабленості персонажа або в екстатичному пориві — також є відображенням еволюції світовідчуття.

Скульптор **Пракситель** (IV ст. до н. е.) втілює у своїй творчості поезію споглядальної, мрійливої душі. Його Гермес (статуя “*Гермес з немовлям Діонісом*”, 330 р. до н. е.) сумлінно виконує доручення Зевса оберегати та забавляти молодшого брата, однак володіють ним його власні мрії, легка посмішка відповідає плину його думок. Просторові об'єми скульптури утворені не металевою жорсткістю бронзи, типового матеріалу класичної доби, а м'якою світлотіннювою грою поверхні мармуру.

Нова доба отримала свій ідеал у гармонійній пластичності жіночого тіла. Праксителява *Афродіта Книдська* (350 р. до н. е.), позбавлена монументальної величності, чарує життєвою довершеністю форм. “*Вакханка*” (“Менада”, 350 р. до н. е.) скульптора **Скопаса** у чуттєвому вигині гнуч-

кого тіла, у русі складок хітона, у хвилі спадаючого волосся втілює екстаз вакхічного танцю. Саме цей скульптор відкрив трагічне у людині, увів у мистецтво теми страждання, внутрішнього надлому, що руйнує епічний спокій класичного героя тією ж мірою, якою він був знехтуваний безтурботною споглядальністю відсторонених від бурхливого потоку життя героїв Праксителя. Розмивання класичного канону відбувалося також на шляху холодної ідеалізації, зразком якої є *статуя Аполлона Бельведерського* (бл. 340 р. до н. е.) скульптора **Леохара**, де спокійна та довершена краса тіла спустошена відсутністю повноти духовного життя.

Тенденція втілювати гостроту емоційної напруги характеризує також кризову атмосферу доби еллінізму. Легендарний мотив народження краси був втілений у славетній *Афродіті Мелоській* (бл. 120 ст. до н. е.), гвинтоподібна композиція якої наповнює пластичне рішення невловимою нотою чуттєвого трепету. Натомість сильна діагональ могутнього стрункого тіла *Ніки Самофракійської* (бл. 190 р. до н. е.), спрямованого назустріч поривам вітрів, увиразнює незаперечну переможність патетичного польоту до свободи.

Неспростовним свідченням індивідуалізації світовідчуття є поява портретних зображень з пошуками вираження особистості, характеру людини. Статичний портрет, позбавлений міміки, погляду, створює відчуття існування людини в іншому, відокремленому від співбесідника-глядача світі, подібний до *герми філософа Антисфена* скульптора **Деметрія** (бл. 375 р. до н. е.). Він поступово трансформується в експресивний портрет, зразком якого можна вважати *голову Олександра Македонського* (330 р. до н. е.), виконану скульптором **Лісіппом** з вражаючою характеристикою духовного життя суперечливої особистості.



*Ніка Самофракійська.  
Біля 190 р. до н. е.*



Образом драматичного кінця давньогрецької культурної традиції став скульптурний фриз “Віттаря Зевса” з Пергаму (180—160 рр. до н. е.) із зображенням легендарної битви між богами та героями. У монументальній експресії його пластики, динаміці рухів, світлотіньових контрастах наявна атмосфера граничного напруження сил, шаленства полярних емоцій. Відчайдушні жести страху, болю, страждання велетнів подавлені триумфуючою силою могутніх богів. Величні образи пергамського “Віттаря Зевса” змушують людину відчуті свою слабкість перед вищими силами. Утвердження перемоги богів було утвердженням абсолюту особистості (на протигагу абсолюту космосу), яка сама творить чуттєво-матеріальний космос, утвердженням, яке відкривало обрії нової доби.

Пластичність генія давньогрецького мистецтва з особливою силою втілює традиція вазопису. У гомерівську добу розвивався так званий “геометричний стиль”, в якому стриманий лінійний орнамент з м'яким темно-коричневим лаком по жовтому тлу підкреслював благородство форм, витриманість силуету глиняних посудів (дипілонські вази). У період архаїки домінував “чорнофігурний стиль”, зображення в якому виконувались чорним лаком на червонуватому тлі випаленої глини. Архаїчний вазопис вражає співрозмірністю частин, ясно продуманим ритмом, взаємодією зображення з пластичною формою посудини. Саме в цю добу відбувався перехід від орнаментальних композицій до сюжетних, як у кіліку із зображенням Діоніса у човні (після 540 р. до н. е.) майстра *Ексекія* з його поетичним і легким образом подорожі хвилями життя.



Фриз Пергамського олтаря.  
Біля 180 р. до н. е.

Прагнення у добу класики подолати умовність і площинність зображення викликала появу “червонофігурного стилю”, коли задля збереження кольору людського тіла чорним лаком заливають тло зображення. Тонкі лінії чорного кольору давали можливість моделювати тілесні об’єми, увиразнювати деталі, примхливо поводитись із сюжетом. Динамічність стилістики червоно-

фігурного вазопису дала змогу втілити такі несподівані жанрові образи, як радісна зустріч весни хлопцем, юнаком і чоловіком (“Ваза з ластівкою”, майстер **Євфроній**) або допомога п’яниці (“Наслідки симпосію”, майстер **Бриг**). Жанровий характер тонкоемоційних образів посилювався у добу пізньої класики та еллінізму, що відповідало поширенню застосування ваз із білим тлом (ритуальні лекіфи). Еволюція мистецтва вазопису, за якою можна уявити характер давньогрецького живопису, що майже не дійшов до наших часів, відповідає загальній динаміці культури, яка рухалася від домінування автаркії як повного самовладання героя над власним тілом і духом до її втрати як занурення у випадковість індивідуальної долі.

## 1.5. Мистецтво Стародавнього Риму

Майже тисячолітня історія Давнього Риму (VIII ст. до н. е. — V ст. н. е.) перетворила невелику родову громаду на Тибрі у світову могутню рабовласницьку імперію, різноманітну за етнічним та соціальним складом, художня культура якої увібрала в себе мистецькі традиції підкорених народів. Підґрунтям римській культурі слугувало самобутнє мистецтво місцевих італійських племен, насамперед високорозвинутих етрусків. На розвиток римської художньої традиції вплинуло мистецтво варварів, які поступово входили до складу імперії. Особливого значення для культурної історії Риму набуло завоювання грецьких міст, що залучило римлян до більш високої грецької культури, зокрема мови, філософії, літератури. Рим розділив спільну долю античності бути символом пластичної тотожності матерії та духу. Однак історія Риму пов’язана з особливостями останнього етапу розвитку античного рабовласницького суспільства і стала завершальним моментом його історії. Якщо греки відчували єдність своїх особистих інтересів та інтересів суспільних, а себе — як органічну частку полісної спільноти, то римська держава з жорсткою системою управління протистояла окремій людині. Розлад між особистістю і державою осмислювався філософією стоїків: у підкоренні особистих інтересів державним, пристрастей розуму вони бачили вихід із суперечностей життя (Сенека). Якщо греки сповідували культ краси вільної особистості, то римляни — культ влади і сили.

Організація грандіозної, з численними політичними та соціальними кризами Римської держави потребувала суворої системи управління, що здійснювала насилля не лише над рабами, а й над вільними людьми. Відносини між особистістю та державою реалізовувалися як протиставлення. Проблеми організації та структури суспільства, місця людини в ньому, її прав та обов'язків перед ним акцентовані у римській культурній традиції. На відміну від Греції Рим фіксує певний предмет не в якості фізичного, а в якості соціального космосу. Римська великодержавність — ось сфера краси. У культурі надійно утвердилась ідея універсалізму і могутності Риму, його всесвітнього володарювання й нездоланності.

У поезії — це уславлення непереможної величі Римської держави, завойовницьких дій імператорів, утвердження божественного походження влади, в архітектурі — величність грандіозних купольних та арочних споруд, у скульптурі — офіціоз парадних портретів, а також соціальні форми видовищ — бої гладіаторів, цькування звірів тощо. Лукрецій у поемі “Про природу речей” відтворив грандіозні картини безмежного Всесвіту. Універсалізм римського світобачення вплинув навіть на уславленого витонченими образами Овідія: у його “Метаморфозах” є монументальні картини польоту Дедала та Ікара на штучних крилах або відчайдушне дерзання Фаетона, який захотів правити колісницею самого Сонця й ціною власного життя пролетів через увесь світовий простір. Поет Вергілій у поемі “Енеїда” так сформулював призначення римського генія: “Ти народи повинен вести, о римлянин, владою своєю. Ось мистецтва твої — надавати звичаї світу, підлеглих щадити та завойовувати гордих”.

Різкої зміни зазнало і суспільне становище митця. Якщо в Греції людина творчої професії займала гідне місце у суспільній ієрархії, то в Римі вона була наділена правами громадянина, але зневажувана за приналежність до людей фізичної праці. Не випадково римська історія майже не зберегла імен митців.

Хронологія давньоримського мистецтва охоплює такі періоди:

- республіканський — кін. 5 — кін. 1 ст. до н. е.;
- імператорський — кін. 1 ст. до н. е. — 5 ст. н. е.

Пафос світового володарювання живив давньоримську архітектуру, в якій головна увага приділялася спорудам суспільного призначення, що відображували могутність держави та були пристосовані для розміщення великої кількості людей. Цій меті певною мірою не відпо-

відали гармонійно антропоморфні храми Еллади, хоча римський храм і виходив з грецького праобразу: римські будівничі позбавили композицію храму можливості кругового огляду, зорієнтували його фронтально і створили так званий псевдопериптер з входом на фасаді. Якщо у давньогрецькій архітектурі ордер відіграв конструктивну роль, то у давньоримській — декоративну. Опорну функцію виконувала стіна, яку оформлювали колонами коринфського або запозиченого від етрусків тосканського ордеру. У невеликому храмі *Фортуни Вірліс у Римі* (I ст. до н. е.) втілена властива республіканській добі стримана рівновага домінуючої пластики головного портика іонічного ордеру і площинного трактування об'єму ціли (святилища), декорованої півколонами. Натомість образне вирішення храму імператорської доби передбачало вираження великовагової парадності, холодної офіційності, вольової сили, як у храмі у *Німі* (поч. I ст. до н. е.) з його високим східчастим подіумом, видовженими колонами коринфського ордеру, раціональним акцентом на шестиколонному портику. Давньоримські круглі храми (*храм Сибілли в Тіволі*, I ст. до н. е.) були також розраховані на фронтальне сприйняття підкресленим парадним входом.

Однак власне римський дух знайшов втілення у знаменитому храмі *Пантеоні*, створеному архітектором *Аполлодором Дамаським* близько 118—125 рр. н. е. Цей храм, присвячений усім богам, ушляхетлював об'єднувальні поривання імперії, що підпорядковувала Римській державі багато різних народів, вірувань, культур. Це зумовило центрично-купольну композицію храму. Купольне склепіння сприймається як відображення римського космічно-соціального універсуму. Купол, що перекриває велетенську ротонду Пантеону, немов об'єднує та увінчує Всесвіт, уособлюючи могутність, єдність імперії: куля в античності була символом вічності, досконалості. Гладка зовнішня стіна ротонди Пантеону, перервана лише могутнім портиком з колонами коринфського ордеру, справляє вражен-



*Пантеон. Рим. 118—125 рр.*

ня величного кам'яного масиву, який владно поглинає у замкненість свого простору будь-яку окремішність. Інтер'єр Пантеону вражає грандіозністю цілісного підкупольного простору, осяяного потоком світла, що ллється з отвору в центрі купола. Рух архітектурних мас інтер'єра заданий переходом від нижнього ярусу з колонами коринфського ордера та нішами зі статуями богів та аттикового поверху з пілястрами, оздоблених кольоровим мармуром, до розчленованої касетами товщі купольного перекриття. Архітектонічна ясність і простота композиційного вирішення Пантеону увиразнює величний масштаб його універсалістського образу.

Давньоримський соціальний універсум знайшов відображення також у видовищних формах архітектури — амфітеатрах, які за своїм призначенням мали об'єднувати у відокремленому просторі тисячі глядачів. Створені за формою еліпса вони виходили з архетипу світового яйця як основи життя Всесвіту. Римський архітектурний геній прагнув замкненої форми. Розімкнене півколо грецького амфітеатру, звернене до природного ландшафту, перетворилося на відокремлений простір еліпса, відчуженість від середовища якого підсилювалась високою стіною. Саме моно-

літна стіна з численними арками стала основою архітектурного образу (на противагу простору у грецьких амфітеатрах). Чотири яруси могутніх арок *Колізею* (75—90 рр. н. е.) з їх жорстким ритмом, що нагадує переможну ходу римських легіонерів, сприймаються як уособлення імперської величі, державної могутності та сили. Центром композиції *Колізею* є арена, оточена східчастими лавами для глядачів, що піднімалися уверх. Монолітність замкненої стіни не порушує декорування



*Колізей. Рим. 75—90 рр.*

півколоннами тосканського (перший ярус), іонічного (другий ярус) і коринфського ордера (третій ярус), що завершується кільцем нерозчленованої стіни четвертого ярусу. Суворі енергійність архітектурних форм відповідала їх призначенню: камені римських амфітеатрів не чули громадянських слів піднесеної грецької трагедії, вони були лише свідками нелюдської жаги крові, смерті, страждань.

Взагалі арка та склепіння з їх семантикою небосхилу та функціональним уможливленням перекриття значних просторів відповідали римському світоглядному універсалізму. Вони як архітектурні форми набули довершеного розвитку саме у давньоримській будівничій традиції. Арка набула навіть самостійного значення як пам'ятний знак церемонії в'їзду переможного війська до Риму. До найкращих зразків таких споруд належить однопрогонна *тріумфальна арка Тіта* (81 р. н. е.), світлотіньове вирішення якої базується на співвіднесенні декорованої колонами нижньої частини та стриманого верхнього аттику. Проходження імператора під склепінням тріумфальної арки-небосхилу, оздобленого рельєфами з фігурами богинь перемоги Вікторій, уособлювало схід сонця і прирівнювало правителя до божественних істот. Співрозмірність і чистота ясних форм арки Тіта пізніше поступилася місцем складним композиціям пишно декорованих величних трипрогонних *тріумфальних арок Септимія Севера* (кінець II ст. н. е.) та *Костянтина* (IV ст. н. е.).

Як ознака могутності імперської влади сприймається образне вирішення тріумфальної колони (наприклад, *колона Траяна*, 113 р. н. е.; *колона Марка Аврелія*, 180—190 рр. н. е.). Колону оповивали спіра-



*Тріумфальна арка Септимія Севера. Кінець II ст.*

леподібною стрічкою рельєфи, на яких було зображено епізоди найзначніших діянь імператора: сцени гарячих боїв, будні військових походів, будівництва доріг та мостів, військові ради, дипломатичні переговори тощо. Увінчувала колону статуя самого імператора, який легким змахом руки начебто приводить у рух тисячний натовп, що створює відчуття всесвітнього хвилювання людських мас. Подібну ідеологічну мету переслідував і Вергілій в “Енеїді”, коли, ушляхлякуючи Енея, сина Венери, оспівував божественне походження роду Юліїв, до якого належали земні імператори Цезар та Август.

Ідеологічна спрямованість пізньоантичної художньої традиції є своєрідним відображенням практицизму римського способу мислення. Утилітарність давньоримської культури відображується у нормативності моделей доцільної світобудови та державного механізму, в ретельному розробленні життєвих ситуацій у системі римського права, у тяжінні до документальної вірогідності історіографічних праць, у реалістичності поетики літературної прози, у суворому та нещадному реалізмові скульптурного портрета, в орієнтованості суспільних споруд на ушляхлячення державної величі та нескореної волі правителя, у примітивній конкретності релігії. Асимільований римлянами грецький пантеон богів утратив свою людяність, піднесеність, громадянськість, набувши прозаїчності, безпристрасності, розсудливого впорядкування. Боги набули суто функціонального значення: божество родючості, миру, удачі, турботи, лінощів, спокою; божество, що допомагає породіллі, охороняє худобу, зберігає врожай тощо. Бог для римлянина — засіб досягнення своєї практичної мети. Спілкування з божеством нічим не схоже на піднесення захоплення громадянина Еллади, це, швидше, базарна угода, за якою прохання виконувалося в обмін на щось рівноцінне.

Доцільність римського художнього генію, тверезість світосприйняття, практичний склад мислення виявилися у розвиненні прагматичної архітектури, пам'ятки якої вражають досконалою логікою структури, художньою виразністю практичного змісту. Раціонально організоване містобудування, прагматичне планування великих міст відповідало умовам життя — багатолюдності суспільних зібрань, видовищним формам дозвілля, грандіозному розмаху торгівлі, войовничому духу та суворій дисципліні. Суспільним центром міста був форум — майдан, що слугував місцем народних зібрань, військових тріумфів, політичних подій, культових ритуалів, торгів. На форумі будували храми, базиліки, ринки,

колони, зводили пам'ятники знаним громадянам, політичним діячам. До найдавніших римських споруд належить республіканський *форум Романум* (VI ст. до н. е.), до якого пізніше приєдналися *форум Цезаря* (I ст. до н. е.), *форум Траяна* (109—113 рр. н. е.). Останній був споруджений архітектором Аполлодором Дамаським у вигляді прямокутного майдану, оточеного з усіх боків колонадою та аркадою з тріумфальною аркою в якості входу. Смисловим центром була бронзова статуя імператора Траяна, а вінчали композицію п'ятиповерхова будівля ринку, п'ятинефна базиліка Ульпія, перистильний двір, храм і дві бібліотеки.

У перенаселених містах будували багатоповерхові будинки. І нині вражають величчю руїни *палаців цезарів на Палатині* (I ст. н. е.). Міське життя потребувало появи нового типу споруд — терм — загальнодоступних лазень, які були цілим комплексом власне купалень, гімнастичних залів, дворів-садів, ігрових майданчиків, бібліотек (*терми Каракалли*, поч. III ст. до н. е.; *терми Діоклетіана*, кін. III ст. н. е.). Грандіозність їх архітектурних форм утворювалася поєднанням масивних купольних і склепінних залів, прикрашених розкішними мармуровим і мозаїчним декором.

Важливе стратегічне значення мало будівництво шляхів. Так *Аппіїв шлях* (IV—III ст. до н. е.), брукований бетоном, щебенем, плитами лави й туфу, полегшував пересування військової когорти складною за рельєфом місцевістю. Потужні акведуки постачали воду у великі міста (*акведук Аппія Клавдія*, 311 р. до н. е.; *акведук Марція*, 144 р. до н. е.). Нечистоти відводили за допомогою стічних каналів (*клоака Максима у Римі*). Багатоярусні аркади утворювали композиції грандіозних мостів: славетний *Гардський міст* у Південній Франції — це багатоярусна великопрогонна аркада, легка і невимушена динаміка якої визначена гармонійною рівновагою крупних арок двох нижніх ярусів і невеликих — верхнього.

Передчуттям архітектурних задач у майбутньому стало будівництво базилік. Римська базиліка була спорудою цивільною, призначеною для розміщення великих мас людей під час торгових оборудок, політичних зібрань і ведення судових справ. *Базиліка Максенція* на Римському форумі (306—312 рр. до н. е.) мала внутрішній простір, розділений на поздовжні частини — нефи, центральний з яких завершувався напівкруглою апсидою. Склепіння перекривало грандіозний внутрішній простір. На противагу інтер'єру екстер'єр базиліки вирішувався досить стриманим декоруванням двома ярусами арочних прогонів.



Архітектура римського приватного житла відображала культ дому, сім'ї як надійного фундаменту особистого та суспільного добробуту, як гарантії непохитності світового порядку. Залишки будинків у Помпеях (*Дім Панси*, II ст. до н. е., *Дім Веттіїв*, 70-ті рр. н. е.), Геркуланумі та Стабіях свідчать про раціональну організацію простору не лише для приватного життя, а й для офіційно-парадного. Розташування приміщень, що групувалися навколо атріуму з мармуровим басейном, фонтаном і квітниками, та відкритого перистильного двору, відображало впорядкованість мікрокосму сім'ї.

Перенесення акценту з екстер'єру на інтер'єр зумовило розвиток декоративного стінного розпису, який надавав помешканню ефектного розкошу. За стильовими ознаками давньоримський розпис прийнято ділити на чотири основні стилі. Перший — *інкрустаційний стиль* II ст. до н. е. — імітує облицювання стін квадратними плитами різнокольорового мармuru та яшми з об'ємно виконаними з тиньку архітектурними деталями (*Дім Фавна у Помпеях*). Другий *архітектурно-перспективний стиль* 80-тих рр. до н. е. — 20-тих рр. I ст. н. е. — передбачав виконання ілюзорного живопису колон, пілястр, карнизів, портиків, між якими розміщували багатофігурні композиції на міфологічні сюжети (*Вілла Містерій* поблизу Помпей). Використання ефектів перспективного малярства давало можливість розширювати внутрішній простір приміщень. Третій — *орієнталізуючий стиль* з кінця I ст. до н. е., що експлуатував єгипетські орнаментальні мотиви, навпаки підкреслював площину стіни, надаючи приміщенню інтимності та м'якого комфорту (*Дім сотої річниці*). Четвертий — *декоративний стиль* з сер. I ст. н. е. — створював у кімнатах ілюзію розкішних театральних декорацій з помпезними палацами, пишними садами, пафосними галереями, повноводними фонтанами (*Дім Веттіїв* у Помпеях).

Розвиток приватного будівництва, орієнтація житла на внутрішній простір, інтер'єр були виявом пізньоантичного індивідуалізму, цього зворотного боку римського універсалізму та державності. Для римської людини покликанням було займатися справами побудови людського суспільства, яке здійснювалося передовсім у побудові держави. Римська держава століттями була метою і сенсом існування громадян. Свій героїзм громадянин зробив засобом служіння державі. Героїзм набув рис громадянськості. Жорстокий і владний Коріолан (його історія стала основою шекспірівської трагедії), несправедливо вигнаний римським народом, у своїй героїчно виправданій помсті відступає перед проханнями



*Вілла Містерій. Помпеї. I ст. до н.е.*

матері врятувати рідне місто. Він не в змозі переступити через римську ідею і ладний загинути, оскільки права особистості для нього менш вартісні, ніж державні. Римська ідея сильніша навіть за злочин вбивства, тому Гораций стає героєм, коли вбиває свою сестру, яка оплакувала свого нареченого Куріація, ворога Риму.

Поступово у Римі, де держава протиставила себе індивідууму, на відміну від еллінської єдності громадянина та поліса, почався процес відчуження, відособлення людини. Згадаємо зачин відомого твору римського поета Горация: “Створив я пам’ятник...”; це горде “я” — дерзання особистості мислити й робити висновки про все поза суспільним нормативним контролем, нести власну відповідальність за свої діяння, приймати лише на себе славу та почесі, утвердити власне безсмертя. У Римі індивід усвідомлював себе суспільною істотою лише через посередництво систем загальних норм — законів. Формула Сенеки “Відвоюй себе для самого себе” була наслідком втрати єдності громадянина і спільноти, маніфестом пошуку нових орієнтирів.



Марк Аврелій. 170-ті рр.

“Абстрактна одиничність римського духу” (О. Лосев) викликала появу жанру автобіографії “Про своє життя”. Імператор, воєначальник, філософ Марк Аврелій з гіркотою констатував кризу людського світовідчуття: “Час людського життя — мить і його суть — вічний плин; відчуття — невиразне; будова всього тіла — скінченна; душа — хитка; доля — загадкова; слава — скороминуща”. Конфлікт між особистістю та суспільством відобразився у поширенні філософії стоїків, які вбачали розв’язання проблем у підкоренні пристрастей розуму. Моторошна картина жорстокої чуми в Афінах з поеми Лукреція “Про природу речей” слугувала тлом для зображення життя людини у всій його нищості та безвиході. Тема швидкоплинності людського існування у поета Горация обер-

нулася закликом до насолоди життям (“Лови мить!” з оди “До Левконої”). Із великої кількості античних міфів Овідій вибрав міфи з перетвореннями, метаморфозами, певно, моделюючи мінливість людської долі. Апулей також назвав свій роман “Золотий віслук, або *Метаморфози*”, зображуючи у своєму герої Люції маленьку людину — іграшку в руках сліпої могутньої долі, людину, яка прямує шляхом пристрастей, пороку та страждань.

Абстрактна одиничність римського духу найяскравіше виявилась у розвиненні мистецтва скульптурного портрета. Ідеалізована образність поодиноких зразків пізньогрецького портрета поступила тут жорсткій конкретній характерності індивідуального обличчя, відповідно до веризму (документальної точності) римського художнього генія.

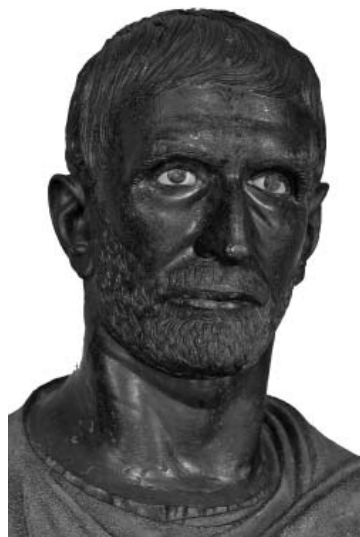
Давньоримський скульптурний портрет походить від давнього заупокійного культу предків — захисників хатнього вогнища. Воскові маски, зняті з облич померлих членів роду, зберігали та виносили на родинні урочистості, а також на похорони, отже, всі представники родового клану, живі й неживі, брали участь у сімейних подіях. Культурний ритуал

зумовив перетворення всього, що безжалісно фіксує воскова копія, — дефекти обличчя, зморшки, індивідуальні особливості, — на засіб характеристики портретного образу. Досконалість або потворність людського обличчя, приємна м'якість або гострота рис, енергійна жорсткість або споглядальна проникливість виразу відображувалися у безпристрасному дзеркалі давньоримського скульптурного портрета.

Обличчя людей у римському портреті оповідають історію злетів і падінь Риму. Портрети республіканської доби (кін. VI—I ст. до н. е.) зберегли атмосферу напруженої політичної боротьби, донесли до нашого часу образи мужніх людей, що сповідують суворі ідеали республіканських чеснот. Цим портретам властиві спрощення форм, схематичність моделювання, жорсткість ліній, прагнення утримати цілісність первісного моноліту матеріалу. Наприклад, статуї тогатусів (“одягнених у тогу”) відтворювали реальних героїв, що зверталися до членів спільноти з промовою, але при цьому усвідомлювалися як зображення ідеального громадянина. Лаконічний ораторський жест не порушував цілісності об'єму скульптури, підкоряючи пристрасті розумній волі, а зосереджене обличчя утверджувало самоцінність дієвої особистості (*статуя “Оратор”*, присвячена Авлу Метеллу, поч. I ст. до н. е.). Суворо-енергійне драпірування тоги ставало ознакою вільної громадянської особистості.

Обличчя людини у республіканському портреті залишалося внутрішньо замкненим, людина знаходила опору у собі самій. Відповідна формула пластичного вирішення була узагальненим ущільненим об'ємом зі скупю замальовкою деталей. Таким є так званий “Брут” (кін. III — поч. II ст. до н. е.), в якому проглядається стримувана залізна воля, внутрішня енергія. Узагальненість об'єму, скупість гравійованих деталей, умовність інкрустованих очей блискуче упередметнює самодостатність і цілеспрямованість людей республіканської доби жорстоких політичних змагань.

Портрети імператорської доби (I ст. до н. е. — I ст. н. е.) утверджували могутність владолубних особистостей. Тому й жест руки імператора Августа в його мармуровій статуйі (поч. I ст. до н. е.),



Брут.  
Кінець III—поч. II ст. до н. е.

підтримуваний напруженим кроком ніг, хоча за композицією й був близьким до республіканського “Оратора”, вкрай енергійно підкреслював рух тіла уперед та вгору. Не громадянська тога, а військові обладунки — панцир з рельєфами із зображенням перемог Августа над давніми германцями та Дакією — прикрашали його фігуру. Узагальнення рис похмуро-зосередженого обличчя, контрасти вираженого світлотіньового моделювання створювали ідеалізований образ правителя, піднятого над звичайними людьми. Героїзовані атрибути посилювали загальне враження величного спокою енергійної та самовпевненої людини, яка підкоряє собі всіх і вся.

Пластичні маси портретного зображення *голови імператора Нерона* (60—80-ті рр. н. е.) з світлотіньовою грою форм одутлого обличчя, чуттєвого рота, розкуйовджених пасм волосся порушували замкненість об'єму, створювали образ пристрасного, жорстокого деспота. Це стало можливим завдяки відмові як від графічної стриманості республіканської традиції, так і від ідеалізованого прикрашання доби августівського класицизму. Скульптурні об'єми стали значно більш живописними, отже, експресивними та емоційними. Активне рельєфне ліплення *бюста імператора Веспасіана* (70-ті рр. н. е.) відтворювало образ людини, насмішкуватий розум якої проникає у глибини душі співбесідника. Експресивність портретів цієї доби пов'язана також із тим, що художники почати освоювати не тільки традиційні фронтальні композиції, але й активний динамічний розворот у просторі.

Криза римської імператорської влади (II—IV ст. н. е.) спричинила появу портретних характеристик, сповнених безмежного владолюбства, егоцентризму, грубої сили, тобто якостей, що їх потребував час жорстокої та трагічної боротьби за владу. Експресією вирізнялося *зображення імператора Каракалли* (211—217 рр. н. е.). У різких контрастах світлотіньових площин, у хижому, енергійному повороті голови, у неспокійних



Каракалла. 211—217

хвилях волосся, у зникненні очей під глибокою тінню надбрівних дуг вимальювався моторошний характер жорстокого злочинного тирана. Втіленням “варварського” Риму “солдатських імператорів” сприймалася брутално-монументальна пластика зображення *Філіппа Аравітянина* (245 р. н. е.) з асиметрією обличчя, важким підборіддям, крупним ротом, цупкою шапкою волосся.

Водночас жорстоко-енергійна маска кризової доби зірвана у *портреті імператора-філософа Марка Аврелія* (170-ті рр. н. е.). Він зображений з печаттю глибоко прихованої туги, блискуче переданої за допомогою м'якого моделювання, матової фактури та тонкого світлотіньового пророблення поверхні мармуру. У *кінній статуї Марка Аврелія* (170-ті рр. н. е.) скульптору вдалося знайти гармонію владності людини, що спокійно підкорює дику енергію коня, та зосередженого заглиблення у себе філософа, який із болем усвідомлює недосконалість світу.

Найбільш емоційним обличчям доби були насамперед жіночі портрети. У м'якому моделюванні форм портрета *“Сиріянки”* (др. пол. II ст. н. е.) передано динамічний перехід від мінливої іронічної посмішки до болісної сумної втоми. У *“Жіночому портреті”* (IV ст. н. е.) поривання душі, що страждає, неможливість відшукати у собі силу до життя, покірність долі втілені у неприродно великих очах, з поглядом, спрямованим у безкінечність.

Ця характерна для кризової доби тенденція зображувати широко розплющені очі отримала своє відображення у так званих *“фаюмських портретах”*, виконаних у техніці енкаустики (воскові фарби) та темпері з використанням життєвого тричетвертного повороту голови та живописного ліплення об'єму. Фаюмські портрети вирізняються увагою до індивідуального темпераменту людини, характеризуючи пізньоантичну особистісність духу. Так у *“Портреті молодій”*



*Портрет молодій дівчини. I ст.*

*жінки*” (II ст. н. е.) втілено стриману пристрасність природи, у *“Портреті молодого чоловіка у золотому вінку”* (поч. II ст. н. е.) — владність і рівновагу самодостатньої особи, у *“Портреті старого римлянина”* (др. пол. I ст. н. е.) — втому і розчаруванню. Загальною рисою героїв фаяумського портрету було звертання в пошуках надійного, сталого не до самого себе (як у республіканському портреті), а до зовнішнього світу. Зникнення енергійності, пристрасності, вольового поривання, спрямування до позалюдського означало відчуття особистістю своєї слабкості. Так поступово у римську художню традицію проникала спіритуалістичність середньовічної культури, витісняючи специфічну пластичність (нерозчленованість духу та матерії) античного світовідчуття.

### Контрольні запитання

1. У чому полягає сутність процесу походження мистецтва?
2. Як у первісній архітектурі представлена міфологічна модель світу?
3. Які особливості палеолітичного живопису?
4. Охарактеризуйте історичний розвиток первісного мистецтва за його основними періодами.
5. Як образ людини втілено в первісному мистецтві?
6. Який художній зміст канону в стародавніх культурах?
7. Які особливості амарнського періоду в давньоєгипетському мистецтві?
8. Як світовідчуття передньоазійської та давньоєгипетської людини втілено в скульптурі?
9. Проаналізуйте космогонічний зміст давньосхідної архітектури.
10. Як специфіка розуміння часу втілена в давньосхідних мистецтвах?
11. У чому полягає культурно-історичне значення давньосхідного мистецтва?
12. Як космологічні уявлення давньогрецького і давньоримського мистецтва втілено в образах архітектури?
13. Порівняйте ідеал людини в скульптурі Стародавньої Греції і Стародавнього Риму.
14. У чому виявляється вплив античної традиції на формування західноєвропейського мистецтва?

15. Порівняйте мистецькі комплекси трипільської та скіфської культур.

## Література

1. Аверинцев С. Древние цивилизации / С. Аверинцев. — М., 1989.
2. Афанасьева В. Искусство Древнего Востока / В. Афанасьева. — М., 1977.
3. Боннар А. Греческая цивилизация / А. Боннар. — Т. 1—2. — М., 1958—59.
4. Вейнберг И. Человек в культуре Ближнего Востока / И. Вейнберг. — М., 1986.
5. Виппер Б. Искусство Древней Греции / Б. Виппер. — М., 1972.
6. Гріманова І. Історія архітектури і містобудування Античного світу / І. Гріманова, А. Гріманов, М. Сисойлов. — Д., 2006.
7. Гріманова І. Історія архітектури і містобудування Стародавнього світу / І. Гріманова, М. Сисойлов. — Д., 2006.
8. История зарубежного искусства / под ред. М. Кузьминой, Н. Мальцевой. — М., 1983.
9. Клочков И. Духовная культура Вавилонии: человек, судьба, время / И. Клочков. — М., 1983.
10. Колпинский Ю. Искусство Эгейского мира и Древней Греции / Ю. Колпинский. — М., 1970.
11. Конрад Н. Запад и Восток / Н. Конрад. — М., 1972.
12. Куманецкий К. История культуры Древней Греции и Рима / К. Куманецкий. — М., 1990.
13. Матъе М. Во времена Нефертити / М. Матъе. — М., 1965.
14. Матъе М. Искусство Древнего Египта / М. Матъе. — М., 1970.
15. Мириманов В. Искусство и миф. Центральный образ картины мира / В. Мириманов. — М., 1997.
16. Михаловский И. Архитектурные формы античности / И. Михаловский. — М., 2006.
17. Померанцева Н. Эстетические основы искусства Древнего Египта / Н. Померанцева. — М., 1985.
18. Попович М. Нарис історії культури України / М. Попович. — К., 1998.
19. Пучков А. Парадокс античности / А. Пучков. — К., 1998.
20. Розин В. Культурология / В. Розин. — М., 1999.
21. Сапронов П. Культурология / П. Сапронов. — СПб., 1998.
22. Соколов П. Искусство Древнего Рима / П. Соколов. — М., 1971.



*Розділ I. Мистецтво Стародавнього світу*

23. Соколов Г. Римский скульптурный портрет / Г. Соколов. — М., 1983.
24. Таруашвили Л. Искусство Древней Греции: словарь / Л. Таруашвили. — М., 2004.
25. Тейлор Э. Первобытная культура / Э. Тейлор. — М., 1989.
26. Тимофієнко В. Історія архітектури Стародавнього світу / В. Тимофієнко. — К., 2006.
27. Целлар К. Архитектура страны фараонов / К. Целлар. — М., 1990.
28. Чубова А. Древнеримская живопись / А. Чубова. — М., 1967.
29. Шуринова Р. Искусство Древнего Египта / Р. Шуринова. — М., 1972.
30. Энциклопедия искусства Древнего мира. — М., 2002.

# II

## МИСТЕЦТВО ТРАДИЦІЙНОГО СХОДУ

- 2.1. Мистецтво Індії.
- 2.2. Мистецтво  
Ближнього  
і Середнього Сходу.
- 2.3. Мистецтво Китаю.
- 2.4. Мистецтво Японії.



Східний і західний шляхи соціокультурного розвитку виокремлюються ще на етапі первісності, принаймні з кінця неоліту. Як зазначає Ю. Павленко, в основі західного культурно-господарського типу лежить автономне сімейне господарство, що стимулювало процеси індивідуалізації особистості. Відокремлення східних культур пов'язане з відносинами редистрибуції, що спираються на феномен “влади-власності”. Тут провідним суб'єктом економічної діяльності виступає держава, а приватновласницькі відносини відіграють підпорядковану роль.

Захід і Схід — це парна категорія, що виражає амбівалентність цілого світової культури. У ній відображені протилежність і взаємозв'язок смислів, які лежать в основі системи мистецьких цінностей. На думку І. Кондакова, антиномічність первинних шляхів полілінійного соціокультурного розвитку людства віддзеркалює бінарну організацію світового простору, взяту за основу міфологічної моделі світу. Космогонічні мотиви цієї антиномії мають своїми витокami схід і захід сонця, кругообіг природних процесів у народженні й загибелі всього існуючого. У цій системі координат Схід символізує початок творіння, відлік історичного часу, весну, оновлення, спасіння, воскресіння, є провісником майбуття; Захід асоціюється з кінцем життєвого шляху, есхатологічним завершенням історичного часу, осінню, зрілістю, завершеністю, підведенням підсумків.

Загальним місцем при аналізі проблеми Сходу і Заходу стало згадування категоричного імперативу англійського письменника Р. Кіплінга: “Захід є Захід, Схід є Схід, їм не зійтись ніколи”. Дійсно, якщо західна культура демонструє цілеспрямований поступ до демократичних цінностей, то східна — багато в чому зберігає свою прихильність до авторитарного деспотизму. Якщо західна культура орієнтована на цінності технологічного розвитку, на активне перетворення навколишнього середовища, то східна — тяжіє до гармонії з природним довіллям, пристосування людського буття до його ритмів і законів.

Якщо західна культура декларує динамічний образ життя, то на Сході цінують стабільність, постійне повернення до традицій. Відповідно, соціокультурна динаміка Заходу характеризується запереченням заста-

рілих форм, їх революційним знищенням, нерівномірністю, технологічними і соціально-політичними ривками і вибухами. Історія Сходу ґрунтується на органічному взаємопроникненні старого і нового, поступовості, помірній еволюційності. На Заході мірилом руху стає модернізація, інновативність, на Сході — вірність традиції, ритуальність. Тому для східного мистецтва світ постає в невинному кругообігу, безкінечному поверненні до витоків і вже знайомого, для західного мистецтва — він розгортається як лінійно спрямований процес від початку творення до його кінця.

На Заході завжди говорять “Я” і вчиняють від власного імені, на Сході — говорять “Ми” і намагаються жити заради сім’ї, колективного цілого, а не заради себе. Західна людина культивує в собі персоналізм, неповторну унікальність власного образу життя, східна — контекстуальну поведінку, волю до подолання самоті, прагнення реалізувати себе в суспільній практиці, належність державному цілому. Останнє певною мірою позбавляє людину на Сході відчуття екзистенційного відчуження, самотності, що так болюче сприймаються західним індивідуалістом. Східна людина в усьому відчуває підтримку соціальної групи, хоча це і вимагає від неї відмови від власного обличчя. Не випадково на Сході говорять: “Той, хто має обличчя, робить не те, що бажає, а що наказують.”

Якщо західна людина націлена назовні, то східна — занурена у власний внутрішній світ. Вона уважно вдивляється в мінливу плинність образів оточення, в той час як західна — активно діє, змінюючи й пристосовуючи до себе середовище своєї життєдіяльності. Відповідно, людина Заходу — екстравертивна, людина Сходу — інтровертивна. Екстравертивність західного типу особистості свідчить про її егоцентризм, орієнтованість на зовнішні матеріальні блага і проявляється в прагненні творити комфортний і цивілізований світ існування людини. Інтровертивність східного типу особистості проявляється в орієнтації на духовне самовдосконалення, нерідко шляхом заперечення матеріальних благ, нехтування елементарною цивілізованістю.

Якщо західна культура орієнтована на наукове знання, раціональне пояснення явищ навколишнього світу, то східна — на інтуїтивне проникнення в суть речей. Це впливає на усвідомлення східною традицією вторинності емпіричного природознавства. Тут не можливе перетворення оточення на об’єкт пізнання, оскільки такий стиль мислення обов’язково має передумовою абсолютизацію людини як суб’єкта. Відповідно,

західний “логос” вимагає для своєї об’єктивізації описовості, фабульності, завершеності, а східне “дао” тяжіє до символічності, натяковості, незавершеності. Навіть у контексті східного етикету буде недоречним пряме звертання до жінки: “Чи Ви заміжня?”, скоріше прозвучить — “Чи хто завітав до саду квітів?”, тоді і відповідь може бути такою: “Квіти вже розцвіли”.

Утім протиставлення Сходу і Заходу не може бути абсолютним. Уважний аналіз виявляє постійний взаємозв’язок, додатковість, взаємопроникнення цих культурно-сміслових антиномій. Так, декларована принципом недіяння пасивність східної людини обертається на свою протилежність, коли мова йде про духовне вдосконалення, яке становить справжню сутність активності за східним її зразком. Театралізована ритуальністю буденного життя на Сході перегукується з відчуттям драматургійності існування людини в європейській максимі “життя — це театр, а люди в ньому — актори”. Орієнтація на традицію, збереження минулого як цінності може стати серйозним підґрунтям динамічної модернізації, про що свідчить приклад так званого “японського економічного дива”. Соціальна консолідованість людини із суспільним цілим створює умови для гармонійного розвитку кожного індивіда, а ірраціональні релігійно-філософські конструкції підтверджуються через століття емпіричними методами західної науки.

Територіально Захід охоплює європейський і американський культурний регіони, Схід — країни Центральної, Південно-Східної Азії, Близького Сходу, Північної Африки. Історична мінливість границь між ними (арабська експансія на заході Європи, англійська колонізація окремих регіонів Азії, приєднання Закавказзя до Росії, ісламізація півночі Африки тощо) не дозволяє стверджувати абсолютність геокультурного протиставлення Заходу і Сходу. Дихотомія Заходу і Сходу скоріше позначає систему сміслових координат культурного цілого, характеризує ціннісну топологію світового мистецтва. Остання з особливою силою проявляється в культурах, що існують на межі цих ціннісно-сміслових полюсів, зокрема, в мистецтві Росії та України. Тут східні й західні художні елементи не тільки інтегруються, але й утворюють суперечну цілісність самого мистецтва, виступають фактором його динамічного розвитку. Це викликало до життя ідею так званого євроазійства як виключності соціокультурного досвіду, його випадіння з антиномії Захід-Схід, його світової унікальності. У реальності феномен євроазійства є зразком

діалогу культур, їх зустрічі, їх інтерпретації одне одною, їх заперечення і одночасної єдності.

## 2.1. Мистецтво Індії

Вологий жар геокультурного простору Індії в роїнні рослинного і тваринного світу джунглів породжував надлишок життя. Все рухається, і тому природною стала ідея життя як змін, світу як космосу переходів. Вічний кругообіг світу не має ні початку, ні кінця, ні кінцевої мети. Про невпинність світового руху свідчили колеса сансари, висічені на кам'яних підмурках храмів — “пагорбів світу”, зображення танцюючих божеств утверджувало життя всесвіту в рівновазі його вічної динаміки. Рухомість світу відображалася і тим, що не було єдиного числового принципу, домінувала орієнтація на безкінечність і нуль.

В індійській традиції глибоко вкорінений культ родючості. Уявлення про красу світу пов'язувалося з м'якими опуклими формами плодів. Ще з давнини утвердилося глибоке шанування жінки та її продуктивних функцій: у літературі головний персонаж — жінка (Шакунтала Калідаси, жіночі образи Р. Тагора). Разом з цим обожнювалося чуттєве кохання. Давні релігійно-філософські твори — упанішади — утверджували божественну сутність кохання як священного єднання протилежностей. Божественний смисл кохання підтверджувався розташуванням чуттєвих сцен на сакральних спорудах. Культ богині-матері з давнини визначив вшановування здатності жінки до породження нового життя.

Мінливість земного світу і песимістична оцінка земного існування як ланцюга страждань (сансара) підкреслювали спокій і незмінність божественного світу, в якому володарював єдиний космічний закон (рита). Рослини, тварини, люди, небесні істоти сприймалися ланцюгами виявлення єдиної реальності неподільного всесвіту. Безкінечний кругообіг речей — це світовий закон жорсткої зумовленості долі всіх живих істот їхньою моральною поведінкою за життя. Великий синтез мистецтв, злиття релігії, філософії і науки пов'язані саме з ідеєю єдності всього суцього.

Ілюзорність реальності творила ставлення до емпіричного буття як до страждання, а до заспокоєності (нірвани) — як до блаженства. У традиційній літературі майже немає емпіричної реальності. Ідея безкі-

нечного перевтілення людей і божеств творила хиткий світ руху фантастичних сутнісних сил. В культурі Індії не сформувалось емпіричне природознавство західного зразка, яке для свого виникнення потребувало переконання в самоцінній автономності природи і можливості її використання з практичною метою. Постулати щодо ілюзорності буттєвих подій применшували також значення історіографічної традиції. Конкретна історія й конкретна людина мало цікавили. Так, епічний переказ про велику битву на полі Курукшетри за участю Крішні і Арджуни у “Бхагавадгіті” набув змісту релігійної боротьби та тяжіння людської душі до божества.

Індійська космогонія (“Рігведа”) представляла світ як розколоте яйце, що плаває в космічних водах. Завдання володаря світу полягало в тому, щоб утримати води світового океану від розлиття і затоплення суші. Надлишок життя потребував регуляції відносин людини й оточення через подолання низки народжень і вихід з потоку буття, що передбачало або відсторонення від світу (буддизм), або протиставлення йому зупинення (ідея дхарми — тримання — в індуїзмі).

Високорозвинена цивілізація існувала в Індії ще у III—II тис. до н. е. Археологічні дослідження Мохенджо-Даро і Харалпи відкрили у долині Інду прекрасно сплановані міста з будинками з випаленої цегли, водовідводами, басейнами, досконалими витворами ужиткового мистецтва. Скульптура Мохенджо-Даро і Харалпи свідчить про оволодіння мистецтвом зображення пластики людського тіла. Знайдений *чоловічий торс* (III—II тис. до н. е.) визначається не тільки досконалим знанням анатомії людини, але й умінням втілити енергію сильної та здорової плоті.

Могутнього розквіту досягло мистецтво Індії при династії Маур’я в кін. I тис. до н. е. та династії Гуптів (IV—V ст. н. е.). Поширення у цей час буддизму з його ідеєю відсторонення від світу, звільнення від життєвої марноти, непротивлення злу, рівності всіх людей перед земними стражданнями викликало появу мистецьких образів, що моделювали ситуацію у внутрішненні людини, її втечі від суєтності довколишнього світу.

Найбільш ранньою буддійською спорудою була ступа (*ступа в Санчі*, III—I ст. до н. е.), меморіальний пам’ятник на честь діянь Будди, в якому зберігалися священні реліквії. Ступа будувалась у вигляді напівсферичного пагорбу з цегли і каменя, оточувалася відкритим обходом зі сходами для святкових процесій і замикалася коловою огорожею з чотирма воротами, орієнтованими на сторони світу. Ступа сприймала-

ся як модель всесвіту, підмуток символізував землю, півсфера — небосхил, безкінечність як символ нірвани, а значить, і самого Будди, стрижень зі священним дисками на верхівці — сім ступенів досягнення нірвани, парасолька — благородство і знатне походження засновника буддизму. Архітектурні форми ступи відрізнялися суворою простотою і монументальністю, породженими традиційною любов'ю до опуклого лона матері-землі.



Ступа в Санчі. III—I ст. до н.е.

Кам'яні ворота огорожі символізували багатоякісність життєвих шляхів людини, що завжди приводять її до єдиної мети — нірвани. Відповідно, їх декорували пластичними скульптурними рельєфами з активним світлотіньовим моделюванням, які представляли сцени буденного життя, полювання, процесії слонів тощо. Окрасою цих воріт є зображення якшинь — духів родючості у вигляді юних повновидих дівчат, чий тіла сплітаються з гілками дерева. Мотив якшині сягав легенди про дерево ашока, що розквітло від дотику незайманої дівчини. Соковите ліплення пластики високого рельєфу блискуче передає поетичну єдність щедрої родючості природних дарів, викликаних до життя чуттєвими формами жіночого тіла, які здавна вважалися в Індії ідеалом краси.

До комплексу ступи часто входили також стамбхи — кам'яні стовпи, увінчані капітелями із зображенням левів як символів Будди (*стамбха з Сарнатхи*, III ст. до н. е.). Ідея кругообігу світу втілена тут у зображенні чотирьох могутніх левів, з'єднаних спинами, на яких покоїться буддійське колесо закону.

Буддійські храми висікалися у вигляді печер у кам'яному скельному моноліті, символізуючи самотницьке життя Будди (*чайтія в Карлі*, I ст. до н. е. — I ст. н. е.). Видовжений простір храмового залу розділяли на три частини двома рядами колон з монолітними капітелями у вигляді нахилених слонів. В середині храму напроти входу розташовували ступу або статую зануреного у споглядання Будди. Розсіяне заломлене



світло, що потрапляло у печеру через невеликий портал, вихоплювало з темряви окремі сцени монументальних розписів, які змальовували на стінах чайтії.

У знаменитих *розписах печерних храмів Аджанти* (II ст. до н. е.— VII ст. н. е.) у примарному світлі виринають і зникають створені в розписах образи тварин і людей, міфічні й земні події — все в єдиному потоці буття на шляху до просвітлення. Птахи літають серед ніжних і яскравих квітів у зелені листя і трав. Бог повітряного царства Індра царює серед прекрасних і струнких небесних танцівниць апсар. Могутнього царя зміїв оточують жорстоко-привабливі кобри. Символічні композиції мандала втілюють у своїх геометричних побудовах образ впорядкованого світу, що долає хаос існування. Втіленням ідеалу краси та молодості, просякнутих мудрістю співчужання, сприймається зображення витонченого принца з ніжним округлим абрисом обличчя, напівприкритими

очима, чуттєвим пластичним тілом — бодгісатви, божества, яке залишилося на землі для спасіння людей. Він тримає в руках квітку лотоса — символ єдності трьох складових світу — землі, води, повітря, знак кола зародження і квітування життя. Яскраві насичені фарби, м'яке сяяння позолоти, гнучкі пластичні лінії, легка світлотінь створюють настрій споглядання, в контексті якого земне життя для праведного буддиста сприймається як видіння та спогад.

У мистецтві *Гандхари* у I—III ст. н. е. на сучасній території Пакистану склався іконографічний канон зображення Будди, якого раніше втілювали в символах колеса закону, ланей, левів, слонів: довгі мочки вух як знак благородного походження Будди, напівприкриті очі як внутрішнє зосередження, горб мудрості на лобі, основні канонічні пози. Перша передбачала зображення Будди таким, який стоїть в широкому одязі з жестом благословення (*статуя Будди з Хоті-Мардану*, II ст. н. е.). Паралель-



Чайтія. Аджанта. V ст.

но із Буддою, який повчає, існує тип зображення Будди, який сидить зі схрещеними ногами (*статуя Будди з Тахт-і-Бахі*, 300 р. н. е.). Поза “лотоса” означає згортання тілесного низу і вивільнення духовного верху. Гандхарська школа, що увібрала у себе досвід гармонії давньогрецької пластики, відкрила нове відчуття одухотворення образу. М'які форми, гнучкі лінії абрисів, матовість матеріальної фактури, декоративні хвилі драпірування провокують розосередження погляду, його зісковзування при спогляданні, отже створення стану самозаглиблення та піднесеного спокою. Пластика Гандхари примушує глядача прислуховуватися до себе.

З поширенням індуїзму в період раннього феодалізму (VII—XII ст. н. е.) ідея відсторонення та увнутрішнення поступово втрачала свої значення. Печерні храми поступилися місцем храмам з вапняку, пісковика, граніту та базальту, які практично не мали внутрішнього простору, що посилювало значення фасадів, їх декоративного убранства. Монументальне панування над оточенням увічнювало віру в надприродне божественне начало. Храмами перехідного типу є *храм Шиви на острові Елефанта* (VII ст. н. е.) і *храм Кайласанатха в Елурі* (VIII ст. н. е.). Храм в Елурі, що символізував вершину священної гори, на якій жив Шива, висічено зі скельного моноліту, починаючи з верхівки, подібно до легендарного народження міфічного світового пагорба. Він складається з трьох частин, об'єднаних масивним цоколем. Скульптурні зображення богів і священних тварин опоясують його рядами фризів, перетворюючи стіни храму на дихаючу масу пристрасних тіл.

У VIII ст. остаточно сформувалися два типи індуїстських храмів. Південний тип становить ступінчасту піраміду, підняту на цоколь із зображенням коліс сансари, символізує вічність кругообігу життя. Так пластичні форми *храму Сур'я у Конараку* (XIII ст. н. е.) втілюють образ золотої колісниці бога Сонця Сур'ї, що дарує процвітання, здоров'я та потомство. Північний тип храму характерний високими, м'яко вигну-



*Бодгісатва. Аджанта. VI ст.*



Храм Кандар'я Махадева. Кхаджурахо. X—XI ст.

тими баштами-шикхарамі. Найбільш відомими серед них є храм Лінгараджа в Бхубанесварі та храм Кандар'я Махадева в Кхаджурахо (X—XI ст. н. е.). Останній створює враження руху зростання в асиметричній композиції кількох башт, що здіймаються все вище й вище, повторюючи в мініатюрі форму головної башти, вертикальні членування якої нагадують плід лотосу. Композиція екстер'єру побудована на логіці повтору

та наростання хвилеподібного ритму, що втілює ідею родючості. Скульптурний декор храму підтримує тему життя як вічного народження в сценах любовної гри живих істот (майтхуна). Фризів, що опоясують стіни, перетворюють тіло храму на цілісну живу масу, що дихає, народжуючи незчисленні форми й образи. Храм набуває значення гімну животворній силі природи і людині як її частини.

З впливом індуїзму пов'язане прагнення редукувати значення людської особистості. Людина в індійській традиції прилучалася до цілісності як до природної, так і до соціальної. "Я" зливалось з "ми", у відповідь все згорталося в "я". Особистості як такої немає, є потік дхарм, шлях, яким людина йде до звільнення. Зусилля людини має бути спрямоване не на підкорення природи, а на усвідомлення людиною свого шляху в незмінному бутті. Енергія спрямовувалася на творення духовного світу людини через веди, обряди, йогу. Володіння багатством не розглядалося як запорука пошани. Кінцевою метою життя було не накопичення матеріальних благ, а звільнення від влади карми. Життя людини оцінювалося не через залежність від одержаного прибутку, а відповідно до його благочестивості й моральності.

Акцентування релігійно-моральних аспектів поведінки знімало бажання завойовувати землі, культивувати соціальну активність, політичну лояльність і солідарність. Тому не було традиції організованого

соціального протесту, що обеззброїло індійське суспільство перед мусульманським нашествям та англійським імперіалізмом. Пасивність, як добродетель, виявилася в ідеї сатьяграхи — ненасильницького опору. Екологічність — у принципі ахінси як у незавданні шкоди живому.

Процеси особистісної самореалізації представників індійської культури активно гальмувалися традиційною кастовою системою, яка роз'єднувала людей, ставила їх у різні позиції до загальних норм існування. Вона провокувала або підкреслений гедонізм, що не засуджувався традиційними етичними нормами, або чернецтво й аскезу з найбільш виробленою у світі містичною практикою.

Відповідно, індістські божества зображувалися не з конкретністю людяності, а з відстороненістю ідеалізованої узагальненості. Твори мистецтва мали втілювати ідеї духовного життя, уособлені образами божеств. Індуїзм відсторонив мистецтво від особистісності до космогонічних і етичних принципів світобудови.

Втіленням ідей індуїзму стало зображення триликого Шиви з печерного храму на острові Елефанта. Монументальна статуя уособлює три сутності божества: середнє обличчя зі станом великого спокою і стриманої могутності є упередженням вічного буття Шиви; права чоловіча іпостась божества з виразом грізної незборимої енергії увиразнює його здатність до творення та руйнування світу; лівий жіночий образ в умиротворенні та гармонії обличчя передає аспект блаженної краси існуючого. Умовність і узагальнення титанічних форм цієї скульптури відповідає її символічному змісту: троїстість втілює повноту кругообігу життя, вічності його динамічних процесів у боротьбі чоловічого і жіночого, творення та руйнування.

У зображенні Шиви Натараджі (того, який танцює) танець також набуває релігійно-філософського звучання, символізуючи рух як основу життя всесвіту. Поза рівноваги, втілена у співвіднесенні жестів двох пар рук, вигині корпусу, складному балансі ніг, увиразнює вічність цього космічного процесу. Ногою Шива топче карлика — уособлення сил зла і незнання. Довге волос-



Якшиня. Східний торан ступи в Санчі. I ст. до н.е.

ся божества символізує колосальну енергію, яку він випромінює назовні. Руки його тримають барабанчик як інструмент пробудження світу до життя і вогонь — знак руйнування й очищення світу. Видовжена чоловіча і кругла жіноча сережки в його вухах означають єдність цих двох аспектів життя. Очі символізують сонце і місяць. Підкова полум'яного німба, що оточує фігуру Шиви, увиразнює матеріальні сили космосу, втілює союз духовного і фізичного світлів і завершує тему єдності всього існуючого, представлену символізмом зображення Шиви Натараджі.

Тема єдності природного і людського є провідною в індуїстській скульптурі. У *рельєфі із зображенням замовників чайтії в Карлі* (I ст. до н. е.) характерні пози трибханга (три вигини тіла) героїв втілюють вегетативно-природну пластику тіла. У жіночому образі відчувається злиття реальної жінки з традиційною богинею родючості, у чоловічому — виразно читається пластика левиного торсу. Скульптор передає округлість ваговитих об'ємів, проте обходить стороною кісткову і м'язову структуру тіла. У вигині фігур відсутня функціональна логіка, причинно-наслідкові зв'язки, рухи позбавлені мети та дієвості. Це означає, що індійський майстер, відмовляючись від інших скульптурних традицій, не підходить до об'єкта зовні, передаючи його візуальний образ, скоріше він спостерігає його зсередини, відтворюючи буття, що відчувається.

Існування людини в індійському мистецтві розгортається не тільки на рівні обличчя, а й на рівні будь-якої частини тіла. Принцип особистості (“аханкара”) передбачав зв'язок членів тіла в єдиний вузол. В його основі — чуттєва природа, вегетативний рух (за Б. Віппером). Цей рух розуміли як запліднювальну енергію тіла, і виражався він у примноженні його кінцівок. Візуальне мистецтво, яке народилося серед надлишку тропічних розкошів, перетворювало тіло людини на сплетіння гнучких стебел (до речі, як і література в постійному порівнянні його з природними образами). Воно



Мавзолей Тадж-Махал. XVII ст.

зображувало не стільки фізичне тіло людини, скільки чуттєву енергію його родючості.

Після завоювання Індії мусульманами у XIII ст. почався процес проникнення ісламської релігії, що суттєво вплинула на розвиток індійського середньовічного мистецтва, яке досягло розквіту в період правління Великих Моголів (XVI—XVII ст. н. е.). Почалося будівництво мечетей, мінаретів, мавзолеїв, образні та конструктивні прийоми яких були привнесені з традицій Середнього Сходу. Монументальні екстер'єрні храмові комплекси поступилися місцем інтер'єрним купольним і арковим спорудам, пластичність скульптурних об'ємів — площинності орнаментів і каліграфічних написів. Якщо в *мінареті Кутб-Мінар* (XIII ст.) поєднані ісламська раціональна чистота ліній стрункого стовбуру зі скульптурною тілесністю пучкоподібних форм із золотистого і червоного пісковику, то у самому знаменитому пам'ятнику цієї доби — *мавзолеї Тадж-Махал* (1632—1650) — абсолютно перемагає безтілесність невагомих мас білого мармуру, дематеріальність стіни в мереживному її різьбленні, холодна геометрія раціональної композиції сферичних і кубічних форм.

Мистецтво періоду Великих Моголів ознаменоване розквітом книжкової мініатюри, якою ілюстрували щоденники та мемуари правителів. *Мініатюра могольської школи* характерна чуттєвою пластичністю і нарядністю. На могольській мініатюрі зображувались сцени полювання, життя придворних, портрети правителів, вельмож, мусульманських проповідників — ілюстрації до давньоіндійського епосу “Махабхарата” і “Рамаєна”, історичних хронік “Бабур-наме”, “Акбар-наме”. Її характерною рисою є ефектне світлотіньове моделювання, що передає реальне архітектурне і природне середовище, а також увага до кожної найдрібнішої деталі. Натомість фігура людини відтворювалася площинно-декоративно з каліграфічною точністю і лінійною досконалістю. Джерелом *мініатюри раджастанської школи* був народний лубок, вибійка, звідси її характерна наївна життєстверджувальна сила. Її основними темами були сцени кохання і весни, різні міфологічні сюжети (легенди про Радху і Крішну, Шиву і Парваті, Раму і Сіту). Раджастанська школа вирізняється багатством яскравих зелених, червоних, жовтих тонів, що надають її динамічним композиціям радісного і глибокого ліризму. Майстрам цієї школи якнайкраще вдавалося передати настроєву атмосферу мініатюри, втілити відчуття священної єдності людини та природи.

Поступальний розвиток індійської мистецької традиції було перервано вторгненням і поневоленням з боку західноєвропейської цивілізації.

## 2.2. Мистецтво Близького і Середнього Сходу

Розвиток мистецтва Близького і Середнього Сходу пов'язаний із арабо-мусульманською культурною традицією. Більш ніж тринадцять століть тому араби, об'єднані ісламом, вийшли за межі Аравійського півострова на арену світової історії. Ландшафт плоскогір'я й кам'янистого степу (арабське слово джавахер — матерія, означає також і дорогоцінний камінь) переосмислився в доісламській культурі кочових племен бедуїнів у символізації предків на камені-бетілі (звідси культ чорного каменя Кааби). Навернення в іслам створило передумови етносоціальної єдності на релігійній основі та породило єдиний космологічний міф.

Цей міф базувався на ідеї ієрархічної будови космосу у формі піраміди, вершиною якої є первинний розум. Світ для мусульманина не більше ніж механізм, який Аллах приводить у рух. Тому глибокого смислу надавали театру маріонеток, який замінив звичну для європейців драму. Вчення про розум як основу світобудови, якому підкорено все від небесної сфери до людської діяльності (аль-Фарабі, Ібн Сіна, Ібн Рушд), поясувало шанобливе ставлення до науки, знання, книги, слова як головного засобу вираження божественності. Мистецтво каліграфії сприймалося носієм магічної сили.

Світоглядна концепція ісламу довела поляризацію духовного і матеріального, небесного і земного до краю. Аллаха, якого розуміли в ісламі як чисту духовність, цілком позбавлену земних елементів, антропоморфних рис, не можна було зображати. Аллах як абсолютна цінність у житті людини не втілювався, залишався постійно чимось зовнішнім, існуючим поза особистісним досвідом. До людей звертався лише його посланець. Протилежність вічної сутності Аллаха й минулості світу його творінь демонструвала абсолютну вищість творця і мізерність земного буття. Заборона зображати живі істоти мала відвернути правовірного від тлінно-

го світу, спрямувати його думки, почуття й бажання до єдиного центру всесвіту — до Аллаха.

Мусульманське мистецтво звільнене від візуалізації предметів і клоніння образам. Позбавлення мінливих форм життєвої достовірності мало на меті їх зникнення і знищення в нас на очах задля того, щоб довести неможливість для людини вдихнути в речі життя, яким вони зобов'язані тільки Аллахові. Надавалася перевага нецупким матеріалам, дотримувалися довільної пластичності одягу; золотаві відблиски полив осяювали поверхню керамічних кахлів на стінах споруд або посуду; заперечувалася замкненість форми в безкінечності ліній орнаментальних арабесок, у контурності мелодії при обмеженні інтервалу; споглядувана феєричність природи мусульманського саду крізь струмені фонтанів перетворювала світ на марення (сади в Севільї та Марракеші). І навіть кохання розчинялося в чистій ідеї і задовольнялося більше відданістю спогадам, ніж бажанням оживити його реальність (історія Лейли і Меджнуна).

Ілюзорність реального світу потребувала бачення світу в символах. Принцип декоративності полягав у відтворенні предметів такими, які переставали бути схожими на себе, ставали символами того, що перебуває за межами. Так, у поезії Омара Хайяма, Джамі образ гончара символізував Бога як творця світу, образ корчмаря символізував Бога як винуватця містичного сп'яніння, образ коханки символізував Бога як об'єкт містичного кохання тощо.

Іслам проповідував не абстраговане безсмертя душі, а воскресіння цілісної людини в усій її фізичній повноті. Тому потойбічне життя поставало як рай, джаннат, сад духовної й чуттєвої насолоди. Як образ райського саду на землі сприймалася мусульманська мечеть, оповита рослинними орнаментами. Вже у VII ст. остаточно сформувався тип колонної мечеті. В основі її планування лежав відкритий квадратний або прямокутний двір, який походив із давньої традиції окреслювати на піску територію для моління. Його оточували з усіх боків галереями з арками. Колонний молитовний зал розташовували у тій стороні двору, яка була орієнтована на священне місто мусульман Мекку. Точний напрямок на Каабу позначали всередині залу розміщенням багато декорованої ніші міхраба. Стрілчаста верхівка міхраба позначала важливу точку, завдяки якій здійснюється ментальний зв'язок правовірного із землею Каабою, що відображає його зв'язок із Каабою небесною. Простір колонного залу



формувався багатьма однаковими вічками, утвореними рівномірними аркадами. Він вражав правовірного рядами колон, розташованих упоперек руху до міхрабу, спантеличував відсутністю єдиної осі, яка б спрямовувала натовп молільників. Відсутність розвиненого пластичного і живописного декорування інтер'єру, його певна порожність і бідність знаменували присутність незримого. Складний ірраціональний простір інтер'єру контрастував з геометризмом екстер'єрної композиції, в якій відтворювали домінанту духовного світу, уособленого ідеальною півсферою куполу, над мінливим земним доквіллям, представленим прямокутним у плані тілом мечеті. Купол мечеті також символізував божественну красу Аллаха джамал.

Стіни мечеті прикрашали орнаментальним декором і вигадливими каліграфічними письментами, які слугували знаками божественного імені сифат. Складні візерунки арабески були побудовані на повторенні або множенні одного або декількох елементів у вигляді геометричних фігур чи рослинних елементів. У малюнок арабески вплітали написи, зображення тварин, птахів, людей і фантастичних істот. Візерунок арабески задає безкінечність течії ліній, що заповнюють тло, упредметнює уявлення мусульманських богословів про тканину всесвіту, що невпинно продовжується. Домінування в кольоровому вирішенні декору мечеті відтінків зеленого символізувало вічне процвітання ідеї Аллаха. Загальна непластичність архітектурного простору візуалізувала притаманне мусульманській традиції нехтування тілесним світом. Акцентування закритого двору та інтер'єру як знаків духовності відображувало характерне для арабського мистецтва поєднання раціональної чистоти мислення з ірраціональною фантазією, лаконічної простоти з примхливою ускладненістю.

Мечеті різнилися за своїм призначенням. Невелика мечеть масджид слугувала для індивідуальної молитви, соборна мечеть джамі — для колективного моління всією спільнотою щоп'ятниці, заміська мечеть мусалла у вигляді відкритої площадки зі стіною, спрямованою на Мекку — для моління у дні великих свят. Соборна мечеть джамі характерна наявністю мінбара — кафедри у вигляді високого трону, до якого ведуть сходи з декоративним порталом. З мінбара голова мусульманської спільноти імам виголошував обов'язкову п'ятничну проповідь.

Важливою ознакою соборної мечеті є мінарет — висока башта, з якої закликають до молитви. Велична прямовисність мусульманських міна-

ретів символізує божественну велич Аллаха джалал. На заході мусульманського світу отримали розвиток форми чотиригранних мінаретів, на сході — з круглим стовбуром. Мінарети прикрашали поясами цегляної візерунчатої кладки, різьбленням, поливними кахлями, ажурними решітками балконів, стрічками орнаментів і надписів. Увінчували мінарети куполом, шатром або ліхтариком.

Розвиток культової архітектури халіфата Омейядів (661—750) почався з побудови знаменитого *Купола Скелі* — Куббат ас-Сахри (687—691) — третьої за значенням після Кааби у Мекці та мечеті Пророка у Медині святині мусульманського світу. Він був побудований на вершині гори, на якій за легендою Авраам намагався принести сина у жертву, а Соломон побудував Єрусалимський храм. Ця гора в Єрусалимі є священною для іудеїв, християн і мусульман. Останні вважають побудову Купола Скелі разом із християнським храмом Гроба Господнього символом перемоги і торжества ісламу. Золота півсфера Купола Скелі справді домінує у панорамі міста Єрусалим, спираючись на восьмикутну галерею нижньої частини храму. В інтер'єрі Куббат ас-Сахри чотири стовпа з розташованими між ними витонченими мармуровими колонами оточують верхівку скелі, що виступає над рівнем підлоги. Дивовижна пропорційність інтер'єру задана відповідністю діаметра купола висоті підкупольного простору, його велична декоративність — поєднанням примхливо оздоблених візерунками мармурових панелей з витонченими лініями арочної композиції, золота капітелей з насиченими яскравими фарбами мозаїк.

До ранніх пам'яток будівництва цієї доби відноситься також *мечеть Омейядів у Дамаску* (705—715). Вона була перебудована з християнської базиліки та декорована кольоровим візерунчастим мармуром і величними мозаїками із зображенням фантастичного міста-саду.

Від мистецтва халіфату Аббасидів (750—1258), центр



*Мечеть Ібн Тулуна в Каїрі. 876—979*

якого перемістився з Сирії в Ірак, до нашого часу дійшла колонна *Велика мечеть Самарри* зі стінами, укріпленими півкруглими бастіонами та кутовими баштами, гігантський спіралеподібний *мінарет аль Мальвія* та прекрасно збережена *мечеть Ібн Тулуна в Каїрі* (876—979). В її композиції з'явилися стрілчасті арки, які з того часу стали характерною рисою архітектури арабського світу. Аркада охоплює грандіозний п'ятинефний простір молитовного залу, задаючи складну ритміку гри об'ємів у багатоваріантності точок зору. Рослинні арабески, що декорують конструктивні елементи, підкорюються площинному характеру крупних архітектурних форм.

На території країн північної Африки (Туніс, Алжир, Марокко) та південної Іспанії, які увійшли до складу халіфату у VII—VIII ст., почався розвиток мистецької традиції, яка отримала назву мавританської. Саме тут була побудована знаменита *соборна мечеть Кордови* (кін. VIII—X ст.). Основу композиції цієї мечеті становить колосальний молитовний зал з дев'ятнадцяти нефів, утворених понад вісьмомастами колонами. Колонна аркада нижнього ярусу підтримана тим же архітектурним мотивом у верхньому ярусі. Численні колони з різнокольорового мармуру, яшми та порфіру, що виростили прямо з підлоги, не маючи бази, створювали у правовірного, який потрапляв у напівтемряву двоярусних колонад,

відчуття загублення у містичній лісовій гушавині.

До XIII—XIV ст. відноситься славетна пам'ятка світської архітектури мусульман *Альгамбра* — укріплена резиденція правителів Гранади. В основі композиції палацового ансамблю лежить система дворів, розташованих на різних рівнях. Витончено-стриманий Миртовий дворик з прямокутним басейном, оточеним помаранчевими та миртовими деревами, та легкими портиками був центром Палацу прийомів. Левиний дворик позначував центр Палацу левів, призначено-



*Интер'єр соборної мечеті у Кордові.  
Кінець VIII—X ст.*

го для сповненого млості відпочинку. Його співрозмірність визначалась гармонією поєднання квадратного подвір'я, оформленого прозорою колонадою, з круглим фонтаном, декорованим дванадцятьма фігурами левів. Склепіння та ніші Альгамбри заповнені сталактидами — призматичним декором у вигляді вапняного печерного накипу. Тендітні колони оберігали прохолоду її покоїв і галерей. Струмливий арабесковий декор перегукувався з дзюрчанням вод фонтанів. Сонячне світло віддзеркалювало полиск люстрових полив з витонченою гармонією блакитних, червоних, золотих і зелених кольорів. Палацовий ансамбль Альгамбри створює враження чарівної східної казки піднесеною поетичністю, внутрішньою гармонією її архітекτονіки.

З розквітом у XV—XVII ст. пізньосередньовічних імперій Тимура і Тимуридів у Середній Азії, Османських султанів у Туреччині почалося будівництво грандіозних архітектурних ансамблів, велич яких мала вражати своїм пафосом як підданих, так і іноземців. Знаменитим архітектором мусульманського світу *Синаном* були зведені в Туреччині комплекси двох уславлених соборних мечетей *Сулейманіє у Стамбулі* (1549—1557) та *Селіміє у Едирні* (1569—1575). Їх пірамідальний об'єм, увінчаний грандіозним центральним куполом і підкреслений чотирма струнками мінаретами, втілює повноту імперської величі та могуті своїх засновників. Сила враження від їх архітектурного простору базувалася на контрасті суворої стриманості геометрії екстер'єру, визначеної холодом блакитно-сірого каменя, і розкошу яскраво-кольорового декору їх внутрішнього убранства.

Саме на Середньому Сході сформувався тип айванної мечеті, прямокутний внутрішній двір якої з кожної сторони оформлено айваном — склепінним залом, відкритим з однієї сторони на подвір'я. Могутні пілони айванів, підтримувані арками, утворюють величні прямокутні портали. Портал головного фасаду будівлі акцентували збільшенням розміру



*Левине подвір'я палацу Альгамбра.  
Гранада. XIV ст.*



*Мечеть Султана Ахмета. Стамбул.  
1549—1557*

та розташуванням по його боках мінаретів.

У столиці імперії Тимура Самарканді було побудовано грандіозний ансамбль *сборної мечеті Бібі-Ханим* (1404), який об'єднував купольні споруди, грандіозні портали та мінарети. До нашого часу дійшов *мавзолей Гур-Емір* (поч. XV ст.). Монументальність цієї усипальниці Тимуридів фундаментується поєднанням геометричних форм восьмигранника низу та півсфери ребристого куполу. На противагу її внутрішній про-

стір вражає розкішшю мармурового облицювання з орнаментальним декором. Комплекс мавзолеїв духівництва і знаті *Шах-і-Зінда* (XIV — перша пол. XV ст.) побудований на крутому спуску пагорба з невеликих портално-купольних споруд, візуальний ефект яких засновано на відтворенні кольорів неба і піску в сянні полив'яних кахлів блакитних куполів і золотаво-вохристих стін.

На Середньому Сході архітектурним центром міста стала парадна площа. Айванний портал пештак, що оформлював входи в її споруди, змусив повернути їх обличчям до міста на відміну від традиційної композиції “прихованої архітектури”. *Площа Регістан у Самарканді* (XVII ст.) оточена трьома медресе Улутбека (XV ст.), Шер-дор і Тілля-карі, розташованими по боках квадратного майдану. Повторення основних ліній грандіозних порталів надає ансамблю площі Регістан цілісності, залишаючи автономними композиції самих медресе, що склалися з прямокутного подвір'я, оточеного двоповерховими спорудами з відкритими лоджіями келій для учнів і просторими айванами в центрі кожної стіни, призначених для занять. Стіни медресе декоровано яскравою керамічною мозаїкою та багатокольоровими глазурованими кахлями, звучність фарб і багатство ритму яких відповідали формам рослинного і геометричного узорів.

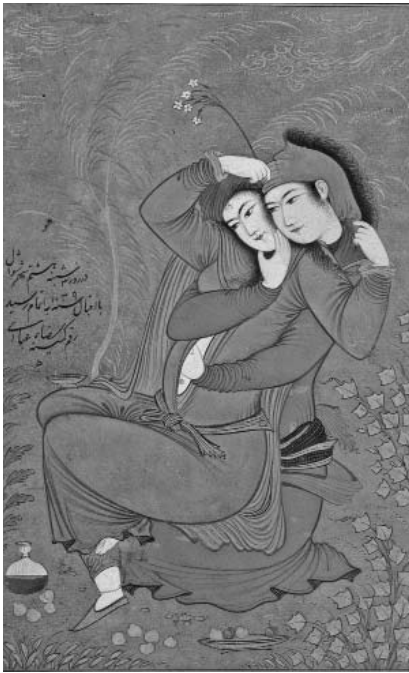
Оскільки іслам не допускав подібності образу Аллаха людській або іншій істоті, візуальне мистецтво арабського світу потрапляло під своєрідну заборону: вважалося, що надаючи зображенню реальної подоби, людина оспорує право вищої істоти на виключність творчості Бога. Тому арабський художник не намагався відтворювати земну дійсність як таку, сприймаючи її лише як невовиму ілюзію трансцендентного світу божественних сутностей. Приховану досконалість краси цього світу митець сприймав умоглядно і раціонально в потоці символічних образів і асоціацій. Слово як втілення абстрагованості художнього мислення стало основним носієм релігійної ідеї ісламу, а ступінь оволодіння мистецтвом каліграфії — показником інтелектуальної та духовної освіченості людини.

Ритм написання слова в арабській традиції підкорювався ясному і розміреному способу читання сур Корану. Різні стилі письма визначалися співвіднесенням криволінійних і прямолінійних складових письма, вертикальних і горизонтальних елементів букв, їх пропорціями, що визначало або раціональну геометризovanість напису, або його містичну витонченість, або хитромудру декоративність. Каліграфічні написи розміщували на стінах сакральних споруд, на сторінках старовинних рукописів, на блискучих керамічних кахлях, вплітали у візерунки килимів, тканин, нагробків, посуду, меблів тощо. Арабська каліграфія стала втіленням уявлень про безкінечну багатоманітність і красу створеного Аллахом світу.

Рукописна книга цінувалася в ісламському світі як святиня. Саме на її сторінках арабський художник міг дозволити собі втілити своє враження від спілкування з реальністю краси земного світу. Мистецтво арабської мініатюри відзначається умовністю у зображенні місця подій і персонажів,



*Площа Регістан у Самарканді. XVII ст.*



Аббасі. Закохані. 1630

увагою до найдрібніших деталей, театральною виразністю жестів і поз, витонченою декоративністю. Образ будується на основі майстерного поєднання примхливого лінійного рисунку і чистих кольорових плям. Найбільш поширеними темами мініатюри були сцени пафосних прийомів вельмож, розкішних бенкетів, успішних полювань, переможних військових походів, ніжного кохання, портрети величних правителів. Мажорна тональність подібних зображень підтверджувала ідеальність владики, який уміло керує підкореною державою.

Відомим майстром гератської школи мініатюри був *Бехзад* (1455—1535/36), який створив витончений світ поетичних і філософських образів. Безпосередність вражень від краси земного світу прочитується в його ліричних ілюстраціях до поеми Сааді “Бустан”, або сповнених дієвого напруження сил ілюстраціях до “Зафар-наме”. Майстри тебризької школи уславилися ефектною щедрістю колориту та ускладненістю композиційних рішень. Автор ілюстрацій до рукопису Нізамі

“Хамсе” *Мухаммед* (XVI ст.) вражає емоційними та глибоко поетичними образами. Тонкий колорист і рисувальник Мухаммед є також автором аристократично витончених портретів юних принців, образи яких дають уявлення про ідеальну людину арабського світу. Майстер ісфаханської школи *Аббасі* (1565-1635) проявив цікавість до витончених образів жінки в обіймах коханця, філософа, який читає, каліграфа, пасуха, увиразнивши меланхолію настрою стриманим колоритом, вишуканими позами, плинними графічними лініями, майстерною передачею фактури. Мініатюра схематизує персонажі, зводить їх до певної маски-амплуа — коханця, сміливця, або ж наклепника чи неука. У мистецтві людина живе не як конкретний образ, а як емоційний світ, як настрій, як музика ритмів та узорів.

Ісламська традиція взагалі схильна розглядати людину як таку, що не має цінності. Мислителі мусульманського Сходу в своєму по-

гляді на людину як на “громадську істоту” трактують особистість як засіб гармонійного розвитку всього суспільства. Поза спільнотою особистість неможлива. Благочестя не може бути особистим подвижництвом, лише результатом настанов спільноти праведників — умми. Умма втілювала силу Аллаха на землі. Життя кожного мусульманина, його спосіб мислення, система цінностей, побутові стосунки контролювались уммою, поза якою існування не мало сенсу й надії на спасіння. Належність уммі в мусульманській традиції вважалася вищою, ніж соціальне або національне розшарування. Тому станові або майнові бар’єри значно менше впливали на життя людини. Навпаки, релігійно освяченим був принцип соціальної мобільності, який дозволяв будь-кому з правовірних піднятися на вершину соціальної ієрархії. Коран санкціонував також авторитет підприємницької діяльності, яка вважалася справою гідною і почесною. Зорієнтованість на активну, раціонально-вольову позицію людини в ставленні до зовнішнього світу, високозначущість соціальної поведінки забезпечувала перспективність існування цілісного соціально організованого ісламського світу.

“Заповіт” Ібн Міскавайха визначив основну мету людини — самовдосконалення в досягненні помірності, “серединного” стану шляхом боротьби розуму як начала, що впорядковує мікрокосм людини, з душею як вмістилищем хаосу й дисгармонії.

Досвід кочового життя актуалізував осмислення потестарних відносин влади слуга — покровитель. Людина всього-на-всього лише муслім, покірливий раб земних царів і слухняна зброя в руках Аллаха. Ідея абсолютного приречення людських вчинків підкреслювала підкорення творіння Творцеві, безкінечне віддалення людини від Бога. Підкорення Богові, виконання його заповіту виправдовувало індивідуальне буття. Аллах не приносив у жертву свого сина заради спасіння людства, відповідно неможливою була ідея боговтілення, яка підносила людину на рівень божественного абсолюту. В ісламі немає місця особистості як цінності, як і поняття про первородний гріх, що знімало етичну напруженість імпульсу до каяття або спокути. Мусульмани потребували не спокути, а управління. Ця складна антропологічна концепція ісламського світу в першу чергу віддзеркалилася у мистецтві мініатюри, яке залишалось в основному в площині світської традиції, значною мірою поза впливом релігійних догм.



## 2.3. Мистецтво Китаю

Культура традиційного Китаю як землеробської країни просякнута релігійним поклонінням природі та її філософським осмисленням. Стихія повеней і посух, контрасти ландшафтів і клімату півночі й півдня тут здавна володарювали над людиною. В основу світобачення було покладено ідею взаємної спадковості законів фізичного світу й життєвого устрою, гармонії небес і гармонії людського організму.

Конфуціанство організовувало соціальний космос відповідно до порядку небес через посередництво Сина Неба. Китайська імперія сприймалася земним виявом небесного, космічного устрою; керівництво державою прирівнювалося до управління водним потоком. Мудра непохитність законів природи ставала моральним еталоном людського буття. Чесність розумілась як внутрішня відповідність божественно-космічній силі Неба, що визначала загальний порядок руху всього сутнього, порядок воднораз космічний і моральний. Сенс життя полягав у підтриманні правильних стосунків людини з космосом, в умінні завжди відповідати рухові світу. Порушення принципу взаємної відповідності мало виявляти себе стихійними лихами, які насилало Небо.

Повним і безпосереднім вираженням гармонії світових стихій була для китайців музика, яка сприймалась як могутня сила впливу на моральне виховання й удосконалення людини. У музичній традиції основна увага приділялася ритму (а не мелодії і тональності як у європейців). Витончені знавці могли насолоджуватися виконанням тільки однієї ноти, аби в ній звучала гармонія всіх інструментів. Це бажання включати звуки в єдиний гармонійний устрій трактувалось як прагнення співрозмірності почуттів і думок людини.

Даосизм акцентувався на динамізмі всього сутнього. Лаоцзи малював картину світу, в якій кожна річ здійснює свій шлях у необмеженій різноманітності: шлях дао — один для всього світу, але в кожному вияві він свій. Взаємне доповнювання різних аспектів буття як втілення ідеї коловороту відображалася через взаємодію двох полярних факторів світового процесу — жіночого темного інь і чоловічого світлого ян. Кожне явище, досягаючи межі свого існування, перетворювалося на інше і саме на момент переходу в протилежність набувало повноти свого буття. Світ у традиційному розумінні ставав просторово-часовим континуумом.

Світ абсолютної тотожності суперечностей, що не знищують одне одного, поставав як споконвічно довершений, внутрішньо цілісний, породжував відсторонену позицію людини в ньому, уподібнення природному потокові, щоб не заважати здійсненню загальної гармонії.

Пам'ятка китайської традиції “Книга змін” подає світовий рух у вигляді різноманітної мозаїки ситуацій коловороту. Цей рух втілено також в ідеї синкретизму трьох вчень — даосизму, конфуціанства і буддизму. Погляд на світ у світлі хаосу як на буття, що тече (за В. Малявіним), відображено в гігантських літературних компіляціях, зібраннях розрізаних нотаток, цитатниках, колекціях. Він присутній і в традиційній монеті у формі кола з квадратом посередині — як образ єдності землі і неба, і в храмах з вівтарями Неба і Землі.

Давні неолітичні культури Китаю відносять до V—III тис. до н. е. Найбільш відома серед них — *культура розписної кераміки Яншао*, яка заклала основи давньокитайської цивілізації. Ця культура демонструє високий рівень виготовлення, випалення та розпису великого глиняного посуду на гончарному крузі, спільною рисою якого є ідеальна пропорційність, чіткість силуету та дивовижне почуття форми. Рослинні, геометричні, абстраговані та фігуративні орнаменти Яншао мали магічний смисл і відображали уявлення давніх китайців про одухотвореність світу природи. Зображення сонця, місяця, зірок, спіралей, хвиль, птахів, тварин, риб символізувало природні стихії та уявлення про коловий час.

Періоди Шан-Інь (XVI—XI ст. до н. е.) і Чжоу (XI—III ст. до н. е.) вважаються першим етапом становлення китайської цивілізації, оскільки саме в цей період створюється ієрогліфічна писемність, формується соціально-політична і архітектурна модель міста-держави та усталюється коло основних міфологічних сюжетів і образів. До цієї доби відносяться залишки могутніх міських стін з проїзними воротами, величного палацу правителя з досить складною композицією, що упредметнювала сакральність його влади та центральне місце у суспільстві. Знайдений досконалий бронзовий посуд свідчить про сформованість погребального ритуалу, пов'язаного із традиційним культом предків. Виразний та стриманий, він був призначений для приготування, освячення та поїдання сакральної їжі. Найбільш прості форми посудин пов'язані з формою кола та квадрата, що відображували космогонічні уявлення китайців. Особливого значення надавали посудинам з масками чудовиська таоте, в якому поєдналися риси тигра, барана та дракона. Вважається, що воно

втілювало дух предка, який своїм виглядом мав відлякувати сили ворожого хаосу.

До цього періоду належить перша картина на шовку, що зображує молоду жінку, над якою літають дракон і фенікс, які уособлюють стихійні сили життя і смерті. Її витончений лінійний малюнок, силуетність, відсутність глибини простору, умовність зображення людини, залучення до виразних засобів нейтральної поверхні матового шовку, стриманість колірної гами багато в чому визначили особливості традиційного китайського живопису.

Мистецтво доби Цинь (221—207 рр. до н. е.) було покликано втілювати імперські ідеї об'єднання країни у могутню державу та ушляхувати богоподібного імператора. Грандіозним проектом цієї доби стало спорудження *Великої Китайської стіни* (IV—III ст. до н. е.) вздовж північного кордону Китаю для захисту від набігів кочівників. Спочатку вона була споруджена з лісу та очерету, пізніше облицьована каменем. По її верху було прокладено шлях, захищений зубцями з бійницями. Ваговиті прямокутні башти слугували для передачі світлових сигналів. Велика Китайська стіна сприймалася як символ об'єднання Піднебесної, протиставлений світу варварів-кочівників. Стелячись верхівками недоступних гір, звиваючись вигадливими петлями, вона нагадує тіло дракона, що пильно охороняє володіння імператора.

Найбільш значним архітектурним комплексом цієї доби став підземний некрополь імператора, частиною якого є відома *глиняна армія імператора Цинь Шихуанді*. У глибоких траншеях, укріплених цеглою і деревом, вміщено керамічні фігури воїнів і коней у реальних розмірах. Хоча загальна кількість статуй становить 10 тисяч, кожне обличчя не повторюється, і всі вони є портретними та гострохарактерними. Перенесення всіх реалій поцейбічного існування в потойбічний світ було результатом пристрасного прагнення подолати скінченність земного буття.

Заупокійний культ залишався стрижнем культурної традиції також у добу Хань (206 р. до н. е. — 220 р. н. е.). *Гробниці цього періоду з провінцій Шаньдун і Сичуань* були цілими комплексами наземних і підземних споруд, наповнених ритуальними предметами. Традиційно до поховального пагорба вела алея духів у вигляді довгого шляху з розташованими обабіч монументальними скульптурами тигрів, драконів, черепах, що охороняли поховання від злих духів. Безпосередньо біля пагорба споруджували альтанку цитан з олтарем, на якому під час поминання приносили жер-

тви. Саму гробницю розташовували під поховальним пагорбом. В її оформленні особливого значення надавали поховальним рельєфам, які висікали у техніці невисокого або заглибленого рельєфу на крупних прямокутних плитах. Тематика рельєфів відтворювала космічний світ богів, духів і предків: фантастичні фігури фенікса, дракона, черепахи і тигра позначають сторони світу, химерні чудовиська з рогатими головами, кучерявими хвостами і довгими виткими язиками уособлюють сили непідвладного хаосу, виразні вартові охороняють безтрепетний покій вічності, права на подолання скінченності існування заявляють легендарні герої та правителі царств. Для цих зображень характерна динаміка, експресивне вирішення сцен. Активне застосування мотивів стрімкого руху і божественного польоту як знаків потойбічного світу богів, недоступного простим смертним. У зображеннях сцен збирання врожаю, полювання на диких качок, переможних військових походів панують чіткі лінійні силуети, характерні для давньокитайської традиції.

Ранньосередньовічний період культури Китаю (IV—VI ст. н. е.), що розвивався під впливом буддизму, представлений монументальним і станковим мистецтвом скельних монастирів і вежами-пагодами. Найбільш відомі комплекси печерних храмів цього часу — *Юньган* (Храм захмарних височин, IV—VI ст.), *Лунмень* (Ворота дракона, VI—IX ст. н. е.), *Дуньхуан* (або *Цяньфодун* — Печери тисячі будд — IV—XIV ст.). Буддійські печери висікали в скельному моноліті, співвідносячи живописність планування з суворою красою природного оточення: незавершеність форм і криволінійність абрисів є основними художніми прийомами. Стіни печер зовні та зсередини прикрашені нішами, заповненими численним скульптурами. Колосальні величні статуї Будди Вайрочани (Володар космічного світла), небесних музикантів і танцівниць, бодхисатв, втілюють жадану мрію про порядок і надію на спасіння. Видовжені пропорції та крихкість їх фігур



*Теракотова армія імператора Цинь Шихуанді.  
210—209 р. до н.е.*



Печерний храм Юньган. IV—VI ст.

ня, закликають музиканти, які грають на флейтах музику небесних сфер, що недоступна смертним. Сяючі сіро-блакитні, вохристо-червоні та трав'янисто-зелені фарби створюють атмосферу містичної таємничості неземного світу.



Розпис печерного храму Цяньфодун.  
V—VI ст.

асоціюються з духовною чистотою та піднесенням персонажів. Пластичність і чуттєвість індійських прообразів поступилася тут орнаментальною графічністю та лінійною елегантністю.

У розписах скельних монастирів, зокрема, у *Цяньфодуні*, представлено панорамні гірські та морські пейзажі, недоторканий спокій яких втілює уявлення про далеку божественну землю, куди потрапляють після смерті душі людей. У це пристанище спокою і щастя, звільнене від суєтної марноти земного існування,

Символами буддійської традиції були також пагоди (“сховище скарбів”), що ведуть своє походження від буддійських ступ як меморіальні споруди, в яких зберігаються священні реліквії або тексти. Спокійна ясність і монументальність їх простих форм, чітке членування ярусами, що символізували рух часу, не порушували загального устремління вверх (*пагода Сун'юеси*, 523).

У добу зрілого середньовіччя (VII—XIII ст.) у періоди Тан (618—907) і Сун (960—1279) будівництво буддійських пагод і скельних монастирів продовжувало відігравати велику роль. Величні пагоди центрували собою навколишній ландшафт. Прості та чіткі танські паго-

ди (*Даяньта*, Велика пагода диких гусей, 652—704) з міцними кам'яними стінами, майже повністю позбавлені декору, уподібнюються фортецям, спрямованим у небо. Це враження виникає завдяки чіткому ритму однакових непарних (щасливі числа) ярусів, що пропорційно зменшуються. Сунські пагоди значно складніші у конструктивному та декоративному вирішенні. *Тета* (Залізна пагода, 1041—1044) має тринадцять примхливо вигнутих дашків і ефектно облицьована керамічними плитами кольору іржи.

У скульптурі танського і сунського періодів крихка грація та містичне осяяння облич змінилася повнокровною та динамічною красою. Вона звільнилась від полону стіни, набула пластичності та об'ємності. Сімнадцятиметрова *статуя Будди Вайрочани з Лунменя* (672—676) велично вказувала на шлях спасіння, статуї бодхисатв давали надію на співчуття і милосердя. *Статуї воїнів-охоронців з Цяньфодуна*, які замикають усталену в цей час композицію буддійського олтаря (Будда в центрі, бодхисатви і донатори-замовники по боках), відтворювали образи сильних і лютих вартових з грізною зброєю у руках; їх гротескний образ з експресивними тваринно-демонічними рисами покликаний відлякувати сили зла. На кам'яних *плитах імператора Тайцзуна* зображено коней із досконалістю, що захоплює поєднанням напруги та грації.

У добу Тан і Сун сформувалися принципи класичного сувійного живопису, який відрізняється від європейського навіть за зовнішніми ознаками. Зображення на шовку або папері наклеювали на міцну паперову основу, обрамлювали широкими смужками шовку і зберігали в спеціальному футлярі, згорнутими у рулон. Сувої бували двох видів — горизонтальні та вертикальні. Перший становив багатометрову жанрову або пейзажну композицію, зображення якої сприймалося поступово в



Пагода Даяньта. 652—704

міру розгортання на низькому столику, і символізувало рух часу. Вертикальний сувій, який означував просторові виміри світу, із зображенням пейзажів, квітів, птахів розглядали на стіні. Драматургія сприймання передбачала перехід від увертюри порожніх місць сувою до кульмінації, втіленої в самому зображенні. Чотири скарбниці мудрих, якими користувався китайський художник — рисовий папір, пензель, туш і тушечниця — створювали мистецьку атмосферу при роботі живописців.

Графічна виразність ієрогліфа супроводжувала творення візуального простору китайського живопису і як самостійний вид діяльності, і як смисловий знак зображуваного тексту, і як принцип стилістичної побудови. У знаках ієрогліфічного письма на сувоях прочитувалося душевне сум'яття автора або його внутрішній спокій настільки, наскільки й досвід зворушливого ставлення до природності форми. Техніка живопису також була зумовлена каліграфічними прийомами: мазок, постановка плеча, рухи руки та кисті мали бути абсолютно точними, оскільки на рисовому папері виправлення неможливі.

Сувій також читається як ієрогліф — не безпосередньо, а умоглядно. Його надзавданням є виявлення сутності речей, прихованої від поверхового погляду. Живопис у Китаї мав своїм предметом не природний світ, а певну символічну реальність як першооснову буття. Художника мало надихати прагнення виявити закони світобудови, невловимий взаємозв'язок явищ. Він повинен був витончено повідомляти про присутність іншого світу, не зображуючи його. Так, один з найбільш популярних мотивів традиційного живопису — гілка квітучої сливи мейхуа сприймається європейською свідомістю як імпресіоністична картина весняного пробудження природи, тоді як у традиційній китайській естетичній системі є відображенням складних космологічних проблем: дух квітки втілюється в єдності чоловічого начала ян (квіти розкриваються небу) і жіночого інь (гіллям струменіють соки землі); пелюстки символізують п'ять першоелементів — дерево, вогонь, вода, метал, земля, а тичинки — сім планет. Художник у старому Китаї брався за пензель для того, щоб відтворити на папері цілісний світ багатоманітної плинної символічної реальності, яка постійно перетворюється; для того, аби “змахнути пензлем пил суєти з душі”.

Подібна естетична настанова визначила метод створення сувоїв: художник не малює з натури, його не цікавлять моменти мінливості та випадковості: джерело освітлення, світлотіньове моделювання, темрява

сутінок, срібло місячного світла, золото сонячного дня. Китайці любили повторювати, що живопис — це лише “одна риска”, отже, мінімум різних засобів — лінія і монохромна колірна пляма — здатний виявити сутність предмета чи явища.

Композиція китайського сувою відтворювала структуру ієрогліфічного знака. Вона не мала фіксованого центру і визначалась рівновагою полярних сил — неба і землі, світлого і темного, легкого і важкого, порожнього і наповненого, густого і розрідженого. У ній царювала асиметрія, рухомість структурних опозицій якої визначала принцип виділення “господаря” і “гостя”, головного і другорядного. Плинність і перетворення живописних образів визначали пульсацію вічної рухливості буття.

Відповідно, в китайській традиції сформувалися дві основні манери (стилі) живопису. Манера гун-бі (“дбайливий пензлик”) передбачала тонке промальовування деталей і пов’язувалася з конфуціанською традицією, в контексті якої цінувалася віртуозність художньої техніки, витонченість ремесла, ілюстративна дидактичність, втілення достовірності образів, їх площинність і обмеженість простору. Манера се-і (“вираження ідеї”) віддзеркалювала даосько-буддійські ідеї з розумінням творчості як осяяння та інтуїції, простору як порожнини, лінії як натяку і недомовленості, плями як монохромності ієрогліфа, втілення вічності як миті.

У китайському живописі сформувалися три основні жанри: “гори і води”, “квіти та птахи”, “люди і речі”. Жанр женью — “люди і речі” — присвячений зображенню традиційного побуту, іграм дітей, образам патріархів, звичаям придворних кіл. В основі жанрового живопису лежало етичне конфуціанське вчення щодо принципів благородства і досконалості ідеальної людини.

Загалом філософська традиція міцно пов’язувала ідеальні уявлення про людину з основою світобудови — принципом присутності повноти буття в кожному його явищі. Космічно санкціонований колективізм виключав будь-яку індивідуальність. Жити як усі — означало жити за законом Неба і відповідно певного ритуалу. Жити — означало нічого не заперечувати і нічого не стверджувати в безтурботній позбавленості від упереджень. Особистість розумілася насамперед у контексті міжлюдських стосунків, вона була тим, чим була для інших, і жила волею для подолання своєї самоті. Тому людина — це “обличчя”, втілення її суспільної значущості. Сімейні ритуали підтверджували родову ієрархію:





Гу Хунчжун. Нічна гулянка у Хань Сіцзая (фрагмент). XI або XII ст.

так, у новорічну ніч усі члени сім'ї в порядку старшинства поклонялися главі сімейства зі словами “Я повинен!”

Особистість сприймалася не тотожним собі суб'єктом, а сукупністю складових, відмічених рисами тієї ж самої індивідуальності (за В. Мальяніним). Людина могла бути справді суперечливо багатовимірною: мати досвід відлюдництва й самотності і водночас чітке усвідомлення своєї належності до суспільних цінностей, здатність до естетичної споглядальності й жагу реалізувати себе в соціальній практиці.

З одного боку, демонстрація відсторонення від марнотності життя в “замітках самотнього”, “потаємних нотатках”, “книгах для спалення”, в замилюванні пейзажем знаменувала самореалізацію особистості, вияв її внутрішньої глибини. З іншого боку — “китайські церемонії”, настирливе прагнення підійматися соціальними сходами через систему заформалізованих іспитів, за допомогою ерудованості в прагматичці соціального буття, визнаючи культ старших, з рівнянням на минуле, намагаючись “не втрачати обличчя” (“той, хто має обличчя, робить не те, що бажає, а що диктує етикет”). Відповідно, соціально-етична характеристика людини відображалася в конфуціанському портреті як в ілюстративно-дидактичному зразку добродетності, а одкровенням інтуїтивного прозирання індивідуальної неповторності особистості ставав чань-буддійський

портрет. Образ людини у грі масок уособлював повноту людського буття в багатьох його заломленнях, втілював прагнення жити перетворенням, ставати таким, яким ти ще не був.

Розвиток жанру женьу пов'язують з ім'ям ранньосередньовічного художника **Гу Кайджи** (344—406), у дидактичному циклі якого *“Настави придворним дамам”* зображено побут знаті. У створених ним ілюстраціях до поеми *“Фея річки Ло”* вперше у китайській традиції введені ним елементи пейзажу — маленький камінь, невисока сосна, колючий кущ, плачуча верба посилюють емоційну атмосферу ліричних епізодів кохання богині до простого смертного, а монохромні силуети та спокійний лінійний ритм віддзеркалює світ людських почуттів.

У творчості художника кінця XVIII — поч. IX ст. **Чжоу Фана** (*“Знатні дами на прогулянці”*) деталі побуту, розкішний одяг, складні зачіски, знакові елементи інтер'єру тонко відтворюють атмосферу часу. Жінка в китайській традиції цінувалася лише як така, яка належить світу сім'ї. Тіло жінки приховувалося від чужого ока одягом, як обличчя — пудрою і рум'янами, помадою і пахощами. Класична література обходить стороною любовні почуття або представляє їх як зустрічі поета з небожителькою, позбавленою плоті й принадності. Індивідуальні риси жінок не цікавлять також і художника: він передає гідність людей вищих кіл, їх благородність і величність, що втілена у плавних рухах, витончених позах, стриманих жестах.

До конфуціанської традиції соціально-етичної значущості людини належить і *“Портрет патріарха Чан Мей лао-цзи”* роботи невідомого майстра XVII ст. Конкретні риси характеру, мінливі стани, з позиції автора, випадкові властивості особистості. Натомість місце людини в соціальній ієрархії — його головна принада. Парадний одяг, що повністю приховує тіло, нерухомість постави, стриманість холодного виразу обличчя, що читається, скоріше, за законами фізіономіки — знаки істинної добродетелі патріарха служіння і чеснот.

Поруч із конфуціанською традицією в жанрі женьу розвивалась традиція чань-буддійського портрету, завданням якого було відкриття в людині її сутнісного “я”. Тому такі портрети спиралися на філософію цінності особистості, розкриваючи неповторні риси характеру в зображенні звичайних персонажів, позначених печаттю осяяння та просвітлення. На сувої **Ло Піня** *“У спогляданні гуся”* (XVII ст.) зображено знаменитого каліграфа Ван Сі-чжи, джерелом майстерності для якого були природність



Лян Кай. Поет Лі Бо.  
XII—поч. XIII ст.

і спонтанність рухів дикого гуся. Пружна і гостра лінія ескізної манери се-і відтворює темпераментну артистичну натуру майстра, що зосереджено споглядає за рухами птаха. Прийоми тієї ж манери дали можливість художнику XVIII ст. **Хуан Шеню** у сувої “*Старий рибак*” втілити силу духа і мудрість досвіду в образі старого, який піймав свою рибу удачі.

Пейзажний жанр шаньшуй (“гори і води”) в китайському мистецтві втілював основні філософські уявлення про закони світобудови з їхньою творчою взаємодією інь і ян, гори і води, землі і неба. Пейзаж зображував божество (абсолютне начало дао) і виконував функції очищення і просвітлення. Розсіяна паралельна перспектива (китайці називали її “далеке-близьке”) перетворювала простір пейзажу на прямовисний, без обрїю і точок сходження, в якому всі його елементи однаково далекі або близькі. Людина розчинялася в такому просторі, зливалася з його ритмом. Формат допомагав досягти враження неозорості природного світу, утверджувати його могутність, його володарювання над людиною, яка відчуває себе частинкою світобудови. Обмеження палїтри відтінками чорної туші уособлювало єдність і цілісність природи, взаємопроникнення та метаморфози двох її начал.

У пейзажі танського живописця **Лі Чжаодао** (670—730) “*Подорож імператора Мінхуана в Шу*” відтворено героїчні масштаби природи, де кожний елемент живе повнотою власного життя і водночас нерозривно зв’язаний із космічним цілим. Насиче-

ні сине-зелені, молочно-білі, вохристо-коричневі відтінки колірної гами акцентовано золотистими контурами гір і хмарин.

Його знаменитий сучасник живописець **Ван Вей** (699—759) відмовився від різнобарв’я на користь монохромного колориту, завдяки чому став неперевершеним майстром поетичної інтерпретації пейзажу. В його картині “*Просвіт після снігопаду*” тональна єдність пейзажу задана

використанням нюансів білого і чорного кольору. Невловиме оновлення буття природи проступає у вічній незмінності її спокою так, як умиротворена тиша засніженої рівнини проступає в гірських далях, розчинених у тумані, застиглих водах річки, переплетіннях гілля чорних дерев.

Живописці сунської доби надавали природі величності і суворой грандіозності. Гігантські гори стають ще більшими поряд із слабкими деревами на їх вершинах, гущавини — значно непролазнішими поруч із легкими хижками, спокійні озерні заводи поглинають маленькі хиткі човники. Сунський майстер **Го Сі** (1020—1090) на сувої “*Осінь у долині Жовтої ріки*” топить у хвилях м’якого туману безкінечні ланцюги гір, старі сосни, маленькі будиночки. Діалог горизонталей і вертикалей, згущень і пауз, графічних ліній і живописних плям відтворює ритми дихання всесвіту.

У XII ст. пейзаж набуває ліричної споглядальності. У картинах **Ма Юаня** (1190—1224) масштаби природи стають співрозмірними людині, її внутрішній стан віддзеркалюється в пейзажних образах. На сувої “*Гра на лютні біля річки*” старе вузлувате коріння і намоклі гілки перегукуються із задумливою зосередженістю самотника і повільною мелодією інструменту. Гостра схвильованість образів визначена принципом асиметрії композиції та каліграфічно точною лінією, що стала ознакою творчої манери майстра. У “*Самотньому рибаку на зимовому озері*” загубленість сиротливої фігурки рибачка у човні віддзеркалено у порожнині простору чистого паперу, що зображує воду.

Підкорення Китаю влади чужоземної династії Юань породило настрої туги і розчарування. Біль і страждання посилювали любовну увагу художників до ліричних нюансів природного довкілля. Порожні простори пейзажів **Ні Цзяня** (1301—1374) з острівками гір і дерев викликають почуття самотності й смутку (“*Дерева у долині річки*”).

У китайській традиції загальна сутність світу дао, відображена пейзажем, виявлялася



Го Сі. Осінь у долині Жовтої ріки. XI ст.

також через де — сутність конкретних, буденних речей, макрокосм буття відкривав себе в його ж мікрокосмі, а цілісний світ промовляв через одиничні речі природного довкілля — дерево, квітку, тварину. Так виникла філософія жанру хуаняю (“квіти і птахи”) з його мотивами орхідей, півоній, хризантем, метеликів, жабенят, пташок і рибок.

У сувої художника XVII ст., який працював у стилі ювелірної точності деталей гун-бі, **Юнь Шоупіна** “*Куш, гвоздики і три метелики*” мотить, що зазнає метаморфози свого буття, символізує філософську ідею тотожності як форми відмінності. У його ж картині “*Півонія*” квітка означає розкіш і пишність державної влади. Традиційно у зображенні орхідей — символу простоти і прихованої гідності китайські майстри виявляли рухливість тендітного листа під диханням вітру (**Чжен Се** “*Орхідеї*”, XVIII ст.). Тонкі невловимі емоції прочитуються в ніжній тремтливості молодих пагінців, соковитій ваговитості зрілого гілля, сухої слабкості зів’ялого листа бамбука, який здавна в Китаї вважали символом мудрої людини, яка згинаючись від життєвих негараздів, завжди знаходить сили розпрямитися (**Ін Бао** “*Споглядання бамбука і каменя*”, бл. 1800 р.).

Знаний художник стилю се-і **Сюй Вей** (1521—1593) уславився своїми символічними та експресивними образами бананового листа, гілок бамбуку, грона винограду тощо. У його “*Квітах і рослинах*” промовистий характер зображення зливається з манерою каліграфічного напису. Відомий майстер сувійного живопису **Ці Байшуні** (1860—1957) спробував об’єднати різні стильові традиції в картині “*Лотос і бабка*”, відтворив-



Сюй Вей. Квіти і рослини. XVI ст.

ши діалог нового і старого, того, що зникає і що народжується, у опозиції дбайливо виписаних деталей тіла тендітної бабки і експресивному сум'ятті зів'ялого лотосу.

У XIII—XVIII ст. у добу Юань (1270—1368), Мін (1368—1644) і Цин (1644—1911) традиції танського і сунського живопису поступово втрачалися, проте сприятливо склалася доля мистецтва архітектури. Були відбудовані такі великі міста, як Пекін і Нанкін. Регулярне планування Пекіну розділяло місто на дві частини: Зовнішнє місто, де жили городяни, і Внутрішнє місто для імператорської сім'ї та вищих чиновників. У останньому був розташований найбільш значущий ансамбль цього часу — імператорський палац, так зване *Заборонене місто* (XV—XVII ст.). Його оточували глухі стіни з могутніми воротами, куди допускали тільки обраних. Ця складна структура “міста в місті” віддзеркалювала уявлення про співвіднесення макро- і мікросвіту. Регулярне планування і симетрія міст відповідала ідеям сильної державної влади, ієрархії китайського суспільства, уявленню про місто як єдиний організм, що відображає впорядкованість світу. Ансамбль Забороненого міста складався зі з'єднаних між собою майданів, мощених білим каменем, парадних приміщень з терасами та сходами, храмів, павільйонів і живописних садів. Монументальність архітектурного ансамблю визначалася не розмірами окремих споруд, а укрупненням масштабів всіх просторових співвідношень. Образ світового руху відчувався в композиції ансамблю з його контрастами і співзвуччями, без акцентованого центру, з просторовою асиметрією будівель, підкресленими знаками переходу — мостами, брамами, галереями, доріжками, з грою рухливих перетинок в інтер'єрах. Принципова організація просторової композиції навколо двору відображала “небесний візерунок” світобудови з його Великою Порожнечою.

Головна споруда Забороненого міста Тайхедянь — Павільйон вищої гармонії — відображала характерні особливості традиційної архітектури: нарядність, яскравість, легкість. Будівельним матеріалом слугували цегла і дерево; використання останнього символізувало життєве зростання (камінь застосовували тільки для могил). Споруду підносили на білих східчастих платформах. Основою конструкції слугували високі лаковані круглі колони, укріплені на платформі та декоровані яскравим червоним лаком — квінтесенцією стихії дерева. Колонада утворювала своєрідну галерею, що підтримувала стельові балки, декоровані розписом із золотими фігурками драконів — символами імператорської вла-



*Заборонене місто. Пекін. XV—XVII ст.*

ди. Тонкі стіни верхньої частини утворювалися ажурними решітками, що пропускають м'яке світло. Перекриття і важку подвійну жовту полив'яну черепичну покрівлю підтримували крошштейни доугуни, що рівномірно розподіляли тиск на опори. Загнуті доугуни надавали споруді святковості, приховуючи масивність. Внутрішній простір павільйону розмежовували двома рядами колон; простота і стриманість інтер'єру слугувала контрастом пластичній примхливості декорованого доугунами екстер'єру.

У палацовому ансамблі тема повноти буття продовжувалася в організації “світу в мініатюрі” — саду, позбавленого заданості й регулярності, що втілювало видовищність хаосу природи у грі водних потоків серед каміння, у спалахах феєрверків декоративних квітів на тлі вишуканих дерев. Мистецтво китайських садів як прообраз світобудови з визначеною космогонічною символікою виникло у сунському Китаї. Сад (наприклад, *парковий ансамбль мінської доби Сучжоу*) був центром культурного життя палацу, улюбленим місцем гри, прогулянок, музикування, читання, заняття живописом, вчених бесід, зустріч друзів, бенкетів тощо. Ландшафтний сад становив образ іншого символічного буття — водойми, дерева і камені символізували п'ять стихій, кругообіг часу, гармонію інь і ян. Мікропейзажі всередині саду поєднували містками, бесідками, галереями, павільйонами для чаювання, створюючи багатоголосся ритмів простору в образах метаморфоз буття. Ландшафтний сад втілював свободу творчого духу китайського майстра.

Найбільш важливим храмовим ансамблем Пекіну був Тяньтан — *Храм Неба* (1420—1530). У його плані та формах були використані давні ідеї космогонічних циклів, коловороту стихій, єдності світобудови, втілені в символізмі квадратури кола. Ансамбль присвячено культу моління про врожай. Архітектурна композиція храму була побудована на співвіднесенні круглих терас храмів, що уособлювали небо, і квадратних платформ, що символізували землю. Традиційна колористична символіка землі та неба відображена у переважанні синіх, червоних, жовтих і білих фарб.

Величні та урочисті архітектурно-ландшафтні ансамблі завершують розвиток традиційного мистецтва Китаю, в якому відображено складний і суперечливий досвід Піднебесної з її груповою свідомістю, орієнтованою на почуття відповідальності перед соціумом як цілим.

## 2.4. Мистецтво Японії

З давніх часів поклоніння природі в Японії було пов'язане з релігійно-філософською системою синтоїзму. Споглядання природи як божества вело до її естетичного осмислення. Прийняття буддизму сповнило відчуття глибинного внутрішнього зв'язку природного оточення з людиною. Жорстока непередбачуваність природи з її землетрусами, виверженнями вулканів, тайфунами породжувала думку про нетривкість і ненадійність існування людини. Це відобразилося у буддійській теорії ілюзорності світу, що спроектувала сприйняття природи в площину суб'єктивних переживань особистості. Таке співзвуччя пронизує собою всю японську культуру.

Духовно-емоційний відгук на дійсність відображено в естетичному принципі аваре як здивування, замилювання красою й грандіозністю мінливого, нетривкого природного світу, що потребує саме художньо-образного його осягнення. Принцип вабі орієнтував на красу простоти, вміння цінувати найменші вияви досконалості; бідність і невігадливність зовнішнього давала можливість відкрити цінність внутрішнього; віталася здатність бути собою, рухатися природним шляхом життя. Так, майстер нецке — мініатюрної скульптури, що виконувала функцію своєрідного гудзика в традиційному костюмі — не нав'язував свою волю матеріалу, а виявляв закладену в ньому природну красу і душу, звільняючи схований у шматочку слонової кістки або дерева образ благоповажного змісту.

Японське мислення далеке від аналітичних, абстрактних побудов, йому властива простота, конкретність, лаконічність. В одній із притч так пояснюється складна філософська ідея єдності суб'єкта й об'єкта: "Маленька рибка сказала морській королеві, що постійно відчуває море, однак не знає, що воно таке, й почула у відповідь, що море і в ній, і поза нею, вона народжена в ньому і колись воно поглине її, тому море є її



буттям”. Японців учать пізнавати сутність речей без абстрагування, їхня допитливість цілком конкретна.

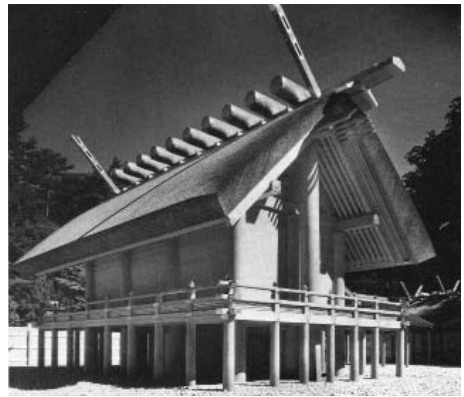
Принцип собі пов’язував красу з близькістю речей світу до небуття, що давало змогу гостро відчутти загальний рух у часі, повноту миті, що зникає; відбиток часу виявляв справжню сутність предметів. Так, керамічна чаша для чайної церемонії мала зберегти сліди дотику рук гончара, випадкові тріщини, затікання.

Принцип юген передбачав пошук вічного у світі минушого, що виявлялося в майстерності натяку, підтексту, принадності незавершеності. Звуки старовинних мелодій, які виконували на 13-струнному кото, відпущені на волю, розчинялися в просторі. У неримованій поезії хоку (наприклад, поета Басьо) побіжно спалахували безкінечні глибини трансцендентного в буденності звичайного. У театрі Но всі вистави грають на фоні однієї декорації із самотньої сосни; символічні жести й рухи акторів з прихованими за масками обличчями втягують глядачів у дійство людських пристрастей, переживань, почуттів; ударні інструменти задають ритм, флейта нагадує про час, що спливає. Парадоксальні буддійські притчі — коани — пояснювали світ через абсурдне, викликали спантеличення недосяжністю таємниць світу. Коан дозволяв долати буденність мислення, стимулював здивляння в сутність проблем, відкривав канали спонтанності думки.

У своєму розвитку японське мистецтво пройшло низку ряд стадій розвитку. З розпадом первісного ладу (давній період Нара — VII—VIII ст., період Хейян — XII ст.) почався довгий період феодалізму, який прийнято ділити на декілька етапів. Раннє середньовіччя умовно збігається з добою Камакура (кін. XII — поч. XIV ст.), зріле середньовіччя — з періодами Муроматі та Момояма (XIV — поч. XVII ст.), пізнє середньовіччя — з добою Едо (Токугава) (XVII—XIX ст.).

Від найдавнішого періоду розвитку японського мистецтва збереглися в основному вироби з кераміки. Вони були виліплені від руки способом укладання джгута з глини та випалені. Оскільки для випалювання посуд обмотували трав’яною мотузкою, що залишала декоративний слід, то і самі керамічні вироби, і період назвали Дзьомон (“слід мотузки”) — VI тис. до н. е. — 300 р. до н. е. До цього періоду відносять також глиняні фігурки-обереги догу. У період Кофун (200—538 рр. до н. е.) особливого значення набуло спорудження поховальних курганів впливової знаті, пов’язаних із культом предків. Навкрути курганів будували магічні огорожі з глиняних циліндрів ханіва.

Сама значна пам'ятка давнього періоду комплекс синтоїстського святилища в Ісе, побудованого у перші століття нашої ери. Його споруджено у гірській лісистій місцевості у вигляді двох святилищ — внутрішнього, присвяченого богині Аматерасу (Найку) і зовнішнього, присвяченого божеству знаків Тойоуке (Геку). Кожне святилище складається з декількох однакових прямокутних споруд з нефарбованого японського кипарису. Споруди підняті на стовпах і перекриті дахами з пресованого очерету. Функціональна логіка споруди максимального виявлена в її конструкції.



Святилище в Ісе. 690

Архітектурні форми святилища в Ісе багато в чому відповідають традиційному японському житлу. Єдність людини зі світобудовою відчувалася передовсім у пластичній органічності традиційної архітектури з її надземним розшаруванням, відсутністю тяжіння до грандіозності, співрозмірністю людині, простотою та графічністю ліній. Шанування первозданної краси природних матеріалів проявилось у використанні дерева, з якого зводили каркасну конструкцію. Стіни, що не мали опорного значення, можна було легко розсувати або знімати, відкриваючи простір інтер'єру на ландшафт навколо. Злиття з оточенням виявлялося у нашаруванні дахів як відображенні мотиву зростання, перетіканні внутрішнього простору за рахунок ширм, сезонності змін декорування, відкритості звукам і тіням природного оточення.

Буддизм, що прийшов в Японію з Китаю через Корею, приніс нові форми мистецтва. Їх відображено у буддійському ансамблі *Хорюдзі поблизу Нара* (поч. VII ст.). У центрі комплексу — прямокутний двір, оточений критими галереями з воротами на півдні та залом для проповідей на півночі. В середині двору розташовано головний Золотий зал (Кондо) і п'ятиярусну пагоду. Вигнуті краї черепичних дахів, система кронштейнів піддашся, кам'яна платформа, декорування колон червоним лаком стали інновацією для японської архітектури. В інтер'єрі головною святинєю була вівтарна скульптурна композиція із зображенням Будди, бодгісатв і захисників віри. Зображення *тріади Сяка-Ньюрай* — Будда



*Хорюдзі поблизу Нара. Поч. VII ст.*

на лотосовому троні, об'єднаний німбами з бодгісатвами, виконане скульптором *Торі* (623), уособлює ідею милосердя. Відсутність інтересу до чуттєвої краси і зосередженість на духовному прочитується тут у фронтальності та симетричності композиції, підкресленій видовженості пропорцій, простоті та стриманості геометричних ліній.

Величний пафос будівництва першої японської столиці Нара в VIII ст. втілено в комплексі храму *Тодайдзі* з колосальною бронзовою

статуєю Будди Вайрочани. Його відрізняють чітка симетрія плану, простота і могутність всіх конструкцій, що відображувала ідею впорядкованої державності. Ансамбль був покликаний вражати своїми розмірами. Нарський період відзначений народженням першого скульптурного портрета. Традиція увічнення уславлених релігійних діячів представлена зображенням *проповідника Гандзіна* (763), уславлюючим особистісне довготерпіння та мудрість.

У період Хейян (794—1185) усталюється новий тип буддійського храму Аміда-до (зал Аміди), що відтворює прообраз раю Аміди на землі. Його зразком є *храм Фенікса поблизу Кіото* (1053), який своїми вигнутими черепичними дахами, наскрізними галереями нагадував розпластаного в польоті птаха, посланця сонячних небес. Його архітектура втратила монументальність давнього зодчества, ясність і чіткість планування, відкритість грандіозного простору. Для палацової архітектури цього часу (*хейянський імператорський палац*, VIII—IX ст., *палац Сейрьоден*) характерне виділення головного церемоніального залу сінден, обрамленого боковими приміщеннями і відкритого на світлий простір широкого засипаного галькою двору. В архітектурній композиції особливого значення надавали мотивам переходу, споруджуючи галереї, та злиттю з природним середовищем через розташування пейзажного саду зі ставком і скелями, що відтворювало буддійські уявлення про райські світи. У пластичних мистецтвах з'явилося тяжіння до оповідальності, ускладненості та стилізації. Ототожнення тіла з родючістю всесвіту викликало

увагу до його моделювання та декорування драпіруванням. *Скульптури стражів-охоронців вітара храму Тодзі* (839) вражають своєю фантастичністю, поєднуючи образи прекрасних посланців далеких світів і чудовиськ із тваринними мордами.

У XIII—XVI ст. парадний стиль архітектури сінден поступився місцем інтимному стилю сеін, ознакою якого стала підкреслена утилітарність. Він сформувався під впливом естетичної концепції філософії дзен, що орієнтувала на пошук краси у звичайному і простому, неясковому і непомітному. *Золотий павільйон* (Кінкакудзі, XIV ст.) — квадратна у плані дерев'яна споруда, віддзеркалюється у спокійних водах озера, звільнена від пафосу парадної площі. Його перший поверх призначено для проживання, другий — для заняття поезією та музикою, третій слугував дзенським храмом. У його вигляді вражає легкість і стрункість каркасної конструкції, ясність традиційних форм, нарядність колориту, декоративність вигнутих дахів, мініатюрність і співрозмірність пропорцій. *Срібний павільйон* (Гінкакудзі, XV ст.) ще більше наближений до природи легкими розсувним переділками, що сприяють повному злиттю з садом. Здатність його інтер'єру до безкінечних трансформацій зумовила перетворення двоповерхового павільйону на живий організм, з'єднаний із оточенням.

У скульптурі цього часу з'явилися ноти жанровості. Творчість уславлених скульпторів XIII ст. *Ункея* і *Кайкея* привнесла в пластичне мистецтво достовірність і гостру характерність. Їх монументальні статуї божественних стражів *Ню* вражають гротескністю облич, виразністю міміки, експресією жестів і гіпертрофованою могуттю тіл. Нове пластичне відчуття прочитується у різноманітності рухів і настроїв у *статуї патріарха Сессіна* скульптора Ункея і *скульптурі проповідника Сенніна* невідомого автора.

З кінця XVI ст. культова архітектура втратила своє значення головного виразника ідеалів часу, поступившись місцем замкам феодалів.



Кінкакудзі (Золотий павільйон). XIV ст.

Необхідність символізації сили правителів викликала необхідність запозичення прийомів будівництва фортифікаційних споруд — циклопічної кладки кам'яних цоколів, бійниць тощо. Домінантою замка була башта тенсю, утворена розміщеними на трапецієподібному п'єдесталі трьома-, п'яти- або семиповерховими дерев'яними павільйонами з черепичними покрівлями та декорованими фронтонами. Три білосніжні башти одного з найбільш живописних замків *Хакуродзе у Хімедзі* (1346) надають особливої ритмічної виразності злету вверх, що і зумовило його поетичну назву — біла чапля. Цей період ознаменований також будівництвом садово-паркових палацевих ансамблів, серед яких знаменитий *заміський ансамбль Кацура поблизу Кіото* (1620—1658), характерний вільною асиметрією планування. Органічне поєднання різних архітектурних стилів — парадного сінден, інтимного сеін і чайного павільйону сукії дало можливість досягти надзвичайної органічності образу та конструкції, в основі якої атмосфера відстороненого життя відлюдника.

Під впливом дзенського вчення, за яким просвітлення досягається шляхом залучення до світу природи, склалися принципи філософського саду, що був головним об'єктом поклоніння і уособлював весь світ. Сад будували за зразком пейзажної картини, відтворюючи світ у його космічному вимірі, у співставленні протилежних начал — високого і низького, світлого і темного, каменя і води, дерев і моху. Сади бували в основному двох типів — пейзажні (цукіяма) і плоскі (хіраніва). Пейзажні сади становили



Замок Хімедзі. 1333—1346

комбінацію каменів, дерев, моху і водойм для споглядання зсередини будинку та під час прогулянок. До цього типу відносився *сад моху монастиря Сайходзі в Кіото* (1339), створений монахом *Мусо Кокусі*. Його верхній сухий сад, що зібрано з дивно нагромадженого каміння та піску, символізував напруження чоловічого начала природи, а нижній сад з моху, дерев і озер, побудований на нюансах зелених відтінків, уособлював ніжність її жіночого начала.

Плоский сад складали з “вічних” елементів природи — піску,

гальки, каменя і оточували з трьох боків глухою глиняною стіною. Своєю графічною стриманістю він гармоніював з простотою і лаконізмом архітектури дзенського монастиря. Символом невлливої краси юген став *філософський сад Реандзі* художника *Соамі* (кін. XV — поч. XVI ст.). Розкреслене тонкими борознами світле поле з плямами моху навколо каменів, розставлених з майстерними паузами, подібне до монохромної картини, побудованої на тонких варіаціях ліній і тонів. З будь-якого місця видно лише 14 з 15 каменів, розкиданих по білому піску: прекрасне — у порушеній рівновазі, багатозначність — у момент зміни, натяк глибший за завершений сюжет. Інший знаменитий сад типу хіраніва — *Дайсенін монастиря Дайтокудзі* (1509) уособлює етапи людського буття від поривань юності до зрілої мудрості старості. Природа постає тут у різних проявах власної стихійності — ілюзія бурного потоку в гірській ущелині, райських островів у широкому потоці спокійних вод, безкінечної порожнини простору, породжуючи гармонійну емоцію споглядання.

З кінця XVI ст. сформувався особливий тип чайного саду тяніва, яким гості мали пройти до чайного павільйону. Його приглушена колористична гама створювала атмосферу тиші та спокою. Він включав у себе доріжки з дикого каменя, камінні ліхтарики, колодязі для омовіння рук.

Власне японська школа живопису ямато-е склалася у XI—XII ст. Живописці цієї школи розписували ширми, створювали на шовкових і паперових сувоях ілюстрації до літературних творів. *Ілюстрації до роману Мурасакі Сікібу “Гендзі-моногатарі”* художника *Фудзівара Такайосі* побудовані на поєднанні яскравих силуетів, обведених золотом і сріблом, що надають зображенню таємничої святковості, а ніжна лаконічність кольорового рішення є співзвучною не тільки діям, але й елегантному настрою героїв.

У XIII—XIV ст. набули розвитку портретні зображення. Класичним зразком такого мистецтва є *портрет Мінамото Йорітомо*, виконане художником *Фудзівара Таканобу* на поч. XIII ст. Одягнений у парадний



*Портрет Сігефуса. XIII ст.*



*Таканобу. Портрет Мінамото  
Йорітомо. Поч. XIII ст.*

одяг, що дисциплінує тіло, суворий правитель своєю монументальністю та нерухомістю виключений з мирської марноти. У зверхності його владного обличчя, тонкій графічності рис його обличчя, напрузі замкненого силуету блискуче втілено характерний для японської традиції образ контекстуальної особистості. Людина в культурі Японії відмовлялася від особистого й інтегрувалася з колективним. Етимологія японської мови зберегла скоріше соціальні, ніж онтологічні характеристики людини (людина — нінген — інтервал; особистість — дзінкаку — клітка, рама; “я” — “во” — водночас “ми”). Злиття з іншими ставало метою самореалізації. Японець відводить собі місце на периферії соціальних груп, водночас відчуваючи постійний зв’язок з ними.

Він намагається бачити в окремій людині соціальну групу, до якої вона належить, і, відповідно, ототожнює всю націю або групу з однією людиною, тому й дотримується правила “не втрачати обличчя за будь-яких обставин”. Контекстуальний тип особистості формувався через колективну молитву, написання віршів за принципом по колу (“ поезія зчеплених рядків”), чайну церемонію, “пісенні збори” тощо. Ідеал гармонійної людини передбачав уміння займатися всім потроху.

Етичний кодекс японців представлено у сюжетах живопису горизонтальних сувоїв емакімоно, які ілюстрували легенди, сказання, військові перекази. У них виявлено інтерес до драматичних ситуацій, конкретних подій. Герої емакімоно дотримуються кодексу бусідо (буквально — шлях воїна), що втілював принципи традиційної лицарської поведінки самураїв. Буддизм виховав у послідовників бусідо байдужість до смерті. Конфуціанство закріпило передовсім відданість обов’язку, шляхетність, мужність. Синтоїстський культ природи і предків прищепив повагу до старших. Прихильник бусідо вбачав мету свого життя не у власному спасінні, його нагородою мала стати гармонія з власним сумлінням. В основу самурайського виховання було покладено навчання терпіння й готовності до ризику. Кодекс увінчувала знаменита посмішка, яка відображала глибоке начертання “радіти зі щасливим і не показувати іншим

своїх сліз”. Досвід спілкування з непередбачуваною природою породив у японців фаталізм, ірраціональне відчуття приреченості, що простежуються в життєвих принципах: змиритися з будь-якою ситуацією, знаходити можливості дотримуватися встановлених правил, обмежувати себе в усьому, вважати причиною всіх нещастя самих себе.

У XV—XVII ст. особливого значення набув монохромний пейзажний живопис суйбоку. Найбільш популярна тема гірського пейзажу із хижкою саїтника в ущелині зображала світ у його недоторканій цілісності, звільненій від буденної суєтності. Очима спостерігача-відлюдника побачені просякнуті вологою осіннього туману безкрайні пустельні гори. Сувій “Зима” художника *Сессю* побудовано на напруженому ритмі сильних і різких ламаних ліній, що уособлюють кристалічну холодність зимових форм. Композиція побудована на тонких несподіваних асоціаціях, змінах ритмів, асиметрії, складній рівновазі. У сувійному живописі навмисне залишався вільний простір задля можливості доповнення його за допомогою своєї уяви; заборона копіювати зовнішню подобу речей світу відкривала шляхи для відображення їхньої істинної сутності. Лаконічність трактувалася як здатність самотнього човна на хвилях викликати відчуття неозорості моря, однієї опалої квітки — жалісну тужливість осені.

У XVI—XVII ст. стали популярними декоративні розписи на ширмах, віялах і панно, яскрава звучність і акцентування деталей яких блискуче доповнювали інтер’єри феодальних замків. Твори *Огати Коріна* характерні пластичністю, чистотою ліній, динамізмом, поєднанням умовності та реалістичності. Він завжди загострює увагу на емоційному розкритті образу (розпис ширми “Квітування червоної та білої сливи”, 1710).

У добу Едо (XVII — сер. XIX ст.) зі становленням культури великих міст сформувався принцип краси окасі як вираження потішного, зворушливого, легкого і чуттєвого. Городянин дивися на світ тверезо, приймав його таким, яким він був, без заглиблення у метафізичні основи прекрасного. Так склалася демократична школа укійо-е (“картинки цього мінливого світу”), до якої належала більшість майстрів японської гравюри, що створювали дешево, легко тиражовану гравюру на дереві. Міський побут, любовні історії куртизанок, образи акторів, продавщиць, ремісників і бійців стали сюжетами мистецтва, в процесі створення якого брали участь декілька осіб: художник виконував рисунок, різник підготовлював дошки для кожного кольору, друкар робив відбитки, перевіряючи відтінки.





Утамаро. Три красуні.  
1793

Засновником мистецтва японської ксилографії є **Хісікава Моронобу** (1618—1694). Його монохромні гравюри, розфарбовані від руки, сповнені безпосереднього інтересу до людських почуттів. Його послідовником став **Судзукі Харунобу** (1724—1770), який створював крихкі образи ніжних жінок з дивовижно граційними рухами. Для цього він використовував умовний і ніжний колорит, м'які півтони, ритм плавних і струмливих ліній (*“Продавець віял”*).

В укрупнених портретах театральних акторів майстра **Сяраку** (кін. XVIII — поч. XIX ст.) максимально виявлено експресію акторської дії. Драматизм пристрастей передано у судорожних гримасах облич, напружених жестах, різких ламаних драпіруваннях одягу, що за умовністю маски приховують агресію або страждання живої душі.

Нюансну характеристику людських емоцій представлено у творчості майстра **Кітагава Утамаро** (1753—1806). Тонкий ритм, гнучка лінія гравюр і використання декількох дощок для передачі відтінків кольору дали можливість йому передавати найтонші настрої — печалі та радості, тривоги та спокою, смутку і мрійливості. Спеціально подовжуючи пропорції фігури або надаючи їм приземкуватості, збільшуючи обличчя на мерехтливому тлі або розчиняючи його в просторовій композиції, Утамаро у кожній зі своїх героїнь втілює конкретну якість — ніжність, крихкість, силу (*серія “Найпрекрасніші жінки сучасності”*).

Завершальним етапом в розвитку мистецтва ксилографії стала творчість **Кацусікі Хокусая** (1760—1849). Видатний майстер пейзажу Хокусай вносить в нього досвід прямої перспективи та акцентування місця людини в природному довіллі. Священна гора Фудзі для художника уособлює космічну красу природи (*“Червона Фудзі”, “Переможний вітер”*); буденні справи людини набувають значущості на тлі її вічного спокою (*серія “36 видів Фудзі”*); людина сміливо протистоїть стихії природи (*“Хвиля”*). Манера Хокусая відзначена асоціативністю мислення, поетичним захопленням красою природного довілля, ритмічною виразністю лінії, точністю силуетів, напруженістю колориту. Тонким ліричним настроєм проникнуті композиції **Хіросіге** (1787—1858), примх-

лива техніка якого дала змогу передавати образи засніжених поселень, намоклих під дощем подорожніх. Їїго “53 станції дороги Токайдо” втілюють камерну красу Японії. Досвід японських ксилографів доводить, що демократичність мистецької традиції культури Едо не стала примітивною завдяки глибоко вкоріненій традиції сприйняття умовної естетики образу.

Принцип загального зв'язку всього з усім багато в чому позбавив японців обтяжливого для європейців екзистенційного відчуження, що наповнило мистецтво Японії дивовижним відчуттям злиття людини і природного довкілля.



*Хокусай. Велика хвиля у Канагаві.  
1823—1831 рр.*

## Контрольні запитання

1. Коли і за яких умов започатковуються західний і східний шляхи соціокультурного розвитку?
2. У чому проявляється протилежність феноменів Сходу і Заходу?
3. Чи можна вважати абсолютним протиставлення східної та західної культур?
4. Як буддійська модель світу втілена в індійській традиційній архітектурі?
5. Яким є уявлення про людину в індо-буддійській скульптурі?
6. Якими є принципи японської естетики?
7. Як змінюється культура Японії в добу Едо ?
8. Проаналізуйте творчість японських ксилографів.
9. Охарактеризуйте риси китайської традиційної архітектури
10. Порівняйте образ людини в чаньському і конфуціанському портреті.
11. Якою є людина в ісламській традиційній мініатюрі?
12. Які особливості арабо-мусульманського мистецтва?
13. У чому полягає світоглядний зміст розсіяної перспективи?

14. *Яке місце посідає східна традиція в сучасних процесах мистецького життя?*

## Література

1. *Бежин Л.* Под знаком “ветра и потока” / Л. Бежин. — М., 1982.
2. *Гачев Г.* Образы Индии / Г. Гачев. — М., 1993.
3. *Григорьева Г.* Красотой Японии рожденный / Г. Григорьева. — М., 1993.
4. *Грюнебаум Г.* Основные черты арабо-мусульманской культуры / Г. Грюнебаум. — М., 1981.
5. *Завадская Е.* Эстетические проблемы живописи старого Китая / Е. Завадская. — М., 1975.
6. *Искусство Китая.* — М., 1988.
7. *Искусство Японии.* — М., 1985.
8. *История зарубежного искусства* / под ред. М. Кузьминой, Н. Мальцевой. — М., 1983.
9. *Конрад Н.* Очерк истории культуры средневековой Японии / Н. Конрад. — М., 1980.
10. *Малявин В.* Китайская цивилизация / В. Малявин. — М., 2000.
11. *Николаева Н.* Художественная культура Японии 16 ст. / Н. Николаева. — М., 1980.
12. *Овчинников В.* Сакура и дуб / В. Овчинников. — М., 1983.
13. *Ольденбург С.* Культура Индии / С. Ольденбург. — М., 1991.
14. *Очерки истории арабской культуры V—XV вв.* — М., 1982.
15. *Пронников В.* Икебана или Вселенная, заключенная в цветке / В. Пронников. — М., 1985.
16. *Роули Д.* Принципы китайской живописи / Д. Роули. — М., 1989.
17. *Сидоров В.* Художественная культура Древней Индии / В. Сидоров. — М., 1972.
18. *Соколов-Ремизов С.* Литература, каллиграфия, живопись / С. Соколов-Ремизов. — М., 1985.
19. *Тюляев С.* Искусство Индии / С. Тюляев. — М., 1988.

# III

## МИСТЕЦТВО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

- 3.1. Мистецтво Візантії.
- 3.2. Мистецтво  
романського Середньовіччя.
- 3.3. Мистецтво готичного  
Середньовіччя.
- 3.4. Мистецтво середньовічної  
України.



Середньовіччя (приблизно V—XV ст.) настало з падінням Римської імперії. Утвердження християнства, що сформувалося у I ст. н. е., було передовсім прийняттям нового світогляду. Трансцендентність божества стосовно світу контрастувала з язичницьким дорівнюванням духовного природі. Переорієнтація суспільної свідомості на світ ідеальний, надчуттєвий, духовний стала головною тенденцією середньовічної культури. Античні хроніки поступилися місцем життям святих з розповідями про страждання за віру, а також видінням з мотивами мандрів душі у потойбічний світ. Культ Героя замінено культом Страстотерпця (Ісус Христос, св. Георгій, Лоєнгрін тощо), який у своїй жертвній боротьбі зі злом перемагає не силою, а величчю духу.

У свідомості середньовічної людини світ поділявся на чуттєвий, земний і потойбічний, небесний. Земне існування розглядалось як відображення буття ідеального “горнього” світу. Дихотомічним був і соціальний світ Середньовіччя, в якому існувала ієрархія “сеньйор — васал” з кодексом покровительства і відданості. Двосвітність виявляла себе в амбівалентності, бінарності опозицій культуротворчості. Опозицією офіційній культурі був сміховий світ карнавалу.

За М. Бахтіним, карнавал виконував не лише функцію релаксації в умовах жорсткої релігійної регламентації, а, перш за все, відображав інтенцію середньовічної культури до перевертання звичних уявлень про порядок, верх і низ, сакральне і профанне. Ефект карнавалу полягав у прийомі інверсії (перестановки), коли підданий ставав царем, чоловік — жінкою, дурень — мудрецем. У Західній Європі такими були свята дурнів і свята віслюків, під час яких пародіювали релігійні обряди. У Давній Русі цю функцію виконували скоморохи та юродиві з демонстрацією нікчемності й брутальності людського буття, яка оголювала істину, виявляла її сміхом. Світ культури потребував цього антисвіту, продукував його в освячених законом нормах. Проживаючи в ігровій формі низьке, людина утверджувалася у високому, відроджувалася до нового життя.

Двосвітність середньовічної культури не означала її суперечливості. Її цілісність виявляла себе в її теоцентризмі (Боецій “Утішання філософі-

єю”), в наявності Бога як єдиного регулятивного принципу. Універсалізм середньовічного знання виражав почуття єдності й закінченості світу. Енциклопедії, “всесвітні історії”, “суми”, “зеркала”, географічні карти, ікони тяжіли до охоплення простору від землі до неба і часу від Адама до майбутнього кінця світу.

Християнство поклало початок культурі, яка визнавала в людині особистість, дивилась на неї як на уособлення божественного начала. Догмат Боговтілення вплинув на усвідомлення самоцінності людини, на яку падає відблиск божественного Абсолюту. В основі духовного універсалізму християнства лежало виправдання свободи людини, ідея невід’ємності її індивідуальних прав. Реальна земна людина в усій неповторності її особистих рис розглядалася в християнстві як виняткова і незаперечна цінність.

Двосвітність культури передбачала її символічність. Реальні форми через подолання зовнішнього перетворювалися на символи трансцендентного світу (Іоанн Дамаскін). Символ став засобом проникнення в метафізичне, будучи зримим знаком незримого буття. Мова символу звільняла від земного, тілесного в ім’я незмінних ідей та сутностей.

### 3.1. Мистецтво Візантії

Дихотомія Східнохристиянського і Західнохристиянського світів постала на уламках Римської імперії. Якщо Західнохристиянський світ виник в першу чергу внаслідок саморозвитку автономних сімейних домогосподарств Північно-Західної Європи (Ю. Павленко зазначає, що паростки капіталізму краще приживалися там, де пізньоантична спадщина зовсім не відчувалася — зокрема, в Нідерландах, Англії, Німеччині), то Східнохристиянський світ в його класичній візантійській формі органічно виріс на елліністично-римському ґрунті. В його формуванні сильним виявилися впливи сусідніх цивілізацій середземноморсько-передньозазійського кола, кочівницьких спільнот степу.

На думку Ю. Павленка, якщо для Західнохристиянського світу християнство постало як особистісна віра, що вимагала свого підтвердження раціональними доказами, то для Східнохристиянського — як колективна інтуїція. Якщо латинське християнство “дольній світ” роз-



*Интер'єр церкви Сант-Аполлінаре-ін-Классе в Равенні. VI ст.*

глядало як самостійне творіння Бога з відповідним усвідомленням необхідності організації профанного простору існування, то грецьке християнство сприймало земний світ лише як проекцію божественного з відповідним зневажливим ставленням до матеріальних аспектів буття і звертанням до його сакральних аспектів. На західнохристиянську правничо-раціоналістичну транскрипцію віри із загальним розумінням гріха як юридично трактованих злочину і кари східне християнство відповіло

космічно-містичною транскрипцією християнства з посиленням відчуттям онтологічного оптимізму. Відповідно, Західнохристиянський світ розглядав людину передусім у системі суспільно-правових координат, а Східнохристиянський — у системі трансцендентної ієрархії.

Поява в V ст. н. е. латиномовної книги Августина “Про град Божий” і грецькомовної “Ареопагітики” Діонісія Ареопагіта стала своєрідною рефлексією поліваріантності шляхів розвитку християнського світу. Їх дослідник С. Аверінцев зазначав, що, якщо для Августина світ є історією, то для Діонісія — космосом, що перебуває поза часом. Для першого існування людини у сповненому зла світі достатньо трагічне, а для другого — світ сповнений світла й надії. Якщо Августин усвідомлює певну персоналістичність своїх відчуттів, то Діонісій тяжіє до усоборнення своїх прагнень. Якщо для першого світ роздвоюється на два гради — земний і небесний, то для другого — земне постає радше проекцією небесного. Відповідно, західне християнство вбачало в матеріальному світі самостійну реальність, а східне — ставилося до неї як до умовності, віддзеркалення божественної сутності.

Історія Візантії почалася 395 р., коли на уламках Східної римської імперії постала держава з центром у місті Константинополі, і закінчилася 1453 р. падінням столиці під натиском турків-османів. Візантійська образотворчість пройшла в своєму розвитку декілька періодів:

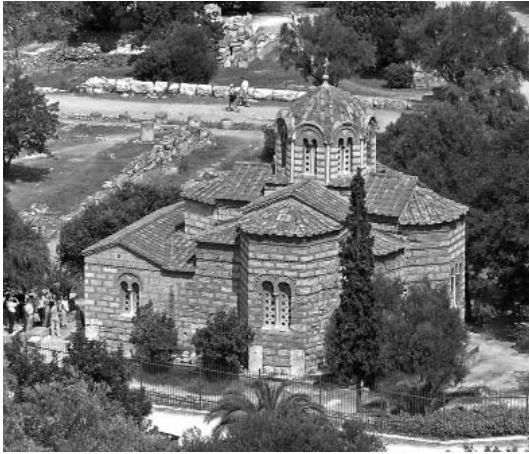
- ранньовізантійський — IV ст. — 730 р.;
- іконоборський — VIII—IX ст.;
- постіконоборський — IX ст. — 1204 р.;
  - македонський — IX — сер. XI ст.;
  - комнінівський — кін. XI ст. — 1204 р.;
- пізньовізантійський — XIII—XV ст.

У протовізантійський період було легалізовано статус християнського мистецтва, і почали складатися основи візантійської художньої традиції. Розквіт ранньовізантійського мистецтва починається у VI ст. при імператорі Юстиніані I, коли головним художнім центром став Константинополь. У цей час сформувалися основні типи храмових візантійських споруд — базилікальні, центричні та центрально-купольні, конструктивним джерелом яких були античні споруди суспільного призначення. У них основну роль відігравав внутрішній простір. Це відповідало принципам християнського культу, який вимагав присутності всіх членів релігійної спільноти у храмі, а також уособлювало значущість внутрішнього духовного світу відносно зовнішньої тілесності.

Класичний зразком базилікального храму є *базиліка Сант-Аполлінаре Нуово в Равенні* (поч. VI ст.). Ряди колон і арок між ними розчленили простір храму на три нефи. Неф (буквально “корабель”) символізував Ноев ковчег, на якому паства рятує свої душі від всесвітнього потоку безбожного хаосу. Видовжена форма нефів спрямовувала рух віруючих до центральної апсиди храму, завжди орієнтованої на схід. Це священне місце храму уособлювало Віфлеємську печеру, в якій відбулося біблійне народження Христа. Організація й орієнтація внутрішнього простору храму відповідали середньовічній моделі лінійного часу, який мав початок в акті творення і кінець у приході месії (лінійну концепцію історії виклав Августин у праці “Про град Божий”). Світло в базиліку проникало через вікна центрального високого нефу, осявало представлену на бокових стінах мозаїчну процесію святих дів і мучеників, величний і розмірений рух якої відповідає динаміці архітектурної конструкції.

Класичний тип центричного храму представлено *церквою Сан-Вітале в Равенні* (532—548). Вона має восьмигранну двоярусну основу, перекрита куполом, що тримається на восьми стовпах, і оточена обхідною галерею, що рівномірно розподіляє вагу. Домінантою архітектурного образу центричного храму сприймається купол як символ небесної





Церква Святих Апостолів у Афінах. X ст.

сфери. Підкупольний внутрішній простір оточено вісьмома арками з нішами, що створюють відчуття складного пластичного об'єму.

У композиції купольної базилики об'єднано просторовий символізм центричного храму з лінійно-часовим символізмом базилікального храму. В результаті створено єдиний грандіозний художній ансамбль для виконання складного ритуалу богослужіння. Втіленням цього нового типу храму стала *св. Софія Константинопольська* (532—537), побудована архітекторами **Анфімієм з Тралл** та **Ісідором з Мілету**. В ній упереджено уяв-

лення про грандіозний земний храм як втілення образу небесного святилища, здатного вмістити Бога і передати його відчуття. Розумна гармонійність, логічна структурованість божественного світу протистоїть нерозумному хаосу нехристиянізованого світу, що і викликало адресування константинопольського храму святій Софії як втіленню розуму. Відповідно, архітектурна композиція такої споруди вимагала візуалізації чіткої структурованості та цілісності божественного світу. В основу св. Софії покладено план тринефної базилики, поєднаної з розвиненим типом центричного храму. Простий і масивний зовнішній вигляд храму контрастує з ефектністю та складністю його інтер'єру, віддзеркалюючи християнське уявлення про співвідношення внутрішнього і зовнішнього. Оскільки середня частина центрального нефу перекрита грандіозним куполом, то рух до вівтаря храму перестає сприйматись як основна цілепокладальна дія. Навантаження колосального розпору купола передається на легкі сферичні паруса, за допомогою яких здійснено перехід від кола барабану купола до квадрату нефа. Конструктивною опорою купола виступають також широкі підпружні арки та чотири масивні стовпи. Два невеликі півкупили з західної та східної частин центральної бані видовжують основний підкупольний простір, примушуючи його перетікати у бокові об'єми. Це створює враження наростаючого підйому до велично-

го центрального купола, а також відчуття складної багатоманітності світобудови та її мінливості через рухливість і варіативність аспектів. Співвідношення бокових нефів і підкупольного об'єму дає відчути неможливість зіставлення простору для віруючих з божественним простором неба, символізованим куполом. Ілюзію легкості конструкції підкреслено чотирма десятками світлових вікон на барабані купола, що створюють враження його ширяння в повітрі. Ажурна будова стін, утворених двоярусною колонадою, виключає навіть думку про міцну матерію, що надає конструкції витривалості. Яскрава декоративність убранства інтер'єру ще більше підсилює враження його нематеріальності, сприяючи духовній напрузі божественної літургії.

Декорування стін візантійських храмів мозаїкою відображало концепцію божественного світла. Для виконання мозаїк використовували кольорове каміння, а також смальту — кубики кольорових скляних сплавів. Їх сяяння в мерехтливому світлі свічок на характерному для візантійської традиції золотому тлі завдяки техніці укладання під різними кутами випромінювало енергію таємничого сяйва. Використання багаті палітри відтінків давало можливість художникам моделювати форму кольоровою плямою на основі принципу злиття окремих кольорів у процесі зорового сприйняття. Мозаїчна техніка уможливлювала передачу одухотвореної краси образів не тільки засобами поєднання колірних плям, але й виразної графіки ліній. Всі ці особливості художньої традиції вже проявилися в ранньовізантійських мозаїках (*мозаїка “Христос — Добрий пастир” мавзолею Галли Плацидії, V ст.; мозаїки церкви Сант-Аполлінаре Нуово в Равенні, VI ст.*) з їх фронтальністю композиції, золотим тлом, виразністю контурів та емоційністю кольорів.

Зображення *чотирьох ангелів церкви Успіння в Нікеї (VII ст.)* вражають тяжінням до втілення живого людського переживання в піднесеній гармонії ідеалу. Життєва емоційність, одухотворена сила облич підкреслена контрастом з важкими парчевими темно-синіми хітонами та енергійним помахом могутніх крил, що сяють всіма відтінками райдуги. Саме тут лінійно-площинний стиль Равенни поступився місцем живописному ліпленню плямою. Взаємодія додаткових кольорів, контрасти півтонів, поєднання насичених і розріджених відтінків виявляє чуттєву красу ангела Динаміс, виразність обличчя якого утворена асиметричною лінією брів, тремтливим поглядом великих очей, напівприкритих пові-

ками, легким рухом абрису рота, вільною динамікою пасм скуйовдженого волосся.

У VI ст. було створено унікальний зразок світської мозаїки — два зображення імператора Юстиніана та імператриці Феодори з почтом на стінах апсиди церкви Сан-Вітале у Равенні. Тема величного і урочистого церемоніалу трактована тут як релігійна сцена передстояння людини перед Богом. Розмірений ритм повторюваного мотиву фронтальної пози створює враження усталеності незмінного порядку державного життя, що забезпечує безпеку підданих. Гострота відтворених автором особистісних характеристик персонажів (мужність молодості, аскетизм фанатиків, хитрість вельмож, пихатість почту) поступається місцем загальному екстатичному стану, підкресленому великим розміром очей, напруженим поглядом, видовженими пропорціями площинних силуетів, що повністю приховують тіла. Ритуальність дійства адекватно відтворена в експресивній графіці ліній, локальних плямах кольору з їх східною декоративністю.

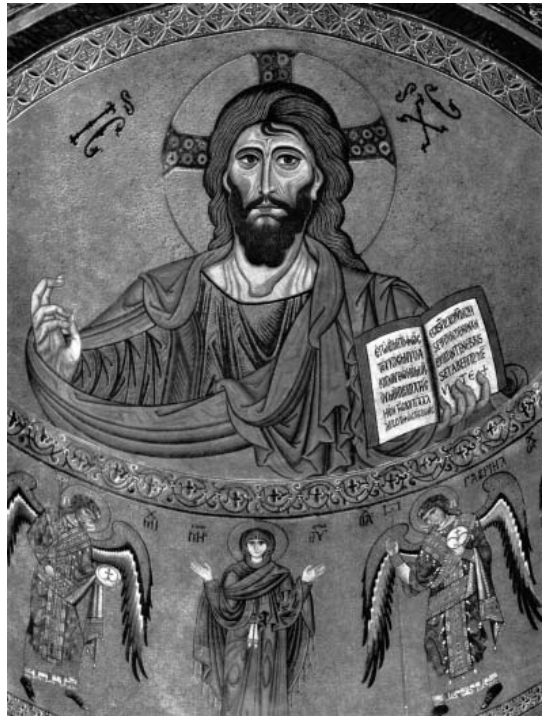
З 726 р. по 843 р. у Візантії продовжувався період іконоборства. Заборони релігійної образності повернули до життя світську традицію античного мистецтва, мотиви елліністичних декоративних розписів, книжковий орнамент. Досвід іконоборства примусив візантійців утримувати межу усвідомленого поклоніння образу поза його фетишизацією. Це певною мірою зумовило підйом візантійського мистецтва у добу Македонської та Комнінівської династії з його спіритуалістичними тенденціями.

З X ст. в архітектурі формується новий тип християнського храму — хрестово-купольний. За основу його плану взято композицію з трьох або п'яти нефів. Перекриттям слугували хрестоподібно розташовані циліндричні склепіння, які упредметнювали присутність в образному рішенні храму основного християнського символу — хреста. На перетині центрального повздожнього нефу з трансептом (поперечним нефом) зводили невеликий півсферичний купол на барабані, що спирався на чотири підкупольні стовпи. Трансепт збільшував відкритий простір перед вівтарем і апсидою, акцентуючи домінанту підкупольного об'єму. В результаті інтер'єр та екстер'єр храму набував чіткої пірамідальної композиції з наростанням об'ємів до верхівки купола, уособлюючи впорядкованість ієрархізованої структури світу. Хрестово-купольні храми (*Католікон монастиря Хосіос Лукас у Фокіді, 1020; церква св. Феодорів у*

Афінах, 1049; церква Успіння божої матері монастиря у Дафні, 1060—1070) втратили драматичний пафос грандіозного універсалізму ранніх візантійських храмів, натомість набули співмірності з людським модулем, пластичної виразності, архітектонічного виявлення внутрішнього об'єму в зовнішній конструкції. Врівноваженість пропорцій і гармонійність простору хрестово-купольних храмів дали змогу їм стати органічною складовою і центром (Католіконом) монастирських комплексів, які мальовничо розташовували на скелях, пагорбах, закрутах рік, створюючи умови для усамітнення і духовної праці.

Усталення композиції хрестово-купольного храму викликало формування канонічної іконографічної системи храмових розписів, яка продовжувала розвивати тему ієрархічної впорядкованості християнського всесвіту, що протистить хаосу безбожного світу. У куполі зображували Христа Пантократора, по сторонах від нього — чотирьох ангелів — охоронців сторін світу, на парусах — чотирьох євангелістів, у апсиді — Богоматір, мучеників — на стовпах. Іконографічна система оформлення інтер'єру храму створювала єдиний емоційний ансамбль з архітектурною, музичною та драматургією складовими божественної літургії.

Живописний стиль IX—X ст. характеризується піднесеним одухотворенням та аскетизмом. Прагнення емоційної інтерпретації образу виявляємо у мозаїці з зображенням Богоматері з малям і архангела Гавриїла з апсиди храму св. Софії у Константинополі (сер. IX ст.). Життєвість і художня достовірність образу Божої матері сприймалася



*Христос Пантократор. Собор Преображення в Чефалу. Сіцилія. Поч. XII ст.*

на той час переконливим аргументом проти ересі іконоборців. Підкреслений спіритуалізм у зображенні архангела поєднується з його дивовижною чуттєвістю, аристократизмом та індивідуальністю. Активна наступальність образів заснована на високому професіоналізмі їх творців, яким вдалося досягнути м'якості моделювання форми, легкої динамічності ритмів ліній, складної гри відтінків кольорів на живописній поверхні.

В образах *Богоматері з імператором Комніном й імператрицею Іриною з південної галереї св. Софії у Константинополі* (XII ст.) чітко відчуваються зміни, що характеризують особливості класичного урочистого стилю доби Комнінів: образи втрачають живу матеріальність, розміщуються поза реальним середовищем на золотому тлі, композиція стає умовно фронтальною, обличчя набувають аскетичного характеру, наростає лінійне начало, моделювання форми засновується на лінійних світлових тягах білої смальти, кольори набувають умовності та щільності, техніка рівномірного викладання мозаїчних камінців підсилює декоративність зображення. Представлені там же *образи Христа, Марії та Іоанна Хрестителя* виконані з дивовижною пластичною красою та колористичною витонченістю. Мозаїка, виконана з надмалої смальти, максімально уподібнена живописній поверхні. Активно виявлена тут тенденція до одухотвореної спіритуалізації форми дала можливість підняти

все матеріальне і чуттєве на рівень уявлення про ідеальну божественну досконалість.

Мозаїчне зображення *Христа Пантократора з храму Успіння монастиря Дафні поблизу Афін* (поч. XII ст.) вражає монументальністю і дивовижною внутрішньою силою. Аристократичні пропорції тонкого обличчя, впевнені та стримані жести, стилізована та дематеріалізована пластика обличчя зосереджують увагу на внутрішній емоційній характеристиці образу: в його очах — докір, гнів, мудрість і печать трагічних переживань. Лінійно-гра-



*Оплакування. Церква Св. Пантелеймона в Нерезі. Др. пол. XII ст.*

фічна експресія образу, якому загісно на поверхні купола, точно і символічно представляє Бога, грядущого у день Страшного суду. Витончена краса та гармонійність емоційного трактування повно характеризує тяжіння до ідеального прототипу, властивого комнінівському стилю.

Основною формою станкового живопису у Візантії був іконопис. Ікона в добу Середньовіччя стала найважливішим актом культури, оскільки уможлиблювала спіритуалізацію світу. За Є. Трубецьким, ікона — це пристрасне бажання людини зрозуміти надбіологічний зміст буття, який не лежить на поверхні, а зашифрований, трансцендентний. Ікона не знала перспективи, що відкриває глибину простору; в ній домінувала площина і єдино можливий рух сходження.

Обернена перспектива ікони інверсувала звичні співвідношення фігури й тла з погляду їх сприйняття. Традиційна пряма перспектива орієнтується на пріоритет фігур першого плану при периферійності зображеного на тлі. Обернена перспектива змінює такий порядок і вибудовує в полі сприйняття підкорення фігури тлу і, відповідно, зворотню ієрархію підпорядкування зримого світу незримому, трансцендентному. Свідомість глядача отримує можливість доторкнутися до сфери невиявлено-таємничого, тобто сфери божественних сутностей. Відповідно зображення “знімає з себе відповідальність” за достовірність передачі образів земної дійсності та відкриває світ трансценденцій, стає своєрідним вікном у “горній світ”. Тому християнська ікона потребує для свого сприйняття переходу на рівень споглядання, звільненого від марнотності земного буття. І у відповідь дозволяє піднятися над світом земних турбот за рахунок наближення до вищих начал буття.

Канонічно імперсональний світ ікони був символічним. Так, у візантійській іконі XII ст. “Св. Григорій Чудотворець” білий колір шат святого означає його духовну чистоту, зображення книги в руках — його причетність до божественної мудрості, суворість лику — піднесене усамітнення безгрішного інтелектуала, енергійно-уважні очі — напружене дивляння у життя.



*Володимирська Богоматір.  
Поч. XII ст.*



*Дмитрівський собор у Володимирі.  
1194—1197*

Ікона досліджувала внутрішній, духовний зміст буття. Її персонажі відсторонені від світу земного, усвідомлюють глибини духу, осягають присутність божественного в усьому. Так, у шедеврї візантійської школи живопису іконі “Володимирська Богоматір” (XI—поч. XII ст.), виконаній за канонам Елеуса або Замилування, втілено образ внутрішньої єдності у коханні Богородиці та її сина у момент трагічного прозріння хресних мук Христа. Стриманий погляд Божої матері, що вдивляється в обличчя сина, сповнений споглядальності спокою, безмежності ніжності та невимовної печалі скорботи, що не припускає виправдання спокутувальної жертви її дитини. Ця ікона є безумовним вираженням тенденції до емоційного переживання літургії, втіленням характерної комнінівської стилістики лику з тонким видовженим носом, маленьким підборіддям, великими мигдалевими очима. Витончена

графіка ліній ікони, її оливково-золотава нюансність колориту поєднана з контрастом візантійської плавї у написанні обличчя Богородиці та фактурного мазка у трактуванні лика Христа.

У XIII—XIV ст. візантійське мистецтво переживає останній розквіт — так званий палеологівський ренесанс. Його видатним свідченням є ансамбль мозаїк і фресок монастиря Хора (Кахріє-Джами) у Константинополі (1312—1320), в яких представлено оповідальний цикл, присвячений Христу і Богородиці. Його характерною ознакою стало драматичне переживання євангельської легенди, що витіснило піднесену умовність попередніх трактувань. Його творці блискуче впоралися із завданням передачі життєвої емоційності подій: світла ніжність відчувається в сценах дитинства, напружений драматизм — у сценах страждань. Афектованість стилю зумовлена підкресленою виразністю облич, точністю же-

стів, обґрунтованістю поз, уведенням життєвих деталей, реальною взаємодією персонажів з архітектурним і природним оточенням. Почуття героїв підкреслено акцентом на живописному розкритті драматургії ситуації в сянні та переходах насичених ніжно-рожевих, світло-зелених, пурпурових і фіолетових тонів.

Візантійському мистецтву не вдалося довго утримуватися на високому експресивному рівні палеологівського ренесансу: воно повернулося до своїх споконвічних цінностей споглядальності, стриманості та покою. У XV ст. мистецтво Візантії остаточно втратило свій розмах і монументальність, проте воно відіграло колосальну роль у подальшому розвитку середньовічної традиції духовного дослідження світобудови. На його основі сформувалося багато національних художніх шкіл.

Візантійська традиція вплинула, зокрема, на становлення давньоруського мистецтва. Архітектурні споруди першого державного об'єднання північних слов'ян Володимиро-Суздальського князівства виходили з прообразу хрестово-купольного храму — це були тринефні, чотиристовпні, триапсидні церкви, одноверхість яких нагадувала про незалежність і відокремленість князівств доби феодальної роздробленості. Широкі закомари, масивність об'єму, активно виступаючі апсиди та суворість форм, не порушена вузькими вікнами, плоскими лопатками та аркатурним поясом посередині, урочистий повільний рух мас *Дмитрівського собору у Володимирі* (1194—1197) втілювали образ стриманої мужності. В скульптурному декорі собору розкрито тему “Всяке дихання да хвалить Господа”, що уособлює зібрання всього існуючого в світі в ім'я Бога. Розташування персонажів у килимовому способі декорування втілює космогонічну структуру світу в єдності небесного і земного. Характер скульптурних образів уособлював ідею апокатастасису — благосного повернення людства до первинної чистоти ще за земного життя.

Подібна ж архітектурна конструкція *церкви Покрова на Нерлі* (1164) трактована в ключі витонченої жіночності — її маси досить динамічні, пропорції витягнуті, декоративні арки загострені, барабан видовжено, декор подрібнено. Рафінованість форм підкреслено віддзеркаленням силуету храму у водній гладі річки. Усталені в будівництві XII ст. глибока емоційність образу, абсолютний зв'язок із ландшафтним оточенням стали характерними рисами давньоруської архітектурної традиції.



Процес об'єднання північних земель в єдину державу в XV ст. ознаменовано появою форми багатoverного хрестово-купольного храму, який символізував ідею соборної єдності. *Успенський собор Московського Кремля* (арх. **Аристотель Фіораванте**, 1475—1479) мав п'ять глав і п'ять апсид при трьох нефах, що разом із елементами ордерної архітектури Відродження надало йому величній і спокійній монументальності. Урочистій святковості ансамблю Московського Кремля додало спорудження палацової церкви царів *Благовіщенського собору* (1484—1489) і усипальниці московських правителів *Архангельського собору* (арх. **Алевіз Новий**, 1505—1509). Архітектура Московського Кремля стала зразком для спорудження у XVI ст. фортечних стін Нижнього Новгорода, Пскова, Смоленська, Соловецького, Кирило-Білозерського і Трійце-Сергієвого монастирів.

У цей період велось будівництво дерев'яних церков (*Преображенська церква у Кіжах*, майстер **Нестор**, 1714), конструктивною основою яких були укладені один на одного вінця, що утворювали кліть. Восьмигранні зруби, які ставили на четверик, увінчували зазвичай шатром, який декорували малою банею. Таку конструкцію пізніше було взято за основу кам'яної церкви *Вознесіння у Коломенському* (1532), яка вражає легкістю динамічного устремління шагтра, покритого сіткою тесаного каменя, у небо. У храмі *Василя Блаженного у Москві* (Покровський собор, 1555—1561) дев'ять маленьких церков об'єднані в єдину симетричну композицію. Поєднання кокошників і куполів різної форми і масштабу, різнофасадність, багатоманіття декору — все надає споруді підкресленої нарядності та екстер'єрності. Світський характер цього храму свідчив про втрату давньоруською архітектурою зв'язку з містичною візантійською традицією.

Розквіт давньоруського живопису пов'язаний із художником, який приїхав на Русь у Новгород з Візантії — **Феофаном Греком**. Сповідуваним ним принципи відмови від світу та повної аскези, характерні для філософії ісихазму, вплинули на загальний напружений настрій його творчості з провідною ідеєю заперечення світу несправедливості і зла. Його біблійні старці у *розписах церкви Спаса Преображення на Ільїній вулиці у Новгороді* (1378) знають силу зла, проте зберегли могутність духу; його стовпників, зокрема, Макарія Єгипетського, переповнюють спопеляючі пристрасті, проте вони знаходять в собі сили зберегти зовнішню стриманість. Творчу манеру Феофана Грека характеризує різке і сміливе письмо, основним засобом емоційного акценту якого є сміливий білий мазок, що розриває

сутінкову грозову атмосферу загального цегляно-вохристого колориту фресок сполохами блискавиць. Саме це дає можливість іконописцю створювати гострі індивідуальні характеристики персонажів, втілювати ситуацію напруженого внутрішнього життя мучеників за християнську віру.

Створена Феофаном Греком ікона “Донська богоматір” (кін. XIV ст.) також вражає стриманим напруженням образів. Лаконічна композиція, обважнення мас, простота силуету, урівноважена гармонія темно-вишневих і вохристих тонів підкреслює драматизм трагічного прозріння страдницьких мук.

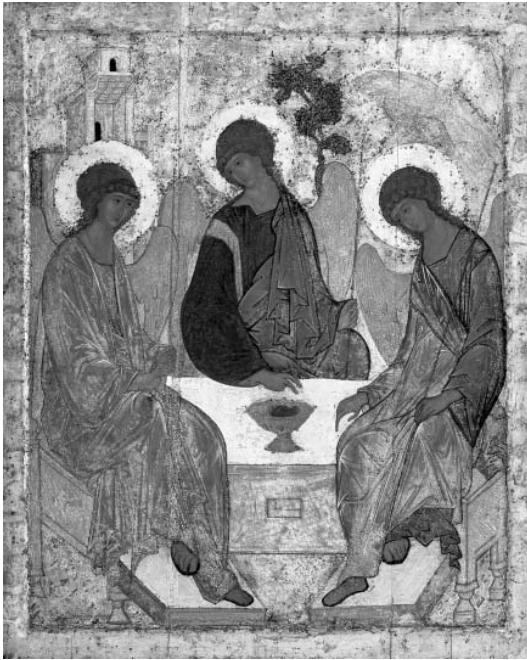
Підйом національної самосвідомості на Русі у XV ст. асоціювався з ім'ям іконописця **Андрія Рубльова** (бл. 1360 — бл. 1430). Створені ним зображення апостолів на фресках Успенського собору у Володимирі (1408) вирізняються почуттям власної гідності, добротою облич, упокороною споглядальністю і прагненням близької взаємодії. Лінійні ритми та ніжність теплих тонів відповідає оспівуваному ідеалу душевної м'якості та моральної чистоти. Вже в цій роботі Рубльова проявився той гуманізм, який став основною рисою його творчості.

У образах Звенигородського чину “Спас”, “Архангел Михаїл”, “Апостол Павло” втілені почуття смутної меланхолійності, осяяної ніжності, внутрішньої споглядальності. На відміну від Феофана Грека Рубльов доносить до глядача свою абсолютну віру у досконалу красу та довершеність божественного світу. В просвітлених чистих фарбах, тонкій лінії малюнка, чіткій пропорційності Звенигородського чину відчувається свіжість та поетичність.

Жадану для Русі цієї доби ідею об'єднання, соборності як способу духовного життя втілено Рубльовим у знаменитому шедевр “Трійця” (1422—1427). Майстер відмовився від властивої його попередникам тра-



Феофан Грек. Стовпник Даніїл.  
Церква Спаса Преображення  
на Ільїній вулиці у Новгороді. 1378



Андрій Рубльов. Трійця. 1422—1427

диції оповідального представлення сюжету явлення св.Трійці Аврааму і Сарі. Він акцентував момент єдності, уособлений трьома схиленими головами ангелів, що символізують духовну згоду, та вписуванням композиції у форму кола. В іконі звучить також тема благословення жертви, упредметнена чашею на столі, що означає прийняті Христом страждання. Колірне рішення ікони маркує кожного з персонажів святої Трійці, випромінює дивовижною гармонією блакитного, золотаво-охристого і багряно-рожевого відтінків осінній смуток жертвності життя.

Глибокий гуманізм, сила і людяність образів Андрія Рубльова поступились місцем у давньоруському живописі кін. XV — поч. XVI ст. тріумфальній життерадісності творчості художника **Діонісія** (бл. 1440 — після 1501). У знаменитій

іконі Діонісія *“Розп’яття”* в її витонченому лінійному ритмі та ніжній піднесеності колористичного рішення торжествує незаперечна перемога воскресіння над смертю. Житийні ікони *“Митрополит Петро”* і *“Митрополит Олексій”* з фронтальною урочистою позою, нарядним одягом, домінуванням білого кольору, репрезентативністю образу наближаються до парадного портрету. *Фрески собору Різдва Богородиці Феррапонтова монастиря* (1500—1502) ілюструють гімни, складені на честь Богородиці. Ритмічність співу Діонісій передав циклічним повторенням композицій у архітектурному просторі храму. Провідна тема сюжетів, представлена гімном *“Про тебе радіє”*, виявлена ширянням видовжених легких силуетів, радісним багатством яскравого колориту, емоційною схвильованістю жестів і поз. Піднесена емоційність образів Діонісія стала тріумфальною кульмінацією розвитку давньоруської мистецької традиції.

## 3.2. Мистецтво романського Середньовіччя

Християнство, яке заклало радикально нові підвалини уявлення про місце людини в світі, стало духовною основою також і європейської культури. Християнське віровчення, що визнавала в людині особистість, сприймало її як уособлення божественного начала, лягло в основу західної культури. Догмат Боговтілення вплинув на усвідомлення самоцінності людини, на яку падає відблиск божественного Абсолюту. В основі духовного універсализму християнства лежить виправдання свободи людини, ідея невід'ємності її індивідуальних прав. Реальна земна людина в усій неповторності її особистих рис розглядається в християнстві як виняткова і незаперечна цінність. У цьому сенсі феномен європейської культури є невіддільним від християнського світогляду.

Втім підґрунтя європейського індивідуалізму було закладене ще в добу неолітичної революції. Особливості геокультурного простору Південно-Східної Європи не викликали необхідності ведення колективного господарства і перерозподілу продукції, уможливаючи досить ефективне існування кожної конкретної автономної сім'ї. Як зазначає Ю. Павленко, величезне значення мала також індоєвропеїзація прадавньої Європи скотарськими племенами північнопричорноморських степів: оскільки худоба завжди була власністю окремих сімей, то досвід скотарства суттєво підвищував міру індивідуалізації економічного життя спільноти, сприяв укоріненню персоналістичних основ соціокультурного буття.

У результаті, варварський світ Європи активно демонстрував індивідуальну свободу основної маси населення, яке спиралося на власні домогосподарства і брало участь у громадському житті своїх соціальних утворень. Відносини у варварському світі первинно індивідуальні. Поселення германців, кельтів, норманів утворювалися відмежованими одне від одного подвір'ями: розбрати між сімействами-дворами становлять чи не основний мотив ірландських саг. Воїни тут виявляли свою мужність у міжособистих звадах. Навіть у військових походах вони намагалися самостверджуватися відчайдушними індивідуальними подвигами, мало озираючися на спільний план дій. Харизма вождів ґрунтувалась не на їх сакралізації, а на власній гідності, мужності, рішучості, готовності завжди бути попереду. Служіння у варварському світі передбачало обов'язок

не перед державою, а перед вождем, тобто спрямовувалося на індивіда. Це, як стверджує П. Сапронов, пов'язувало людей відносинами вірності, що стала вищою цінністю європейського рицарства і визначила взаємини васала і сеньйора, чоловіка і жінки, рицаря і Прекрасної дами, людини і Бога.

Дух індивідуалізму в подальшому набув міцності в численних європейських містах, середовище яких сприяло формуванню прагматизму, підприємливості, практичного розрахунку, здорового глузду, самовпевненості, нехтування інтересами інших. Тут конкретна людина могла знаходити опору лише у самій собі, шляхом встановлення особистого неопосередкованого зв'язку із Богом. Європейська соціально-політична система визнавала певну незалежність власності від влади. Жодна з суспільних сил (релігійна, феодална і міська влада) не могла отримати панівного становища, не могла остаточно підпорядкувати собі організацію економічної діяльності. Це розширювало можливості соціального маневру особистості, уможлиблювало ситуацію її вільного вибору між різними суспільними силами, продуктивної самореалізації у різних сферах діяльності. Багатоцентристість влади в її західноєвропейській моделі є певною мірою тотожною західнохристиянській релігійній картині світу, в якій крім раю і пекла, існує чистилище, що задає можливість вибору, виправлення або нейтральної поведінки людини. В той же час у східному християнстві двовекторність потойбічного світу корелює з реальною теократією і мінімальним соціальним маневром.

Індивідуалістична ідея пронизала навіть західноєвропейську інституцію шлюбу, в якому безкінечність пошуку особистого щастя цінується вище соціальної стабільності й впорядкованості. Як зазначає Дені де Ружмон, європеець надає великої ваги пристрасі, романтичному коханню. Якщо людина на Сході намагається в першу чергу зберігати сімейну традицію, спільність роду, то європеець, не замислюючись, їх руйнує в погоні за примарою Прекрасної дами, вічної жіночності, шалу почуттів.

Зміцненню індивідуальної свободи в західнохристиянській культурі сприяла також релігійна установка на працю й матеріальне накопичення при засудженні витрати грошей на мирські втіхи, яка пізніше стала утверджуватися в руслі протестантської реформації. Протестантизм не тільки стимулював нагромадження капіталу, високоефективне виробництво шляхом релігійної санкції трудової діяльності, релігійної етики накопичення і підприємництва, свідомої самоцінної праці як релігій-

ного покликання і морального обов'язку особистості, що втілювалося у відомому гаслі “В ім'я Бога і прибутку”. Протестантизм, в першу чергу, поставив проблему самоформування особистості. Протестантська ідея абсолютної гріховності й мізерності людини урівняла соціальні шанси всіх людей, позбавила феномен суспільної нерівності релігійної санкції, сприяла конкуренції й змагальності всіх і кожного. Отже усвідомлення гріховності людської породи зняло проблему заданості індивіда соціальним статусом і акцентувало те, що людина може чимось стати лише в результаті власних зусиль. Протестантська етика підтримала автономність людини, її ініціативність і підприємливість, відповідальність особистості за них перед Богом, який слугує внутрішньою опорою людини у подоланні перешкод на її драматичному життєвому шляху до спасіння.

Основні параметри західнохристиянського індивідуалізму втілено у міфологемі Робінзона, яку прекрасно проаналізовано культурологом П. Сапроновим. Роман Даніеля Дефо про Робінзона Крузо розкриває зміст екзистенції європейської людини. Самотність героя, відсторонення від світу і людей є результатом його абсолютного розчинення в бізнесі та власності. Предметом його інтересу на острові є лише те, що може стати об'єктом підприємницької активності. Повне оволодіння островом і його багатствами стає рушійною силою його життя. Своє благополуччя Робінзон здобуває сам: у цьому маленькому світі він хазяїн і робітник. Він пристосовує його до себе, оцінює своєю власною міркою, підкорює власним потребам і ритмам життя. Його життєва позиція вкрай утилітарна: “Всі блага цінні лише тією мірою, якою вони здатні задовольнити наші потреби, і скільки б ми не накопичили багатств, ми отримуємо від них задоволення лише тією мірою, якою можемо їх використовувати”.



*Церква Нотр-Дам ла Гранд в Пуатьє.  
1130—1140*

Благополуччя Робінзон розуміє чисто зовнішньо, як присвоєння світу, а не розкриття себе назустріч світові. Він перетворює людське життя на невпинний засіб здобування матеріального статку. У результаті — засіб стає метою і поневолює саму людину: задоволення власних потреб замикає особистість на собі, позбавляє необхідності в іншій людині поруч із собою (інший може існувати поруч допоки є одним із засобів задоволення потреб).



*Церква монастиря Марія Лаах.  
1093–1156*

Отже, і серед людей Робінзон залишається замкненим на себе. Абсолютна самотність породжується абсолютним індивідуалізмом, який ізолює людину від світу. Європейському Робінзону не потрібний безлюдний острів, руйнівна сила його індивідуалізму перетворює на пустелю, хоча і цивілізовану й комфортну, будь-що. Робінзонада є міфом західнохристиянської людини в тому сенсі, що в ньому відображено модель стосунків індивіда з природним і людським довкіллям.

Персоналізм європейської людини не в останню чергу було задано класичною античною спадщиною. Від

неї ж, а точніше від римської традиції, Захід перейняв ідею державної єдності, уявлення про цивілізаційну спільність. Саме вона дозволяє окремим атомам-індивідам утримуватись одне біля одного, становити суспільне ціле, наслідувати спільну європейську ідею. Зв'язки між індивідами визначаються всевладдям закону, витоки якого також у системі римського права.

Західнохристиянський світ також позитивно відгукнувся на греко-римську традицію в аспекті культивування дієвості особистості. Хрестові походи, великі географічні відкриття, жорстокі колоніальні війни — прояви зовнішньої експансії західноєвропейського світу. Дені де Ружмон вбачає втілення європейця в образі Улісса, головного героя “Одіссеї” Гомера. Одіссея виступає міфологемою невпинної подорожі, безперервного руху, прагнення до випробування, героїчної дії, яка одна

надає сенсу існування людини. У дії — досконалість європейської людини, проте в ній же — її вада. Той, хто діє, відділяє від себе власну дію, результат якої може бути непередбачуваним. Будь-яка дія робить людину вразливою. Сліпою є людина, що визнає абсолютність дії: сліпотою вражає себе Едип, караючи себе за власні необережні звершення. Особиста відповідальність стає мірою цінності людської дії.

Міфологія європейської людини також віддзеркалює амбівалентність і розумової дії. Раціоналізм як схильність розв'язувати життєві проблеми за допомогою формально-логічних операцій Захід успадкував також від класичного античного світу. М. Вебер розглядав раціональність як історичну долю європейської цивілізації: розум тут сприяє орієнтації у світі, його організації відповідно до законів природи. Розумна впорядкованість світу передбачає і розумність людини, здатної досягти цей світ. Імпульс раціоналізації мислення був наданий також християнською ідеєю про невіддільність істинної віри від роботи розуму, оскільки воля Бога виявляється в його слові, що вимагає тлумачення і розуміння. Світ як творіння Бога мусить пізнаватися шляхом перетворення, раціонального осмислення, експериментального пошуку. Це витворило апологетичну концепцію науки як оптимального засобу вирішення людських проблем і досягнення соціальної гармонії просвітницьким шляхом раціонального впорядкування світобудови.

З одного боку, це стимулювало високотехнологічний розвиток західнохристиянської цивілізації, з іншого — породило хижацьке споживацьке ставлення до природного середовища, десакралізацію природи у механістичній картині світу. “Що краще ми знаємо окремі предмети, то краще пізнаємо Бога”, — казав Б. Спіноза. І європеєць шукає повноти буття в кожному окремому предметі чи явищі світу. В той час, як Схід пізнає шляхом поступового нищення розмаїття предметів і явищ, занурення в їх сутнісний стан. У результаті європейська людина втрачає відчуття органічного і підтримуючого її зв'язку з довкіллям, що призводить до руйнування цілісності особистості, символічним означенням чого став мотив осліплення Фауста як покарання за всевладдя розуму. Так “фаустівська” культура самозаперечує одну зі своїх численних ілюзій.

Як бачимо, складний і суперечливий феномен західноєвропейської культури в персоналістичній дієвості особистості, її незалежності від влади, раціоналізмі епістемологічної моделі та драматичному історизмі сформувався на перехресті варварського світу прадавньої Європи, кла-



сичної греко-римської спадщини та релігійно-філософських настанов християнського світогляду. Його світоглядні універсалії кристалізувалися протягом десятивікового розвитку середньовічного мистецтва Західної Європи, на шляху якого виокремлюють такі три етапи:

- дороманський — сер. V — X ст.;
- романський — XI — XII ст.;
- готичний — кін. XII — XIV ст.

Доба переселення народів і утворення варварських держав (вестготів, остготів, франків, кельтів тощо) позначена складним процесом взаємопроникнення зникаючої античної та молоді варварської культур. Старіюча Римська імперія залишила своїм нащадкам на Заході могутній пласт візуальних образів і форм, що потребував осмислення. Головна проблема дороманського періоду — пошук зразків для монументальних релігійних споруд і живописних композицій. Якщо в Західній Європі з V ст. (на відміну від візантійського мистецтва) домінували споруди простих і масивних форм, що вражали своєю брутальною величиною, первозданною силою варварських елементів, сповненою експресії гострою наївністю виразних орнаментальних мотивів, такі як втілюючий невтомну життєву силу центричний *мавзолей Теодориха в Равенні* (526—530), то вже у мистецтві Каролінгського Відродження (VIII—IX ст.) відродився інтерес до античності, з'явилася стильова єдність, заснована на тяжінні до одухотвореності образів. Зразки і для архітектури, і для живопису знайшлися у римському досвіді — і ранньохристиянські базиліки, і перші мозаїки із зображенням Христа і святих запозичили найбільш розповсюджений тип суспільної споруди Риму і типологію римського портрету.

Заснування каролінгської традиції на римському досвіді відчувається у *воротях в Лорше* (774) — трипрольотній арці, що оформлювала вхід в атріум монастиря, доповненій солярієм — надвратним залом для аудієнцій абата. Варварський поліхромний декор стін поєднано тут із застосуванням композитного ордера у вигляді півколон і пілястр на фасаді та живописній імітації пілястр в інтер'єрі.

Класикою доби Каролінгського Відродження стала *придворна капела Карла Великого в Аахені* (795—805), яка в плані утворена композицією з восьмигранника, вписаного у шістнадцятигранник, з квадратною апсидою. Вісім монументальних стовпів, що тримають цю побудову, доступні оку, що суттєво відрізняється від візантійської ідеї антитектонічного

приховування конструкції для створення ілюзії невагомості. Могутні арки декоровано характерним смугастим мармуровим облицюванням. У західній частині вхід у капелу оформлено двоповерховою прибудовою з двома сходовими вежами для підйому на верхній ярус, де знаходилась імператорська ложа з тронем. Така композиція західного фасаду з двома баштами стане правилом романської архітектури, як і планування у вигляді латинського хреста, що утворений в Аахенській капелі північною та південною прибудовами для різниці та бібліотеки.

Саме в дороманський період остаточно стало зрозумілим, що богослужіння в коловій споруді з престолом у центрі ускладнюється тим, що паства розташовується не перед, а навколо вівтаря, що порушує прийняту католицтвом ієрархію “захід — схід”. Західне християнство остаточно зупиняє свій вибір на видовженому просторі базиліки, залишаючи центричні споруди Візантії. Такими є споруди доби Оттонівської імперії (X ст.), в яких обов’язковими стають розрізнені елементи архітектури часів Карла Великого — базилікальна композиція з трьох нефів, орієнтація “захід — схід”, башти на двоярусному західному фасаді, співвідношення ширини бокових і центрального нефів як 1:2, плоске перекриття, — характерні, зокрема, для церкви св. Кіріака в Гернроді (960—965). Її екстер’єр вражає характерним для споруд оттонівської доби суворим фортечним виглядом, застиглістю форм, замкненістю композиції, площинною графічністю рішення. Культурні цитати, заявлені у дороманському мистецтві, стануть пророчими для першого великого стилю західнохристиянського Середньовіччя.

Основою романського мистецтва XI—XII ст. став єдиний архітектурний тип храму як формоутворювальний фактор для всіх інших видів мистецтва. Романський храм розвивав успадковану від римлян конструкцію базиліки, що відобразилось у самій назві стилю, яка виникла у XIX ст. і означала звертання до римської традиції, модернізувавши її



Соборний ансамбль у Пізі. 1063–1118

перекриття стропилами на склепіння. План романського храму у вигляді латинського хреста утворено поєднанням поздовжніх нефів (трьох або п'яти) з поперечним коридором трансептом. Центральний неф був вищий і ширший за бокові; в його верхній частині прорізували вікна, що освітлювали споруду. Єдине циліндричне склепіння над центральним нефом забезпечувало повноцінну акустику простору, дозволяючи добре чути у всіх місцях храму літургійні співи і віршування. Така організація й орієнтація внутрішнього простору храму відповідали середньовічній моделі лінійного часу, який мав початок в акті творення і кінець у приході месії (лінійну концепцію історії виклав Августин у праці “Про град Божий”).

На сході центральний неф закінчувався вівтарною апсидою. Навколо вівтарної частини розташовували півколовий обхід, який обрамляли вінцем маленьких капличок. Місце перетину центрального нефа і трансепта утворювало композиційний центр храму, увінчаний високою баштою як домінантою архітектурного образу і знаком духовного поривання до “горнього світу”. Прямовисне спрямування споруди підкреслювали галереї другого ярусу, розміщені над боковими нефами. Вертикальний космос романського храму продовжували підземні склепінчасті приміщення крипти, призначеної для збереження реліквій і поховання — “нижнього світу” сакральної будівлі.

Зосередження на організації інтер'єру храму зумовлене не лише його функціональним призначенням (потреба об'єднати дійством літургії великої кількості людей), а й тяжінням до антропоморфізації храму відповідно до християнського ідеалу домінування внутрішнього над зовнішнім. Романський інтер'єр замкнений і оточений з усіх боків монолітом кам'яних стін. Він вражає цілісністю простору, що поглинає своєю безумовною силою, вабить стриманими акцен-



*Сцена Страшного суду в тимпані собору Сен-Лазар в Отені. 1125—1145*

тами у вигляді диковинних капітелей колон зі стилізованими рослинами, тваринами, химерами, масками, святими.

За внутрішньою структурою романського храму можна легко прочитати його зовнішні форми. Його екстер'єр характерний матеріальністю, ваговитістю, простотою і логічністю форм. Ступінчастість, пірамідальність об'єму храму втілювала вертикальну орієнтацію гармонійно упорядкованого простору, образом якого в Середньовіччі була "листвиця святого Іакова". Вкорінення будови у земну поверхню підкреслювали могутніми контрфорсами, що підтримували стіни храму; поступове зростання об'єму вверх виявлено підняттям центрального нефа над боковими; дотичність до небесних сфер акцентовано вежами на західному фасаді та шпилем башти середохрестя.

Єдність романського стилю не виключала різноманіття локальних архітектурних шкіл. Класичний тип суворого романського храму представлено французькою церквою *Нотр-Дам ла Гранд в Пуатьє* (1130—1140). Ваговитість об'єму храму зумовлена простотою його плану з мало розчленованою структурою: майже рівні за висотою нефи занурюють інтер'єр у напівтемряву; цілісність об'єму збережена незначними виступами гілок хреста. Виразений в екстер'єрі невеликими гостроверхими вежами у вигляді пучка колон, перекритого конічною черепичною покрівлею, квадратною вежою середохрестя і ступінчастим фронтоном рух уверх зупинено перспективними півциркульними арками порталу та горизонтальними ярусами аркад, в які вписано дрібні фігуративні рельєфи. Нетипова для романського стилю щедрість декору пом'якшує суворість архітектурних форм, виявляючи характерність школи Пуату, церкви якої зводили зі світлого м'якого вапняку, що легко піддавався рельєфній обробці.

Бургундські храми відзначалися досконалістю складних форм, чітким розчленовуванням об'ємів з їх підпорядкуванням цілому. Зразком такої споруди є грандіозна *монастирська церква абатства в Клюні* (1088—1107). Її планування засновано на ускладненій формі бенедиктинського хреста з двома трансептами, додатковими капелами, розвиненим нартексом (приміщення на заході церкви для оглашених), високими склепіннями центрального нефа, ускладненими хрестоподібними опорами, оточеними півколонками з чотирьох сторін, тричастковою системою ділення стіни центрального нефа. Хрестові склепіння Клюні, утворені перетином двох однакових за діаметром напівциліндрич-

них склепінь, додатково ускладнено стрілчастими арками. Вважається, що логічна ясність такої складної конструкції пов'язана з уведенням до плану усіх “ідеальних чисел” піфагорійців і музичних інтервалів: символічним числом базиліки є 153 — кількість риб у дивовижному улові апостолів, платонівська послідовність квадратів (1, 3, 9, 27) закладена в структуру головного порталу, апсида базується на символіці числа 7, а самий храм є втіленням знаменитої фрази Боеція — “Геометрія робить зримими музичні співзвуччя”.

Романські храми Німеччини характеризувалися грандіозною простотою масивних чітких геометричних об'ємів. Класичним собором німецької романіки є *церква монастиря Марія Лаах* (1093—1156 рр.), що має двосторонню орієнтацію, симетрично розташовані трансепти і вежі, портали і вікна; на сході її завершують три апсида; інтер'єр перекрито хрестовими склепіннями. Мужня краса ясних і пластично виразних геометризаних об'ємів підсилена стриманим декоруванням арковим фризом. У *Вормському соборі* (1171—1234) архітектурний об'єм також мало розчленований, що створює враження монолітності форм. Характер суворої фортеці надають йому приземкуваті башти середохрестя, круглі вежі з конусоподібними шатрами, гладкі поверхні стін з вузькими вікнами. Екстер'єр *церкви св. Михайла у Гільдесгеймі* (1010—1033) також чітко виявляє її внутрішню структуру. Враження точності пропорцій, ясності композиції, мудрої простоти поєднання об'ємів викликане використанням єдиного модуля архітектурного масштабу, в якості якого виступає квадрат середохрестя, що повторюється і модифікується в основних компонентах плану.

В архітектурі Італії волелюбні ідеали міського населення втілювалися у гармонійності та святковості форм. Закладений після перемоги при Палермо у 1063 р. величний *соборний ансамбль у Пізі* включає п'ятинефний Пізанський собор (1063—1118), середохрестя якого увінчано еліптичним куполом, баптистерій — хрещальню у вигляді ротонди з конічним куполом усередині (1153 р. — XIV ст.), кампанілу-дзвіницю (1174 р., добудова XIII — XIV ст.) і цвинтар Кампо Санто. Простий геометричний об'єм кожної споруди замкнений і самостійний. Основною архітектурною темою ансамблю стала біломармурова романська аркада, яку членують фасади і зовнішні стіни на яруси, звільняючи їх від середньовічної масивності, натомість надаючи спорудам витончення, піднесення та святковості. Цю ідею підсилено декоруванням кольоровим мармуром

темно-червоного і темно-зеленого кольорів у так званому “інкрустаційному стилі”.

Західноєвропейське християнство, на відміну від східної його моделі, особливу увагу приділяло мистецтву скульптури як складової храмового ансамблю. Її використовували в основному у зовнішньому оформленні собору, розташовуючи зображення на західному фасаді, навколо порталів, у декоруванні капітелей і тимпанів (поле всередині півкруглої арки над порталом). Сюжети біблійних і євангельських легенд потребували особливої уваги до антропоморфних образів, які стали головним завоюванням романської пластики. Проте людина розумілася у романській пластиці не як самостійна цінність, а як частина складного божественного візерунку всесвіту, ієрархічна структура якого будувалася на протиставленні “горнього” і “дольного”, раю і пекла, добра і зла. Це визначало повне підкорення пластики архітектурним формам і ритмам, провокувало поєднання в одному зображенні різночасових подій, умовність їх місця, спотворення пропорцій, дивовижну пластичність силуетів, напруження ритму рухів, експресію поз і жестів, які мали віддзеркалювати мізерність, нікчемність і малість людського відносно божественного простору.

Центром зосередження пластичного декору в романських церквах став портал, що розміщувався на межі двох світів — гріховного світського і досконалого божественного. При його оформленні надавали переваги апокаліптичним темам — Страшний суд, Христос у славі, оскільки саме вони (на думку теологів) відновлювали зв’язок часів і єдність світу і утверджували вічність. Експресія зображеної у *тимпані порталу церкви Сен-П’єр в Муассакє* (бл. 1110—1120) *сцени з Христом-Судією і 24 апокаліптичними старцями* народжується з бурхливого хаосу форм і ліній. Розбурхані пози і жести старців, розташованих у три яруси біля Христа, втілюють різну ступінь екстатичного потрясіння від містики другого пришествя. Взаємопроникнення двох магістральних принципів



*Рельєф із фігурою Єви. Північний портал собору в Отені. 1135—1140*

середньовічного мистецтва — досвіду тілесності античного світу і площинності варварського фольклору — дало змогу концентровано представити у змаганні динаміки почуттів з інертною масою каменя антитезу духа і плоті, зовнішньої мінливості та незмінної сутності.

У тимпані церкви Сент-Мадлен у Везелі (1125—1130), де представлено сцену Зішестя Святого Духа, протиставлено грандіозну розплатану на площині фігуру Христа і сум'яття бурхливих жестів апостолів, яких той наставляє: Христос сповнений пафосу і безкінечного віддалення від усього людського, відокремлений від усіх сяянням у вигляді овалу; відповідно, знервованість рухів апостолів передає величину їх поклоніння перед містичністю божества. Такий контраст сприймався як віддзеркалення бентежного духу доби з відчуттям нестійкості існування, тяжінням до самовідречення, наївної віри у диво.



Фігури Королівського порталу собору Нотр-Дам у Шартрі. 1135—1155

Сцену Страшного суду в тимпані собору Сен-Лазар в Отені (1125—1145) виконано і підписано майстром **Жильбером (Гіслебертусом)**. Центр займає грандіозна фігура Христа, чия гігантську мандорлу підтримують чотири янголи. Суворі симетричні пози, спокійні жести рук, самозаглиблення і відсторонення обличчя втілюють силу, що здатна розрішити всі світові суперечності. На протигагу інший світ занурений у суєтність справ: зверху праворуч янголи супроводжують праведників у рай, ліворуч чорти тягнуть грішників у пекло, під час зважування добрих і злих вчинків янгол і чорт намагаються хитрістю перетягнути чашу на свій бік; маленькі люди з острахом чекають своєї участі. Герою Жильбера, який сміливо поєднує ритуальне з гротескним, доступні душевне просвітлення, благочестива покірність, відчай перед смертю, розчулення, життєве крутість. Ліричне емоційне звучання цього ансамблю надає *рельєф із фігурою Єви*

серед тремтливих трав і родючих дерев, в образі якої втілено складність боротьби бажання і сумніву — її обличчя втілює страх, проте рука тягнеться до забороненого плоду.

Гармонійність образів характерна для західного *Королівського порталу собору Нотр-Дам у Шартрі* (1135—1155). Образ Христа у славі в композиції тимпану сповнено зосередженої енергії та душевної м'якості. Колони західного порталу у вигляді фігур пророків, царів і предків Христа збагачено одухотворенням тонкого моделювання індивідуалізованих облич, вишуканістю пластичного малюнка форм. Витягнуті, внутрішньо напружені фігури старозавітних старців, що вражають гордовитою мудрістю всезнання, підкорені ритму вертикальних членувань фасаду, завдяки чому силові лінії архітектури стають наповненими життєвою енергією: статуї-колони слугують фізичною опорою, і в той же час є алегорією “духовних стовпів віри”.

У романській Німеччині за рахунок подвійної орієнтації споруди практично не застосовувався французький портал, замість якого входив через бокові нефі оформлювали дверми з бронзовими рельєфами. У *рельєфах бронзових дверей собору св. Михайла в Гільдесгеймі* (1008—1015) представлено біблійні та євангельські сюжети: гріхопадіння, братовбивство і спокутувальна жертва Христа відображені з наочною дидактичністю: Адам і Єва з острахом і тремтінням слухають грізні звинувачення Бога; Єва ремствує, покидаючи Едем, Каїн із жахом приймає господню кару. Взаємодія персонажів визначена їх вчинками, підкоренням людської волі божественній силі, яка перетворює людські фігури на непропорційні, жалюгідні істоти, розчинені в умовно переданому пейзажі. У Німеччині розвивалась також інтер'ерна скульптура — традиційне Розп'яття над вітарем, в якому Христос міг зображуватися живим згідно із західною традицією (*Брауншвейзьке розп'яття*, поч. XII ст.) або мертвим згідно з візантійською (*Гельмштадське розп'яття*, кін. XI ст.), проте ніколи страждаючим — драма вмираючої людини мислиться як закономірний фінал передсмертної агонії (тема співпереживання Страстям і радостям Різдва виключно готична).

Іншим місцем розташування скульптури в інтер'єрах романських церков були капітелі. Їх зазвичай прикрашали фігурою, накладеною на орнамент, як у зображенні персоніфікації вільних мистецтв і пір року в *капітелях церкви в Клюні* (1109—1113). У більш складних так званих “оповідальних капітелях” подавали цілі біблійні або євангельські сюже-



ти, як у зображенні *Адама і Єви з тієї ж церкви*, виразність яких пов'язана з архаїчністю пластичних форм і стриманих жестів. Часто зображували фантастичних тварин — *капітель церкви Сен-П'єр в Шовінї* прикрашена зображеннями двох грифонів, що терзають грішника. Композицію скульптури побудовано на типово романському прийомі формування фасового зображення на куті капітелі, де з'єднують два профілі (у двох чудовиськ одна голова, розташована на перетині двох сторін увінчання колони).

Цілісний корпус романського живопису чітко поділяється на дві відокремлені лінії — монументальний живопис і книжкова мініатюра. Стилiстично та іконографічно ці лінії багато в чому є паралельними, проте типи композицій та їх роль відносно цілого архітектурного ансамблю або кодексу є різними.

В інтер'єрі романського храму основне місце належало фресці, хоча технічно монументальний живопис по сухому XI—XII ст. назвати фрескою можна лише умовно. Багатоколірний живопис покривав строкатим килимом поверхні апсиди, стін нефів, притвору і склепінь, підкреслюючи своїм площинним характером, контурним малюнком і локальними кольорами їх масивність і монолітність. *Цикл фресок на білому тлі з церкви Сен-Савен сюр Гартан у Пуату* (кін. XI — поч. XII ст.) оповідає історію від створення світу до Мойсея. В захоплюючій епічній розповіді, що вільно перетікає зі стіни на стіну, у безлічі цікавих наївних життєвих спостережень, у складній примхливості рухів, у легкості ритмів втілено напружений характер біблійної історії. Герої церкви Сен-Савен будують Вавилонську вежу, архангел Михаїл переслідує дракона з такою ж експресією і схвильованістю, як і персонажі романської скульптури.

Новим явищем у романському мистецтві були вітражі, що заповнювали віконні отвори апсиди і капел, утворюючи яскраві світлові рефлекси у напівтемряві собору. Вітражі представляли сюжети зі священної історії та житій святих (*“Вознесіння” з собору Ле Мана, Франція, 1140—1145*), побуту міського населення (*“Самсон з міськими воротами Гази”, з Альпїрсбахського монастиря, Німеччина, 1180—1200*), іноді становили собою навіть портретні зображення коронованих осіб (*“Монарх на троні” з Аугсбурзького собору, Німеччина, 1180—1200*).

Про реалістичні тенденції світського живопису романської доби свідчить так званий *килим з Байє* (XI ст.), на якому кольоровими вовняними нитками вишиті епізоди завоювання Англії норманами у

1066 р. Композиція килица базується на специфіці епічної розповіді з її послідовністю, оповідальністю, деталізованістю. Виразна експресія силуетів, декоративність яскравих локальних кольорів блискуче передає енергію рухів вершників і коней, сум'яття войовища, стрімкість руху човнів.

Романська мініатюра використовувалась як ілюстрації до євангелій, біблій, історичних хронік. Вона пройшла еволюцію від концепції громіздкого повнолистового фронтиспіса до заставки на частину сторінки, нарешті, до історизованого ініціала. Для XI—XII ст. характерним був пошук у царині іконографічних сюжетів і образів книжкової мініатюри, що домінував над розробкою стильової цілісності. До чудових зразків романської мініатюри відносяться *“Апокаліпсис” з Сен-Севера (1028—1072)*, *Ам'єнське Євангеліє* (кін. XI ст.), в яких стриманість лінійно-площинного стилю компенсована майже варварським колірним насиченням, що втілює пристрасну екстатичність персонажів.

Західноєвропейське романське мистецтво належало добі феодальної роздробленості. Набіги та войовища були стихією життя. Дух постійної потреби в самозахисті пронизував не тільки архітектурні форми монастирських ансамблів і соборних площ, але й мовчазну, сторожку і неприступну пластику романського замку-фортеці. Його укріплена споруда, слугуючи одночасно і житлом феодала, і військовою цитаделлю, зазвичай розміщувалася на скелястому узвишші над водним масивом; її оточували валами і ровом, через який перекидали підйомний міст, убезпечували високими масивними фортечними стінами з зубцями, вежами та бійницями. Дорога до замку прокладалася так, що гість завжди відкривав споруді свій не захищений щитом правий бік. Ворота фортеці розташовували у масивних надвратних вежах, оббивали залізом, додатково посилювали дерев'яними або залізними решітками із гострими зубцями. Зовнішню поверхню кріпосних стін складали з обробленого каменя і цегли, наповнюючи середину бутовим камінням



*Вигнання з раю. Рельєф бронзових дверей собору св. Михайла в Гільдесгеймі. 1015*



Фортеця Каркассон у Франції. XII—XIII ст.

і гашеним вапном. По куткам замку споруджували невеликі зовнішні фланкуючі вежі для ведення вогню у двох напрямках. Композиційним центром замку була велична кругла або чотирикутна висока башта-донжон, навколо якої на подвір'ї розміщували житлові та службові будівлі. Донжон виконував функцію останнього притулку — через виключну товщину стін зруйнувати його було практично неможливо. Інтер'єри багатопверхового донжону прикрашали гобеленами і килимами для збереження тепла.

Середньовічний замок — зразок ідеального композиційного рішення в архітектурі, де поєднуються компактність і цілісність, жорстка структурність головного і другорядного, виключна функціональність усіх компонентів. Водночас він є одним з культурних архетипів: кристалічна пластика геометричних об'ємів замку, що слугувала органічним продовженням гірського скелястого масиву, втілювала протистояння ввіреної захисту небесних сил могутньої влади феодального сеньйора і земної суєтності розташованого біля підніжжя замку поселення так званого “замкового люду”. Суворо краса старого донжона в Лоше (X ст.), замку Гайар на Сені (XII ст.), фортеці Каркассон у Провансі (XII—XIII ст.), замків Сан-Джиміньяно в Італії (кін. XII — поч. XIII ст.), замку Тауер у Лондоні (1077) у лаконічності їх могутніх пластичних об'ємів, що втілювали грізний характер доби феодальних воєн.

### 3.3. Мистецтво готичного Середньовіччя

Готичне мистецтво формувалося у процвітаючих торгових і ремісничих містах середньовічної Європи, які перемогли у напруженій боротьбі за незалежність від феодального замку. Орієнтування городян на поцейбічне існування реанімувало до життя нову систему цінностей з поєднанням містично-релігійного і побутово-раціонального, спокійно зосередженого і пристрасно-мрійливого, прекрасного і потворного, догматичного і життєвого. Підвищене одухотворення готичного мистецтва пробуджувало інтерес до людських почуттів, патетичний злет схвильованих поривань.

Межа між романікою і готикою є досить умовною: у 1130-х роках під час розквіту романського стилю відбувалося формування рис ранньої готики; зрілий період готики (висока готика) відповідає хронологічно XIII ст.; поступове згасання стилю припадає на XIV і XV століття (полум'яніюча готика). У готичному стилі зберігалася унаслідок від романіки автономність національних художніх шкіл: Франція орієнтувалася на почуття міри, ясність пропорцій, витонченість форм; Німеччина — на містично-релігійну пристрасність; Італія — на гармонійну рівновагу об'ємів та підкреслену декоративність; Англія — на презентаивну складність архітектурної композиції.

Середньовічне місто було закритим і замкненим. Його вулиці не були розраховані на видове сприйняття: ними проходили швидко, маючи можливість сховатися або причаїтися, нерідко вони були тупиковими, упираючись у фасади будівель, що піднімалися знизу вгору так, що людина відчувала себе непорівняно крихітною.

Центром життя середньовічного міста слугував собор, де відбувалися не тільки богослужіння, але й суспільні збори городян, філософські диспути, читалися університетські лекції, ставилися релігійні драми-містерії. Він вражав динамічністю розкриття простору і колосальними розмірами інтер'єру, що міг об'єднати численне міське населення. Характерний вертикалізм готичного собору, який символізував пристрасне божественне горіння і устремління душі до небесних сфер, викликав бажання відтворювати його в архітектурних абрисах житлової забудови міста: збільшення кількості поверхів будівель, їх декорування баштами і шпилями, завершення двоскатними гостроконечними дахами водночас утилітарно вирішувало питання міської тісноти.



*Собор Нотр-Дам у Реймсі. XIII—XV ст.*

Організація вертикального і горизонтального просторового розкриття інтер'єру міського собору була уможливлена новою конструктивною системою склепінь. У її основі — каркасна система хрестово-реберних стрілчастих склепінь з ребрами-нервюрами, що мають внутрішні (інтер'єрні стовпи) та зовнішні опори (контрфорси). З метою полегшення архітектурного перекриття головний неф ділили на ряд вічок, кожне з яких перекривали перехресними стрілчастими арками, форма яких зменшувала розпір склепіння. Додаткове зменшення ваги останнього досяглося за рахунок використання системи нервюр, що утворювали каркас склепіння, проміжки якого можна було заповнювати більш тонкими оболонками. В нижній частині храму нервюри сходилися у пучки і передавали вагу перекриття стовпам і оточуючим його витонченим колонкам. Назовні вертикальний тиск і боковий розпір переносилися за допомогою відкритих піварок

опертя аркбутанів на зовнішні контрфорси. Така конструктивна система дала можливість підняти склепіння на значну висоту, перекрити чималий простір і максимально полегшити стіну за допомогою великих вікон, ніш, галерей, порталів, що дало змогу наповнити храм світлом як знаком божественної присутності у земному світі. Світло, що лилося у храм крізь численні скляні архітектурні елементи (вікна і вітражі), створювало відчуття тремтливої рухливості повітря, отже містичної трансцендентності простору, який відкривається пастві своєю дивовижністю. Безкінечне повторення мотиву складених у молитві та пристрасно піднесених до небес рук, втіленого лініями стрілчастої арки, повтореними в абрисах склепінь,

вікон, порталів, галерей, декоративних вимпергів (гостроконечне завершення порталів або вікна) тощо, викликало враження єдності поривання всього земного до сакральної чистоти “горнього”.

Просторий осяяний світлом інтер’єр готичного собору захоплював складною поліфонією стрімкого руху вглибину на схід до вітарю, втілюючи мотив лінійного часу — всесвітньої історії від Старого до Нового Заповіту, і водночас активного прориву вгору до небесних сфер слідом за лініями прямовисних нервюр і пучків колон. Складна система декорування перетворювала моноліт стіни на легке мереживо каркасу, розчиняючи його контури в повітряному і світловому оточенні. Інтер’єр втрачав свою матеріальність, породжував містичний настрій, піднімав над буденним, закликаючи підкоритися прекрасній і абсолютній силі трансцендентного світу.

Серед готичних соборів Франції стриманою величчю образу відрізняється п’ятинефна базиліка *Нотр-Дам у Парижі* (закладено 1163 р., завершено у сер. XIII — поч. XIV ст.): врівноваженим є фасад собору, де вертикалі аркад і вікон стримані горизонтальними карнизів, розмірені ритми характерні для пластики нефів, стіна остаточно не втратила своєї ваговитості, круглі опори вирізняються масивністю. Знаменитий західний фасад собору побудований на принципі розвитку архітектурної теми: стрілчасті арки трьох порталів низу, заглиблених у масу стіни для підкреслення могуті основи, повторюються у вікнах другого ярусу, центральне вікно-роза — символ неба і колеса Фортуни як уроку покірності долі — відлунюється у невеликих круглих отворах тимпанів. Витончена аркатура з тонких колонок надає легкості верхній частині будівлі, динамічний злет якої завершується вертикалями двох прямокутних башт. У традиціях готичної архітектури на західному фасаді собору розташована так звана “галерея королів” —



*Собор у Кельні. XIII ст. — 1880 р.*



Міланський собор. 1386—1965

горизонтальний ярус фасаду, в нішах якого розміщено зображення біблійних царів і французьких правителів, ототожнених з персонажами Старого Заповіту.

Стримані монументальні форми і склепіння *собору в Шартрі* (перша пол. XIII ст.) пронизані могутньою силою. Він захоплює відчуттям стихійної величі, яка протистоїть гармонійній рівновазі та спокою паризького собору. Унікальну містичну атмосферу цього собору створюють повністю збережені вітражі.

Шедевром зрілої готики став тринефний *собор Нотр-Дам у Реймсі* (закладений 1211 р., закінчений у XV ст.), який був традиційним місцем коронування французьких королів. Архітектура західного фасаду храму побудована на складному розвитку архітектурної теми, мотиви якої контрастують, переплітаються, доповнюються один одного: рух уверх починають глибокі портали зі стрілчастими арками та трикутниками

вимпергів; у другому ярусі він уповільнюється колосальною розою і розділяється на потоки по обидві її сторони у стрімкій динаміці бокових частин і стрілчастих арок галерей; нарешті, динаміка злету завершується переможним підйомом двох веж. Пропорції Рейнського собору підкреслено видовжені, портали витягнуто, стрілчасті арки загострено: горизонтальні членування ярусами вже не зупиняють невпинного потоку ліній і мас, численні гостроконечні деталі, вертикальні тяги, колонки, шпилі підсилюють енергію наростаючого руху. Фасад Рейнського собору також активно взаємодіє з навколишнім середовищем: портали бравурно підкорюють простір площі, їх глибокі перспективні ніші владно втягують глядача у своє середовище, арки пронизані повітрям, стіни відступають углиб; численні скульптури екстер'єру собору своєю вільною просторовою композицією уподібнені живому людському натовпу. Схвильована увертюра фасаду Рейнського собору контрастує з ясною і логічною структурою інтер'єру, розмірені, благородні пропорції якого доповнено пластичністю і досконалістю стриманого декорування.

*Собор в Ам'єні* був закладений 1220 р., добудовували та оновлювали його у XIV—XV ст. Властивий йому вільний рух простору досягнутий шляхом абсолютного збільшення розмірів будівлі та злиттям нефів, широкого трансепта, хор і капели з цілим об'ємом інтер'єру. Останній є легким, вільним, сповненим розкутого дихання, підтриманого лініями пологих стрілчастих арок. В Ам'єнському храмі певною мірою порушено конструктивний взаємозв'язок інтер'єру та екстер'єру, класичну рівновагу пропорцій, співрозмірність частин, підкреслено живописну свободу композиції в архітектурі різних за висотою і лініям башт, що є рисами вже пізньоготичної традиції.

До видатних пам'ятників французької готики відносяться також *абатство Мон Сен-Мішель* і двоповерхова королівська *капела Сент-Шанель* у Парижі, які вирізняються бездоганною витонченістю композиції, досконалістю пропорцій, тонким відчуттям міри та гармонії, органічною взаємодією з навколишнім простором.

Німецька готична традиція характерна підкресленим драматизмом і експресією. Грандіозна п'ятинефна базиліка *собору в Кельні* (закладено у 1248 р., завершено 1880 р.) відповідає французькій конструктивній системі, маючи трансепт, хор з обходом, вінець капел, проте у ньому виявлено екстатичні контрасти: статична і масивна нижня частина переходить у стрімкий рух найбільшого серед готичних соборів архітектурного об'єму,



середній неф піднімається вдвічі вище, ніж бокові, гладкі поверхні простоять декоративному різьбленню, неф і хор розташовано на різних рівнях. Заміна французької рози готичним вікном підсилює стрімкість руху вверх. Драматичне враження справляє також *Фрейбурзький собор* (1200 р. — кін. XV ст.), могутня вежа якого активно врізається у небо.

Численні пам'ятки світської готичної архітектури зустрічаються в Італії, де були сприйняті не стільки конструктивні, скільки декоративні особливості стилю. Розкіш *палацу Дожив у Венеції* (XIV—XV ст.) визначено ефектною композицією трьох ярусів: нижній утворено біломармуровою колонадою з переплетених стрілчастих арок, другий — витонченою і легкою відкритою лоджією з кількоподібними арками, третій — вкритою білим геометричним орнаментом легкою сяючою рожевою стіною з поодинокими вікнами. Мереживність декору визначила тут яскраву помпезність архітектурного образу. Гордовито спрямована в небо вежа *палацо дела Синьйорія у Флоренції* (*палацо Веккьо*, 1298—1314) свідчила про утвердження самосвідомості міської громади, про готовність світської влади змагатись із владою релігійною. Вона завершувала суворий монолітний об'єм триповерхової міської ратуші, декорований ярусом машикул і кріпосних зубців.

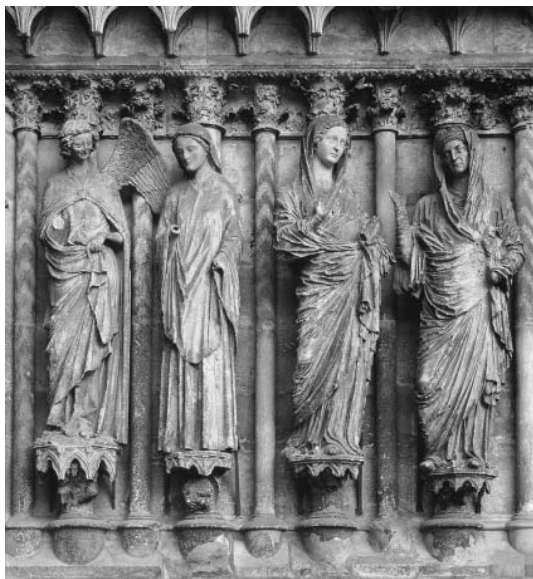
Складовою цілісного ансамблю готичного архітектурного простору, як і у романські часи, залишалася скульптура. Пластичний рельєф і статуя надавали візуальній достовірності храму як моделі світу в його двоїстості неба і землі, раю і пекла, профанного і сакрального, як відображення лінійності біблійної історії людства від Старого до Нового Заповіту, як дидактичного тексту про безкінечність боротьби добра і зла. У готичних соборах у просторі порталів розташовували статуї апостолів, пророків, святих у їх звертанні до пастви; тимпани порталів, проміжки між арками, галереї верхніх ярусів, ніші, вимперги прикрашали горельєфами з євангельськими та біблійними і сценами, а також численними декоративними рельєфами; у трансептах, на консолях, цоколях, постаментів і контрфорсах розміщували окремі фігури; капітелі та карнизи заповнювалися зображеннями звірів, птахів, листя, плодів, квітів; виступи карнизів, ребер веж і аркбутанів декорували напіврозпущеними листочками крабами; шпилі увінчували квіткою хрестоцвітом. Численні зображення химерних і фантастичних тварин, чудовиськ, демонів в екстер'єрі храму віддзеркалювали прагнення західноєвропейського християнства до утвердження недосконалості земного світу, ніж до пізнання духовної

довершеності Божественного: вони сприймалися як знаки таємничого і страшного світу, що володарює над людиною.

Готична скульптура з її підкреслено видовженими пропорціями фігур зберігала ансамблевий зв'язок з вертикальним тяжінням конструкції, підкорюючись динамічному ритму цілого архітектурного всесвіту. Проте, на відміну від романської традиції, суттєво посилюлося значення круглої статуарної пластики з її мотивом відділення від стіни, самостійного стояння, вільного трактування художньої форми. Це знаменувало перемогу людини над утиском простору і відповідало зростанню індивідуальності та самодостатності міського населення. Така експансія тіла у просторі середовище задавалася активними вигинами та поворотами торсів, перенесенням ваги тіла на одну ногу, живими та динамічними позами і жестами, емоційною виразністю драпувань, енергійною грою світла і тіні. Готичний майстер починав приділяти велику увагу пластичній і духовній виразності людського обличчя, його гострохарактерності, індивідуальності, передачі складних внутрішніх переживань, емоційних станів радості, тривоги, сум'яття, співчуття, гніву, збентеження, замислення, розчарування тощо; його починають цікавити різнопланові за композицією багатофігурні скульптурні групи, об'єднані драматичною дією і суперечливим конфліктом.



*Інтер'єр Сент Шапель у Парижі.  
1242—1248*



*Благовіщення і зустріч Марії й Єлизавети.  
Собор в Реймсі. XIII ст.*

Шлях гуманізації образів готичної скульптури було розпочато у *статуях Шартрського собору* (після 1204 р.). Пластика цього періоду в трансепті суттєво відрізняється від ранніх “Королівських врат”: у фігурах подолано фронтальність, вони стали значно об’ємнішими, між персонажами намітилося спілкування. Фізичний рух тут для майстра — засіб вираження духовного стану персонажа: заціпеніла поза Петра виявляє його спантеличення, тривожний рух Іоанна — пристрасне прагнення підтримки та єднання. У фігурі останнього виникає характерний для готичної пластики S-подібний вигин фігури. У образах батьків церкви з південного порталу посилено індивідуальність і готрохарактерність: темпераментний

Мартин гнівний і владний, врівноважений Георгій впевнений і спокійний, тихий Ієронім німотний і задумливий. У статуй святого Феодора проникливо втілено ідеальний характер чистого християнського рицаря, водночас відкритого і зосередженого, довірливого і мужнього. Пластика Шартрського собору вперше звертається до організації взаємодії скульптурних персонажів: сцена *зустрічі Марії та Єлизавети* трактована як діалог того, хто впливає і пророкує, з тим, хто підкорюється сильній волі мудрого провидіння.

Ця ж сцена у *соборі в Реймсі* (XIII ст.) набула більшої складності через підкреслене протиставлення образів один одному: якщо Марія юна і жіночна, то Єлизавета стара і мудра. Їх зустріч — це мовчазний діалог того, хто завершує життєвий шлях і несе в собі трагічність прозріння, і того, хто з просвітленою надією звернений у безхмарність майбутнього. Цю емоційну взаємодію посилено композиційним замиканням групи: фігури злегка повернуті одна до одної, піднята до грудей права рука Марії та ліва рука Єлизавети, що підтримує одяг, намічають невидиме

“магічне коло”. Єдність духовної атмосфери підкреслено схвильованим ритмом дрібних складок.

У скульптурній групі “Благовіщення” з Реймського собору заявила про себе демократична течія: у невпевненості зніяковілої Марії відчувається чистота і довірливість простої жительки сільської околиці, у люб’язності усміхненого архангела — галантність паж, який сповіщає волю синьйора своїй обраниці. Ще з більшою силою ця тенденція виявилася в композиції “Стрітення” (“Введення у храм”) — гречний Йосиф із закрученими вусами, привітним поглядом, енергійним зверненням до співрозмовника в усьому подібний до куртуазного лицаря — зухвалого, гордовитого, веселого, елегантного.

У цьому живому і галантно-му стилі витримано й зображення Марії з немовлям (“Золота Богоматір”) з південного фасаду собору в Ам’єні (кін. XIII ст.) у поєднанні кокетливої грації, м’якої жіночності та витонченої гордовитості. Пластика ам’єнської Богоматері вражає благородністю ритмів, правильністю пропорцій, природною експресією драпірувань, характерними також для всього скульптурного ансамблю храму. Програма цього собору об’єднує три основні теми французького скульптурного декору: Страшний суд, богородичний цикл і житіє патрона храму (в Ам’єні ним був св. Фірмен). У розташуванні сюжетів майстри враховували напрямок руху глядача від вхідного порталу до олтаря. Духовним стрижнем скульптурної програми собору є знаменита статуя “благого ам’єнського



Маркграф Еккхард і маркграфіня Ута.  
Собор в Наумбурзі. Сер. XIII ст.



Богоматір з малям.  
Вітраж собору в Шартрі. До 1200

бога” — Христа, що благословляє. Наставляючий жест руки, рішучість знищення лева і химери як символів гріха втілюють впевнену силу проповідника, який утверджує абсолютність свого вчення і закликає паству гідно пройти життєвий шлях.

Програми німецьких скульптурних циклів більш дидактичні, ніж французьких, сповнені драматичної експресії та характерності. У статуях Страсбурзького собору (1230-ті рр.) представлено алегорію вікторії католицизму над іудейською релігією у двох статуях — Церкві, що торжествує, та переможеної Синагоги. Вражаючий своєю напруженою символічний зміст розкривається у втіленому контрасті душевних станів: узагальнення силуету, прямовисність складок драпірування візуалізує владну звитягу і впевненість переможниці, хиткість абрису, експресивний вигин тіла, зламаний спис, скрижалі, що випадають з руки — гіркоту і безсилля поразки.

Тенденція до жанровості, характерності й індивідуалізації проявила себе на повну силу в соборі в Бамберзі (1230—1240). Безперечним новаторством його програми стало зображення оголених Адама і Єви. Єлизавета в групі “Зустріч Марії та Єлизавети” вражає похмурим пафосом пророцтва, переданим у

внутрішній енергії її аскетичного обличчя, схвильованого погляду, різних кутастих пластичних формах. Знаменита кінна статуя “Вершник” сприймається не тільки як символ влади і царської гідності, але й образ ідеального рицаря з його прагненням до кардинального перетворення людини і світу. Іншою відомою скульптурною пам’яткою того ж гостро-характерного стилю є *статуї розумних і нерозумних дів з собору в Магдебурзі* (бл. 1245 р.).

Зазначена тенденція німецької готичної традиції закономірно привела до блискучого розвитку портретного жанру, прикладом якого є *цикл статуй у соборі в Наумбурзі* (сер. XIII ст.). Дванадцять фігур світських осіб — засновників храму, так званих донаторів, представлено у західному хорі, який за німецькою традицією і потребами політичного моменту трактувався як княжа половина. Тема першої середньовічної портретної галереї — передстояння людини перед власною долею. Її розвиток визначається варіативністю і наростанням контрастності: несамовитість Ніццо, який прагне відстояти правду, змінюється переляком і стражданням на обличчі графа Дитмара, який марно намагається захистити себе, меланхолійність мрійника графа Вільгельма поступається надутій пихатості обмеженого Кінстрица, жіночність і благочестивість Гербурги загугає у відстороненні заглибленої у молитву старої Геци. Кульмінацією галереї стають дві контрастні пари — мейсенський граф Еккхард і його дружина Ута й Герман і його дружина Ріглінда: безвольному Герману протистоїть мужній і холоднокровний Еккхард, лукавій життєрадісний Ріглінді — велична і чуттєва Ута, владності і зарозумілості Еккхарда — меланхолійність і зосередженість його дружини.

Кінець XIII—XIV ст. пройшли під знаком втрати значущості скульптурних образів: куртуазний стиль позбувся своєї органічності, набув манірної галантності, холодної витонченості та надмірної екстатичності.

Світлоколірну партитуру готичного собору визначало вітражне мистецтво. Сповнення інтер’єру світлом, розчленування простору його потоками, калейдоскопічна гра гранатових, пурпурових, жовтих, блакитних, ультрамаринових, зелених виблисків на кристалічних поверхнях каркасу готичного собору позбавляла його матеріальності, ваговитості, надавала містичного піднесення й одухотворення. Світло проникало в інтер’єр храму крізь нерівномірну товщу скла, нерідко деформовану бульбашками і вкрапленнями непрозорих компонентів, дробилося на тисячі кольорових промінчиків, створювало атмосферу



*Брати Лімбурги. Травень.  
Часослов герцога Беррійського. Поч. XV ст.*

дихаючого забарвленого простору з його надемоційністю. Вітраж створював враження дотичності людини до сакрального світу. Магія кольорового скла у поєднанні світлового і кольорового начал живопису ставала засобом проникнення в метафізичне, ставлячи зримий знак незримого буття, знак божої благодаті. Все, що здатне віддзеркалювати та заломлювати світло — дорогоцінне каміння, металеві поверхні, золототкані матеріали, сяяння вітражів, блиск золотих променів-асист на святих іконах, ставало відображенням божественного світла, енергії Абсолюту, одвічної краси первозданності. Споглядаючи сяяння світла, людина долучалася до божественного, відмовляючись від земного, прагла небесного.

Вітражі подавали сюжети євангельських і біблійних розповідей, апокрифічних оповідань, історичних подій і літературних текстів, буденного життя міста, його жителів, мешканців сільських окраїн. Композиційно вітражі найчастіше розташовували у медальйонах, щільно заповнюючи ними

кожне вікно. Кращі вітражі представлені в інтер'єрі *Сент-Шапель* у Парижі (1250), собору в *Шартрі* (*“Богоматір з малям”*), собору в *Реймсі* (*роза храму*).

Завдяки зростанню світських тенденцій у мистецтві XIII—XIV ст. високого розквіту досягло мистецтво книжкової мініатюри. Схвилювання ритмів, загострення форм, видовження пропорцій, химерне витончення ліній, мереживо візерунків, насичення фарб становлять характерні особливості готичного книжного стилю. У *Псалтирі св. Людовіка* (1270 р.) паризької школи мініатюристи багатопрофігурні композиції об'єд-

нано спільним силуетом готичної архітектури, що надає композиції книги цілісності та органічності. Фігури рицарів і придворних дам грацією рухів, витонченістю жестів повторюють і підтримують загальний силуетний мотив ансамблю книги. Прагнення проникнути в смислову образність тексту, досконально передати оповідальну канву сюжету поєднувалися з декоративною нарядністю, поетичною чарівністю та витонченістю вигадливих віньєток, рамок, орнаментів з рослинних елементів, як у *“Великих французьких хроніках”* (кін. XIV ст.). В ілюстраціях до творів куртуазної літератури (*Рукопис Манес*, 1320 р.) втілено ідеал платонічного кохання з його театральністю ситуацій, символічністю кольорів, вишуканістю жестів і підвищеною емоційністю, представлених в схвильованих лініях і формах. У мініатюрах *“Розкішного часослова герцога Беррійського”* нідерландських майстрів XV ст. **братів Лімбургів** в зображеннях календарних місяців зі сценами бенкету, весілля та полювання знаті на тлі величних замків, які поєднано з мотивами селянської праці на полях, вишуканість ліній і сяяння насичених кольорів пізньоготичного живопису співіснує з правдивими деталями повсякденного побуту, гострими життєвими спостереженнями, прагненням передати глибину простору та особливості освітлення.

Дихотомічність готичного мислення в поєднанні екстатичності релігійного і чуттєвості світського створювала ситуацію існування людини на межі духу та тіла, часу та вічності, земної рицарської сили й мужності та ідеально-манірної куртуазності. Так заявляла про себе внутрішня наступальність особистого, тілесний натуралізм, що відкривав горизонти нової культури.

### 3.4. Мистецтво середньовічної України

Входження в простір східнохристиянського світу стало найважливішою подією історичного шляху української культури. Християнство санкціонувало етос абсолютної цінності людини, її духовної свободи, відповідальності за власні вчинки. Готовність історичних предків українського народу до сприйняття східнохристиянської ідеї виросла на могутніх плечах праслов'янської культурної традиції в її безпосередніх зв'язках з іраномовними народами Причорноморських степів, скіфами, сармата-



ми. Східнохристиянська ідея в подальшому багато в чому стимулювала соціокультурну й етнічну консолідацію земель Південної і Південно-Західної Русі, посилену під натиском турецько-татарської агресії мусульманського світу і польсько-шляхетської експансії католицького світу.

Східнохристиянська ідея втілилася в українській культурі у проаналізованому С. Кримським архетипі софійності світу, який розглядається як Книга, Текст Бога, сад мудрості. Реальні речі трактуються тут не тільки в їхньому природному статусі, але й як символи, знаки Божої Премудрості. Саме з ним асоційована ідея онтологічного оптимізму, притаманна українській художній традиції, що прочитується у радісному просвітленні ікони, розгортанні в небесний простір храмів, відсутності трагедійного напруження літературних творів.

Концепція софійності світу має своїми виитоками геокультурні особливості лісостепової середньої України, які уможливлювали просторове бачення довкілля і впливали на цінність слова, ідеї в українській традиції. Посилена горизонтальна напруга світомоделі викликала популярність мотивів дороги, шляху в живописі та літературі, образи мандрівників і мандрівного життя. Вільне розкриття ландшафту провокувало орієнтацію людини на ідеальний світ, що виявлялась на буденному рівні в романтичній мрійливості характеру (“Дивлюсь я на небо та й думку гадаю, чому я не сокіл, чому не літаю”), а у високо-

му мистецтві перетворювалося на пошуки надреальних образів буття в абстрактному живописі К. Малевича і В. Кандинського. Багато в чому це вплинуло також на формування дефіциту руху в українському характері, активного унутрішнення, безініціативності та вади вольової експансії в зовнішній світ. Відмова від дії, недосяжність особистого щастя стає таким же провідним мотивом української літератури, як і туга за минулим, естетизація його на противагу майбутньому.



*Софійський собор у Києві. Поч. XI ст.*

Взагалі архетип землі має у світогляді українців особливий ціннісний зміст. Засвоєння степу було, як зазначає С. Кримський, найважливішим “відгуком” української цивілізації на виклик природного космосу. Перетворення дикого кочовища на переоране поле, “приручення” його людиною наділило стосунки нації із землею особливою емоційністю, теплом і близькістю. Абсолютна детермінованість життєвого укладу циклами природного кругообігу примушувала українця навіть небо сприймати як лан з чередою овець-зірок. Український антеїзм проявлено у відчутті землі як материнського родового начала, у культурі цвітіння і плодоношення. Особливого семантичного значення набував образ землі як квітучого саду, і відповідно, будь-яка рослинна символіка. Нею сповнене декоративне оформлення української хати, образи фольклору, пісенні мотиви, знаковий простір образотворчого мистецтва, асоціативні ряди літературних творів. Декоративні рослинні мотиви проникли навіть у трансцендентний світ української ікони, рослинний орнамент тла якої становить її національну специфіку. Глибинний зв'язок українців із землею вплинув на замилювання всілякими проявами краси матінки-природи, на естетизм у найбуденніших проявах життя.

Сприйняття землі як материнського начала інтенсифікувало у світоглядних універсалах української культури матриархальні імпульси. Українське слово “дружина” якнайкраще підкреслює соціальний статус жінки в суспільстві й сім'ї, який не в останню чергу зумовлений тяжкою жіночою долею очікування чоловіка з численних військових походів. Чоловік і жінка в Україні були рівні в своїх економічних правах; тут була не відома традиція “домострою”. Українська історія донесла до нашого часу численні імена видатних жінок: Гальшки Гулевич, Софії Чарторийської.образи сильних жінок, “царівен” своєї долі не сходять зі сторінок української літератури. У ній потужно виявляє себе Ендиміонів мотив активності жінки як турботливої матері та пасивності інфантильного чоловіка, виявлений С. Балеєм при дослідженні творчості Т. Шевченка. Саме ця стійкість жіночої нераціональної парадигми ставлення до світу виробила сильний елемент сентиментальності, мрійливості, смутку, покори, терплячості, в підсумку — брак чоловічої раціональної експансії у зовнішній світ, що підтримує цілераціональність соціальних дій, верховенство влади, норми, закону.

Опоетизована культурою сприйнятливість природного середовища України для автономного ведення господарства, посилена екстремаль-

ними умовами кордонної цивілізації, породила стихію вільної самодіяльної особистості і, як наслідок, український персоналізм з унікальною системою гуманістичних цінностей. У давньоруській правовій традиції була відсутня смертна кара і тілесні покарання, практикували штраф за образу гідності жінки. Це сприяло вкоріненню на українському ґрунті ренесансного антропоцентризму. Щастя кожної конкретної людини як мета існування осмислена філософією Г. Сковороди, П. Юркевича, Т. Шевченка, І. Франка.

Персоналізм набував особливого змісту в контексті належності України до антично-грецької культури з її цінністю людини. Проте, наслідуючи християнство через Візантію, українство не сприйняло основного принципу візантизму — панування загального над індивідуальним. Аналізуючи космогонічний міф “Про перший рік творіння”, М. Скринник зазначає, що в ньому чітко виражена міфологема індивідуалізації: мотив “засіяли разом” витісняється мотивом “стали битися” і “тільки один птах вийнявся”. Ще забудова протоукраїнських поселень відображала прагнення персоналізації, підкреслення самостійності родини і приватності майна. Не випадково в Україні старший син не перебирав всієї батьківської влади і сімейний статок ділився між братами. А історична доля України чи не найбільше постраждала від міжусобиць, соціального, політичного і релігійного розбрату.

Відсутність братньої солідарності, інтенції до підпорядкування індивідуальних потреб колективній волі стає перешкодою витворення соціальних форм життя. Невміння встановити владу і втримати її породжувало в українській історії нестійкість політичних утворень. Шляху України до державності як гаранту соціальної норми і закону протягом значного історичного часу перешкоджав культ анархічно вільної особистості, її неготовності слідувати вимогам суспільного цілого. Своєрідним кодом цієї ситуації є мотиви казки “Яйце-райце”: лише казковий змії може повернути хаос назад у розбите безпечним і легковажним чоловіком яйце, але ціною дитячого життя як символу втраченого майбуття. Тема суспільних міжусобиць завжди була предметом осмислення в українській літературі від “Слова о полку Ігоревім” до “Кайдашевої сім’ї” І. Нечуя-Левицького і “Мини Мазайла” П. Куліша.

Особливий тип національного логосу віддзеркалений в українському архетипі серця як символі значущості внутрішніх душевних глибин людини. Пізнання світу і самопізнання людини визнається

справою серця. Серце означає внутрішнє в людині, її глибинно-емоційну, ірраціональну, втаємничену природу, що є більш значущою, ніж розумова й інтелектуальна. За українським етосом вчинки людини набувають цінності лише тоді, коли вони здійснюються від серця. С. Кримський аналізує архетип серця як уособлення принципу індивідуальності й органу відчуття Бога у філософії П. Юркевича, як мікросвіт, вираження людяності та внутрішньої людини у філософії Г. Сковороди, як шлях до ідеалу гармонії з природою у творчості Т. Шевченка, як джерело надії передчуття і провидіння у творах П. Куліша, навіть як правничий критерій у Хартії королеви Анни, доньки Ярослава Мудрого.

Представлені світоглядні універсалії української культури визначають її національну своєрідність, аж ніяк не применшуючи значення засвоєння нею в перебігу історичних процесів світового культурного досвіду. Діалог світових надбань і національних цінностей виводить життя української культури у глобальний цивілізаційний простір, у сферу утвердження її загальнолюдської значущості.

Історичний розвиток українського мистецтва відбувався в органічному зв'язку з процесами становлення та поступового структурування європейської цивілізації. Перехід від культури первісного населення України до культури часів державотворення здійснювався протягом другої чверті I тисячоліття й остаточно завершився з утвердженням Київської Русі та прийняттям світової релігії — християнства. Головним центром поширення християнства на північ від Чорного моря був Херсонес. Він же був осередком великої кількості теоретиків богослів'я, творців богослужбених книг і предметів церковного обряду, талановитих будівничих храмів, високопрофесійних майстрів іконопису, які знайшли тут прихисток від буревіїв візантійського іконоборства — ре-



*Евхаристія. Фрагмент мозаїки  
Софії Київської. 1040-ві рр.*

лігійно-політичного руху, спрямованого проти шанування ікон. Отже, мистецтво на теренах України у цей час розвивалося на периферії середземноморського антично-візантійського світу з його традиціями медитацій і внутрішнього бачення Божества.

Картина світу того часу візуально відтворювалася в першу чергу архітектурним ансамблем нового типу поселення слов'ян — *града* — огороженої високою стіною з баштами та захищеної від нападів території міста. Град, форма якого зумовлена об'єднаними прагненнями слов'янських племен, будувався на пагорбах високих берегів річок. Відзеркалюючи християнську структуру світу з його рухом від профанного до сакрального, від земного до небесного, він складався з міської укріпленої стінами цитаделі дитинця, де розташовувалися князівські та боярські подвір'я, та навколишнього граду, посаду, де мешкав торговельно-ремісничий люд. Так, історичним ядром древнього Києва було

місто Володимира з князівськими палацями, торговищем, Десятинною церквою, обнесене оборонними валами з кількома воротами — Софіївськими, Михайлівськими та Подільськими.

На відміну від європейського міста з двома домінантами — князівським замком і міським ринком з ратушею слов'янський град мав один центр — дитинець або кремль із панівною вертикаллю собора. У місті Володимира її роль виконувала *Богородична Десятинна церква* (989—996), з якої розпочалася історія кам'яної архітектури на Русі. Вона була споруджена за візантійською хрестово-купольною системою, ідея якої виходить з образу корабля спасіння: прямокутний у плані об'єм членовано стовпами на поздовжні нефи, які перетинає з півночі на південь трансепт, що надає будівлі хрестового вигляду; над перехрестям розміщено купол на циліндричному барабані, орієнтована на схід олтарна сторона вінчалася півкруглими в плані апсидами, західна —



Устюзьке Благовіщення.  
Поч. XII ст.

приміщенням притвору-нартексу; як основні конструкції використано півциркульні арки та коробові склепіння.

Хрестово-купольним був і один з найбільших свого часу *Софійський собор у Києві* (1037 р., за найновішими даними його будівництво велося з 1011 по 1018 роки) — п'ятинефний храм з хрещатим підкупольним простором і тринадцятьма главами, оточений з трьох боків двома рядами відкритих галерей із західними двома вежами зі сходами на другий поверх. Його стіни викладали з великих природних каменів — граніту та рожевого кварциту, що чергували з рядами тонкої плитоподібної цегли — плінфи. Мурування виконували на рожевому розчині вапна з домішкою товченої кераміки. Первісно собор не був зовні потинькований і побілений.

Храм присвячено Софії — Премудрості Божій, якій символічно відповідає іпостась Христа як втіленого Слова Божого та Богоматері як дому Христової Премудрості. Звернення до концепції софійності буття було викликано необхідністю протиставити хаосові великого степового океану, на березі якого утворена Київська Русь, розумну ойкумену і гармонію впорядкованого світу. Ступінчастість і пірамідальність об'єму храму втілювала вертикальну орієнтацію світомоделі, образом якої в Середньовіччі була “листвиця святого Іакова” з її сходженням від тварного до Божого світу. Цьому слугувало і розташування храму на високому місці на тлі неба, і терасність галерей, які поступово піднімали храм вгору. Домінантою архітектурного образу собору були куполи як символ небесної сфери. Багатокупольність Софії — її дванадцять куполів, розташовані між раменами хреста, двома рядами оточують вищий центральний купол — втілювала ідею єдності, духовного учительства в онтологічній символіці числа 13 (Христос і 12 апостолів). БагатOVERХІСТЬ стала самобутньою рисою православних храмів (на відміну від одноглавих візантійських храмів), що відображала уявлення про світ великий, різномовний і водночас цілісний у соборній зібраності. В інтер'єрі соборна ідея реалізовувалася за допомогою іконостаса з його ідеєю моління святих про спасіння людства.

Конструкція Софії Київської підпорядкована ідеї тричастинного членування світу, проявлених і в екстер'єрі храму, і в його інтер'єрі, який захоплює несподіваним святковим контрастом порівняно з аскетизмом зовнішнього вигляду. Зосередження на організації внутрішнього простору храму було зумовлене не лише його функціональним призначен-

ням, а й тяжінням до його антропоморфізації відповідно до християнського ідеалу людини-аскета. Витримана пропорційність п'яти нефів утворювала поступовий перехід від півтемряви бокових приміщень до світлого простору над середхрестям. Організація й орієнтація внутрішнього простору храму, розміщення зображень відповідали середньовічній моделі лінійного часу, який мав початок в акті творення і кінець у приході месії. Ритм об'ємів храму, плавне окреслення аркад і склепінь, дематеріалізація архітектурних мас, ілюзія ширяння купола на схрещенні світлових потоків, гармонійне перетікання простору за колонами, приглушена тональність фресок і мерехтлива поліхромія сяяння мозаїк давали змогу віруючим переживати піднесені почуття святкової й втаємниченої містичності. Храм спантеличував глядача несподіваністю вражень, здавався непізнаним, таємничим дивом, яке належало благоговійно споглядати.

Естетична організація сакрального простору Софії Київської набувала своєї повноти в структурі живописного оформлення її інтер'єру, яке читається, як текст, зверху вниз і зліва направо. У центрі бані зображено оточеного воїнством архангелів могутнього Христа Пантократора з суворим поглядом як символу панівної влади над усім світом. Між вікнами барабану купола зображували дванадцять апостолів, на вітрилах — чотирьох євангелістів. Образ Божої Матері в позі Оранти з піднятими в жесті моління руками, сцена Євхаристії (причастя Христом у двох іпостасях апостолів хлібом і вином) та святительський чин сприймалися сполучною ланкою між божественним і земним світом. Цикли біблійних і євангальських сцен покривали стіни храму у декілька ярусів; святих мучеників і воїнів зображували на його стовпах.

Світ божественної досконалості акцентовано в інтер'єрі Софії золотифонними мозаїками з використанням смальти із забарвленого скла та природного каміння. В сяянні мозаїк колір досягав найвищого піднесення та світлості, що вважалося основним вираженням присутності божества в просторі храму. Насичені, сміливо зіставлені складні біло-сріблясті, бузково-пурпурні, зелено-коричневі, блакитно-сірі, жовто-рожеві відтінки сповнюють образи емоційного напруження, передаючи пластичність об'ємів виключно живописними засобами. У сцені Євхаристії слабо індивідуалізовані, проте об'єднані глибоким одухотворенням постаті апостолів ритмічно плывуть без опори в пронизаному наскрізь світлом безмежному просторі, створюючи містичну



*Хотинська фортеця. XIII—XIV ст.*

атмосферу священного літургійного дійства. В святительському чині постагі зображено у фас з ритуальними жєстами й інтелектуально зосередженими обличчями, що втілює мотив духовного передстояння та відданості вірі.

У фресках Софії Київської, виконаних мінеральними фарбами по вологому тиньку в поєднанні темно-червоних, жовтих, оливкових, білих тонів та блакитного тла, переважають теми заступництва, милосердя, утвердження істини і добра, старо- та новозавітні теми, зображення апостолів, святих воїнів, подвижників, мучеників, підпорядковані єдиному задуму — утвердженню християнського віровчення, князівської влади, ролі Київської Русі в політичному житті Європи. Тому значне місце відведено світським композиціям: сімейному портрету засновника собору, зображенню приїзду до столиці Візантії київської княгині Ольги, її прийому імператором Костянтином Багрянородним, подіям на іподромі, зображенню акробатів і скоморохів.

До початкового періоду давньоруської архітектури належить будівництво *Успенського собору Києво-Печерського монастиря* (1072—1078), *Спаського собору в Чернігові* (початок будівництва 1036 р.), *церкви Спаса на Берестові* поч. XII ст., *собору Михайлівського Золотоверхого монастиря* (1108—1113), характерних піднесеним рухом угору, виразністю



склепінь, просвітленістю тем і образів декору. У сцені Євхаристії собору Михайлівського монастиря виявлено емоційно-схвильований стан апостолів, їх драматичне співпереживання, індивідуальний темперамент у вільному русі ритмів, активних жестах, мажорному контрасті кольорів.

З 1120-х років посилилися риси суворої романської стриманості: собори стають одноглавими зі спрощеними композиційними рішеннями, стриманим декором — *Кирилівська церква в Києві* сер. XII ст., *Борисоглібський собор у Чернігові* (1120—1123), *Пирогоща в Києві* (1132—1136). На зламі XII—XIII століть проявився аристократично-витончений стиль з елементами готичного впливу, найвиразнішою пам'яткою якого стала червоноцегляна *П'ятницька церква у Чернігові* (кін. XII — поч. XIII ст.) з пірамідальною композицією та стрімкими трилопатовими фронтонами.

Іконопис київської школи княжої доби став спадкоємцем стилістичних традицій візантійського станкового живопису: високий сенс перемоги духа над тілом, лінійно-площинне трактування, обернена перспектива як втілення простору небесного світу, золоте тло як символ світлоносної енергії, бездоганність виконання. Проте він вирізнявся від суворої трагічності та неприступної замкненості візантійських прообразів просякненням еліністичним світоглядом, високою людяністю, духовним просвітленням, братерською злагодою. Велична епічність стриманого фронтального силуету з золотими полісками асисту на пишному драпіруванні характерна для ікони “*Богоматір Велика Панагія (Знамення)*” (бл. 1114 р.), де Богородиця зображена на повний зріст з піднятими руками та з дитям Христом у медальйоні на її грудях. Її приписують одному з перших іконописців *Алінію (Алімпію)* з Печерського монастиря.



*Богоматір Волинська.*  
Кін. XIII — поч. XIV ст.

Вирізняється аристократично витонченим стилем монументального мислення ікона “*Устюзьке Благовіщення*” (поч.

XII ст.): духовна глибина образу Богородиці гармоніює з вишуканою еліністичною тілесністю драпірованої фігури архангела Гавріїла, у стриманості рухів яких відображено містичність ритуалу благої вісті. Енергійність образу характерна для “*Спаса Нерукотворного*” (XII ст.) і забезпечена тут лаконічним художнім висловлюванням з лінійністю асиметричного вигину бровей, акцентом на великих темних очах, спрямованих на глядача, колористичною стриманістю. Глибокий смуток передчуття страдницької долі Христа передано в плинних лініях силуету і в течії тонких золотистих струменів хвилястих пасм “*Ангела Золоте Волосся*” (кін. XI — поч. XII ст.).

В іконі “*Св. Микола*” (XII ст.) втілено ідею подвижницької перемоги духа над плоттю: великі очі, запалі щоки, високе чоло, асиметричність рис обличчя надають зображенню психологічної гостроти. Іконний лик “*Георгія-воїна*” (сер. XI ст.) з домінантою червоного кольору вражає спокоем, непорушною зібраністю духа, войовничою готовністю, репрезентуючи ідеал енергійного ратного мужа. Натомість стримано-холодна тональність ікони “*Димитрій Солунський*” (поч. XII ст.) втілює владний характер могутнього і суворого руського князя. Важливу тему цінності братньої солідарності передано в іконі “*Борис і Гліб*” (XII ст.) з її фронтальним передстоянням і перехресною колірною композицією.

Для мистецтва книжкової мініатюри, як і для ікони київської доби, був характерний епічний монументалізм і еліністичні впливи. До найбільш визначних пам’яток мініатюри цього періоду належать *Остромирове євангеліє*, *Ізборник Святослава*, *Трірський псалтир* (всі XI ст.). Їх оформлення вирізняється монументальним характером, духовним зосередженням персонажів, їх пластичною взаємодією з середовищем, цілісністю і виразністю композиційного рішення, еліністичними пропорціями фігур, експресією лінійних ритмів, багатством рослинної орнаменталії, які стали результатом стилістичної близькості до мозаїчної та фрескової традиції київської школи князівської доби.

Мистецтво XIV — першої половини XVI ст. розвивалося у складних і несприятливих обставинах ослаблення міжкнязівськими усобицями, роздробленості, втрати могутності, економічного розорення: з часом Галичина увійшла до складу Польщі, Придніпров’я, Поділля і Волинь — Литви, Буковина — Молдови, Закарпаття — Угорщини. Візуальний образ цієї доби втілено в оборонній архітектурі, яка характерна так званою баштовою системою. Основну захисну функцію у ній виконувала стіна з бійницями, бойова вежа містилася головню в мурах. Фортеці розташо-

ували на крутих скелястих берегах річок або високих пагорбах. Входом до замку слугували в'їзні ворота могутньої надбрамної вежі, до якої вів підйомний міст через глибокий рів, наповнений водою. Високий мур замку завершували кам'яними зубцями — мерлонами, галерейками з люками машикулями, захищали декількома високими круглими або квадратними вежами. В середині замку розташовували князівський палац, будинки знаті, храм.

*Фортеця у Білгород-Дністровському* (XIII — перша пол. XIV ст.) вражає романською простотою і суворою могутністю мурів і веж. *Хотинська фортеця* (XIII — XIV ст.) мала трикутне планування, високі мури, оточені глибоким ровом з двома підйомними мостами, шість веж — чотири прямокутні та дві круглі, військовий двір з замковою каплицею і дитинець з князівським двоповерховим палацем, в архітектурі та білокам'яному різьбленні якого простежуються готичні риси.

*Замок Любарта у Луцьку* (XIV ст.) мав високі підсилені контрфорсами стіни з трьома баштами, завершеними зубцями мерлонів і прикрашеними аркатурними поясами. Його зовнішній і внутрішній простір з церквою Іоанна Богослова і княжим палацем вирішений у романському стилі з елементами готики.

Планування *Кам'янець-Подільського замку* (XV — поч. XVII ст.) мало форму витягнутого багатокутника, до якого вів Турецький міст, збудований на вузькій скелі. Могутні стіни фортеці охороняли одинадцять веж різної форми з шатровим гонтовим покриттям та машикулями з аркатурою, під якими частково збережено червоно-чорний фриз у техніці сграфіто. Силует замку напрочуд органічно вписано в ландшафтне докільля: суворі скелі слугують постаментом для могутніх мурів і веж.

*Мукачівський замок Паланок* (XV — XVII ст.) зведено на високому пагорбі серед рівнини та організовано з трьох частин: Верхнього, Середнього та Нижнього замку. Комплекс фортеці в плані є витягнутим прямокутником, оточеним сухим ровом і кам'яними стінами. Біля в'їзду Нижнього замку, призначеного для стражів фортеці, побудовано два кулеподібні bastiони. Навколо Середнього замку з великим внутрішнім двором і приміщеннями казарм, арсеналу, кухонь розташовані чотири bastiони. У Верхньому замку розміщено князівські палати, замкову дзвіницю, глибокий колодезь.

В Україні низку найдавніших фортець можна доповнити замком у *Меджибожі* (XIV — XVI ст.), *Ужгороді* (XIII — XVIII ст.), *Острозі* (XIV—

XVI ст.), *Судаку* (1345). Замкова архітектура вплинула також на стилістику храмового будівництва цієї доби. Зразком такої споруди є *Покровська церква у Сутківцях* (кін. XV — поч. XVI ст.) з хрестовим плануванням і чотирма апсидами у вигляді фортечних башт з машикулями.

Іконопис XIV—XVI століть зберіг традиційні для киеворуської школи монументальність, лаконічність висловлювання і цілісність форми. Проте у відповідь на запит складної історичної ситуації він збагатився рисами оповідальності, ускладненням іконографічної основи, збільшенням кількості персонажів, що дозволяло вирішувати складні теми трагічної долі людини, її життєвого вибору, моральної стійкості, ціни духовних переконань. Стилістично це зумовило акцент на динаміці сюжету, емоційному загостренні лінійних ритмів, поглибленні простору, свободі колірного вирішення.

Спровоковане буревіями історичної доби звертання до теми братньої солідарності як запоруки звільнення рідної землі від поневолення знайшло відображення в іконі *“Борис і Гліб на конях”* (XIV ст.), де два вершники в єдиному ритмі мчать обороняти рідну землю. Національно-патріотичну ідею єдності та братолюбства виражено тут за допомогою перехресного колірного вирішення образів мужніх лицарів, цілісності композиційної форми та ритмічних повторів.

Тему високих моральних цінностей і стійкості переконань підтримано в образі ікони *“Спас”* (поч. XIV ст.), у поплічному зображенні якого акцентовано могутню волю, сувору духовну силу, трагічне сприйняття світу, втілені в приглушеності кольорів і графічності силуету. У *“Христі Пантократорі”* з Рівного (XV ст.) аскетизм і скорботне внутрішнє зосередження образу поступилися його інтелектуальності, концентрації духовних сил, ніскільки не применшуючи значення ідеалу мужньої сили,



*Юрій Зміборець. Др. пол. XV ст.*

відсторонення від світу земного, глибини духу, так важливих у цю складну добу. Насичення світлом, чіткість лінійних ритмів, монолітність силуету, сяяння кольорів визначають стилістичні особливості цієї ікони.

Українські богородичні ікони також сповнені активної життєвої сили. Образ Богородиці в зазначену добу вирішувався в основному в межах іконографічного типу Одигітрії, що сприймається також як відгомін напруженої історичної ситуації, свідчення розуміння Божої Матері як держательки світу, захисниці, опори в усіх життєвих бурях. В *“Богородиці Одигітрії”* (XV ст.) з Красова ідеальну красу сповненого трагічного прозріння жіночого образу поєднано з монументальною величавістю, драматизмом емоцій, що втілюють ідею заступництва та непохитної віри.

Образ духовної та тілесної досконалості втілено у двох *Архангелах з Дальови* (поч. XV ст.). Їх стилістичне вирішення засноване на витонченості пропорцій, колірному контрасті червоних і зелених акцентів, пластичності лінійного ритму, вишуканої ніжності обличч, просвітленої мажорності емоційного звернення до глядача.

Нові художні тенденції з особливою силою проявлено в творчості **Майстра ікон з Ванівки**, якому приписують групу ікон XV ст. — *“Страсті Господні”*, *“Різдво Богородиці”*, *“Воздвиження”*, *“Моління з чином”* та ін. У побудові його ікон володарював світлий космічний порядок. Онтологічний оптимізм позбавляв навіть натуралістичні сцени із сюжетом Страстей жорстокості та відчаю, сповнював вірою в те, що за смертю обов’язково прийде воскресіння. Навіть, коли в іконі відчувався відгомін суворого двобою зі злом, то добро, дух, а не фізична сила перемагали зло. Цьому враженню сприяла загальна спіритуалістичність ікон Майстра з Ванівки, елементи готичної мови: видовжені постаті з маленькими головами та пластичними жестами, насичене сяяння чистих кольорів, досягнуте завдяки лесуванню — накладанню прозорих фарб поверх світлого левкасу, їх поліфонічне звучання в дрібності колірних акордів, орнаментальна ритмічність розташування персонажів з виразними інтервалами навколо композиційного центру, прагнення віднайти поетику в найдраматичніших ситуаціях. Проникнення світського художнього мислення з його оповідальністю, живописною свободою та динамічністю komponування відчувалося також в *ілюстраціях Київської Псалтирі* (1397), *розписах Горянської ротонди в Ужгороді* (XIV ст.), *замкової каплиці св. Трійці в Любліні* (XV ст.), *каплиці св. Хреста на Вавелі* (Краків, XV ст.), *Вірменської церкви у Львові* (кін. XV — поч. XVI ст.). Володарю-

вання тут, як і в іконі, оберненої перспективи, що перевертала звичну ієрархію світу й підпорядковувала життєві ситуації вічному інобуттю, давала можливість доторкнутися до чистих висот “горнього світу”, поєднувалося зі сміливістю іконографії, різноманіттям ракурсів постатей, віртуозним виконанням, декоративним трактуванням, мажорним насиченням кольорів. Це стало результатом зацікавлення реальним життям земної людини, переорієнтацією на західноєвропейське художнє мислення. Так соціокультурні зміни на зламі XV—XVI ст. створили передумови рецепції ренесансних ідей в мистецтві України.

### Контрольні запитання

1. Коли і за яких умов започатковуються східнохристиянський і західнохристиянський шляхи соціокультурного розвитку?
2. Проаналізуйте розвиток архітектурних форм візантійських храмів.
3. Якою є канонічна іконографічна система розпису православного храму?
4. У чому полягають особливості візантійської мозаїки?
5. Охарактеризуйте творчість провідних майстрів давньоруського живопису.
6. Порівняйте стилістичні особливості романської та готичної архітектури.
7. Порівняйте стилістичні та смислові особливості романської та готичної пластики.
8. У чому полягають конструктивні особливості готичного собору?
9. Як стилістичні особливості вітражного мистецтва відобразили ціннісне наповнення готичного стилю?
10. Які світоглядні універсали української традиції відображено в мистецтві XI—XVI століть?
11. У чому полягає символічна відмінність планування давньоруського та європейського середньовічного міста?
12. Охарактеризуйте естетичну організацію сакрального простору Софії Київської.
13. У чому полягає спільне і відмінне у візантійському та давньоукраїнському живописі?

14. Яка динаміка характерна для українського живопису від киеворуської школи до традиції XVI ст.?
15. Яке місце посідає середньовічна традиція в сучасних процесах мистецького життя?

## Література

1. Асеев Ю. Джерела. Мистецтво Київської Русі / Ю. Асеев. — К., 1980.
2. Вагнер Г. Искусство Древней Руси / Г. Вагнер, Т. Владышевская. — М., 1983.
3. Гуревич А. Категории средневековой культуры / А. Гуревич. — М., 1984.
4. История зарубежного искусства / под ред. М. Кузьминой, Н. Мальцевой. — М., 1983.
5. История русского искусства / под ред. И. Бартенева, Р. Власова. — М., 1987.
6. Кравич Д. Українське мистецтво / Д. Кравич, В. Овсійчук, С. Черепанова. — Ч. II. — Л., 2004.
7. Лихачева В. Искусство Византии IV—XV веков / В. Лихачева. — Ленинград, 1981.
8. Любимов Л. Искусство Древней Руси / Л. Любимов. — М., 1981.
9. Мартиндейл Е. Готика / Е. Мартиндейл. — М., 2001.
10. Овсійчук В. Українське мистецтво XIV — першої половини XVII ст. / В. Овсійчук. — К., 1985.
11. Овсійчук В. Українське малярство X—XVIII ст. Проблеми кольору / В. Овсійчук. — Львів, 1996.
12. Райс Д.Т. Искусство Византии / Д.Т. Райс. — М., 2002.
13. Собуцький М. Мовно-культурний простір західноєвропейського середньовіччя / М. Собуцький. — К., 1997.
14. Тяжелов В.Н. Малая история искусств. Искусство Средних веков в Западной и Центральной Европе / В.Н. Тяжелов. — М. : Искусство, 1981.
15. Феномен української культури: методологічні засади осмислення: зб. наук. праць. — К., 1996
16. Фіголь М. Мистецтво стародавнього Галича / М. Фіголь. — К., 1997.
17. Шамаро А. Русское церковное зодчество: символика и истоки / А. Шамаро. — М., 1988.

# IV

## МИСТЕЦТВО РЕНЕСАНСУ

- 4.1. *Мистецтво італійського Ренесансу.*
- 4.2. *Мистецтво північного Ренесансу.*
- 4.3. *Мистецтво Ренесансу в Україні.*





**В**ідродження або Ренесанс — це мистецька доба в процесі переходу від Середніх віків до Нового часу. Відродження (*др. пол. XIII — перша пол. XVI ст.*) збіглося з початком капіталістичного виробництва й обміну. Відповідно, ренесансне мистецтво народилося й побутувало у вільних містах, де створювалися умови для позбавлення людини від середньовічних традицій і норм. Городянин, людина третього стану, міцно стояв на землі, вірив тільки в себе, дивився на світ без трагізму і пафосу страждання. До того ж і реальний зміст доби був не для слабких людей: боротьба партій і класів, розгул інквізиції, полювання на відьом, авантюризм географічних відкриттів, аморалізм первісного накопичення капіталу, жорстокі колоніальні війни, релігійні суперечності визначали контекст Ренесансу.

Ідеалом Відродження стала універсальна людина, яка створювала сама себе. Людина почала вважатися творчим початком буття, центр світобудови змістився в напрямку особистості. На зміну теоцентризму прийшов антропоцентризм. Макбет В. Шекспіра упевнений у тому, що для нього нічого неможливого немає, а король Лір бажає подивитися збоку на той світ, який він створив. Лаура в сонетах Петрарки володарює не лише серцем закоханого поета, а й над Всесвітом.

Філософія Відродження утверджувала ідеал гармонійної особистості, яка у своєму розвитку може піднятися до “рівня істоти богоподібної” (Піко делла Мірандола, “Промова про гідність людини”). Людина сприймалася такою, якою вона здатна стати. Шлях богоподібності й самообожнення передбачав, що в людині закладено все, вона — універсальна. З цього погляду Ренесанс був відродженням неоплатонізму в розумінні побудови світу з ідеї (за О. Лосевим), в наділenni його ідеальністю, статичністю.

Ренесанс схильний приймати людину такою, як вона є, не розділяючи її на буттєво кращу або гіршу, приймаючи і високе, і нище в ній. Людина сама є мірою своїх вчинків. Вона може розчинитися у метушливому натовпі й підкоритися глупоті та злу, які правлять поведінкою людей; вона може жалюгідно і безпорадно борсатись у мурашнику світу як у книзі Е. Роттердамського “Похвала глупоті”. Вчинки героїв “Декамерона” Дж. Бокаччо насамперед людські і лише потім добрі чи погані.

З Відродження почався процес звільнення людини від соціальної нормативності, вихід зі спільноти, родової залежності. Утвердження права на індивідуальність життя і долі є сутністю протесту шекспірівських Ромео і Джульєти. Земне існування людини набуло самостійності й цінності. Знаком цього стало відкриття *прямої перспективи*, метакультурний зміст якої — в антропоцентризмі, у вигнанні трансцендентного зі світомоделі і, як наслідок, у самотності людини в космосі. Виникло поняття “авторство”, сформувався особливий стиль життя творчої людини, розвивалося виконавство як самостійна діяльність.

Ренесансна традиція реабілітувала чуттєву красу світу. Вона була поєднанням нового прочитання античності з новим прочитанням християнства (звідси термін “Відродження”). Книга Ф. Рабле “Гаргантюа і Пантагрюель” демонструвала розгул плоті, подібний до реальних веселощів на вулицях італійських міст. Дж. Бокаччо оспівував чуттєве кохання, що не знає заборон.

У духовному житті відбувався процес секуляризації, світське витісняло релігійне. Відродження зорієнтувало знання не на підтвердження присутності божественного, а на дослідження створеного людиною (*humana studia*). Звідси поняття гуманізм і гуманіст. Наука аналізувала природні механізми буття (теорія імпульсу, теорія вільної саморухливості атомів). Музична культура Відродження орієнтувалася на пісню з імпровізаційністю, емоційністю, можливістю виразити душевні стани, передати авторську інтерпретацію (італійський мадригал, балада, французький шансон, іспанський романс). Ренесансна музика виходить з людини як із змістилища пристрастей на протигагу середньовічній, що сходила на людину як благодать божа (шлях від онтологізму до психологічного ілюзіонізму).

Ренесансний індивідуалізм потребував для свого утвердження навмисного порушення середньовічних норм, заперечення їх, десакралізації (що, до речі, свідчило про суттєву залежність від них). Це обернулося ренесансним імморалізмом, усвідомленням зворотного боку утвердження сваволі “я”. Розгул розбещеності досяг значних масштабів. У політичне життя ввійшли інтриги й змови. Засобом розв’язання економічних проблем стало вбивство, релігійних — спалення на вогнищі. Макіавеллі проголосив необхідність підкорення моралі досягненню мети. Гаслом ідеального міста (Телемського абатства) стало (у Рабле) “Роби, що хочеш”. Суперечливими були і моральні риси багатьох видатних людей Від-

родження. Значно розширена сфера свободи без внутрішніх регуляторів породила в розвиненому буржуазному суспільстві відчуття “прокляття свободи” (Ж.-П. Сартр), бажання “втечі від свободи” (Е. Фромм), “жагу общинності” (Ж. Дерріда).

Симптоматичною стала поява ренесансних утопій. Т. Мор і Т. Кампанелла перестали довіряти як історії (мотив ізольованого острова), так і людській природі (мотив регламентації особистого і суспільного життя людини). Для утопістів людина стала елементарною істотою з первинними потребами, які мають бути задоволені.

Зворотний бік ренесансного гуманізму привів до його краху. Відбувся перехід від “високого міфу” (людина — це найвища істота) до “низького міфу” Відродження (людина — це найбрудніший бруд). Цінності Ренесансу не було переглянуто, а заперечено самою дійсністю. У ранніх п’єсах В. Шекспіра (“Сон літньої ночі”, “Приборкання норовливої”) діяльні герої сміливо долають перешкоди. Героїв пізнього Шекспіра (“Король Лір”, “Макбет”, “Гамлет”) до загибелі приводять власні індивідуалістичні прагнення. Еволюційний розвиток ренесансного мистецтва представлено декількома періодами:

- проторенесанс — XII—XIII ст.;
- ранній Ренесанс — XV ст.;
- високий Ренесанс — 90-ті роки XV — перша третина XVI ст.;
- пізній Ренесанс — друга половина XVI ст.

## 4.1. Мистецтво італійського Ренесансу

Паростки нового світовідчуття проявилися в Італії вже у XII—XIII ст., де зосередження політичної влади в руках торгівців і ремісників супроводжувалося інтересом до реальної людини. Ознаменуванням цього стала поява постаті фундатора ренесансної живописної традиції флорентійця *Джотто ді Бондоне* (1266/67—1337). Найбільш відомим його твором став *цикл фресок у Капелі дель Арена у Падуї* (1303—1305), присвячених історії життя Марії та Христа. Живописні композиції, виконані в техніці аль фреско (фарбами по вологому тиньку), розташовано в три яруси на стінах невеликої перекритої склепінням капели. Джотто став родоначальником типології розпису, за якою оповідальний цикл

розбивали на окремі, оформлені витонченим обрамленням, картини.

Релігійні події художник трактував як реальні, акцентуючи жанровий характер сцен: життєвістю відмітні образи задумливого Іоакіма, скорботно замисленого Іосифа, співчутливих пастухів, тварин, що лащуться до людей. Драматизм переживання перекриває легендарну основу сюжету: реальним зіткненням двох характерів сприймається “Поцілунок Іуди”, де у двобой добра і зла, відданості та зради зустрічаються просвітлено впевнений і морально досконалий профіль Христа і відразливо лицемірне обличчя Іуди. В “Оплакуванні Христа” тема смерті розгортається в накалі страждання тих, хто залишаються жити: надія Марії, горе Магдаліни, відчай Іоанна, емоційна агонія янголів створюють напружене поле індивідуалізованих переживань, втілених у позах, жестах, ритмах, колористичних акцентах жовтого, рожевого, зеленого на блакитному тлі неба.

Враження земної реальності почуттів і емоцій передане художником не в останню чергу за допомогою використання спрощеної античної коробової перспективи з ілюзією глибини простору, схожої до театральної сцени. Джотто першим вирішив завдання відтворення тривимірного простору: він вибирає в композиціях єдину точку зору, будує кутові ракурси, використовує перспективні скорочення. Він передав пластичну скульптурність персонажів за допомогою прийому світлотіньового моделювання шляхом висвітлення насиченого колірною тону. Творчі відкриття Джотто набагато століть вперед визначили антропоцентричний характер західноєвропейської художньої традиції, її морально-етичне спрямування, орієнтацію на силу емоційного впливу епічного драма-



Джотто. Поцілунок Іуди. Капела дель Арена у Падуї. 1303—1305

тизму, прагнення до логічної композиції, узагальнення та символізації форм, цілісності кольорового рішення.

Проторенесансний прорив набув свого продовження в мистецтві італійського кватроченто, часовими межами якого стало XV ст. Прагнення спроектувати співрозмірне людині, досконале в гармонії з природним оточенням середовище визначило активний розвиток архітектурної творчості та звернення до досвіду античної ордерної традиції. Будівничі організували простір за центричним принципом, що створювало у людини в ньому відчуття особливого статусу. Тому основна увага була зосереджена на розробці композиції центрально-купольного храму, центричних міського палацо та заміської вілли для нових господарів світу.

Символом торжества ренесансних ідей став грандіозний купол собору *Санта-Марія дель Фйоре у Флоренції* (1420—1436), надбудова якого піднесла іконічний образ ренесансної архітектури над існуючим силуетом середньовічного міста. Його автор архітектор **Філіппо Брунеллескі** (1377—1446) спроектував восьмигранний пустотілий купол з двома

оболонками, могутній і чіткий силует якого в єдиній пластичній формулі сполучив спрямування середньовічних верхів до неба з об'єднавчими покривами римсько-античних бань. Характерну простоту і легкість пропорцій, ясність і чіткість членувань, логічність використання елементів античного ордера як основу ренесансного архітектурного фразування Брунеллескі переніс і в споруду *Оспedale дель Інноченті (Виховного дому) у Флоренції* (1419—1444). Її композиційним центром став не об'єм, орієнтований у глибину або висоту, а ритмізований простір широкого двору, обрамленого з трьох сторін відкритими лоджіями — втілення мрії ренесансних гуманістів про простору, без середньовічної штовханини та духоти, центруючу площу ідеального міста.

Втіленням ренесансного проекту ідеального архітектурного середовища стала його ж капела *Паці у Флоренції* (1430). Гармонійна



Д. Браманте. Темп'єтто. 1502

цілісність архітектурного образу забезпечена рівновагою прямокутної у плані основи та завершення у вигляді легкого куполу, вертикалей струнких коринфських колон і площини високого аттику, розчленування інтер'єру чітким ритмом пілястрів і об'єднання його пластичним рисунком півциркульних арок.

У більш пізньому храмі *Темп'етто* (1502), побудованому архітектором *Донато Браманте* (1444—1514), центричне місце людини в просторі змодельоване круглим планом, оточенням колонадою римсько-доричного ордеру, гармонійним підкупольним об'ємом, м'якою пластикою купола.

Італійські архітектори також розробили основні принципи архітектури міського палацо: прямокутний план, замкнений об'єм із приміщеннями навколо внутрішнього двору, членування споруди на три поверхи горизонтальними тягами, оформлення нижнього поверху кам'яними блоками руста, полегшене декорування верхніх поверхів, увінчання споруди багатопрофільованим карнизом. Використання елементів ордерної системи, виявлення носійних частин, монолітність об'єму, брутальність фактури створюють враження горделивої суворої сили *палацо Пітті* (1440) у Флоренції архітектора Брунеллескі, *палацо Строцці* (1489) архітектора *Бенедетто да Майано* (1442—1497), *палацо Ручеллаї* (1446—1451) архітектора *Леона Альберті*, (1404—1472), *палацо Фарнезе архітектора Антоніо да Сангалло* (1483—1546).

Зодчим високого Ренесансу *Андреа Палладіо* (1508—1580) було створено тип заміської вілли, органічно вписаної в природний ландшафт. Його *вілла Ротонда* (1551—1567) спроектована як ідеальна центрична будівля, квадратна в плані, з чотирма іонічними портиками з кожної сторони та перекрита куполом. Благородні об'єми цієї споруди вражають строгою симетрією фасадів і планів, тонко розставленими пластичними та світловими акцентами. В архітектурі вілли Ротонда концентровано характерні для Відродження тяжиння до класичної норми, почуття міри, врівноважена гармонія з простором.

Скульптура в добу раннього Ренесансу робить рішучі кроки в напрямку позбавлення залежності від стіни архітектурної споруди, від релігійної образності, завоювання колового обходу, просторової глибини рельєфу, звернення до реального життя людини. З особливою силою це проявилось у *рельєфах східних дверей флорентійського баптистерію* (1425—1452), виконаних скульптором *Лоренцо Гіберті* (1378—1455) і

названих з легкої руки Мікеланджело “Вратами раю”. Ці двері прикрашають десять великих, вписаних у прямокутні поля багатофігурних композицій з позолоченої бронзи зі старозавітними сценами (“Створення Адама й Єви”, “Ной і потоп” та ін.). Вони виконані у поступових градаціях рельєфа від високого до низького, нагадуючи своєю виразністю живописні картини. З тонким ліричним почуттям Гіберті розповідає легендарні події, вводячи в композиції елементи реального середовища — архітектуру, рослинність, скелі, море. У цих рельєфах готичні риси — видовженість фігур, їх умовний вигин, текуча плавність драпірувань — поєднуються з правдивістю деталей, конкретністю ситуацій, глибиною просторових побудов. Динамічне і в той же час врівноважене компонування цих рельєфів, послідовно підкорених законам лінійної перспективи, робить їх повноправними ренесансними творами.

Утвердженням статуарного начала і ренесансного мислення у скульптурі стала перша оголена статуя в італійській пластиці — “Давид” (1430—1440) скульптора *Донателло* (бл. 1386—1466). Юний пастух, переможець велетня Голіафа, відпочиває після напруженого переможного бою. Тінь від креслатого капелюха падає на його задумливо-зосереджене обличчя. Вага тіла перенесена на одну ногу, інша топче голову ворога. Характер постановки фігури, анатомічна довершеність оголеного тіла, повноцінний коловий обхід стали результатом освоєння античного досвіду, в той час як індивідуалізованість і гострота емоційного напруження — ренесансного.

Самобутність таланту Донателло проявила себе також у ранній *статуї св. Георгія* (1417), де втілено образ героїчного самодостатнього ратного мужа, спокійного і впевненого в своїй незалежності. Риси індивідуального характеру та портретної схожості визначили неповторність *кінної статуї кондотьєра Гаттамелати* (1447—1453), виразний силует якої організує цілісність архітектурного ансамблю міської площі, наповнюючи його енергетикою переможної впевненості людини у власних силах.

Револьюційні кроки Донателло підтримав флорентійський скульптор *Андреа Верроккьо* (1435/36—1488). У його *кінній статуї кондотьєра Коллеоні* (1479—1488) енергія емоційного напруження, войовничого прагнення перемоги ледь стримана характерними чіткими лініями силуету. Втрата рівноваги заради експресії образу відзначає його ж “*Давида*” (1476), де витончена грація постави юного героя несе в собі викличну

гордовитість самовпевненого переможця.

Живопис раннього Ренесансу еволюціонував також у напрямку оптичного завоювання простору, земної реалістичності образів, загострення їх індивідуальних характеристик, відкритих проторенесансною творчістю Джотто. Флорентійський художник **Мазаччо** (1401—1428) першим змінив вузьку античну сценічну площадку Джотто реальним глибоким простором, а також першим увів повітряну перспективу, об'єднавши фігуру та пейзаж. У його фресці “Вигнання з раю” з капели Бранкаччі у Флоренції (1427—1428) зображені оголені вигнанці Адам і Єва, обличчя яких виражають сором, каяття, безвихідь та відчай. Активне бокове освітлення підкреслює матеріальність світлотіньового трактування форм, брутальність трактування яких віддзеркалює втрату людьми ідилічної гармонії райського існування. У фресці тієї ж капели “Диво зі статиром” Мазаччо об'єднав в одній композиції різні за часом епізоди — зустріч Христа і учнів зі збирачем мита, ловлю риби Петром і вручення статира, зосереджуючи увагу на індивідуальності трактування образів апостолів. Спокійне, впевнене, величне сприйняття ними чергового дива Христа трактоване художником як уособлення абсолютної віри в можливість людського духу.

Нові ілюзорні прийоми передачі глибини простору на площині розробляв представник кватроченто у північній Італії **Андреа Мантенья** (1431—1506). Ним було створено цілісну систему декоративних розписів інтер'єру, засновану на взаємодії з архітектурним середовищем. У *розписах Камери дельї Спозі палацу в Мантуї* (1474) він представив сімейний портрет герцога Гонзага: герцог тихо спілкується з власним секретарем, поруч сидять члени сімейства, спокійно спускаються і піднімаються пажі, правитель Мантуї зустрічається з сином, мисливці повертаються з полювання. Велике приміщення з невисоким склепінням і асиметричними вікнами Мантенья завдяки тонко розрахованим перспективним ефек-



А. Палладіо. Вілла Ротонда. 1551—1567





Мазаччо. Вигнання з раю.  
Капела Бранкаччі у Флоренції.  
1427—1428

там, віртуозному володінню рисунком і складними ракурсами, дару колориста перетворив на повний гармонії та впорядкованості по-ренесансному центричний простір, на ілюзорному куполі та стінах якого сяє блакить неба, розстилаються широкі пейзажні панорами з фантастичними скелями та руїнами, звисають щедрі фруктові гірлянди, валять мармурові стелі з тонкими орнаментальними мотивами. Домінування червоних і золотавих відтінків на блакитному тлі неба надає сцені потрібної величі розповіді про достойників світу цього, цілісних, самодостатніх і впевнених. Все в його композиціях парадних покоїв мантуанського палацу сповнене суворою величі, життєвої енергії, героїчного пафосу, монументального начала, в той же час натурної достовірності, любові до деталей, декоративного багатства та нарядності.

Стилістика умбрійського майстра **П'єро делья Франческа** (1410/20—1492) вирізняється епічним спокоєм, провітленою врівноваженістю, пропорційністю фігур, ясністю перспективних побудов, прозорістю та світлосилою колористичного висловлювання. У своїй творчості він осмислював проблеми живописної перспективи, пластичності об'ємів, взаємодії кольору і світла. У церкві Сан-Франческо в Ареццо він створив цілісний ансамбль фресок на

тему легенди про животворний хрест (1452—1466). Узагальнюючи фігури та розгортаючи композиції паралельно до площини стіни на тлі спокійних і ясних ландшафтів художник досягає в розписах провітленого

споглядального настрою, відчуття гармонійної цілісності світобудови. Велично спокійні фігури молодих жінок у спадаючих складками сукнях, розмірений ритм їх рухів, значуща просторова пауза виділяють головних героїв композиції “*Прибуття цариці Савської до царя Соломона*”. Радісне звучання блідо-рожевих, ніжно-фіолетових, прозоро-червоних, темно-блакитних, смарагдово-зелених відтінків, пом’якшених сріблясто-перлиноюватою димкою, створює атмосферу стриманого торжества.

Виконаний П’єро делла Франческо 1465 р. *парний портрет герцогів урбінських Федеріго да Монтефельтро та його дружини Баттисти Сфорца* вирізняється глибиною психологічної характеристики енергійного і владного правителя та стриманої й суворої жінки. Персонажі зображені в профіль: така композиція виникла під впливом античних медалей з їх завданням героїзувати образ людини. Позбавлені будь-якої ідеалізації парні профілі чітко виділені на тлі блідого неба і далекого пейзажу; низький горизонт підсилює монументальність фігур, що домінують над усім світом; м’яка світлотінь виліплює пластичну виразність облич. Пейзажні мотиви тла портретів та їх оборотної сторони, де зображено “Тріумф герцогів Урбінських”, з плавними силуетами пагорбів, що тануть у світлому небі, вражає майстерністю передачі денного освітлення та повітря, насиченого світлом і вологою.

Світський характер мистецтва Відродження повною силою проявив себе у творчості *Доменіко Гірландайо* (1449—1494). Він став літописцем флорентійського патриціату, розміщуючи образи сучасників у релігійних сюжетах для увічнення пам’яті про них. У його *фресках капели Торнабуоні* (1485—1490), присвячених життю Марії та Іоанна Хрестителя, вони просто і спокійно стоять в якості глядачів, свідків або учасників під час священного дійства. Сучасники одягнуті в тогочасний модний одяг, оточені тогочасною архітектурою флорентійських міст. “*Зустріч Марії та Єлисавети*” відбувається на одному з флорентійських пагорбів, з парапету звисилися роззяви, сходами піднімаються і спускаються перехожі, дами обмінюються останніми міськими новинами. У “*Народженні Марії*” дійство проходить у палацових покоях, знатні флорентійські дами навідують породілля, служниці виконують свої щоденні обов’язки. Технічні прийоми Гірландайо вражають досконалістю, передача повітряної перспективи — своєю природністю. Колірна гама художника характерна стриманим благородством: синє тяжіє до сріблясто-блакитного, червоне — до вишнево-винного, фіолетове — до ніжно-бузкового.



Д. Гірландайо. Портрет старого з онуком.  
Біля 1490

Серед робіт Гірландайо виділяється людяністю та теплотою *“Портрет старого з онуком”*, де у зустрічі дитячої непосредності, цікавості та жвавості зі старечою некрасивістю і втомою народжується смуток відчуття швидкоплинності часу, осяяний гуманною турботою і підтримкою.

Аристократична витонченість, ліризм стилю і водночас глибина філософської поетики характерні для творчості флорентійського художника **Сандро Боттічеллі** (1445—1510). Він одним з перших залучив до мистецтва свого часу античний міф і алегорію, сповнивши свої зрілі твори м'яким ліризмом. У картині *“Народження Венери”* (бл. 1484 р.) зефіри осипають оголену богиню трояндовим дощем і гонять її мушлю до берега, де на неї чекає німфа, готова прикрити тіло Венери від сторонніх очей. Задумливо-сумне обличчя Венери відсторонене як від пристрастного дихання вітрів, так і

цнотливої сором'язливості німфи. Трансформувавши релігійний сюжет хрещення, Боттічеллі пропонував прийняти віру у всевладність любові у світі, поєднуючи в своєму творі піднесене одухотворення і чуттєву пристрасність. Декоративність складного лінійного малюнка, прозора чистота холодних тонів, плинне поєднання зеленуватих, блакитних, насичено-рожевих і золотавих відтінків створюють відчуття хиткості прекрасного ідеалу.

Композиційний простір у картині *“Весна”* (бл. 1485 р.) організований подібно до театральних підмостків: з вишуканими декораціями та розробленими мізансценами. Світлі витончені силуети персонажів виділяються на тлі темної зелені дерев: у центрі — Венера, ліворуч від неї — хоровод трьох грацій і Меркурій, який розганяє хмари, праворуч — Флора, яка рятується від Зефіра. Враховуючи вплив філософії неоплатонізм-

ма, якою захоплювалися покровителі Боттічеллі Медічі, зміст картини скоріше пов'язаний з ідеєю поєднання тілесного і духовного, чуттєвого і платонічного у коханні.

Уособленням філософських роздумів про любов була і картина “Венера і Марс” (1485—1486): Венера з коханням дивиться на сплячого Марса, чиїми обладунками та зброєю мирно граються маленькі сатири. Композиція картини побудована на рівновазі майже симетричного статичного розташування фігур персонажів і активної діагоналі довгого списа.

Складний внутрішній ритм картин Боттічеллі був вираженням характерного почуття лінії, яке примушує згадати про засвоєні ним традиції флорентійських ювелірів. У той же час художник був байдужим до законів передачі глибини простору: фігури на його полотнах розташовано фронтально, без урахування лінійної перспективи та взаємодії з повітрям, написано у витонченій готичній манері.

Лінія як головний засіб емоційної виразності прочитується і в “Мадонні Магніфікат” (1481). Пластичні лінії рук персонажів утворюють своєрідне коло, замкнене вінцем Мадонни, що композиційно повторює форму тондо. Обличчя Марії вражає витончено-поетичною красою, яка дала змогу Боттічеллі стати творцем аристократичного портретного стилю. Його “Портрет молоддї людини з медаллю” (1474) вирізняється філософською мрійливістю та спокійною гармонією обличчя. Зосередження на внутрішньому стані та відсторонення від реальності характерне для “Портрета Симонетти Веспуччі”. У портретах, як і у релігійно-міфологічних картинах, Боттічеллі надавав перевагу світлому колориту без



С. Боттічеллі. П'єта. 1495

виразної гри світла і тіні, заповнюючи контур нюансованими відтінками кольорів, що перетворювало поверхню картини на емалеву або мозаїчну.

У пізній період творчості Боттічеллі проявили себе песимістичні настрої, що викликало експресивність і екзальтованість його художнього мислення. Відчуттям безвиході та відчаю просякнута “*П’єта*” (1495), сповнене внутрішнього напруження та трагізму зображення оплакування знятого з хреста Христа. В основі її композиції лежить символ розп’яття: абрис хреста прочитуються в поєднанні домінантної горизонталі рук і облич персонажів і вертикалі, акцентованої руками апостола Іоанна і Богородиці. Трагічність звучання картини посилена ламаними лінійними ритмами і песимістичним акордом червоно-чорних кольорів. Творчість Боттічеллі виявила суперечливість ренесансного гуманізму: від абсолютної віри в досконалу велич людини до тривожного відчуття присутності диявола в світі.

Представниками ранньоренесансної традиції також були **П. Учелло** (1397—1475), майстер складних перспективних побудов в картинах “*Битва при Сан-Романо*” та “*Полювання*”; **фра Анжеліко** (1387—1455),



Леонардо да Вінчі. Таємна вечеря. 1495—1497

відомий витонченою чистотою кольорових гармоній і поетичною красою деталей (“Благовіщення”, “Коронування Марії”); **фра Філіппо Ліппі** (бл. 1406—1469), оспівуючий світ, сповнений доброти та любові, у вражаючій вишуканості фактур “Мадонни під вуаллю”; **Доменіко Венеціано** (бл. 1410—1461), ушавлений своїми прозоро-повітряними профільними портретами (“Жіночий портрет”).

Справжньою “золотою добою” для італійського мистецтва став кінець XV і перші десятиліття XVI ст., на які припала творчість найбільш видатних його майстрів — особистостей могутнього інтелекту, різносторонніх талантів, дивовижної віри в титанічну могутність і всевладдя людини. Фундатором стилю високого Відродження став **Леонардо да Вінчі** (1452—1519), у чий діяльності поєдналися геніальність художника, архітектора, інженера, математика, фізика. Він розумів мистецтво як засіб пізнання світу, як інструмент надання думці досконалої форми. Його ранню “Мадонну Бенуа” (бл. 1478 р.) відзначає математична рівноваженість композиції, чіткий акцент на композиційному центрі. Чутливість, душевне тепло і світла радість поєднані тут з нотами тривожного чекання.

Персонажі монументальної олтарної композиції “Мадонна у гроті” (1483—1494) Марія, Христос, Іоанн і янгол також вписані в ідеально гармонійну пірамідальну групу. Легкий серпанок світлотіні створює атмосферу споглядальності, поетичної одухотвореності, яку порушує таємничість сутінкової печери та суворо-холодного природного ландшафту, що символізує незаперечну могутність природи, її влади над всім існуючим. Леонардо тут використав прийом сфумато, коли за допомогою численних прозорих лесувань досягав пом’якшення контурів предметів, плавності їх абрисів.

У 1495—1497 роках Леонардо виконував для монастиря Санта-Марія делла Грація в Мілані монументальну фреску “Таємна вечеря”, яка, на жаль, багато втратила від експериментів художника з новими матеріалами. На ній представлено той момент євангельської історії, коли Христос говорить апостолам, що один з них зрадить його. Всіх дванадцятьох учнів Христа розділено на чотири групи по три персонажі та розміщено симетрично по обидва боки від Христа, який сидить в центрі довгого стола. Композиція вражає логічною впорядкованістю, рівноваженістю, цілісністю. Леонардо блискуче впорався із завданням передати індивідуальні реакції апостолів на слова Христа: Іаков Старший здивовано роз-

водить руки, Філіпп висловлює співчуття, Петро енергійно нахилився вперед, Матфей і Сімон пристрасно жестикулюють, Іуда в похмурому сум'ятті; лише велична фігура Христа являє собою острівець спокою серед моря бурхливих пристрастей. У “Таємній вечері” релігійна драма постала як драма індивідуальностей, темпераментів, почуттів.

У знаменитому *портреті Мони Лізи* (“Джоконда”, бл. 1503 р.) Леонардо представив величну постать молодої жінки, що написана на тлі віддаленого серпанкового пейзажу зі скелями та водними потоками. Тануче sfumato світлотіні огортає фігуру, пом'якшуючи контури та тіні. Темні очі Джоконди дивляться на глядача з-під злегка затінених повік; її посмішка затаїлася у кутиках губ, що створює враження загадковості. Втаємниченість фантастичного ландшафту уособлює непізнану могуть сил природи, а іронічна посмішка Джоконди — швидкоплинність людського існування і покору вічному порядку природи. Земна Мона Ліза Леонардо, наділена ідеальними рисами, царює над величним космізованим Всесвітом і провокує майже релігійне поклоніння.

Психологічна загостреність характеристики відзначає “Даму з горностая” (бл. 1490 р.), написану Леонардо з Чечілії Галлерані. Голову моделі повернуто так, ніби вона розмовляє з невидимим співбесідником, інстинктивно пестить шовковисте хутро горностая — символу чистоти. Портрет справляє подвійне враження: поза прекрасної жінки зберігає спокійну гідність і благородство, побілили від напруги пальці видають внутрішню тривожність. Приглушений колорит з використанням світлотіні для виявлення об'ємів блискуче передає різноманіття фактур і зберігає загальну стриману красу образу.

Великому гармонійному художньому дару *Рафаеля Санті* (1483—1520) судилося розкритися в першу чергу в зображенні Мадонни з малим Христом. Ніжний ліризм і одухотворене просвітлення характеризували його ранню “Мадонну Конестабіле” (1502). У “Мадонні зі щиглом” (1507) композицію побудовано у формі запозиченого у Леонардо трикутника, проте на відміну від останнього, Рафаель моделює форми кольором, практично не користуючись світлотінню, що дає можливість створити атмосферу теплого літнього вечора, сповненого відчуття тихого щастя і спокою. У “Мадонні дела седіа” (“Мадонна у кріслі”, 1516) красуня в традиційному селянському вбранні міцно притискає до себе сина. Композиція цієї картини організована у формі тондо, що надає відчуття досконалої завершеності, замкнення на життєво повному сві-



Рафаель. Афінська школа. 1509—1510

тові тихих сімейних радощів. Звертає на себе увагу багатство хроматичних ефектів картини, побудованих на життєрадісній гармонії світлих і теплих тонів.

У знаменитій “Сікстинській мадонні” (1515—1519) земний і ліричний характер образу поступився його велично-пафосній інтерпретації. Розсуваються важкі драперії завіси і перед глядачами з’являється велично ступаюча хмаринами Марія з малим Христом на руках; схилиються перед нею у благоговійному трепеті та поклоні папа Сікст і свята Варвара. Печально-тривожне обличчя мадонни сповнене прозріння його майбутніх хресних мук, що розкриває внутрішній трагізм богородичної теми в інтерпретації Рафаеля. Динамічна рівновага композиції, плинно-величний лінійний ритм, досконала гармонія поєднання кольорів становлять стилістичну характеристику цього шедевуру.



Особливе місце в творчості Рафаеля займали його монументальні роботи. У Станцах дела Сеньятура Ватиканського палацу ним були виконані композиції “Афінська школа”, “Диспута”, “Парнас” і “Мудрість, Помірність і Сила”, які уособлювали чотири сфери духовної діяльності людини — богослов’я, філософію, поезію, юриспруденцію.

Фреска “Афінська школа” (1509—1510) ушляхетнювала античну філософію та науку, силу людського розуму та оспівувала спадковість гуманістичної ідеї. Під сінню аркових склепінь розташовано групу античних мислителів, у центрі якої указуючий на небо ідеаліст Платон і прихильник земного матеріаліст Аристотель, які дискутують щодо категорій душі та розуму. Ліворуч зверху зображені Сократ і Ксенофан, нижче у лавровому вінку — безтурботний Епікур, поруч — Піфагор над книгою, праворуч унизу виконує креслення Евклід, поруч із ним — Зороастр з глобусом, на передньому плані — самотній Геракліт. Всі персонажі об’єднані настроєм духовного та інтелектуального підйому, який втілено завдяки математичній цілісності та гармонійності композиції, величності архітектурних форм і просвітленої врівноваженої взаємодії теплих і холодних кольорів. “Афінська школа” — це алегорія Храму науки, втілена мрія про світле майбутнє, сповнене досконалої розумності та творчого мислення.



Мікеланджело. Сотворіння Адама. Плафон Сікстинської капелли. 1508—1512 рр.

Універсальність геніальної особистості високого Відродження з особливою силою проявилася в творчості **Мікеланджело Буонаротті** (1475—1564), який уславився як архітектор, скульптор, живописець, рисувальник, інженер. Першим оригінальним твором майстра стала мармурова “*П’єта*” (1498—1501), де Мікеланджело звернувся до драматичної теми оплакування Богоматір’ю свого сина Христа. Фігури персонажів закомпоновано в цілісну замкнену групу, що дало змогу сконцентрувати всередині максимум психологічної напруги страждання і болю при стриманості жестів і поворотів голови, при досконалій чуттєвості обробки кам’яної маси.

Мармурова фігура знаменитого “*Давида*” (1501—1504) представляє момент рішучого збирання молодим юнаком своїх сил перед смертельним поєдинком з Голіафом. Фігуру зображено в позі контрапосту, коли всю вагу перенесено на одну ногу, що було безперечною даниною античної традиції. Мускуляста шия, ретельно віліплене обличчя з вольовим і рішучим поглядом, могутній торс, прекрасно модельовані руки та ноги втілюють концентрацію всіх фізичних і духовних сил людини. Внутрішнє пронизання рухом і емоційною напругою врівноважене зовнішньою спокійною позою юнака. Давид Мікеланджело сприймається як втілення мужності, гідності, героїчного супротиву, громадянського подвигу, загалом богоподібної досконалості людини, апофеозом ренесансного антропоцентричного проекту.

Протягом чотирьох років (1508—1512) Мікеланджело виконував *розпис плафона Сикстинської капели*. Центральна частина склепіння покрита фресками, що зображують дев’ять біблійних сцен Старого Заповіту, серед яких “Відділення Світла від Тьми”, “Сотворіння Єви”, “Сотворіння Адама”, “Тріхопадіння і вигнання з раю”, “Всесвітній потоп” та ін. Кожну сцену обрамляли зображення оголених юнацьких фігур, втілюючих відчуття радості та енергії буття. На схилах склепіння зображено фігури пророків і сивіл, в образах яких акцентовано титанічний інтелект, силу та прозорливість — скорбний Ієремія, одухотворений Ісайя, могутня Кумська сивіла, досконало гармонійна Дельфійська сивіла; у вітрилах і люнетах представлено епізоди Біблії та пращурів Христа. Архітектура, рослинність, одяг — все поступилося абсолютній переможності краси тіла особливої могутньої породи людей.

У сцені “Тріхопадіння” вражає масивність персонажів, їх дивовижна могутня сила; у фресці “Всесвітнього потопу” — трагічний відчай і

надрив людських титанів. У знаменитій композиції “Сотворіння Адама” вперше Бог-творець і його творіння виступають на рівних. Прекрасне тіло Адама ще лишається нерухомим, позбавленим життєвої енергії, рука його безсилно лежить на коліні. Творець простягає длань, щоби вдихнути у своє творіння божественний дух, його звернений на Адама погляд підсилено множинним відлунням поглядів ангелів. Смисловим і композиційним центром фрески стає невелика відстань між простягнутими руками Бога і Адама, що ось-ось доторкнуться — і божественна енергія наповнить прекрасне тіло, і людина набуде повноти тілесної та духовної гармонії. “Сотворіння Адама” разом з іншими шедеврами Сікстинської капели стало квінтесенцією ренесансної концепції богоподібності людини.



Мікеланджело.  
Бородатий раб. 1519—1536

Рішучий злам художнього світогляду Мікеланджело відбувся в кінці 1530-х років разом із кризою культури високого Ренесансу. Виконана ним в Сікстинській капелі фреска “Страшний суд” (1535—1541) становить грандіозну космічну катастрофу впорядкованого й олюдненого світу. Її композиція відповідає канонам традиційної іконографії. Простір розділено на два плани: небесний з Христом-суддею, богоматір’ю та святими, і земний зі сценами воскресіння мертвих і розділення їх на праведників і грішників. Сцени в лівій частині демонструють рух сходження: врятовані праведники підносяться до Бога; в правій частині фрески — рух зворотний: грішників скидають у пекло; у нижній частині невірні збилися у кучу в човні Харона. Сильний грішник, розташований окремо ближче до центра композиції, у відчаї прикриває обличчя рукою, не бажає навіть бачити насилля над людством і підкорюється загальному пориву. Вихор стихійного руху перетворює людей на нікчемних істот, що не здатні протистояти гнівній караючій волі Христа.

Звернувшись у пізній період творчості до теми оплакування, Мікеланджело створив скульптурні групи “П’єта” (1550—1555) і “П’єта Ронданіні”

(1555—1564), що потрясають своїм трагізмом, піднесеним до рівня абстракції узагальненням форм. Безмірний ступінь відчаю втілено у двох самотніх фігурах, загублених серед величезного світу. Мати притискається до тіла мертвого сина, не в змозі з ним розлучитися. Її скорбота безмовна, як камінь. Нестійкі фігури, охоплені спільним параболічним рухом, набули неприродно витягнутих пропорцій. Пластична маса розтанула, духовному началу тут нема з чим змагатися — прийом “non finito” перетворив незавершеність і бруталність форми на сповнений драматичного значення символ. Цей же прийом скульптор використовує у “Бородатих рабах”, що не можуть звільнитися від полону аморфної маси каменя, чим заперечують силу й непереможеність тіла справжнього вінця природи “Давида”.

Ноти песимізму також прозвучали в скульптурах надгробку Медічі в капелі при церкві Сан-Лоренцо (1520—1534). На саркофагах розташовано алегоричні оголені фігури — “Ранок”, “День”, “Вечір”, “Ніч”. Вони ледь утримуються на кришках саркофагів, поступово сповзаючи вниз, їх фізично могутні та напружені тіла контрастують з розчаруванням, стражданням, втомою і відчаєм їх облич. Сповнені тривоги та сум’яття образи сприймаються як символи швидкоплинності часу і мінливості життя. Саме в еволюції творчості Мікеланджело крах ренесансного ідеалу, розчарування у богоподібності людини проявили себе на повну силу.

Схожа трансформація характерна також і для творчості **Тиціана** (1485/90—1576), який представляв венеційську школу живопису, характерну багатством і насиченістю колориту. Ранні твори художника вирізнялися поетичністю та чуттєвістю. В картині “Любов земна і небесна” (1510-ті рр.) на тлі прекрасного ідилічного пейзажу зображені дві молоді жінки: Венера небесна оголена, символізуючи любов божественну і платонічну, Венера земна одягнена і прикрашена дорого-



Тиціан. Св.Себастьян. Біля 1570

цінностями як символами земної марнотності, проте повнота життя набувається лише в їх єдності. “Флора” (1515) Тиціана, де зображено золотоволосу красуню, з плеча якої спадає розкішна сорочка, сприймається як справжній гімн земній жіночності.

Тиціан активно писав оголену жіночу натуру: його цікавили можливості передачі теплоти тіла при різному освітленні. Його “Даная” (бл. 1554 р.) сповнена любовної пристрасті, втіленої золотистим сянням палітри. “Венера перед дзеркалом” (бл. 1555 р.) вражає повнокровністю зрілою жіночої краси. “Венера Урбинська” (бл. 1538 р.) хвилює земною поетичністю образу, чуттєвістю досконалого оголеного тіла, його взаємодією з денним освітленням. Саме в зображенні оголеної жіночої краси на повну силу заявив про себе стиль Тиціана з його новою технікою роботи олією, що дала змогу створювати тонкі ефекти світла, кольору і фактури, з умінням використовувати обмежену палітру, з експресивною манерою.



Джорджоне. Спляча Венера. Біля 1508—1510

До періоду творчої зрілості Тиціана належить низка олтарних образів, серед яких *“Асунта”* (“Вознесіння Марії”, 1518), де за величним піднесенням на небо Богоматері з екстатичним здивуванням і захопленням спостерігають апостоли. Композиція вражає пафосом, динамічністю побудови на перехрещенні діагоналей, сміливими перспективними скороченнями, низькою точкою зору, складністю кольорових гармоній, сміливістю вияву емоційних станів персонажей.

Новаторством відзначалася і портретна галерея Тиціана, якому вдалося досягнути психологічного загострення образів. У *“Портреті молодій людині”* (1506—1508) точно передані проникливий погляд очей і амбіційна осанка, на яких дає змогу зосередитись обмежена чотирма фарбами палітра художника: біла, чорна, жовта, блакитна. *“Портрет юнака з рукавичкою”* (1515—1520) вражає індивідуальною конкретністю образу стриманого, незалежного і цілеспрямованого молодого гуманіста. У *“Портреті Іпполіта Рімінальді”* (кін. 1540) виявляємо риси людини “гамлетівського” типу, сповненої сумнівів і розчарувань, тривоги та невпевненості, водночас енергійної та одухотвореної. Стримана колористична гама портрету, виявлений контраст світла і тіні дає змогу відчутти внутрішню суперечливість, приховану динаміку образу. *“Портрет папи Павла III з племінниками кардиналами Алессандро і Оттавіо Фарнезе”* (1545—1546) є ідеальним поєднанням психологічної гостроти, емоційної виразності й історичної достовірності: тут з максимальною живописною експресією та колористичним драматизмом оголено егоїзм, лицемірство, жадібність і догідливість сильних світу цього.

Мотиви недосконалості життя, світоглядного песимізму почали звучати в пізній період творчості Тиціана. *“Магдалина, яка кається”* (1560-ті роки), *“Св. Себастьян”* (бл. 1570 р.) — у них художник звертається до теми мучеництва, страждання, болю; його персонажі в основному самотні, занурені в напівтемряву вечора або ночі; світло вихоплює окремі фрагменти сцен; підкреслено фізіологічне начало персонажів; свідомо обмежено палітру стриманими стальними та золотисто-оливковими відтінками. Герої пізнього Тиціана могутні, сильні, проте втратили здатність протистояти світові. Драматичну експресію образів художник тут виражає не жестом, позою або мімікою, а кольором, світлом і фактурою. Завдяки поєднанню пастозного письма і тонких лесувань він досяг виразної фактурності поверхні полотна. Його мазки ліплять форму, розчиняють контури у повітряному середовищі. Пристрасна манера пізнього Тиціана

на з підкресленим фізіологізмом страждання земної людини окреслила кінець ренесансної утопії.

Життя з його безпосереднім чуттєвим диханням становить смисл творчості іншого венеціанського художника *Джорджоне* (бл. 1477—1510). Його роботи пронизані глибоким ліризмом і споглядальністю. У них особливе місце займає природне середовище, гармонійний зв'язок з яким став новаторською особливістю творчості Джорджоне. Образ ідеальної жіночої краси втілено в картині *“Спляча Венера”* (бл. 1508—1510). Ніжні абриси її досконалого тіла гармонійно поєднуються з м'якими розмитими плавними контурами гірського ландшафту. Тонкі нюанси золотавих відтінків передають тепло оголеного тіла. Характерна для Джорджоне прозора світлоносність, пом'якшення контурів, витонченість живопису досягаються багат шаровими лесуваннями, утвореними легкими дотиками пензля сильно розбавленими олійними фарбами. У стилістиці художника відсутня пастозність Тиціана. Джорджоне писав без підготовчого рисунка, обмежувався побіжним начерком пензлем контурів основних форм, тим самим декларуючи примат живопису над рисунком.

Сюжет картини *“Гроза”* (бл. 1505 р.) і до сьогодні залишився невстановленим: на тлі ідилічного пейзажу зображено оголену жінку, яка годує дитину, і пастуха, який любить її ними. Споглядальний настрій героїв передано посередництвом зображення таємничої грозової атмосфери природи, в єдності з якою вони знаходяться. Насичені прозорі кольори створюють відчуття мерехливого холодного освітлення: тут художник повністю звільняє колір від рисунку, продовжуючи революцію Леонардо, який першим подолав контур. Джорджоне вдалося занурити глядачів в атмосферу витонченої чуттєвості та потаємних бажань, створивши загадкові ідилічні картини в гармонійному природному доквіллі.

У другій половині XVI ст. світоглядне мислення людини стало більш суперечливим, сильнішим усвідомлення її залежності від навколишньої дійсності, відчуття втрати центричності людини в світі. Пізнє Відродження позначило крах ренесансного ідеалу. Яскравим маркером такої ситуації стала поява великих соціальних груп, великого натовпу в якості “героїв” художніх творів. Центральне місце в станковому живописі венеціанського художника *Паоло Веронезе* (1528—1588) займають його монументальні полотна із зображенням бенкетів. *“Весілля у Кані”* (1563) відтворює одне з див Христа, коли він на весільному бенкеті перетворив

воду на вино. Веронезе створив монументальну композицію з великою кількістю персонажів, серед яких Христос, Богоматір, апостоли, а також сучасники художника — венеційські патриції в оточенні їх гостей і слуг на тлі реальної архітектури Венеції. У групі музикантів він представив видатних венеціанських живописців — Веронезе, Бассано, Тінторетто, Тиціана. На балюстраді, прямо над фігурою Христа, зображено людину з піднятим ножом, що є верхньою точкою композиції та символізує трагічну долю Христа.

Композиція картини побудована за фризовим принципом, за яким всі фігури розміщують на першому плані, другий план становить театральний задник з архітектурними та пейзажними мотивами. Веронезе демонструє різнопланові прийоми роботи пензлем: для досягнення оптичного ефекту мерехтіння світла він легко торкається до поверхні кінчиком пензля, для зображення тіні — користується широкими енергійними мазками. Простір картини модельовано за допомогою тонких тональних переходів, визначаючи тоновими контрастами окремі композиційні рівні. Художник розкладає світло і тінь на півтони; він гармонійно поєднує насичені та прозорі, соковиті та пастельні, блискучі та матові відтінки. Втілена художником атмосфера радісного свята дає можливість трактувати картину як триумф Венеції.

Криза ренесансних ідеалів проявила себе також в творчості **Тінторетто** (1518—1594). Його творчість зруйнувала гармонійне уявлення про світ глибоким драматизмом, пристрасною експресією, нестримною фантазією. У *“Темній вечері”* (1560) художник відступає від класичної фронтальної композиції: розташування стола по діагоналі надає сцені динамізму, а простору — глибини. Домінантою полотна є освітлена фігура Христа. Два джерела інтенсивного світла — лампа і німб Христа створюють нереальну ауру картини, в якій сакральний світ легенди переплітається з профанним світом дешевої таверни.

Драматизмом масової сцени вирізняється *“Розп’яття”* (1565) Тінторетто. Руки Христа немов обіймають схвильований натовп людей, цікавих, скорбних, приголомшених, вражених. Трагічний песимізм тем, відчуття малості людини в світі, бурхливість стихії світу позначили остаточний крах ренесансної ідеї в італійському мистецтві та характер подальших шляхів розвитку європейського мистецтва.



## 4.2. Мистецтво північного Ренесансу

Сильний вплив феодальної влади став причиною збереження елементів середньовічної традиції в культурі **Північного Відродження** (Нідерланди, Німеччина, Франція, Іспанія, Англія, Східна Європа — XV—XVI ст.). Процес формування ренесансного світогляду тут відбувався значно повільніше, шляхом компромісів між старим і новим. Феодальні підвалини зберігалися протягом всього періоду одночасно з бурхливим економічним підйомом, зародженням вільних і багатих міст, становленням практицизму бюргерської самосвідомості.



Ян ван Ейк. Портрет подружжя Арнольфіні.  
1434

Стойкість середньовічного мислення викликала постійне звертання до національних традицій готичного мистецтва (витягнутість пропорцій, примхливість ліній драпірувань тощо), яке переосмислювали в напрямку освоєння анатомічно правильних пропорцій людської фігури, завоювання глибини простору, ефектів повітряної перспективи. Вирішення цих проблем художники півночі Європи базували на гострому безпосередньому спостереженні конкретних одиничних явищ оточуючого середовища. У результаті для них стала характерною любов до деталей, конкретність їх зображення, точне відтворення фактури матеріалів, різні оптичні ефекти, захоплення розсіяним світлом.

Головним засобом художньої виразності для них став колір з його унікальними можливостями передачі матеріальної

досконалості світу та емоційної напруги образів. Це викликало перехід від темпері до олійної фарби, яка розширювала можливості живописної техніки в передачі прозорості, насиченості, тональних переходів, глибини кольору. Традиційно вдосконалення цієї техніки приписують нідерландському художнику Яну ван Ейку.

Мистецтво північного Відродження позначене тонким відчуттям цілісності світобудови. На відміну від італійської ренесансної традиції людина не розглядалася тут як богоподібна істота, як абсолютна цінність. Центричність людини в світі північні майстри замінили на усвідомлення її як невід'ємної частини світобудови, органічно вплетеної в її одухотворене ціле: так, нідерландський філософ Микола Кузанський осмислював буття у співвіднесенні скінченного індивідуального і безкінечного. Панівною стала *тема людини у Всесвіті*, співіснування людини і природи, людини і речей, людини і соціуму. Митці північного Ренесансу захоплювалися гострою характерністю людської особистості у побутових ситуаціях, у буденній красі непоказної природи, в поезії повсякденних речей і затишних інтер'єрів. Прагнення побачити світ в цілому дало можливість їм відкрити соціальну картину існування людини, в її контрастах і суперечностях, недосконалості та дисгармонійності, що сповнило їх творчість драматичною експресією, фантастичним гротеском і світоглядним песимізмом.

Ретельна деталізація, що дає змогу втілити як матеріальну красу світу, так і присутність у ньому божественного начала, стала характерною рисою творчості нідерландського художника *Яна ван Ейка* (бл. 1390—1441). Цілісна картина досконалої краси світобудови, дотичності божественного і земного втілена в його *Гентському олтарі* (1426—1432), який став об'єктом паломництва художників всієї Європи. Олтар становив великий дерев'яний складень, зміст композицій якого запозичено в біблійних та євангельських текстах. На зовнішніх стулках зображено “Благовіщення”, де готичну примхливість силуетів і містичність дійства поєднано з матеріальністю тихого інтер'єра з побутовими деталями та конкретністю силуетів міських будинків, окреслених промінням сонця у вікні.

Центральним образом нижнього ярусу внутрішніх стулок олтаря є “Поклоніння Ягнят”, яке відображає сюжет Апокаліпсиса. У центрі представлено оточений янголами престол з Ягням, з грудей якого в золоту чашу тече жертвна кров і над яким піднімається Святий Дух в образі білого голуба; на передньому плані праворуч зображено дванад-

цять апостолів, св. Павла і групу великомучеників, ліворуч — пророків, патріархів та язичників, які повірили в Христа. Всі персонажі в єдиному духовному пориві віддають хвалу Творцю та спрямовані до луку, що символізує країну блаженства. Грандіозна пейзажна панорама у складній перспективній побудові відтворює розкіш і багатство природи в розмаїтті гаїв, луків, скель, річок і гір. Магічний вплив цього ландшафту в дивовижному поєднанні досконалості безкінечно великих і малих величин світу: широка панорама пейзажу і мала травинка трактовані однаково, не залежно від того, на якому плані вони зображені. Водночас простір переднього плану побудовано за законами прямої перспективи, а простір дальнього — за канонами іконної перспективи. Відповідно Ягня стає межею і точкою дотичності земного і божественного світів.

Новаторством стилю ван Ейка стало використання ефекту розсіяного світла, що лагідно покриває простір, пом'якшує переходи від плану до плану. Мажорність звучання картини безкінечності світу забезпечена точністю використання кольорів: насичені рубинові, смарагдові, сині, жовто-золоті мазки пензля передають складну гру сонячних променів на різнофактурних предметах. З особливою силою це виявилось у зображених на бокових стулках осяяних світлом янголах у святкових хутряних і оксамитових шатах і дорогоцінностях, які співають та музикують.

Фланкує композиції верхнього ряду стулок зліва і справа зображення Адама і Єви, вперше представлених в нідерландському малярстві оголених тіл. На відміну від італійських майстрів ван Ейк зображує не ідеально досконалі тіла, проте безпосередньо індивідуальні та характерні у своїй конкретності. Він використав також ефект оптичної ілюзії: низький горизонт і нога Адама, що виходить за межі рами, справляла враження натуралістичного наближення до глядача. Поліфонійна цілісність композицій Гентського олтаря в уславленні творінь божих, спогляданні множинності їх форм, нерозривної єдності людини і природи віддзеркалила життєстверджуючий і радісний ренесансний світогляд.

У *“Мадонні канцлера Ролена”* (бл. 1434 р.) донатора Ніколаса Ролена зображено уклінним на візерунковій підлозі багатого інтер'єру. Його очам відкрилося диво коронування Марії та явлена за лоджіями палацу фантастична перспектива вузьких вуличок міста, церков, пагорбів, річки, неба, огорнутих повітряним серпанком. Світ набув земної досконалості в момент явлення божественного. Побутові деталі, розкішні тканини відіграють важливу роль в розкритті образу сповненого гідності та енер-

гії донатора. Персонаж і оточення об'єднані не стільки подією, скільки спільним настроєм споглядальності. Палітра художника не яскрава, він використовував не колірні контрасти, а гру світла на поверхні картини, ефект якої досягався накладанням лесувань змішаними з лляною або горіховою олією пігментами на однотонний ґрунт, що просвічував крізь шар фарб.

Ян ван Ейк відмовився від південноренесансного профільного портрета, який героїзує особистість, на користь об'єктивної, аналітичної індивідуальної характеристики персонажа: він використовує тричетвертний поворот і розсіяне освітлення моделі. У *“Тимофеї”* (1432) поєднано відчуття внутрішньої сили та пристрасності з тонкої душевною організацією та чуттєвою споглядальністю інтелектуала. У *“Людині в червоному тюрбані”* (1433) вибудовано мізансцену обміну поглядами між моделлю та глядачем. Образ характеризує проникливістю, скептицизмом, стриманою енергією, виявленою назовні драматичними заломами шаперону. У цьому портреті проявилася характерна риса живописної манери майстра — точність дотиків пензля, що дає змогу досягнути натуралізму зображення зморшкуватої шкіри, неголеності щок і підборіддя.

У *портреті подружжя Арнольфіні* (1434) зображено момент шлюбної церемонії, про що говорять клятвений жест чоловіка, довірливо з'єднані руки молодих у композиційному центрі, відображення в дзеркалі свідків події. Стриманий вольовий характер чоловіка гармоніює з ніжністю його молодої дружини. Розсіяне світло відблискує на численних речах цього бюргерського інтер'єру, що мають символічне значення: свічка уособлює божественну присутність, песик — вірність, чотки — благочестя, фрукти — райські насолоди та чуттєвий гріх, волоть — чистоту, ліжко — подружжя. Поруч із символічними предметами художник розміщує звичайні побутові, переплітаючи містичне з реальним, божественне з земним. Тепла колористична гама, благородна симетрія композиції втілюють дух семейних цінностей, чистоти та впорядкованості. Умиротворений пантеїзм Яна ван Ейка залишився недосяжним у творчості художників північного Відродження.

Іншими очима дивився на світ нідерландський художник **Ієронім Босх** (бл. 1450—1516 рр.). Він відчував постійну присутність темного диявольського начала в світі, гріховність і слабкість людської природи, уособлюючи їх в складних фантастичних символах, сповнених песимістичних пророцтв і трагічних передчуттів. Його картина *“Корабель*

*дурнів*” (1490—1500) є ілюстрацією до однойменної сатиричної поеми С. Брандта. У ній Босх викриває людську глупоту, жагу насолод (ягоди на тарелі — символи чуттєвого гріха) і пустопорожність життя як причину всіх злодіянь і негараздів людства, а головне неможливості рухатися вперед, тому корабель на картині художника зупинений деревом, що росте крізь нього.

Найбільш відомими творами Босха стали тристулкові дерев'яні складні, події яких розділено за рухом зліва направо на рай, земне життя і пекло. На зовнішніх стулках *триптиха* “*Viz сіна*” (1500—1502) представлено сюжет блудного сина: втомлений подорожній, який багато пережив на життєвому шляху, усвідомив істину про безглуздість життя і байдужість всіх до всіх (селяни, які весело танцюють, не перемаймаючись жахами навколишнього). На лівій стулці внутрішньої частини триптиха зображено райський сад, сотворіння Адама та Єви, їх гріхопадіння, які осіняють темні хмари скинутих на землю повсталих янголів у вигляді комах — символів всепроникних гріхів і пороків. Сюжет центральної стулки визначено змістом нідерландського прислів'я: “Світ — це копиця сіна, і кожен прагне урвати з нього скільки в змозі”. Божевільне людство — селяни та правителі, ченці та молодики, жінки та чоловіки, бідні та багаті не помічають, що монстри тягнуть віз у пекло, зображене на правій стулці. І ніхто не звертає увагу на присутність Христа, чії рани на руках стали знаком спокутування гріхів. Жорстокі картини тортурів у полум'ї пекла для Босха — закономірна ціна такого життя.

Програмним у творчості Босха став триптих “*Сади земних насолод*” (1503—1504), що уособлює картину гріховності людства, яке втратило первісну чистоту раю та приречене на загибель у пеклі. Проте і рай, зображений художником, приховує в зовнішній фантастичній красі та досконалості фонтанів життя жорстокість, суперництво, зрадливість, що обертаються в земному житті прагненням забезпечити собі максимальне задоволення: оголені люди граються з гігантськими плодами, займаються коханням всередині скляних куль (натяк на прислів'я “щастя, як скло, недовговічне”), обіймаються з птахами, скачуть на каруселі насолод на спинах тварин, які за середньовічними бестіаріями є символами людських пороків. Чоловіки та жінки з'єднуються з рибами, птахами, звірями, метеликами, квітами, фруктами, ягодами, що уособлює гріховну тваринність природи людини. Ефект сферичності простору, що натя-

кає на око господне як дзеркало світу (на відміну від раю та пекла, що композиційно побудовані по вертикалі), створює ілюзію безкінечності гріховного коловороту. Середньовічна стилістика відчувається в однорідній рівномірності руху простору по площині, орнаментальності розташування численних маленьких фігур.

На правій стулці кошмар пекла жахливими сполохами світла, полум'ям, що охоплює темні руїни, пожирає крихкі фігурки грішників, яких роздирають пекельні монстри жахливими тортурами. На передньому плані кролик тягне спливаючу кров'ю здобич, прив'язану за ноги до



Босх. Несення хреста. 1515–1516

жердини; оголену жінку з жабою на грудях обіймає чорний демон з осячними вухами — така відплата тим, хто піддався гріху гордині; скнара засуджений вічно випорожнюватися золотими монетами, а ненажерра — безупинно вивергати з'їдені ласощі. На замерзлому озері грішник невпевнено балансує на величезному ковзані, який несе його прямо до ополонки, де вже борсається у крижаній воді людина; трохи вище — люди, мов комашня, злітаються на примарне світло ліхтаря. Музичні інструменти перетворено на знаряддя тортур для тих, хто при житті любив віддаватися гріху насолоди. У центрі — на високому стільці сатана з пташиною головою і великим напівпрозорим міхуром поглинає грішників і скидає їх тіла у вигрібну яму. Зображена на зовнішній стороні стулок модель світу символізує всеохопність драматичного існування людини. Іншими відомими триптихами Босха є “Страшний суд” (1500—1510) і “Спокуса святого Антонія” (1505—1506).

Одну з найдраматичніших у творчості Босха картину “Несення хреста” (1515—1516) побудовано на протиставленні просвітлених облич Христа та святої Вероніки з брутальними потворними пиками жорстоких стражей, байдужих роззяв, тупих злостивців, чий обличчя до тіс-

няви заповнюють простір картини. Страждання Христа, який спокутує людські гріхи, не змінили зануреного в марнотне повсякдення людства, залишили його байдужим до духовного подвигу. Композиція картини тримається на двох діагоналях: поперечини хреста, який несе Христос на плечі, та визначеною жестами рук персонажів. Остання натякає на розв'язку сюжету: Син Божий рухається назустріч смерті, Вероніка вносить у життя нерукотворний образ Спасителя.

Тривога та песимізм людини, яка не вірить в міцність людського щастя, відображені також у творчості нідерландця **Рогіра ван дер Вейдена** (1399/1400—1464) з його драматичними релігійними композиціями (“Зняття з хреста”) та напруженими психологічними портретами сучасників. Трагізм світогляду прочитувався і у творчості нідерландського художника **Гуго ван дер Гуса** (1440—1482) з його емоційною співпричетністю експресії людського характеру та смислового звучання природи в патетичному “*Олтарі Портінарі*” (1476—1478).

У творях свого знаменитого попередника і земляка виявив джерело натхнення провідний майстер XVI ст. **Пітер Брейгель Старший** (1525/30—1569) на прізвисько Мужичський. Він високо цінував творчість Босха, проте сюжети своїх творів черпав не з символічних глибин підсвідомого, а не менш абсурдних реалій буденності.

Гіркими й іронічними виявилися роздуми Брейгеля над всезагальною байдужістю людства в картині “*Падіння Ікара*” (1555—1560): лише ноги античного героя, що ось-ось сховає морська безодня, натякають на її сюжетну лінію — ні селянин, який прокладає борозну, ні пастух біля отари овець, ні рибак на березі, ні пронизаний сонцем морський пейзаж з кораблями не змінилися в своїй буденності. Так нідерландське прислів'я стверджує: “Жоден плуг не зупиниться, коли хтось помирає”. Разом з цим приходять усвідомлення малості та нікчемності людини в світі.

Концепція розчинення людини в суєтному натовпі спровокувала характерний для Брейгеля тип композиції, де спокійна велич природи контрастує з абсурдною марнотністю людського існування, панорамне зображення середовища — з “мурашником” маленьких людських фігурок. У картині “*Битва Масляної та Посту*” (1559) художник високо піднімає горизонт для того, щоб гротескно показати позбавлену сенсу метушню ряжених, торгівців, музик, гуляк, роззяв у десятках невеличких характерних епізодах.

У міні-сценах знаменитих “Фламандських прислів’їв” (1559) дослідниками ідентифіковано понад сто традиційних висловів, що висміюють глупоту людства. Герої Брейгеля криють дах млинцями, розсипають бісер перед свинями, риють собі могили, сповідуються дияволу, дбайливо огортають чоловіка блакитним покривалом зради, наївно розкручують модель земної кулі на власному пальці, збирають кашу, що “втекла” з каstrулі, б’ються головою об стіл, сидять на розпеченому жарі, плюють на світ і намагаються прогнутися перед ним тощо. Перевернутий на фасаді будинку хрест символізує абсурдність світу, що втратив моральні орієнтири, де дурість і нікчемність стали нормою життя. Композиційне рішення, побудоване на мультиплікації персонажів, підсилює враження хаосу і плутанини. Поєднання прийомів панорамного живопису і мініатюри згармонійоване врівноваженням цілого та частин. Схожа концеп-



П. Брейгель. Фламандські прислів’я. 1559



ція та стилістика характерні також і для *“Ігор дітей”* (1560), *“Божевільної Грети”* (1561), *“Тріумфу смерті”* (1562), *“Вавилонської вежі”* (1563), *“Несення хреста”* (1564) та інших робіт Брейгеля.

У картині *“Сліпці”* (1568) для уособлення безвиході існування людства, яке байдуже до своєї долі, художник використав євангельську притчу. Композицію картини побудовано на спадній діагоналі як метафорі руху сліпих, які тримаються рукою за того, хто йде попереду, не бачачи, що їх поводитир втратив рівновагу й упав у яму. Судорожні жести, потворно перекошені маски облич персонажів, преривчастий ритм їх руху посилюють відчуття безвиході, а цупкість мазків, швидкі енергійні рухи брейгелевого пензля надають живопису ірраціональної напруги та експресії.

Зовсім інший позитивний настрій прочитується у відомих сільських сценах художника. У його *“Сільському весіллі”* (бл. 1568 р.) точність спостережень поєднано з теплим гумором і м'якою іронією. Тут звичайний сільський амбар перетворено на залу, просте зелене покривало — на гоубелен, а зняті з петель двері — на велику тацю; тут запрошені необачно проливають їжу, тісняться в дверях, чекаючи своєї черги сісти за стіл, наповнюють без упину глечики вином, а наречена “загубила” нареченого.

Якщо в *“Сільському весіллі”* переважає ритуальний порядок, то у *“Сільському танці”* (біля 1568 р.) — гріхозна свобода. Тут править бал ненажерство (його символ — ложка), жадібність (ключ і гаманець), гординя (фазаняче перо), попрані мораль і віра (хрест із соломин, на який наступили) і водночас первісна енергія нестримних веселощів. Обрізані краї композиції дають можливість глядачеві відчутти себе активним учасником подій, а ритм зелених, червоних, чорних і білих плям — захопитися пульсуючою енергією вихору пристрастей. Герої *“Сільського весілля”* і *“Сільського танцю”* відчують органічний зв'язок із первісною стихією природи, вираженою панівними кольорами землі. Саме це, на думку Брейгеля, запорука їх захищеності від небезпечного безумства гріховного життєвого шляху.

У живописному циклі *“Місяці”* (1565) праця селян стала для Брейгеля символом циклічності часу, коловороту природи. Він легкими тонкими мазками точно передає атмосферу пробудження природи в *“Похмурому дні”*, сонячне сяйво в *“Жатві”*. Композиція *“Мисливці на снігу”* побудована як театральна сцена: крупні динамічні фігури мисливців і собак, виділені темними силуетами на передньому плані, ведуть до стриманого серед-

нього плану за перспективними скороченнями стовбурів дерев і, нарешті, до величній панорамі дальнього плану з прозорим морозним повітрям, зеленувато-попелястим небом, засніженими полями та горами, теплим димком хатин, веселими ковзанярами. Характерне чергування темних і світлих площин, багатих півтонів з інтенсивним кольором, точності деталей із серпанковими контурами горизонту визначають стилістику цієї картини Брейгеля, що уособлює пантеїстичний світогляд нідерландців у відчутті космічної цілісності світу. Пошуки художника в сфері жанрової картини визначили подальші перспективи розвитку європейської живописної традиції.

Уславлений портретист XVI ст. *Ганс Гольбейн Молодший* (1497—1543) народився в Німеччині, проте провів більшу частину творчого життя в Англії. Його манеру визначало тяжіння до психологічної гостроти та вияву соціальних характеристик, захоплення матеріальною красою речей, ювелірна точність деталей, чіткість рисунка, тверезе почуття міри. У *портреті Георга Гісца* (1532) кредо успішного купця розкрито через любовно виписані предмети інтер'єру, що розповідають про його діловитість, енергійність і водночас чуттєвість та інтелектуальність. Колористичне рішення портрета підкреслює контрастному акценту зеленого і рожевого.

У *портреті англійського короля Генріха VIII* (1539—1540) фронтальна композиція та обмежений простір картини підкреслює монументальну велич правителя, чії могутні плечі ледь вміщуються в ній. Багатство і процвітання королівського двору підкреслено численними дорогоцінними аксесуарами, оксамитовими шатами, золотим шитвом, білосніжним пір'ям берета, за якими не приховати холодного і гордовитого погляду. В *портреті королеви Джейн Сеймур* (1536) підмічено приховану гру пристрастей у сталевому погляді та вперто стислих губах жінки, в її нервово сплетених пальцях.



Г. Гольбейн. Посли. 1533

У парному портреті “*Посли*” (1533) Гольбейном зображено двох французьких дипломатів, один з яких розкішно одягнутий, інший — покритий темними шатами, співіснування яких втілює ренесансну ідею про гармонію аскетичного і чуттєвого, матеріального і духовного, земного і небесного. Тему єднання двох начал світу продовжено зображенням на столі книг, знярядь наукових дослідів та музичних інструментів, які є алегоричним втіленням науки та мистецтв, раціонального й ірраціонального в пізнанні. Символічною розв'язкою сюжету є дивний предмет, який ширяє над підлогою на передньому плані картини і під гострим кутом зору ліворуч перетворюється на зображення черепа, що інтерпретується як знак тлінності буття, швидкоплинності часу та марноти людських зусиль.

Національну своєрідність німецького Відродження несли в своїй творчості також *Лукас Кранах* (1472—1553), характерний тонким почуттям гармонії людини та природи, і *Маттіас Грюневальд* (бл. 1475—1428), унікальний напруженою експресією та містичним драматизмом образів.

Німецький художник *Альбрехт Дюрер* (1471—1528) активно заявив про свої ренесансні погляди циклом автопортретів, які почав писати одним з перших. Його “*Автопортрет*” 1498 р. став сигналом про небажання митця залишатися звичайним ремісником, про усвідомлення самоцінності творчої особистості. Композиційний прийом зіставлення спокійно-величної фігури з альпійським пейзажем у вікні сприймається як прийняття антропоцентричної концепції, а аристократично-вишуканий наряд, золоті кучері волосся, стриманий погляд, витончена краса обличчя — як ознаки усвідомлення власної унікальності. Ще далі художник пішов у “*Автопортреті*” 1500 р., де використав фронтальну традиційну іконографічну схему зображення Христа з метою втілення концепції паралелі між Творцем і художником. Він представив ідеал внутрішньої краси творчого генія, сповнений напруженої енергії, моральної досконалості та тривожного вдивляння у світ.

Портретна галерея Дюрера досить велика: зазвичай, він писав поясні портрети в тричетвертному розвороті на нейтральному тлі, характерні сбалансованістю композиції, точністю силуета, стриманістю кольорів, класичної завершеністю. У них відчувається відгомін суворих подій його часу: внутрішня сила, бунтівний дух, напружена воля. Такими є *портрети Хольциуера* (1526), *Якоба Мюффеля* (1526), *Освальда Кроля* (1499).

У *“Портреті молодій людини”* (1521) обличчя гуманіста й інтелектуала енергійно виіплене тонкими переходами світла і тіні, а внутрішня експресія тримається на контрастах темних і світлих площин на насиченому червоному тлі.

Ренесансної гостроти індивідуалізації образу Дюрер досягає у диптиху *“Чотири апостоли”* (1526), де зображує об'єднаних у пари товариського сангвініка Іоанна, спокійного і незворушного флегматика Петра, печального меланхоліка Павла, пристрасного і вольового холерика Марка. Рух ідеї тут представлено образами різних за типажем її захисників: від ідеалізму шукача-мрійника, педантичного вдвляння в нюанси фахівця, до діяльнісного горіння організатора і фанатизму прихильника (за геніальною інтепретацією В. Вернадського). Затісні рамки вертикального формату, активні кольорові контрасти зеленого, червоного, синього і білого підсилюють експресію образів, їх духовне напруження.

Ідеальне втілення оголеного жіночого і чоловічого тіла Дюрер представив у *“Адамі й Єві”* (1507), тлумачачи їх як дві іпостасі єдиної людської сутності, як гармонію жіночого і чоловічого начал, як баланс стриманості та граційності.

Дюрер був унікальним рисувальником. Його роботи, виконані пером, тушшю, вугіллям, крейдою, срібним олівцем сприймаються як самостійні твори (*“Руки в жесті моління”*, 1508; *“Портрет матері”*, 1514). Вражають також своєю повітряністю та досконалістю акварелі художника, серед яких *“Молодий заєць”* (1502), *“Великий шматок дерену”* (1503—1505).

Особливу увагу художник приділяв мистецтву гравюри. В *серії гравюр на дереві на тему Апокаліпсиса* (1498) Дюрер наділив релігійні сюжети тривожними настроями сучасної йому історичної ситуації в Германії. На листі *“Чотири вершники”* смерть, війна, голод і мор



А. Дюрер. Автопортрет. 1500



тлі похмурих гір, рух якого до невідомої цілі не зупиняють ні Смерть, ні Диявол. Більш насичений, глибокий тональний контраст цієї гравюри, її активні паралельні та перехресні штрихи, пунктир передають трагізм протистояння небезпеці, що потребує концентрації волі та мужності.

У “Меланхолії” (1514) Дюрер звернувся до образу творчої істоти, наділеної інтелектом і почуттями, що дають змогу оволодіти всіма таємницями всесвіту (гуманісти доби Відродження вбачали в людях меланхолійного темпераменту втілення геніального творця), проте зупиненої сумнівами, тривогою і розчаруваннями. Її оточують численні символи пізнання: драбина — зв’язку небесного і земного, пісочний годинник — часу, що невпинно стікає, магічний квадрат, ваги, циркуль, молоток, рубанок, тігель, проте вона залишається відстороненою від пізнання та бездіяльною. Символ сутінок і самотності — кажан — у містичному світлі комети підкреслює глибокий трагізм образу. Могутня крилата жінка, здатна підкорити таїни світобудови, демонструє сум’яття людського духу перед грандіозною непізнанністю всесвіту. Настрої “Меланхолії” Дюрера стали передчуттям обриву нової культури.

### 4.3. Мистецтво Ренесансу в Україні

Ренесансна традиція прийнялася і на ґрунті України, зрошеному глибинним відчуттям персоналізму. Гуманістичні ідеї тут поширювалися завдяки зв’язкам із західноєвропейськими культурами, зокрема, польською, що особливо виявилось в Галичині. Не останню роль мало посилення ролі міст в соціально-культурному житті другої половини XVI — першої половини XVII ст., які власне і визначають хронологічні рамки доби Ренесансу на теренах України.

Архітектура України мала всі ознаки рецепції ренесансної стилістики з її центричністю та симетрією планування, горизонтальним членуванням на поверхні, застосуванням античної ордерної системи, декоруванням з використанням русту, аттиків, різьбленого обрамлення вікон і порталів з фронтонами, пошуками гармонії з ландшафтним середовищем. Замкова архітектура зазнала змін за рахунок відступу від вежової системи оборонного будівництва і переходом на бастионну. Бастион,



*Замок у Підгірцях. 1635—1640*

який висували назовні за межі стін, виконував основну фортифікаційну функцію. Укріплення *Збаразького замку* (XVII ст.), побудовані за проектом італійського архітектора В. Скамоцці, складаються з валів, зміцнених у кутах бастіонами, однарусної в'їзної вежі та глибокого рова. На замковому дворі знаходився прямокутний в плані двоповерховий характерних ренесансних форм палац з балконом на кам'яних консолях. Особливість *Золочівської фортеці* (1634—1636)

полягала в укріпленні стін високими земляними валами; чотири бастіони розташовувалися на кутах; ренесансне планування вирізняло двоповерховий палац.

Один з найкращих тогочасних замків у *Підгірцях* (1635—1640) мав потужний стилобат з наріжними бастіонами та казематами. Сам замок не ховався за мурами, а виступав над ними, що надавало йому репрезентативності, величній монументальності, самостійності, доповненої органічним вписуванням у навколишній ландшафт. Замок інкрустовано рельєфною кладкою прямокутними каменями з грубо обтесаною випуклою лицьовою поверхнею та декоровано аркадними лоджіями та вишуканими вежами на двох ризалітах.

Регулярність як характерна риса планування ренесансних міст вплинула на розбудову Львова, в центрі якого — площа Ринок, від квадрату якої відходило вісім вулиць під прямим кутом. На площі Ринок збереглися унікальні пам'ятки житлової архітектури, які за традицією розміщено на вузьких ділянках вздовж однієї лінії, що зумовило домінантне значення фасаду. Особливою гармонією вирізняється *будинок Корнякта* (1573—1580): його шляхетно рустований нижній поверх слугує надійною основою для стриманої пластики другого поверху з чітким ритмом розміщення вікон з фронтонними завершеннями та ефектного третього поверху з високим аттиком. Центричне планування будинку Корнякта з внутрішнім двором, оточеним триярусною аркадою, має в собі всі озна-

ки італійського палацо. Оригінально виконано *Чорну кам'яницю* (1577), фасад і наріжні пілястри якої вкрито тесаним каменем і оздоблено орнаментами та сюжетним різьбленням, що надає споруді рис оборонності та масштабності.

Серцем ренесансного Львова є ансамбль на Руській вулиці, який складається з Успенської церкви, вежі Корнякта та каплиці Боїмів. Будівництво *вежі Корнякта* (1572—1629) знаменувало собою пробудження самосвідомості української громади, яка порушила давню традицію домінування в силуеті слов'янського міста лише вертикалі собору як знака верховенства духовної влади. Її величний прямовисний об'єм членовано на три яруси, що відображують мотив піднесення від стриманої надійності та урочистості до витонченої злетності, який завершує легке пірамідальне шатро. Об'єднувальним елементом всіх ярусів виступав мотив глухих арок.

*Успенська церква* (1572—1629) архітекторів Петруса Італюса, Петра Барбона і Павла Римлянина побудована у вигляді трибанної споруди з ренесансним порталом і зміцненої контрфорсами. Її масивність підкреслено мотивом римської ордерної аркади, утвореної глухими півциркульними арками. *Каплиця Трьох святих* (1578—1590) архітекторів Петра Красовського і Андрія Підлісного унікальна органічним взаємопроникненням національних і ренесансних традицій: в її екстер'єрі образ тридільної трибанної церкви за зразком дерев'яних українських церков поєднано з ордерним розчленуванням фасаду пілястрами тосканського ордеру.

Ренесансні архітектурні традиції відчутні також і у львівській *каплиці Боїмів* (1609—1615), центричній усапальниці, побудованій як восьмерик



*Чорна Кам'яниця. Львів. 1577*



на четверику, переkritі куполом. Архітектура Львова XVI—XVII ст. відтворила простір гармонійно організованого ренесансного міського середовища.

Живопис України також зазнавав суттєвих змін під впливом реформаційного руху, що сприяв пробудженню національної самосвідомості, та діяльності братств, у середовищі яких розвивалися гуманістичні ідеї, що ґрунтувалися на широкому зацікавленні європейською культурою. Живопис еволюціонував у напрямку поступового відходу від іконопису візантійської традиції, освоєння принципів реалістичного зображення, насиченого хроматизму, розвитку нових жанрів, зокрема, портрета як усвідомлення самоцінності особистості, формування ідеалу гармонії духовного і тілесного. Змінювалося і самоусвідомлення художника, його соціальне місце в суспільстві, про свідчить поява численних імен українських митців.

Героїко-монументального трактування набув образ в іконі *майстра Дмитрія* “Пантократор з апостолами” (1565): сильна духом і тілом півпостать Христа чітко викарбувана на золотавому тлі, єдиним акордом з яким виступає пурпурний хітон і глибоко-синій гіматій. Стримані риси обличчя, вимогливий погляд проникливих очей створюють образ, сповнений мужньої сили, концентрації духовної енергії, непереможного

оптимізму. Такий образ сприймався як характерне відображення атмосфери національно-визвольних рухів, пробудження самосвідомості, втілення нового розуміння ролі людини в суспільстві.

Ренесансне почуття досконалості форми характерне для ікон іконостасу з Успенської церкви с. Наконечного (XVI ст.), образи якого вирізняються витонченістю постатей, благородством колористичних гармоній, вишуканими лінійними ритмами, пошуком контрастних індивідуальних характеристик персонажів.

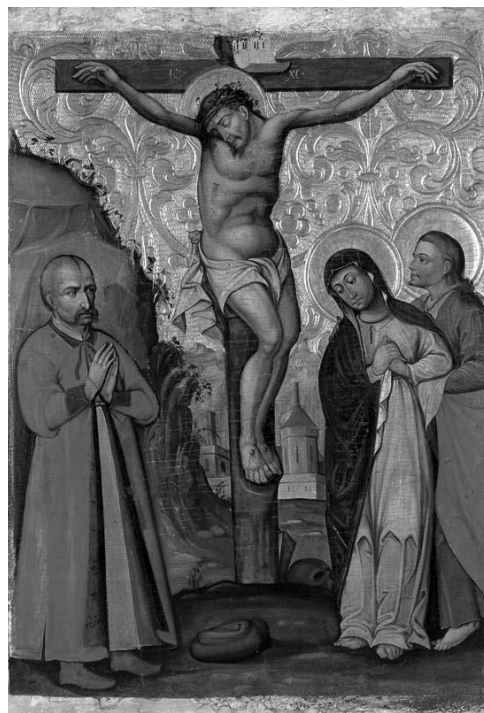


Італійське подвір'я палацу Корнякта. Львів.  
1580

В ікону XVI—XVII ст. поступово проникав досвід освоєння художниками реального земного світу. Так, в “Преображенні” з с. Яблунева з’являється завітчаний позем, краєвид з пагорбами і деревами, а в іконі “Свята Анна” (1680—1685) вбрана в червоний кунтуш, з квіткою в руці, свята сповнена земної жіночності, підкресленої об’ємним світлотіньовим моделюванням лику. Рух у бік світського світосприймання виразно проявився в іконі “Розп’яття з Леонтієм Свічкою” (кін. XVII ст.), де ктиторийський портрет лубенського полковника вирізняється гостротою індивідуальної портретної характеристики. Світлотіньове трактування постаті надає їй матеріальної вагомості та самодостатності, іконна умовна площинність проривається вглиб через реалістично відтворений краєвид.

Нова стилістика характерна для творчості художника **Федіра Сеньковича** (?—1631). Створені ним ікони П’ятницького іконостасу (1600—1610) відзначені прагненням освоїти доквілля завдяки перспективним скороченням, передавати м’яку об’ємність форм і світлотіньове зображення драперій, увести елементи реального оточення, посилити декоративізм, розробити реальні колірні співвідношення та гармонію півтонів. Постаті апостолів із спіритуалістично видовженими тілами та портретно виразними обличчями сповнені стриманої гідності та глибокого духовного просвітлення, тої поетичності, гармонії та зворушливої емоційності, яка стала своєрідною візиткою творчості майстра.

Його послідовник **Микола Петрахович** (? — після 1666) також мав виразний індивідуальний стиль, особливий героїко-монументальним баченням світу. Його образи апостолів Успенського іконостасу церкви Козьми й Дем’яна с. Великі Грибовичи (1638) особливі рішучою силою та



*Розп’яття з Леонтієм Свічкою.  
Кінець XVII ст.*



Портрет Гамалії. Др. пол. XVII ст.

вольовою спрямованістю, виявленою драматизмом звучання матеріальних крупних постатей, активністю індивідуалізованого трактування, насиченим і глибоким кольором. Петрахович поглибив також жанровий характер іконописної традиції. Так, сцену “Різдва Марії” того ж іконостасу він тлумачить як побутову подію з відтворенням глибини реального простору, характерністю образів, точністю деталей. У сценах “Бичування” та “Христос перед Пілатом” з Успенського іконостасу церкви Успіння (1638) він запропонував ситуації зіткнення типажів, глибину психологічних характеристик образів, реальні краєвиди замість умовного іконного тла, освітлення з чітко визначеним джерелом.

У XVI—XVII ст. заявило про себе мистецтво портрета, джерелом якого стали донаторські та натрунні зображення, де постать на повен зріст або навколішках молитвенно зверталася до Бога — такими є *портрети Яна Гербурта* (1578) і

*Костянтина Корнякта* (1604). Поступово портрет еволюціонував у напрямку парадного образу з набором знакових аксесуарів — колони, бгана оксамитова завіса, стіл під скатертиною, герб як символи вельможності, гордовито-амбіційна осанка — шляхетності, нерідко жест рукою в пояс — гордині, булава, пернач і насіка — влади, розп’яття — благочестя, старовинні шати — традиції. За пишнотою парадності безперечно втрачалася психологічна характеристика персонажа. Репрезентативність зумовила жорстку регламентованість таких портретів, їх декоративність, площинність форми, сухість малюнка, барвистість широких локальних плям, як у *портреті Івана Даниловича* (перш. пол. XVII ст). Такі портрети створювали ідеалізований образ характерного типу людей цієї доби — впевнених у собі, авантюричних, самодостатніх, мужніх, оспіваних у мілітарних поезіях С. Яворського, П. Орлика, П. Терлецького з їх культом сильної особистості, діяльної і помітної персони, ватажка і героя,

який своєю соціальною активністю долає будь-які перешкоди на своєму шляху.

Одним з найкращих таких портретів став *портрет Григорія Гамалії* (др. пол. XVII ст.), який у ваговитості форми монументального тіла, різкому контрасті світла і тіні, урочистому акорді золота, пурпуру і оксамиту представляє образ людини ренесансного типу, енергійної і самоцінної. Культ активного суспільного діяча став тим родючим ґрунтом, на якому зроста слава України у XVI—XVII ст. як однієї з найбільш волелюбних і соціально активних націй Європи.

### Контрольні запитання

1. Які умови сформували особливості ідеалу людини доби Відродження?
2. Які художні відкриття характерні для ренесансного мистецтва?
3. У чому полягає значення творчості Джотто для розвитку ідей Відродження?
4. Які характерні риси ренесансної архітектури?
5. Охарактеризуйте завоювання скульптури доби Відродження.
6. Охарактеризуйте досягнення італійського мистецтва періоду раннього Ренесансу.
7. У чому сутність стилістичних особливостей творчості Леонардо да Вінчі?
8. Які особливості композиційного мислення доби Відродження можна виявити у творчості Рафаеля та Мікеланджело?
9. У чому сутність досягнень венеціанської школи живопису порівняно з флорентійською?
10. У творчості яких художників і як проявився крах ренесансних ідеалів?
11. У чому особливість північного Відродження?
12. Які художні досягнення характеризують творчість Яна ван Ейка?
13. Порівняйте творчість Брейгеля та Босха.
14. Знайдіть риси впливів італійського Ренесансу в творчості Дюрера.
15. У чому особливість еволюції портрета доби Відродження?
16. Які досягнення характерні для розвитку ренесансної гравюри?
17. У чому сутність впливу Відродження на мистецтво України XVI—XVII ст.?

## Література

1. Алпатов М. Художественные проблемы итальянского Возрождения / М. Алпатов. — М., 1975
2. Арган Дж.К. История итальянского искусства: Античность. Средние века. Раннее Возрождение. Высокое Возрождение. Барокко. Искусство XVIII в. Искусство XIX — начала XX в. / Дж.К. Арган. — М., 2000.
3. Баткин Л. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности / Л. Баткин. — М., 1989.
4. Баткин Л. Леонардо да Винчи и особенности ренесансного творческого мышления / Л. Баткин. — М., 1990.
5. Бенеш О. Искусство Северного Возрождения / О. Бенеш. — М., 1973.
6. Виппер Б. Итальянский Ренессанс XIII—XVI веков / Б. Виппер. — М., 1977.
7. Гнедич П. История искусств. Северное возрождение: живопись, скульптура, архитектура / П. Гнедич. — М., 2005.
8. Дживелегов А. Леонардо да Винчи / А. Дживелегов. — М., 2001.
9. История зарубежного искусства / под ред. М. Кузьминой, Н. Мальцевой. — М., 1983.
10. Крвавич Д. Українське мистецтво / Д. Крвавич, В. Овсійчук, С. Черепанова. — Ч. III. — Л., 2005.
11. Овсійчук В. Українське мистецтво XIV — першої половини XVII ст. / В. Овсійчук. — К., 1985.
12. Овсійчук В. Українське малярство X—XVIII ст. Проблеми кольору / В. Овсійчук. — Львів, 1996.
13. Феномен української культури: методологічні засади осмислення: Зб. наук. праць. — К., 1996
14. Швинглхурст Э. Боттичелли: жизнь и творчество / Э. Швинглхурст. — М. : Спика, 1994.

# МИСТЕЦТВО XVII—XVIII СТОЛІТЬ

- 5.1. *Європейське мистецтво  
XVII ст.*
- 5.2. *Європейське мистецтво  
XVIII ст.*
- 5.3. *Мистецтво  
XVII—XVIII ст. в Україні.*



**К**ультура Нового часу (XVII—XIX ст.) відмовилася від статичної антропоморфної картини світу. Формування капіталістичного виробництва сприяло утвердженню високих темпів економічного й технічного розвитку. Буржуазні революції в Нідерландах, Англії, Франції, становлення європейських держав започаткували період соціальної нестабільності. Реформаційний і контрреформаційний рухи розхитали цілісність середньовічної ідеологічної системи. Поширення протестантської етики релігійно освяченої самоцінності праці, накопичення та підприємливості сприяло нагромадженню власності, капіталізації соціальних стосунків при принциповому осуді витрати прибутків на позаекономічні сфери буття (М. Вебер). Це сформувало класичні європейські ринкові відносини, прагнення до поширення яких зумовило географічні відкриття, що надали світові грандіозності, поклали кінець євроцентризму.

Утвердження в XVII ст. коперніанської системи світобудови стало утвердженням *динамічної моделі світу, побудованої на зіткненні протилежностей*. Проблема руху визначилася як сутнісна для більшості філософських вчень. Наука зосередилася на питанні динамічності матерії: основні закони механіки (Ньютон), закон падіння тіл (Галілей), механіка рідин і газів (Паскаль), закон руху планет (Кеплер), кровообіг (Гарвей), у XVIII ст. — теорія Канта — Лапласа про розвиток сонячної системи з туманності, у XIX ст. — теорія мінливості видів Ламарка, еволюційна теорія Дарвіна, закон збереження й перетворення енергії.

Відчуття плинності, руху стало характерним для Нового часу. Сформувався жанр роману як хронометражу людського життя, в музиці — fuga та сонатно-симфонічна форма зі змаганням тем, у живописі — портрети відобразили мінливість образів людського буття і вікові зміни людини. У побуті міцно утвердився годинник, означаючи орієнтацію культури на час теперішнього, на час-мить. Відповідно, часові мистецтва посили домінуючу позицію в Новій культурі.

Новий час витворив *механістичну картину світу*, в якій образ світу як організму було замінено на уявлення про універсум як механізм. Оречевлення суспільних відносин при капіталізмі викликало *деантропоморфізацію світомоделі*. Поступилися місцем суспільно-виробничим

зв'язкам патріархально-родові, просте виробництво — розширеному з відчуженням людини від результату праці. Абстракція капіталу стала домінувати над чуттєвою, матеріальною діяльністю людини. Коперніанська система перетворила ставлення космічних об'єктів із сакральних на суто фізичні, позбавила їх чуттєвої достовірності. Реформація за допомогою концепції Лютера і Кальвіна зруйнувала середньовічну ієрархічну систему світу, благородний верх і гріховний низ стали рівними між собою. Природу було позбавлено антропоморфної одухотвореності. Світ розглядався як велетенська система машин: Бог створив Всесвіт, визначив механістичні закони його руху, після чого той існує сам по собі.

Англієць Ф. Бекон постулював емпіризм як джерело знань. Француз Р. Декарт проголосив розум головним знаряддям пізнання. Голландець Б. Спіноза утверджував ідею розумної побудови держави. Українець Г. Сковорода уподібнював суспільство машині. Раціоналізм передбачав абсолютизацію математичної логіки й емпіричного природознавства, їхню проекцію на всі сфери духовного і матеріального життя. Природний закон розумівся в кінцевому підсумку як всесвітній розум типу позаособистісного “світового духу” Гегеля. Образами раціоналістичної утопії насичувалися навіть пластичні мистецтва: ідеальне штучне місто Петербург виникло як заперечення всього природного. Класичний роман переніс події в розумову, уявну сферу. Музична форма підкорилася закономірностям симетричної, циклічної, гармонійної світобудови, а також абстракції слова (виникає опера).

Динамізм механістичної картини світу вимагав зміни в ній статусу людини. Світогляд пронизувало відчуття *розчинення індивіда в універсумі*, його підкореності середовищу, суспільству. Вже Реформація викликала до життя ідею нікчемності людини. Почуття етичного релятивізму й відчуження отримало підтримку в атомістичній картині світу (Т. Гоббс). Індивідуалізм і природничо-науковий атомізм сприймалися як різні аспекти єдиного світовідчуття, відповідно до якого елементами природного і соціального буття є самостійні індивіди (атоми), взаємодія між якими здійснюється зовні механістично і підкоряється жорстким законам. Матеріальний світ сам по собі не має розумності, мети, тому моральне завдання людини — бути “острівцем” розумності в цьому світі, носієм думки і свідомо цілеспрямованої діяльності.



Парадоксально, але оречевлення зв'язків між людьми відкрило можливості для становлення всебічного, універсального індивіда — соціального атома. Міфом новоевропейської людини сприймався роман Д. Дефо “Робінзон Крузо”, в якому ситуація життя на безлюдному острові означала замкнений на собі індивідуалізм присвоєння світу буржуазною особистістю. Світ земних переживань людини став центральною темою композиторської творчості в італійця К. Монтеверді (опера “Орфей”). Комедія характерів остаточно закріпила завершену цілісність індивідуального (французи Ж.-Б. Мольєр і П. Бомарше, італієць К. Гольдони, англієць Р. Шерідан).

Відмова від антропоцентризму відкрила багатозначні зв'язки людини з оточенням, ознакою яких стала поява жанрів пейзажу, натюрморту, побутової теми. В цю добу також завершився процес локалізації великих національних художніх шкіл Італії, Франції, Голандії, Фландрії, Іспанії, Німеччини. Заміна цілісної моделі світобудови антиномічною відобразилася в культурному протиборстві стилів як різних образів світу.

## 5.1. Європейське мистецтво XVII ст.

Наукові пошуки XVII ст. породили почуття непорівнянності безодні космосу і минулості беззахисного людського життя. Це й стало духовним змістом мистецтва **бароко**. Домінування барокового мислення характерне для тих країн, в яких панували феодальні тенденції і релігійні суперечності (Італія, Іспанія, Фландрія, Німеччина, Англія, Східна Європа). В Україні осмислення історичної ситуації (експансія османської імперії і католицького світу, війни за гетьманську владу) також відбувалося в категоріях барокової моделі світобудови.

Бароко відобразило уявлення про вічний рух Всесвіту, що народжується й існує у боротьбі протилежностей. У літературі примхливі повороти думки, її орнаментальне оздоблення алегоріями та метафорами змушували рухатися лабіринтами заплутаної фабули. Динаміка музичної тканини створювала ситуацію вознесення на небо або падіння в пекло (ля-мінорна прелюдія Й.-С. Баха з II тому “Добре темперованого клавіра”). В українській музиці на зміну лінійній одноголосній монодії

прийшов поліфонічний партесний хор з драматургічною концепцією руху думок і почуттів героя.

Динаміка світу народжувалася в *антиноміях* буття і смерті, почуття і розуму, тілесного і духовного, у співіснуванні земної звукообразальної програмності “Пір року” А. Вівальді і духовних кантат Баха; в розвитку полемічної літератури в Україні (І. Вишенський, М. Смотрицький, З. Копистенський). Антиномії виявляють себе і на рівні художнього мислення: мажор і мінор, світло і півтьма, ствердження і заперечення, контрасти темпів.

Розум, який відкрив безодню Всесвіту, сам загубився в ньому. Це викликало почуття метафізичної тривоги, *світоглядного песимізму*, образ “time is out”, “вивихнутого часу”. Гіркою сповнені роздуми про світобуття французького філософа Б. Паскаля й англійського поета Дж. Донна. Для героя книги “Сімпліссімус” німецького автора Х. Гріммельсгаузена світ став хаосом зла. Герой драми іспанського драматурга П. Кальдерона “Життя є сон” прийшов до висновку, що лише смерть пробуджує до життя.

Образ людини, яка кораблем мчить морем (символ плинності світу) до вічної пристані царства небесного, був провідним в українській бароковій поезії Д. Туптала, Л. Барановича, К. Транквіліона-Ставровецького. Тема смерті в музиці зливалася з екстатичною радістю відмови від земного тягара або мудрого прилучення до вічного життя (М. Березовський “Не отвержи мене во время старости”). Так виникав образ *антиномічного барокового часу в поєднанні минулості земного і безкінечності вічного*, який набув свого втілення в знаменитих “Пассакалії” і “Чаконі” Баха з їх незмінним басом.

Загальна барокова театралізація життя — популярність опе-



Л. Берніні. Площа перед собором св.Петра у Римі. 1656—1667

ри, кантати, ораторії, алегоричних церемоній, високомовності, довгих перук, оксамитових драпірувань та емблем — нагадувала про те, що світ є облудною мішурою, і настане час знімати маски й опускати завісу. За допомогою безкінечних ілюзорних втілень людина прилучалася до трансцендентності.

Людина доби бароко відчула себе покинутою в безкінечності Всесвіту. Її місце у світі визначалося в колізії індивідуального і природного, ідеального і реального. Теорія перцепції та аперцепції Г. Лейбніца реабілітувала ірраціональне пізнання. Відкрилася *суперечливість внутрішнього життя людини*. Боріння між аскетичною відчуженістю від життя і смаком до земних насолод — характерний образ і для української барокової поезії (Л. Баранович, І. Галятовський, І. Величковський). Антиномічна ідея вивищення через умалення й смирення пронизувала життя і творчість українського філософа Г. Сковороди.

Архітектура бароко тяжіла до динамічного просторового рішення образу, контрастів світла і тіні, порушення тектонічного зв'язку інтер'єру з екстер'єром, загальної живописності форми. В ній хвилясті лінії і надлишок декору породжували ілюзію руху й експресії; спіралеподібні колони, що зникали у вишині, наближали до небес; розкішні сади й інтер'єри виражали пафос достатку і земних спокус; каскади фонтанів своїм падінням униз тягли до хтонічних глибин; інтер'єри створювали образ ірраціонального, безкінечного метафорично запаморочливого простору, що розкривався уверх. Характерними елементами архітектурного бароко стали масштабні колонади, численні розкреповки, волюти, пучки пілястр, складні багатоярусні куполи, декорування скульптурою фасадів.

Італійський архітектор **Франческо Бороміні** (1599—1667) замінив прямі лінії на примхливо криволінійні, плануючи *церкву Сан-Карло біля чо-*



Палац Цвінгер у Дрездені.  
Арх. М. Пьоппельманн. 1711—1722

*тирьох фонтанів у Римі* (1634—1667). Він спроектував складний фасад з активно виступаючими карнизами у вигляді хвилі, розірвавши його великим овальним картушем, декоративною скульптурою, контрастною грою світла і тіні. У результаті досяг піднесеної емоційності, пафосності, незвичної зверненості до глядача у невеликій архітектурній споруді.

Символом барокового пафосу стало завершення будівництва *собору св. Петра у Римі* під керівництвом італійця **Лоренцо Берніні** (1598—1680), який геніально доповнив основну споруду собору, виконану за проектами архітекторів Мадерна і Мікеланджело, розкритими обіймами колонади зі статуями на аттику. Від фасаду собору колонада утворює трапецію, потім дотримується ліній овальної форми. Завдяки ефектам оптичної перспективи трапецієподібно розташовані колони сприймаються паралельними, а овально розміщені — як такі, що окреслюють коло. Оптичні ефекти архітектури собору утверджували принцип загальної перетворюваності та всемогутності ілюзії. Органічний ритм численних колон і статуй створював загальне враження рухливості композиції, що примушувало глядача спрямовувати погляд у напрямку величного фасаду собору з розкішним пластичним куполом. В інтер'єрі собору кульмінацією просторової динаміки грандіозних нефів став розкішний бронзовий ківорій-балдахін з витими колонами, оформленими пишним драпіруванням з бахромою.

Тяжіння до ансамблевої цілісності характерне для архітектури замських віл бароко. Репрезентативна пишність і виклична велич розташованої серед терасного парку *вілли д'Есте в Тіволі* (будівництво розпочато у др. пол. XVI ст., ландшафтний дизайн виконано в 1660—1670 рр. за участі Л. Берніні) символізує марнотну славу земного життя; контрасти падаючих струменів фонтанів і тихих дзеркальних водних партерів, широких замріяних терас і сходів, що тяжіють донизу, — образ мікрокосму в борінні та єдності поцейбічного і потойбічного. Драматизація простору, гіперболічність форм, складні ракурси, численні світлові ефекти покликані приголомшити й осліпити глядача.

Тяжіння до цілісного погляду на світ викликало в бароковій архітектурі прагнення до створення містобудівничих ансамблів. Будівлі органічно включалися в простір вулиці, площі, парку. Скульптура активно вторгалася в архітектурний і садовий простір. Простір організовувався променями прямолінійних вулиць, центрувавсяobelісками, декоративною пластикою, пишними фонтанами, динамізувався рухливими моти-

вами сходів, що піднімаються та опускаються. Знаменитими стали міські ансамблі *Іспанської площі*, *площі дель Пополо*, *площі Навона в Римі* та інші.

Стиль бароко залишив також слід в архітектурі Іспанії, Німеччини, Фландрії, Росії, Франції. Найбільш відома пам'ятка іспанського бароко — *собор в Сант'яго-де-Компостела* з примхливими фасадами та подібним декором грандіозних веж. Знаменитим бароковим ансамблем Німеччини є *палац Цвінгер у Дрездені* (1711—1722) архітектора М. Пьоппельманна. Його планування — це лінія одноповерхових галерей з дугоподібними контурами воріт і павільйонів, згрупованих навколо подвір'я з фонтанами. В архітектурній композиції ансамблю використано контрасти світла і тіні, масивності та повітряності, закруглених і прямих ліній, примхливих і стриманих форм, спокійних партерів і динамічних струменів фонтанів; фасади ж Цвінгера взагалі позбавлено рівних поверхонь: колони, пілястри, ніши, скульптурний декор утворювали їх ефектний живописний рельєф.

У Росії стиль набув розвитку як “елізаветинське бароко” в XVIII ст. у творчості **Бартоломео Растреллі** (1700—1771). Характерними рисами його творчого почерку стали інтенсивне колорування фасадів, їх рельєфне вирішення за рахунок ритмів колон і пілястр, анфіладне планування інтер'єрів з ефектом безкінечної глибини простору. *Єкатерининський палац у Царському селі* (1752—1756), вирішений на контрасті білого і синього з позолотою скульптур, витягнуто вздовж великого парадного двору з великим регулярним парком. Довгі ряди вікон і карнизів утворювали горизонтальні вісі будівлі, що надавали споруді композиційної цілісності. Інтер'єри палацу приголомшували золотим різьбленням, дзеркалами, живописними плафонами, динамічним рухом парадних сходів, безкінечними перспективами анфілад. *Зимовий палац* (1754—1762) Растреллі сплановано навколо внутрішнього двору. Враження барокової пишноти тут досягнуто не за рахунок вигину площин, а рясного соковитого рельєфу поверхні. В інтер'єрах декоративний живопис просторово-перспективними ефектами ускладнював і динамізував простір. У *соборі Смоленського монастиря* (1748—1764) російське храмове п'ятивершшя, трактоване будівничим у примхливих формах європейського бароко, створює єдину компактну групу, співрозмірну з тілом хрещатого храма.

Підвищена емоційність, театральність, протиборство простору і маси, поєднання релігійної екзальтованості з підкреслено земною чут-

тевістю характерні для барокової скульптури. У “*Давиді*” (1623) скульптора **Л. Берніні** на протигагу збалансовано врівноваженим рішенням Донателло, Вероккьо і Мікеланджело втілено момент лютого протиборства з ворогом. Напружена барокова спіраль торсу, спотворене гнівом обличчя, живописна гра мас, що різко порушують простір, створюють враження невідворотності божественного правосуддя, втіленого в образі сміливця Давида.

У його ж “*Екстазі святої Терези*” (1645—1652) містичне видіння чорниці відкривається перед нами як театралізоване видовище на тлі позолочених променів божественного світла і невагомим хмарин. Захоплена любов’ю до Бога свята Тереза занурена у стан, подібний до смерті: рука безвільно опущена, голова закинута, обличчя сповнене страждання, у хвилях якого в гігантському зусиллі народжується нова душа. У своїй скульптурі Берніні подав людину як поле боріння святості та чуттєвості, тіла і духу, втіливши антиномічність барокового мислення у поєднанні реальності та вимислу, любові земної та небесної, цупкості та прозорості, масивності та легкості, світла й темряви, хроматичного і ахроматичного.

Антиномічні почуття напружували духовне життя героїв портретних образів Берніні. Його *кардинал Боргезе* (1632) — втілення багатогранності особистості політичного діяча, владного й інтелектуального, стриманого і пристрасного, амбіційного і дипломатичного, *король Людовік XIV* (1665) — репрезентивності особи правителя з його артистичністю та жорсткістю, ефектністю та деспотизмом.



*Л.Берніні. Екстаз святої Терези.  
1645—1652*

Живопис бароко звернувся до ірраціоналізму, містики, активно впливаючи на уяву і почуття глядачів драматичною напругою, експресією форм, темами мучеництва, екстазу, триумфів, подвигів. Італійський художник **Караваджо** (1573—1610) заперечував традиційну ієрархію жанрів і гуманістичний канон краси. Його герої — люди соціального дна, брутальні та відверті. Їх присутність в релігійних сюжетах акцентувала людське, профанне на противагу божественному, сакральному, а самі мотиви сприймалися як жанрові сцени буденного життя. З його “*Марією Магдаліною*” (1596—1597) могла ототожнити себе будь-яка жінка: і у втомлено складених на колінах руках, в опущеній голові з розпущеним

волоссям відчуті життєвість і демократизм і водночас долучитись до містичного світу. У “*Покликанні апостола Матфея*” (1599—1600) лише з появою у бідній і вбогій комірчині Христа з’являється світло, а з ним і надія на перемогу над ницістю духу збирачів мита.

У “*Вечері в Еммаусі*” (1601—1602), де два учні Христа впізнають у співтрапезнику Бога і Вчителя, реалістичність передачі деталей змагалася з театральністю жестів і драматичністю освітлення. Реакції трьох апостолів на впізнаваний жест Христа на Таємній вечері природні своєю індивідуальністю: від схвильованості до невіри. Натуралістично зображений натюрморт є водночас символічним, де хліб і вино натякають на Причастя, перезрілі фрукти і смажена птиця — на смерть, гранат — воскресіння. У картині остаточно сформувались всі характерні риси стилю Караваджо: фігури розміщено в закритому просторі на тлі плоскої стіни, що різко фіксує тіні, з



Караваджо. Покладання в домовину.  
1602—1604

освітленням, яке падає зверху зліва. Новаторство художника проявилось у сміливому використанні тіней: темні тінь від руки Христа і тінь на скатертині, що з погляду ренесансних майстрів мали б руйнувати гармонію, не тільки підкреслюють глибину простору, але й напруження драматургії картини.

У “Покладанні в домовину” (1602—1604) яскраве світло вихоплює з темряви фігури близьких Христа, які опускають його тіло в могилу. Барокова стилістика тут закладена в протистоянні монументальної статуарності, підкресленої могильною плитою, і динамічної діагоналі композиції, в змаганні білизни христового тіла і червоних, синіх, зелених бгунків одягу персонажів, у контрасті бруталної стриманості почуттів звичних до смерті людей, і екзальтованого всплеску емоцій Магдаліни.

Простота і природність образів Караваджо поєднувалася з їх бароковим символізмом. Так чуттєвий “Лютніст” (1595) є водночас портретом молодої людини і алегорією кохання, а сповнений життя “Вакх” (1596) натюрмортом з перезрілими плодами, розтрісканим гранатом, плямистими яблуками та поживклим виноградним листям натякає на швидкоплинність всього земного. Саме в натюрмортах проявилася майстерність художника у передачі фактур. Його “Корзина з фруктами” (1597) вражає віртуозністю деталей — від крапель на листку до воскуватих боків яблук. Новації Караваджо на століття визначили характерні риси барокового живопису.

Барокова антиномічність з особливою силою проявила себе в іспанському живописі XVII ст., де містична спіритуалістичність поєднувалася з приземленістю профанного світу. Релігійна екзальтованість і трагізм образів характерні для творчості художника **Ель Греко** (1541—1614), грека за походженням, який все своє творче життя пов’язав із Іспанією, синтезувавши внутрішнє горіння візантійської іконописної традиції та життєствердність венеціанських учителів-колористів з іспанським пристрасним відчуттям близькості смерті. Образ світу, представлений ним у картині “Тоledo в грозу” (1610—1614), став схвильованим, підкореним владі таємничих космічних сил. Пронизлива тривога розлита у цьому освітленому холодним розривом блискавки пейзажі з його бентежними лініями пагорбів, які покликані втілити нестійкість буття, владу ірраціональних сил, крах ренесансної гармонії.

У його “Похованні графа Оргаса” (1586—1588) зустрів небесного і земного світів підкреслювала невмирущу цінність милосердя толед-



ського графа Оргаса, яке уявило його в середньовічних легендах. Центром земного світу в нижній частині композиції стає тіло покійного, оточене сучасниками, історичними персонажами та явленими на землю святими. Образи толедців вражають самозаглибленням, гідністю, стриманістю почуттів перед обличчям всевладної смерті. Центром небесного світу у верхній частині композиції є Христос, який приймає душу графа в оточенні сонму янголів і святих. На протигагу ефемерності чорно-білого світу земного світ небесний вражає реальністю витягнутих фігур-привидів і матеріальністю їх негнучких кутастих і насичених кольорами бганків.

Більшість картин Ель Греко (*“Хрещення”* (1597—1600), *“Сльози апостола Петра”* (1605), *“Воскресіння”* (1605—1610), *“Поклоніння пастухів”* (1612—1614)) написані на релігійні сюжети, екзальтовані герої яких переживають стан містичного екстазу. Композиції картин побудовано на співвіднесенні земних і небесних планів, сміливих ракурсах фігур, неспокійних хвилеподібних лініях, контрастах світла і тіні. Простір картин ущільнено сильно видовженими нематеріальними фігурами, які в пристрасному динамічному пориві тягнуться до неба. Драперії, хмари, дерева і скелі набувають одухотвореного життя. Вибір низької лінії горизонту зменшує масштаб профанного буття за рахунок збільшення сакрального. Холодне освітлення сцен створює враження випромінювання предметами і фігурами містичного мерехтливого сяйва. Сила контрасту фосфоричних холодних і теплих фарб підсилена використанням додаткових кольорів. Знервовано видовжені дотики пензля майстра перетворюють світ на одухотворену динамічну стихію, що у невпинному пориві підхоплює людські тіла, забираючи в них самостійність існування.

Трагічне напруження духовного життя характерне для героїв портретів Ель Греко. У портреті *інквізитора Ніньо де Гевара* (1601) відтворено образ людини похмурої доби політичних пристрасностей і фанатичної віри, зовні стриманої, проте внутрішньо знервованої, емоційно холодної, але пристрасної в діях. Натомість у *портреті Паравісіно* (1609) суперечливе протиборство всередині людської душі постає як змагання інтелектуальності та містицизму, допитливості та мрійливості, благородної гідності та бунтівної свободи. Приховану внутрішню пристрасність за холодно-стриманою етикетністю Ель Греко відкриває в написаній з використанням обмеженої чорно-біло-червоної палітри *“Дамі у горностаєвому хутрі”* (1577—1578).

На відміну від Ель Греко інший представник іспанської школи **Хусе-не Рібера** (1591—1652) трактував релігійні сцени з життєвою достовірністю, побутовою конкретністю, точністю деталей, зберігаючи барокове захоплення героями, які страждають і стійко переносять свої страждання — “Св. Інесса” (1641), “Хромоножка” (1642). Образи мученицького життя приваблювали силою почуттів також іспанця **Франсиско Сурбарана** (1598—1664) — “Св. Касильда” (1640-ві роки). Лаконізм художньої мови, пластична сила форм характерні для натюрмортів художника — “Натюрморт з чотирма посудинами” (1632—1634), “Натюрморт з апельсинами та лимонами” (1633).

Вершиною іспанської школи XVII ст. стала творчість **Дієго Веласке-са** (1599—1660). В історичній картині “Здача Бреди” (1634—1635) художник наділяє реальну подію передачі ключів від поваленої голландської фортеці Бреда переможному іспанському війську тонким психологізмом стосунків між людьми. Іспанський воєначальник Спінола приймає ключі водночас із амбіційністю переможця, і шанобливим визнанням мужності переможених; голландський полководець Юстін Нассауський, ритуально схиляючись перед переможцем, зберігає гідність і честь самодостатньої особистості. Чітко визначений композиційний центр картини розділяє її на дві протилежні сторони — монолітність переможної групи іспанських грандів підкреслена ритмізованим рядом вертикальних списів, розгубленість мужніх і незалежних голландців — різноспрямованістю поглядів, схиленими прапорами, клубами диму. Широке пейзажне тло з червонуватими відблисками згарищ у сріблястому ранковому серпанку відтворює атмосферу важких військових битв.



Ель Греко. Толедо в грозу. 1610—1614

У картині “Меніни” (1656) Велескес відкрив сторінку буденного життя іспанського королівського двору. В увішаному численними полотнами приміщенні маленька інфанта зі своїми фрейлінами та художник перед великим мольбертом готуються зустріти королівське подружжя, чие відображення вже з’явилося у дзеркалі на задній стіні. Спостережені моменти буденності — придворні, які тихо розмовляють, гофмаршал, який відкриває завісу, фрейліна, яка підносить наїдки інфанті, сплячий пес, грайливі потворні карлики — не порушують загальної церемоніальності палацового укладу, над яким підноситься фігура художника-творця, пензлю якого підвладні і випадковості, і ритуали. Складність композиційної організації картини з декількома просторами всередині неї (в тому числі віддзеркаленого) переплітається зі складністю її колористичного рішення. Пронизання повітря сцени сріблястим світлом, що пом’якшує контури предметів, утворене загальною перлово-коричневою та попелясто-зеленою гамою, в якій оживають сполохи рожевого, золотавого, червоного, блакитного. Майстерне використання Веласкесом вальорного живопису,

побудованого на тональних нюансах, що визначають співвідношення світла і тіні в межах одного кольору, дозволяло досягати мерехтливого рівного освітлення сцен, прозорості повітряного середовища, стриманих тонких колірних гармоній. Сміливість і легкість живопису створює враження миттєвості події, ефекту залучення глядача до дійства.

Складність просторового рішення характерна також для картини “Прялі” (1657), яка написана за мотивами міфу про майстерну прялю Арахну, яка викликала на змагання саму богиню Афіну, гнів якої перетворив її на павука. Композиція картини побудована на послідовності трьох сцен: прядильної майстерні, освітленої зали, де святково вбрані дами розглядають



Д. Веласкес. Меніни. 1656

готовий гобелен, і самого гобелену із зображенням міфологічної події. Зіставлення реального і художнього відображення єдиного мотиву дає уявлення про тонку грань, що відділяє сакральний світ творчості від профанного світу буденності. Мерехтливе золотаве повітря об'єднує всі просторові мотиви картини, пом'якшуючи переходи планів від відчутної матеріальності насиченого червоно-коричневого першого до повітряності сріблястої блакиті з вкрапленнями рожевого, червоного і жовтого на далекому.

Майстерність Веласкеса-живописця блискуче продемонстрована в його *“Венері біля дзеркала”* (бл. 1657), де невимушена грація гнучкого тіла богині примушує схилити коліна крилатого бога кохання, який тримає в руках дзеркало в чорній рамі з нечітким відображенням її обличчя. Стримані гармонії теплих і холодних тонів відтворені віртуозними дотиками пензля.

Портретна галерея Веласкеса вражала глибиною психологічних характеристик та емоційною стриманістю розкриття складності та суперечливості душевних рухів людини. Ним створені багатогранні портрети *короля Філіппа IV* (1628), *інфанти Маргарити* (1660), *інфанта Фердинанда* (1632), *кінний портрет Балтасара Карлоса* (1635). *Пану Іннокентія X* (1650) Веласкес зобразив на золотому троні, декорованому червоним оксамитом. Багатогранна характеристика відтворювала образ суворої неординарної особистості, в якій поєднано розум, енергію, прозорливість із жорстокістю, лицемірством, зверхністю. Насичений акорд тонко нюансованого червоного кольору підсилює холодність блакитних очей і неживу білизну комірця, акцентуючи напруження внутрішнього життя суперечливої натури.

У жорстко реалістичних портретах королівських карликів Веласкес розкрив душевну драму знедолених людей соціального дна. *Карлик Франсиско Лескано* (1643—1645) з викликом зустрічає нашу цікавість до його неприховано непропорційного тіла, видаваючи захисну реакцію людини, яка вважає себе помилкою природи. *Дон Себастьян дель Морра* (1643—1644) пронизливо-печальними очима дивиться знизу уверх, в той час як світло жорстко виявляє зморшки на обличчі та потворні кульги його рук. Немічне тіло *Ель Прімо* (1644) контрастує з розумно-зосередженим обличчям. Обрана художником точка зору зверху вниз ущільнює простір портретів, акцентуючи відчуття самотності та пригніченості їх персонажів.

Якщо іспанська мистецька школа XVII ст. дала зразки дивовижного сплаву релігійної екзальтованості й інтелектуальності з демократизмом і стриманою простотою, то традиції мистецтва Фландрії відзначені чуттєвістю художнього сприйняття сповненої родючості стихійної природи та цілісної й енергійної людини. Фламандський варіант бароко концентровано в творчості *Пітера Пауля Рубенса* (1577—1640), художника бурхливого темпераменту, динамічних ритмів і життєрадісних образів. Його монументальні олтарні композиції, що захоплюють напруженою видовищністю, створені для барокових інтер'єрів. У *“Знятті з хреста”* (1611—1614) голова Христа, що важко впала на плече, дає уявлення про трагічну невідворотність смерті. Композиція побудована на стрімкій напруженій діагоналі, пластичній виразності фігур персонажів, могутній світлотіні, багатому поєднанні холодних і теплих відтінків, цілісності ритмів простору і людських тіл, піднесеній патетичності настрою.

Драматична динаміка характерна для картини *“Полювання на левів”* (бл. 1615 р.), де лев стрімким стрибком руйнує гармонійну групову композицію з фігур людей і коней. У цій сцені немає переможців — дикування смерті відчуває кожен. Лють смертельної битви, фізичне і духовне напруження людей і тварин передані неможливими ракурсами фігур, патетикою жестів, могутнім рухом, експресією драпірувань, бурхливим життям природних сил, побудовою композиції на основі складних діагоналей, еліпсів, спіралей, хвилеподібних ліній, контрастів колірних плям, енергійного протиставлення світлого і темного.

У картині на міфологічний сюжет *“Персей і Андромеда”* (1620—1621) Рубенс ушляковує героя, який врятував прекрасну Андромеду від страшного чудовиська, втілюючи мить зародження кохання. Богиня перемоги Вікторія увінчує мужнього Персея лавровим вінком. Проте він весь спрямований до чарівної Андромеди, плавні абриси напоєного золотим сяйвом оголеного тіла якої розчиняються в повітряному середовищі, зітканому з акордів яскраво-червоного плаща героя, холодного срібла його лат, мерехтіння жовтого, рожевого і блакитного. Колір тут став основним виразником схвильованої атмосфери радісної ніжності. Важливим живописним принципом Рубенса була відмова від застосування в тінях пастозності білих і чорного, яка зберігала прозору золотавість тіней і загальну теплоту кольорової гами. Нанесення художником поверх корпусних фарб прозорих лесувань пом'якшувало контури предметів,

підсилювало глибину тона, створювало враження мінливості кольору, його вібрації в світлоповітряному середовищі.

Чуттєвою повнотою життя вирізнялися портретні образи Рубенса. У *портреті камеристки інфанти Ізабелли* (1625) чарівна трепетність рухливих емоцій дівчини передана контрастом сповненого золотих рефлексів ніжного обличчя, підкресленого білою піною широкого коміра, і глибокого оксамиту темного тла. Хвилеподібний мазок, прозорість вібруючих тіней, легкі дотики пастозних рефлексів створюють відчуття ледь помітного глядачеві тонкого переходу настрою від тихої радості до прихованого смутку. В *“Автопортреті”* (бл. 1638 р.) Рубенс блискуче втілив образ людини інтелектуальної, талановитої і водночас самодостатньої й амбіційної. В *портреті Сюзанни Фоурмен* (“Солом’яна шляпка”, бл. 1622—1625 р.) опоетизовано ідеальний тип квітучої молоді фламандки з її пишним білосніжним тілом, великими блискучими очима, виразними і кокетливими шатами. Повна розкутість характеризує картину *“Шубка”* (бл. 1636—1638 р.), де художник зображує оголену дружину Олену Фоурмен, ледь прикриту віртуозно написаною хутряною шубкою. Її тіло зіткане з сонячного світла, насиченого чевонуватими рефlekсами. Під його пензлем пишна повнокровна краса жінки стає символом життєдайної родючості, язичницької насолоди тілесними примарами життя.

Традиції рубенсівської портретної майстерності продовжив його учень **Антоніс Ван Дейк** (1599—1641), який створив тип парадного аристократичного портрета витонченого рафінованого персонажа. На відміну від повнокровних і чарівних героїв Рубенса, його моделі благородно стримані та спокійно-меланхолійні. У *парадному портреті короля Карла I* (бл. 1635 р.) він використовує складну ком-



П. П. Рубенс. Шубка.  
Біля 1636—1638



Ф. Галс. Циганка. Біля 1630

позицію з пейзажним тлом і елементами жанровості: король зображений на полюванні. Низька точка зору підкреслює горделивість пози правителя, демонстративність його жестів, видовженість пропорцій фігури, ефектність костюма, а характерна для художника холодна сріблясто-коричнева гама — його меланхолійність, легковажність і зверхність. Іншими відомими роботами художника є *“Портрет герцога Джеймса Стюарта”* (1632—1640), *“Автопортрет”* (1622—1623), *“Портрет Генрієтти Марії”* (1633) та ін.

У XVII ст. у Фландрії набув розвитку також натюрморт, виокремлення якого в самостійний жанр було пов’язане із цікавістю до предметного довкілля. Знамениті “фламандські лавки” художника **Франса Снейдерса**

(1579—1657) уславляють красу земного буття, родючість землі, вражаючи святковою декоративністю. В його *“Натюрморті з лебедем”* щедрість дарів землі втілена через тісняву і надлишок соковитих плодів, жирних тушок битої птиці та дичини, вологих слизьких морських рибин, що нагромаджуються на дубовому столі та, невміщуючись, падають з нього. Барокова стилістика відчувається тут у тяжінні до величності та пишноти, напруженої афектації, перебільшенні масштабів предметів, схвильованості ліній, бурхливості ритмів, контрасті насичених кольорів.

Смаки торговців і ремісників визначили шляхи розвитку мистецтва XVII ст. в Голландії, де перемогла буржуазна революція, отже, мистецтво вийшло на ринок і стало звичайним товаром із запитом на портретний, натюрмортний і побутовий жанр, популярність яких визначала цікавість до буденних проявів навколишньої дійсності. Засновником портретної школи в голландській традиції був **Франс Галс** (бл. 1580—1666 рр.), роботи якого визначалися жанровим характером і увагою до кожної конкретної особистості. Характерним прийомом художника стало представлення фігури персонажа в перспективному скороченні, як у

портреті “Кавалер, який посміхається” (1624). Це давало змогу підкреслити зверхність героя щодо глядача, враження хитрого, насмішкуватого, самовдоволеного погляду. Розкішна вишивка на одязі з бджолами, стрілами, полум’ями, рогами достатку, кадуцями, що сприймаються як натяк на перемоги на любовному і фінансовому фронті, цілком у душі провокуючого погляду і гордовитої постави. Глибину простору портрета посилено світловим потоком зліва та тінню на стіні.

Символом свободолюбності, незалежності духа сприймався завзятий і спокусливий погляд “Циганки” (бл. 1630 р.), розкішні форми якої майстерно змодельовані світлотінню, зухвалими вільними рухами пензля художника, пастозні відокремлені мазки якого увиразнюють золотисте сяйво її шкіри на контрасті з білизна сорочки та сіро-коричневим тлом. Знаменита “харлемська відьма” стала героїнею портрету “Малле Баббе” (1629—1630), де асиметричність композиції, динамічність пози, експресивність поєднання коротких і довгих мазків створили енергійний і таємничий образ демонічної та похмурої особи.

У пізніх портретах Галса посилюються нотки внутрішнього незадоволення, гіркоти розчарувань, втомлення від життя. У *портреті регентши притулку для престарілих* (1664) силуети п’яти жінок розташовані на тлі похмурих темних стін. Атмосфера царства згасання і розпаду створена тут пергаментними обличчями, запалими очима, сухими губами, безглуздою злістю, гірким жалем за втраченим. Лаконічна гама з домінантними чорними, білими і сірими кольорами, стрімкі пастозні дотики пензля, стриманість композиції безжально викривали старість без прикрас.

Найбільш популярним у голландському живописі був побутовий жанр, найкращим майстром якого можна з впевненістю вважати **Яна Вермеєра Дельфтського** (1632—1675). Персонажі його картин зайняті буденними справами: вони грають на музичних інструментах, позують перед дзеркалом, вишивають, плетуть мереживо, читають листи. Проте художнику вдалося занурити їх у атмосферу краси та гармонії, що поетизує всі прояви буденності. У сюжеті “Дівчини з листом” (кінець 1650-х рр.), де зображення молодої панянки, яка читає довгоочікуваного листа, доповнене зім’ятим покривалом і фруктами як символами гріховності та нещадним відображенням дівчини у віконному склі як потворної старухи зі скорбними обличчям, проступає мотив втраченої надії, швидкоплинності радощів життя, марноти життєвих зусиль. Холодне вранішнє світло, яке заливає інтер’єр кімнати, стало характерним при-



йомом Вермеєра, що надавало його картинам благородної сріблясто-блакитної тональності.

Світло, яке наділене могутньою виразною силою та чистотою, поєднує образ молодої жінки з неквапливими рухами у “Служниці з глечиком молока” (1657—1660). Воно увиразнює фактуру свіжих хлібин, глиняного глечика, старої корзини, густого струменя молока, створюючи вібруючу в повітрі атмосферу тихого спокою та світлої радості, що перетворює буденну мить на таїнство. Зазирнути в свою творчу лабораторію художник дозволив в картині “Майстерня живописця” (бл. 1665 р.), де сцену роботи митця над зображенням моделі, яка позує, він перетворив на захоплююче театралізоване дійство.

У знаменитій “Дівчині з сережкою із перлини” (1665) Вермеєр фіксує миттєвий рух, момент, що застигає: на темному нейтральному тлі у півоберта зі спини зображено дівчину. Її голова злегка нахилена, що створює враження мрійливості та розсіяності думок. Ніжність освітленого обличчя підкреслена контрастом білого коміра та жовтувато-коричневого одягу, блакитного тюрбану та лимонного драпірування, великої краплі перлини. Образ “виткано” малими дотиками пензля частками чистого кольору з тонкими нюансами, що однаковими пігментами моделюють поверхні як на тінях, так і світлі при скороченні шкали колірних відтінків.

Здатність голландців цінувати найменші прояви буденного життя заявила про себе в мистецтві натюрморту. Голландські “сніданки” та “десерти” мають інтимний характер, зігріті хатнім теплом, виявляють внутрішній зв’язок предметів із життям людини. У натюрмортах *Пітера Класа* (бл. 1597—1661 рр.), *Віллема Геди* (1594—1680/82) і *Віллема Кальфа* (1622—1693) володарював живописний безлад зім’ятих скатертин, переплутаних предметів сервірування, надкушаних і надламаних наїдків, перевернутих бокалів, надрізаних фруктів, який нагадує про недавню присутність людини. Стримана сірувато-оливкова і золотисто-коричнева гамма, оживлена плямами світла і різнокольоровими тінями на склі, металі, дереві, полотнині, зберігає пам’ять про кольори землі. Атмосферу уявної тиші та спокою голландських натюрмортів пронизує ледь вловиме відчуття тривоги, крихкості існування, сповнене барокового мотиву “суєти суєт”.

Вершиною голландського мистецтва стала творчість *Рембрандта* (1606—1669), який писав історичні, біблійні, міфологічні та побутові

картини, був майстром гравюри. Визнання художник завоював картиною “Урок анатомії доктора Тульпа” (1632), що представляла виразний психологічний груповий портрет лікарів, які слухають пояснення лектора щодо анатомії людського тіла. Властива цій роботі органічність композиції групового портрета проявилася в “Нічному дозорі” (1642), де художник представив замовників портрета в момент виступу роти стрілків у похід. Яскравий потік світла вихоплює фрагменти фігур, окремі обличчя, фігуру маленької дівчинки з півнем, підкреслюючи напруження ситуації. Автору вдалося створити образ високого громадянського звучання, сповнений духу боротьби за свободу і незалежність.

У картині на міфологічний сюжет “Даная” (1636) Рембрандт також тяжіє до психологічної глибини. У прощальному, проте сповненому надії русі руки Даная, звабленої богом Юпітером, який прийняв вигляд золотого дощу, втілено мотив швидкоплинності щастя, його оманливості, краху сподівань. Згасаюче золотаве світло, що зникає за завісою, осяює прекрасне оголене тіло жінки, надає схвильованості та печального жалю настрою картини.

Інші картини Рембрандта на міфологічні та біблійні теми — “Святе сімейство” (1645), “Жертвоприношення Авраама” (1635), “Процання Давида з Йонафаном” (1642), “Ассур, Аман і Есфір” (1660) — також відзначалися глибоким гуманізмом, одухотворенням образів, зосередженням на внутрішніх моральних конфліктах особистості. Якщо в ранніх роботах Рембрандта домінували холодні кольори, то поступово палітра його тематичних картин зміщувалася в бік червоного і золотаво-коричневого; художник також відмовився від одного джерела освітлення сцени, що ускладнило світлове рішення простору, зробило світло в його картинах мерехтливим і приглушеним.



Ян Вермеєр Дельфтський.  
Служниця з глечиком молока.  
1657—1660

У “Поверненні блудного сина” (бл. 1669) Рембрандт звернувся до відомого біблійного сюжету, трансформувавши його мотив у напрямку відображення складної моральної колізії прощення. Це призвело до зміщення головних персонажів картини — старого сліпого батька, який рухом тремтячих рук по спині впізнає рідного сина — від її композиційного центру та появи свідків, які демонструють складну гаму психологічного ставлення до вчинку старого — від схвального прийняття до байдужості та нерозуміння і гніву. Благородну ідею любові до принижених і страждуючих, безмежну віру в добру природу людини розкрито тут у вражаючих життєвою переконливістю образах.

Протягом життя Рембрандт створив близько вісімдесяти автопортретів, що стали своєрідною автобіографією художника, відображуючи барокову концепцію динамічної природи внутрішнього життя людини. Так у *автопортреті 1629 р.* яскравий промінь світла вихоплює безбороде допитливе обличчя молодого сповненого надією художника. Атмосфера юнацького запалу та життєрадісності, характерна для *“Автопортрета з Саскією на колінах”* (1636), доповнена відчуттям стабільності становища успішного і витонченого майстра, його гармонією із самим собою в *“Автопортреті із золотим ланцюгом”* (1633), який вражає багатством відтінків нейтрального тла. Пізні автопортрети несуть на собі відбиток втоми, розчарування, сліди життєвих негараздів, яким художник протиставляє волю і творче натхнення, втілені у вперто стиснутих губах, похмурому погляді, “знаряддях” майстра — палітрі, пензлях і муштабелі, як на *“Автопортреті 1660 року”*. В останньому *“Автопортреті 1669 року”*, де корпусний живопис експресивно виконано пальцями, художник звертається до життя з насмішкою і гримасою зневаги знедоленої людини.



В. К. Гедда. Натюрморт з крабом. 1648

Рухливість душевного світу героїв Рембрандт розкриває в чис-

ленних портретах: це і зупинена мить смутних роздумів замкненого Яна Сікста (1654), і по-юнацьки захоплено-одуховорена емоційність у портреті сина Тітуса, який читає книгу (бл. 1656 р.), і позбавлений ідеалізації образ тихої жіночої вдачі у картині “Хенрікьє, яка входить у воду” (1654) з віртуозним чередуванням тонких і пастозних мазків, що блискуче передають грубувату фактуру тканини та прозору чистоту води. У портретах старої (1654) та старого у червоному (1652—1654) Рембрандт спресовує довгий і нелегкий життєвий шлях персонажів, відзеркалюючи на зморшкуватих обличчях сліди турбот і важких роздумів, втоми та розчарувань. Важко покояється на колінах натруджені вузлуваті руки, проте герої художника зберігають колосальну внутрішню силу, духовну енергію, яку випромінює золотаве світло їх облич. Виразність образів створена лаконічністю композиції, загальним враженням монументальності, фронтальною постановкою фігур, крупними бганками одягу, червонуватими рефlekсами, що нагадують тліюче вугілля вогнища, взаємодією сміливих пастозних мазків у світлих місцях і прозорих — у тінях, що відтворює вібруюче світлове і повітряне середовище. Ці пронизані трепетом життя образи увібрали в себе долі багатьох людей, цілих поколінь.

Крім живопису, протягом життя Рембрандт активно займався мистецтвом гравюри. Виконані ним в техніці офорта портрети і пейзажі, побутові та релігійні сцени завжди відрізнялися сміливістю та новизною художніх прийомів, багатством світлотіні, виразністю та лаконізмом ліній, живописністю тонального рішення, складністю та глибиною образів. Так, офорт “Христос, який зцілює хворих” (1649) побудовано на контрасті образів амбіційних і самовдоволених фарисеїв і страждених бідняків, які втратили надію. Прагнення Рембрандта дослідити моральні колізії буття людини визначило на століття вперед етичний пафос європейського мистецтва.

Мистецтво Франції XVII ст. формувалося в умовах утвердження абсолютної монархії, інтересу до проблем громадянського суспільства, соціальної дисципліни та патріархальної моралі. Високі етичні цінності стали предметом зацікавлення художників. Герої релігійних картин **Жоржа де Латура** (1593—1652) стримані, цілісні, душевно чисті та морально досконалі. У картині “Новонароджений” (бл. 1648 р.) зображено молодих жінок, які заколискують немовля, охороняючи його від життєвих негараздів. Характерне для Латура напружене світло, що розриває тем-

ржаву, підкреслює пластику зосереджено-застиглих форм, сповнює сцену гармонією, тишею, духовна значущість яких так контрастує з недосконалістю зовнішнього світу. Жанрові картини *Луї Ленена* (1593—1648) також позбавлені виразної оповідальності. Стримані сріблясто-блакитні тони та низький горизонт надають насиченій вологим повітрям картині “*Сімейство молочарки*” (1640-ві рр.) пластичної виразності образів, стриманість і чистота яких підносить їх над убогістю існування. Монументальність, чіткість ритмічних побудов, стриманість колористичного рішення, етична спрямованість образів Латура і Ленена наперед визначили риси класицистичного стилю.

Французький класицизм відобразив тенденцію раціоналізації свідомості, яка компенсувала ренесансний розгул індивідуалізму, стала точкою опори в мінливому світі. Раціоналізм виник як носій гармонії, порядку, пафосу суспільності. У Франції XVII ст. теоретиком класицизму став Н. Буало, який вважав почуття силою анархічною, руйнівною, а розум — силою, що дисциплінує. Основним змістом класицизму є суперечності між природним і суспільним у людині, між пристрастями і розумом. Герой класицизму усвідомлює суспільну необхідність, виконує державний обов'язок. Персонажі французьких драматургів Мольєра і Расіна завжди є носіями певної ідеї, тотожні самі собі, існують поза суперечностями і розвитком. Зразком подібної норми слугувала антична традиція, в контексті якої універсальні закони мистецтва вважалися відображенням закономірностей природи, що тяжіє до гармонії та рівноваги цілого. Характерними рисами стилю стали етичне спрямування сюжета, симетрія і рівновага композиції, єдність часу і місця.

Засновником класицизму в живописі був *Нікола Пуссен* (1594—1665). У міфологічних і релігійних сюжетах він шукав приклади громадянського служіння, моральної досконалості, відречення від особистого. Його герої — самодостатні стоїки, які не втрачають присутності духа за жодних обставин; відповідно художні засоби виразності образів художника зосереджені на стриманості, гармонії, замкненості, рівновазі та впорядкованості. У картині “*Смерть Германіка*” (1627) Пуссен звертається до сюжета загибелі полководця Германіка, отруєного імператором Тіберієм. Герой мужньо переносить страждання, його воїни в єдиному пориві готові виступити на його захист, емоційні переживання жінок і дітей максимально приглушені. Стриманості героїв відповідає архітектурна правильність побудови композиції, гармонія локально-наси-

чених колористичних плям, замкненість неглибокого простору композиції. Серед інших творів Пуссена можна також назвати — “Танкред і Ермінія” (1630-ті рр.), “Аркадські пастухи” (1632—1635), “Пейзаж з Польфемом” (1649).

В архітектурі класицизму утвердилися суворі закономірності, порядок і симетрія, завершеність і гармонійна рівновага. Споруда будувалася на основі строгих канонів, тим самим виявляючи стрункість і логічність самої світобудови. Головною рисою класицистичної архітектури стало звернення до форм античної традиції, до ордерної системи. Принципи відмови від деталей, позбавлених конструктивної функції, визначив властиву регулярність системи планування споруд і ландшафтів, симетрично-вісьові композиції, чіткість правильних геометричних об'ємів, стриманість декорування, монументальність.

Принципи класицизму повною мірою були реалізовані в грандіозному ансамблі *Версаль* — резиденції французьких королів (1668—1689), побудованому архітекторами **Л. Лево** і **Ж. Ардуеном-Мансаром** і садоводом **А. Ленотром**. Версаль будувався як ідеальне місто, що втілює ідею розумного і гармонійного суспільства, уславляючи могуть абсолютної монархії. План Версаль відзначається симетрією та регулярністю. Його фасади оформлені на основі класицистичної системи, в якій головну роль відіграє колонада, розташована на рівні другого поверху. Перший набув значення подіуму, що підтримує ордер. Третій же поверх оформлений у вигляді аттика. Енергійний виступ центрального ризаліту з ритмичними портиками порушує монотонність ліній фасаду. Враження грандіозності архітектури досягнуто великим масштабом цілого, простим і спокійним ритмом всієї композиції. Барокова тема проростає лише в



Рембрандт. Повернення блудного сина.  
Біля 1669



Версаль. Арх. Л. Лево, Ж. Ардуен-Мансар, А. Ленотр. 1668—1689

скульптурі, яка бунтівною схвильованістю форм контрастує з прямими геометричними абрисами будівлі.

Інтер'єри Версаля, що відзначаються особливо нарядним убранством, мали також парадний бароковий характер. Стилiстичне протиставлення майже класицистичних екстер'єрів і барокових інтер'єрів — специфічна риса французької архітектури цього часу. Єдиний наскрізний рух інтер'єрів створювався анфіладою парадних залів, кульмінацію яких досягнуто у Дзеркальній галереї, фланкованій залом Війни і залом Миру. З основною віссю палацу збігається вісь версальського парку, до якого входять: Великий канал, Швейцарське озеро, фонтани, басейни, ансамбль Трианон. Сади склалися з партерів (відкритих ділянок землі, покритих газонами, квітами, прорізнаних доріжками) і боскетів (невеликих гаїв у вигляді каре з дерев та кущів). У партерах і серед боскетів розташовувалися басейни, фонтани, статуї, архітектурні споруди. Домі-

нування прямих ліній, гладких площин, стереометрично підстрижених дерев, геометричних водойм і каналів створювало стилістику регулярно-го парку як образу підкорення природи розуму і волі людини.

Класицистичний стиль з його акцентом на колонаді, що втілювала непорушність закону і порядку, знайшов своє відображення також у *східному фасаді Лувра* архітектора **К. Перро** (1667—1678), *соборі Будинку інвалідів* в Парижі Ж. Ардуена-Мансара (1670—1677), *соборі св. Павла* у Лондоні (1675—1708) архітектора **К. Рена**. Образ класицистичної архітектури став зразком для державного будівництва на століття вперед.

## 5.2. Європейське мистецтво XVIII ст.

Світовідчуття **рококо** народилося у Франції на *поч. XVIII ст.* і було пов'язане з аристократичним середовищем. Змістова сутність рококо — в утвердженні “*природної людини*”, концепцію якої розвинув у своїх творах француз Ж.-Ж. Руссо й англієць Д. Дефо у романі “Робінзон Крузо”. Улюблені жанри рококо — інтер'єр будуару, інтимний портрет, пастораль, галантний роман, камерна музика, романс.

Ідеалом рококо стала *приватна людина, яка живе почуттями*. Це зумовило інтерес до індивідуального, неповторного, характерного, буденного. Героєм аристократичного суспільства був італійський авантюрист Дж. Казанова, котрий присвятив своє життя пошукам любовних пригод. Стилем соціальної поведінки став гедонізм, філософією — сенсуалізм, улюбленою темою — *кохання* як утвердження “природності” людини. Кавалер де Гріє, герой роману Прево “Манон Леско”, відмовився від свого соціального статусу заради куртизанки. Юлія, героїня роману Ж.-Ж. Руссо “Юлія, або Нова Елоїза”, покарана ранньою смертю за відмову від кохання. Хоча витончене рококо супроводжувало бездіяльне життя зніженої та манірної знаті, воно пронизане вільнодумством, до тепністю, грайливістю, насмішкуватістю.

Ідеал рококо містив важковловлювану амбівалентність. Гедонізм мав зворотну сторону у відчутті *ефемерності людського буття*. Життєстверджуючі мотиви опери В.А. Моцарта “Чарівна флейта” обернулися глибоким трагізмом “Реквієму”. Скандальновідомі твори маркіза де Сада представили “природну людину” в усій її жахливій тваринності.



Архітектурне рококо, хронологічними рамками якого є 1720—1740-ві роки, не внесло в будівництво суттєво нового, орієнтуючись в основному на досягнення декоративних ефектів витонченого розкошу. Величний палац поступився місцем невеличкому отелю, єдність інтер'єру та екстер'єру — пануванню вишуканих приватних покоїв, парадність і ваговитість форм — їх легкості та невимушеності, анфіландне планування — вигадливості асиметричного розташування кімнат. Зникає логічна ясність і раціональність композиції, доцільність форм, симетрія об'ємів, прямі лінії та площини. Всюди використовується примхливе відозмінення елементів ордерної архітектури, численні балюстради, розкреповані фронтони, ліпна орнаментация у вигляді завитків, рослинних гірлянд, масок, фєстонів, черепашок. Інтер'єри рококо характерні акцентуванням криволінійних форм, домінуванням пастельних відтінків декору (ніжно-рожевих, блакитних, сріблястих), плинністю його форм і ритмів, що позбавляють стіну матеріальності.

Типовий зразок архітектури рококо — *отель Субіз* (1730-ті р.) французького архітектора *Ж. Бюффона* (1667—1754). Лейтмотив плинної форми овалу об'єднав планування кімнат, їх фізичні контури, м'які закруглення переходу від стіни до плафону стелі, форми дзеркал, арок, вікон, декоративних рам, живописних панно. Примхливий ритм характерний для плетива рослинного декору, що розтікається по поверхні стіни. Розташовані один навпроти одного дзеркала увиразнювали ситуацію примарної гри, балансування на грані реальності й ілюзії. Інтер'єр щедро наповнювали численними дрібничками — інкрустованими комодами, маленькими консольними столиками, м'якими візерунчастими кріслами та диванами на гнутих ніжках, кришталевими люстрами та бра, срібними підсвічниками, табакерками, шкатулками тощо. Риси стилю рококо проступають також в архітектурі *палацу Сан-Сусі у Потсдамі* (1745—1747) архітектора Г. Кнобельсдорфа, розкішне ландшафтне середовище якого втілювало ідею гармонії між людиною і навколишнім середовищем.

Живопис рококо відрізнявся камерністю, витонченою декоративністю, примхливою грою форм. Його образи орієнтувалися на вічну молодість і красу, галантну меланхолійну витонченість, втечу від реалій недосконалої дійсності, а теми — на пасторалі, буколіки, галантні свята, де необтяжені тяготами життя персонажі займаються фліртом на лоні сільських ландшафтів.

Яскравим представником рококо в живописі був **Франсуа Буше** (1703—1770), талановитий декоратор, майстер міфологічних та історичних картин, пейзажу та жанрових сцен. У його пасторалях на зміну античним богам і богиням приходять пастушки, селяни, служниці, які віддаються святу життя, витонченим насолодам на тлі вишуканих ідилічних пейзажів. У картині “*Купання Діани*” (1742) володарює настрої безтурботності, створений кокетливими героїнями, їх фарфоровими тілами з манірно-граційними рухами, ефектними бганками, хвилеподібним композиційним ритмом. Чуттєвості образам надає характерний для Буше колорит в стилі “перлинної гармонії”, де складна колірна домінанта визначає витончену єдність морської та смарагдової зелені, лазурного та блідо-синього, коралового, тілесно-рожевого і перлисто-сірого.

Утвердженням реальної земної чуттєвості відзначена творчість учня Буше **Жан Оноре Фрагонара** (1732—1806), який поєднав характерну для рококо камерність форми з жанровістю легкодумного веселого жарту. Сюжет його картини “*Гойдалка*” (1767) грайливо-еротичний: молода дама, злітаючи на гойдалці, у захваті скидає маленький черевичок; знизу з-під куців нею милується її коханець; кам’яний Купідон, притиснувши палець до губ, немов просить нас не видавати джентельмена, який, причаївшись в кущах, так старанно розгойдує гойдалку. На тлі густої зелені саду королева пляма сукні юної спокусниці сяє переливами барвисто-насичених нюансів. Примхливість сюжетного ходу, легкі композиційні ритми, м’які трепетні тіні, гармонія теплих відтінків створюють емоційне середовище, сповнене чуттєвої млості, любовного томління, ефектно поєднаних з живим лукавством і зухвалістю.

Творцем галантного жанру в живописі по праву вважають французького художника **Антуана Ватто** (1684—1721), який відкривав внутрішній світ своїх персонажів у чарівливій атмосфері лицедійства і перетворень, знаходив матеріал для тонких



Отель Субіз. Арх. Ж.Бюффран.1730-ті

психологічних начерків у буденних ситуаціях, захоплено поетизував мить, що зникає, ефемерну плинність буття. У його *“Капризулі”* (1718) проявилися дивовижна спостережливість і правдивість художника, який уловлює невловиму складність стосунків вальяжно напівлежачого біля ніг дами кавалера, який байдуже вислуховує її докори, та самої кирпатой й пухкенької спокусниці з упертим виразом обличчя та міцно стиснутими кулачками. Листя дерев Ватто писав довгим і м'яким пензлем, деталі — швидкими і впевненими його дотиками, рожево-червонувата підкладка живопису облич надавала їм теплого сяяння.

Характерний для композицій Ватто ефект сценічної площадки з обрамленням кулісами-деревами використано і в програмній картині *“Паломництво на острів Кіфери”* (1717). На тлі сповненого легких вечірних сутінок витонченого пейзажу одна за одною слідує пари закоханих, хвилеподібна лінія їх руху спрямована в таємничу далечинь уявної країни вічного кохання і щастя Кіфери. Тонкі психологічні етюди стосунків, що зароджуються, кохання, що зазнає сумнівів, сповнюють картину меланхолійного смутку, ледь вловимого відчуття примарності сподівань і неможливості знайти ідеальний притулок любові. Угасання осіннього золота пожовклого листя, фігура жінки в центрі картини, яка оглядається назад, ще більше посилюють щемливе почуття нездійсненості мрії.

Витонченість живопису зумовлена прозорістю фарбового шару.

Меланхолійні настрої творчості Ватто відобразилися в картині *“Жиль”* (1720), де представлено персонажа французького ярмаркового театру Жіля — сумного невдачу і мрійника. Художник будує картину на контрасті яскравого натовпу акторів біля ніг героя і монохромності його фігури, їх численності — його одинацтва, їх жвавої балакучості — його тихого стриманого мовчання, підкреслюючи тему самотності людини на святі життя точкою зору знизу, гірким



Палац Сан-Сусі у Потсдамі.  
Арх. Г. Кнобельсдорф. 1745—1747

пародіюванням ренесансної портретної композиції. Неповторності цій роботі надає психологічність стриманого обличчя та знервованих пальців, а також витончений живопис білого балахона Жиля з нюансами сріблястого, світло-оливкового, попелясто-фіолетового.

З середини XVIII ст. стиль рококо з його меланхолійністю, чуттєвістю, витонченою примхливістю поступається місцем ідеям раціоналізму, суспільного служіння, що повернулися у мистецтво. Просвітницькі ідеали ототожнювалися з філософською творчістю Вольтера, Дідро, Монтеск'є. Доба Великої французької революції покликала до життя громадянські цінності. Античні традиції означали ситуацію служіння республіканським ідеалам. Риси **класицизму** перш за все вплинули на архітектуру, яка повернула собі суворі закономірності ордерної системи, порядок і симетрію, завершеність і гармонічну рівновагу, простоту і конструктивність. Французький архітектор **Жак-Анж Габріель** (1699—1782) спроектував *площу Людовіка XV* (тепер площа Згоди), що стала зразком класицистичного містобудівництва. Пафос чіткого порядку та організованості читався у взаємодії прямокутної в плані площі з трьома променями алей з розвернутими по горизонталі колонними фасадами споруд державного призначення.

Побудований ним же *Малий Трианон у Версальському парку* (1762—1768) став зразком садиби з класичним портиком, що об'єднував два поверхи. Чіткі геометричні членування, гармонія пропорцій, органічний зв'язок із ландшафтним середовищем створили ідеальний простір для “природньої людини”.

Пафос просвітництва, громадянськості очевидний в *паризькому Пантеоні*, закладеному архітектором **Жаком Суфло** (1713—1780) в 1758 р. та перетвореному на некрополь видатних людей Франції. Хрестоподібна в плані будівля увінчана грандіозним куполом на барабані, оточеному колонами. Головний фасад акцентовано шестиколонним коринфським портиком з фронтоном. Класична орнаментика та рельєфи, коринфські колони, що підтримують склепіння, чітко ритмізують впорядкованість внутрішнього простору храму.

Прекрасні зразки класицистичної архітектури створені в другій половині XVIII століття в Росії. “*Камеронова галерея*” в Царському Селі (1783—1785) архітектора **Ч. Камерона** (1730-ті рр. — 1812) вражає пропорційністю та архітектонічністю єдності могутнього стилобату з тонко прорисованими сходами та легкого класицистичного павільйона, оточе-

ного іонічною колонадою. *Таврійський палац* (1783—1789) архітектора **І. Старова** (1783—1789) має два бокові крила, що утворюють парадний двір, і центральний корпус, акцентований плоским куполом і шести-колонним портиком під фронтоном. Урівноваженістю мас, чистотою пропорцій, спокійною архітектурною гармонією відрізнялися споруди **Дж. Кваренгі** (1744—1817) — *Англійський палац у Петергофі* (1781—1789), *будівля Асігнаційного банку у Петербурзі* (1783—1790), *Смольний інститут у Петербурзі* (1805—1809). Співрозмірність колон і архітектурних елементів, які вони несуть, створювала головний художній ефект архітектури, втілюючи її естетичний зміст: ідею розумної сили, що вільно виконує свої високе і відповідальне призначення. Стриманість і простота екстер'єру становлять контраст з розкішшю інтер'єру Круглого залу *будинку Сената у Кремлі* (1776—1787) архітектора **М. Казакова** (1738—1813): кесонований купол велично підноситься над центричним залом, втілюючи мрію про ідеальний світоустрій згоди та розуму.

Засновником класицизму в європейському живописі по праву вважають **Жака Луї Давида** (1748—1825). Сюжет його картини “*Клятва Гораційів*” (1784) запозичено з давньоримської легенди. Трьом братам з роду Гораційів довелося вийти на смертний поєдинок з друзями дитинства братами Куріаціями задля того, аби покласти кінець чварам між містами Римом і Альба-Лонгою, чії патріціанські роди вони представляли. Три сини при повній бойовій викладці простерли руки назустріч батькові в традиційному жесті мужньої клятви. Батько благословляє їх піднятими мечами. Мати та сестри сповнені стриманого печалю. Мотив повтору числа три в композиції — три арки, три групи персонажей, три меча, три руки — підсилює ясність основної ідеї картини — все особисте повинно бути принесене в жертву громадянському обов'язку. Прямота непохитної однозначності вибору героїв підкреслена лаконізмом і виразністю жестів, стриманим лінійним ритмом, енергійним рисунком, запозиченням профільної композиції античного барельєфа, стисненим простором сценічної площадки, чітким світлотіньовим моделюванням, насиченістю локальних кольорних плям.

В основу картини “*Смерть Марата*” (1793) покладено реальну історичну подію вбивства під час прийому лікувальної ванни вождя якобинського перевороту Жана Поля Марата дворянкою Шарлоттою Корде. Композиція картини вирішена як пам'ятник жертві: в основу її композиційних ліній покладено хрест; ванна нагадує саркофаг, порожній сутін-

ковий простір символізує вічність, скривавлений ніж сприймається уособленням знаряддя мучеництва, перо і папір — атрибутами державного служіння. Монументальність образного рішення підкреслена простотою обстановки, сильним вираженням стриманого страждання на обличчі Марата, чіткістю світлотіньового моделювання, обмеженням колористичної палітри, драматичною виразністю.

Портретні роботи Давида — *“Портрет мадам Рекам’є”* (1800), *“Портрет Луїзи Трюден”* (1792) та інші — також несуть на собі вплив античності, проте водночас і точно-го спостереження натури.

Мистецтво портрета займало особливе місце в класицистичній традиції другої половини XVIII століття, поєднуючи риси світської парадності з психологічною достовірністю. Для англійської портретної школи характерне поєднання піднесеності образу в дусі класицизму з елементами стилістики рококо та живих відвертих почуттів сентименталізму кінця XVIII століття, прибічники якого вважали головним у людині не розум, а почуття, утверджуючи цінність людської особистості. Так, у *“Портреті Сарри Сіддонс в образі музи трагедії”* (1784) англійського художника **Джошуа Рейнолдса** (1723—1792) знаменита трагічна актриса зображена на троні серед хмар; по обидва боки від неї — фігури муз. Поза Сіддонс гордовита і велична, обличчя осяяне натхненням, контраст світла і тіні надає напруження, насичений колорит підсилює драматизацію — створюється враження, що героїня грає роль на театральній сцені. Портрет перетворено художником на живописний символ акторського мистецтва.

Натомість *“Портрет Неллі О’Брайєн”* (1763) написано художником легко і невимушено: сонячні промені крізь листя дерев осяюють її роз-



Ж. О. Фрагонар. Гойдалка. 1767



Ж. Л. Давид. Клятва Гораційів. 1784

кішне плаття, маленьку собачку на колінах, ніжне обличчя, ледь затінене крисами шляпи. Портрет приваблює свободою граційністю рухів пензля і створює враження сміливої імпровізації: мазки накладаються художником чистою фарбою, не змішуючись на палітрі, один поруч з одним, чим зберігається інтенсивність окремих кольорів.

Якщо у Рейнолдса формою парадного портрета виражено просвітницьку віру в розумну людину, що вимагало розкриття образу через активність персона-

жа, то його співвітчизник **Томас Гейнсборо** (1727—1788) виявляв у людях здатність відсторонюватись від зовнішнього, існувати відокремлено від суєтного світу. В його інтерпретації *актриса Сара Сіддонс* на портреті 1784—1785 р. не трагічна муза, а виточено-благородна дама, яка заміряно дивиться у далечінь. Стриманий візитний костюм, чорна шляпа з пір'ям, муфта на колінах підкреслюють її чарівність і вишуканий смак. Але перш за все — вона особистість, за зовнішньою стриманістю якої ховається внутрішня зібраність і могутній інтелект. Сміливо використані художником на передньому плані холодні кольори підкреслюють неординарність і силу образу.

Відкриття експресивних можливостей холодних кольорів як домінантних у картині стало одним із досягнень Гейнсборо. Такий досвід представляє серія “блакитних” портретів художника — “Хлопчик у блакитному” (1770), “Портрет герцогині де Бофор” (1770-ті рр.), де він віртуозно виявляє в блакитному сріблястість, перлинистість, перламутровість, ліловість, смарагдовість тощо. Образ герцогині де Бофор зіткано художником з ледь вловимих рухів: мрійливий погляд, губи, що готові посміхнутися, злегка помітний поворот голови, блакитний шарф, що сповзає з плечей, трепет напудреної зачіски, увінчаної маленьким капелюшком зі страусовими пір'ям і блакитною стрічкою. Вишукана холодна тональність палітри, особлива мальовнича манера

накладання фарб рідким напівпрозорим шаром, темпераментні мазки тонкого пензля, надають образу англійської аристократки одухотвореності та витонченості.

Глибокі почуття об'єднують героїв портрету Гейнсборо "Ранкова прогулянка" (1785). Подружня пара повертається з прогулянки, стривожена свинцевими хмарами та поривом вітру, що передвіщують грозу. Пальці жінки довірливо і міцно охопили руку її чоловіка. Маленький білий песик — традиційний символ вірності — ластиться до господині, доповнюючи цю ідилічну картину подружнього щастя, душевного благополуччя, внутрішньої згоди. Тепло стосунків людей, зумовлена їх близькістю природі повною мірою відображає ідеали просвітників і сентименталістів. Рішучі швидкі рухи пензля, стримані домінуючі блакитний, білий і чорний кольори характерні для творчої манери художника.

Російська портретна школа другої половини XVIII ст. також розвивалася спочатку під впливом чуттєвого рококо, потім прийняла стилістику класицизму та програмні засади сентименталізму. Портрети **Федора Рокотова** (1735—1808) відзначалися одухотвореністю образів і повітряністю письма. Гордовита постава голови, напівприкриті очі, м'яка посмішка характерні для героїв його портретів — *Струйської* (1772), *Санті* (1785), "Невідомої в рожевому" (1770). Овальні форми полотен, пом'якшені контури, пастельна колористична гама, проникливість образів зближують творчу манеру Рокотова зі стилістикою рококо.

Майстерність художника **Дмитра Левицького** (1735—1822) сформувалася в Україні, в Росії він утвердився як творець галереї портретів, які втілювали основну ідею європейського просвітництва — позастанової цінності людини, її гідності та сили. У *портреті О. Кокорінова* (1769) він представляє президента і архітектора Російської Академії мистецтв як впливового діяча культури, який усвідомлює своє місце в історії. У *портреті П. Демідова* (1773) він сміливо поєднує парадний задник із завісою, що відкриває побудовану його коштом споруду Виховного будинку в Москві, з іронічно-насмішкуватим героєм у домашньому халаті та ковпаку. Квіткові горщики натякають на соціальну благодійність, ідею суспільного виховання, оскільки виховання дітей подібне до вирощування квітів.

Ідеї просвітництва прозвучали і в *циклі портретів вихованок Смольного інституту* (1773—1776). Ця серія стала новим різновидом





Т. Гейнсборо. Портрет актриси  
Сари Сіддонс. 1784—1785

жанру — “портрет у ролі”. Картинам притаманна ефектна видовищність, оскільки вихованки представлені в театральних костюмах на сценічних майданчиках і на тлі мальовничих лаштунків. У портрети смольнянок художник вносить сюжетне начало, показує людину в дії, коли розкриваються риси її характеру, а не просто фіксує модель, яка позує нерухомо. “Благородні дівчиці” співають, грають на арфі, танцюють, розігрують пасторалі, проводять наукові дослідження. Так, у маскарадній сцені О. Хованської та О. Хрущової блискуче передано боязку грацію однієї дівчини та сором’язну чарівливість іншої. О. Нелідова зображена під час виконання менуету на тлі декорації з пейзажним парком: її поза — миттєвий перехід від одного танцювального па до іншого. У манірності дівчат відчувається справжнє захоплення

виставами та непідробні дитячі веселощі. Композиція картин побудована на використанні низького горизонту. Граційність рухів і витонченість силуетів набули виразності завдяки нюансам колориту, витриманого в сірувато-рожевій і оливковій гамі.

Натомість пасивна меланхолійність характерів органічна для іншого портретиста **Володимира Боровиковського** (1757—1825), талант якого також сформувався в Україні. Улюблений мотив художника — зображення людини, яка мрійливо усамітнилась на лоні природи. У *портреті М. Лопухіної* (1797) художник втілює образ, сповнений безтурботної мlosti. Жінка стоїть у саду, спираючись на стару кам’яну консоль. Контур, що оточує її фігуру, то губиться, то виникає тонкою, гнучкою

лінією, викликаючи в пам'яті контури античних статуй. Фігура Лопухиної оточена повітряним серпанком пейзажу; тонко моделює форми і неяскраве світло. Колосся стиглого жита, ніжна зелень, волошки, зів'ялі троянди — все покликане підкреслити мрійливий настрій. Фарби на ґрунт художник накладав щільним тонким і рівним шаром, досягаючи своєрідної вібрації холодних кольорів — бузково-жовтих, білих, блідо-блакитних, зелених, попелястих. У камерних сентиментальних портретах художник досягав багатоманіття сокровенних почуттів.

Російський портрет XVIII ст., як справедливо зазначив М. Алленов, завжди портрет героя “в образі”, де особистісне підкорене певній типовій, ідеальній нормі, а благородство розуміється як дотримання соціально належного, що змінюється в часі — від служіння обов'язку до милосердя.

Повернення чуттєвості та емоційності художніх образів наприкінці XVIII ст. свідчило про те, що класицистичний ідеал громадянськості не витримав зіткнення з реальністю. Німецький філософ І. Кант пише “Критику здатності судження”, констатуючи недовершеність розуму. Поема І. Котляревського “Енеїда”, яка розпочинає нову українську літературу, із сміховим, карнавальним переспівом класичного Вергілієвого твору як семіотичного еталона імперської ідеї маніфестує національне, утверджує внутрішню цілісність низового життя, просякненого відчуттям свободи. Трагічним підсумком віку раціональності стає “Фауст” І. Гете з грандіозною картиною Всесвіту, який підкоряється розумній дійовій особистості, яка платить за це високу ціну руйнуванням власного внутрішнього світу.



*Дм. Левицький.  
Портрет П. Демідова. 1773*

### 5.3. Мистецтво XVII—XVIII ст. в Україні

Атмосферу староукраїнської культури XVII—XVIII ст. визначили наслідки повстання 1648 р., визвольна війна українського народу під проводом гетьмана Богдана Хмельницького і тривала руїна після неї в умовах розподілу території України між трьома найближчими державами. Осмислення історичної ситуації в Україні відбувалося в категоріях *барокової моделі світобудови* з її ірраціональним образом світу як абсурдної реальності, трагізмом світосприйняття, почуттям песимізму, усвідомленням суперечливості людської природи.



*Георгіївський собор  
Видубицького монастиря в Києві. 1701*

Українське бароко найяскравіше втілюється в храмовому будівництві, де поєднання місцевих архітектурних традицій та рис європейського барокового стилю вилилося у так зване **козацьке бароко**. Хрещатий план храмів став результатом розвитку власне української традиції дерев'яного храмового будівництва, а складність конструктивного рішення, пишність пластичних форм, багатство декоративного оздоблення, використання алегорій і символів, схвильованість і парадність образу — впливу західного бароко. Козацькі храми були в основному п'ятибанними з квадратними приміщеннями між кінцями хреста, визначалися характерною пірамідальністю і центричністю. За композицією вони повторювали форми традиційних дерев'яних церков, де в єдине пластичне ціле об'єднані п'ять восьмирічників, кожний з яких вінчався куполом. Центральна глава підносилася над боковими. Вертикальність композиції досягалася відсутністю горизонтальних

членувань стін, підкресленням кутів граней пілястрами, витягненням форм віконних прорізів. Особливість козацьких церков — всефасадність, що створювала ірраціональне відчуття абсолютної нескінченності часу і простору на відміну від раціональної конструкції середньовічних храмів з домінуючим фасадом, втіленням концепції лінійного часу в тричастковому членуванні від бабинця до вітваря. Пластичне вирішення фасадів з використанням трикутних фронтончиків, тонких колонок, складних лиштв, дрібнопрофільованих карнизів, декоративних прикрас посилювало емоційний вплив споруди на глядача. Інтер'єр розкривав вертикальність композиції і п'ятиглавість споруди за допомогою перекриття із заламами, великих арок і вертикальних тяг. До відомих споруд козацького бароко відносяться *Миколаївський собор у Ніжині* (1668), *Георгіївський собор Видубицького монастиря в Києві* (1701), *Єкатерининська церква в Чернігові* (1715), *церква Преображення в Сорочинцях* (1732). Розвитком такого типу храму став собор *Різдва Богородиці у Козельці* (1746—1753), *надбрамна церква Кирилівського монастиря в Києві* (1760) архітектора **Івана Григоровича-Барського** (1713—1785).

Повернення до форм середньовічного культового будівництва відбулося у спорудах **мазепинського** або **гетьманського бароко**: запозичення архітектурної стилістики доби славного Києва підносило ідею української державності. Такі собори повернули собі прямокутний план, розмежовані хрещатими стовпами видовжені нефи, що відсилають до концепції лінійного часу, фасадність, монументальну нерозчленованість площин стін. В основу їх планування покладено тип шестистовпного храму з трьома нефами, трансептом, апсидою і центральним куполом; традиційну форму доповнено встановленими по краях західного фасаду двома вежами, увінчаними високими верхами; широкий трансепт підкреслено на північному і південному фасаді великими виступами з фронтонами. Площинам стін повернено горизонтальне ділення на два яруси, які прикрашені плоскими пілястрами. Декоративна виразність стіни підкреслена використанням лиштви, сандриків, поясків, дрібнопрофільованих карнизів, ліпної рослинної орнаментики з листям аканту, виноградних грон, виконаної в рушниковому стилі. Такою монументальною урочистістю образу вражали *Миколаївський собор у Києві* (1696), *Преображенський собор у Мгарі* (1687).

Окрасою культового будівництва XVIII ст. стали багатоярусні *дзвіниці Успенського собору Києво-Печерської Лаври* (арх. Й. Шедель, 1731—

1744), *Софійського собору* (кін. XVII—XVIII ст., добудована арх. Й. Шеделем), характерні висотною композицією, багатством пластики та ліпної орнаментики.

Цивільна архітектура довгий час мала в собі ознаки оборонної стилістики, як *будинок Лизогуба у Чернігові* (кін. XVII ст.). Його монументальність зумовлена простотою прямокутного плану, лініями двосхилого даху, товстими стінами з глибоко посадженими вікнами, що не руйнується навіть мальовничою пластикою стін з виступаючими півколонами, пілястрами, фігуративними фронтонами, карнизами. Поступово акцент переноситься на виразне декоративне вирішення фронтонів з експресивним ліпленням, як у *Ковнірівському корпусі Києво-Печерської лаври* (1746—1772), названому на честь його будівничого **Степана Ковніра** (1695—1786), який об'єднав фасадною стіною споруди хлібопекарні, книгарні та друкарні. *Будинок митрополіта на подвір'ї Софії Київської* (XVIII ст.) вже має вигляд розкішного двоповерхового палацу, що завершується мансардою під дахом із заломом. Високий центральний фронтон, гранясті ризаліти по кутах споруди, декоровані вікна надають фасаду парадного характеру. Органічною складовою ансамблю стала *брама Заборовського* (1746—1748) архітектора **Йогана Шеделя** (1680—1752), обрамлена широкими пілястрами та колонами, увінчана розкішним бароковим фронтоном з гербом Заборовського з палаючим серцем, вінками, пальмовими гілками.

Розвинена палацова форма представлена на Україні XVIII ст. спорудами *Маріїнського* (1755, арх. П. Неєлов) і *Кловського палаців* (1754—1758, арх. П. Неєлов і С. Ковнір) у *Києві*. Вони мають симетричну композицію на два поверхи з акцентованою центральною частиною. Якщо Кловський палац за своїм декоруванням скромніший, то Маріїнський вражає колористичним акордом білих колон на бірюзовому тлі стін і органічним зв'язком із ландшафтним парком.

Видатною пам'яткою культового будівництва стала *Андріївська церква у Києві* (1747—1753, арх. В. Растреллі, І. Мічурін) з її підкресленою вертикальністю колон і пілястрів, барабана головного купола і витончених веж бокових бань, високого стилобату з чавунними сходами, а також святковістю колористичної гармонії бірюзового, білого і золотого.

Найвідомішою бароковою спорудою на Галичині був *собор св. Юра у Львові* (1744—1770) архітектора **Бернарда Меретина** (?—1759), який височіє на високому пагорбі. За планом він становив хрестово-купольний

храм з кутовими приміщеннями, що утворюють тринефову композицію з видовженим бабинцем і вівтарем. Чотири опорні стовпи несуть систему склепін з головною банею і меншими верхами. Угорі споруда охоплена карнизом. Фасад храму акцентовано монументальним порталом зі скульптурами роботи Й. Пінзеля. Численні пілястри, увінчані кам'яними ліхтарями, надають споруді стрункості. До храму ведуть двомаршеві сходи, прикрашені рококовими балюстрадаю і скульптурами. Подвір'я перед храмом замикають дві брами в стилі рококо, прикрашені алегоричними постатями. Органічним синтезом архітектури і скульптури, елементів декору рококо і бароко відзначалася також *ратуша в Бучачі* (бл. 1750 р.), створена тандемом Б. Меретина і Й. Пінзеля.

Урочиста величність характерна також для *Домініканського костелу у Львові* (1749—1764, арх. Я. де Вітте, М. Урбанік, С. Фесінгер) з його овальним средохрестям, високим еліптичним куполом і порталом з арковим завершенням. Бароківі форми вирізняють також *Домініканський костел у Тернополі* (1749—1779, арх. А. Мошинський) і *Успенський собор Почаївської лаври* (1771—1783, арх. Г. Гофман і П. Полейовський). Останній вражає терасністю композиції, плавною лінією фасаду, високими стрункими вежами.

Скульптура барокової доби розвивалася як складова цілісного архітектурного ансамблю. У творчості видатного українського скульптора *Йогана Пінзеля* (?—1761) дерев'яна скульптура звільнилася від підпорядкування архітектурним формам, набула виразної експресії, напруженої образності. У композиціях його



Брама Заборовського. Арх. Й. Шедель.  
1746—1748



Миколаївська церква з села Кривки. 1763

скульптур “Жертвоприношення Авраама”, “Самсон, який розриває пащу левові” домінує активна барокова спіраль, динамічний поривчастий рух фігур, самотійність емоційної мови драперій, під якими майже не відчуються тіла, концентрування образного мотиву у виразному жесті. В обличчях його “Ангелів” з поєднанням блаженності посмішки та потворності гримаси увиразнено типову барокову суперечливість духовних рухів людини.

Особливою сторінкою тогочасної староукраїнської архітектури стало будівництво дерев’яних церков, які для міцності та стійкості будували на кам’яних фундаментах. Поверх такої основи складали висушені колоди дуба або смереки однакової довжини та товщини. Конструктивною особливістю українських дерев’яних церков став залом, завдяки якому збільшувалася висота споруди. Залом виконували, перекиваючи зруб пірамідальним верхом і зрізуючи верхню частину цього верха; нижня частина ставала основою для нового вищого зрубу. Квадратні зруби церкви при куполі зазвичай переходили у восьмикутну форму. Храми переважно покривали дерев’яним гонтом, що забезпечував церкві теплозбереження та надавав характерності екстер’єру споруди.

Дерев’яні церкви України в основному належали до одного з двох типів — тридільного або хрещатого. Хрещаті храми гуцульського типу були центричними, п’ятизрубними або дев’ятизрубними з непарною кількістю верхів — один, три, п’ять, дев’ять. Зразком такого храму є проста і виразна *Благовіщенська церква у Коломиї 1587 р.* будівництва.

Найпоширеніший тридільний храм будували з трьох зрубів: центрального — нави, східного — вівтаря, західного — бабинця. Центральний зруб робили на один ярус вищим від бічних і він слугував об’єд-

нувальним модульним елементом. Тридільний храм мав один або три верхи. Церкви бойківського типу мали ступінчасто-пірамідальне перекриття та три високі верхи. Над бабинцем розташовували хори. По периметру всього храму робили піддашся — опасання для захисту церкви від дощу та снігу, що спиралося на галерейку. Цибулясті верхи завершують цілісний масив храму, утворюючи гармонійну пірамідальну композицію з вираженою горизонтальністю. Інтер'єр висотно розкривали. До ансамблю входила також дзвіниця з широким опасанням і верхом, що повторював форми бань храму. До такого типу церков відноситься *церква св. Юрія у Дрогобичі* (1673), *Миколаївська церква з села Кривки* (1763), *церква св. Параскеви у с. Крехові* (1724), *церква Різдва Богородиці у с. Бусовисько* (1780).

У лемківському типі, якому також властиве оточення опасанням на точених стовпах, усунено центричність композиції: акцент зроблено над притвором на високій вежі-дзвіниці квадратного заложення з аркадою та бароковою банею. Такий наростаючий ритм верхів від низького верху над вітварем, кількеступінчастого над середнім зрубом і до високої вежі над бабинцем створював враження зростання храму на очах, як у *Михайлівській церкві з села Шелестово* 1777 р. У так званих “мармарошських” церквах Закарпаття (*Миколаївська церква в с. Сокирниця*, 1704; *Михайлівська церква в с. Крайніково*, 1688; *церква св. Параскеви в с. Олександрівка* XV ст., 1753) невеличких за розміром, покритих чотирискатною дахівкою, суцільно перекритих лемехом, вузька вежа над бабинцем завершена високим гранястим шпилем, що виявляє в силуеті храму вишукану готичну вертикаль.

Дерев'яні церкви Поділля та Волині будували



*Церква св. Покрова з с. Канора. 1792*



тризрубними або п'ятизрубними з однією або трьома банями. Зазвичай вони простіші за формою, отже інтимніші; різнилися від галицьких вертикальним тяжінням за рахунок прямовисних пропорцій зрубів, вертикальної шалівки, високих гранястих барабанів бань, органічного висотного розкриття інтер'єру — *церква Різдва Богородиці з с. Троянівка (1772)*. *Михайлівська церква з с. Вороновиця (1752)*.

Храмам Східного Подніпров'я властиві значні розміри три- або п'ятизрубного простору, струнка пірамідальна композиція, монументальність мужніх високих стін, видовженість форм, витончених та легких бань, відсутність декору. Вони значно масивніші в основній частині та дещо непропорційно легші — у верхній. Відомими пам'ятками стали *Вознесенська церква у с. Березна (1761, арх. П. Шолудько)*, *Троїцький собор у Новомосковську (1775—1778, арх. Я. Погребняк)*.

Бароковий живопис України XVII—XVIII ст. повною мірою увібрав у себе ірраціональність світосприйняття, відчуття абсурдності світу та суперечливості людської природи. Він відкрив для себе таємничий світ видінь, осянянь, прозорінь, містичних уявлень, фантастичних образів, незвичних інтерпретацій релігійних і міфологічних мотивів. Художники прагнули відтворити абстрактні поняття жертвовності, совісті, смирення, добропорядності. Особливе місце посіли такі запозичені із західної християнської традиції євхаристичні сюжети, як “Дерево життя”, “Христос у точилі”, “Христос у чаші”, “Христос-Лоза виноградна”, “Недремне око”, “Пелікан”, що висвітлювали основний догмат християнської символіки — тайну спокутувальної жертви Христа, сприймалися як відображення його жертвовності, як, наприклад, пелікан, що кров'ю своєю годує пташенят. Намагання спростити складний містичний смисл, надати йому ясної доступної художньої форми приводило до сміливого поєднання видимого і невидимого, умовного і реального, часу і простору. Синтезування несумісного викликало в сюжетах лякаючу натуралістичність зображення при неправдоподібності задуму, шокуючу життєподібність деталей при абсолютній умовності сюжету. Художники бароко насичували реальність символами, алегоріями, метафорами, гіперболами та іншими засобами асоціативної побудови образу, в результаті художній простір твору набував, за влучним висловом А. Макарова, сновидно-алогічного характеру. З цим пов'язане прагнення емблематичного осягнення світу, ірраціональне матеріалізування уявного. Так, композиція “Дерево життя” *майстра Самуїла* написана на знак реальної

історичної події постриження княгині Наталії Долгорукої на чорницю Флорівського монастиря, яке вона здійснила, слідуючи за своїм сином, який втратив розум від нерозділеного кохання. Сама подія трактована як проходження схимниці Нектарії (ім'я Наталії після постригу) крізь браму Віри; сад з лілеями перед нею сприймається як символ її нового непорочного життя; зустрічаючий її монах з квітами — як символ Флорівського монастиря; пеликан, що роздирає на кров свої груди заради пташенят — як символ жертвності материнського кохання; живильні струмені фонтану — як символ спокутувальної жертви Христа; дерево життя, навколо якого зображені емблематичні сюжети — як символ всезагальності спасительної сили жертви.

Ірраціональність барокового мислення відобразилася у суперечливості сприйняття природи людини, де гостро відчувалася внутрішня боротьба між земним і небесним, профанним і сакральним, між смаком до матеріального благополуччя та прагненням духовного подвигу обмеження. У знаменитих *парних іконах великомучениць Варвари і Катерини, Анастасії й Іулянії* (пер. пол. XVIII ст.) розкішні дорогі строї, пишні тіла та повновиді рум'яні лики святих поєднано з жахаючими знаряддями мучеництва і сповненими меланхолії виразами розгублених очей, натякаючими на душевний сум від усвідомлення скоромишності щастя, відчуження від сповненої спокус реальності, тугу за втраченою ілюзією гармонії, гіркоту від суетної марноти марнот життя. Рафінована витонченість живопису, делікатне світлотіньове ліплення, досконалість пропорцій, соковитість кольорів, віртуозна вишуканість квітчастих візерунків і орнаментів на коштов-



Церква св.Параскеви в с.Олександрівка. 1753



Великомучениці Анастасія і Улянія.  
1740-ві

ному вбранні разом із позолоченим різьбленням ще більше підкреслюють напругу внутрішньої боротьби за причетність до вічного життя з його духовною чистотою.

Одними з найяскравіших представників бароко в українському живописі на зламі XVII і XVIII ст. були майстри із Жовкви **Іван Руткович** (др. пол. XVII — поч. XVIII ст.) і **Йов Кондзелевич** (1667 — після 1740). Твори Рутковича, зокрема ікони іконостасу жовківської церкви Різдва Христового, пізніше названого *Скварявським* (1697—1699), зумовлені насамперед естетичним світовідчуттям українського міщанського середовища з його практицизмом, спокійною діловитістю, стриманістю. Персонажі його ікон “Св. Дмитрій”, “Архангел Михаїл”, “Архангел Гавриїл”, “Апостол Матвій” різноманітні за індивідуальними проявами, душевними станами, поєднуючи в собі споглядальну піднесеність духа і урочистий вияв самозреченої героїчної дівості. Стилiстична манера

Рутковича характерна багатю і соковитою палітрою, побудованою на зіставленні насичених червоного і синього, вохристо-помаранчевого і зеленого, що дозволило втілити величність і мажорність образів. Його композиції відзначаються стриманою динамічністю, підкресленою рухом бгунків, вишуканістю обладунку, пишністю декоративних елементів.

Уславлення земних діянь фізично сильної та духовно мужньої людини стало темою іконостаса для *Воздвиженської церкви у Скиті Манявському*, пізніше названого *Богородчанським* (1698—1705), художника Кондзелевича. Його “Архангел Михаїл” і “Архангел Гавриїл”

видовженими силуетами постатей, виразними і граціозними рухами, делікатним світлотіньовим моделюванням, соковитими контрастами колористичної палітри виражають складні переживання душі. В іконах “Вознесіння” та “Успіння” барокова стилістика проявилася в динамічному наповненні ракурсів, ефектності драпірувань, насиченості колірних поєднань. *Воцатинський іконостас Загоровського монастиря* (1722) став наступним кроком художника в опануванні бароковим художнім мисленням: тут з’явилося одноджерельне освітлення, пом’якшення кольорів за рахунок передачі світлоповітряного середовища, розчинення контурів у повітрі, введення ландшафтних мотивів, передача складної глибини простору. У “*Нерукотворному Спасі*” Кондзелевичу вдалося створити один з найбільш гуманістичних образів Христа з ідеальною пластикою голови у терновому вінку з рафінованим світлотіньовим моделюванням, вишуканою оливковою тональністю, глибокою тугою над минустю земних радощів і невідворотністю страждання у напівприкритих очах.

Світське художнє мислення остаточно перемагає і в іконостасах Східної України. Окреме місце тут посідають *іконостаси Спасо-Преображенської церкви у Великих Сорочинцях* (1734) і *Вознесенської церкви з с. Березна* (1760-ті рр.). Постаті персонажів не втратили іконографічної достовірності духовних якостей, проте набули переконливої життєподібності, експресії театральних жестів, енергійних ракурсів, внутрішньої напруженості. У них відчувається прагнення до витонченої культури ліній, сміливого малюнка, примхливого пензля, могутнього об’ємного ліплення форм, художнього лаконізму, епічного монументального узагальнення. З декоративної народної традиції майстри запозичили щедрі орнаментику, соковитість і енергію мажорних кольорів. Урочистість світлоносних фарб, багатство декоративного орнаментування, застосування позолоченого різьбленого тла — все це поєднувалось у святково-піднесеному ладі ікон, відзеркалюючи барокові тенденції.

Провідне місце у староукраїнському мистецтві XVII—XVIII ст. посідав жанр портрета, який своєрідно переплів барочну театралізацію, умовність і символізм з національними традиціями. Саме в ньому з особливою гостротою втілена особливість людини барокових часів з її гамлетівською нездійсненністю вибору між матеріальними спокусами та чистотою душі, прагненням боротися зі своїми земними бажаннями.

Відображенням цієї драми сприймається *портрет Івана Гудими* (1755), скромно одягненої немолодої людини з уважним поглядом проникливих очей. Підкреслено пуританський одяг, розп'яття, палець лівої руки, затиснутий між сторінками молитовника, видають в ньому релігійну людину; напружена сторожкість осанки, тримання дистанції, енергійність впевненої правої руки — людину матеріалістичну, чітку та розважливу. Навіть у зображенні очей художник інтуїтивно підмітив різницю між меланхолійно-згаслим правим оком і пронизливо-енергійним лівим, увиразнивши тему суперечливості внутрішнього життя людини, її душевного роздвоєння між земними принадами та небесною відповідальністю, намагання заховатися від гріховності статків під уявною сінню релігійних чеснот.

Суперечливість людської природи не приховував навіть традиційний парадний портрет. Емблематичний характер його композиції з розкішним інтер'єром з колоною, завісою та гербом як знаком вельможного походження, старовинним одягом — традиції, булавою, перначем і насікою в руках — влади, амбіційною осанкою героя нерідко з жестом рукою в пояс — самодостатності доповнювали обов'язковим розп'яттям як символом благочестя. Пишно орнаментовані шати, гордовиті пози та владні жести не приховували меланхолійності блідих облич, тужливості невпевнених поглядів, застигlosti “небачачих” очей, лише більше увиразнювали сум'яття мінливого щастя, острах втратити прихильність небес через прихильність матеріального світу. Блискучими зразками таких творів стали *портрети Василя Дуніна-Борковського* (поч. XVIII ст.), *Данили Єфремовича* (1750-ті рр.), *Дмитра Туптала* (XVIII ст.), *Михайла Миклашевського* (XVIII ст.) з їх дещо зовнішньою репрезентативністю, лаконічною церемоніальністю, суховатою віртуозністю живопису.

Особливе місце серед них посідає *портрет Дмитра Долгорукого* (1769) роботи майстра Самуїла. Художнику вдалося передати глибину драми молодого людини, чие не прийняте родовитою родиною кохання до бідної дівчини призвело до втрати розуму та постриження в монахи задля умиротворення душі. Смертельна блідість обличчя з відстороненим від травмуючої реальності поглядом, нервова витонченість пальців, що гортають сторінки молитовника і тримають вервицю, викликають трепет на тлі сутінкового інтер'єру з розкішним червоним оксамитом завіси, глибокої чорноти чернечої рясни та підкреслено вишуканих доро-

гих аксесуарів, що втілюють сліди смаку до радощів життя, втраченого у шаленому безумстві кохання.

Якщо мистецтво бароко дало можливість зазирнути у глибини людської душі з її борінням світла і темряви (невипадково світлотінь стала основним художнім прийомом бароко), то **класицизм** у кінці XVIII ст. повернув українському мистецтву гармонію, спокій, впорядкованість і високу громадянську ідею. Архітектура класицизму стримана і гармонійна: її характерним елементом був колонний портик з трикутним фронтоном; у композиції використовувалися об'єми різної висоти простих геометричних форм; у стриманому декорі застосовувалися горизонтальні тяги, прості карнізи, гірлянди, скульптури; зв'язок із зовнішнім середовищем підтримувався через пандуси та сходи.

В архітектурі українського класицизму переважало створення вишуканих садибних палаців, гармонійно вписаних у ландшафт. Відправною точкою розвитку садибної архітектури став *палац у Тульчині* (1775—1782). Фасад палацу на парадний двір — курдонер — мав відкриту лоджію на десять колон іонічного ордера; сполучення з флігелями вирішено через округлення галерей з наскрізними арками. Архітектоніка палацу органічно вписана у ландшафтний парк в англійському стилі з природним розташуванням рослинності, на поширення якого в кінці XVIII ст. вплинув сентименталізм.

*Палац Тарновських у Качанівці*, споруджений 1770—1780-х роках архітектором М. Мосцепановим за проектом К. Бланка, також мав симе-



Майстер Самуїл.  
Портрет Дмитра Долгорукого. 1769



*Палац Тарновських у Качанівці.  
Арх. М. Мосцепанов за проектом К. Бланка.  
1770—1780-ті*

трично-осьову композицію, прямокутний план з трьома ризалітами з паркового фасаду. Північний і південний флігелі фланкували парадний двір, утворюючи глибокий курдонер. Центральну частину увінчано півсферичним декоративним куполом, який акцентує композиційну вісь усього архітектурно-паркового ансамблю. Головний фасад палацу підкреслено глибокою лоджією на два поверхи, обмеженою наріжними пілонами і чотириколонним портиком доричного ордера з фронтоном. Стіни головного фасаду декоровано рустом.

Парковий фасад трактований мальовничіше: у його центрі — шестиколонний портик тосканського ордера, увінчаний трикутним фронтоном. Ризаліти й причілки оперезані колонадою на рівні першого поверху, яка несе основну терасу другого поверху з ажурною металевою огорожею.

*Палац К. Розумовського у Батурині* (1799—1803, арх. Ч. Камерон) став результатом переосмислення рис палладіанської архітектури. Квадратний триповерховий палац поділено на два яруси: масивний цоколь з нетесаного каменя тримає восьмиколонний іонічний портик. Один фасад прикрашено лоджією, другий — балконом; бічні фасади оздоблено напівротондами, що значно збагатили силуети палацу. Архітектуру органічно сполучено з парком пейзажного типу.

*Палац П. Галагана у Сокиринцях* (1824—1830, арх. П. Дубровський) двоповерховий, прямокутний, симетричний. Його фасад прикрашено великим восьмиколонним портиком іонічного ордера на цокольній аркаді. Центр композиції акцентовано широким куполом. З паркової сторони палацу розташовано великий шестиколонний портик, з рівня другого поверху якого до землі збігає широкий пандус, декорований жовто-палевою та помаранчевою цеглою.

Ландшафтні парки у пейзажному англійському стилі стали органічною складовою садибних ансамблів, втілюючи єдність розумності впорядкованої архітектури та емоційності хаосу природної стихії. Знаменими пам'ятками паркового будівництва на Україні кінця XVIII-першої половини XIX стали “Софіївка” в Умані та “Олександрія” у Білій Церкві. При створенні парків майстерно використано рельєф і природне середовище місцевості. Додатково висаджували місцеві та екзотичні рослини. Парки прикрашали скелі, фонтани, гроти, павільйони, бесідки, храми, тріумфальні арки, павільйони, колони, антична скульптура. Завдяки komponуванню різних порід дерев і кущів, об'єднанню їх з водоймами, скелями і малими архітектурними формами, створювалися перспективи різних планів.

Зразком сакральної архітектури класицизму став п'ятиверхий *Спaso-Преображенський собор у Новгород-Сіверському* (1791—1806, арх. Дж. Кваренгі), велична монументальність якого зумовлена лаконізмом квадратного планування і вишуканим рисунком портиків тосканського ордера з фронтонами на трьох фасадах.

Класицизм більшої мірою виявився у світській архітектурі, ніж у сакральній. До яскравих зразків цивільного будівництва належить *Оссолінеум у Львові* (1827—1844, арх. П. Нобіле, Ю. Бем), двоповерховий будинок з портиком коринфського ордеру, завершеним фронтоном, а також *споруда міського театру у Львові* (1837—1842, арх. Л. Піль, Й. Зальцман), симетрична монументальна композиція якого також підкреслена іонічним колонним портиком з фронтоном. У Києві пам'ятками класицизму є *Контрактовий дім на Подолі* (1815—1817, арх. В. Гесте) з виразним цоколем зі стрічковим рустом і активним чотириколонним портиком з фронтоном, а також *Київський університет* (1837—1843, арх. В. Беретті), глибокий курдонер якого утворено чотирма триповерховими корпусами з рустованим цоколем і композиційним центром у вигляді восьмиколонного іонічного портика; оригінальність споруди надає їй колористичне рішення у червоному кольорі з чорними чавунними акцентами.

Особливим досягнення українського архітектурного класицизму стала розбудова цілісних міських ансамблів, заснована на раціональності планування, геометрично чітких периметрах, прямих і широких вулицях, фасадному типовому будівництві, обмеженні декорування. Планування *Одеси* (1794—1814) орієнтувалося на відкриту перспекти-



ву до моря. Приморський бульвар розплановано паралельно до берега моря з фасадами палаців Воронцова, Нарішкіна, Потоцького з композиційним центром у вигляді півкруглої площі, оточеної будинками з увігнутими фасадами, пам'ятником Рішельє скульптора І. Мартоса і Потьомкінськими сходами, що утворювали урочистий вхід в місто з порту. Центром *Полтави* (1803—1811, арх. М. Амвросимович) стала Кругла площа, оточена типовими будинками, до якої сходяться вісім головних вулиць міста. У плануванні *Києва* (1787—1829, арх. А. Меленський) було визначено домінуючу магістраль Хрещатика, яка поєднала три основні райони міста — Старе місто, Поділ і Печерськ. У цей же період забудовано Севастополь, Харків, Херсон, Катеринослав, Миколаїв, Єлисаветград.

У XVIII століття українська культура активно живила мистецтво Російської імперії. Українець *Іван Зарудний* (1670—1727) став першим вітчизняним будівничим Москви: ним споруджено палати Аверкія Кириллова (1703—1711), Меншикову вежу або церкву Архангела Гавриїла (1704—1707), церкву Івана Воїна на Яким'янці (1709), будинок Синоду (1722). Високий класицизм у скульптурі пов'язаний з іменем виходця з України *Івана Мартоса* (1754—1835), свідченням ясності пластичної форми ідеалізованих образів якого є пам'ятник Дюку Рішельє в Одесі (1823—1829). Основоположником російського історичного жанру в живописі став українець *Антон Лосенко* (1737—1773), а художники Д. Левицький і В. Боровиковський піднесли мистецтво портрета в Росії до європейського рівня. Всі вони протягом цілого творчого життя надихалися духовними скарбами української традиції. Здобутки художників XVIII століття заклали підвалини мистецтва наступного століття.

## Контрольні запитання

1. Які особливості моделі світу доби Нового часу?
2. Як змінився антропологічний ідеал в мистецтві Нового часу?
3. Які провідні риси стилю бароко та основні причини їх формування?
4. Як світо модель бароко відобразилася в архітектурі?
5. Порівняйте стилістику європейської та російської барокової архітектури.

6. Охарактеризуйте основні досягнення барокової скульптури.
7. Які художні відкриття характерні для творчості живописців XVII ст.?
8. Проаналізуйте риси класицизму в архітектурі.
9. Яка художня програма характерна для класицистичного живопису?
10. Порівняйте образ людини в стилі рококо і класицизму.
11. Які стилістичні особливості архітектури рококо?
12. Охарактеризуйте досягнення портретного мистецтва XVIII ст.
13. У чому полягають особливості барокової архітектури України?
14. Порівняйте художні особливості українських дерев'яних церков.
15. У чому специфіка художнього мислення барокового мистецтва в Україні?
16. Охарактеризуйте образ людини в староукраїнському бароковому портреті.
17. Які особливості архітектури класицизму в Україні?
18. Визначте внесок української традиції в розбудову мистецтва Росії XVIII століття.

## Література

1. Алленов М. История русского искусства / М. Алленов. — Кн. 2. — М., 2000.
2. Арган Дж.К. История итальянского искусства: Античность. Средние века. Раннее Возрождение. Высокое Возрождение. Барокко. Искусство XVIII в. Искусство XIX — начала XX в. / Дж.К. Арган. — М., 2000.
3. Базен Ж. Барокко и рококо / Ж. Базен. — М., 2001.
4. Білецький П. Український портретний живопис XVII—XVIII ст.: проблеми становлення і розвитку / П. Білецький. — К.: Мистецтво, 1969.
5. Даниэль С.М. Рококо. От Ватто до Фрагонара / С.М. Даниэль. — СПб., 2007.
6. Жолтовський П. М. Український живопис XVII—XVIII ст. / П.М. Жолтовський. — К., 1978.
7. Зотов А.И. Русское искусство с древних времен до начала XX века / А.И. Зотов. — М., 1979.
8. Искусство XVIII века. — М., 1977.
9. История зарубежного искусства / под ред. М. Кузьминой, Н. Мальцевой. — М., 1983.
10. История русского искусства / под ред. И. Бартенева, Р. Власова. — М., 1987.

11. *Крвавич Д.* Українське мистецтво / Д. Крвавич, В. Овсійчук, С. Черепанова. — Ч. III. — Л., 2004.
12. *Макаров А.* Світло українського бароко / А. Макаров. — К., 1994.
13. *Овсійчук В.* Класицизм і романтизм в українському мистецтві / В. Овсійчук. — Львів, 2001.
14. *Овсійчук В.* Українське мистецтво XIV — першої половини XVII ст. / В. Овсійчук. — К., 1985.
15. *Овсійчук В.* Українське малярство X — XVIII ст. Проблеми кольору / В. Овсійчук. — Львів, 1996.
16. *Ортега-и-Гассет Х.* Веласкес. Гойя / Х. Ортега-и-Гассет. — М., 1997.
17. *Прусс И.* Западноевропейское искусство XVII века / И. Прусс. — М., 1974.
18. *Ротенберг Е.* Западноевропейское искусство XVII века / Е. Ротенберг. — М., 1971.
19. *Рудницька О.П.* Українське мистецтво у полікультурному просторі / О.П. Рудницька. — К, 2000.
20. *Турчин В.С.* Французское искусство от Людовика XVI до Наполеона: l'ancien regime, революция и империя, XVIII — начало XIX вв. / В.С. Турчин. — М., 2007.
21. Українське бароко / Д. Горбачов, Д. Наливайко. — Т. 1—2. — Х., 2004.
22. Феномен української культури: методологічні засади осмислення: Зб. наук. праць. — К., 1996.

# VI

## МИСТЕЦТВО XIX СТОЛІТТЯ

- 6.1. *Мистецтво  
першої третини XIX ст.*
- 6.2. *Мистецтво середини XIX ст.*
- 6.3. *Мистецтво  
останньої третини  
XIX — поч. XX ст.*



**М**истецтво XIX ст. було органічною складовою і завершальним етапом культури Нового часу з його динамічною картиною світу. Високі темпи економічного і соціального розвитку в умовах капіталістичного виробництва сприяли вимиванню антропоморфної одухотвореності світобудови. Раціоналізм мислення передбачав абсолютизацію практики, критичне ставлення до дійсності, відчуття розчинення особистості в соціальному середовищі. Однією з головних тем мистецтва став трагічний конфлікт особистості та осоружної недосконалості дійсності. Відмова від антропоцентризму, що закономірно вплинула на дослідження багатозначних зв'язків людини з оточенням, сприяла розвитку жанрового розмаїття мистецтва: еволюції зазнали як натюрморт і пейзаж, так і побутова та історична картина. Громадянський пафос, глибокий інтерес до відображення місця людини в суспільстві, зв'язок із соціально-політичними проблемами стали характерними рисами образотворчого мистецтва століття. Втрата цілісності сприйняття картини світу, заміна її відчуттям протиборства антиномій відобразилася в співіснуванні стилей — романтизму, реалізму, імпресіонізму, постімпресіонізму, модерну тощо. У структурі видів пластичних мистецтв пережила кризу після злету ампіру архітектура, демонструючи розпад характерної для попередніх століть стильової єдності всіх видів мистецтва. В той же час продовжили існування локальні художні школи Італії, Франції, Голандії, Іспанії, Німеччини.

Важливою новацією мистецтва XIX століття стало формування естетизму, поетичного синтезу художнього мислення з його підвищеною увагою до форми: лінії, форми, фактури, колір стали виразниками індивідуальності художника, його неповторних почуттів і думок. Метою творчості імпресіоністів, постімпресіоністів, прерафаелітів, символістів стало самовираження, а не наслідування природі. Пріоритет авторського бачення світу відкривав абсолютність духовно-творчого начала людини, суб'єктивне як діяльний чинник її існування, що протистояло раціоналістичним ідеям соціального прогресу, який знеособлював її.

## 6.1. Мистецтво першої третини ХІХ ст.

На початку ХІХ ст. все гострішою стає реакція на просвітительську раціоналізацію суспільної свідомості. “Горе від розуму” — стверджував російський драматург О. Грибоедов, а його герой Чацький атакував фамусівський спосіб впорядкованого позаособистісного існування. Відповідно, наступні десятиліття позаминулого століття пройшли під знаком **романтизму** (1810—1840-ті рр.), який став бунтом проти властивого буржуазному суспільству відчуження і перетворення великої за життєвим призначенням людини на приватного індивіда. Так виокремилася романтична теорія генія, що наділила надзвичайністю персонажів англійця Дж. Байрона Чайльд-Гарольда і Конрада.

Напружений *індивідуалізм* прочитувався в романтичній концепції. Романтик не міг знайти свого місця в суспільстві (“зайві люди” — Онегін О. Пушкіна і Печорін М. Лермонтова, Сорель О. Стендала, мандрівні мотиви в пісенній творчості німця Ф. Шуберта, образ самотньої людини на тлі природи в портретах російських художників О. Кипренського, К. Брюллова, німця К. Фрідріха), тому його умонастрій сповнювався *відчуттям “світової скорботи”*. Особистість з напруженим духовним життям стала центральною проблемою романтизму, а пізнання світу — самопізнанням (у філософських системах І. Фіхте і Ф. Шеллінга першопочатковим є не матеріальний світ, а абстрактний суб’єкт, “я”). Мікросвіт особистості сприймався як модель



К. Д. Фрідріх.  
Подорожній над морем туману. 1818

макросвіту. Звідси феномен творців національного міфу — О. Пушкін у Росії, Дж. Байрон у Англії, А. Міцкевич у Польщі, Т. Шевченко в Україні.

Романтик — мрійник: він свідомо жадав недосяжного, завмирав у безперервному мучеництві і повертався в осоружну дійсність, чекаючи неминучої розв'язки (крах байронівського Манфреда, Альберта в балеті Адана “Жизель”). Своє виправдання він знаходив у коханні: “Фантастична симфонія” Г. Берліоза, “Мрії кохання” Ф. Ліста, музичні образи Ф. Шопена, опера Д. Верді “Травіата”, новела П. Меріме “Кармен” та одноіменна опера Ж. Бізе утверджували його як вільне волевиявлення. Романтичне в коханні сакралізувало об'єкт поклоніння, тому обов'язковою була його недосяжність.

Типовим було розуміння романтика як громадянина світу. Розчарування у швидкоплинності земного життя посилювало ретроспективне

світовідчуття, естетизацію минулого (книга В. Скота “Айвенго”, опери Р. Вагнера “Лоенгрін”, “Тристан та Ізольда”, “Парсифаль”, історичні романи О. Дюма).

В цілому романтизм утверджував концепцію дво-світності — протилежності ідеалу і дійсності, людини і суспільства. Романтичне переживання було пов'язане з усвідомленням ірраціональності буття, безповоротності минулого, невідомості майбутнього (популярність образів потворності як вті-



Т. Жеріко. Пліт “Медузи”. 1818—1819

лення дисгармонійності світу — Квазімодо у В. Гюго, карлик Цахес у Гофмана).

Романтична тема душевної самотності людини, яка усвідомлює себе загубленою малою часткою величної світобудови, з особливою силою проявилася в творчості німецького художника **Каспара Давіда Фрідріха** (1774—1840). У картині “Подорожній над морем туману” (1818) він звернувся до образу мандрівного самотника, очам якого з висоти гірських

скель відкрилася безодня бурхливої морської стихії. Темний силует фігури в контражурі зі спини створює ефект ідентифікації між персонажем і глядачем, даючи змогу душею відчувати, з одного боку, страх перед непідвладним хаосом стихії, мізерність і скороминущість свого існування перед обличчям вічного буття природи, з іншого — амбіційний виклик її силам, гординю власної величі та винятковості. Романтична концепція трагічного конфлікту між людиною і природою характерна також для інших робіт художника — *“Крейдові скелі на острові Рюген”* (1818), *“Віки людини”* (бл. 1835 р.).

Якщо в творчості Фрідріха рисунок переважав над колоризмом, настрої меланхолійної споглядальності — над патетикою, то для французької романтичної школи пошук експресивної художньої мови привів до панування насиченого колориту, контрастів світла і тіні, динаміки композиційних рішень. Художник *Теодор Жеріко* (1791—1824) надавав переваги темам, натхненним сучасністю. Так, його програмна картина *“Пліт “Медузи”* (1818—1819) стала гнівною відповіддю на жахливу подію загибелі у 1816 р. сто сорока дев'яти людей, кинутих у відкритому морі на плоті затонулого фрегата королівського флоту “Медуза”. Жеріко зображує своїх героїв у момент, коли вони, об'єднані слабкою надією, подають сигнал лиха кораблю, що з'явився на обрії. Напруження сцени підсилене діагональним розташуванням плоту в композиції картин, що також поглиблює простір картини, увиразнюючи мотив загубленості групи людей у безкрайній морській стихії. Художник уміло передає рух душевних станів своїх героїв — від відчаю старого з мертвим тілом сина на руках до зібраної енергії боротьби за виживання персонажів у композиційному центрі картини. Лаконізм колористичного рішення картини, узагальнювальний стиль письма з сміливими нервово-грубуватими розмашистими мазками пензля замість прийнятого на той час лесування підкреслюють трагічну перенапругу сил, що є передчуттям неминучої поразки людини у боротьбі зі стихією. Могутні сильні тіла героїв Жеріко з особливою гостротою дають відчувати марність людського протистояння хаосові природи і водночас велич “безумства хоробрих”.

Романтична цікавість до персонажів, які знаходяться за межами того, що називають “здоровим глуздом”, викликала появу гостротрагедійного циклу *портретів божевільних* (1822). Його герої — люди гіпертрофованих пристрастей, захоплені нав'язливими ідеями. Його образи



похмурі, лякаючі, емоційно напружені та виразні, водночас сповнені спостережливих деталей і співчутливої уваги художника до стражених.

Повноправним головою французької романтичної школи був художник *Ежен Делакруа* (1798—1863). Як і Жеріко, він активно відгукувався своєю творчістю на визначальні події сучасності. Так в картині *“Різанина на Хіосі”* (1824) художник звернувся до ситуації знищення грецьких поселень на острові Хіос військами османської імперії. Делакруа на першому плані зіставляє приречене прийняття смерті полоненими греками в нюансах психологічних відтінків відчаю, байдужості, скорботи, покори і переможний цинізм жорстокості турецького солдата на здибленому коні. Тваринний жах людського існування увиразнено підкресленим контрастом з безкрайністю широкої рівнини з димами згарищ і величною красою неозорого неба на заході сонця, що так відсторонені від людської трагедії. На відміну від Жеріко, Делакруа відмовляється від тонального живопису, приділяє насиченості та багатству кольору більше уваги, ніж точності рисунка. Відкриті контрастні кобальтовий, смарагдовий, криваво-червоний, золотавий структурують композицію, передають глибину простору, надають об’єму тілам, посилюють емоційний вплив на глядача.

В картині *“Свобода, яка веде народ на барикади”* (1830) сучасні Делакруа події липневої революції у Франції 1830 р. набули алегоричного звучання. Її романтичним революційним символом стала фігура Свободи в образі прекрасної молодої жінки з оголеними грудьми, в червоному фригійському ковпаці та національним прапором у руках, яка закликала до боротьби та вселяла впевненість у невідворотність перемоги. Поруч із нею художник зобразив зухвалого вуличного хлопчика, рішучу молоду людину з мушкетом у руці, кремезного чолов’ягу з шаблею — образи, що втілюють загальнонародний протест проти несправедливості. Експресія і динамічна пластика полотна досягалися за рахунок використання лаконічних художніх прийомів: композиція побудована на динамічній діагоналі, напружена енергетика кольорової гами створена ударами червоного і синього кольорів. Звернення до проблем сучасності, пристрасний пафос трагічного конфлікту людини та суспільства стали визначальними рисами французької романтичної школи.

Трагічні суперечності зламу ХVІІІ—ХІХ ст. яскраво відобразилися у творчості іспанського художника *Франсиско Гойї* (1746—1828). Його образи гротескні, карикатурні, темпераментні, сповнені настроїв відчаю,

недовіри та розчарування. Майстерність Гойї-живописця яскраво проявилася в його роботах “Маха одягнена” (1800—1803) і “Маха оголена” (1797—1800), де жінка-спокусниця представлена в чуттєвій двозначності оголеного і одягнутого зображення. Вона не є уособленням класичного жіночого ідеалу, вона жива і безпосередня: шовковість її оголеної шкіри виразно читається на темному тлі картини.

Унікальною гостротою образів визначався *груповий портрет сім’ї короля Карла IV* (1800). На картині зображені члени королівської родини. Глибоко байдужі один одному люди створюють атмосферу замкненості та відчуженості. Розкіш яскравих королівських шатів, блиск золота, сяння дорогоцінностей сильно відтіняє потворність і заурядність членів королівської фамілії. Гойя енергійно пише картину рідкою фарбою по сухому ґрунту, досягаючи цілісності композиції гармонійним поєднанням основних кольорів — червоного і блакитного, м’якістю світлотіньових переходів. Відверта іронія щодо сильних світу перетворює парадний портрет, що традиційно ушляхував людей, на жорстоку карикатуру.

У картині “*Розстріл*” (1814) Гойя звернувся до історичних подій героїчної боротьби іспанського народу з французькими інтервентами, свідком яких був сам. Композиція картини побудована на протиставленні виступаючих з мороку силуетів двох груп, що стоять один навпроти одного. Іспанські борці за свободу сповнені рішучості та драматизму; монолітна група французьких завойовників позбавлена людських емоцій. Художник досліджує цілу гаму людських почуттів — жах перед смертю, приреченість, ненависть до ворогів, протест. Особливо виразною є вихоплена холодним жовтим світлом фігура могутнього іспанця в



Е. Делакруа. Різанина на Хіосі. 1824

білий сорочці, що зустрічає смерть без страху. Трагічна напруга картини підсилена широкими вільними крупними енергійними мазками, похмурою гамою красок, контрастом світла і тіні.

Поглиблення цікавості Гойї до соціального буття людини, несприйняття ним потворності та несправедливості знайшло відображення в серії офортів “Капрічос” (1797—1798). Художник викриває людські пороки, легковір’я, легковажність, боягузство, пристосуванство, тупу жорстокість, бажання жити чужим розумом, фанатизм, марновірство, мракобісся. Тут старість висмоктує соки юності, віслюча глупота панує над людьми, ніч кишить нечистю, потворство володарює. Подібно до музичної сюїти “Капрічос” складається з прелюдії-автопортрета, п’яти частин, пов’язаних спільним образом герцогині Альба, і фіналу. В пер-



Ф. Гойя. Сон розуму.  
Лист з серії “Капрічос”. 1797—1798

шій частині Гойя розповідає про свою любовну драму, зображуючи сцени морального штибу. В другій частині ми опиняємося серед низьких прошарків населення — бандитів, куртизанок, шарлатанів, божевільних. У третій — потрапляємо в світ іспанського дворянства, де використано прийом заміщення людей тваринами. Четверта частина населена дияволами, чудовиськами та відьмами. Гойя виконував листи серії спочатку за допомогою пера і туші, потім робив графічні відбитки, поєднуючи техніку офорта і акватинти. Боротьба світла і тіні увиразнена поєднанням великих плям чорного і білого, світла і тіні, динамічною лінією. Темі подвигів і страждань народу присвячена графічна серія Гойї “Лиха війни” (1810—1820), в якій викрито звірячу жорстокість і безглуздість війни. Творчість Гойї з образами безодні людського падіння розвінчує ідолів абсурдної реальності, утверджуючи віру в справедливість благородства і розуму.

Біля витоків англійської школи живопису романтизму стояв **Вільям Блейк** (1757—1827), поет і художник, містик і візіонер. Саме в його роботах тема руйнівної сили раціоналізму, наруги матеріального світу над ірраціональними поривами творчості набуває концептуального втілення. Так у картині “*Ньютон*” (1795) образ великого англійського вченого-матеріаліста представлено у вигляді титанічного оголеного тіла, закам’янілого архаїчною античною скульптурою на дні підводного простору, холодна темрява якого в символіці Блейка — знак смерті та тліну — закономірний результат зосередженості вченого на раціональній геометрії рухів циркуля. Циркуль як символ раціональності з’являється і в руках бога-творця в картині “*Створення світу*” (1793), руйнуючи ірраціональну вогняну енергію творчого пориву, що згасає по мірі наближення до землі. Драматизм і трагедія творення як наруги втілена в роботі “*Створення Адама*” (1795) з її скульптурною пластичністю поз і землистістю гами, які руйнують гуманізм ренесансної мікеланджелівської інтерпретації біблійної теми. В ілюстраціях до власних поем “*Мільтон*” та “*Єрусалим*” і поеми Данте “*Божественна комедія*” Блейк втілював концепцію людяності, спокутуваної прощенням і самопожертвою як єдино можливими шляхами досягнення гармонії тіла і духа. Свої роботи художник виконував у власній оригінальній техніці, віддруковуючи зображення, виконане на металевій пластині, на папері та доповнюючи його пером і аквареллю.

Розривом з нормами академічного живопису позначена творчість англійського пейзажиста **Джона Констебла** (1776—1837). Свої пейзажі він створював на основі великої кількості пленерних етюдів на передачу світлоповітряного середовища; ряд картин ним вперше в історії написано цілком з натури. Його прості за мотивами, проте емоційно насичені пейзажі сповнені світла і повітря. Так, у картині “*Віз для сіна*” (1821) рух коней, що переходять річку вброд, спрямовує погляд глядача до усамітненої сільської ферми під розлогими вербами серед далеких лук, залитих сонячним світлом, — ідеального притулку душі відлюдника. У картині “*Ферма у долині*” (1835) осінній мотив згасаючої природи надав меланхолійно-тужливого настрою скороминущості життя загальній атмосфері тиші і спокою, характерних для констеблівських мотивів. Особливою рисою стиля художника стала рельєфна фактура його полотен, створена густими опуклими мазками пензля, а також певна “незавершеність”, відмова від ретельно виписаних деталей, що передавала відчуття трепетного руху повітря.

Ще більшою мірою, ніж у Констебла, романтична концепція проявилася у творчості англійця **Вільяма Тернера** (1775—1851), пейзажні композиції якого стали справжнім полем битви світла і темряви, минулого і сьогодення. На картині *“Останній рейс фрегата “Темерер”* (1839) енергійно випускаючий клуби вогняного диму маленький темний буксир тягне казково прекрасний величний бойовий фрегат до місця останньої стоянки, залишаючи в далекому минулому мрії про морські подорожі, безлюдні острови та відважних капітанів, на зміну яким приходять швидкість, прагматичність і прогрес. Контрасти світлого і темного, великого і малого, витонченого і грубуватого, теплого і холодного в жовто-червоних відблисках сонця, що заходить, створюють щемливе відчуття скороминущості буття, вмирання, але й оновлення всього існуючого.

Творча манера Тернера розвивалася в напрямку подолання фігуративності, відмови від ретельного виписування деталей, перетворення композицій на драму кольору та світла. Так, тема прогресу промислової революції знайшла ще одне відображення в композиції *“Дош, пара і швидкість”* (1844). У ній художник протиставляє наступальному руху з глибини правої частини картини поїзда, чії контури розпливаються, деталі зливаються, передаючи відчуття жахаючої швидкості, ідилічний пейзаж у лівій частині з річкою, мостом і маленьким човном, пронизаний теплими золотими променями сонця. Феноменальна повітряна перспектива створює враження, що художник, уникаючи зображення самих предметів, малює насичений вологим золотисто-жовтим туманом простір, що їх оточує.

Пейзажні мотиви художника з часом стали все більше підкореними романтичному захопленню шаленством природних стихій, де гігантські хвилі, густі тумани, потоки дощу, вихори снігу, вітряні буревії уособлюють сум'яття людської душі в недосконалому світі, її малість перед силою природних і соціальних катаклізмів, передчуття неминучої загибелі в потоці існування, як приречений на смерть в ураганному коловороті морської стихії корабель на картині *“Снігова буря: пароплав, що покидає порт”* (1842). У ряді пізніх робіт Тернера намічено шлях до подолання фігуративу, до колористичної абстракції — *“Пейзаж з річкою і заливом вдалині”* (1835—1840), *“Сонце над озером”* (1840), *“Вид річки з височини”* (1840—1845).

Творчість **Ореста Кіпренського** (1782—1836) визначила характер формування російської школи живопису романтизму з її образом самот-

нього мрійника, сповненого благородних устремлінь. У *портреті Євграффа Давидова* 1809 року пейзажне тло з розривом блискавки на грозовому небі уособлювало мотив передчуття змін, очікування нового життя, готовності до соціальних і особистих потрясінь безстрашного молодого гусара з копною чорних кучерів, хвалькуватою позою руки в боки, задиркувато піднятою головою і насмішкуватим виразом обличчя. Настрій військового завзяття підсилено контрастним світлотіньовим рішенням, святково-напруженим колористичним акордом червоного ментіку, білих лосин і золота аксельбантів.

У *портреті Катерини Авдуліної* (1822—1823) О. Кіпренський подолав репрезентативну демонстрацію моделі, елементи соціальної ставної етикетності тим, що спрямував меланхолійний погляд моделі повз глядача, замкнувши її життя в просторі картини, як справедливо зазначив М. Алленов. Так недоступність героїні, яка охороняє світ її думок і переживань від настирливого втручання, увиразнила мотив романтичної самотності персонажа, підкреслений пануванням чорного кольору і символічним зображенням одинокої пониклої квітки на підвіконні. Цей мотив прочитується також у знаменитому *портреті Олександра Пушкіна* (1827), де гостра характерність обличчя поєднана з романтичною атмосферою самотньої бесіди поета з музою, сповненою високих дум і скорботних передчуттів.

**Карл Брюллов** (1799—1852) повернув героям своїх портретів зовнішню репрезентативність і станову етикетність, проте кожен портретний мотив намагався виписати в контексті концепції романтичного



В. Блейк. Створення світу. 1793

героя: в портреті “Вершниця” (1830) невагома і витончена героїня легко приборкує дику енергію коня, що звівся дибки; в портреті “Маскарад” (до 1842) героїня знімає маску в прямому і переносному сенсі, залишаючи зі своєю названою донькою далеко позаду шум обридлого маскарад-ного свята життя.

У програмній картині “Останній день Помпеї” (1830—1833) К. Брюллов трактує подію жахливої загибелі міста Помпеї під час виверження вулкана Везувій як зламний момент історії, зміну однієї епохи іншою, падіння античного язичницького світу і початок християнської доби. Такий зламний момент історії проявляє невідворотність трагічних поворотів історії, безсилля людини перед доленосним поступом соціальних і природних катаклізмів. Катастрофічність всевладдя історичного року відкрилася персонажам художника: матері, яка востаннє обіймає доньок, чоловікові, який намагається попри все захистити свою сім’ю, маляті, який із жахом торкається холодного тіла матері, синам, які рятують збожеволілого батька, юнакові, який закликає до життя стару мати. Романтичні заміни в картині протагоніста людським натовпом, сповненим драматизма і сум’яття, композиція з глибинним проривом, живописний ефект холодного освітлення блискавкою вогняної лавини смерті поєднано художником з класицистичною статуарністю пластичних груп, театральною естетизацією сюжета і образів.



В. Тернер. Дощ, пар і швидкість. 1844

Ситуація народження нової християнської доби на уламках старого язичницького світу представлена як момент особистісного вибору для людини в картині “Явлення Христа народу” (1837—1857) російського художника **Олександра Іванова** (1806—1858): на березі Йордана іудейський пророк Іоанн Хреститель показує натовпу Христа, що несе із собою заповіт заспокійливої просвітленої гармонії, уособленої

розкішною гірською пейзажною панорамою, на тлі якої він наближається. Злам історії увиразнює явлення людського характера: обережність старості та порив молодості, лицемірство того, хто завжди намагається триматися сторони, і сміливість того, хто готовий йти проти течії, самовпевнена розсудливість хазяїв і боязке сподівання раба, ненависть фанатиків і страх грішника стають виразом долі перед невблаганим поступом жертвовного подвигу Іскупителя. Складна драматургія сцени потребувала від художника двадцятилітньої роботи, сотен ескізів фігур і пейзажних мотивів.

Морську стихію як уособлення романтичного образу вольності та непокори обрав для своїх пейзажних робіт російський художник **Іван Айвазовський** (1817—1900). Безкрайні простори моря в його інтерпретації здіймаються хвилями до небес, пестять око лагідною ранковою бризжю, блищать кинджальними клинком холодною загадковою місячною ніччю (“*Неаполітанська затока у місячну ніч*”, 1842; “*Дев’ятий вал*”, 1850; “*Чесменський бій*”, 1848; “*Штиль*”, 1885).

Особлива настроєвість характерна для української школи романтичного живопису. Вона просякнута рисами національної ментальності, впливом сентименталізму з його активним прийняттям почуттів людини. Ці риси проявилися в творчості російського художника-кріпака **Василя Тропініна** (1776—1857), два десятиліття діяльності якого пройшли на Україні. У своїх роботах “*Дівчина з Поділля*” (1804—1820), “*Селянин з палицею*” (1804—1812) він звернувся до зображення українських селян, майстерно втілюючи в психологічних образах риси національної вдачі — благородність, життєву силу, енергійність, що сполучаються з мрійливістю та чуттєвістю. Органічне злиття настроїв людини та природи як характерна риса романтичного пейзажу сформувалася в творчості художника **Василя Штернберга** (1818—1845): тема самотності людини перед безкрайністю природи прозвучала в його поетично-емоційних картинах “*Вулиця на селі*” (1837—1838), “*Вітряки в степу*”, “*Переправа через Дніпро біля Києва*” (1837).

Романтизм у мистецтві України набув свого повноцінного вираження в творчості **Тараса Шевченка** (1814—1861). Його творча концепція романтичної втечі від дійсності стала поверненням людині її справжнього призначення у світі, яке було відібрано буржуазною реальністю. Так, у “*Автопортреті*” 1840 року стилістичні компоненти романтичного портрета — складний ракурс, різкий поворот голови, високе чисте чоло, скуйовджене волосся, артистична шийна хусточка, одухотворе-





О. Кіпренський.  
 Портрет Євграфа Давидова. 1809

ність обличчя, пристрасна емоційність, контраст світла і тіні, стримана колористична гама — дають можливість трактувати піднесення образу як усвідомлення художником висоти покликання творчої особистості. В *“Автопортреті зі свічкою”* (1845), виконаному в техніці офорта, яскраві відблиски світла на високому чолі, напруження руки, що тримає свічку, доповнюють романтичну концепцію особистості рисами мислителя та шукача істини. *“Автопортрет”* 1847 року, намальований олівцем, відкрив мужність неприборканого стоїка і грізного борця за правду. *“Автопортрет”* 1861 року, написаний олією на полотні, став логічним завершенням історії поразки романтичного протистояння особистості та суспільства: скорбота безвиході прочитується у фронтальній застиглоті фігури, зануреної у сутінки і підсвіченої холодним полиском.

Камерна інтимність характеризує портретну галерею образів Шевченка,

чому не малою мірою сприяв улюблений овальний формат. У його героях сила краси поєднана з її беззахисністю, духовність з прозаїчністю існування, енергія зі смиренністю. У *портреті Ганни Закревської* (1843) напруження активного червоного тла пом'якшене округлими формами овалу обличчя, відкритих плечей, потоком розсіяного світла, що виражає покірно-ніжний погляд вологих очей жінки. У *портреті княгині Кейкуатової* (1847) намічений зміщенням фігури від центру рух моделі зупинено врівноваженою колористичною гармонією темного оксамиту сукні та білого мережива комірця в м'якому золотавому світлоповітряному середовищі. Стриманість портретів художника визначена їх класичною технікою виконання прозорих лесувань в тінях і півтінях і пастозного письма в освітлених частинах.

Романтична природа творчості Т. Шевченка проявила себе у численних його пейзажах. Вони в основному виконані в складній техніці

акварелі, про майстерне володіння якою свідчить робота *“Натурниця”* (1840) з довершеною передачею пропорцій гнучкого жіночого тіла з насиченими світлом і відтінками кольоровими рефlekсами. Акварельні пейзажі художника сповнені пантеїстичного світогляду, романтичної емоційності та схвильованості. В його пейзажах, створених під час роботи в Київській археографічній комісії (1845—1847), реалістично точно зображення пейзажного мотиву поєднане з усвідомленням “сродності” природи і людини, її самотності перед грандіозним досконалим природним всесвітом і сприйнятті нею природи як храму, що дарує людині божественну повноту і гармонію життя. Тому в пейзажах повторюються мотив маленької фігури подорожнього на тлі безкрайніх перспектив, звивистих нескінченних шляхів як символів життєвих перепетій, високих пагорбів і церков на тлі чистого неба як міфологічних “світових стовпів”, що підносять людину до небесного світу (*“Воздвиженський монастир у Полтаві”*, 1845). В акварелях Аральської експедиції (1848-1849) Шевченко сміливіше працює з кольором, зображуючи його у тісному зв'язку з повітряним середовищем. Так, у зображенні традиційного весняного підпалу ковилу в степу в акварелі *“Пожежа в степу”* (1848) рухлива стіна полум'я передана складними розтяжками червоного кольору з крапленнями точкових мазків білил; у *“Шхунах поблизу форту Кос-Арал”* (1848) насичено-густі рефlekси неба на заході сонця створюють ефект вібрації повітря. Проте розширення технічних можливостей художника не вплинуло на його романтичне щемливо-пронизливе відчуття загубленості малої людської істоти в безкрайності природних просторів.

Шевченків літературний образ української землі як втраченого раю в її протистоянні імперії, ціна кривавої історії України, трагічності її сну становлять його програмний погляд на українство, втілений у формах міфопоетичної творчості в картині *“Катерина”* (1842). Жанро-



О. Іванов. Явлення Христа народу.  
1837—1857



Т. Шевченко. Катерина. 1842

вий сюжет гнаної всім світом матері-покритки піднято художником на рівень символічного осмислення національної ідеї та долі України. Концепція мікросвіту як моделі макросвіту, розуміння людини в контексті історії та як її органічного особистісного втілення, зображення народного типажу як символічного національного образу характерна для романтизму доби визвольних рухів у більшості країн. Сліпа Катерина в інтерпретації Шевченка перебуває на роздоріжжі між двома світами — світом Московії з миколаївським верстовим стовпом як знаком імперської Росії, гарцюючим на коні офіцером і протиставленим йому світом традиційних українських цінностей з козацькими могилами в степу, старезним дубом і дідом у солом'яному капелюсі. Драматургію композиції увиразнено центрично-вісьовою композицією з активним діагоналями, домінантою

насиченого червоного кольору, контрастами світлотіньового рішення, просторовою глибиною.

Прагнення Шевченка донести національну ідею до широкої аудиторії викликало його звернення до мистецтва гравюри. В серії *офортів* “Живописна Україна” (1844) він не тільки передає романтичну красу рідної природи в глибинних проривах простору і світлотіньових ефектах пейзажних листів “У Києві” та “Видубицький монастир”, але й звертається до доленосних моментів української історії, гірких роздумів про її трагедійність, до пошуку суперечливих рис національного характеру в листах “Дари в Чигирині 1649 року”, “Судна рада”, “Старости”. Стилістичні особливості цієї графічної серії у врівноваженні композиції, чіткості рисунка, пластиці форм, виявленої контрастами світла і тіні.

Соціального забарвлення набула шевченкова графічна серія “*Притча про блудного сина*” (папір, туш, бистр, 1856—1857). Якщо в біблійному прочитанні історія поневірянь людини закінчилася її прийняттям і прощенням, то Шевченко, проводячи свого героя всіма колами пекла (листи “*Кара колодкою*”, “*У в’язниці*”, “*Кара шпіцрутенами*”, “*На кладовищі*”), залишає за собою право на трагічну безвихідь неминучої поразки людини у нерівному двобої з владою, поразки, що підносить безсилий відчай і мовчазний спротив непримиренних бунтарів проти свавілля на рівень героїчної перемоги людського духу і гідності. Крах романтичного героя потребував докорінного перегляду соціальної концепції мистецтва, що заклало підвалини його змін у середині XIX ст.

## 6.2. Мистецтво реалізму

Матеріалістичність світосприйняття була однією з найпомітніших тенденцій індустріальної культури. Вона пов’язана з розвитком *аналітичного критичного мислення*, що завдячує культу природничих наук у XIX ст. Час піднесення соціально-політичних рухів потребував усвідомлення суспільних механізмів, матеріальних факторів, які керують поведінкою людських мас. Дарвінівська концепція представила людину як удосконалену тварину. Дух нової ідеологічної атмосфери став визначатися філософією позитивізму (О. Конт) і матеріалізму (К. Маркс і Ф. Енгельс).

**Реалізм** у мистецтві (1850—1880-ті рр.) тяжів до максимальної об’єктивності, конкретно-історичного аналізу дійсності, *відображення життя у формах самого життя*. Найбільш повне вираження він отримав у жанрі соціального роману: книги англійця Ч. Діккенса і француза Оноре де Бальзака простежували формування характеру під впливом певних матеріальних і соціальних умов життя, відображували типові риси тогочасного суспільства. Утилітарна естетика реалізму, заснована на вихованні громадянських почуттів шляхом критичного аналізу буденних явищ соціального життя суспільства, зумовила зсув загальнолюдських проблем мистецтва до рівня щоденних, загостривши публіцистичний пафос творчості художників. Це викликало звуження спектру сюжетів, їх зосередження на викритті обмеженості суспільної моралі буржуа,



Ф. Мілле. Анжелюс. 1858—1859

важкої праці та злиденного існування робітників, ремісників і селян. Прагнення розбудити соціальну відповідальність глядачів зумовило зниження цікавості до формального аспекту художньої творчості, його підміну вірністю правді життя.

Так французький художник **Гюстав Курбе** (1819—1877) в картині *“Похорон в Орнані”* (1849—1850) створює панорамну галерею написаних з натури характерних гостро реалістичних образів обивателів маленького провінційного містечка, де навіть перед обличчям смерті

священники й їх помічники, селяни та дрібні буржуа виявляють лише безсердечну байдужість і міщанську лицемірність. Ахроматичний акорд контрастних білого і чорного кольорів передає атмосферу трагічного прощання із життям, що водночас стає прощанням з людяністю, живими емоціями та співпричетністю людини до людини. Зовсім інакше художник трактує образи в картині *“Віяльниці”* (1855): монументальність пластичної виразності втомлених, але енергійних фігур селянок опоетизована використанням іскристого золотавого світла, розлитого в просторі сцени.

Його співвітчизник **Франсуа Мілле** (1814—1875) також з глибокою правдивістю та теплотою оспівує важку сільську працю. В його *“Збиральниці колосся”* (1857) три фігури селянок, що підбирають залишені на полі колоски, окреслені епічним пензлем, увиразнюючим ритмізовану величність їх звичних рухів. Гармонійний спокій пейзажної панорами, теплота зближених золотавих відтінків колористичного рішення картини створюють атмосферу одухотвореної праці. У більш пізній картині *“Вечірній дзвін”* (*“Анжелюс”*, 1858—1859) Мілле рухається в напрямку поетичного синтезу: не публіцистичний пафос соціального аналізу дійсності, а сповнений душевного смутку і водночас спокою міфологічний мотив єдності світу живих і мертвих відчувається у залитих золотаво-червоним світ-

лом призахідного сонця фігурах чоловіка і дружини, що застигли посеред поля, почувши як дзвони дзвонять, в молитві за тих, хто пішли.

Подібне прагнення до виразності форми характерне для французького художника **Оноре Дом'є** (1808—1879), який зосередив свій критичний пафос у жанрах сатиричної графіки та карикатури, залишивши живопису емоційно насичену монументальну пластику та експресію. Героїня його картини *“Прачка”* (1863—1864) на тлі примарних обрисів байдужого міста важко і повільно піднімається з тюком білизни кам'яними сходами від берега Сени до набережної, турботливо підтримуючи свою дитину. Мотив сходження з низів, контражурне зображення фігур, що “стирає” деталізованість рис обличчя, надає образам соціальної виразності, водночас підсилює міфологічну монументальність персонажів підкресленою щільністю силуетів, стриманою пластикою рухів, динамічним соковитим мазком, лаконічними кольоровими плямами.

Внаслідок складних соціальних умов життя та ментального тяжіння до етичного пафосу реалістичне мистецтво віднайшло живильне середовище в російській культурній традиції. Неприваблива правда зубожлого існування селян і міської бідноти, ница мораль міщан, ченців, поміщиків і чиновництва відкрилася в творах художників-реалістів. Прагнення винести нещадний вирок несправедливій дійсності викликало цікавість до побутового жанру, суголосного реалістичній літературі. Однохвилинна публіцистична прив'язаність мистецтва до злочи дня породила тематичну однотипність художніх творів, що варіювали тему безпросвітності, зневіри та буттєвої скорботи; тяжіння до критичного аналізу соціальної дійсності зумовило нехтування формальним рішенням художнього простору. Як справедливо зазначив М. Алленов, мистецтво як життя і почуття форми було замінено вихованням громадянських почуттів шляхом репродукування сюжетів життя, що викликало різочу невідповідність напруження творчого задуму рівню виконавської культури художників.

Гострий соціальний зміст вирізняв творчість російського художника **Василя Перова** (1833—1882): в картині *“Сільський хресний хід на Пасху”* (1861) він викриває безпробудне пияцтво селян та їх духовних “батьків”; у *“Чаюванні в Митищах”* (1862) — байдужість зажирілого чернецтва до покалічених війною солдат, змушених просити милостиню; у *“Проводах покійника”* (1865) — трагічну безвихідь існування селянської сім'ї, що втратила годувальника; у *“Трійці”* (1866) — приниження дитя-



О. Домьє. Прачка. 1863—1864

чого життя. І лише у картині “Останній кабак біля застави” (1868), звільнившись від побутової оповідальності та критичного пафосу, художник створює щемливу елегію туги безглузлого існування на кордоні зупиненого часу в темніючому на тлі жагуче лимонного неба силуеті самотньої змерзлої жіночої фігури біля приземкуватого шинку і шляхових стовпів у санях.

Трагічні сторінки російської дійсності розкривала творчість художника **Василя Верещагіна** (1842—1904), який в картині “Апофеоз війни” (1871—1872) з її колосальною пірамідою людських черепів серед випаленого степу звинувачує війну, що несе смерть, жорстокість фанатиків і мужність кинутих у пекло солдат; **Миколи Ярошенка** (1846—1898), який знаходить в собі співчуття до тих, хто вимушений дивитися на світ крізь тюремну решітку (“*Всюду життя*”, 1888); **Володимира Маковського** (1840—1920), який із життєвою переконаністю відтворює сімейну драму втрачених

стосунків розгульного міського трударя-гармоніста і його дружини-селянки з дитиною на руках (“*На бульварі*”, 1886—1887).

Реалістичний напрямок у живописі в Україні характерний підкресленим етнографізмом, прагненням відобразити народний побут і обряди, сцени з життя українського народу, викривати тяжкий стан пореформенного села. До таких робіт можна віднести тужливо-елегічного “*Кобзаря на шляху*” (1854) **Льва Жемчужнікова** (1828—1912), драматично-викривальні “*Проводи рекрутів*” (1860) **Івана Соколова** (1823—1918), лірично-поетичні “*Колядники на Україні*” (1864) і “*Весільний викуп*” (1881) **Костянтина Трутовського** (1826—1893), побутово-достовірні “*Жницю*” (1889) і “*Весілля у Київській губернії*” (1891) **Миколи Пимоненка** (1862—1912). Лише у творчості пізнього **Кіріака Костанді** (1852—1921) філософський синтез переміг критичну викривальність і публіцистичну описовість виразними мотивами швидкоплинності людського життя і

вічності природного існування, ритуальності буття та його доленосної сили (“Сутінки. Баба жене корову”, 1897; “Бузок”, 1902).

Усвідомлення художниками-реалістами звуження загальнолюдської проблематики їх творчості до відгуку на реальні проблеми історичної дійсності викликало звертання до релігійних сюжетів у пошуку загальнонозначимої неминущої правди. У картині російського художника **Івана Крамського** (1837—1887) “Христос у пустелі” (1872) трагедія особистості на духовному роздоріжжі вирішується в рамках євангельського сюжету про спокушання дияволом Христа під час його сорокаденного відлюдництва. Художником увиразнено велич і жах абсолютної самотності людини у момент прийняття вирішального рішення в холодному бездушному світі, уособленому сіро-блакитною кам’янистою пустелею.

Велику драму історичного існування людини вбачав у євангельських оповідях російський і український художник **Микола Ге** (1831—1894). У картині “Що є істина” (1890) самовпевнений римський патрицій Пілат ставить питання на ходу, не чекаючи відповіді злиденного змученого Христа; його спрямована на останнього долонь порожня, як і порожній для нього моральний закон. Шукана істина в тому, що герої картини є виразниками різних світів, що ніколи не порозуміються. У “Толгофі” (1892) ця “істина” бездушним вказівним перстом дає наказ на розп’яття, викликаючи глибоко експресивний смертний жах Христа, приреченого на страждання та нелюдські муки. Нарешті “Розп’яття” (залишилися тільки ескізи) шокує втілює відверту смертну агонію людини, її трагічну беззахистність перед обличчям смерті. Екзистенційне трактування євангельської сцени підсилене художником його експресіоністською манерою письма з потужно-виразним крупним насиченим мазком.

Філософські проблеми історичного посту-



М. Пимоненко. Весілля у Київській губернії. 1891





М. Г. Голгофа. 1892

пу суспільства, трагедія народу і людини як жертв історії постали в історичній трилогії російського живописця **Василя Сурикова** (1848—1916). Художник повіряє найбільш зламні періоди російської історії на ставлення до людської особистості, виявляючи трагічну природу соціального прогресу, жертвою якого повсякчас стає людина. У картині “*Ранок стрілецької страти*” (1881) Суриков звертається до історичних подій страти стрільців у Москві 1698 року, що відкрили зворотній бік петровських реформ. Він композиційно будує картину на трагічному зіткненні двох світів: обійнятого сум’яттям і страхом людського натовпу, хаос якого підтримують рухливі химерні форми собору Василя Блаженного, і невблаганно-жорстокої державної влади, впорядкованості якої

відповідають геометрично точний лінійний ритм кремлівських стін і солдатських шеренг. Мовчазне протистояння цих світів втілює діалог ненависних поглядів рудобородого стрільця та Петра I на коні. Виокремлюючи білими сорочками смертників і палаючими свічками фігури стрільців, художник увиразнює мотив згасання їх протесту — від непримиренного фанатизму, мужнього прощання з народом до прийняття смерті та втрати життєвих сил.

У другій частині трилогії “*Меньшиков у Березові*” (1883) Суриков звертається до подій сибірського заслання колись всесильного царедворця, зіткнувши в протистоянні минуле і сьогодення, випадково залишені сліди розкошу існування, що пішло назавжди (блиск дорогоцінного персня, тепло хутряної шубки, оксамитові шати), та брутальну убогість сільської хатини, замкнений простір якої не дає жодного виходу. Трагічний зміст створених характерів поваленого властителя та його дітей, розчавлених жорстокістю історичної долі, підкреслено стриманою колористичної гармонією, що передає жевріння полум’я лампади та слабкого холодного світла замерзлого вікна.

Завершальна картина “*Бояриня Морозова*” (1887) стала відображенням подій поразки розкольніцького руху: художник зображує момент,

коли героїню везуть зимою московською вулицею крізь зацікавлений натовп на допит у Кремль. Гострокутна геометрична пляма її одягненої в чорне самотньої фігури протиставлена хаотичній строкатості різнокольорового натовпу так, як її фанатизм — смиренності народу, її ненависть — його терплячому стражданню. Багатоголосий хор виразних персонажів людського натовпу співчуває безстрашності відданої ідеї мужньої жінки, проте не слідує за нею: це відчуття неможливості майбуття підсилене художником композиційною діагоналлю справа наліво, що передає мотив зупиненого руху. Сяюча атмосфера зимового ранку з насиченим рефлексамі світлоповітряним середовищем, могутньою різнокольоровою гармонією становить експресивний контраст трагічному реквієму жертві історії, неблаганна жорстокість кризової природи якої з такою візуальною переконаністю відкрилася пензлю художника.

Видатним майстром тематичної картини був художник *Ілля Рєпін* (1844—1930), чия творча доля тісно пов'язана з Україною. Вже в образах картини *“Бурлаки на Волзі”* (1873) художник втілює гірку рабську долю народу, що не позбавила його мужності та гідності. Його бурлаки, впряжені у віковичну лямку, вражають гостротою індивідуальних психологічних характеристик: серед них є старі та молоді, знеможені та повні сил,



В. Суриков. Боярина Морозова. 1887

філософи та бунтарі, покірні долі та готові до бою. Ватага бурлаків, яка важко тягне за собою баржу, рухається з глибини картини за діагоналлю справа наліво, що передає утруднення руху, його зупиненість. Всі одинадцять фігур композиційно об'єднано в три групи; хвилеподібний рух всередині групи передає мотив поступового згасання енергії протистояння, покірного прийняття своєї тяжкої долі. Широкі волзькі простори та далі, написані енергійними вільними мазками в поєднанні жовтих і блакитних кольорів, підкреслюють загубленість людського існування серед байдужості вічної природи.

На полотні *“Хресний хід у Курській губернії”* (1880—1883) Репін представив широку панораму тогочасного російського життя, колективний портрет типових представників основних станових спільнот. Закомпонована ним релігійна процесія об'єднала типажи панівного класу — чванливої поміщиці, брутального самовдоволеного купця, місцевих багатіїв, відставних офіцерів, поплічників самодержавного режиму — жорстоких кінних жандармів з нагайками та палками в руках, ожирілих



*І. Репін. Запорожці. 1880—1891*

попів в золотих рясах, догідливих дяконів і служок і покірного долі народу — бідняків, селян, подорожніх, прочан і сповненого пристрасної віри одухотвореного горбуна. Відверта іронія художника спрямована на сильних світу сього, співчуття та розуміння — на скривджених долею. Гострота соціальної типізації не заважає передачі враження нестримної ходи цілісного натовпу, що тягне за собою кожного, хто трапляється на дорозі. Хорова природа картини втілена різноплановою динамікою поз і жестів, контрастами колірних плям, переливами акордів холодного і теплого, умілим використанням тонів і півтонів, полиску золота ікон і корогв, фактурного різноманіття, соковитістю мазків.

Звернувшись в картині *“Не чекали”* (1883) до сюжету повернення революціонера-народника із заслання додому, Репін зумів піднести жанрову картину до рівня екзистенційного осмислення проблеми співвідношення суспільного і особистого, служіння ідеї та сімейного обов’язку, руйнування цілісності родинних уз, трагічної ціни вибору революційного шляху. Темний силует фігури людини в розтоптаних чоботях вносить суворий дисонанс в затишний світ сім’ї, де жінка грає на роялі, а діти готують уроки. Його виявлено протиставленням двох частин композиції: правої — замкненої та наповненої предметами, лівої — розімкненої та порожньої з підкресленим контражуром рухомої постаті. І хоча фігури матері та сина спрямовані одна на одну в надії на впізнавання, утворюючи психологічний і формальний центр композиції, вони застигнуті неочікуваною різницею почуттів і досвідів життя. Ця довготриваюча мить зустрічі зупинена вивіреною архітектонікою композиції, рівновагою горизонталей і вертикалей; а її драматизм пом’якшено ласкавим світлом літнього дня, що ллється крізь напіврозчинені двері.

Еволюція Репіна від критичного аналізу до поетичного синтезу завершилася у картині *“Запорожці пишуть листа турецькому султану”* (1878—1891). В історичному сюжеті написання запорізькими козаками листа султану Махмуду IV у відповідь на пропозицію перейти до нього на службу художник побачив можливість втілити в народних образах не тільки біль викриття, сумне довготерпіння й убогу бідність, але й захоплення силою, мужністю, красою та оптимізмом простих людей. Все-переможна сила вільного нестримного мажорного сміху стала головним героєм картини. Вона зароджується в постаті писаря як опорній точці композиційного кола, який замкнено фігурою козака з голеною головою, неспинно прокочується двома рядами запорожців, які спільно диктують

листа, і досягає фігур далекого плану, монолітно зв'язаних з першопланними. Атмосфера загального піднесення підтримана колористичним рішенням картини з розміщенням також за композиційним колом кольорових плям одягу — білого, червоного, синього.

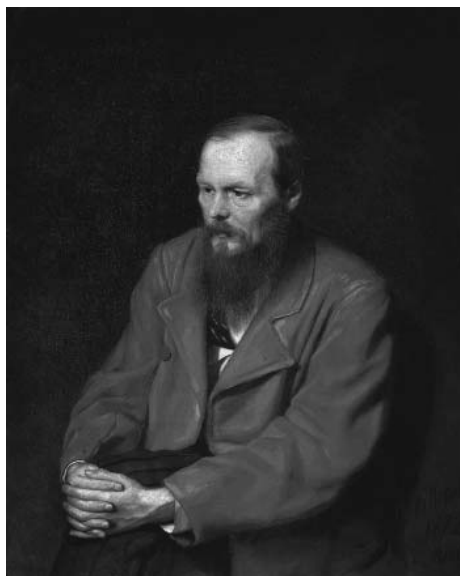
Портретний жанр у реалістичному мистецтві ХІХ ст. характерний звертанням до ідеї особистісного подвижництва, а значить обмеженням кола персонажів представниками передової інтелігенції або пригнічених класів. Особливістю таких портретів є погляд, спрямований на глядача, зустріч очей, що стає випробуванням останнього на міцність, на вірність ідеалам, на здатність витримати інтелектуальне і духовне змагання. Так, *Федір Достоевський* на портреті роботи В. Перова (1872), зосереджено занурений у сумну думу, з руками, міцно замкненими на колінах, і блідим стражденним обличчям втілює внутрішній розлад і абсолютну самотність людини, яка напружено шукає вихід з суперечностей історичного часу; *портрет Льва Толстого* (1873) художника І. Крамського вражає неприборканістю титанічної духовної сили генія, втіленої в крупних рисах обличчя з насупленими бровами і наполегливо-допитливим поглядом; аскетично простий *портрет актриси Поліни Стренетової* (1884) художника М. Ярошенка створює трагічний образ суворого і непримиренного простестанта, скутого браслетами-кайданками; І. Рєпін в написаному напередодні смерті *портреті Модеста Мусоргського* (1881), безнадійно хворої та водночас просвітленої людини, втілює драму геніальної особистості, гваної та розчавленої бездуховною дійсністю. В той же час образи селян у художників-реалістів підкреслено життєстверджуючі, як на *портреті Міни Моїсеєва* (1883) І. Крамського, де обвітрене зморшкувате обличчя старого російського селянина з міцними корявими руками вражає мужицькою простодушністю, метикуватістю і життєвою силою, або в портретному етюді І. Рєпіна "*Мужичок з боязких*" (1877) з його жвавим і гострим природним розумом, рухливою духовною організацією, що не розчавлені навіть десятиліттями приниженого існування.

У полотнах художників-пейзажистів утилітарна концепція реалістичної творчості проявилася розумінням ландшафту як відзеркалення національного духу й умонастроїв історичного часу. Тому в роботах пейзажистів активно проступав споглядальний смуток, мотиви бездоріжжя, болота, образи перехідних сезонів — весни та осені. Дороговказом для пейзажного мистецтва стала картина російського художника *Олек-*

**сія Саврасова** (1830—1897) “*Граки прилетіли*” (1871) з її мотивом першого легкого подиху весняної теплоти посеред далекого холоду сніжної рівнини, похмурого сизого обрію, жалюгідних будиночків, замерзлої старої церкви, голих корявих дерев, розталого ставка.

Відголоском його концепції сприймається творчість українського пейзажиста **Володимира Орловського** (1842—1914), панорамне зображення безкрайнього поля якого в картині “*Жнива*” (1882) пронизане передчуттям предгрозової атмосфери. Пейзажі 1880-х років українського художника **Сергія Світославського** (1857—1931) “*Вечір у степу*”, “*Вітряк*” сповнені тишею і спокоєм п’янок пахнучого травами степного простору; в них художник поступово відмовляється від сіро-коричневої гами, емоційно співзвучної з мотивами тужливого одноманіття, на користь насичених кольорових акордів. У пейзажі **Сергія Васильківського** (1854—1917) “*Козача левада*” (1893) стелиться вглибину затишний заливний луг з величезною калюжею, зеленіють високі осоки, височіє небо у світлих хмарах; повільне чергування планів залучає до споглядання літнього краєвиду з постатями селян і волами. В колориті панує м’яка насичена гама зелено-блакитних кольорів, збагачена відтінками і рефlekсами, увиразнена різноманітною фактурою живописної поверхні від пастозної до прозорої. Тут виявлено шлях образотворчих пошуків українських художників — опанування законів плеренного живопису, що відкривали широкі можливості в передачі світлоповітряних ефектів та яскравого розмаїття барв сонячних південних ландшафтів. Національну своєрідність їх творчості закладено в самому виборі мотиву — місцин національно своєрідних, свідків народних подвигів і слави.

Українським колоритом характерні роботи художника **Архипа Куїнджі** (1842—1910). Його “*Українська ніч*” (1876), “*Місячна ніч на Дніпрі*” (1880), “*Дніпро вранці*” (1881) вирізнялися ілюзорною точністю переда-



В. Перов. Портрет Ф. Достоевського.  
1872



С. Васильківський. Козача левада.  
1893

чі ефектів сонячного або місячного світла. У російському мистецтві такі національно забарвлені пейзажі створював **Іван Шишкін** (1832—1898). Його улюбленими мотивами стали широкі панорамні розвороти величного соснового бору, прохолодної напівтемряви лісової гущавини, могутніх столітніх дубів, густих чагарників, що втілювали узагальнений епічний образ краси, багатства і достатку російської природи, розмаху людської душі та глибокого дихання. В його “Сосновому борі” (1872), “Дубовому гаї” (1887), “Житі” (1878) вертикалі стовбурів дерев створюють ритмічно спокійну композицію, доповнену побудовою системи колористичних співвідношень на переході від соковитих кольорів на передньому плані до прозоро-блакитних тонів далечини.

Багатство і складність пейзажних образів визначали творчість російського пейзажиста **Ісаака Левітана** (1860—1900), який сердечно відчував суголосність простору природи із простором людської

душі, прагнучи долучити останню до досконалої гармонії природного буття. У його “Вечірньому дзвоні” (1892), де жанровість поступилася емоційно-ліричній оповідальності, призахідний спочинок виступає знаком втішного життя вдалині від суєтного світу, що дарує людині душевний спокій. Цілісність пейзажу утворено тонкою гармонією фіолетових хмарин з різнобарв’ям відтінків зелені та рудуватих тонів води. Похмурі свинцеві фарби, доповнені тягучими горизонталями композиції “Володимирки” (1892), несуть відчуття трагічної невідворотності долі в безпритульності пейзажного простору з глибинним неухильним рухом широкого шляху. Пейзаж “Над вічним покоем” (1894) з грандіозним розворотом водного простору озера, величною широчінню грозового неба, жалюгідним острівцем з малою церквою і цвинтарем Левітан перетворив на піднесено-епічну елегію про скорботну малість

швидкоплинного і самотнього існування людини перед обличчям вічного всевладдя природи.

У пейзажах 1895—1897 років “Золота осінь”, “Березень”, “Весна. Велика вода” художник втілював життєстверджуючі мотиви воскресіння і пробудження природи від зимового сну; вони відкриті за фактурою та інтенсивні за кольоровими поєднаннями, в яких втілено боротьбу тепла і холода. В них остаточно відродилася цікавість до формального рішення художнього твору, утвердився його мажорний настрій, прагнення поетичного синтезу і декоративної краси, що стануть провідними в мистецтві останньої третини ХІХ століття.

### 6.3. Мистецтво останньої третини ХІХ — поч. ХХ ст.

Мистецтво останньої третини ХІХ ст. заперечувало позитивістські, матеріалістичні підходи до природи і людини, соціальну тенденційність. Його цінності стають антиутилітарними, аполітичними. Така позиція була нічим іншим, як реакцією на болісно-тяжкі враження від навколишнього буття, що отримувало своєрідну компенсацію в прагненні до краси як до непритаманної реаліям людської екзистенції. Формувався *естетизм*, підвищений інтерес до прекрасного як до форми існування (декларації росіянина Ф. Достоевського, француза П. Верлена, українця В. Пачовського). Нова генерація художників відмовилася від побутової картини з її літературно розробленим сюжетом, перейшла від наслідування реальної дійсності до особистісної міфотворчості з високим ступенем перетворення цієї дійсності.

Заміна критичного аналізу поетичним синтезом потребувала особливої уваги до *художньої форми*. У малярстві це позначилось автономізацією барви як вираження духовної субстанції, експресивною динамічністю ліній, в архітектурі — асиметрією просторових об'ємів, гнучкою пластикою тектоніки, вишуканою декоративністю, у музиці — частими ладо-гармонійними відхиленнями, в театральному мистецтві — символічністю мізансцен, експресивною окресленістю акторської гри, в літературі — змістовою насиченістю власне словесного ряду. Симфонії в





К. Моне. Руанський собор. 1892—1895

музиці поступилися місцем поемам, фантазіям, ноктюрнам, програмні картини — етюдам, літературні романи — новелам, тобто малим формам з безпідійністю, інтимною зверненістю.

Декларований естетизм передбачав пріоритет суб'єктивного над об'єктивним, авторське бачення світу. Відкриття духовно-ідеального начала в людині, розуміння *суб'єктивного як діяльного чинника* культури зламу століть стало опозицією натуралістичної фетишизації соціального прогресу, який девальвує людську особистість. Наука відмовилася від погляду на людину як на фізико-хімічну машину: київський психіатр І. Сікорський вводить поняття “внутрішня мова”; росіянин І. Сеченов досліджує саморухомість людської психіки; З. Фрейд постулює владу несвідомого над свідомим; українець П. Юркевич вважає емоційну природу людини найвищою силою; А. Шопенгауер моделює ірраціональний образ світу, а А. Бергсон — можливість його інтуїтивного

пізнання. Імпульсивні вияви пристрастей, що порушують раціональний космос життя людини, стають основною колізією літературних творів (“Анна Кареніна”, “Крейцера соната”, “Воскресіння” Л. Толстого, романи Ф. Достоевського, “Пані Боварі” Г. Флобера, “Квіти зла” Ш. Бодлера, “Зів'яле листя” І. Франка, “Поєма без героя” А. Ахматової).

Суб'єктивістська орієнтація культури кінця XIX ст. викликала до життя концепцію імморальної сваволі особистості. Надлюдина німецького філософа Ф. Ніцше виявляє інтенцію до влади над “натовпом”. Мойсей І. Франка, пророк-будитель, перетворює етнічну юрбу в націю індивідуальним зусиллям. Героїні О. Кобилянської і Лесі Україн-

ки несуть у собі здатність протистояти беззмістовності провінційного життя з його принципами “здорового глузду”; в зіткненні зі світом лицемірства й духовної ницості кожна з них стає Людиною — Царівною своєї долі.

Декларована українською письменницею Г. Григоренко вимога “одрізувати живі тремтячі скибки життя” перегукувалася з аналогічним висловом “Твір мистецтва — це шматок життя, пропущений через темперамент художника” француза Е. Золя. Цей принцип виражав сутність *імпресіоністичного бачення світу* (письменники Гі де Мопассан, М. Коцюбинський, композитори К. Дебюссі, М. Равель). **Імпресіонізм** (1870—1880-ті рр.) розчинив простір у повітрі й світлі, представивши його як невпинний потік змін і перевтілень. Загострене переживання рухливості буття відобразило наростаючий досвід існування тогочасної людини в урбаністичному світі швидкостей, автомобілів, у тремтливому світлі газових ліхтарів, газетних новин і реклами.

В імпресіоністичному баченні слабшає значення аналітичного підходу і зростає роль інтуїтивної, спонтанної реакції на світ. Імпресіоністи вбачають поетичність і красу миттєвостей у найбуденніших моментах існування, підтримуючи пріоритет синтезу над аналізом, значущого над баченим, що свідчило про досвід діалогу європейського менталітету зі східним в його здатності до безпосереднього насолодження загальністю миті. Гостре переживання часових складників буття, його миттєвості стимулювало також виникнення наприкінці ХІХ ст. кінематографа як виду мистецтва, що моделює динамічний образ світу і відображає іконічні складники “внутрішньої мови” людини (В. Скуратівський).

Імпресіоністи відкрили первинність індивідуального бачення — враження, важливість чистого реального сприймання в процесі створення картини. Постійна робота над плернерними етюдами на природі зробила головним героєм їх картин світлоповітряне середовище, а тіні на їх полотнах, що відображали його, — багатобарвними. Предметні об’єкти в живописі імпресіоністів розчиняються, їх соціальні значущі характеристики поступаються власне художнім. Сюжети картин стають для художників другорядними, нерідко випадковими: меланхолійні сільські пейзажі, метушливі міські вулички, люди в кафе, театрі, парках, на відпочинку. Картинам імпресіоністів властиве зрізування країв предметів, своєрідне кадрування, перетворення композиції на фрагмент мінливого світу, що стало результатом освоєння досвіду східного мистецтва.

Прагнення досягти сили враження змусило імпресіоністів писати чистим кольором, не змішуючи фарби. Нанесені поруч дрібні мазки чистих додаткових кольорів при віддаленні від полотна створювали ефект оптичного змішування, який надавав колориту підвищеної інтенсивності. Така техніка *дивізіонізму* створювала відчуття динамічності, розчинення об'ємних форм, їх поступового огортання світлом і повітрям. Хиткість мерехтливих обрисів формувала рух, що постійно народжується і вічно триває.

Найбільш повно принципи імпресіонізму відобразились в творчості французького художника *Клода Моне* (1840—1926), який слідував висловленому ним самим принципу “імпресіонізм — це відчуття хвилини”. Його картина “*Враження. Схід сонця*” (1873) з побаченими крізь ранкову імляву силуетами кораблів спровокувала назву самого напрямку, спочатку глумливу та іронічну.

Прагнучи передати невловимі миті мінливих станів природи Моне звертається до тематичної серії, що дає можливість побачити один і той самий мотив при різному освітленні: художник починав писати об'єкт одночасно на декількох полотнах, фіксуючи стан природи в певний короткий проміжок часу (не більше півгодини), наступні дні продовжуючи методично працювати в тій же послідовності до повного закінчення. В серії “*Стога*” (1890—1891) зображення мотиву наприкінці літа характерне теплим золотаво-жовтим світлом, підсиленням додатковим темно-блакитним у тінях, зимова днина передана холодним колоритом з інтенсивними синіми тінями, призахідний мотив побудовано на контрасті насиченого помаранчево-жовтого і бірюзового. В серії “*Руанських соборів*” (1892—1895) художник демонструє гру світла на зрізаному рамою картин західному фасаді споруди, що змінює колір і руйнує матеріальність маси каменю. Стрілчасті арки, вежі, башти, портали і вікна готичної конструкції собору рочиняються в холоді фіолетових тіней ранкового освітлення, сяють у медовому золоті денного світила, плавляться в червоному жареві сонця, що заходить, крижаніють в попелястому інеї пізніх сутінок. Гра світлових рефлексів породжує ілюзію примарності собору. Чистий білий і чорний зведені тут художником до мінімуму. Плями кольору наносяться на полотно швидкими дрібними рухами пензля, примушуючи око глядача доповнювати роботу художника.

У пізній серії “*Кувшинки*” (1916—1926) маленькі острівці рожевих і жовтих німфей, написані короткими насиченими мазками, виступають

над поверхнею темно-синьої, зеленої та фіолетової води, відображення на якій передані вертикальними рухами пензля. Відмова від горизонту, активні зрізи зображення, колірна експресивність визначають творчий рух Моне в напрямку абстрактного живопису.

Роботи француза **Каміля Піссарро** (1830—1903) відзначалися композиційною продуманістю та колористичною стриманістю. У своїх сільських ландшафтах він намагався передати

відчуття врівноваженого спокою, як у знаменитих *“Червоних дахах”* (1877), де голі стовбури дерев створюють вертикалі, а дахи будинків, що тісняться біля пагорба, — горизонталі геометризованого простору; настрої весняного змагання тепла і холода втілено контрастом білої блакиті неба і сяянням білих стін хатин з насичено-червоним дахів і жовтизни землі. Натомість у серії міських пейзажів *“Бульвар Монмартр”* (1897) він блискуче передав враження від гамірної паризької вулиці з натовпом, що поспішає, рухливим потоком екіпажів, далеким простором, який проглядається крізь сплетіння голих гілок дерев, вологим мерехтливим повітрям; обрана позиція зверху визначила фрагментарність композицій, випадковість погляду на неї; характерний пастозний мазок і рельєфна манера письма зумовили багатство фактури.

Поетичність характерна для пейзажних мотивів **Альфреда Сіслея** (1839—1899). У *“Вулиці де ла Машин. Лувесьєн”* (1873) спрямована вглиб перспектива дороги відкриває зимовий пейзаж, освітлений теплим призахідними сонцем, який контрастує з холодними тінями дерев вздовж бруківки. *“Сніг у Лувесьєні”* (1878) сміливо побудовано на тонких нюансах білого, сірого і блакитного, що передають вологість холодного зимового повітря.



О. Ренуар. Сніданок веслярів. 1881



Е. Мане. Бар у Фолі-Бержер. 1881—1882

Жива цікавість до моментів життя людини характеризувала творчість французького художника **Огюста Ренуара** (1841—1919). Так в картині “*Ложа*” (1874) в подвійному портреті красивої рудоволосої жінки в розкішній вечірній сукні та чоловіка в чорному фракці в інтер’єрі сяючої золотом театральної ложі втілено тонкий психологічний мотив відсутності спільного знаменника буття, самотності вдвох. “*Тойдалка*” (1876) і “*Оголена в сонячному промінні*” (1875) стали результатом його захо-

плення вивченням різних ефектів освітлення. На фігури, розташовані в тіні дерев, крізь листя пробивається сонячне проміння, що лягає яскравими плямами на тіла, одяг, землю, об’єднуючи силуети людей з оточуючим пейзажем, передаючи ефемерну гру світла і тіні. Використання основних і додаткових кольорів при відсутньому чорному наповнює полотно тихим і радісним сяянням життя.

У *портреті Жанни Самарі* (1877) втілено молоду енергію мажорного захопленого сприйняття життя. Чарівна акторка з рудим розкуйовдженим волоссям сперлася підборіддям на свою руку, дивлячись на глядача відкрито і невимушено. Запальному характерові моделі відповідає смілива колористична гама, побудована на шокуючому поєднанні рожевих і блакитно-зелених фарб.

У картині “*Мулен де ла Галетт*” (1876) настрої легкого швидкоплинного буденного щастя став її головним героєм. Великий груповий портрет парижан, які танцюють і відпочивають, вражає не глибиною психологічних характеристик образів, а захопливою чарівністю безпосередності, переданою у мерехтінні проникаючих крізь листву акацій сонячних плям і відблисків на фігурах і обличчях відвідувачів, які віддаються гамірному і веселому танцювальному вихору, акцентованому короткими швидкими рухами пензля.

На відміну від попередньої роботи в “Сніданку веслярів” (1881) Ренуар укрупнив масштаб фігур, які зібралися за столиками з вином і фруктами на терасі оточеного зеленню дерев ресторану. Молодість і безтурботність об’єднує її персонажів — міцного впевненого чоловіка з сильними оголеними руками, чарівну дівчину, яка бавиться з маленьким песиком, романтичного хлопця в канотье, допитливу красуню з мереживним комірцем, ніжну та мрійливу юнку в солом’яному капелюшку. Атмосфера невимушеності, випадкових уривків фраз, побіжних незначущих поглядів передана пунктирами білих, жовтих, синіх, червоних, фіолетових кольорів, що втілюють рухливість пронизаного вологою річного повітря, навіть незважаючи на те, що художник відмовляється від властивого йому раніше мерехтіння світлових плям. У картині “Парасольки” (1881) Ренуар також відмовився від імпресіоністичної заборони використання чорного кольору, наповнивши його витонченими рефlekсами.

У пошуку неповторності індивідуальної манери француз **Жорж Сера** (1859—1891) винайшов прийом *пуантилізму* — передачі колірних відтінків в розрахунок на просторове змішування при сприйманні накладених на полотно окремими маленькими крапочками не змішаних на палітрі компліментарних кольорів, який він використовував задля особливого декоративного ефекту. У програмній картині “Неділя після полудня на острові Гранд-Жатт” (1884—1886) художник відмежовується від неважливого, ефемерного та минулого в зображенні натовпу, що прогулюється в тіні дерев. Підмічені на натурі художником дама з парасолькою, човняр в жокейці з довгою трубкою, жінка з вудкою, людина у військовій формі, чоловік, який дує в дудку, жінка з силуетом, викривленим пишним турнюром, поважно супроводжуючі мамаш діти, пес, що обнюхує траву, мавпочка на повідку, розміщені відповідно до композиційних ліній з геометричною точністю вивіренних вертикалей, горизонталей і діагоналей. Вони, подібні до фігур застиглого балету, перенесені з мінливого живого світу в позачасне буття, в якому стали лише чистими формами. Це прагнення віднайти логічну систему в потоці імпресіоністичного мислення характерне і для картин “Натурниці” (1888), “Парад” (1887—1888), “Канкан” (1889—1890), “Жінка, яка пудриться” (1889—1890).

Тематично близькою імпресіоністам була творчість французького художника **Едуарда Мане** (1832—1883), в якій відчувається діалог класичного мистецтва з реальною дійсністю, урбаністичним баченням світу. Провокативністю відзначався образ у картині “Олімпія” (1863) з

оголеним тілом жінки на білосніжних простирадлах і подушках, яку оточують сповнені загадкових і двозначних асоціацій персонажі — темно-шкіра служниця, яка підносить букет квітів, та чорне кошеня, що загрозливо вигнуло спину. Кутастість живої недосконалості фігури, незалежність пози, байдужість розсіяного погляду сприймалися як заперечення традиційної моралі. Картина виразна своїм безкомпромисним лаконізмом: просторова глибина майже відсутня, акцентоване її горизонтальне членування, лінійно-чіткі форми виокремлено тонким контуром, вільно намічений силует заповнений нанесеним широкими мазками кольором, світло і тіні змагаються в пристрасному діалозі білого і чорного з акцентами синього, темно-зеленого, коричнево-золотого і червоного. Мане легко без півтонів переходить від темного до світлого, не практикуючи тонке нюансування кольору, що на його думку ослаблювало експресію образу. Вплив імпресіоністів відчутно у вібраціях фактури, насиченні рефlekсами, поступовому висвітленні палітри (*“Аржантей”*, 1874).

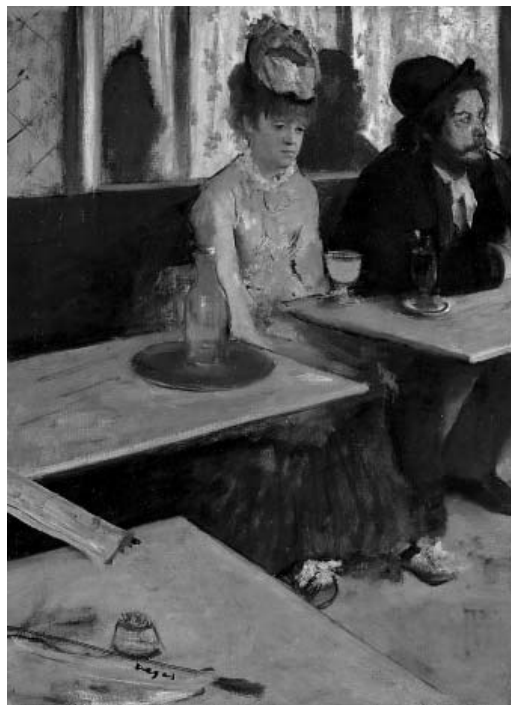
Властивий імпресіонізму принцип кадрування композиції з випадковістю погляду став основою картини *“Бар у Фолі-Бержер”* (1881—1882). Струнка юна білявка, затагнута в чорний оксамит сукні, стоїть за стійкою гамірного бару паризького кафе посеред сяйва дзеркал, блиску мармурової стійки, різнобарв'я квітів і фруктів, виблискуючих пляшок. Дзеркало за її спиною вводить у простір галасливого залу, що став непевним відображенням в дзеркалі, перетворився на розпливчасте марево силуетів і вогнів. Ілюзорне подвоєння простору долучає дівчину до мішурного світу, де люди шукають удаваної розради у випадкових контактах із собі подібними, проте не дозволяє злитися з ними, повністю розчинитися у ньому. Вона внутрішньо відсторонена від розмови з випадковим відвідувачем, прозаїчний образ якого бере на себе дзеркало. Про це красномовно свідчить її холодний нерухомий розсіяний погляд, хвилююче байдужий до оточення. Тільки її сумна самотність на цьому примарному святі життя залишається відчутно-реальною і прекрасною. Відчуття хиткості та невловимості життя, проникливо втілене Мане, суголосне з філософією імпресіоністичного бачення світу.

Метушливе життя великого міста постало в образах француза **Едгара Дега** (1834—1917). Його улюбленими темами був побут кінних жокеїв, балерин, праль, модисток, богемних художників і натурниць. У картині *“Абсент”* (1876) Дега зображує занепалу втомлену пару, що цмулить напої в дешевому паризькому кафе. У стакані перед жінкою налитий блі-

до-зелений абсент, символічно натякаючий на відчуженість і самотність персонажів, які втратили останню надію. Художник сміливо переміщає композиційний центр картини праворуч вгору, що надає зображенню мимохідності, а також зрізає частину стільниці на передньому плані за принципом фрагментарності, позбавляючи організацію художнього простору постановності та моралізаторства.

У численних балетних мотивах Дега звертався до закулісного життя паризьких театрів: його *“Балетний клас”* (1873—1875), *“Зірка балету”* (1876—1877), *“Блакитні танцівниці”* (1879) відкривали парадокси світу балету, де театральне освітлення перетворює обличчя на потворну маску, повітряна казковість балетних тунік не приховує карколомну складність неприродних рухів, удавана легкість яких поєднується з нелюдською втомою і знемогою. Його серія жінок за туалетом, виконана в техніці пастелі, яку художник розчиняв у воді, визначалася прекрасною кольоровою гамою, виразним освітленням, багатством пластики форм, бездоганністю лінії, оксамитовістю фактури.

Імпресіоністичне світобачення відобразилося в мистецтві скульптури у творчості видатного французького скульптора **Огюста Родена** (1840—1917), для якого рухи людського тіла стали засобом передачі широкого спектру емоцій та ідей, як у роботі *“Бронзова доба”* (1876), де поза моделі трактована як важке пробудження людини до нового вільного життя. Центральний образ монументального твору скульптора на біблійно-міфологічні теми *“Врата пекла”* (1880—1917) *“Мислитель”* скрутістю стягнутої у вузол пози, напруженням могутніх м'язів, глибокими прорізами зморшок на чолі втілює концентровану силу похмурих розду-



Е. Дега. Абсент. 1876

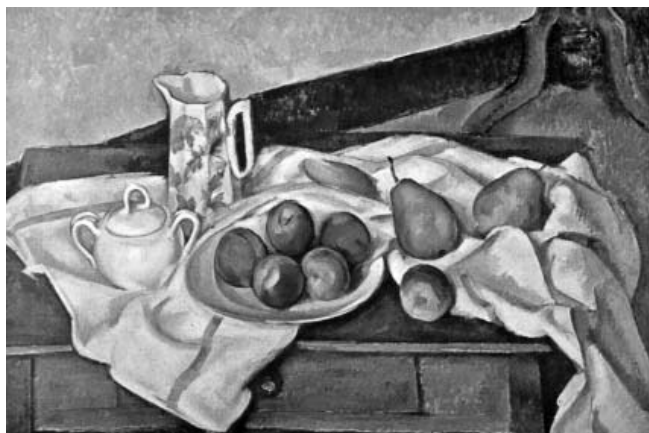


мів над долею світу, болісну нездатність до їх реалізації в дії. У пам'ятнику “Громадяни Кале” (1884—1886) Роден зобразив повільну ходу одягнених в лахміття людей, що несуть завойвникам ключ від свого міста, в природних і вільних положеннях фігур, поставлених на рівні землі, уособивши складність внутрішніх переживань від мужності до відчаю. Імпресіоністична техніка Родена з її ескізністю, прийомами незавершеності, рухливостю, сильним виразним моделюванням, драматичною світлотінню, грою світла на складних поверхнях людського тіла з особливою пластичною красою проявилася в скульптурах на тему кохання чоловіка та жінки — “Поцілунок” (1886), “Вічна весна”, (1900).

Криза імпресіонізму в кінці XIX ст. спровокувала початок історії **постімпресіонізму** (1880—1890-ті рр.). Постімпресіоністи почали шукати методи відображення не стільки швидкоплинних миттєвостей, скільки довготривалих станів середовища, дотримувались не стільки зорових вражень, скільки вільної передачі матеріальності світу, вдаючися до декоративної стилізації. Вони подолали емпіризм художнього мислення заради втілення духовних станів: лінії, форми, колір стали виразниками особистості художника, його почуттів і думок. Об'єкти в картинах постімпресіоністів всупереч зовнішній подібності реальним предметам не тотожні ним, оскільки, перетворені художником, існують в умовному світі мистецтва. Метою їх творчості стало самовираження,

а не наслідування природи. Постімпресіоністи повернули мистецтву те, від чого відмовились імпресіоністи — зміст, ідею, концепцію. Для постімпресіонізму характерний активний взаємовплив напрямків та індивідуальних творчих систем його видатних представників — Ван Гога, Сезанна, Гогена, Тулуз-Лотрека.

Великим реформатором мистецтва став француз **Поль Сезанн** (1839—



П. Сезанн Натюрморт з цукерницею. 1888—1890

1906), якому вдалося повернути цілісний погляд на світ, виразність пластичної матеріальності буття природи, синтез форми і кольорів, логічну впорядкованість і цілісність композиційного рішення. Він геометризував форму зображених предметів, спрощуючи її, виявляючи їх однорідну внутрішню структуру, їх просторову об'ємність чіткими гранями напружено-контрастних кольорів. У його простих за сюжетами полотнах навколишній світ розкривався з позиції узагальнення і типізації максимально акцентованих візуальних форм, об'ємів, структур і фактур. Світлотіньове вирішення простору поступилося місцем його кольоровому напруженню за умови стриманості колірної гами (вохристо-жовтої або попелясто-блакитної).

У пейзажах Сезанна *“Гора Сент-Віктуар”* (1900) і *“Велика сосна і червона земля”* (1890—1895) горизонтальна лінія відділяє землю від неба, створюючи тло для міфологічного дійства формування на наших очах міфологічної світової гори (світового дерева); обриси об'єкта підкреслено активним контуром; скелясті маси переднього плану виявляють напруження процесу творіння. Монументальну епічність образу створено мозаїкою геометризованих кольорових (жовтих, зелених, синіх і червоних) площин точних мазків, що передають вражаючу драматургію пульсуючої енергії землі.

Натюрморти художника (*“Персики та груші”*, 1888—1890; *“Натюрморт з яблуками й апельсинами”*, 1899) несуть у собі напруження його пейзажів. Їх своєрідність у зіставленні простих форм і чистих кольорів. Важкі статичні плоди опираються руху бурхливих хвиль зім'ятих скатертин, підкреслені горизонталі поверхонь столів і вертикалі глечиків та ваз утримують похилені тарілки та фрукти, що скочуються, створюючи поле напружених стосунків у просторі, який, розкриваючись віялом зліва направо, обтікає їх; контраст ахроматичного білого полотна увиразнює насиченість червоного, жовтого, зеленого плодів. У натюрмортах Сезанна кожен предмет має свою перспективу: збільшення точок зору дає можливість повніше показати предмети, з яких він складається, утвердити художню реальність як “паралельну” тій, в якій ми існуємо насправді.

Портретні роботи Сезанна (*“Жінка з кавником”*, 1890—1895; *“Травці у карти”*, 1893—1896; *“Курець”*, 1895—1900) повною мірою ілюструють його концепцію “зображувати природу за допомогою циліндрів, сфер і конусів”. Масивні фігури персонажів нагадують прості геометричні тіла, дерев'яні двері, що слугують тлом, поділені на прямокутники, пляш-

ки, кавники та чашки, подібні до циліндрів. Суворі геометричні об'єми, стійкість їх пластичних форм, деформація простору під впливом напористих фігур увиразнює сильні характери героїв. Асиметрія аксесуарів робить їх такими, що живуть своїм власним життям. Симетрія слугує завершеності та замкнутості сцени. Нерівно накладені мазки підсилюють тепло-холодний баланс картин. Портретні образи Сезанна виразно передають триваюче буття людини.

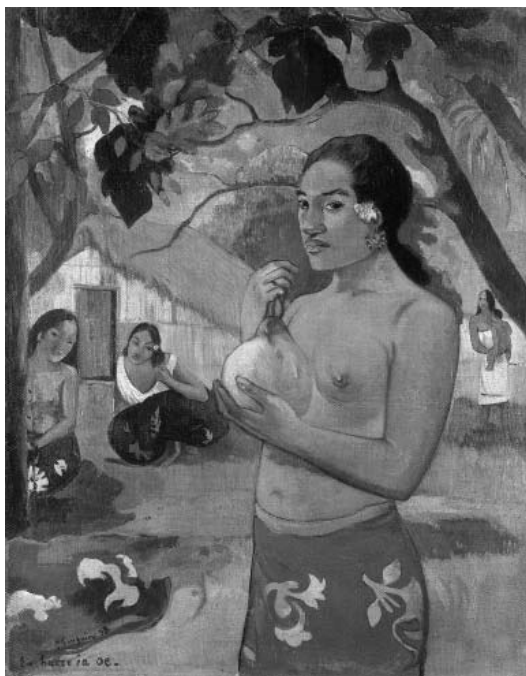
До вічної теми єдності людини і природи звернувся французький художник **Поль Гоген** (1848—1903), який здійснив втечу від прозаїзму та здорового глузду буржуазного суспільства на просякнуті сонцем і первісною гармонією острови Полінезії. Його приваблювало архаїчне, східне та середньовічне мистецтво, які він вважав сповненими прадавньою міфічністю та цілісністю. Гоген сам стверджував, що зображує не реальне життя, а “свою мрію про нього”. Яскрава барвистість таїтянського світу вражає родючою силою сонця, пурпурово-рожевими пісками, смарагдовим оксамитом тропічної зелені, ніжними хвилями лазурного моря, опаловими тіннями, тваринами та птахами, що нагадують квіти. Художня мова його “*Білого коня*” (1898) відверто фантастична й умовна: стовбури дерев сині, земля фіолетово-зелена, вода чорна, тварини зелені або червоні; композиція нагадує хитросплетіння килимового орнаменту, форми свідомо спрощені, лінії музично виражені, а кольори взяті ритмічно виразними акордами.

Загадковий екзотичний світ полотен Гогена вражає поетичною патріархальністю та чистотою нравів. Пластичні пози його бронзово-шкірих персонажів монументальні, стани бездіяльних фігур інертні, а обличчя сповнені безтурботного спокою. Базові емоції простих, не спотворених цивілізацією людей передано на полотні “*А, ти ревнуєш*” (1892), де незвичне поєднання насичено-вохристого з рожевим відтіняє ліниву млостовість двох жінок. У спокійній позі “*Жінки, яка тримає плід*” (1893) Гоген бачить втілення вічного ритму життя, суголосності людини та природи, увиразнені гармонією монолітних блоків великих інтенсивних кольорних плям, окреслених різким контуром. Ідеалізована патріархальність архаїчного світу зруйнована лише у роботі “*Звідки ми прийшли? Хто ми? Куди ми йдемо?*” (1897), де Гоген розвернув історію людського життя від народження до смерті, що відбувається на очах блакитного ідола з руками, які тягнуться до досягнутих плодів. Спляче немовля і три юнки праворуч символізують життя, що народжується; його

розквіт уособлено прекрасною жінкою з піднятими руками в центрі; покірна постать старої ліворуч означає мудре прийняття смерті. Пошук себе у житті та віднайдення його первісного сенсу представлено у цьому монументальному полотні.

Натомість персонажі француза **Анрі Тулуз-Лотрека** (1864—1901) — робітники, проститутки, танцівниці, акторки кабаре, пралі та містяни — занурені у повсякденне прозаїчне життя. У картині “У Мулен Руж” (1892—1893) він відображає своєрідну атмосферу кабаре Монмартра з її нереальним холодно-зеленим штучним освітленням, що перетворює обличчя на маски. Люди, які сидять за столиками, відчужені один від одного, зайняті своїми проблемами. У цій роботі виявилось характерне для Тулуз-Лотрека поєднання стилістики карикатури з традиціями класичного олійного живопису. В афішах, виконаних у техніці літографії, він шукає відповідності великої монолітної плями вишуканим лініям у дусі досвіду японської традиційної гравюри. Стриманість форм, аскетичність образу, відточеність техніки, декоративна виразність характерні для “Японського дивану” (1893), “Кафе “Амбасадор”: Арістид Брюан” (1892) та ін.

Полум’яний художній темперамент, болісний порив до краси та гармонії та водночас страх перед задушливим середовищем визначав творчість голландського художника **Вінсента Ван Гога** (1853—1890). Його численні *автопортрети* (1887—1889), що стали спробою розібратися у суперечностях власного душевного життя, розповідають історію людини, яка пройшла шлях від чіткого і спокійного розуміння свого власного покликання до повного розчарування в сенсі буття зламаного життям і знесиленою хворобою людини. Характерна для них



П. Гоген. Жінка, яка тримає плід. 1893.

насиченість кольорів, точність ліній, експресія образів суголосні бентежному духу художника. Деформація, підкреслена виразність техніки імпастро стали засобами передачі гостро-суб'єктивного індивідуального сприйняття себе і світу.

Одухотвореність характерна і для зображення речей у творчості Ван Гога. У його *“Стільці Ван Гога”* (1888) і *“Кріслі Гогена”* (1888) предмет виступає символом живої людини, її слідом, залишеним у матеріальному світі. Його знамениті *“Соняхи”* (1887—1888) вільно живуть в умовному просторі картин: прим'яті пелюстки подібні до скуйовдженого волосся, темні серцевини схожі на згаслі скорботні очі, стебла — на судомно зігнуті шиї. Вони рухаються, пульсують, змінюються у нас на очах, намагаючись утримати від в'янення свою життєву силу.

У *“Нічному кафе в Арлі”* (1888) художник намагався зобразити місце, де можна, як він писав, “втратити розум або здійснити злочин”: точка зору

зверху — образ падіння у пекло, люди подібні до тіней у потойбічному світі, більярдний стіл — домовина; мерехтіння холодних ліхтарів увиразнюють цей настрій; яскравий зелений колір виражає болісне відчуття саморуйнування, тривожний червоний символізує небезпеку, пристрасть і смерть, отруйно-жовтий — бентежне відчуття божевілля. Натомість *“Спальня Ван Гога”* (1888), залита прозорими кольорами блакиті неба, золота сонця і коричневої вохри землі, створює атмосферу заспокійливої тиші та простоти. Колір у художника — головний виразник емоцій, духовних станів самого художника, його ставлення до зображеного, як і мазок — ритмічно повторюваний, спокійно-мірний, або різкий, загострений, вихороподібний.



В. Ван Гог. Дорога в Провансі. 1890.

Природа на картинах Ван Гога також вражаюче одухотворена. У

“Червоних виноградниках в Арлі” (1888) вона сповнена життєвих сил завдяки симфонії пурпурових, кіноварних, червоно-помаранчевих, глибоко чорних і синіх колористичних плям. У “Дорозі в Овері після дощу” (1890) вона сяє прозорими фарбами омитої зливою літньої днини; динамічні мазки, що прямують вглиб, створюють відчуття простору та вільного дихання. Напружена пульсація стихії життя відчувається у “Дорозі в Провансі” (1890): хвилюється жовтим колоссям земля, небо являє небесні тіла, кіпарис пристрасним вогнем спрямовується до неба, дорога тече, мов водний потік, захоплюючи за собою фігури людей і візок — всі елементи картини злилися в єдиний енергетичний простір. У “Зоряному небі” (1889) драма небесних сил сколихує вихором силует нічного міста. Тут експресія кольору трансформована в експресію ліній, що утворюють силове поле тяжінь і відштовхувань. Ван Гог наносить фарби імпасто, видавляючи їх з тюбиків прямо на полотно; сліди вібруючих і спіралевидних рухів пензля та коротких і різких дотиків мастихіна виразно видно на ньому: така рельєфна фактура стає відзеркаленням шаленої пристрасності творчої миті художника. Тому природа у Ван Гога сповнена драматизму, динамічності, напруженого руху.

Портрети Ван Гога виразні та темпераментні: його герої живуть складним внутрішнім життям, а художник намагається віднайти те, що приховане в їх глибинних пластах свідомості: такими є щемливо-самотня “Арлезіанка” (1884), життєрадісний і впевнений “Поштар Рулен” (1889), меланхолійний скептик “Доктор Гаше” (1890). Болісно гостре відчуття художником недосконалості світу визначило неповторний характер його творчої манери.

Пошуки постімпресіоністами універсального бачення світу, викликані кризою позитивізму та матеріалізму, знайшли відгук в естетиці символізму і модерну, які запропонували непідвладні раціоналізму способи освоєння дійсності, романтичну відмову від буржуазного здорового глузду, метафоричність художнього мислення. Прагнення повноти буття і цілісності духу викликало інтерес до ірраціонального та трансцендентного, заміну соціальної типізації та відображення реальності філософсько-символічним узагальненням, знаковим образом.

Основний принцип символістського світобачення — *уявлення про двоїстість буття*: “все, видимое нами — /Только отблеск, только тени /От незримого очами...” (В. Соловйов). Єдиною реальністю визнавалося лише абсолютне за межами утилітарної дійсності, справжньою кра-

сою — відблиски трансцендентного світу. Надприродний ідеальний світ недоступний безпосередньому спостереженню і дає знати про себе лише символами, багатозначними і невловимими для понятійного вираження (поезія С. Малларме, П. Верлена, А. Рембо). Символізм, образи якого перебувають одночасно у двох світах — реальному і міфічному, що переплітаються в примхливій єдності, стає вищим рівнем художнього пізнання дійсності. Свою драму-феєрію “Лісова пісня” Леся Українка будує на архетипі дерева, що єднає “горнє” і “дольнє”, протиставленні земного Лукаша і поетично-ідеальної Мавки. Дуалізм, думку про два світи покладено в основу тогочасної символістської драми Г. Ібсена, М. Метерлінка, Г. Гартмана, в основу пошуків у новітній російській реалістичній драмі А. Чехова. Драматургічне і режисерське втілення вдавалося до так званого подвійного висвітлення побуту з підтекстовим семантичним навантаженням. Символістська концепція двох світів — ідеального і реального, мрій і буденності відчувалася і в настроях музики українця М. Лисенка, росіянина О. Скрябіна, німця Р. Вагнера. Час і простір у творах втрачали конкретність, набуваючи універсальності; минуле ставало приводом для роздумів про вічне у людській природі, сюжетність замінювалася емоційністю; художник переплавляв суб’єктивні імпульси на процес авторського міфотворення.

Персоналістичне напруження зламу століть породжувало намагання вирвати людину із затісних рамок “біологічного існування” і ввести її до широкої часової та просторової перспективи, до єдності із Всесвітом. Концепція особистості, що ґрунтувалася на прагненні до ідеалу “повної людини” (“Моя девіза — йти за віком і бути цілим чоловіком”. М. Вороний), компенсувала розлад матерії і духу, реальності й ідеалу, людини і світу. Російська культура жила в той час ідеєю загальної єдності В. Соловйова, Європа вчитувалася в рядки М. Рільке: “Єдиний — і внутрішньосвітовий простір все пов’язує. І в мені птахи літають”. Американський письменник Е. Хемінгуей взяв епіграфом до одного свого роману слова: “Немає людини, яка б була, як острів, сама по собі, кожна людина є часткою Материка...”

Однак тогочасна людина з болем усвідомлювала суперечність між безмежністю духовно-природного коловороту матерії й обмеженістю конкретного людського життя, індивідуальної свідомості. Витоки цього болю знаходимо ще в красі антропоцентризму європейського Ренесансу, який витворив віру в безмежні можливості людини, в те, що інди-

від має право і навіть обов'язок перебудувати все довкола себе на власний розсуд, оскільки людина є центром Всесвіту. Могутній творчий потенціал цієї ідеї на всьому історичному шляху повертався до європейця своїм іншим боком, оскільки людина залишалася наодинці з космічною прірвою світобудови, і наставляв трагічний персоналістський злам, який і приводив суспільну свідомість до есхатологічних настроїв. Конфлікт зі світобудовою частіше за все породжував душевне сум'яття або трагічну агресію. Герой опери П. Чайковського “Пікова дама” задля себе здатний винищити все навкруги. Могутній дух без буттєвої змістовності породжує духовну пустелю (такою є колізія героїв А. Чехова).

І символізм, і модерн обрали символізацію основним способом творчого мислення, а естетизм способом життя. Проте, на думку М. Воскресенської, модерн як стильова спільність образної системи засобів художньої виразності намагався уподібнити повсякдення мистецтву, естетизуючи оточуюче середовище, перебудовуючи дійсність, а символізм як мистецький напрямок, тобто єдність естетичних поглядів і світосприйняття, заперечуючи існуючу реальність, створював нішу в творчій уяві митця, який перестав сприйматися ремісником, відчуваючи себе ерудованим володарем дум, рефлексуючим генієм, творчо універсальним деміургом. Відповідно, модерн склався в архітектурі та декоративно-прикладному мистецтві, символізм проявився в поезії, музиці, театрі, образотворчому мистецтві.

Представники **модерну** (“ар-нуво” у Франції, “югендштіль” у Німеччині, “сецесіон” у Австрії, “модерн стайл” у Британії, “ліберті” в Італії) прагнули до тотальної реконструкції всього оточення людини за принципами естетизму, відводячи архітектурі роль стрижнеутворювального елементу синтезу мистецтв. Найбільш яскраво модерн заявив про себе в архітектурі приватних маєтків, промислових і торговельних будівель,



В. Городецький. Будинок з химерами. 1901—1903



прибуткових будинків, новацією якої стала відмова від ордерної тектоніки, що чітко розділяє опорні та несені елементи конструкції. Органічне поєднання конструктивних і декоративних елементів визначало характер естетичного осмислення архітектурної форми. Бельгійський архітектор **Віктор Орта** (1861—1947) оголив конструкцію всередині будинку, перетворивши її на основний декоративний елемент. Тонкі металеві конструкції будинку *Тасселя* (1892—1893) перетворюються на струмені води, клуби туману, звивисті стебла ліан; на них сплітаються гілки та листя; сходи з тонким орнаментом кованих огорож, що ведуть наверх, нагадують струмок серед трави і дерев. Лінії металевого декорування продовжені на настінних панелях, склепіннях, мозаїці підлоги у вигляді

динамічних криволінійних візерунків. Конструкції в інтерпретації Орта прагнуть свободи живопису або графіки.

Будинки модерну, зазвичай, побудовані “зсередини назовні”, де організація внутрішнього простору визначала ритмічну та пластичну будову його зовнішнього вигляду. Основний принцип модерну — використання плавних переходів форм, асиметрії об’ємів, мотивів гнучких рослинних форм. Поява залізобетону та металевих конструкцій дала змогу перекидати велетенські простори, видобувати художні ефекти з примхливих конфігурацій. Можливості металевого лиття та скла блискуче використані в творчості французького архітектора **Ектора Гімара** (1867—1942), яким, зокрема, були створені *павільйони паризького метро* (1898—1904) з ажурними кольору зеленува-



*А.Гауді. Храм Святого Сімейства у Барселоні.  
1882—1926*

то-бронзової патини решітками-ліанами, що сплетені в дивовижні зарості, натхненними пластикою природних форм.

Архітектура модерну відмовилася від прямих ліній і кутів на користь природних органічних форм. Будівлі відзначалися різнофасадністю, асиметричністю, динамічністю і плинністю форм, уподібнюючись скульптурним об'єктам. Характерними стали широкі вікна-витрини, декоровані вишуканими кованими або ліпними віньетками, флористичними мотивами; стіни прикрашали мозаїчними панно; в оформленні використовували складні попелясті, бузкові, золотаві кольори, відтінки морської хвилі. У *Будинку сецесіону* (1898) віденського архітектора **Йозефа Марії Ольбріха** (1867—1908) компактна кубічної форми білостінна будівля, прикрашена пластичним квітковим орнаментом, несе на собі золоту кулю, сплетену з металевого листя лавра — символа мистецтва, створюючи образ храму мистецтв.

Всі конструктивні елементи інтер'єру модерну — сходи, балкони, двері, вікна, балки — художньо опрацьовували. Особливої виразності інтер'єрам надавав динамічний простір з ритмом гнучких плинних ліній, примхливим стилізованим рослинним декором. Композиція інтер'єру підкорювалася мотивам експресивного орнаменту характерних криволінійних форм, що несуть емоційне напруження та символічне значення. По стінах, підлозі, стелях розсипали витончені лінійні плетіння, рухливі рослинні візерунки, що концентрувалися в місцях сполучення архітектурних площин. За принципом тотального дизайну виконувалися панно, мозаїки, вітражі, керамічне облицювання, рельєфи, декоративна скульптура, фарфорові та скляні вази. Предмети декоративно-прикладного мистецтва втратили самостійний характер, включені в загальний художній ансамбль. Скляні вироби Е. Галле, прикраси Р. Лаліка, декоративні вироби Л. Тіффані, меблі Г. ван дер Велде уподібнювались мотивам органічних форм.

Прагнення архітекторів модерну створити єдиний образно-стильовий ансамбль з особливою силою проявилася в *маєтку Рябушинського у Москві* (1900—1902) російського будівничого **Федора Шехтеля** (1859—1926), побудованого на контрасті статичності кристалічної монолітності основного об'єму, що символізує недоторканість приватного житла-фортеці, з ірреально-казковим світом, преставленим елементами декорування: віконні плетіння вигинаються гілками дерев таємничого райського саду, квітучі іриси та орхідеї якого зображені на сріблясто-блакитному

тлі мозаїчного фризу. В інтер'єрі відтворено мотиви підводного царства: в декорі підлоги — мотиви прибережної гальки, сходи піднімаються могутньою морською хвилею, на вершині якої лампа у вигляді медузи, у “водній стихії” звиваються морські ящірки, над нею — великі бабки, що літають над її потоками.

У *Київському Будинку з химерами* (1901—1903) українського архітектора **Владислава Городецького** (1863—1930) складність просторового об'єму будівлі, що має з одного боку три поверхи, а з іншого — шість, викликала ідею відтворення динамічної картини тваринного світу з істотами, що його населяють — від підводного до небесного царства: в скульптурному декорі поєднано носорогів, слонів, крокодилів, гігантських жаб, морських чудовиськ, пітонів, чудернацьких птахів тощо. В інтер'єрі зображено мотиви підводного світу з центральним ліпленням у вигляді гігантського спрута, щупальця якого покриті морськими мушлями та рослинами, розфарбованими у різні кольори та покритими перламутром.

Архітектура модерну шляхом стилізації органічно трансформувала риси мистецтва різних епох і стилей на основі єдності та взаємопов'язування всіх елементів художнього образу. Так англійський архітектор **Чарльз Макінтош** (1868—1928), спираючись на традицію середньовічних шотландських замків, зміг створити виразні архітектурні споруди, що поєднують монументальність і чуттєвість, стриманість форм і витонченість декору, масив глухої стіни з асиметрією видовжених конструктивних елементів, символізм “жіночого” і “чоловічого” середовища, геометричні елементи оформлення з пластичним “деревом життя”, що перетворюється на жіноче обличчя або бутони троянд (*Хаус Хілл*, 1903).

В інтерпретації модерну на російському ґрунті особливого значення надавали стилістиці церковної архітектури XVII століття — шатри, гостроверхі дахи, узороччя, тереми, вежі, ворота. З образом святкового старовинного храму асоціюється декорований кам'яним різьбленням і кольоровими кахлями *маєток Ігумнова у Москві* (1892) архітектора **Миколи Поздєєва** (1855—1893). Декоративне рішення *фасаду Третьяковської галереї* (1906), виконане за проектом **Віктора Васнецова** (1848—1926), нагадувало стилістику традиційних князівських палат. Живописністю відзначалася *будівля Казанського вокзалу* (1912—1926) архітектора **Олексія Шусєва** (1873—1949), де ярусна башта та традиційне скульптурне де-

корування вікон поєднувалися з просторими залами із залізобетонними перекриттями.

В основі українського архітектурного модерну лежать форми народної хатньої та церковної архітектури. Його найвидатнішою пам'яткою є *будинок Полтавського губернського земства* (1903—1908) архітектора **Василя Кричевського** (1872—1952). Загальний об'єм будинку визначали три виступаючі вперед частини, перекриті високим наметовим дахом зеленувато-блакитної полив'яної черепиці; дві високі квадратні башти центрального виступу мали дах із традиційними заломами. Характерними є також стрункі вікна та головні двері зі зрізаними верхніми кутами, вписані в трапеційні ніші. Широко застосовані в декоруванні народні мотиви — “дерево життя” в різьбленні дверей, орнаментальні вазони, кольорові розетки, “коники”; в інтер'єрі використано куманці з пшеницею, орнаментальні фризи, фаянсову плиту з квітами, що була подібна до народної плахти. Святковість колористичного рішення споруди визначало поєднання рожевого граніту цоколю зі світло-жовтою керамікою стіни з акцентами широкої помаранчевої смуги на рівні вікон першого поверху, поліхромних орнаментальних композицій, біло-синіх кручених колонок.

Особливе місце в історії модерну посідає творчість іспанського архітектора **Антоніо Гауді** (1852—1926), який зробив геометричну тектоніку архітектурних форм суголосною із законами природи. У *будинку Бальо в Барселоні* (1877) хвилясті лінії визначають характер пластики фасаду, а елегантно витончені параболічні арки — конструкцію інтер'єрів. В основу архітектурного образу покладено тему двобою Юрія Змієборця (покровителя Каталонії) з драконом: будівля за формою нагадує тіло дракона з вигнутим хребтом, її блакитне керамічне облицювання — його луску; святого воїна з мечем, встромленим



Г. Клімт. Портрет Адели Блох-Бауер. 1907

у тіло міфічного змія, представлено у вигляді вежі, увінчаної георгієвським хрестом; рисунок колон і балконів асоціюється з кістками і черепами жертв чудовиська.

Знаменитий *Спокутувальний храм Святого Сімейства* (1882—1926) у формі латинського хреста з великою апсидою Гауді задумував як присвячення Христу, його земним батькам Іосифу та Марії як прообразу християнської сім'ї. Недобудована до сьогодні церква, сповнена символами та алегоріями, проектувалася з дванадцятьма вежами по чотири на кожному з трьох фасадів Різдва, Пристрастей і Слави Христа. Створений при житті Гауді фасад Різдва Христового утворено трьома порталами, що ушлявлюють християнські чесноти Віру, Надію та Милосердя, та прикрашено скульптурами зі сценами земного життя Христа. Його увінчує кіпарисове дерево в оточенні птахів, що символізує церкву та її паству.



О. Бердслі. Ілюстрації до п'єси  
О. Вайльда «Саломея». 1894

У декорі фасаду широко використовувалися тексти літургій різними мовами і цитати з Біблії. За задумом Гауді всі фасади мали бути покриті облицюванням з різнокольорової кераміки і скла, яке сяяло під промінням сонця. Дванадцять башт веретеноподібної форми по чотири на трьох фасадах нагадують піщані замки. Вони прикрашені снопами пшениці з гронами винограду — символами Святого Причастя і присвячені дванадцяти апостолам. Найвища центральна вежа, що символізувала спокутувальну жертву Христа, завершувалася гігантським хрестом. Її оточували чотири вежі над средохрестям на честь Євангелістів, декоровані їх традиційними символами тільця, ангела, орла, лева. Над апсидою мала бути розташована дзвіниця Діви Марії. Інтер'єр храму з колонами-стовбурами, які по мірі наближення до склепіння розгалужуються, задумувався як сад, де крони дерев утворюва-

ли купол, крізь який видно зоряне небо. В проектуванні внутрішнього простору використано досвід роботи Гауді над його основними конструктивними новаціями — параболічною аркою і несучими похилими опорами.

Попередниками символізму в мистецтві живопису по праву вважають **англійських прерафаелітів**. Братство прерафаелітів було засноване в Лондоні у 1848 р. та проіснувало до 1853 р., гуртуючись навколо ідеї протиставлення холодному академізму, джерело якого вони вбачали у високому Ренесансі, благородства моральних почуттів і правдивості зображення предметів мистецтва італійського треченто і кватроченто. Повернення до духовності та наївної релігійності, точної передачі природи з її складною символізацією стало способом висловлення протесту проти індустріального буржуазного суспільства. Прерафаеліти відмовилися від академічних принципів художньої творчості, почали активно працювати з природою, запровадили живописну техніку, що допомагала досягнути яскравого і насиченого колориту: на заґрунтоване полотно наносили шар білил, витягували з нього промокальним папером олію і писали напівпрозорими фарбами. Художники зверталися до євангельських сюжетів, класичної літератури доби Відродження, середньовічних легенд і балад, трактуючи тексти символічно, виявляючи їх прихований морально-філософський смисл. У *“Сяянні світу”* (1853) **Вільяма Ханта** (1827—1910) Христос з яскравим свічником у руках стукає в двері заплетеного сухоцвітом людського житла, прагнучи достукатися до закритих людських сердець. У *“Благовіщенні”* (1849—1850) **Данте Россетті** (1828—1882) на порушення канону тендітна юна Марія збентежена і перелякана звісткою, що приніс їй архангел Гавриїл.

Особливу увагу прерафаеліти приділяли образу таємничої жіночності, який пізніше буде розвинуто художниками-символістами. Вони поетизували жахливу привабливість смерті красивої жінки, яка звела рахунки з життям через трагічне кохання — *“Офелія”* (1851—1852) **Джона Міллеса** (1829—1896); недосягну красу, що передчасно залишила світ у безутішній скорботі — містичний образ *“Беати Беатрикс”* Россетті (1863), до рук якої падає символ сну квітка маку (натяк на причину ранньої загибелі); зваблену жінку, яка не встояла перед спокусою, викрадена Плутоном у підземне царство і відчайдушно мріє про повернення на землю — у *“Прозерпині”* (1874) Россетті; підступ-

ну жіночність, що прирікає чоловіків на смерть — “Сідонія фон Борк” (1860) або “Зачарований Мерлін” (1872—1880) **Едварда Берн-Джонса** (1833—1898); або ж нерозділене кохання, що стає долею зневажаючого жінок короля Кофетуа, який закохався у молоду і красиву жebraчку — “Король Кофетуа і жebraчка” (1883—1884) Берн-Джонса. Витонченістю роботи відзначалися композиції художника, виконані олівцем і тушшю (“Процання лицаря”, 1858). Еволюція Берн-Джонса і прерафаелітів відбувалася в напрямку естетизму, еротизму, стилізації форм, витонченості ліній, декоративності, орнаментальності, характерних для живопису символізму (“Колесо Фортуни”, 1875—1883; “Золоті сходи”, 1876—1880).

Яскравим представником **символізму** в живописі став австрійський художник **Густав Клімт** (1862—1918), характерні орнаментальність і символічний декоративізм якого виражають жагу недосяжного світу, що підноситься на реальністю та часом. Провідна в творчості художника тема жіночої сексуальності та еротизму втілена в міфологічному мотиві картини “Даная” (1907). Поза ембріона, в якій зображено Даная, несе в собі як зворушливу беззахисність, так і відвертість сцени запліднення. Орнаментальність, площинність, спотворена перспектива, стилізація створюють дистанцію в сприйнятті мотиву золотого дощу, що проникає в тіло жінки, надаючи сюжету піднесеної сакральності. Двоїстість розуміння Клімтом і символістами жіночності вилася в примхливо-еротичні образи “Водяних змій” (1904—1907) з їх мотивом довгого золотого змієподібного жіночого волосся, що несе в собі чаклунське зачарування і приховану небезпеку, або жахаючу руйнівну силу рокової жінки в картині “Юдиф” (перший варіант — 1901, другий варіант — 1909), яка, тримаючи скрюченими пальцями-пазурами відрублену голову Олоферна, переживає відвертий чуттєвий екстаз тріумфуючого зла.

У картині “Три віки жінки” (1905) контраст між стилізованим зображенням умиротвореної молодої рудоволосої красуні зі сплячою дитиною на руках, оточеною яскравою орнаментальною аурую мрій, надій і сподівань, і відверто натуралістичним зображенням старої з жилавими руками та прихованим у відчаї спотвореним часом обличчям символізує невідворотну плинність життя. Насолода вічно триваючою миттю щастя втілена в образах юнака і дівчини у зімкнутих обіймах на краю обриву, сплетеного з квітів і трав, у картині Клімта

“Поцілунок” (1907—1908). Простір і час розчинилися в золотому сянні тла, у водоспаді жіночих і чоловічих мотивів орнаменту, що стікають з їх сонячних шат, відкриваючи сутності, які лежать за межами банальної реальності.

Стилістична манера Клімта несе на собі відбиток знайомства з церковними мозаїками Равенни та Венеції, японським мистецтвом укійо-е доби Едо, мінойським, мікенським та єгипетським стилем. Цей досвід інтерпретації відображено в жіночих портретах художника (“*Портрет Аделі Блох-Бауер*”, 1907) з їх площинністю, звивистими витіюватими лініями, мозаїчними кольорами, поєднанням натуралізму в зображенні рук і обличчя з орнаментально-декоративними інтер’єром і драперіями сукні, пряною атмосферою й еротичною символікою, доповненням олійного живопису рельєфом і позолотою. Образний характер жіночих портретів Клімта втілює настрій втоми від респектабельності, що перетворюється на золоту клітку, прагнення вирватися на свободу в примарний світ ілюзій і мрій.

Значну символістську спадщину залишив англійський графік **Обрі Бердслі** (1872—1898), який створював ілюстрації до літературних творів і журнальні рисунки. Витончене і складне мистецтво художника сміливо поєднувало образи різних епох, порок і цнотливість, натуралізм і романтизм, скандальність і духовність. На характерні для Бердслі сміливу простоту композиції, примхливу динамічність лінії, сильні контрасти плям білого і чорного вплинуло мистецтво японської гравюри. Зображення в ілюстраціях до книги “Смерть Артура” англійського письменника Томаса Мелорі (1892) побудовані на контрасті світлих фігур, окреслених витонченими лініями, і темного тла. Середньовічною романтикою навіяні пейзажні мотиви, зображення квітів і плодів, орнаменти.



В. Серов. Портрет балерини Іди Рубінштейн. 1910



Авторською інтерпретацією сюжету вирізнялися *ілюстрації до п'єси англійського драматурга Оскара Вайлда “Саломея”* (1894): образ головної героїні вирішено в ключі символістської теми руйнівної звабливості рокової жінки, яка прочитується в каліграфічно віртуозних лініях на білому тлі, увиразненому великими площинами чорного. *Ілюстрації до поеми англійця А. Поупа “Викрадення локона”* (1896) виражають захоплення художника аристократичним карнавалом фривольного стилю рококо, отже сповнені томними персонажами у напудрених перуках, камзолах і неосяжних спідницях в інтер'єрах з дивними меблями, дзеркалами і канделябрами. Герої Бердслі нагадують персонажі лялькової пасторалі, сповненої ностальгічного почуття безповоротно зниклої краси. Еволюція графічних прийомів художника рухалася в напрямку пунктирно-точкової лінії, що створює ілюзію вібруючого повітря, мінливості та примарності світу.

Популярність чеського художника *Альфонса Мухи* (1860—1936) пов'язана з його прикладною творчістю: він був автором численних етикеток різноманітних товарів — від шампанського до бісквітів, від велосипедів до сірників, дизайну ювелірних прикрас та інтер'єрів, рекламних і театральних плакатів (*“Жисмонда”*, 1894, *“Дама з камеліями”*, 1896, *“Медя”*, 1989), графічних серій та декоративних панно (*“Пори року”*, 1896, *“Квіти”*, 1897, *“Місяці”*, 1899, *“Зірки”*, 1902). Центральним рекламним образом у художника завжди була розкішна миловида томно-граційна слов'янка зі змієподібною хвилюючою волосою. Спокуслива жінка у напівпрозорому драпіруванні серед яскравих квітів здатна у Мухи рекламувати пінне пиво і гуркітливе залізо потягу. Чуттєва жіноча фігура, нерідко обведена світловим орнаментальним колом, трактувалася художником як символ світової душі, яка вібрує на межі реальності й ідеальних сутностей. Основа декоративної стилістики Мухи — природна хвиляста лінія в хитрому сплетінні рослинних орнаментів — надавала образам художника спокійної неги та легкої безтурботності.

Рух російського мистецтва від маніфестування соціально значущих подій до естетизму живописної теми пов'язаний в першу чергу з іменем художника *Валентина Серова* (1865—1911). Його *“Дівчинка з персиками”* (1887) стала реалізацією декларованого самим художником принципу: *“Я хочу відрядного і буду писати тільки відрядне”*. Імпресіоністичні художні засоби — вібрація мазків, прозорість фактури, насичення світловими рефlekсами, фрагментарність предметів, кадрування компози-

ції — увиразнюють поетичну безпосередність образу безхмарного щастя, радості існування і молодого задору.

У своїй портретній галереї Серов намагався не стільки втримати індивідуальну неповторність образу моделі, скільки витворити міф про людську цілісність, виявивши її архетипні риси. Так, у *портреті трагічної актриси Марії Єрмолової* (1905) уподібнення фігури архітектурній колоні візуалізує образ трибуна, безстрашно і натхненно закликаючого зі сцени до справедливості та творчого горіння. Майже ахроматична гама в чітких зібраних лініях контуру сприймається як символ трагічного напруження і зосередженості людського духу. Натомість в *портреті купця Івана Морозова* (1910) видовжений по горизонталі прямокутник рами картини затісний для масивної півфігури з широко розставленими руками “хазяїна життя”, написаного на тлі соковитого натюрморту Матісса в золотій рамі з яскравими жовто-помаранчевими та рожевими плодами на синьо-зеленій площині.

У *портреті княгині Ольги Орлової* (1911) художник іронізує над схемою модної парадної композиції, представляючи свою героїню в хурті, перлах, лакованих черевиках і величезній шляпі як дорогу ляльку в кутку антикварного салону з його виставленими на продаж речами, “опускаючи” підкресленою хиткістю пози та гострими кутами силуету аристократизм на рівень вульгарної манерності. Ще далі шляхом стилізації натури Серов пішов у *портреті балерини Іди Рубінштейн* (1910), яка позувала художнику оголеною. Він відтворив силует фігури танцівниці, загострюючи вигнуті лінії контуру та користуючись лише трьома кольорами — синім, зеленим і коричневим. Екстравагантною, виключною і знервованою уявляється площинність виснаженої фігури з об’ємно виліпленою головою з масивною модною зачіскою. Розпластування виснажено-втомленого тіла вздовж полотна провокує враження слабкості та беззахисності моделі.

Якщо у портретах Серов за символістськими канонами поєднує реальне й умовне, то у *“Викраденні Європи”* (1910) останнє перемагає в міфологічності картини світу. Безкрайні хвилі і небо сприймаються метафорою первісного хаосу, на тлі якого бик-Зевс везе викрадену ним фінікійську царівну Європу на далекий острів Крит. Несподівано живий і осмислений погляд божественного бика підкреслює застиглу нерухомість обличчя Європи, подібну до таємничої маски архаїчної кори, що виражає стан непробудженості людської волі, символізуючи образ світу,

“неолюднений” і не перетворений життям людської свідомості, за справедливим висловом М. Алленова.

Найвидатнішим майстром російського символізму був **Михайло Врубель** (1856—1910), становлення власного художнього методу якого відбулося в Києві, де він працював 1887 року над акварельними ескізами розписів Володимирського собору. Саме тут сформувалася характерна стриманість жестів і рухів персонажів за максимальної напруги погляду, переданої прийомом зображення великих випуклих очей. У томній грації силуету, оповитого невагомим одягом, “Ангела з кадилом і свічкою” створено внутрішньо схвильований образ перебування у самозаглибленій самотності, бездіяльній безмовності. У “Надгробному плачі” умиrotворено-прекрасне обличчя Христа контрастує з духовним напруженням скам’янілої від горя матері. В *етюдах квітів* 1886—1887 рр. (“Орхідея”, “Азалія”, “Троянди”) поступове формування авторського художнього методу побудови зображення як кристалічних структур, що сяють різними гранями, дало змогу виразити внутрішнє напруження природних форм, виявити їх характер і поведінку. Як зазначає М. Алленов, Врубель



М. Врубель. Демон. 1890

бачить тривимірний простір у вигляді розділеного всередині на численні кубічні вічка прозорого кристалу, куди вміщено зображуваний предмет, форма якого конструюється як сполучення ділянок поверхні, фрагментованих гранями цієї уявної просторової решітки. Відповідно, колір розуміється художником як забарвлено світло, що пронизує грані цієї кристалічної форми. Отже, суто раціоналістична методика перспективного аналізу предметної форми, до якої Врубель вдавався, зокрема, під час уроків живопису, які він давав у Києві своїм ученицям, трансформувалася в ірраціональну символістську сугоlossenість реального та ірреального світів.

У *“Демоні, який сидить”* (1890) кристалізація форми перетворює живописну поверхню полотна на розсип дорогоцінного каміння або мозаїчної смальти. Окремі мазки гранують форму дивовижних квітів, що звабливо тягнуться до самотньої фігури Демона, скульптурно виліплене тіло якого стиснуте рамою картини, не маючи можливості розвернутися на повну силу. Бентежна душа Демона відмовляється від активної дії, роз’їдена скепсисом і сумнівом, не знаходячи відповіді на свої душевні терзання. Суперечливо-бунтівлива природа душі Демона виражена колоритом, побудованим на контрасті холодних і теплих кольорів, перетворених на світло, що сяє зсередини. У *“Демоні, що летить”* (1899) дух вигнання з холодним і похмурим обличчям ширяє на тьмяно-сріблястих крилах над землею в передчутті приреченості загибелі. Вузкий формат *“Демона поверженого”* (1902) підкреслює розпластаність покараного за гординю тіла, що безсило протиставляє світу непокору сяючих ненавистю і стражданням очей, бунтівний жест заломлених рук, фантастичну красу зламаних крил.

Зовсім інший настрій мають образи Врубеля, сповнені цілісності, дарованої єдністю з природним світом. На полотні *“Пан”* (1899) — характерний російський сутінковий пейзаж з тонкими берізками, звивистою річечкою посеред вологих луків слугує тлом для старого зморшкуватого лісовика, який виростає із старого пенька. Сугоlossenість ліній і форм, фактури та колористики створює враження нероздільної єдності казкової істоти з бездонними блакитними очима, в яких віддзеркалено ірраціональну мудрість існування, зі стихіями води, землі та неба. Чаклунське мерехтіння перлів і дорогоцінного каміння, райдужні переливи повітряно-невагомого білосніжного пір’я, трепет багрянцю зорі та невпевнений відблиск полум’я вогнів острова створюють казкову атмосферу картини

“Царівна-лебідь” (1900), посеред якої з’являється, перетворюється і зникає чаклунська дівчина-птаха, що пливе до далекого таємничого берега. Мотив невимовної туги та світлої печалі відчувається в широко відкритих очах на блідому обличчі, сповнених щемливого болю самотності, у застережливому жесті руки, що закликає до мовчання, не пускаючи в казку. Психологічне напруження образів Врубеля виникає від їх перебування на межі раціонального та ірраціонального світів, у діалозі таємничих глибин прихованого й явленого.

Характерний для символізму естетизм визначав єдиним джерелом краси мистецтво, що бачилося призмою, крізь яку сприймалися явища навколишньої дійсності. Художники-символісти були носіями генетичного інтересу до минулого, прагнули виступати інтерпретаторами великих мистецьких епох. З особливою силою це проявилось в діяльності художників російського об’єднання “Світ мистецтва” (1890—1900-ті рр.). Один з його засновників **Олександр Бенуа** (1870—1960) воскрешає меланхолійну чарівність доби французького короля Людовика XIV у театралізованих композиціях з декораціями у вигляді версальських боскетів і водойм, освітленням примарних осінніх сутінок, маріонетковими фігурками короля, фрейлін і почту, появі яких радіють скульптурні амурчики, перетворені на глядачів старовинного спектаклю (“Прогулянка короля”, 1906). Художник **Костянтин Сомов** (1869—1939) переносить своїх героїнь (“Дама у блакитному”, 1897—1900, “Луна минулих часів”, 1903) в контекст минулих часів з їх класичними садибами, регулярними парками, старовинними кринолінами, проте душевний надлом і втома теперішнього в жіночих обличчях лякає луною того, що пішло назавжди, дає усвідомлення неможливості сховатися в тінях минулого, знайти спасіння від себе справжнього. Ностальгія за безповоротно втраченою красою відчувається в полотнах **Віктора Борисова-Мусатова** (1870—1905) з їх елегійною поезією спорожнілих барських садіб, меланхолійно-сумних дівчат у білих шатах (“Водойма”, 1902; “Примари”, 1903), переданою декоративним ефектом матової фактури гобелена, уповільненням ритмічного рисунку, характерним бляклим синьо-зеленим колоритом.

Яскраво-святковий провінційний міщансько-купецький побут посаду став предметом стилізації **Бориса Кустодієва** (1878—1927), в основу якої покладено руську парсуну, лубок, трактирну вивіску, народні промисли. Іронічно-поетичною казкою про російську провінцію стали

образи “Купчихи за чаєм” (1918), “Красуні” (1915), де рум’яні пишнотілі красуні володарюють у царстві пухових ковдр, подушок і перин, натертих до блиску мідних самоварів, щедрих страв і наїдків. **Михайло Нестеров** (1862—1942) оспівував зовсім інший — релігійний вимір Русі: його герої знаходять душевний спокій в монастирському середовищі в гармонії зі скромною красою безкінечних просторів середньоруської природи (“*Видіння отроку Варфоломею*”, 1889—1890; “*На горах*”, 1896). Слов’янську давнину досліджував **Микола Реріх** (1874—1947) у полотнах “*Початок Русі. Слов’яне*” (1896), “*Будують човни*” (1903), характерних лаконізмом і виразністю ліній, чистотою кольорів і ясністю композиції. Символічність творчості художника знайшла своє продовження в його майбутніх пейзажних роботах, присвячених індо-буддійському світу.

У 1910-х роках все голосніше заявляло про себе невдоволення сентиментальною чуттєвістю і таємничою недомовленістю символістських образів, прагнення предметності, насичено-яскравого кольору, архітектонічності композиції. У натюрмортах художників угруповування “Бубновий валет” “*Сині сливи*” (1910) **Івана Машкова** (1881—1944) і “*Агава*” (1916) **Петра Кончаловського** (1876—1956) заявляють про себе статичність композиції, декоративність простору і форм, масивність фактури, звучність кольорового акорда. У невибагливих за набором предметів натюрмортах **Кузьми Петрова-Водкіна** (1878—1939) відчуваються прикмети суворої доби, в яку вони були створені (“*Рожевий натюрморт*”, 1918; “*Ранковий натюрморт*”, 1918; “*Оселедець*”, 1918; “*Скрипка*”, 1918). Художник уводить у них дзеркала, скляні блискучі предмети, що дають змогу йому продемонструвати складну гру рефлексів, заломлень потоків світла, подвоєння зображення, що уможливорює розгляд предмета з невидимої сторони; множинність точок сходження,



О. Мурашко. Сільська родина. 1914



Ф. Кричевський. Центральна частина триптиха «Життя». 1927.

перспективні зсуви обумовлюють фіксацію положення предметів у просторі; порушені просторові осі краєвидів за вікном надають образу тривожності; ігнорування освітлення провокує спектрально-чистий характер кольору; зникла лінія горизонту згідно з розробленою художником “сферичною перспективою” трансформує земний простір натюрморту на космічний.

Завершальним акордом в історії російського живописного символізму можна вважати картину Петрова-Водкіна “Купання червоного коня” (1912), що стала передчуттям незрозумілих змін у суспільному житті людства, надією на його оновлення і очищення. Іконописний отрок безвольно опускає повіддя богатирського коня, віддаючись у владу невідомо куди спрямованій силі. Силует коня залито цільною, не роздробленою, плакатною плямою

червоного кольору, того, що в народних піснях означає “красивий”, “добрий”, “славний”, того, що звучить як заклик до нового невідомого і прекрасного життя. Міфологічне таїнство купання як очищення у водному потоку переведене художником згідно з “сферичною перспективою” у космічний масштаб завдяки планетарній кривизні поверхні землі.

Нове образно-пластичне бачення в українському мистецтві відкрив художник **Олександр Мурашко** (1875—1919), який повернув українське мистецтво в контекст світових художніх процесів. Для його творчості характерне органічне поєднання декоративності символізму і плернерності імпресіонізму. Його полотно “Дівчина в червоному капелюсі” (1902—1903) відіграло для українського мистецтва тут ж роль, що і для російського “Дівчина з персиками” В. Серова, означивши пріоритетність поетично-відрадного настрою в чарівливому образі юності, цінуючої життя як таке. Віртуозний колористичний контраст великих мас червоного і чорного підкорив трактування образу живописно пластич-

ному завданню. Поетичний символізм увиразнив рішення селянської теми в картині “Сільська родина” (1914), де монументальна епічність образу витіснила її звичне трактування як соціально-викривальної. Ритуальна усталеність існування простих людей, життєво мудрий уклад їх буття, душевна сугоlossenість поколінь прочитуються у фронтально розміщених на тлі червоного кута з образами фігурах матері, батька і доньки в святковому вбранні. Спокійний ритм широких пастозних мазків увиразнює пластичність фігур, чий контури не тануть у світлоповітряному просторі, та підкреслює патріархальну цілісність світу. Сонячне світло заповнює простір картини, віддзеркалюючи тепло внутрішніх стосунків у великих площинах червоно-помаранчевих, жовто-зелених, білих, синіх і фіолетових фарб. Матеріальність форм і кольорових плям доносить до глядача відчуття пронизливої радості краси і сили життя.

Життєстверджуюча емоційна настроєвість характерна також для “Нареченої” (1910) **Федора Кричевського** (1879—1947). Обряд одягання молодої перед весіллям представлено ним в героїко-драматичному трактуванні з монументально-декоративним звучанням образу. Триптих “Життя” (1927) художник присвятив темі вразливості щастя і вічності підтримуючої сили сімейного кохання. Його складено з трьох частин: ліва — “Любов”, центральна — “Сім’я”, права — “Повернення”. Надії кохання, щастя родини руйнує війна, з якої повертається покалічений син. Стилiстична мова твору з його витонченою лінійно-площинною ритмікою, узагальненістю пластики та лаконізмом наближеної колористики побудована на перетині іконописної традиції та декоративізму символічного живопису.

Тяжіння до орнаментально-декоративного стилю, наповненого складним асоціативним підтекстом, відзначало творчість **Михайла Жука** (1883—1964). Його декоративне панно “Біле і чорне” (1912—1914) із зображенням граючого на сопілці юнака в античному одязі та зачаровано слухаючої його дівчини з лебединими крилами характерне витонченням форми та стриманою колористикою. Втаємничена поетичність вирізняла творчість художника **Петра Холодного** (1876—1930), яскравим прикладом якої є картина “Казка про дівчину і паву” (1916), де примхливо-вишукана жовтаво-зелена гама павиного пір’я означає фантазійне передстоання юної дівчини та прекрасного птаха.

Світобачення культури кінця ХІХ ст., яке зумовлювало звертання до джерел і першоджерел прекрасного, активізувало процеси національного самоусвідомлення. Так, в Україні Микита Шаповал (М. Сріблянський)



сформулював потребу кваліфікованої культури як умови життєздатності нації. Х. Алчевська, Б. Грінченко, С. Васильченко всупереч політиці влади обстоювали право на навчання дітей рідною мовою, створювали україномовні підручники. У кількох університетах, зокрема у Львівському та Чернівецькому, було відкрито українські кафедри, на яких вивчали мови, літературу, історію. У Львові 1892 р. виникло Наукове товариство ім. Т. Шевченка (НТШ), яке і сьогодні займається організацією систематичних досліджень у галузі українознавства. Вийшли у світ такі праці, як “Історія запорізьких козаків” Д. Яворницького, “Історія України-Руси” М. Грушевського.

Український театр залишався майже єдиним інститутом, де можна було публічно почути українську мову. Переважали в репертуарі оригінальні українські п'єси — драми, комедії, водевілі, народні оперети. Поряд з мандрівними трупами М. Кропивницького, П. Саксаганського, І. Карпенка-Карого в Києві діяв і перший стаціонарний український театр М. Садовського. На західноукраїнських землях продовжував існування театр “Руська бесіда”, на сцені якого розквітло обдарування В. Юрчака, А. Нижанківського, К. Рубчакова.

Поколінням зламу століть як запорука національного відродження сприймалася фольклорна хвиля. Популярними стали обробки народних пісень — славетні “Щедрик” та “Дударик” С. Леонтовича, “Гагілка” С. Людкевича. У літературі зв'язок з фольклором простежувався і у відтворенні особливостей народного світобачення, і в наслідуванні канонів народного мелосу та символіки. М. Коцюбинський у повісті “Тіні забутих предків”, спираючись на народні вірування гуцулів, створив окремий світ з мавками, чугайстром, мольфаром, щезником.

Декоративність рішення образу, заснована на прийомах творчості українських народних майстрів, характерна для художників Західної України. Гуцульський обряд зустрічі весни представлено художником **Іваном Трушем** (1869—1941) в картині “*Гагілки*” (1905) в зображенні життєрадісного натопту одягнутих у святковий барвистий одяг людей, що радіють відродженню барв мальовничої природи. Натомість у картині “*Сільській господар*” колористичний аскетизм похмурого зимового краєвиду відтворює невеселу безнадію злиденного немолодого газди зі схрещеними на грудях натруженими руками.

Експресія образу характеризувала творчість західноукраїнського художника **Олекси Новаківського** (1872—1935). У його “*Автопортрети*

з дружиною” (1911—1913) гострий психологізм портретних образів поєднано з символізмом філософського розуміння жіночого і чоловічого: мужнє і суворе обличчя художника в експресивному ракурсі на першому плані поєднано з ніжно-ліричним обличчям його дружини на другому. Ті ж образи набувають трагічного звучання в картині “Втрачені ілюзії” (1903—1908), де художник зображує себе і дружину над домовиною померлої дитини: стриманий протест художника проти несправедливості життя протиставлено відчаю жінки, яка сховала обличчя на плечі чоловіка. Драматизм сцени підкреслено напруженим контрастом теплих і холодних кольорів, пастозними мазками, що звиваються у відчай та болі.

Стилістика символізму, побачена крізь призму української художньої традиції, стала основою творчого доробку українського графіка **Георгія Нарбута** (1886—1920). В “Автопортреті” 1919 р. він зобразив себе виразним чорним силуетом в улюбленому військовому френчі, галіфе і високих чоботях як “генерал-художника” на чолі численної “армії” своїх персонажів: червоного Юрія Зміборця, що став його дебютним образом, героїв басен Крилова, ілюстрації до яких принесли йому визнання віортуоза силуетної графіки, арки руїн глухівських палаців у заростях кущів — відомого образу, що символізував його болісні роздуми про нездоланну руїну самої України, гербу рода Нарбутів, символістських образів лева, кам'яної вази, фольклорних символів бандуриста з вусами, гетьмана в жупані, колони, декорованої геометричними орнаментальними мотивами з розроблених художником грошових купюр, її увінчання давньогрецьким шоломом з печатки Української академії мистецтв тощо. Автопортрет став своєрідним звітом про багатоплановість творчості Нарбута.

Художник відродив в Україні культуру оформлення книги, наповнивши її власне національним духом. Його графічні рішен-



Г. Нарбут. Поезія.  
Заставка до журналу “Мистецтво”. 1919.



Т. Бойчук. Біля яблуні. 1919—1920.

ня завжди побудовані на геометрично точній організації всіх основних композиційних елементів: кольорова пляма рівноважена білою площиною листа, декоративна та виразна лінія згармонізована зі шрифтом, ілюстрація пропорційна щодо тексту, стилістика цілісна та лаконічна. Так, в *“Українській абетці”* (1917—1919) Нарбут рухався від реалістичного зображення ідилічного зимового пейзажу українського села (літера “З”), майже сюрреалістичного поєднання монастирського ландшафту з ведмедем і кам’яною бруківкою (літера “М”) до декоративно-орнаментального рішення, де стилістика зображення асоціюється з абрисом самої букви, як фігура араба на листі з літерою “А”. У своїх інтерпретаціях книжкового тексту Нарбут завжди мислив символічно, залишаючись прихильником національної образності. Так, на обкладинці поетичного збірника В. Нарбути *“Алілуйя”* (1919) зображення

на тлі дисгармонійного індустріального пейзажу козака Мамає з хлібом, проштиркнутих ножем, сприймається не тільки як символ драматичного життя брата художника, а й трагічної долі всього українського. У *заставках для журналу “Мистецтво”* (1919) національні орнаментальні мотиви підтримують виразну пластику провідного символічного образу.

Розвиток українського пейзажу цієї доби також характерний переплетінням декоративності символізму з плернерністю імпресіонізму. З особливою силою це проявилось в творчості **Михайла Бурачека** (1871—1942) з його віртуозним відчуттям гармонії барв природи в задушевно-звучних образах *“Хутора”* (1914), *“Золотої осені”* (1910-ті), *“Соняшників”* (1918) та **Абрама Маневича** (1891—1942), емоційна піднесеність колористичного звучання ландшафтів якого увиразнена примхливими лініями модерну в дрібних пастозних мазках *“Міського пейзажу”* (1914). Ще більшою мірою символічне мислення характерне для **Костянтина**

**Богаєвського** (1872—1943), переосмислення яким пейзажних мотивів раннього Відродження трансформувало образи старого Криму на сповнені первісної сили ландшафти прадавнього світу, що зберігають пам'ять про процеси його творення (“*Вітрильники. Захід сонця*”, 1912; “*Присмерки у Кіммерії*”, 1911; “*Південна країна. Печерне місто*”, 1908).

Напророковане постімпресіонізмом глобальне мислення стало стрижнем української авангардної традиції зламу століть. І відгукнулося в образах людини, яка увібрала в себе різні часові й географічні простори, містичним зв'язком з'єднала давнину і сучасність, переплавивши в горнилі індивідуальної душі розмаїті культурні світи. Створюючи свою драматургію, Леся Українка охоплювала майже увесь ландшафт світової культури від Старого Заповіту і пізньої античності до американської передреволюції. Доля минулого стала для авторки драм “Вавилонський полон”, “На руїнах”, “Йоганна, жінка Хусова” моделлю “руїн” і “полонів” української історії. Національне набуло значення всесвітнього в творчості співачки Соломії Крушельницької, диригента Олександра Кошиця, які тріумфували у Європі й Америці.

Космічними пориваннями позначена творчість наддніпрянських письменників М. Вороного, А. Кримського, М. Філянського, О. Кандиби, які групувалися довкола “Української хати”, галицьких талантів Б. Лепкого, П. Карманського, В. Пачовського, частково М. Яцківа з об'єднання “Молода муза”. Їхній поетичний простір утворений настроями злетності, тяжіння до неба, земними виявами реального Космосу — сонцем, грозою, блискавками, уявленнями про Всесвіт, що руйнується й відроджується.

Спробою створення синтетичного бачення світу сприймалася концепція “школи неовізантизму” **Михайла Бойчука** (1882—1939), котрий прагнув віднайти у високій духовності візантійської та давньоукраїнської ікон підґрунтя до розвою великого стилю монументального мистецтва. Обірвана революційними репресіями творчість Бойчука і учнів його школи (Оксани Павленко, Василя Седляра, Івана Падалки, Миколи Рокицького та ін.), натхненна стилістикою українських народних митців і майстрів вітчизняного середньовічного живопису, впізнавана прагненням до синтетичного мислення, архітектонічністю композиційних побудов, монументальним узагальненням пластичних форм, величною ритмізованістю живописного простору, колірною лаконічністю та стриманістю. Від старовинної традиції художники запозичили характерну

площиність, лінійно-ритмічне рішення образу, принцип оберненої перспективи, техніку лесування.

М. Бойчук прагнув відродити вічні позачасові координати мистецтва, звертаючись до вічних тем материнства, людської праці, краси землі, використовуючи архетипні символи. Так, в одній з небагатьох збережених робіт художника “*Молочниця*” (1922—1923) побутова сцена із зображенням селянки, яка несе глечики з молоком через ліс, завдяки активним ритмічним побудовам, площинності та стриманому поєднанню небесної блакиті з теплою вохрою землі перетворена на ритуальну. Узагальнена стилістика яскраво виражає домінування духовної основи образу над брутальною матеріальністю. В інтерпретації художником вічної теми гостро відчуються соціальні буревії його історичного часу. Картина його брата *Тимофія Бойчука* (1896—1922) “*Біля яблуні*” (1919—1920) центрована образом дерева життя, символа родючості та любові, навкола якого геральдично розміщено постаті жінок, які збирають яблука. Людина гармонійно почуває себе в світі, де вона постає тотожною світовому дереву, розкриваючи свої сили в небі: її ноги торкаються його коріння, обличчя визирає на тлі пишної крони, немов сонце і місяць серед зірок, живіт “запліднюється” соковитими яблуками, наче земля, що зеленіє багатими травами. Розмірений ритм композиції, лаконічність її форм, символічна напруга синіх, зелених, вохристих, червоних і білих колірних плям витворюють самодостатню цілісність патріархального світу.

Ігнорування авангардистами початку ХХ ст. академічних традицій було спрямовано не на класичне мистецтво (всі вони зростали на ньому), а на самовпевненість загальноприйнятого смаку. Авангард руйнував традиційне сприймання й розуміння художньої творчості. Його місію можна визначити як піднесення статусу культуротворчості від споживацького рівня до буттєво-світоглядного, що відобразило тяжіння до пошуку загальних уявлень про буття і людину та визначило характер подальшого розвитку мистецтва у ХХ ст.

## Контрольні запитання

1. Які характерні риси романтичного художнього світобачення?
2. Охарактеризуйте творчість зарубіжних художників-романтиків.

3. У чому полягає значення творчості Т. Шевченка-художника для розвитку українського мистецтва?
4. У чому полягала суперечливість реалістичної концепції художньої творчості?
5. Проаналізуйте творчість В. Сурікова та І. Рєпіна.
6. Охарактеризуйте досягнення українського і російського пейзажу другої половини ХІХ ст.
7. Які особливості характерні для розвитку мистецтва останньої третини ХІХ ст. ?
8. Які риси характерні для стилістики та техніки імпресіоністичного живопису?
9. Проаналізуйте творчі досягнення художників-імпресіоністів.
10. Охарактеризуйте риси творчості художників-постімпресіоністів.
11. У чому полягають особливості стилістики модерну в архітектурі?
12. Якою є художня концепція англійських прерафаелітів?
13. Які особливості творчості західних художників-символістів?
14. У творчості яких російських художників відчувається вплив символістського мислення?
15. Яке місце посідає українська школа в процесах мистецького життя останньої третини ХІХ ст.?

## Література

1. Алленов М. История русского искусства. — Кн. 2 / М. Алленов. — М., 2000.
2. Алленов М. Василий Суриков / М. Алленов. — М., 1996.
3. Андреев Л.Г. Импрессионизм: Видеть. Чувствовать. Выразить / Л.Г. Андреев. — М., 2005.
4. Бродская Н. Импрессионизм: открытие цвета и света / Н. Бродская. — М., 2009.
5. Воскресенская М.А. Символизм как мировидение Серебряного века / М.А. Воскресенская. — Томск, 2003.
6. Дьяков Л.А. Антонио Гауди / Л.А. Дьяков. — М., 2003.
7. Жаборюк А. Український живопис останньої третини ХІХ — початку ХХ століття / А. Жаборюк. — К.-Одеса, 1990.
8. Жабцев В. Постимпрессионизм / В. Жабцев. — М., 2008.
9. Ивашко Ю.В. Модерн Европы и Киева / Ю.В. Ивашко. — К., 2007.

10. *История зарубежного искусства* / под ред. М. Кузьминой, Н. Мальцевой. — М., 1983.
11. *Кривач Д.* Українське мистецтво. — Ч. III / Д. Кривач, В. Овсійчук, С. Черпанова. — Л, 2004.
12. *Крючкова В.А.* Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия / В.А. Крючкова. — М., 1994.
13. *Легенький Ю.Г.* Украинский модерн / Ю.Г. Легенький. — К., 2004.
14. *Лобановський Б.* Українське мистецтво другої половини XIX — початку XX століття / Б. Лобановський, П. Говдя. — К., 1989.
15. *Овсійчук В.А.* Класицизм і романтизм в українському мистецтві / В.А. Овсійчук. — К., 2001.
16. *Ортега-и-Гассет Х.* Веласкес. Гойя / Х. Ортега-и-Гассет. — М. : Республика, 1997.
17. *Петрова О.Ф.* Символизм в русском изобразительном искусстве / О.Ф. Петрова. — СПб., 2000.
18. *Прокофьева М.Н.* Делакруа / М.Н. Прокофьева. — М., 1998.
19. *Ревалд Дж.* История импрессионизма / Дж. Ревалд. — М., 2002.
20. *Ревалд Дж.* Постимпрессионизм / Дж. Ревалд. — М., 2002.
21. *Русский авангард 1910—1920-х годов в европейском контексте.* — М., 2000.
22. *Сарабьянов Д.В.* Русская живопись XIX века среди европейских школ / Д.В. Сарабьянов. — М., 1980.
23. *Сарабьянов Д.В.* Валентин Серов / Д.В. Сарабьянов. — СПб. : Аврора, 1996.
24. *Сарабьянов Д.В.* Стиль модерн / Д.В. Сарабьянов. — М., 2000.
25. *Таглина О.В.* Илья Репин. — Х., 2009.
26. *Турчин В.С.* По лабиринтам авангарда / В.С. Турчин. — М., 1993.
27. *Український авангард 1910—1930 років.* — К., 1996.
28. *Чепелик В.В.* Український архітектурний модерн / В.В. Чепелик. — К. : КНУ-БА, 2000.
29. *Членова Л.Г.* Олександр Мурашко: Сторінки життя і творчості / Л.Г. Членова. — Хмельницький, 2005.
30. *Еллридж А.* Альфонс Муха. Триумф стиля модерн / А. Еллридж. — М., 2001.

# VII

## МИСТЕЦТВО XX СТОЛІТТЯ

- 7.1. Мистецтво модернізму.
- 7.2. Мистецтво  
постмодернізму.





**Т**еоретично сформульоване в теорії відносності А. Ейнштейна ХХ ст. явило *цілісну, динамічну, взаємопов'язану структуру світу*. Глобальні катастрофи, світові війни, прорив у космос утвердили планетарний погляд на оточення. *Світ, як глобальна цілісність*, постав у його найвідоміших філософських моделях: у ноосфері В. Вернадського, антропокосмізмі Холодного і Тейяра де Шардена, в теорії спільної справи М. Федорова, космічних ідеях К. Ціолковського.

Відкриття закону взаємозв'язку між масою й енергією, квантова механіка з уявленням про електрон як про корпускулярно-хвильове утворення означили ситуацію єдності простору і часу, матеріального й ідеального. Релятивістська механіка, співвідношення невизначеностей Гейзенберга, принцип додатковості зняли питання про абсолют з порядку денного. Все це зумовило формування *плюралістичної нелінійної картини світу*, діаметрально протилежної позитивістській ідеї емпіричного пізнання та лінійного історичного розвитку.

Принцип контрапункту як поєднання кількох відносно автономних і паралельно існуючих у часі ліній є характерним для художньої світомоделі: полістилістичні, політемброві, поліритмічні побудови в музиці росіянина А. Шнітке й американця Ч. Айвза, перетікання буденного світу Москви і містичного світу Єршалаїму у “Майстрі і Маргариті” М. Булгакова, формула “Життя прожити — не поле перейти” героїв “Доктора Живаго” Б. Пастернака, планетарні режисерські побудови українця О. Довженка (“Земля”) й італійця Ф. Фелліні (“Вісім з половиною”), зіткнення героїв “Улісса” Дж. Джойса. Поліфонічний світ переплетеності різних тематичних ліній у просторах і часових вимірах символічно інтерпретується як подолання лінійної моделі часу.

## 7.1. Мистецтво модернізму

Відкриття другого принципу термодинаміки, який утверджує систему як таку, що забуває свої попередні стани і прагне до хаосу, до розсіювання енергії, заперечило космологічні уявлення про збільшення поряд-

ку в світі. *Модерністська модель світу* постулює *ідеї хаосу*, випадковості, змістової поліфонічності, плинності реального світу, непідвладного впорядкованості.

Дійсність, яка спонукає не довіряти зовнішній реальності, породжує *некласичне бачення світу*. У візуальних мистецтвах — відмову від прямої перспективи і зображальності. У музиці — відмову від ладу в тональності й визнання всіх ступенів звукоряду рівноправними. У прозі — безсюжетність, деструкцію всіх змістів, вільне асоціювання. У поезії — вільний вірш зі складно побудованим різноряддям. У філософії — еkleктичний плюралізм, відмову від систематичного мислення, від раціоналізму, зведення окремих проблем до рівня самостійного філософського напрямку: інструменталізм, феноменологія, структуралізм, лінгвістична філософія, герменевтика. У психології — психоаналіз з проникненням у недоступне простому спостереженню. У природничих науках — принципи відносності і додатковості, що дають можливість вченому обирати будь-яку систему аксіом. “Великий план” у фільмі Антоніоні “Блоу ап” і “розрізання ока” у фільмі Бунюеля “Андалузський пес” — різні образи однієї ситуації відмови від очевидного, закликати сприймати світ “внутрішнім оком”.

Отже, модернізм моделює *ірраціональну картину світу*. Тому, до певної міри, образ ХХ ст. створено мистецтвом кінематографа. Кіно асоціюється не з реальністю, а з її антиподом — сновидінням (В. Руднєв). Те, що зняте і відображене на екрані, є реальним настільки, наскільки реальним є те, що бачить людина уві сні (“електрический сон наяву” О. Блока, образ Голлівуду як “фабрики снів”). Кінематограф не відображає дійсність, він створює свою дійсність і, як візуальне мистецтво, довершено передає *ілюзію як справжню реальність* (не випадково при народженні кінематограф називався ілюзіоном). Саме тому кіно звертається перш за все до ірреальних модальностей — до фантазій, сновидінь, спогадів (фільми А. Тарковського, Ф. Фелліні, А. Куросави, І. Бергмана, Ю. Ілленка). Ця фундаментальна особливість кіномови — гра на межі ілюзії і реальності — стає можливою завдяки монтажу (ефект Кулешова). Режисерські експерименти Л. Кулешова, С. Ейзенштейна, Вс. Пудовкіна давали можливість з окремих фрагментів реальності вибудовувати нову дійсність з переконструйованими змістами.

Міфологічне кіномислення О. Довженка візуалізує духовне самоокреслення українства. У фільмі “Земля” він відкриває цілісний світ національних цінностей і долучає його до світового міфологічного простору.



Ле Корбюзьє. Вілла Савой у Пуассі. 1929—1930

Подібно до архаїчного співця, О. Довженко прозирає початки й кінці життя свого народу, основаного на природному циклі праці, життя і смерті, розгортає фабулу про смерть-воскресіння героя. У довженковому світі сили космосу завжди панують над силами хаосу: невмируще джерело їхнього могуття автор віднаходить в антеєвій дотичності буття народу до самої землі.

На тому самому ґрунті зростає світовий феномен українського поетичного кінематографа. Герої “Тіней забутих пред-

ків” С. Параджанова, “Криниці для спраглих” Ю. Ілленка, “Камінного хреста” Л. Осики живуть в етнічному космосі, світі обрядів і ритуалів. Для глядача можливість опинитися на найдальшій периферії культури, на Гуцульщині, яка зберегла саме завдяки віддаленості національні коди буття, створювала ситуацію національної самоідентифікації, яку було вилучено із життя в реаліях радянського “інтернаціоналізму”.

Безпосереднє відображення ментального життя свідомості через зчеплення асоціацій, нелінійність, обірваність синтаксису стає сутністю прийому “потіку свідомості”. Він є формою, яка імітує внутрішній монолог. Потік свідомості моделює духовну ситуацію особистості, відірваної від соціального життя. М. Пруст створює багатотомний цикл романів “У пошуках втраченого часу” як безкінечний і позбавлений логіки рух спогадів героя про минуле життя. Це глибоко особистісне уявлення про життя є для автора вищим й істиннішим, ніж реальна дійсність, яка відображається лише настільки, наскільки вона освоєна свідомістю людини. У романах У. Фолкнера обличчя героя не потрапляє у фокус, його образ створюється з людських думок і версій, що нерідко взаємовиключають одна одну. Драму людей замінено драмою ідей.

Потік свідомості використовує проза нового роману (Франція, 1950-ті роки), в якій культивується позасюжетність, обірвана фраза, невмотивованість, відсутність розв’язки. У романі Н. Саррот “Портрет не-

відомого” розкриваються найтонші відтінки почуттів чоловіка і жінки, які так і не переростають в реальні стосунки двох закоханих. За ними — образи розкиданості хаотичного світу, сум’яття людської психіки.

Рух у середину матеріального об’єкта, який раніше сприймався неподільним, здійснює сонорний напрям у музиці (К. Пендерецький). Для нього важливою є не висота звуку, а його тембр як безкінечна мікроінтервальна структура. Особистісне “я” автора знаходить вираження у грі тембрів. Алеаторика з її абсолютизацією принципу випадковості у створенні і виконанні музики (К. Штокгаузен) моделює світ як хаос спонтанних звуків та образів. Специфіка джазової і рокової музики також пов’язана з експресивністю, імпровізаційністю, інтенцією до максимального виявлення виразних можливостей ритмічного руху.

Глобальність новітньої світомоделі знецінила людину як автономний, завершений у собі світ. Значимою стає *особистість як представник людського роду*. Звідси — увага до маски, циркових і театральних образів, феномен персонажів Ч. Чапліна тощо. Людина, позбавлена обличчя, перетворюється на іграшку безликих суспільних сил. Вона перестає бути тотожною сама собі, оскільки стає залежною від катастрофічно мінливих обставин буття. Людина-характер змінюється на *людину-ситуацію*.

Сучасний індивід — це тип особистості, що розпадається на хаотичну мозаїку, позначаючи ситуацію втрати гармонії і цілісності. ХХ ст. не несе єдиного ідеалу людини, натомість панують дисгармонійні, односторонні типи людей: людина-“гвинтик”, людина-гедоніст (герой роману В. Набокова “Лоліта”, герої фільму Р. Поланського “Гіркий місяць”), людина-прагматик (футуристичні герої В. Маяковського). Ситуацію сучасної особистості в світі блискуче окреслює абсурдизм, пронизаний ідеями екзистенціальної філософії, в якій самотність людини абсолютизується. Справжнім стає таке життя індивіда, яке позбавлене будь-яких зв’язків з реальним світом. Герої абсурдистської драми (Е. Йонеско), пасивні і бездіяльні, живуть на сцені незалежно від оточення. Тільки ситуація зіткнення зі смертю надає життю сенсу. Трагічні образи француза А. Камю (“Чума”, “Облоговий стан”, “Чужий”), росіянки Л. Петрушевської (“Свое коло”) утверджують знецінення людини в ситуації, коли визнається лише людська суб’єктивність. Тягар відчуження парадоксальним чином виявляється похідним від тріумфального підкорення людиною природи і соціального світу.

У сучасному світі однією з найвпливовіших соціокультурних сил стало американське мистецтво, що не в останню чергу пов'язане з тожністю світоглядних настанов цієї культури і новітніх макроцивілізаційних процесів. У Північноамериканському регіоні з особливою силою виявилися характерні риси західнохристиянського культурного типу, оскільки історично були позбавлені гальмівної сили європейської феодалної спадщини. Колоністи XVII—XVIII століть принесли з собою колосальне прагнення індивідуальної свободи і самореалізації водночас із протестантською налаштованістю на активну працю й підприємливість. Становлення американської цивілізації стало процесом збирання самостійних і енергійних індивідів, готових до задоволення в першу чергу власних потреб: гасло “each and all” (“кожний і всі”) з вірша американського філософа і письменника Р. Емерсона віддзеркалює притаманний американцям тип суспільної консолідації.

Індивідуалізм — основа американського культурного типу. Американському суспільству практично не відомий досвід землеробської спільноти: фермерське господарство передбачає автономність існування сім'ї. Протестантизм також сприяв розквіту персоналізму на основі рівності можливостей шляхом вкорінення ідеї безпосереднього зв'язку людини з Богом. Історично в американця в запасі немає нічого, на що він міг покластися вірніше, ніж на себе. Життя перших європейських поселенців вимагало особливих духовних сил, мужності, що забезпечували перемогу лише найсильніших. Ідея індивідуалізму стала основою американської культури.

Концепція “self-reliance” (“довір'я до себе”), розроблена американцем Р. Емерсоном, передбачає, що суспільство і держава існують для особистості, її індивідуального розвитку і захисту. Для неї характерне визнання рівних можливостей кожної людини на старті життя, а також ідея абсолютної соціальної автономії індивіда, суверенітету особистості. Індивідуалізм став у американців філософією життя, що передбачає право на щастя за кожною людиною без виключення. Американський індивідуалізм тією ж мірою передбачає і особисту відповідальність людини за результати власних дій і вчинків. Бути самим собою, автономним і незалежним індивідом — перший обов'язок людини в американському соціокультурному світі. У. Фолкнер стверджував: “Якщо кожний буде турбуватися про себе, про свої цілі й про свою совість, то вся нація буде перебувати у дуже хорошій фізичній і психічній формі”.

Незалежна і самодостатня особистість стала сенсом і концентром американського мистецтва. Гімном людини, яка робить сама себе, звучать слова поеми У. Уїтмена “Пісня про себе”: “One’s self I sing” (“Самість кожного оспівую я”). Сюжети американських романів Дж. Лондона, Т. Драйзера, У. Фолкнера, Е. Хемінгуея відображують мотив самоствердження сильної і енергійної людини в будь-яких обставинах і будь-якою ціною. Не випадково у витоків американського образотворчого мистецтва знаходиться портретний жанр. Особливі риси самодостатньої людини — воля, гідність, усвідомлення свого місця в суспільстві, жорсткість — віддзеркалені вже в перших портретах колоніального періоду у художника **Джона Коплі** (1738—1815), наприклад, *портреті Семюеля Адамса* (1772). У них відсутній дух станової зарозумілості та підкреслені індивідуальні риси особистості. Уособленням американського революційного XVIII століття стали герої портретів художника **Гілберта Стюарта** (1755—1828) з їх потужною силою характеру, раціоналізмом, свободою від авторитетів, життєстверджуючими принципами (“*Портрет Дж. Вашингтона*”, 1795). У XIX ст. в Америці утверджувався інтелектуальний портрет, герої якого знаходили опір особистому існуванню в творчості, розумових пошуках, душевній напрузі. Героям портретів **Томаса Ікінса** (1844—1916) притаманна здатність за будь-яких обставин залишитись самими собою (“*Портрет У. Уїтмена*”, 1887). **Джеймс Вістлер** (1834—1903) втілює своєю благородною творчістю, спрямованою на пошук тонких кольорових гармоній, глибоку повагу до моральної та інтелектуальної довершеності людини (“*Портрет матері*”, 1871; “*Портрет міс Сайслі Александер. Гармонія сірого з зеленим*”, 1872—1874). Цільність людини, її готовність до самореалізації приваблює і сучасних художників в американському характері. Унікальність і крихкість людського існування в світі розкрита в портретних образах **Рафаеля Соїєра** (1899—1987) і **Ендрю Вайєта** (1917—2009). Галерея портретів — чи не найяскравіше свідчення потужного персоналізму американського характеру.

Американська культура, наслідуючи протестантську трудову етику, розуміє працю як засіб самоствердження людини. Культ праці надає американському світогляду оптимістичної орієнтації: труд стимулює життєвий динамізм, дієвість і налаштованість на результат. В той же час він створює напругу життя, його змагальність, конкурентність, стає драмою для тих, хто не витримував належного темпу. В американській літе-

ратурі та кінематографі особливе місце посідає своєрідна “анатомія” виробництва з образами сильних і успішних в справах людей (наприклад, романи А. Хейлі “Аеропорт”, “Отель”). Технологічність стала підґрунтям американської філософії, орієнтованої на функціональність і операціональність процесів пізнання світу (прагматизм, семіотика, операціоналізм, функціоналізм, біхевіоризм тощо).

Американська цивілізація утворена шляхом розриву із природним середовищем, наругою над доквіллям, винищенням автентичного індіанського етносу. Г. Гачев вбачає в переселенні європейських колоністів через Атлантику міфологічний мотив нового народження через ритуальну смерть, мотив перетинання ріки Лети в човні Харона, що означав забуття попереднього життя і початок нової людської історії. Запереченням орієнтації на предків, на традицію, родові зв'язки і витоки був закон, що вимагав від переселенців з аристократичним титулом відмови від останнього. Це орієнтувало людину лише на те, чим вона є сама по собі як особистість. З цим пов'язане також нехтування в комунікаційних процесах імені по-батькові як ознаки належності родовому цілому. Американець дуже легко залишає позаду свої попередні переконання і набуває нових, що їх вимагає динамізм життя. Тим самим американська цивілізація являє досвід побудови культури з абстрактного людського Я, в розриві будь-яких родових зв'язків.

Унікальність американського культурогенезу (не як поступового становлення, а як моментального перенесення, переселення) істотно вплинула на світобудовчі уявлення культури. Аналіз американської літератури виявляє усталення і значущість образу трави з всюдисущністю, динамічністю і стійкістю якої уособлюють себе американці. К. Сендеберг (“Трава”) і У. Уїтмен (“Листя трави”) вбачають космічну цілісність світу не у вертикаль-



*С. Серафімов (за участі С.Кравця і М.Фельгера).  
Будинок Держпрому. Харків. 1925—1929*

ному зростанні Світового дерева, а поземному розростанні трави. Горизонтальна домінанта простору (посилена і особливостями ландшафту) вплинула також на експансіоністський характер соціально-політичної традиції, на міфологію автомобіля як рухливого дому, на динамічність суспільного життя. З цим же багато в чому пов'язане і почуття часу, в якому домінантою слугує теперішнє, що підтримується і постає із майбуття: не випадково в Америці футурологія має таке ж принципове значення, як історія в Європі. Ідеалізація майбуття заміняє тут європейську поетизацію минулого. Ці особливості американського соціокультурного мислення вплинули на розвиток мистецтва ХХ ст.

Архітектурний модернізм, історичні рамки якого охоплюють період 1900—1970-х років, став результатом соціально-реформаційних рухів початку століття, а також технологічних досягнень промислового розвитку. Використання міцних і стійких металевих і залізобетонних конструкцій (*Кришталевий палац у Лондоні* архітектора Д. Пекстона (1851), *Бруклінський міст* інженера-проектувальника Дж. Реблінга (1883), *Ейфелева вежа у Парижі* (1889)) дало можливість перекривати колосальні просторові об'єми, створювати складні великі віконні прорізи, а також будувати висотні будівлі, наприклад, *дім Монаднок у Чикаго* архітектора Дж. Рута (1891), що привчили архітекторів орієнтуватися не стільки на потреби та сприйняття реальної людини, скільки на планетарні масштаби. У результаті модернізм в архітектурі зосередився навколо виявлення конструктивного потенціалу сучасних будівельних матеріалів, акцентування функціональної доцільності споруди на протигагу її декоруванню, ігнорування національної своєрідності образу будівлі.

Один з провідних напрямків архітектурного модернізму — **функціоналізм** (1920—1950-ті рр.) — безпосередньо пов'язаний з ім'ям французького архітектора *Ле Корбюзьє* (1887—1965), який маніфестував принцип “функція визначає форму”. Його концептуальна споруда *вілла Савой у Пуассі* (1929—1930) блискуче ілюструє знамениті “п'ять відправних точок сучасної архітектури” будівничого. Її позбавлені декору лапідарно-білі геометричні монолітні форми підняті на тонких бетонних опорах так, що перший поверх сприймається органічним продовженням навколишнього ландшафту. Оскільки стіни завдяки використанню залізобетонного каркасу, розчленованого фундаменту та свай-стійок перестали бути опорним елементом конструкції, фасад став абсолютно вільним, набув ефектно видовжених ліній, що дало можливість запроек-



тувати горизонтальну стрічку суцільних вікон для максимального освітлення інтер'єру. Характерна плоска покрівля-тераса створила несподівані умови для відпочинку на ній. Звільнення стіни дало змогу розкрити внутрішній простір будівлі, позбавити його перетинок для вільного планування інтер'єру.

Характерні раціональність і прагматизм архітектури функціоналізму проявилися також у будівлі *Баухауза в Дессау* (1926—1929) німецького архітектора **Вальтера Гропіуса** (1883—1969) з її біло-сірою колористикою та скляним фасадом. Тиражування принципів функціоналізму в сучасній масовій забудові призвело до характерного знеособлення серійних мінімалістичних будинків-призм зі скла і бетону.

Архітектори Ле Корбюзьє та Гропіус віддали також данину **інтернаціональному стилю** (1930—1960-ті рр.), філософія якого полягала у відмові від національної своєрідності архітектурного образу та історико-характерного декорування. Німецький архітектор **Людвіг Міс ван дер Роє** (1886—1969) у *Виставковому павільйоні Німеччини в Барселоні* (1929) та *Скляному будинку в Іллінойсі* (США, 1946—1951) втілював сформульовану ним формулу “The less is more” (“Чим менше — тим більше”). Вкрай простий паралелепіпед споруд утворений тонкими стінами з декоративного природного матеріалу, розчленованими рівномірно повторюваними сталевими стійками, на які перенесено вагу конструкції. Вільно перетікаючий простір інтер'єру розкрито в навколишній ландшафт, насичено світлом завдяки відблискуючим поверхням полірованого травертину, оніксу, скла та водного партеру. Майже абстрактно чисту форму використовував Міс ван дер Роє в побудованому ним американському хмарочосі *Сігрем Білдинг у Нью-Йорку* (1958), іноді навіть ігноруючи здоровий прагматизм і утилітаризм споруд. Його кроками слідував бразильський архітектор **Оскар Німеєр** (нар. 1907 р.) використовуючи у *збудові нової столиці Бразилії міста Бразиліа* (1957—1970) споруди незвичних геометричних форм — купольних, пірамідальних, чашеподібних, пучкових, пластично і виразно реалізуючи можливості монолітного залізобетону, в той час як Ле Корбюзьє еволюціонував у напрямку скульптурності архітектурної форми з підкресленою брутальністю його текстури, характерної для бруталізму (*капела Роншан у Франції*, 1954; *Житлова одиниця у Марселі*, Франція, 1952).

Основний художній прийом **бруталізму** (1950—1970-ті рр.) — підкреслена фактурність необробленої штукатуркою або облицюванням

бетонної поверхні, так званий “бетон-брут”, доповнений урбанізмом функціонального рішення, крупним масштабом композиції об’ємів, масивністю пластики геометричної форми, лапідарністю кольору (*школа в Ханстентоні* англійських архітекторів Е. і П. Смітсонів, 1949—1954; *Національний театр у Лондоні* британця Д. Ласдена, 1976). *Музей Гугенхайма у Нью-Йорку* (1943—1959) американського архітектора **Френка Райта** (1867—1959) уподібнено до перевернутої гігантської спіралі мушлі, пандусом якої глядач спускається до центрального внутрішнього двору, оглядаючи зверху вниз експозицію картин, що висять на похилених під кутом мольберта стінах.

Ідеї функціоналізму та інтернаціоналізму Ле Корбюзьє прийнялися також на радянському ґрунті в лаконічності монолітних геометричних форм **конструктивізму** (1920—1930-ті рр.). Функціональний метод проектування передбачав, що мистецтво має служити виробництву, художня виразність споруди бути результатом її утилітарності, а її прагматична функція має виявлятися в тектоніці, конструкції, фактурі. Характерні пам’ятки радянського конструктивізму — фабрики-кухні, палаци культури і праці, пролетарські клуби, будинки-комуни. У *проекті Палацу праці у Москві* (1923) братів **Олександра** (1883—1952), **Віктора** (1882—1950) і **Леоніда** (1980—1933) **Весніних** вперше заявив про себе конструктивістський стиль. Функціональність і раціональність архітектурного планування, застосування новітніх конструкцій і матеріалів були поєднані з сучасністю та динамізмом образу. Горизонтальний навісний перехід з’єднував еліптичну за формою глядацьку залу, оточену фойє, з прямокутним блоком, асиметрично увінчаним двадцятиповерховою вежею з мачтою-антенною на розтяжках, що створювали супрематичну композицію на тлі неба. У реалізованому архітекторами *Палаці культури заводу імені Ліхачова у Москві* (1937) функціональність трьох самостійних частин — клубу, малого залу і великого театру (не побудованій) поєднано з динамічною асиметрією і вільним компонованням, доміантою якого стали геометричні форми оригінального металевого купола обсерваторії клубу. Внутрішній простір плавно перетікає в системі відкритих сходів, що зв’язують його частини. У спорудженні *Дніпрогесу* (1927—1932, арх. В. Веснін, М. Коллі, Г. Орлов, С. Андрієвський) атмосфера індустріалізації втілена в грандіозній і величній напруженій дузі греблі, розчленованої стояками, об’єднаними динамічним мостовим переходом.

В Україні конструктивізм найяскравіше проявив себе у новобудовах тодішньої столиці України міста Харкова, зокрема, запроектованому архітектором **Сергієм Серафимовим** (1878—1939) ансамблі міського центру з комплексом адміністративних установ. Навколо однієї з найбільших у світі круглих площ по периметру розташовано *будинок Держпрому* (1925—1929, за участі С. Кравця і М. Фельгера) і з боків — *будинки Проектних організацій* (1930—1932, за участі М. Зандберг-Серафимової). Будинок Держпрому з установами різних галузей народного господарства, залами для засідань, бібліотекою, їдальнею завершує наростаючий ритм споруд грандіозним комплексом з монолітного залізобетону, що втілює пафос соціалістичного будівництва. Він складається з трьох Н-подібних блоків з довгими радіально розташованими корпусами; бічні частини з'єднані з центральними містками-переходами. Його архітектура вражає новизною поєднання суцільних скляних площин і металевих вертикалей. Іншими відомими спорудами конструктивізму на Україні стали *Палац праці в Дніпропетровську* (1926—1932, арх. О. Красносельський), *гуртожиток ХТЗ "Гігант" у Харкові* (1926), *Палац культури заводу "Більшовик" у Києві* (1931—1934, арх. Л. Мойсевич).

Своєрідною реакцією на мінімалізм і аскетизм функціоналізму та інтернаціонального стилю стало формування еkleктичної стилістики

**ар-деко** (1920—1930-ті рр.), що на американському ґрунті перетворилася на так званий *Streamline Moderne*. Відмітними рисами стилю стали показова розкіш, шик, використання сучасних дорогих матеріалів (алюміній, нержавіюча сталь, срібло, емаль, рідкісні породи дерева, слонина кістка, крокодиляча або зеброві шкіра тощо), геометричні та етнічні візерунки, використання енергійних зигзагоподібних і ступінчастих форм, стриманий раціоналізм. Ар-деко, народжений у



Ф. Райт. Будинок над водоспадом. 1935—1939

добу джазу та індустріального дизайну, епатажності кубізму і фовізму, технологічних відкриттів і досягнень, опинився під впливом виявленої функціональності “ліній обтічності” аеродинамічних форм для швидкості будь-якого руху. Його ознаками в архітектурі стали заокруглені кути будівель, характерні, наприклад, для знаменитого 38-метрового шпилью з нержавіючої сталі *хмарочосу компанії “Крайслер” у Нью-Йорку* (1930, арх. В. ван Елен) з характерними ступінчастими формами з орнаментациєю, що повторює мотиви рисунку ковпаків дисків колес тогочасних автомобілей марки Крайслер.

Реакцією на прагматичний характер функціоналізму стала також **органічна архітектура** (1930—1950-ті рр.), що гармонійно поєднувала архітектурний образ з навколишнім ландшафтом і розкривала художньо-виразні можливості природних матеріалів. Ідею неперервності архітектурного простору, яка заперечувала виокремлення споруди з природного оточення, американський архітектор **Френк Райт** (1867—1959) втілював у знаменитому *“Будинку над водоспадом”* (1935—1939). Його композиція побудована на гармонії горизонтальних бетонних терас і вертикальних поверхонь з вапняку, утримуваних на сталевих опорах над водним потоком, який падає зі скелі, що увіходить своєю частиною в інтер’єр самого будинку. Для споруди характерний відкритий план, використання фактурних ефектів необроблених природних матеріалів, ритмічність членування вертикалями при домінуванні протяжних горизонталей, осмисленість кожної деталі інтер’єру.

Індивідуалізм органічної архітектури, що протистояв сучасному урбанізму, проявився також у творчості фінського архітектора **Алвара Аалто** (1898—1976), вільні пластичні просторові архітектурні форми якого гармонійно вписані в природне середовище. Він використовував традиційні для Фінляндії матеріали — цеглу, граніт, червону мідь, дерево, організовував об’єм навколо інтимного напіввідкритого внутрішнього подвір’я, перетворював світло на основний формоутворювальний фактор (*Політехнічний інститут* в Отаніємі, 1963—1966; *комплекси в містах Рованіємі та Сейняйоккі*, 1960-ті рр.).

Образотворче мистецтво на початку ХХ ст. заявило про віднайдення нового антропологічного ідеалу творчістю італійського художника **Амедео Модільяні** (1884—1920), архаїчна стилістика образів якого точно віддзеркалила втрату людиною індивідуальних рис. У виразно-чуттєвих портретах художника з їх силуетністю, ліричністю лінійного ритму, де-



А. Модільяні. Оголена. 1917

коративною площинністю, лаконізмом композиції, стриманим теплим колоритом, гравюрністю чорних контурів на контрасті з грою живописної фактури прочитується думка про абсолютну беззахисність людини в світі. Модільяні знаходить завершену формулу такого стану: вертикальний формат полотна, маскоподібний овал обличчя з очима-мигдалинами і чуттєвими губами, неприродно видовжена крихка шия, втомлено складені

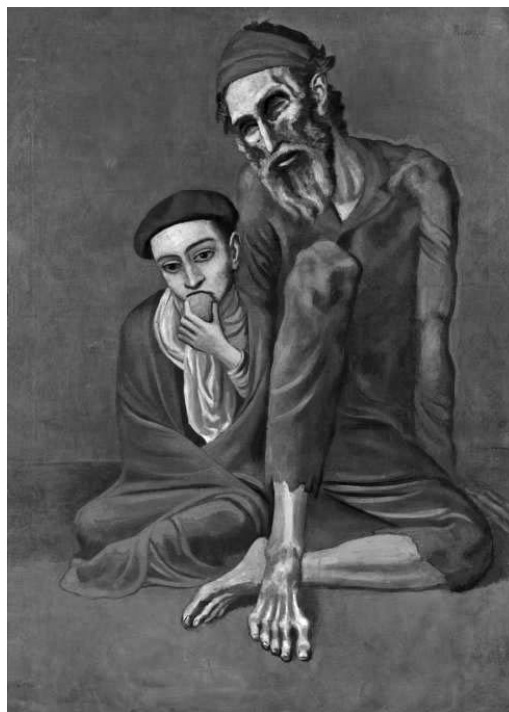
на колінах руки. Портрети художника зачіпають тонко нюансованим психологізмом: беззахисність наївної спроби глибоко приховати душевний біль і відсторонитися від ворожості зовнішнього світу переростає у своєрідну поетичну силу меланхолійного самозаглиблення, що оберігає недоторканність природної внутрішньої елегантності і витонченості (*“Жанна Ебютєрн”*, 1919; *“Жінка з чорною стрічкою”*, 1917; *“Жовтий светр”*, 1918).

Прагнення віднайти живописний канон характерне і для зображення оголеної натури у творчості Модільяні (*“Оголена, яка сидить”*, 1916; *“Оголена”*, 1917). Оголені художника, зазвичай, демонструють своє прекрасне чуттєве тіло, наповнюючи ним витягнутий по горизонталі формат полотен. У них жіночність перемагає над еротичністю, витончена елегантність над відвертістю, емоційна ліричність над рафінованою абстрактністю, одухотвореність над чуттєвістю, передані виразною плавною лінією і тонкою гармонією золотисто-рудуватих, бордових і оксамитово-зелених кольорів.

У скульптурних пробах Модільяні відчувалося прагнення відродити сувору лапідарність архаїчної традиції (*“Каріатида”*, 1912—1913). Їм співзвучними видаються пошуки абстрактної художньої формули, що синтезувала б життєподібність з архаїчним лаконізмом, у творчості таких французьких скульпторів початку ХХ ст., як Бурдель і Майоль. Висхідне з грецької архаїки мистецтво скульптора **Еміля Антуана Бурделя** (1861—1929) характерне виразністю конструктивної побудови мо-

нументальної форми, динамікою крупних пластичних мас, енергією фактур, експресією внутрішнього руху. Його *“Стріляючий Геракл”* (1909) сприймався як втілення неприборканої первісної сили людини, що сконцентрована в гранично напруженій енергії монументального образу, багатоаспектно розгорнутого в просторі. Натомість творчість *Арістиди Майоля* (1861—1944) відродила образи, сповнені гармонії споглядання, врівноваженості духу, його безтурботної ясності. *“Помона”* (1907) майстра уособлює квітучу силу природи в обтяжених пружно-округлих формах жіночого тіла. Струмлива контурна лінія, замкнений силует, суворі витонченість і монументальна архітектонічність стають художніми засобами вираження сутності енергії родючості.

У прагненні віднайти ієрогліфічну формулу людської краси іспанський за походженням живописець *Пабло Пікассо* (1881—1983) занурював героїв свого раннього “блакитного” періоду (1901—1904) на самісеньке дно соціального життя. Його персонажами стають грішники та блудниці, сліпці та жебраки, самотні жінки та невпевнені чоловіки, хворобливі діти та немічні старі. Рухи блідих вдовжених тіл уповільнені, обличчя скорботні та печально зосереджені, очі опущені, пози скуті, плечі зведені вперед — все виражає смирення та покірність долі (*“Побачення”*, 1902). Глибокий синій колір стає тут символом опускання в глибини пекла існування. Відразливе нездорове обличчя, похмурий спустошений погляд, знервовані руки з непомірно довгими пальцями розповідають трагічну історію жіночої самотності в картині *“Любителька абсенту”* (1901). Проте парадоксальним чином внутрішня запеклість перетворюється на мужність людини, яка знаходить опору в самій собі. В роботі *“Сліпий старий і хлопчик”*



П. Пікассо. Сліпий старий і хлопчик. 1903

чик” (1903) безпросвітний відчай життя спокутується в ситуації співіснування: мудрість старості вливає силу і впевненість у крихкість дитинства, енергія якого стає “очима” незрячої немічності. Тема віднайдення життєвої гармонії завдяки тому, хто поруч, виражена композиційним балансом зламаних аскетичних ліній і сутінкових колористичних плям.

Так падіння у безодню відчаю поступово обернулося на слабку надію, зішестя в пекло — промінем світанку “рожевого” періоду (1904—1906) творчості Пікассо, сповненого поетичної гармонії рожево-золотавих і сріблясто-блакитних тонів. Невипадково його героями стали мандрівні комедіанти та циркачі, блазненська виклична воля яких оплачена ціною тяжкої принизливої праці та вічної неприкаяності, збережена первісна цілісність і чистота людської природи — ціною соціального відчуження (“Сім’я комедіантів”, 1905; “Мати і син”, 1905; “Дама з віялом”, 1905). І хоча погляди героїв майже не зустрічаються, відчувається їх внутрішня родова зв’язаність у створеній ними утопічній оазі спокою, підкреслена збалансованістю точного нервового рисунку художника.

Центральною картиною “рожевого” періоду Пікассо стала “Дівчинка на кулі” (1905). Виразність тонкої пластичної фігурки дівчинки-гімнастки, яка балансує на кулі, підкреслена важким спокоєм кутастого тіла атлета. Її спроба утримати піднятими вверх руками миттєву рівновагу втрачає сенс без кам’яної незворушності чоловіка, який сидить на кубі. Ця крихка рівновага підтримує гармонію цілісного світу, в умиротвореному рожевому мареві якого гуляють білий кінь, жінка з дітьми і собака. Художник побудував картину на контрасті та балансі форм — важкого і легкого, стійкого і рухливого, статичного і динамічного, відкривши двері в промовистий світ геометричних візій майбутнього кубізму. Водночас він вивів глядача далеко за межі заданого сюжету, запропонувавши йому філософські роздуми про енергійні поривання юності і спокійну мудрість зрілості, про абсолютність самотності і прагнення душевної підтримки, про пронизливе відчуття щастя жити і непевність цього щастя, про тривожну крихкість світу і беззахисність людини в ньому.

Міфологія раннього Пікассо сповіщала про мудрість, що здобувається в лихові, моральну свободу, що виявляється через катарсис, просвітлення духу, що відкривається у знедоленості. Страстотерпці художника відбуваються в житті лише завдяки тому, що вони поруч з іншими. Їх страждання і мужність розуміються автором як співпричетні світовому болю, співзвучні драмі сучасності. Пікассо також вперше проде-

монстрував можливість належності автора до простору різних художніх напрямків, що стало феноменом нового сторіччя разом із одночасним співіснуванням мистецьких течій.

Першим реально оформленим художнім угрупованням ХХ ст. став французький **фовізм**, молоді представники якого А. Матісс, А. Дерен, М. Вламінк, А. Марке, Ж. Руо, К. ван Донген та інші заявили про себе на паризьких виставках 1905—1907 рр. і, не створивши чітко сформульованого маніфесту, пізніше розійшлися власними творчими шляхами. Реакція сучасників на шокуючу екзальтацію кольору в їх картинах сконцентрувалася у влучному вислові одного з критиків — “дикі звіри” від французького *les fauves*, що і закріпилося в назві художнього напрямку. Митців об’єднало тяжіння до створення образу завдяки граничній виразності насиченого відкритого кольору і організації картинного простору на цій основі. Імпульси колірної експресії було запозичено в творчості постімпресіоністів, мистецтві японської гравюри, романської мініатюри та готичного вітражу. Максимальне використання колористичних можливостей живопису реалізовувалося через чистоту і силу інтенсивних відкритих локальних кольорів, співставлення контрастних хроматичних площин, використання кольорового контуру для їх відділення одна від одної. Художній манері фовістів були також властиві підвищена світлоносність, стихійна динамічність мазків, гострота ритмів, різке узагальнення простору і об’єму, примітивізм форм, їх пластична деформація, гострота композиційних рішень, тяжіння до лапідарних образних формул. Світлотіньове моделювання об’єму, відтворення ефектів візуальної ілюзорності, повітряна і лінійна перспектива поступилися місцем безпосередній емоційній виразності інтенсивної кольорової плями. Площинна трактовка форм, насиченість чистих кольорів, енергійно підкреслений контур обумовили декоративний характер фовістського живопису.

Шалена жага фовістів до самовираження, утвердження права художника на суб’єктивне бачення світу приводили до того, що природа і людина слугували не стільки об’єктом зображення, скільки приводом для створення напружених колірних симфоній, побудованих на граничному загостренні та підсиленні реальних колірних відношень. Як справедливо зазначав М. Герман, емоції художників реалізовувалися майже поза предметного середовища в імпульсивному світі, де царювала оречевлена кольором, лінією і плямою фантазія автора. Характерний для фовізма





А. Матісс. Танок. 1909—1910.

гедонізм, ігнорування морально-філософської проблематики сприймалися своєрідною втечею від реальних проблем історичного часу в світ абсолютних вічних цінностей з їх відчуттям радості життя, повноти переживання кожної хвилини існування, для якого експресія кольору стала основою максимально спрощеної та концентрованої пластичної формули.

Лідером напрямку справедливо вважають художника

**Анрі Матісса** (1869—1954), у творчості якого життєрадісне сприйняття світу, віра в його беззастережне щастя проявилася з найбільшою силою. Його рання *“Жінка у капелюшку”* (1905) написана могутніми широкими пульсуючими плямами відкритих зухвалих кольорів. Напружені вібрації холодного синього, смарагдового зеленого, вогняного жовтого, кіноварно червоного складаються в архітектонічно виважену колірну композицію, що є основою живопису Матісса. Повнозвуччя плям, насичених сонячним світлом чистих кольорів, експресивний рисунок лінійно-ритмічної структури полотна пробуджують бадьорість і енергію.

Насичений червоний колір став для художника засобом вираження повноти життя в *“Червоній кімнаті”* (1908). Сині арабески червоної скатертини перетікають на поверхню стіни; предмети інтер'єру сприймаються плавкими, спрощеними та деформованими художником. В орнаментально-площинну побудову композиції вплетено фігуру жінки, яка накриває на стіл, об'єднану загальним м'яким хвилястим ритмом з пейзажем за вікном. У знаменитих *“Червоних рибках”* (1911) Матісс вибрав високу точку зору на інтер'єр, підкресливши гостроту композиційного рішення використанням законів оберненої перспективи. У результаті, проігнорувавши світлотіньове ліплення форм, розпластаних ним на полотні, художник підкреслив декоративний ефект картини, площинної, як килим. Колір тут не стільки характеризує форми предметів, скільки виявляє їх повнозвучну хроматичну експресію: зелене листя навколо ри-

бок в банці примушує ще яскравіше сяяти їх насичені червоні плями. Бешкетні та рвучкі, немов незавершені, дотики пензля, витончена гармонія насичених сонцем повітряних фарб породжує трепетне відчуття безтурботного спокою, що панує в простому наївно сповненому радості житті.

Декоративне мислення Матісса на повну силу проявило себе у композиції *“Танок”* (1909—1910). П'ять оголених фігур, взявшись за руки, утворили магічне коло замкнутого простору, зарядженого енергією їх руху. Могутня експресія хвилястого лінійного ритму об'єднала їх в одне дихаюче ціле. Повнозвучний акорд трьох кольорів — синього неба, зеленого землі, червоного тіла згустив кольорову сутність форм, підсиливши стрімкий вихор танцю, його вакхічну душу, його стихійну силу. Якщо *“Танок”* вражає своїм динамізмом, то персонажі парного панно *“Музика”* виглядають статичними: розташовані на полотні подібно до нотних знаків на нотному стані фігурки чоловіків сповнені спокою і гармонії.

У подорожах Алжиром і Марокко Матісс остаточно утвердився в правильності свого художнього бачення світу — яскраве денне сонце видаляє деталі, виявляє чисті тони і чіткі контури. Хроматична декоративність, спровокована південно-африканським світлом і барвистими орнаментами арабських тканин, проявилася в чуттєвій серії *“Одалісок”* (*“Одаліска в червоних шальварах”*, 1921; *“Одаліска з турецьким стулом”*, 1928) з її одягненими в екзотичні шати жінками на декоративному візерунковому тлі. У *“Рожевій натурниці”* (1935) художник максимально звільняє зображення від усього зайвого, охоплюючи єдиною чорною лінією насичену пляму складного кольору оголеного жіночого тіла, що провокує емоції глядача. Вирізані з паперу декупажі Матісса останніх років життя (*“Полінезія. Море”*, 1946; *“Ікар”*, 1947; *“Блакитна оголена”*, 1952) є показовими прикладами використання чистого кольору для узагальнення форми. Утопічно-радісний світ Матісса — танцю і музики, яскравих інтер'єрів і вишуканих предметів, чуттєвих жінок і сповнених млості південних видів з вікна, характерний лаконізмом рафінованих колористичних гармоній — втілював насолоду від чуттєвої краси існуючих форм світу.

У дещо іншому напрямку розвивалася творчість фовіста **Альбера Марке** (1875—1947), пейзажі якого відзначені поетичною простотою. Його мотиви французьких портів і причалів заворожують спокоєм і ліризмом (*“Нотр-Дам, сонце”*, 1904; *“Неаполь”*, 1909; *“Порт Гавр”*, 1934).

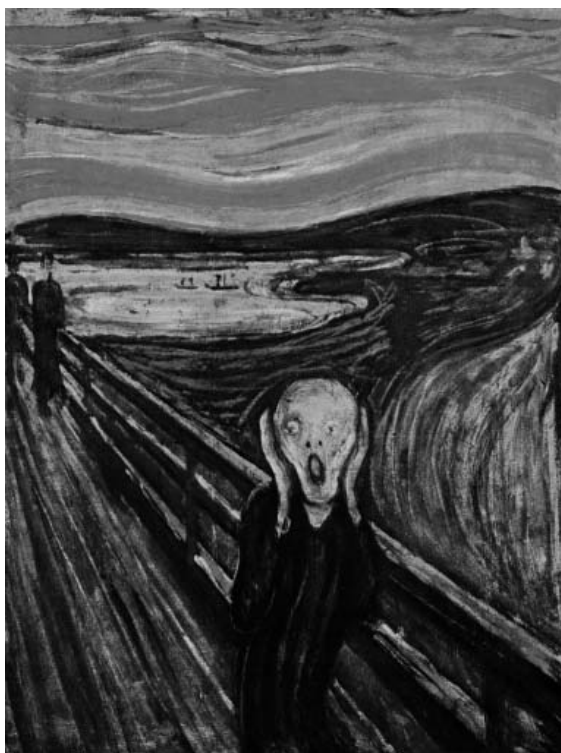
Його композиційні рішення характерні глибиною простору, високою точкою зору, різкими перспективними скороченнями, стриманою динамікою контурів архітектурних споруд. У той же час колористичні поєднання витончені та приглушені: сріблясто-блакитні, лілово-жовті і сіро-зелені відтінки відтворюють прозорість повітря, насиченого морським бризом. Навпаки, **Моріс де Вламінк** (1876—1958) працював у класичній фовістській манері, активізуючи динамічну форму й яскравий колорит. Він майже не змішував фарби, писав широкими роздільними мазками. Експресивні плями червоного, синього, зеленого, жовтого кольорів створювали особливу емоційну напругу його образів (“*Ландшафт з червоними деревами*”, 1906; “*Вулиця в Марлі-ле-Руа*”, 1906).

Ранні пейзажі фовіста **Андре Дерена** (1880—1954) також сповнені драматизму життя природи, переданого гранично інтенсивним звучанням насичених плям чистих контрастних кольорів (“*Порт у Колліурі*”, 1905; “*Лондонська гавань*”, 1906). Поступово в творчості художника посилювалося прагнення архітектонічної продуманості композиції, монолітності форми, геометризації та узагальнення, що спричинило перехід до стриманого хроматизму й акцентування похмурих образів тужливо-одноманітних провінційних буднів (“*Суботній день*”, 1911—1914). Трагізм образів характерний і для творчості **Жоржа Руо** (1871—1958): його гротескно-потворні персонажі зображені у вітражній манері з палаючими кольорами, вплавленими в чорний контур (“*Мароканець*”, 1913; “*Старий король*”, 1916). Голландський за походженням художник-фовіст **Кеес ван Донген** (1877—1968) також надавав перевагу сучасним образам: його зображення дам демімонду і натурниць вражають гармонійним поєднанням точної та напруженої лінії з гострою експресією колористичного моделювання форми (“*Дама в чорному капелюшку*”, 1906; “*Червона танцівниця*”, 1907).

Драматизм образів цих художників змушує говорити про наявність в їх творчості яскраво виражених рис **експресіонізму**, чия колористична енергія, напруга пластичних форм, виразність стихійних дотиків пензля на полотні є близькими до фовізму. Проте на відміну від радісної декоративності останніх експресіоністи надавали перевагу морально-філософському підтексту своїх творів, їх духовній змістовності. Для них над “зовнішнім враженням” (impression) домінувало “вираження” (expression), над об’єктивно сприйнятою реальністю — суб’єктивне переживання художника, над зображувальністю — виразність. Експресіонізм зберіг

зв'язки з предметним світом, використовуючи його образи для вираження трагічного сприйняття життя, відчуття психологічного напруження, екзистенційної тривоги. Принцип суб'єктивної інтерпретації дійсності, за яким “дух повинен домінувати над матерією”, зумовив тяжіння митців до ірраціональності, загостреної емоційності, фантастичного гротеску. Криза сучасної цивілізації трактувалася експресіоністами як провісник апокаліптичної катастрофи, що насувається на природу і людину. Художній прийом деформації виступав засобом вираження протесту митця проти відчуження людини у ворожому світі, водночас вираженням його нездоланного песимізму. Естетизація потворного провокувала свідоме викривлення форм предметного світу, бажання викликати відразу глядача до оточуючого хаосу життя, залучити його до хворобливих переживань страждаючої душі художника. Напруга хроматичної матерії, дисонанси спотворених форм, корчі лінійних ритмів відкривали мистецтву світ страху, відчаю і болю.

Як своєрідний “протоманіфест” експресіонізму можна розглядати творчість норвезького художника *Едварда Мунка* (1863—1944), для якого смисл життя розкривався тільки у ставленні до смерті, до трагічних моментів існування. Його концептуальна картина “Крик” (1893) постулювала єдино можливий спосіб визволення страждаючої від ворожого хаосу світу душі, запропонований людині ще первісним інстинктом — визволення у крику. Самотня істота, яка нервово стискає в розпачі голову руками, загублена посеред гнітючого світу. Обличчя людини перетворено на застиглу маску, що розривається у воланні



Е. Мунк. Крик. 1893

відчаю. Цей крик рветься назовні через провалля великого роту, наповнюючи собою всю картину — стрімку діагональ мосту, лінії вулиць, що біжать у нікуди, похмуру темно-синю поверхню води, пронизане червоними сполохами небо, та вибухає жорсткими вихороподібними лініями, дисонуючими червоними, жовтими і синіми кольорами, спазмуючими формами. Пластична метафора жахаючої самотності людини в байдужому до неї світі підкреслена двома мирними фігурами на мосту, що незворушно віддаляються від зневіреного героя. У своїй творчості Мунк також звертався до теми складних і суперечливих взаємовідносин чоловіка і жінки, які сприймав у контексті руйнування, смерті та страху. Жінка в його роботах “Мадонна” (1895), “Ревнощі” (1895), “Поцілунок” (1897), “Вампір” (1897) — персоніфікація еротичного жіночого начала, болоче-жадане втілення гріху й фатальне осереддя зла.

Як маніфестована художня течія експресіонізм оформився у 1905–1909 роках, заявивши про себе в 1920—1930-х рр. на німецько-австрійському ґрунті, схильному до соціальної змістовності та естетизації потворного. Найбільш повно принципи експресіонізму були втілені у творчості художників об’єднання “Міст” у Дрездені (Е. Кірхнер, М. Пехштейн, Е. Хеккель, К. Шмідт-Ротлуф, Е. Нольде), які послідовно дотримувались загостреного самовираження, вільного деформування натури, незвичності палітри. Інше об’єднання “Синій вершник”, що виникло в Мюнхені у 1911 р. (В. Кандинській, Ф. Марк, П. Клеє), тяжіло до містичної споглядальності, розкриття трансцендентної сутності речей, що поступово привело митців до відмови від реальності та пошуків у сфері абстракції. Ряд художників завдяки антивоєнним настроям звернувся до актуальних соціальних проблем, наситивши мистецтво публіцистичним характером, нещадним гротеском, прагненням оголити суспільні виразки (Г. Грос, О. Дікс).

Світоглядною основою німецького експресіонізму став індивідуалістичний протест проти жахаючої абсурдності дійсності, відчуження людини від світу, відчуття руйнування основ і краху традиційних цінностей. Він містив у собі колосальний потенційний заряд відчаю, песимізму, розчарування, байдужості, закономірно викликаючий тяжіння до містичного і метафізичного, підкресленої суб’єктивності творчого акту. Його основними художніми прийомами стали: відмова від ілюзорності простору і повітряної перспективи, прагнення площинного і спрощеного трактування форм, деформація предметів, різкі хрома-

тичні дисонанси, пастозне накладання фарб на грубозернисте полотно, лаконізм образної мови, цинічний натуралізм, підвищена афектація й екзальтація. Орієнтація на теми страждання, болю, насилля, сповнені настроїв апокаліптичного драматизму, стала шокуючим способом експресіоністів примусити слухати себе, емоційно впливати на збайдужілого глядача.

Ідеологом об'єднання "Міст" виступав німецький художник **Ернст Людвіг Кірхнер** (1880—1938), улюбленими мотивами якого були нічні вулиці, міські кафе та їх завсідники. Його "*Потсдамерплац*" (1914) і "*Вулична сцена*" (1914) — уособлення нічного гріховного пекла. Дами та франтувати чоловіки готові напасти один на одного, подібно хижим птахам. Перспективи вулиць і площ круто здіймаються вгору, кутасті контури будинків вклинюються один в одного, зміщуються у судомних зламах. Кольори нічного міста різкі та дисонуючі, гарячкові мазки підсилюють враження тривоги. У портретних образах Кірхнера напруження внутрішнього життя моделі передається різкими деформаціями контуру, сплесками форсованих локальних кольорів, нервовими дотиками пензля ("*Марчелла*", 1909-1910; "*Дві жінки на вулиці*", 1914). Відчуття неминучості катастрофи сповнює драматичні пейзажі художника смерчеподібними зламами простору ("*Червона вежа в Халле*", 1915).

На відміну від Кірхнера, основним засобом художньої виразності якого була лінія контуру, **Карл Шмідт-Ротлуф** (1884—1976) шукав максимального напруження кольору. Він відмовляється від деталізації, спрощує форму в пошуках абсолютної єдності кольору і композиції. Його пейзажі вирізняла органічна стихія чистих контрастних форм і фарб ("*Прорив греблі*", 1910; "*Сільський дім серед лип*", 1907). Кольорові площини на своїх картинах він розділяв чорними лініями. У фігуративних композиціях він примушував глядача відчутти напругу крупним масштабуванням людської постаті ("*Автопортрет з моноклем*", 1910).

Живописця і графіка **Еріха Хеккеля** (1883—1970) визначали витриманість стилю, напруга колористичних шукань, дотримання композиційного балансу. Яскравим прикладом його манери слугує "*Вітряк біля Дангасту*" (1909) з насиченими вільними ритмічними хвилями кольору, що концентруються навколо композиційного центру картини із зображенням вітряка на гребені пагорба. Червоні та сині, жовті та зелені, чорні та помаранчеві фарби змагаються в шаленому протигорстві, створюючи вібруючу напругу поверхні полотна. **Макс Пехштейн** (1881—1955) сто-

яв осторонь від авангардних крайнощів експресіонізму, зберіг м'якість композиції, гармонійний колористичний баланс, декоративний хроматизм, узагальнення контурів, вільну гру мазків при напружено-нервовому внутрішньому образному ладу (“Дівчина у червоному біля столу”, 1910; “Три оголені фігури в пейзажі”, 1911; “Автопортрет з трубкою”, 1918).

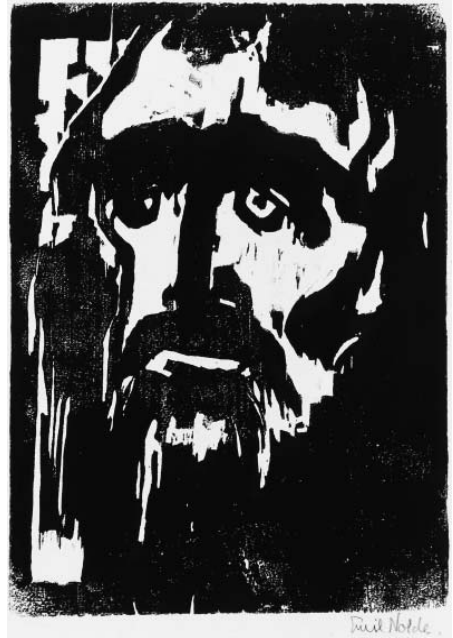
Темпераментне колористичне чуття властиве німецькому художнику **Емілю Нольде** (1867—1956), в інтерпретації якого велике місто перетворюється на таємничу та жахаючу фантазмагорію; люди в ньому звиваються в конвульсивних ритмах танцю, застигають у ступорі винного дурману (“У нічному кафе”, 1911; “За столом з вином”, 1911). Відчайдушна самотність і беззахисність людини в місті виражена через дисонанси отруйно-зелених, криваво-червоних, спопеляюче жовтих кольорів. Нольде також віддав данину містицизму в картинах на релігійні теми, де він спотворював пропорції, деформував фігури, перетворював обличчя на гротескні маски заради емоційно-психологічного впливу на глядача (“Легенда про св. Марію Єгипетську”, 1912; “Розп’яття”, 1912; “Покладення в домовину”, 1915). Як і більшість експресіоністів, Нольде проявив себе як видатний майстер гравюри на дереві, яка у нього просякнута темпераментним містицизмом (“Пророк”, 1912). Графічні роботи експресіоністів шалено емоційні за манерою поєднання гротеску і гіперболи, концентрації контрасту світла і тіні. Це досягалося демонстрацією супротиву матеріалу в кінцевому продукті, збереженням рваних заглиблень, щербин, нерівностей шляхом відмови від торцевого розпилу і різання вздовж волокон дерева або в гравюрі на металі завдяки навмисному травмуванню поверхні голкою чи плямистому травленню. Різко виділені контури, енергійні плями з рваними краями, створюючи додатковий фактурний ефект, провокували відчуття психологічного напруження, відчаю і страху.

Використання символіки кольору — характерний художній прийом художників об’єднання “Синій вершник”, яскравим представником якого є **Франц Марк** (1880—1916). Митець найчастіше зображував тварин у природному середовищі, вважаючи їх чистими та вищими істотами порівняно з людиною. Створений ним фантастичний bestiарій вражає поєднанням плавної чуттєвості ритмів, геометризації форми за допомогою кола і дуги, драматургії символічних контрастів кольорів, побудованої на інтерпретації синього як чоловічого і аскетичного начала, жовто-

го — жіночого, сповненого радості життя, червоного — знаку брутальної чуттєвості матеріального світу (“Синій кінь”, 1911; “Червоні коні”, 1910—1912; “Маленькі жовті коні”, 1912). Динамічна за композицією, хроматично напружена з різкими переходами кольору, розкладанням форми на складові площини, виразними лінеарними ефектами, екстатичним контурним рисунком містико-символічна “Доля тварин” (1913) виражає настрої тривоги, неприйняття оточуючої дійсності, апокаліптичні передчуття суспільних потрясінь.

Розуміння життя як страждання, а живопису як шляху до його подолання, за влучним висловом М. Германа, зближує з експресіоністами художника *Хайма Сутіна* (1893—1943). Його портрети об’єднують прагнення розгадати таємницю персонажа, ухопити момент відчаю, сумнівів, туги, поєднати лякаючу потворність зі зворушливою незахищеністю, втілити його благання кращої долі (“Хлопчик з хору”, 1928; “Розсильний”, 1928; *портрет Маден Кастан*, 1929). У жахаючих образах бійні із відверто-натурним брутальним зображенням ще не остиглих шматків плоті відчувається усвідомлення художником зв’язку життя зі смертю, існування з розпадом і загибеллю, глобального трагізму буття (“Бик”, 1925). Навіть у пейзажах (“Червоні сходи”, 1920) і натюрмортах (“Курка і помідори”, 1925) вражаюча енергія нервових дотиків пензля, екстатична деформація природи, темпераментна колірна палітра виражають крихку вразливість смертної матерії предметного світу, сповнену душевного болю.

У 1907 році П. Пікассо представив картину “Авіньйонські дівці”, що стала поворотною в історії нефігуративного живопису. Відсунута таємничою рукою завіса оголила вохристо-рожевих потворних чудовиськ зі зловісними обличчями-масками, що брутально демонструють свою наготу. Позбавлені статі лякаючі створіння дикої природи, архаїчні демони, ідоли агресивної еротики, народжені новою добою, зображені поза



Е.Нольде. Пророк. 1913



будь-якої конкретності — сюжету, типажу, простору, часу. Вільне комбінування і гра зі стилістичними канонами насичує образи моторошною агресією та силою: фігура зліва написана за прийомами єгипетського рельєфу, дві центральні — розписів романських храмів Каталонії, дві фігури праворуч нав'язані африканськими масками. Вони заворожують безсоромним глумом і відчайдушною рішучістю художника зруйнувати ідеал рятівної краси вічної жіночності, обернути його на потворність, гріх і смерть. У пластичному плані завданням художника було порушення ілюзії тривимірності простору, зображення об'ємної форми на площині, її розчленування на геометричні елементи заради виявлення конструкції, одночасне проектування видимих і прихованих сторін предмета на площину, включаючи в його зображення те, що людина знає про предмет, а не бачить у конкретних умовах, ігнорування освітлення, представлення кольору як предметного, включення елементів оберненої перспективи, ритуального штриховання, пошук експресивної деформації та гротеску. З цієї роботи почалася історія **кубізму**, тісно пов'язаного з творчістю П. Пікассо, Ж. Брака і Х. Гріса.

Кубісти декларували “відмову від зору” як основи класичного живопису, орієнтованого на ракурс бачення предмету в перспективі. Заклик Пікассо “поважати об'єкт” передбачав зображення предмета поза суб'єктивної миттєвої точки зору на нього. Кубісти засвоїли уроки Сезанна щодо того, що в основі природи лежать прості геометричні тіла, і актуалізували практику розкладання предметів на прості пластичні формули. Антивізуалізм кубістів проявлявся у представленні предмета з кількох точок зору: зверху, знизу, збоку, зсередини та суміщенні цих проекцій на полотні. Зображення предмета з різних сторін за допомогою динамічної точки зору — права художника рухатись навколо об'єкта, додаючи до його вигляду інформацію, запозичену з попереднього досвіду або знання, включало в живопис четвертий вимір — час. Кубізм зафіксував процес адаптації тривимірного світу до двомірної площини, конструювання форми відповідно до знання, а не бачення.

Кольору в кубізмі відводилося другорядне значення: майже монохромні сутінкові сіро-сталеві, вохристо-землисті, ахроматичні чорні та білі фарби знебарвлювали світ, який ставав “з'їденим” іржею. Пошук законів рівноваги хаотичних об'ємів, лінійних ритмів і кольорових плям позбавляв картини емоційної насиченості. Реальний світ поглинався геометричними формами, важкими, напруженими, сповненими ритміч-

них дисонасів, гострих зсувів площин. Зламана, розібрана на частини реальність, в якій фрагменти натури перемішувалися з уявленнями про неї, подавалася ніби відображеною в казковому розколотому дзеркалі тролів, провокуючи передчуття наближення катастрофи.

Для раннього так званого сезаннівського періоду кубізму (1907—1909) характерне конструювання об'ємної форми на площині, розчленування її на геометричні елементи та суміщення їх на полотні, спрощення форм предметів, сувора аскетичність кольору, тяжіння до елементарних мотивів — будинок, дерево, предмети побуту. Сувора геометризація форм в картині французького кубіста *Жоржа Брака* (1882—1963) “*Будинки в Естаке*” (1908) підкреслює стійкість предметного світу, повертає відчуття його щільності, утверджує міцність і стабільність природної матерії. Могутні грановані об'єми утворюють на поверхні подобу рельєфу. Колір, розмежований на теплі тони для виступаючих елементів і холодні для віддалених, підсилює наповнення об'ємів. Тривожні темно-коричневі та іржаво-оливкові тони гротескної геометричної конструкції “*Трьох жінок*” (1909) П. Пікассо викликають відчуття психологічної напруги, страждання деформованої матерії.

Наступний аналітичний період кубізму (1910—1912) відзначений пошуками взаємодії простору і форми. Остання майже зникає, розпливаючись на полотні, предмет дрібниться на невеличкі переливчасті напівпрозорі грані, чітко відділені одна від одної та представлені в численних перетинах. У натюрмортах цього періоду Ж. Брак (“*Натюрморт зі скрипкою*”, 1910; “*На честь І.С. Баха*”, 1912) енергійно розкладає великий цілісний об'єм на частини, площини розгортає на глядача, даючи можливість побачити форму з усіх боків. Напівпрозорі грані, оформлені преривчастими контурами, дають змогу побачити один предмет крізь інший. Об'єми зведені до геометрії гострих кутів і криволінійних акцентів. Сам предметний образ виникає на зчепленні асоціативних його фрагментів, наприклад, гриф скрипки, її струни тощо. Роздільні мазки перетворюють поверхню полотна на вібруючу фактуру. Препаруючи предмет, проникаючи в його глибини, поєднуючи непоєдане, художник проривається до праматерії, що є єдиною субстанцією всього існуючого. У *портреті А. Воллара* (1910) П. Пікассо риси зовнішньої впізнаваності людини — велика голова, важке чоло, жорстка лінія губ — відступили перед її динамічною характеристикою — рухом вислизаючого погляду, процесом напруженої кристалізації думки, їх неперервним плином, породжених



П. Пікассо. Портрет А. Воллара. 1910

нервовим ритмом напівпрозорих розсипаних геометричних уламків. Кубістичний метод дав можливість впустити в живопис четвертий вимір — час, проявити втрачену цілісність світу і людини, відчуття руйнування реальності, водночас духовну силу особистості, змушеної прориватись крізь холодну бездушність простору, що ранить.

Для завершального синтетичного етапу кубізму (1913—1914) характерне повне заперечення значущості третього виміру живопису, акцентування живописної поверхні, перетворення її на барвисте декоративне панно. Колір, лінія, фактура поверхні використовуються для конструювання нового об'єкта, принцип створення якого полягав у наповненні зображувальної площини елементами препарованого предмета, що співіснують, перекривають, проникають один в одній. Картина, що розумілася як самодостатній об'єкт, створювалася з

окремих проєкцій форми: образ збирався, синтезувався з характерних деталей. Відмова від зображення об'єму компенсувалася рельєфними матеріальними включеннями у площину картини: наклейки, буквенні трафарети, фрагменти газет, шпалер, нотного паперу, дерево, тканина, об'ємні конструкції створювали декоративні фактурні ефекти. Так у картині Ж. Брака *“Пляшка, склянка і люлька”* (1913) самі предмети зображено схематично, в той час як акцент зроблено на газетних наклейках і рельєфі панелі дверей, розміщених на першому плані. У *“Натюрморті з рекламними оголошеннями”* (1913) Пікассо заповнює тло композиції розфарбованим папером, імітує фрагмент упакування популярного універмагу, розміщує рекламу, виконує синтетичний рисунок склянки

і графіна, портрет дами, доповнює композицію уривками слів, елементами олійного живопису. Зустріч різних фактур на одній площині дає дивовижний оптичний ефект, створюючи ситуацію виникнення нового об'єкта, який не є ні картиною, ні самостійним предметом. Так інтегрована форма побудови зображення забезпечила відмову від єдиного візуального простору живопису, винайденого разом із перспективою.

Рисами синтетичного кубізму відзначено творчість французького художника іспанського походження *Хуана Гріса* (1887—1927), якому властива особлива композиційна елегантність, врівноважена завершена архітектоніка, сміливість колористичної гармонії, настроєвий ліризм. Його синтезування різних ракурсів предметів характеризується цілісністю образу, підкоренням елементів композиції стриманій пластичній єдності (*“Натюрморт з книгою, люлькою і склянкою”*, *“Сніданок”*, обидві — 1915 р.).

Осторонь кубістичної стилістики не залишилося мистецтво скульптури, в якому геометризація форми не порушила предметності та матеріальності. Деструкція просторових форм, їх зсуви відтворювали нові пластичні структури, сповнені різного змісту. Виразність плинних стилізованих контурів, цілісні об'єми, різноманітні фактури матеріалів для створення узагальнено-символічних образів використовував французький скульптор румунського походження *Костянтин Бранкузі* (1876—1957). Його композиція *“Поцілунок”* (1907—1908) вражає драматичною наповненістю довірливої ніжності любовної єдності чоловіка і жінки, спрямованої всередину їх інтимного простору і захищеною від утисків зовнішнього світу кутастістю замкненого об'єму скульптури, її суворою монументальністю, зв'язаністю з цілісністю прадавньої первісної форми. До 1920-х років кубізм практично завершив свою еволюцію, здійснивши принциповий вплив на розвиток сучасного мистецтва.

Привнесення в живопис часового виміру, спровокованого пошуками художників-кубістів, стало основою художнього мислення італійського **футуризму**. Його історія починається 20 лютого 1909 року, коли в паризькій газеті *“Фігаро”* з'явився написаний італійським поетом Т. Марінетті *“Маніфест футуризму”*, і завершується у 1920-х роках. Маніфест, що закономірно виник на італійському ґрунті з його колосальним багажем історико-культурних цінностей, заперечував духовний потенціал минулого і сьогодення, утверджуючи культ майбутнього. Застарілими було оголошено етичні цінності минулого — співчуття, романтичне ко-

ханья, довіру, повагу до людської особистості. Футуристи маніфестували культ бездуховного всемогутнього героя — “механічної людини із замінними деталями”, цинічно і жорстоко розхитуючої застарілий світ. На відміну від інших модерністичних течій мистецтва початку століття, для яких характерний страх перед катастрофічними суспільними змінами доби, футуристи приймали майбутнє з екзальтованим оптимізмом, абсолютизували роль соціальних потрясінь і новітні технічні досягнення цивілізації. Вони уславлювали війни і революції як омолоджувальний фактор еволюції, відводили мистецтву роль руйнівника традицій і носія насилля і жорстокості. У сучасному світі футуристи понад усе цінували швидкість, мобільність, енергетику, динаміку: вважали більш досконалим гоночний автомобіль, ніж Ніку Самофракійську, жар металу важливішим за сльози жінки, фотоапарат і кінокамеру — заміниками недосконалого живопису. Апологія митцями техніки та урбанізму закономірно викликала звертання до мотивів сучасного мегаполісу, автомобілів, поїздів, літаків, електричного освітлення. Вони стверджували, що технічна цивілізація змінює художнє мислення людини, вимагаючи трансформації виразних засобів мистецтва, де статика картин і скульптур має бути заміненою на динаміку руху.

Завдання передати рух, швидкість, енергію, перенасичення свідомості сучасної людини множинністю одночасних вражень футуристи вирішували іноді досить простими і наївними прийомами, наприклад, примноженням ніг у собаки, що біжить, як на картині італійського художника *Джакомо Балла* (1871—1958) “*Динамізм собаки на повідку*” (1912) або збільшенням кількості коліс у велосипеді (“*Динамізм велосипедиста*” (1913) італійця *Умберто Боччоні* (1882—1916). У таких роботах можливо розпізнати конкретний предмет, частково розпливчастий, і розкладений за фазами свого руху. Найбільш аналітичну концепцію футуристів можна спостерігати у творчості італійця *Джино Северіні* (1883—1966): він будував свої композиції на зсувах простору, змішуванні та дисонансних поєднаннях фрагментів форм, ефектах мозаїчного дроблення, принципі симультанності, за яким рух передається шляхом накладання послідовних фаз на одне зображення. Передача руху в урбаністичному середовищі втілена ним у композиції “*Санітарний поїзд, що мчить через місто*” (1915) примноженням кадрів руху швидкого поїзда, зображенням деформованих будинків, пронизаних енергією цього руху, роздробленням цілісного предметного образу на хаотичну динамі-

ку ритмів, невпинними зміщеннями контурів. Четвертий вимір — час — передано тут як всезагальну мобільність, первісну прастихію. Пластична експресія образу, на відміну від інших футуристів, відтворюється Севе-ріні не агресією жорстких кутастих форм і холодно заіржавілих фарб, а характерною раціоналістичністю композиції, чіткістю форм, легкістю образних зчеплень, бравурністю сяючих кольорів.

Оскільки футуристи намагалися відобразити на картинах фізичні явища швидкості, енергії, звуку, це закономірно приводило їх на шлях абстракції, пластичні, кольорові, динамічні складові якої викликали вільні асоціації та породжували емоції. На картині італійського художника *Луїджі Руссо* (1885—1947) “*Повстання*” (1911) агресивність протестуючого натовпу вже передано за допомогою абстрактної динамічної структури, витриманої в гаряче-червоних локальних кольорових плямах і лініях, кутастих і ламаних беспредметних формах, що пластично втілюють руйнівну силу енергії соціального руху. Співіснування у триптиху У. Боччоні “*Стан душі. Прощання. Ті, що йдуть. Ті, що залишаються*” (1911) лінійних потоків розпеченої лави напружених кольорів, деформованих контурів тіл і будівель, суміщення точок зору, симультанних кіл, примноження контурів, уривків текстів, елементів кубістичного колажу дають змогу сприйняти брутальну швидкість і енергію нового світу як тотальну катастрофу, що викликає психологічні потрясіння, трансформацію людської свідомості. Прагнення передати вібрацію динамічного часу породжувало нефігуративні композиції, де геометричні фігури руйнуються на фрагменти, площини перетинаються гострими кутами, мерехтять кольорові плями, проносяться зигзаги, скручуються спіралі, обертаються конуси, виражаючи просторовими вібраціями, силовими полями та енергетичними лініями поетику швидкості, стрімкого могутнього руху машини, своєю енергією змінюючої світ (Дж. Балла “*Абстрактна швидкість — автомобіль проїхав*”, 1913).

У скульптурних творах ілюзію внутрішньої енергії руху футуристи передавали шляхом нагромадження і зсуву обтічних або кутастих об’ємів, розтіканням пластичної маси, її спіралеподібними завихреннями, симультанністю різночасових фрагментів форми, розривами лінійних контурів (“*Унікальні форми протяжності в просторі*” (1913) У. Боччоні).

Футуризм став детонатором новацій у російському і українському мистецтві, які об’єднано під терміном **кубофутуризм**, маніфестанти якого прагнули об’єднати кубістичний зсув форм, їх розкладання на складо-

ві та розшарування просторових планів з футуристичним розвитком предмета у часовому вимірі шляхом монтажу його різночасових видів у одночасному зображенні. Пошук нових засобів пластичної виразності відчувається в картинах російського художника **Аристарха Лентулова** (1882—1943) “*Василій Блаженний*” (1913) і “*Дзвін*” (1915), де дзеркало живописної поверхні “розколюється” могутнім голосом прадавніх дзвонів, відображуючи старовинну московську архітектуру, розбурхану ритмами сучасного динамічного життя. Натхненний кубістичними натюрмортами Пікассо російський художник **Володимир Татлін** (1885—1953) створював унікальні “контрельєфи”, в яких повністю відмовляється від фігуративних елементів, замінюючи їх вільними пластичними асоціативними геометричними формами, що виходять за межі художньої поверхні в реальний простір. Так у “*Контрельєфі*” 1916 року він поєднав дерев’яну основу зі шматками оцинкованої оригінальнофактурної пластини, створюючи динамічну внутрішню напружену структуру. Увінчанням пластичних пошуків Татліна стала *модель вежі III Інтернаціонала* (1919—1920) — динамічна конструкція у вигляді гігантської нахиленої спіралі, що підтримувала три тіла, що рухаються з різною швидкістю, — куб, конус, циліндр. Змістова концепція ув’язувала комплекс з міфом про Вавилонську вежу, представлену в момент руйнування.

У діалозі з кубофутуристами створив своє “аналітичне мистецтво” росіянин **Павло Філонов** (1883—1941), прагнучи не відтворювати зовнішню схожість природних форм, а передавати їх внутрішні процеси, їх внутрішнє життя. Живописна поверхня його творів представляла біологічну матерію в її живому становленні, динамізмі органічного зростання, а людське тіло — натуралістично відкритим внутрішньому існуванню. В інтерпретації Філонова простір і час набули нерозривної єдності, як на картині “*Формула весни*” (1929) з її хоральністю мазків — звуків, що зливаються в симфонію космогонічного звучання. Метода художника давала змогу йому втілювати простоту і мудрість притчі про спокутувальну гармонію єдності людини і тварини в картині “*Коровниці*” (1914), так і похмурий образ розчавленого очікуванням смерті та страждання міста в “*Нарвських воротах*” (1929).

Український кубофутуризм сформувався під впливом фовістської перенапруги барв і фактур, кубістського синтезування різних ракурсів предметів, футуристичного глобального відчуття динамізму індустріальних ритмів, зберігши етнічну специфіку декоративності колірного і

композиційного рішення та позитивну вітальну енергію образу. За справедливим зауваженням відомого дослідника українського авангарду Д. Горбачова, він став вкрай необхідним національній традиції досвідом занурення у глибини духовності, де людина відчувається “згустком космічної енергії” (В. Вернадський), а не лише маленькою стражденною істотою, як на картинах передвижників.

Визнаний лідер українського авангарду **Олександр Богомазов** (1880—1930) прагнув живописної організації площини картини, вияву емоційно-змістових ознак зображеного предмета, а не його фізичного вигляду. Його творчу манеру вирізняє каліграфічний лаконізм ліній, напруга ритмів, експресія колористичних стихій. У творчості Богомазова утвердилася тема міста з його динамікою, марнотним поспіхом, наповненістю різкими звуками, сплохами світла. У картинах “Львівська вулиця. Київ” і “Сінний ринок. Київ” (обидві 1914 р.) художник синтезує аналітично розкладений реальний простір на площині шляхом використання різкого ракурсу виду зверху з вікна, ритмізованого чередування виразних кутастих і овальних ліній і плям і залишених між ними вільних інтервалів, вихороподібністю спіральних лінійних ритмів як знаку рухливості всесвіту. Пульсуюча пластична форма, що становить сагу про новітню добу всезростаючих швидкостей, утворена плутаниною поспішаючих людських



О. Богомазов. Трамвай. 1914



фігур з самостійною динамікою їх тіней, павутинням електричних дротів, зсувами деформованих силуетів будинків і дерев, енергійним рухом транспорту. У *“Пілярах”* (1927) Богомазов звернувся до проблеми динамічних і просторових властивостей кольору, емоційного впливу співвідношення локально забарвлених колірних площин картини. Художник максимально реалізує предметну сутність кольору, інтерпретуючи його як виразник змістової якості маси предмета, а не його фізичного забарвлення. Він формує простір картини кольором відповідно до його міфологічної символіки: земля — червона, обличчя — жовті, небо — сине. Загострення ліній, виразна геометрія площин, енергія боротьби вертикалей, горизонталей, гострих кутів і овалів посилює надзвичайну експресію забарвлення, рухливу стихію емоційних кольорів.

Творча свобода визначає художні пошуки української мисткині **Олександри Екстер** (1882—1949), у роботах якої живуть лише чисті ідеї живопису — простору та площини, рівноваги та дисбалансу, статичності та динаміки. Вона сміливо будує простір поза ілюзіонізму перспективи і освітлення, грається фрагментами форм, акцентує матеріальність предметної маси, її напружену динаміку ритмів. Специфіку художньої манери Екстер становить колористична виразність, взаємодія барви та лінії. Її картина *“Київ. Фундуклеївська уночі”* (1914) вражає кубістичною виразністю ліній, футуристичним динамізмом та фовістською напругою кольорів. Енергія спірального вихору міських силуетів рухається від напруженого вибуху гарячо-червоного і цитриново-зеленого до прірви синьо-чорного, розчиняючись у спокої білих площин, утримуючись власним художниці декоративізмом, що перетворює її полотна на насичені фарбами килими. Екстер внесла також неоціненний вклад у реформування світової сценографії: вона вперше наважилася обігравати весь куб сценічного простору, а не лише її планшет, утвердила тривимірну пластичну декорацію. В оформленні драми *“Фаміра Кіфаред”* І. Анненського (1916), *“Саломея”* О. Вайлда (1917), *“Ромео і Джульєтта”* В. Шекспіра (1921) художниця трактувала сцену як особливе емоційне середовище, де пластика, колір і світло розкривають драматургічну ідею спектаклю.

Художник **Казимір Малевич** (1879—1935) у своїй першій селянській серії намітив діалог кубістичної статичності та футуристичної динаміки. У картині *“Жатва”* (1911) радісна багатокольоровість життя селян, насичена фарбами наївного народного мистецтва і декоративністю українського іконопису, поєднана з механістичними образами трударів, спро-

щені та деформовані фігури яких немов складено з листів циліндрично вигнутого металу, що передає атмосферу монотонної важкої роботи. Кубістична структурність і замкненість взаємодіє тут з футуристичною енергією повторюваного неприборканого ритму.

Друга селянська серія Малевича зламу 1920—1930-х років, збагачена досвідом супрематичних пошуків художника, сприймається прологом майбутнього апокаліпсиса. Безвихідь суспільної атмосфери проявила себе у *“Голові селянина на червоному хресті”* (1928—1932), де на тлі червоного хреста як символу релігійності та мучеництва народу зображено застигле обличчя селянина, оціпініння якого в холодній і суворій геометричній симетрії композиції передає самотність і приреченість людини в абсолютній байдужості простору і часу.

Трагедійна нота звучить і в композиції *“Скорботне передчуття”* (1928—1932) з її фігурою —манекеном селянина з яйцеподібною болванкою сліпого обличчя на тлі неозорої порожнечі простору з покинутим будинком без вікон, пронизливим драматизмом божевільного жовтого кольору, настроєм пригніченої безвиході та життєвого тупіка існування у світі, що втратив цінність людини. Образами жахаючих вісників апокаліпсиса, що пророкують кінець світу, сприймаються маленькі силуети вершників у безкрайї пустелі розрізаного на різнокольорові смуги лякаючого холодом пейзажу в картині *“Червона кіннота”* (1928—1932).

Український художник **Віктор Пальмов** (1888—1929) надавав абсолютної самостійності кольору в картині, сприймаючи сюжет і предмет другорядними щодо нього. Він будував свої твори на конструванні колірної події через змагання барв з метою досягнення емоційного впливу на глядача. Його картини вирізняються граничним спрощенням форми, проте стихії первісних енергій драматичного зіткнення кольорів вияв-



К. Малевич. Голова селянина на червоному хресті. 1928—1932

ляють асоціативну природу святкового вибуху весняного пробудження життєвих сил природи у картині “*Перше травня*” (1929), позитивну енергію людської праці у червоному вихорі “*Кузні*” (1923), гармонію материнського щастя і любові у рівновазі символічних зеленого і червоного у “*Матері з дитиною*” (1927).

У творчості українського художника **Василя Єрмілова** (1894—1968) верх над реальним предметним середовищем брало самостійне концептуальне життя форми. У своїх славнозвісних рельєфах він використовував з арсеналу живопису локальні кольори, скульптури — виразні матеріальні фактури дерева, металу, синтезуючи їх в колажі з бездоганною композиційно-ритмічною побудовою, стриманою колористикою, наповненим смисловим рядом (“*Залізний профіль*”, “*День мистецтва*”, “*Громадянська війна*”, всі — 1920-ті рр.).

Центральною у творчості всесвітньовідомого українського скульптора **Олександра Архипенка** (1887—1964) стала кубофутуристична ідея “космічного динамізму”, що через захоплення автора феноменом міфологічної свідомості та архаїчної творчості зумовила його надособистісну пластичну концепцію, його прагнення узагальненої передачі певних станів людини. Архипенко вважав, що у мистецтві потрібно уникати конкретності, насичувати пластичну форму асоціативною символікою. Його роботи, відзначені динамізмом, лаконічністю форми, конструктивністю композиції, ліричністю пластики, архітектонікою звучання, справляють враження незавершених, фрагментарних, недеталізованих, даючи простір нескінченності інтерпретацій. Достатньо згадати “*Гондольєра*” (1914) з його аналітичним розкладенням об’ємів і синтетичним їх зв’язком експресією єдиної силової лінії, “*Солдата, який йде*” (1917) з поєднанням внутрішньодинамічної рівноваги статично-вертикальної симетрії і асиметричного руху або викарбований єдиним рухом стеки ієрогліфічно-аскетичний “*Торс*” (1914), чи просякнуту буянням архаїчної повноти форми та волею до життя “*Жінку, яка відпочиває*” (1911).

Саме Архипенко увів у цілісну скульптурну композицію різнофактурні матеріали — скло, дерево, метал, пластмаси, запровадив поліхромію. Одним з перших він почав використовувати виразальні можливості “нульової” форми й увігнутої форми (конкейву) замість опуклої. Парадоксальність композиційного інтервалу порожнини між піднятою рукою та волоссям у скульптурі “*Жінка, яка розчісує волосся*” (1915) полегшує масивність матеріалу, наповнює його стихією світла, надає об-

разу недомовленості, справляючи враження вічного творення первісної сутності життя. Архипенко також зробив форми скульптури мобільними, як у композиції “*П’єро-карусель*” або “*Медрано*” (обидві 1910-ті рр.), де рухаються всі складові форми, утвореної з конусів, кіл і ромбів, а також створив знамениті синтетичні об’ємні рухомі конструкції “архипентури” на основі поєднання металу, дерева, скла, де за допомогою складного механізму приводяться в рух вузькі барвисті стрічки, що змінюють колірні образи за примхою митця.

Сталінський терор розстріляв українське відродження на злеті: ряд художників було фізично знищено, інші стали об’єктами цькування, їх картини було затавровано як “формалістичні”. Проте саме український авангард зміг пронести крізь роки етнічний дух наївного оптимізму, вітальної енергії та простоти, не спокусившись західною агресивністю та песимізмом.

Логічним продовженням пошуків кубістів і футуристів, які заклали основи “деконструкції” класичної зображувальної системи, звільнення художньої творчості від наративності сюжета, а її засобів — кольору, лінії, форми — з підкорення naturi, стало формування концепції безпредметного мистецтва. **Абстракціонізм** (від лат. *abstractio* — відвертання, відсторонення) з його ідеєю втечі особистості від банальної ілюзорності дійсності зародився у 1910-х роках, ставши своєрідним аналогом концептуальної революції в науці, здійсненою квантовою теорією електромагнітного поля М. Планка. Абстракціонізм осмислював енергетичні можливості матерії, прагнучи відкрити духовну реальність, що лежить за межами чуттєвого сприйняття дійсності. Фундатори абстракціонізму — українець К. Малевич і росіянин В. Кандинський (у Росії), П. Мондріан (у Голландії), француз Р. Делоне і чех Ф. Купка (у Франції) — намагалися проникнути в глибинну сутність світу, приховану від звичайного ока, втілити духовний зміст взаємодії першоелементів буття, прихований скороминущими явищами предметного світу. Відрив образотворчості від об’єктивної дійсності логічно привів до абсолютизації суб’єктивної реальності творця, його власних переживань і емоцій, прямою проекцією яких ставали некориговані лінія, колір, фактура образотворчого простору. Абстракціоністи не без впливу філософсько-естетичної теорії А. Бергсона розглядали творчий процес як занурення у світ інтуїтивних рухів душі художника, утверджували значення підсвідомого, важливість автоматичної передачі відчуттів і емоцій. Основою творчого процесу

вони вважали імпровізацію, спонтанна непередбачуваність якої ставала способом самовираження художника, давала вихід у вільний простір ліній і кольорів, що уможлилював втілення протилежних сутностей — унікального і універсального. Водночас декларований суб'єктивізм абстракціонізму ускладнював процес комунікації художника та глядача.

Нефігуративне мистецтво використовує пластичні засоби художньої виразності (лінію, фактуру, колірну пляму, форму, контраст, нюанс тощо) як знаки, що виражають духовне світовідчуття та психологічний стан автора і водночас уявлення про енергетичну взаємодію в космічній системі світобудови. Мовні елементи образотворчості виявляють не об'єктивно сприйняту реальність, а власні взаємоз'язки, що сприяло встановленню загальних закономірностей пластичних мистецтв. У теоретичній праці В. Кандинського “Про духовне в мистецтві” (1910 р.) творчість визначено як уміння художника “психічною силою” фарби викликати “душевну вібрацію” глядача. Абстракціоністи протиставили ілюзорності простору, перспективі, світлотіні, предметному кольору лібералізовану композицію автономно взаємодіючих графічних і кольорних елементів, що набувають символічного значення. Так, білий колір трактовано Кандинським як абсолютність великого мовчання, чорний як безкінечність смерті, сірий як безнадію нерухомості, червоний як тривожне напруження, зелений як надію на воскресіння, блакитний як ніжний спокій, синій як нелюдську печаль, жовтий як сліпе безумство.

З моменту виникнення абстракціонізму в ньому визначилися два основні напрямки: інтелектуальна або геометрична абстракція, орієнтована на створення раціоналізованих конструкцій з ліній і геометричних форм (К. Малевич, П. Мондріан, М. Ротко), та експресіоністична абстракція, заснована на складній стихійній нестійкій динаміці пульсуючих кольорних плям (В. Кандинський, Дж. Поллок).

Російський художник **Василь Кандинський** (1866—1944) пройшов еволюцію від фігуративного живопису, простота сюжетної композиції якого поєднувалася з драматичним напруженням фовістично насиченого кольору (“*Церква в Мурнау*”, “*Мурнау*”, обидві — 1908 р.), до повного звільнення картини від предмета, занурення у світ, прихований матеріальною дійсністю, декларації нічим не обмеженої свободи творчості. Його ранні “Імпресії” та “Імпровізації” переводять на мову живопису суб'єктивні відчуття художника, дозволяючи відчутти дотичність духовним сутностям. Ледей впізнавані силуети людей, вітрильників, дерев, хма-

рин, водойм розчиняються у згущеному мареві напружених відкритих кольорів, вибухаючих експресією триумфуючого щастя або шаленого відчаю (“Імпровізація 6”, 1909; “Імпровізація 26”, 1912).

У “Композиціях” Кандинський виходить за межі земного тяжіння в невагомність космічного світу, де відсутні основні координати буття — простір, об’єм, верх, низ. У живописно-пластичній драматургії “Композиції V” (1911), “Композиції VI” (1913), “Композиції VII” (1913) втілено ідеї універсального порядку, тему апокаліпсиса, всесвітньої катастрофи. “Композиція VI” з її блакитними і зеленуватими відтінками води, розмитими абрисами камінних скель, гігантських хвиль та корабля сприймається апофеозом грандіозного всесвітнього потопу. В “Композиції VII” звучить мотив подолання катастрофи, катарсичного очищення, закономірної перемоги духовного над матеріальним. Картинна площина перетворена на простір, сповнений руху насичених фарб, енергійних ліній і драматичних контрастів, що створюють ефект розвитку форм у часі в грандіозному захоплюючому видовищі. Синтез кольору і ліній досягнутий у динамічних дисонансах, подолання яких народжує гармонію хвалебного гімну вічного творіння: основні композиційні вісі картини утворюють складну геометричну фігуру, що провокує відчуття емоційного прориву в світло і вічну тишу, де звучить музика космічних сфер; тонко нюансований білий колір поступово розчиняє в собі інші фарби, надаючи їм ефекту світлоносності. Втрачаючи в конкретності, пластична подія в “Композиціях” Кандинського набуває всезагальності, відзеркалюючи трагізм і прагнення змін сповненого потрясінь духовного світу людини новітнього часу.

У роботах Кандинського 1930-х років присутність форм взагалі зведено до мінімуму в майже монохромних композиціях “Зелена порожнина” (1930) і “Зелена стріла” (1932) з їх зачаровуючою магією позбав-



В. Кандинський. Композиція VI. 1913

леного рухомості аскетизму. Паризький період творчості художника ознаменовано композиціями з чудернацькими біоморфними об'єктами, що вільно плавають у просторі полотна, навіюючи відчуття повноти і легкості життя, радісного дихання (“*Блакитне небо*”, 1942).

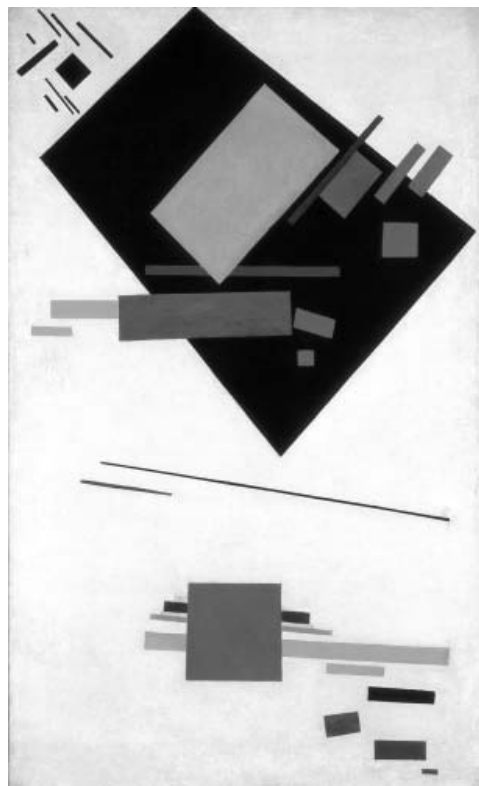
Знаменитий “*Чорний квадрат*” (1915) *К. Малевича* став маніфестом геометричного абстракціонізму. Біле поле картини розриває чорний квадрат як основна першофігура, як форма, що народилася з пустелі небуття. Напруга чорного квадрата як символу матеріальності світу створює відчуття безкінечного простору, пульсуючого у зміні світла і темряви. Контраст білого як злиття всіх кольорів і чорного як повної відсутності кольору і світла означає протилежність космосу і хаосу, повноти і порожнечі, життя і смерті, кінця творіння і зародку нових можливостей, в цілому відзеркалюючи непізнаваність і багатогранну безкінечність світу. “*Червоний квадрат*” (1915) став знаком колірності взагалі, наповнив світ емоцією напруги, страху смерті та туги.

Малевич визначив “*Чорний квадрат*” як “нуль форми”, що мав амбівалентну природу в діалозі завершення мистецтва зримого і прокламування основ нової творчості. З квадрату в результаті трансформацій виникали динамізм кола, рівновага хреста, що стали фундаментом побудованої художником пластичної системи *супрематизму* (від лат. *supremus* — вищий, долаючий) з його виходом за межі видимого умосяжного світу. Основою художньої мови майбутнього стала проста геометрична форма, площини якої є першорядними в загальній композиції картини з поступовим відходом кольору на другий план. Супрематичні композиції складаються з різноколірних першоформ (прямокутник, коло, трикутник, хрест) на білому тлі, що взаємодіють за законами динаміки — статичні як фундаментальним принципом організації світобудови. Основний засіб художньої виразності — математично вивірена композиція хроматично правильних геометричних елементів. Принцип вільного формотворення виражав абсолютні вищі начала реальності, досягнуті інтуїцією художника. Пронизані внутрішнім рухом врівноважені асиметричні композиції Малевича не наслідують реальність, а проєктують її, виражаючи устремління в космічний простір, передаючи основні життєві відчуття — злет, зависання, ширяння, гармонію, дисгармонію.

Композиція “*Червоний хрест на чорному колі*” (1915) з її накладеними одну на одну формами кола і хреста, рухом колірних площин і динамічним перетином похилих ліній, енергетикою червоного кольору

на пульсуючій космічній порожнечі білого тла виводить споглядання за межі земного сприйняття на високі рівні духовно-космічного буття. У “*Супрематичній композиції*” (1915) динаміко-статичні взаємовідносини геометричних елементів скріплено могутнім тяжінням, а поєднання ахроматизму чорного і білого з хроматизмом насичено-контрастних червоного і зеленого, жовтого і синього створює пульсацію енергетики творення. У “*Супремусі № 58*” (1916) тужливо-агресивний настрій створено поєднанням сіро-блакитної конструкції з жовтим і чорним прямокутниками, що утримують рівновагу, важко кружляючи у невагомості.

Ідеї Малевича вплинули на пошуки російського **конструктивізму**, що утверджував концепцію переходу від композиції до конструкції, заснованої на функціональному використанні матеріалу. Художник **Олександр Родченко** (1891—1956) в “*Абстрактних композиціях*” 1917—1918 рр. розробляв взаємодію кольору та лінії: його лінійні побудови напружують простір, втілюючи мотиви руху, переходу, зіткнення, співіснування, водночас інтенсифікують або розчиняють колір як носій емоцій. Колір у роботах Родченко функціонує як засіб оптичних метаморфоз, трансформуючи площину на рухливий об’єм (“*Жовта композиція*”, 1920). Творчі пошуки **Любові Попової** (1889—1924) зосереджувалися на передачі енергетики нефігуративного образу, засобами якого виступали нашаровані одна на одну площини, пронизуючі їх лінії, ефекти матеріальності фактури, врівноважені колористичні побудови, що втілювали мотиви монументальної статичності (“*Живописна архітектоніка*”, 1916—1917; “*Просторово-силова побудова*”, 1921). Художник і архітектор **Ель Лисицький** (1890—1941) використовував принципи паралельної проєкції для конструюван-



К.Малевич. Супрематизм. 1915



на напруженої рівноваги елементарних геометричних форм у білому неокраї гла, які дали змогу видобути ефект втягування глядача в простір картини (“Проун ГБА 4”, 1923; “Проун”, 1924). У творчості росіянина **Михайла Ларіонова** (1881—1964) живопис отримав перемогу над предметом у концепції так званого “лучизму”, заснованому на суміщенні світлових спектрів і світлопередачі. Художник зображував не предмет, а тільки промені, що відображувались від нього, умовно передані кольоровою лінією на площині. У картині “Блакитний лучизм” (1912) форми і простір складної кристалічної конструкції утворюються на перетині таких відображених променів, переданих довгими ритмічними інтенсивно забарвленими мазками.

Концепція нефігуративного живопису голландського художника **Піта Мондріана** (1872—1944) сформувалася значною мірою під впливом протестантизму з його ідеєю абсолютної досконалості божественного світу й оманливості реальної дійсності, що є джерелом страждання і болю. Прагнення максимізації раціональності, звільнення від емоцій зумовило визначені художником правила декларованого ним **неопластицизму**: повна відмова від сюжету, будь-якого натяку на реальність, динамічна рівновага вертикалей і горизонталей, що перетинаються під прямими кутами, суворе співвідношення між основними кольорами червоним, блакитним і жовтим. Його абстрактні композиції становляють вивірені ритмічні побудови з чорних ліній, між якими розміщено кольорові блоки. “Композиція № 3” (1929), “Сіро-червона композиція” (1935), “Композиція з червоним, жовтим і синім” (1937—1942) вражають холодною чистотою ідеї та інтелектуальною врівноваженістю композиції.

Еміграція європейських художників-модерністів у США в 1940-х роках дала поштовх розвитку американського нефігуративного мистецтва. З 1942 по 1959 роки тут формується **абстрактний експресіонізм**, представлений художниками знаменитої **ню-йоркської школи**. Вони пропагували невпорядкований натиск внутрішнього життя художника, що виключав будь-який контроль над процесом творчості. Їх крупноформатні композиції, позбавлені лінійного рисунку, елементарних правил компоновки, виконані негеометричними штрихами великими пензлями з несподіваними фактурними поєднаннями, іноді перетворені на зафарбоване поле, відображали стан самотності, тривоги, конфліктності, туги та безвиході, характерний для світовідчуття тогочасних американських митців. Декларований представниками ню-йоркської школи “живопис

дії” (або “живопис жесту”) базувався на суб’єктивній імпульсивності творчості, відмові від традиційного способу накладання фарб на поверхню картини — фарба накладалася в процесі несвідомих довільних жестів руки, що проектували на полотно інтелектуальну та емоційну енергію художника.

**Джексон Поллок** (1912—1956) розстеляв полотно прямо на підлозі та рухаючись навколо нього, хаотично набризкував фарбу з банок і туби-ків сильними стрімкими жєстами, іноді використовуючи ніж і шпатель. Таку техніку назвали “дрипінг”, що в перекладі з англійської значить “капаючий”. У манері художника поєднувалися спонтанність, несамовита енергія, свобода творчого вираження і водночас елементи керованості в декоративному розподілі колірних плям, співвідношенні лінійних ритмів, свідомості побудови композиції (“*Номер 5*”, 1948; “*Номер 8*”, 1948; “*Сині вісі: Номер 11*”, 1952). Динаміка протиставлення чорних і сірих ліній у сполохах жовтого, червоного і фіолетового створювала пульсуюче поле деструктивного хаосу, в якому отримувала нове життя філософія архаїчного графітізму культових церемоній, що розповідали міф про циклічність загибелі та відродження світу.

Голландець **Віллем де Кунінг** (1904—1997) користувався для підтримання спонтанності творчості підготовчим рисунком, виконаним із заплющеними очима, дозволяючи підсвідомості вести свою руку. Його “*Жінка II*” (1952) і “*Жінка VI*” (1953) вражають вибуховістю конфліктних кольорів, імпульсивністю темпераментних мазків пензля, енергією композиції, де гротескне зображення жіночого тіла розвінчує “глянцевий” ідеал жінки, викриває тваринну потворність істерії сексу у великому місті.

Крупноформатні полотна **Макса Ротко** (1903—1970) з плаваючими в просторі кольоровими площинами створені в стилістиці так званого “живопису колірної поля”. Розмиті контури двох-трьох зон яскравого насиченого кольору передають дивовижний магнетизм вібрації світла, що наповнює мерехтінням форми і контрасти фарб. Його сповнені прихованого змісту полотна відзеркалюють найпотаємніші рухи людської душі: відсутність завершеної гармонії кола і овалу стає образом безкінечно триваючої безвиході та невідворотності, протяжність смуг — знаком зусилля подолання життєвих перешкод, червоно-помаранчеві відтінки сприймаються символами енергії боротьби, холодні сині та фіолетові — мудрості й інтелекту, рожеві та вохристі — первісної легкості та наївності (“*Номер 12*”, 1954; “*Білий центр*”, 1950).

Прямолінійний геометризм і мінімалізм американської абстракції 1950-х років, напоений пуританськими цінностями аскетизму, обмеження і жорсткості, представлено також творчістю **Барнетта Ньюмена** (1905—1970), чії роботи будувалися на контрасті вертикальної кольорової смуги та великого яскравого поля. Тужливо-самотня протяжність в просторі вертикалі заворожує глядача метафізичною багатозначністю, інтелектуальністю та поетичністю, в якій художник бачив відгомони біблійних тем (“*Абрахам*”, 1949; “*Хто лякається червоного, жовтого, синього?*”, 1966—1967). З 1960-х років абстрактний живопис втрачає свої позиції та витісняється іншими художніми напрямками.

Реабілітація предметного світу як цінності відбулася в ХХ столітті в ігровій формі, тобто не шляхом художнього зображення реальності, а через залучення в мистецький контекст безпосередньо самого предмета. Використання предметів у невластивій їм рольовій ситуації арт-об’єкта у непридуманному середовищі, спрямоване на ускладнення їх інтерпретації, так зване *ready made*, стало однією з основних практик **дадаїзму**. Як бунтарський епатажний художній напрямок він зародився 1916 р. одночасно у Цюриху, Нью-Йорку, поширився в Німеччині та Франції. Його засновник румунський поет Трістан Тцара, який зібрав навколо себе інтернаціональне угруповання, підкреслював абсурдний неоднозначний характер терміну, що став уособленням свідомого відторгнення світу раціонального. Дадаїзм виник у жахаючій атмосфері першої світової війни, як результат позбавлення ілюзій так званим “втраченим поколінням”, що відчуло безсенсовість існування, абсурдність логіки та здорового глузду. Його принципами стали відкрита конфронтація з усталеною системою естетичних і суспільних цінностей, послідовне руйнування будь-якого прагматизму, відмова від загальноновизнаних канонів художньої творчості, примат несвідомого, інтуїтивного, відсутність програм, активне спілкування з глядачем, провокування скандальної ситуації, повна свобода прийняття будь-яких художніх форм, небажання оціночних суджень, розмивання меж твору мистецтва, ірраціональність, цинізм і розчарованість.

Все це сповна проявилось у творчості автора *ready made* француза **Марселя Дюшана** (1887—1968), який розміщує підкреслено банальний побутовий предмет — закріплене на табуреті колесо від велосипеда (“*Велосипедне колесо*”, 1913) або пісуар (“*Фонтан*”, 1917) у чужерідному виставковому контексті, провокуючи діалог прагматичного і масового з

художнім і унікальним. Провокативну напругу створювало і зображення “Джоконди” Леонардо з домальованими вусами (“*L.H.O.O.Q.*”, 1930), спрямоване на повалення загально визнаного шедевр мистецтва з його недосяжного п’єдесталу. Француз **Франсіс Пікабія** (1879—1953) іронізує над захопленням прогресом і водночас саркастично висміює абсурдність глядацького сприйняття та інтепретацій у своїх відтвореннях технічних креслень з привнесеними неочікуваними деталями та безглуздими написами, що дають змогу побачити в них антропоморфні образи (“*Обережно, зафарбовано*”, 1916; “*Парад-кохання*”, 1917; “*Дитя-карбюратор*”, 1919). Німецький художник **Курт Швіттерс** (1887—1948), неочікувано поєднуючи “антиматеріали” — уривки газет, фрагменти фотографій, викинуті на смітник проспекти, рекламні буклети, пакувальний папір, трамвайні білети, відходи тканини, дерева, резини, металу, — створював своєрідні площинні колажі (“*Мерцбільд 9Б*”, 1919). Його так звані “мерц-картини” характерні продуманими контрастами фактур, чіткими композиційними акцентами, виваженими ритмами та землісто-вохристою колористикою.

Народженням атмосферою розчарування і заперечення здорового глузду стає в цей період і **метафізичний живопис**, представлений в італійській школі в 1916—1922 роках. Метафізичне трактувалося митцями як устремління мистецтва за межі візуально сприйнятого матеріального світу. Основними принципами його втілення стали метафоричність картини, її дотичність до світу тривожних снів і нездійснених мрій як засобу виходу за межі звичайної логіки, контраст між реалістично зображеним предметом та ірреально-фантастичним середовищем, примарність образів, асоціативно пов’язаних з минулими культурами. Художник **Джорджо де Кіріко** (1888—1978) в серії “*Площі Італії*” (1913) відтворював сповнені вічного спокою пустинні міські пейзажі з безлюдними галереями, класичними арками, ренесансними площами, меланхолійними статуями. У спекотний денний час, коли світло сягає граничної сили, а тіні глибини, тривожно завмирають невіддільні людському розуму час і простір, проявляючи першооснови матеріального світу в його простоті та постійності. Атмосферу фантастичності посилюють множинність перспективних точок сходження, різко окреслені форми, чисті насичені фарби. Образ людини-манекена з яйцеподібною головою став лейтмотивом картин художника, символом особистості, деформованої абсурдною суперечливістю історичного часу: у “*Великому метафізику*” (1924) велична

надлюдина, утворена нагромадженням дерев'яних геометричних предметів і драпіруваннями, підноситься на тлі сутінкового неба і холодного ренесансного міста; у *“Руйнуванні муз”* (1925) дві фігури у драпірованих хітонах мовчазно спілкуються на тлі червоного замку. З картин художника віє атмосферою тривожності, безнадійної самотності відчуженої знеособленої людини в заціпенілому спустошеному світі, її загубленості у небезпечному просторі зміщених пропорцій, її крихкості в холоді одноманітно зафарбованих стін. Руйнування логічності сприйняття дійсності відбувається у Кіріко за рахунок об'єднання елементів композиції виключно формальними засобами, жорсткої перспективи з кількома точками сходження та посиленням ефектом утягування, незіставності фігур з масштабом архітектури, напруженої нерухомості форм, різкості світлотіньових переходів, холодної геометрії ліній, парадоксальності колориту, *“зализаності”* фактури.

Близькою до метафізичного живопису є творчість російського художника єврейського походження *Марка Шагала* (1887—1985): він також приймає владу несвідомого й ірраціонального, проте позбавляє її лякаючого песимізму, натомість наділяючи радісною поетичністю. Його самобутній індивідуальний стиль синтезує простоту народного примітиву, вибухову насиченість фарб фовізму, конструктивний досвід кубізму, емоційну напругу експресіонізму, футуристичне відчуття виміру життя в координатах часу, сентиментальну поезію, що йде корінням в душу єв-



*М. Шагал. Над містом. 1914—1918*

рейського народу. В його картині *“Я і село”* (1911) просторові, пропорційні та змістові відношення сприймаються парадоксально зміненими, немов уві сні: людина пильно дивиться в очі тварини, фігурки і будинки зображені дотори ногами, місячне затемнення *“сусидить”* з символічним деревом життя. Незіставне зіставлене, мале поєднане з великим. Нашаровування візуальних і символічних образів асоціюється з розколотим світом, втрагою його звичних координат. Фан-

тастичний простір сконструйовано з перехрещених трикутних площин, що утворюють форму пісочного годинника — символа часу, і дотичних кіл — знаку планетарності землі. Поетична фантастичність, порушення законів гравітації, вітражна насиченість світлом кольорів характерна і для поетичних шагалівських образів кохання, що його мастер розуміє як вільне паріння, свободу злетності, позбавлення пут земного тяжіння. У картині “*Над містом*” (1914—1918) Марк і Белла плывуть, сплетені в обіймах, над маленьким містечком на тлі безкрайнього неба; у картині “*Прогулянка*” (1917—1918) Марк однією рукою притримує Беллу, що невагомо піднімається в повітря, іншою тримає в руці птаха, немов доводячи, що у нього “і синиця в руках, і журавель у небі”. Пластика образів, заснована на кристалоподібних формах з чіткими гранями, тут підсилена тонкими гармоніями зеленого і рожевого, синього і жовтого. У “*Годиннику з маятником і блакитним крилом*” (1949) крилатий годинник затягує всередину пару закоханих, над якими не владний час. Автобіографічна лірично-сповідальна творчість Шагала з улюбленими ним темами спогадів дитинства, кохання, життя і смерті в характерних гротескно-алогічних сюжетах, різких конструктивних деформаціях, ірреальних кольорних контрастах сповнена тонкого відчуття катастрофічної зламності часу.

Метафізичний живопис разом із дадаїзмом став основою мистецтва **сюрреалізму**, що сформувалося на початку 1920-х років у Франції в умовах наростаючого критичного ставлення до деструктивних мистецьких практик. Його засновником та ідеологом вважається французький письменник і поет Андре Бретон. Естетика сюрреалізму відкривала світ потаємних сфер людської психіки, що руйнує диктат розуму і кайдани логіки, намагалася стерти межу між сном і реальністю, несвідомим і свідомим (від фр. *surrealite* — надреальне). Вона увібрала в себе суміш різних філософських вчень. З праць французького філософа Анрі Бергсона запозичено ідею інтуїції як єдино можливого засобу пізнання істини, ірраціональної містичної природи акту творчості. Слідом за австрійським вченим Зігмундом Фрейдом сюрреалісти визнавали несвідоме глибинним фундаментом психіки, що визначає свідоме життя людини. Сновидіння, куди, за тлумаченням психіатра, проникають з підсвідомого витіснені свідомістю враження і переживання дійсності, образи, думки, потаємні бажання, сюрреалісти зробили предметом свого мистецтва. Прийняття сюрреалістами положення Фрейда про відсутність принципової різниці між здоровими і психічно хворими привело до визнання безумства

як стану, найбільш придатного для творчості завдяки повній відсутності контролю з боку розуму. Сон і галюцинації вони вважали за можливе об'єднати з реальністю і отримати абсолютну надреальність, а несвідомі спонукання і сексуальні потяги, звільнені від деспотизму розуму, трансформувати в творчу енергію вільного мистецтва. Метою творчості сюрреалісти вважали контакт з вищою реальністю структур несвідомого, що виражають істинну сутність буття, а художника — посередником між буденністю і надреальністю.

Художню діяльність сюрреалісти спрямовували на матеріалізацію несвідомого. Її засобом згідно з вченням Фрейда про символічне значення образів сновидінь стало зображення предметів і явищ дійсності, вивраних з природних зв'язків і наділених таємничою багатозначністю. Це втілюлося в декларованому принципі “поєднання непоєданого”, тобто зближення далеких невиразних уривчастих образів, реальних і уявних предметів у неочікуваних зіставленнях. Методом звільнення від контролю розуму став “психічний автоматизм”, абсурдність невмисного зображувального акту якого забезпечувала умови для випадкового зародження сенсу, прояву несвідомого. Спонтанний творчий процес базувався на фіксації вільних від контролю розуму станів сновидінь і галюцинацій. Сюрреалісти також створювали спеціальні техніки, наприклад, декалькоманії — отримання кольорових плям в результаті розтирання фарби між поверхнями, фротажу — перенесення рельєфної фактури предмета на полотно або папір за допомогою олівця або фарби, фюмажу — нанесення зображення за допомогою кіптяви свічки, гратажу — продряпування на поверхні невисохлої фарби. Проте за хаотичністю образів проступала їх продуманість, висока професійна культура митців з архітектонічністю композиції, точністю малюнка, виразністю фактури, пластичністю лінії, почуттям ритму, колористичною гармонією. Сюрреалістичний метод ставав засобом руйнування звичних буденних уявлень, примушував не лише жахатися потворності й хворобливості буття, а й відкривати його багатоплановість, парадоксальність і непідвладність логіці явищ дійсності, в якій усе пов'язане з усім.

Ситуація розгубленої людини в таємничому і непізнанному світі моделювалася сюрреалістами за допомогою надметафоричності. Метафора абсолютизувалася і доводилася до образу таємничо-алогічної реальності. У художній моделі сюрреалістів з її темами несвідомого, магії, еротики світ втрачав визначеність, сталість, впорядкованість, перетворю-

вався на хаос жахливих образів. Засобами сюрреалістичної поетики з її заборонаю на реалістичне трактування форми стали алогічний монтаж, позазмістове зіткнення, ірраціональний зв'язок образів, автоматизм зчеплення вільних асоціацій, використання алюзій, застосування деформації та парадоксальних поєднань. Суміщення сну і реальності досягалося шокуючою невідповідністю форми і сюжету, мінливістю і плинністю спонтанно виникаючих округлих краплеподібних одутловатих об'єктів, використанням позбавлених елементів фігуративності абстрактних фігур, біоморфних або кристалічних структур, алогічно поєднаних елементів реальності. Фантасмагоричні образи сюрреалістів, що виникають на межі сну і реальності, не передбачають впізнавання, прочитання, розшифрування символічних смислів. Глядач залишається сам на сам з абсурдним світом, втрачаючи здатність сприймати і пізнавати його.

На першому етапі розвитку сюрреалізму в 1920-х роках заявили про себе чотири майстри — Ернст, Массон, Міро, Тангі. Художник німецького походження **Макс Ернст** (1891—1976) у своїй програмній роботі “*Слон Целебс*” (1921) представив механічного монстра, що жахає невпинно рухається на глядача, фантасмагоричний образ якого став трансформацією в темряві пригніченої свідомості резервуару для збереження зерна. Своєрідна манера художника відзначена також фантастичними полотнами, створеними в автоматичних техніках фротажу, гратаж, декалькоманії, розбрикування, спонтанні зображення на яких, звільнені від раціонального фільтру, доповнювалися вплавленими в площину елементами колажу, орнаментальними формами, чудернацькими рисунками, фактурами, що нагадували рослинні форми, водні або лавові потоки. Ці гротескові образи відтворювали зображальний потік свідомості автора (“*Великий ліс*”, 1927; “*Видіння, викликане враженнями від нічного порту Сан-Деніз*”, 1927). Художник і графік бельгійського походження **Андре Массон** (1896—1987) підкорював спонтанній грі ритмів і штрихів алогічні поєднання зображень тварин, рослин і декоративних елементів (“*Боротьба риб*”, 1927). Близькими йому були сюрреалістичні мотиви еротизму і насилля, свідченням чого є відома робота “*Перетворення коханців*” (1938) із зображенням сплетених у любовному акті коханців, насолода пристрасті яких подана такою, що має страхіливо руйнівну силу.

В образах іспанського художника **Хуана Міро** (1839—1983) відчувається безпосередня щирість і спонтанний наїв дитячої творчості. Його нав'язаний сновидіннями художній простір — прозорий, легкий, безкі-



нечний і наповнений повітрям, в якому мають право на існування зірки, небо, птахи, красиві жінки; його роботи, що нагадують декоративні арабески, населяють маленькі фантастичні істоти та крихітні декоративні форми (“Карнавал Арлекіна”, 1924—1925; “Жінка, птах і зорі”, 1944; “Бабка з червоними крильцями на шляху змії, що повзе в бік зірки-комети”, 1951). У “Танцівниці” (1925) образ танцю передано легкою вертикальною однією лінією, еротичним червоним серцем стегон, обличчям у вигляді напівзатемненого місяця, що натякає на містичну природу творчості, метафізично синім простором тла. Біоморфні роботи Міро є близькими до органічної абстракції. Француз **Ів Тангі** (1900—1955) протягом всього життя створював картини з манливими безкрайніми морськими просторами, чіткою лінією берега, на якому з туманного серпанку з’являються моторошні м’які каплеподібні істоти. Фізична переконливість і конкретна дотиковість образів Тангі поєднана з пронизливим відчуттям нескінченного жалю (“Низка залишків”, 1932; “Згасання надлишкового світла”, 1927; “Уявна кількість”, 1954).

Другий етап сюрреалізму, що почався на початку 1930-х років, відзначений творчістю бельгійських художників Магрітта і Дельво. Пластична мова **Поля Дельво** (1897—1994) є близькою метафізиці де Кіріко. Темою для своїх композицій він вибирав зображення білошкірих оголених жінок, що своєю мовчазністю нагадують античні статуї, на тлі скелястих гrotів, класичних вілл, старовинних будівель і перспектив вулиць. Світлий ліризм його робіт, в яких героїні зазирають у глибини свого підсвідомого, просякнуто ледь вловимим відчуттям тривожності. На відміну від більшості художників напрямку **Рене Магрітт** (1898—1967) не надавав значення спонтанності творчості, не вдавався до психічного автоматизму з його неконтрольованою абсурдністю, займався “режисурою видінь”, як влучно зазначив М. Герман. Предмети реального в його картинах відтворені натуралістично, проте в абсурдних ситуаціях і нелогічних комбінаціях. Незворушність стилістики викликає здивування і занурює глядача в заціпеніння. Картини Магрітта нерідко нагадують ребуси, що повністю розгадати неможливо, оскільки вони ставлять буттєві питання. Так, візуальним втіленням ідеї “сліпого кохання”, неможливості абсолютного пізнання тих, кого кохають, сприймається картина “Закохані” (1928). Художник наполягає на відстороненості предмета від його звичного смислу, наділяючи його енергією внутрішнього світу митця.

Важливою у творчості Магрітта стала тема оманливості візуально сприйнятого, неготовності людини прийняти справжню сутність речей. Він намагається осмислити різницю (або тотожність) між зображенням і дійсністю. Картина *“Фальшиве дзеркало”* (1929) з її великим людським оком, райдужкою якого є літне блакитне небо з хмаринками, сприймається світоглядним кредо художника: зір лише відображує зовнішній вигляд речей, не передаючи прихованої сутності світу. І лише розбивши скло



*Р. Магрітт. Закохані. 1928*

з відтвореним образом, можна відкрити для себе таємниці реального (*“Володіння Арнхейма”*, 1962). Невипадково улюбленим мотивом Магрітта був мотив *“картини в картині”*: в *“Стані людини”* (1933) на мольберті в кімнаті біля вікна зображено пейзаж, що точно повторює ландшафт за вікном — вікно стає межею між буденним і уявним, реальним та ірреальним, свідомим і несвідомим, плинність яких зтирає відмінності між ними. Думка глядача картин художника завжди губиться в пастці суперечностей: у роботі *“Царство світла”* (1954) під світлим сонячним небом зображено вечірній пейзаж. Натуралістична правдивість образу, його композиційна і колористична точність руйнують внутрішню логіку глядача, змушуючи його повірити в примарність та ілюзорність зображення та шукати прихований смисл. Ось чому Магрітт у своїй знаменитій картині *“Це не трубка”* (1929) піднімається до рівня концептуальної конструкції, закарбовуючи відмінність між предметом і його зображенням.

У пізніх роботах Магрітта провідним стає образ акуратного буржуа у котелку та краватці. На картині *“Син людський”* (1964) його зображено на тлі цегляної стіни, що відділяє його від магічних світових просторів; його обличчя повністю закрито зеленим яблуком, символом спокуси, що продовжують переслідувати людину в сучасному світі (в іншій інтерпретації — символом пізнання, що знеособило людину). У роботі *“Толкон-*

да” (1953) художник підвішує у просторі десятки акуратно одягнених клерків, які зносяться на небо (Голконда — напівлегендарне місто в Індії, сповнене казкової кількості золота і алмазів). У “Готовому букеті” (1956) людина в котелку і фракку відвертається від глядача в спогляданні сутінкового парку і на її спині на знак вічності мистецтва з’являється зображення “Весни” Боттічеллі.

На зламі 1920—1930-х рр. сформувалася авторська манера іспанського художника-сюрреаліста *Сальвадора Далі* (1904—1989), чия творчість стала засобом вивільнення ідей несвідомого, породжених його власним життєвим досвідом, іноді реальним, іноді надуманим. Свій авторський міф художник створив на основі декларованого ним параноїдально-критичного методу як засобу отримання ірраціонального знання про світ у результаті звільнення свідомості від раціонального і морального контролю на основі критичної інтерпретації маревних ілюзій. Завдяки ексцентричній поведінці Далі вдалося спроектувати власну світову славу. Сюжет його фантазмагоричних картин базувався на складних проблемах сексуальності та стосунків з батьками. Навіана несвідомим художника картина “*Великий мастурбатор*” (1929) стала програмною в його творчості: чоловічий профіль як м’який варіант скелі на узбережжі Кадакеса трансформується на жіночий торс, квітку з фалічним пестиком і ноги чоловіка — жахаючий набір образів свідомості, збудженою прагненням насолоди. Хворобливі галюцинації та еротичні видіння картин “*Гра в темну*” (1929), “*Архітектонічний Анжелюс Мілле*” (1933), “*Sex-apreal у вигляді привида*” (1934) відображували постійну стурбованість сексом, насиллям, почуттям провини, візуалізовану в досить салонній манері одноманітного гладкофактурного живопису.

У знаменитій картині “*Постійність пам’яті*” (1931) Далі мовою символів і алюзій представив існування людини між свідомою пам’яттю у вигляді оранжевого механічного годинника, що так приваблює метушливих мурашок, і несвідомою у вигляді м’яких розплавлених годинників, що показують невизначений гнучкий час відносності, який деформується у снах і спогадах. Метаморфози простору Далі подає у картині “*Перетворення Нарцисса*” (1937), де герой, вдивляючись у власне відображення у воді, трансформується на руку, що тримає яйце, з якого виростає квітка. Художник інтерпретує відомий міф як власне перетворення в творчості.

Громадянського звучання Далі досягає в картині “М’яка конструкція з вареними бобами. Передчуття громадянської війни” (1936), мутантоподібна істота зі спотвореним болем обличчям сама себе розриває на частини в пароксизмі безумства на тлі велично спокійного пейзажу з низькою лінією горизонту, що гіперболізує трагічний накал картини, попереджаючи людство проти жахів громадянської війни. Осмислення художником релігійної тематики відобразиться в картині “Таємна вечір” (1955), що сприймається як філософська притча про духовну сплячку байдужості, в стані якої художник представляє апостолів, розуміючи її першопричиною гріховності

світу. Далі не пройде також повз атомної тематики після трагедії в Хіросімі, буде цікавитися квантовою фізикою і будовою матерії, що відобразиться в картинах “Атомна Леда” (1949), “Сферична Галатея” (1952), де зображення розлітається на тисячі елементарних частиць.

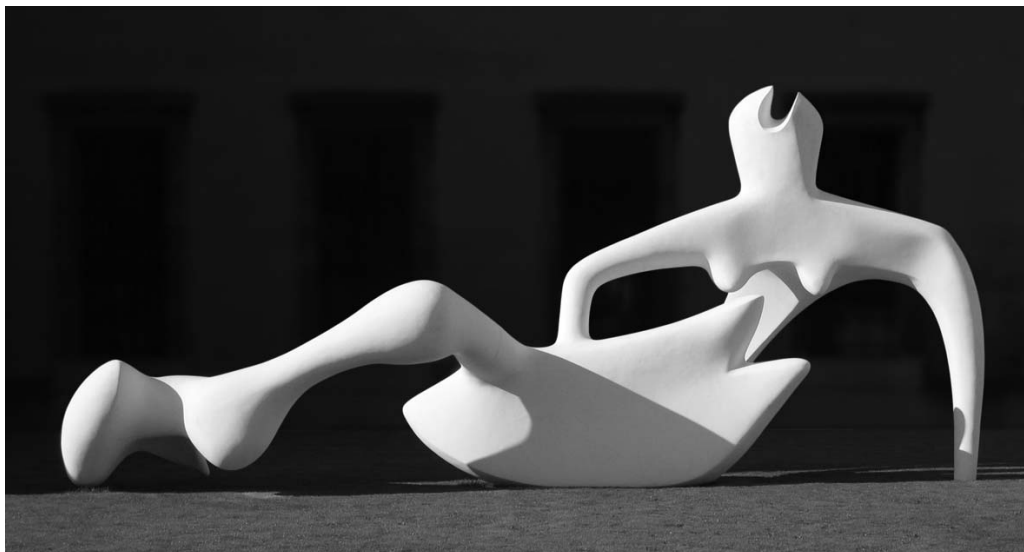
Знаковим твором сюрреалістичного мислення стала картина **П. Пікассо** “Герніка” (1937), яку художник написав під впливом безглузого бомбардування міста країни басків Герніки під час громадянської війни в Іспанії. Проте Пікассо розробляє композицію не на втіленні реальної події, а на асоціативних зв’язках художніх образів. На величезному полотні, написаному в сіро-сталевій гамі, метушаться конвульсивно спотворені фігури, чії страждання і безпомічність не мають безпосередньої чіткої причини: жінка оплакує мертву дитину, розчленований солдат у відрубленій руці стискає меч, фігура з піднятими в паніці руками не здатна вирватися з полону вогню. Їх образи передано максимально спрощено і узагальнено з акцентом на широко відкритому в крику ротіві та зсунутих на чоло спотворених очах. Трагічне відчуття смерті, гні-



С. Далі. М’яка конструкція з вареними бобами.  
Передчуття громадянської війни. 1936

ву і відчаю передано руйнуванням форм, розірваних на тисячі дрібних уламків. Електрична лампочка, що світить під стелею, робить відчуття кошмару нестерпно безнадійним. І лише тупий бик як уособлення фашизму і світового зла у байдужості і глухоті підноситься на жахливою сценою, не звертаючи уваги на спрямоване на нього передсмертне прокляття агонізуючої коняки та погляд генія світла — античної маски з палаючим світильником в руках. Завдяки розгортанню сцени по горизонталі, розпластуванню фігур драматизм картини повністю захоплює глядача: повалені тіла, конвульсії вмираючих, розірвані криком горлянки закликають до співчуття, вимагають відплати, застерігають від майбутніх катастроф.

У 1930-х роках сюрреалізм чинить вплив на мистецтво скульптури. Британський скульптор **Генрі Мур** (1898—1986) збагатив пластику новими методами формоутворення, заснованими на синтезуванні природних і антропоморфних образів. Стилїстика Мура фундаментується природними формами прадавніх каменів, обтесаних віками, гірських печер, вимитих підземними потоками, теплоти і цілісності материнського лона. У своїх роботах “*Отвір і випуклість*” (1934), “*Велика напів-*



Г. Мур. Напівлежача фігура. 1951

лежача скульптура” (1938), “Король і королева” (1952—1953) він передає взаємодію пластичної маси і простору зовні та всередині скульптури, утворюючи цілісність об’єму плавним перетіканням форм, чередуванням заглиблень і порожнин, їх співвідношенням з силуетом, відчуттям росту аморфної субстанції, її перетворенням на сповнену смислу матерію. Швейцарський скульптор *Альберто Джакометті* (1901—1966) у своїх наскрізних конструкціях протестував проти традиційної мови скульптури з її відчутністю і вагомністю: його “Палац о четвертій годині ранку” (1932—1934) з легким остовом будинку, над яким злітає фантастичний птах-птеродактиль, вражає тонкою пластичною єдністю дивно заціпенілих форм. У своєму зрілому стилі Джакометті винайшов вузьку вертикаль, майже безтілесної аскетичної фігури, що взагалі скасовує об’єм, уособлюючи самотність людини у великій байдужості простору, почуття ізоляції особистості в страждаючому світі, граничне знеможення безсенсового існування (“Жінка, яка йде”, 1932—1934; “Колісниця”, 1950; “Оголена”, 1954; “Людина, яка крокує”, 1961). Сюрреалізм, який зафіксував розпад раціоналістичної антропоцентричної картини світу, відійшов у минуле у 1970-х роках, залишивши актуальними деякі свої принципи.

Мистецтво в Радянському Союзі протягом 1930—1950-х рр. розвивалося в рамках так званого *соціалістичного реалізму*, практика якого полягала у відтворенні політичних ідей і подій тоталітарної держави, проте воно зберігає і до сьогодні певну художню цінність. Характерною рисою всіх тоталітарних культур, які специфічні жорсткою керованістю зверху й опорою на масовий ентузіазм знизу, ідеологічним спрямуванням канонічних кліше, псевдодемократизмом, є нео-міфологізм свідомості. Останній взагалі є ознакою культури ХХ ст., оскільки став реакцією на позитивізм ХІХ ст. і наслідком щедро дарованих добою соціально-психологічних травм. Новітні художні тексти не лише активно використовують міфологічні сюжети і мотиви, а й починають уподібнюватися міфам за своєю структурою. Основними рисами цієї структури є циклічний час, існування на межі ілюзії і реальності, міфологічна багатозначність мови культурних текстів. “Чарівна гора” Т. Манна будується з використанням міфу про співця Тангейзера, його ж “Іосиф та його брати” — на міфології вмираючого і воскресаючого Бога, “Улісс” Дж. Джойса — за міфом про Одиссея, “Майстер і Маргарита” М. Булгакова — на євангельській міфології

тощо. У своїй схильності до міфологічних архетипів через їхню інтенцію до родових (не особистісних) цінностей тоталітарна культура консервативна й архаїчна.

Уже в перші роки існування радянської влади закладалася міфоруальна основа майбутньої культури. Образи культуротворення націлювалися на протиставлення нового світу навколишньому інокультурному хаосу. Шалене знищення пам'яток попередньої культури сприймалося як руйнування простору ворожих змістів. Ленінський план монументальної пропаганди мав на меті позначити відвойований у хаосу простір: пам'ятники-ідоли, обов'язкові для встановлення в кожному найменшому поселенні, санкціонували космічний порядок. Щорічно проводилися містерії з приводу народження нового світу — жовтневого перевороту. Відроджувалися архаїчні космологічні моделі на зразок передньоазійських зикуратів (модель вежі III Інтернаціоналу В. Татліна), далекосхідних мавзолеїв (мавзолей Леніна О. Щусева). Лапідарність бруталного гігантизму конструктивістської архітектури з чистими геометричними формами знаменувала протиставлення всьому природному, органічному.

Традиційні іконографічні схеми набували в тоталітарній культурі нового змісту, який через них ставав сакралізованим. Адаптувалася класицистична міфологія з конфліктом між почуттям і розумом (Павка Корчагін, Левінсон, Маресьєв тощо). Водночас відбувалося загострення бінарних опозицій: протиставлявся світ героїв і злодіїв (*“Допит комуністів”* (1933) **Бориса Йогансона** (1893—1973)). Улюблені образи радянської культури — атлет, борець, воїн, здатний до самопожертви; мати-героїня, яка уособлює родючість; сакралізована постать правителя, харизматичного вождя-жерця, що втілює “діловий конструктивний підхід”; ворог, наділений демонічними рисами; народні маси, об'єднані “єдиним трудовим поривом” тощо.

У портретах вождів підкреслена імперсональність, холодний академічний натуралізм створюють атмосферу культу незаперечної досконалості особистості, що ґрунтується на величі вітчизни та унікальності її долі (*“Ленін у Смольному”* (1930) **Ісаака Бродського** (1883—1939); *“Сталін і Ворошилов у Кремлі”* (1938) **Олександра Герасімова** (1881—1963)). Стилістика схожих робіт максимально позбавлена індивідуальної пластичної інтонації. У зображенні представників народу підкреслювався атлетизм, мужність, енергія, відкритість, простота стосунків (*“Дівчина у футболці”* (1932) **Олександра Самохвалова** (1894—1971)). Уславлювали-

ся трудові звитяги простих робітників, їх самовіддача (“Текстильниці” (1927) **Олександра Дейнеки** (1899—1969). Український художник **Карпо Трохименко** (1885—1979) в картині “Кадри Дніпробуду” (1937) створив образи вчорашніх селян, яким підкорився пафос індустріалізації. В акварелях серії “Дніпробуд” (1937) **Олександра Шовкуненка** (1884—1974) заявила про себе вітальна енергія промислових новобудов радянської держави.

Символом торжества вільної і радісної праці стала динамічна монументальна композиція **Віри Мухіної** (1889—1953) “Робітник і колгоспниця” (1937), в руках яких сягав неба символ Країни Рад — серп і молот. У той же час глибокотрагедійне мистецтво заперечувалося або ігнорувалося, як, наприклад, картини “Смерть комісара” (1928) К. Петрова-Водкіна і “Оборона Петрограда” (1928) або “Оборона Севастополя” (1942) О. Дейнеки. Піднесена героїзація, оптимістична сила характерів, переможність ситуацій, утопічність, підміна реалій міражами майбутнього дозволили М. Герману визначити стилістику тогочасного мистецтва як тоталітарний романтизм. Прагнення культурного тексту стати “Біблією для неграмотних”, коментарем до міфу породжувало настанову на тво-



Т. Яблонська. Хліб. 1947



рення реалістичного світу, життєподібної ситуативності, крізь яку провічується міфологічна структура.

У повоєнний час героями ставали воїни-фронтовики, які з незаперечною міфологічних персонажів знищували ворогів-фашистів (картини українських художників **Віктора Пузиркова** (1918—1999) “*Чорноморці*” (1947) зі сценою висадки ударного загону морського десанту і **Володимира Костецького** (1905—2010) “*Повернення*” (1947) із зображенням зустрічі фронтовика з сім’єю). Картина української художниці **Тетяни Яблонської** (1917—2005) “*Хліб*” (1947) повернула в мистецтво тему натхненної поезії праці, що підносить і героїзує людину, іскрометний оптимізм якої суперечив реаліям тогочасного сільського існування. Для українського мистецтва важливим етапом стала також картина художника **Георгія Меліхова** (1908—1985) “*Молодий Тарас Шевченко в майстерні К. Брюллова*” (1947), що вводила українське мистецтво у світовий контекст. На спадщину світового мистецтва орієнтувалися художники львівської школи з їх насиченістю колористичного ладу, серед яких **Роман Сельський** (1903—1900) (“*Чорногора*”, 1968), майстер краєвидів **Вітольд Манастирський** (1915—1992) (“*Садок у Карпатах*”, 1958), творець поетичних образів **Йосип Курилас** (1870—1951) (“*Гуцульська пара*”, 1937). Представники закарпатської школи — **Йосип Бокшай** (1891—1975) (“*Синевир*”, 1952; “*Бокораші*”, 1948), **Адальберт Ерделі** (1891—1955), **Андрій Коцка** (1911—1987) (“*Верховинка*”, 1956), **Федір Манайло** (1910—1978) (“*Вересень*”, 1958, “*Колочава*”, 1958) визначалися святковою декоративністю стилістики, колористичною гармонією, вільністю мазка.

Міфотворчість у тоталітарних культурах виступала ідеологічним самообслуговуванням суспільства. Теперішнє спрямовувалося в осяйне майбуття, підкріплюючись величними аналогіями з героїчного минулого, і тим самим міфологізувалося в образі нової вічної імперії за межами плінної історії. У рисах буденності прочитувалися знаки обіцяного раю. Тобто художньо-ідеологічний проект заміщував реальність, і дійсність перетворювалася на гігантський симулякр, що сягав своїм корінням міфічних глибин історії, а вершиною — неозорої утопії.

## 7.2. Мистецтво постмодернізму

Остаточне руйнування традиційної системи цінностей відбулося в другій половині ХХ ст. у зв'язку з активним розвитком технологічного суспільства, формуванням “масової людини” і “масової культури”. Для психології повоєнної людини характерне постійне зростання життєвих запитів і товарний фетишизм, що перетворює мистецтво на предмет споживання і тиражування, а також робить основним принципом його існування відповідно до канонів ринку постійну гонитву за новизною. На межі модернізму і постмодернізму в 1950—1960-х рр. предметний світ знову активно заявляє про себе в мистецтві, проте як такий, що пройшов крізь фільтр масової культури, опосередкований рекламою, телебаченням, фотографією, глянцевиими виданнями. Мистецтво **поп-арту** (англ. *pop-art* — скорочення *popular art*), що задовольнило “жагу предметності” та відобразило культ речей у суспільстві масового споживання, зародилося в Британії, проте найбільшого підйому досягло в Америці. Естетика поп-арту була спрямована на профанний світ — банальний, загальнодоступний, легко впізнаваний. Іконографія поп-арту — реклама, телебачення, комікси, картинки з глянцевих журналів, газетні ілюстрації, тиражовані образи знаменитостей, холодильники, пляшки напоїв, консервні бляшанки, упакування, меблі, друкарські машинки, поштові конверти, електроприлади, каси, кінотеатри, рекламні слогани, взуття, одяг, стелажі магазинів, їжа, цигарки, автомобілі, літаки, прапори, відомі кінокадри. Все могло стати об'єктом мистецтва, достатньо було назвати той чи інший предмет мистецтвом або помістити у відповідний контекст. Поза звичною ситуацією предмет набував символічного смислу і відповідно сакралізувався, міфологізуючи стандартизовану особистість суспільства масового споживання.

Характерний прийом американського скульптора **Класа Ольденбурга** (нар. 1929 р.) — зміна масштабу банального і відомого предмета, пластичне зображення якого набуває гігантських розмірів. Такі провокативні композиції майстер сам називав “антимонументами” суспільству масового споживання: “*Гігантський тубик зубної пасти*” в Ладшер парку (Дюссельдорф, 1985), “*Толка*” перед вокзалом Кадорно в Мілані (2006), “*Ложка і вишня*” у Саду скульптур (Міннеаполіс, 1988), “*Прищипка*” (Філадельфія, 1976). У поп-арті використовували також

прийом імітації різних матеріалів — муляжі їжі Ольденбурга, зроблені з гіпсу, картону, покритих акрилом (“*Два чізбургери з усілякою всячиною*”, 1962). Предмети в поп-арті поставали у незвичних поєднаннях, так званих “*асамбляжах*” (фр. *assemblage* — поєднання, набір), різного роду комбінаціях як готових, так і відтворених форм на площині або в просторі. Американський художник **Роберт Раушенберг** (1925—2008) вводив реальні буденні предмети — мотузки, фотографії, тканину тощо — в живописний простір як пряму цитату. В *ілюстраціях до “Пекла” Данте* (1959—1960) художник впорядковував за допомогою засобів традиційного живопису олівця і акварелі нанесені на поверхню паперу методом фротажу відбитки фотографій сучасних політичних діячів, спортсменів, акторок, різних подій сучасного життя, що мали означувати буденний потік існування сучасного суспільства. Композиції-*аккумуляції* (англ. *accumulation* — накопичення, нагромадження) з побутових речей також виставляли в скляній коробці або у вітринних композиціях, естетично утилізуючи відпрацьований матеріал мегаполіса: французький художник **П’єр Арман** (1928—2005), засновник так званого “*нового реалізму*”, збирав серії таких предметів — “*Home, Sweet Home*”, 1960). Французький скульптор **Бальдаччіні Сезар** (1921—1998) демонстрував *компресії* — гігантські скульптурні брикети з різних матеріалів, упакованих в єдиному об’ємі (“*Рікард*”, 1962). Художник болгарського походження **Христо Явашев** (1935—2009) упаковував у тканину і перев’язував мотузками все — від консервних банок, стільців до машин і мостів: його об’єкти, що втратили форму завдяки упакуванню, натомість набули універсальності та абстрагованості, втілюючи образ втаємниченого буття (“*Упакована друкарська машинка*”, 1963; “*Огорнутий рейхстаг. Берлін*”, 1971—1995).

Американський художник і скульптор **Джордж Сігал** (1924—2000) працював у стилістиці так званого *енвайронмента* (англ. *environment* — оточення, середовище) — просторових композицій, що імітували реальне довкілля. Гіпсові зліпки з моделей, позбавлені кольору, художник розміщував у кольоровому оточенні. Умовність фігур на перехрестях вулиць, в крамницях, у касах кінотеатрів підкреслювала крихкість і самотність людини в строкатому потоці сучасного життя (“*Кіно*”, 1963; “*Перехрестя*”, 1992). Натомість натуралістичні композиції американця **Двейн Хансона** (1925—1996), виконані з пласт-резини, несуть в собі відкритий критичний пафос (“*Жінка з візочком*”, 1969).

Поп-арт запозичував також технічні прийоми мас-медіа, знеособлюючи індивідуальну творчу манеру митця. Американський художник **Рой Ліхтенштейн** (1923—1997) відкрив креативну цінність реклами, коміксів, журнальних і газетних ілюстрацій. Він збільшував зображення до розмірів великого полотна, імітував вручну техніку друкованої сітки, використовував прийоми стилізованого рисунку чорною лінією, що передає рух і швидкість, хмаринки з висловлюваннями героїв, букви великого розміру, послідовне суміщення сцен на площині, ракурси і фрагментацію зображень, растрові крапки, обмежуючи палітру основними кольорами друкованої продукції. Спрощуючи та перебільшуючи образи коміксів, підкреслено ігноруючи їх соціальну або естетичну оцінку, Ліхтенштейн намагався виявити систему цінностей американського суспільства споживання (“*У машині*”, 1963; “*М-може бути*”, 1965; “*Big Painting VI*”, 1965; “*Натюрморт із золотими рибками у банці*”, 1972).

Маніпуляція об’єктами культури споживання та її еротичними символами характерна для творчості американця **Тома Вессельмана** (1931—2004). У серії “*Великих американських оголених*” (1960-ті рр.) він відводить жінці місце поруч з банальними предметами споживання, поєднуючи відверті образи оголених жінок без обличчя з вирізаними фотографіями порцій морозива, коктейлів, напоїв, натякаючи на підміну чуттєвості стандартизованим набором загальноприйнятих задовольень — їжа, випивка, жінки. У його роботах відтворені також фрагменти ідеалізованої жіночності, пропагованої журнальним глянцем — великі груди, еротичний рот, довгі нігті (“*Та, що курить № 9*”, 1973; “*Спальня № 21*”, 1969). Предметом іронії художника стає також американський патріотизм і американська мрія, спресовані в стандартну споживацьку корзину — американський прапор, портрет Лінкольна, телевізор, алкогольні напої, фрукти — в “*Натюрморті № 28*” (1963) з його натуралізмом і офіційним характером.

Культовою фігурою поп-арту став американський художник **Енді Воргол** (1928—1987), який з фотографічною точністю відтворював на полотнах характерні символи банальної буденності суспільства споживання, змішуючи на полотні високе мистецтво і масову культуру. Його серії зображень предметів, що представляли в концентрованому вигляді американське суспільство, наприклад, знаменита “*Банка супа “Кемпбелл”*” (1962), підносили зображення товарів масового вжитку, виконані в яскравій манері з виразними контрастами, насиченими кольорами, точ-

ністю ліній, на рівень ікони, що моделювала світ як колосальний супермаркет. Вони ставали своєрідними маркерами нової філософії життя з його матеріальним добробутом, що поглинав свідомість сучасної людини. Для підкреслення втрати цінності індивідуальної творчості художник нерідко користувався трафаретним і фотомеханічним друком: його портрети створені на основі фотознімків, переведених у великий формат, де лише декілька ліній, проведених пензлем з акриловою фарбою акцентують характер персонажа (*“Портрет Роя Ліхтенштейна”*, 1976). У знаменитій роботі *“Мерилін Монро”* (1964) Воргол множить зображення актриси, виконуючи їх в різних варіаціях кислотних кольорів, фіксує знеособлення того, хто став персоніфікацією американської мрії, момент перетворення людини на предмет споживання. Тиражуванню художник піддав і символ традиційної культури *“Джоконду”* Леонардо (*“Мона Ліза: Тридцять краще, ніж одна”*, 1963).

Естетизація фетишизму споживання, культу речей в парадоксальний спосіб відгукнулася в радянському неофіційному мистецтві, що існувало у підпіллі. Людина-споживач пропагандистських штампів стає героєм **соц-арту** (др. пол. 1970 — поч. 1980-х рр.). Він формується як

реакція на символи, знаки, кліше “суспільства розвинутого соціалізму”, на надлишок ідеологізованої пропаганди. Звичний лозунг у перевернутому вигляді або в новому контексті оголює свою порожність. У картинах російських художників **Еріка Булатова** (нар. 1933 р.; *“Слава КППС”*, 1975), **Віталія Комара** (нар. 1943 р.), **Олександра Меламіда** (нар. 1945 р.; *“Вперед до остаточної перемоги капіталізму”*, 1963, разом із В. Комаром) досліджується модель психіки, яка породжує примітивність інформаційних кліше. Їх методом стало зіткнення плакатного тексту, вирваного з контексту радянської дійсності, з фігуративною складо-



Е. Воргол. Мерилін Монро. 1964

вою, що доступно ілюструвала абсурдність пропаганди. Культ ідеології обертався на заперечення нівелювання особистості стандартизованою свідомістю.

Паралельно з поп-артом у 1960-х рр. зародився **оп-арт** (скорочений варіант від англ. *optical art* — оптичне мистецтво), який використовував різні оптичні ілюзії, засновані на особливостях сприймання людським оком площинних фігур і просторових форм. Представники цієї художньої течії прагли досягнути ілюзії руху нерухомого арт-об'єкта шляхом психофізичного впливу на глядача. Оптичний ефект картин базувався на напруженому художньому сприйманні, концентрації глядацької уваги, викликаних “обманними” впливами композиційних і лінійних побудов. Візуально суперечлива конфігурація, побудована на заміні класичної перспективи багатофокусним баченням оптичного простору і розташуванні простих однотипних елементів так, щоби не допустити становлення цілісної структури, створювала шокуючий конфлікт між фактичною формою і тою, що сприймається глядачем. У результаті площинне сприйняття картини руйнувалося, створювалася ілюзія простору, що оживає, віртуального руху. Художники використовували відбиваючі поверхні металу, скла, пластику, різкі чорно-білі або кольорові контрасти, напружену вібрацію додаткових кольорів, мерехтіння ритмічних сіток і мінливих лінійних структур, ілюзорний рух пластичних компонентів, інтенсивні контрасти. Митці вважали, що провокували активну співтворчість глядача, око якого трансформувало площину живопису. В картинах англійської художниці **Бріджит Райлі** (нар. 1931) “Полум’я” (1962), “Потік” (1964), “Осліплююча вододверть” (1963) хвиляподібні лінії, які поступово змінюють конфігурацію, створюють ілюзію природної стихії — повітряної круговерті, полум’я, водного потоку, що прискорюють свою силу; в композиції “Пряма кривизна” (1963) ламані лінії, які перетинають розкидані по площині кола провокують ефект спіралеподібного руху. Французький художник угорського походження **Віктор Вазарелі** (1908—1997) конструював м’які еліптичні конфігурації або стримані геометричні кристалічні конструкції; пластичної тривимірності досяг у кольорових композиціях, де контрастні форми та контрапунктні кольори надають площині пульсації, що передає ілюзорний ефект вибуху космічних енергій (“Наднові”, 1959—1961). Художнику вдалося досягти ефекту невловимого переходу від нерухомості живописної площини до ілюзорної просторової динаміки (“Tuz-Kat”, 1973).

Теоретичні та практичні здобутки оп-арту з успіхом застосовувалися в оформлювальних роботах і дизайні, а сам художній напрямок в своєму розвитку поєднався з кінетичним мистецтвом.

**Кінетизм** (грец. *kinetikos* — рух) виник у 1950-х рр. як напрямок, орієнтований на просторово-динамічні експерименти. Кінетичне мистецтво обігрувало ефекти реального руху цілого твору або його складових. Теоретики кінетизму інтерпретували рух як засіб протистояння безкінечному повторенню художніх форм у сучасному мистецтві. Об'єкти кінетизму — “мобілі” — являли собою рухомі установки, сконструйовані з металу, скла, прозорих матеріалів, дзеркал, електромоторів, важелів, пультів, що виробляли незвичні світлові та звукові ефекти. Твори кінетичного мистецтва потребували активної співучасті глядачів, які мали вивчати артефакт ізсередини (на відміну від традиційної скульптури). Швейцарець **Жан Тенглі** (1925—1991) у своїх “метамашинах” поєднував катастрофізм з монументальною стабільністю, іронічно втілюючи агресивну енергію сучасної техногенної цивілізації, виражаючи протест проти деантропоморфізації сучасного світу. Його “саморуйнівні машини” — великі асамбляжі з моторів, колес, труб, різного металевого хламу, що гуркотливо обертаються або перетворюються на сміття в полум'ї фейерверків, виражають всесвітній хаос (“Етюди кінця світу”, 1961—1962).

Альтернативою поп-арту в 1960-ті рр. став американський **мінімалізм**, який фундаментувався естетикою нівелювання авторського художнього змісту твору. Його рисами стали елементарність, конструктивність, простота, звільнені від символізму і метафоричності. Художники створювали холодні геометричні просторові структури, використовуючи металоконструкції, промислові модулі, прагнучи звільнитися від ілюзорного живописного простору (“Без назви” (1984) американця **Дональда Джадда** (1928—1994); “Напольний твір” (1964) **Роберта Морріса** (нар. 1931 р.), “*Liano Estacado*” (1979) **Карла Андре** (нар. 1935 р.). Американський художник **Ден Флавін** (1933—1996) створював монохромні абстракції із закріпленими на стіні неоновими лампами, використовуючи світло для перетворення простору (“*Номіналістська трійка*”, 1963). Нейтральні поверхні, повторювані ритми, холодне світло, прямі кути, індустриальні форми уособлювали образ урбаністичного стандартизованого модульного мегаполіса, що знищує людину своєю екзистенційною нудьгою. Італійський рух **арте повера** (італ. *arte povera* — бідне мисте-

цтво) також протиставив себе культурі суспільства споживання, вводячи в художній контекст, як і мінімалізм, нехудожні банальні та звичні матеріали, проте актуалізував змістове значення образу. Так **Лючіано Фабро** (1936—2007) в інсталяції “*Італія*” (1968) злиток у формі силуету своєї країни підвісив на мотузці “вниз головою”.

У 1960-1970-х роках радикальні художники, досліджуючи межі мистецтва, почали сприймати його як тотальну діяльність, перманентний творчий процес, утверджуючи мистецтво дії або **акціонізм** (англ. *action* — дія). Художники займалися організацією подій і процесів, які розглядалися як твір мистецтва, що змінюється в часі, в парадоксальності дій викриваючи абсурд стандартизованого життя. Арт-рух **флюксус** (англ. *fluxus, flux* — течія, потік, рух) мав на меті подання різних побутових учинків у артистичному середовищі з метою розширення сприйняття. Це могло бути руйнування фортепіано на сцені або прохання до глядачів покинути залу. Основний принцип флюксуса — абсолютна спонтанність, довільність, відмова від обмежень, прагнення зруйнувати межі мистецтва, злиття в єдиному потоці різних способів художнього вираження і засобів комунікації — музики, поезії, руху, живопису, символічних жестів. Його представники розробляли хепенінги та перформанси. **Хепенінги** (англ. *happening* — те, що трапляється або відбувається) розчиняли мистецтво в спонтанно протікаючих процесах життя, відтворюючи випадково спровоковані події на природі або міському середовищі. **Перформанси** (англ. *performance* — виконання, вистава) завжди були продуманими і спланованими. Засновник флюксуса німецький художник **Йозеф Бойс** (1921—1986) в перформансі “*Койот. Я люблю Америку і Америка любить мене*” (1974) три дні ділив кімнату з живим койотом, провокуючи його своїм виглядом шамана, загорнутого у повсть; так художник відтворював тему єдності людини і тварини. В акції “*7000 дубів*” (1982) він розбирав базальтові блоки в міру того, як висаджували молоді деревця, виявляючи почуття відчуження сучасної людини від природи. У перформансі “*Життя з Попом — демонстрація за капіталістичний реалізм*” (1963) німецькі художники **Герхард Ріхтер** (нар. 1932 р.) і **Конрад Фішер** (нар. 1932 р.), одягнуті в уніформу офісних робітників, сиділи в імпровізованій буржуазній вітальні, де всі предмети було розміщено на білих п’єдесталах, демонструючи нудьгу і примітивність буржуазного предметного фетишизму. Французький художник **Ів Кляйн** (1928—1962) створював свої картини “*Антропометрії*” в присут-



ності публіки, диригуючи групою оголених дівчат, які покривали себе фарбами і притискалися своїми тілами до паперу: так він поєднував архаїчну традицію відбитків руки з сучасним еротизмом.

1970-ті роки відзначилися формуванням двох основних тенденцій розвитку мистецтва: остаточна відмова від модерністської чистоти художніх засобів проявилася в процесі формування мультимедійного мистецтва або ультрарадикальній заміні зображення текстом. Перша тенденція проявилася в ленд-арті, фотореалізмі, відеоарті. **Ленд-арт** (англ. *land art* — ландшафт-мистецтво) або земляне мистецтво створювалося втручанням людини в природне середовище: художники рили траншеї, нагромаджували каміння, розфарбовували скелі, вибираючи для цього первісні дикі ландшафти, прагнучи повернути архаїчну єдність людини з природою. Виконання робіт на віддалених територіях створювало ефект відкритості артефакту лише природним силам або позаземному погляду: глядачі найчастіше мали можливість лише спостерігати відеозапис в галереях. На Великому Солоному озері в штаті Юта (США) американський художник **Роберт Смітсон** (1938—1973) побудував з чорного каміння, землі та солі насип у вигляді спіралі, яку природа сама розфарбувала у рожеві та блакитні відтінки (“*Спіральна дамба*”, 1970).

**Фотореалісти** (англ. *photorealism*) фундаментували свою стилістику на фотографічному відтворенні дійсності: їх картини поєднували натуралізм образів з ефектом їх драматичного відчуження. Вони збирали інформацію за допомогою фотокамери, переносили зображення шляхом проектування у збільшеному вигляді на полотно, фарбу розпилювали аерографом, симулюючи аналогову фотографію. Іконографія фотореалізму — середовище мегаполіса, вітрини, реклама, макропортрет людини, що створювали ефект статичної, холодної, відстороненої гіперреальності за рахунок акцентування поверхонь, які відбивали світло (скло, пластик, полірування автомобілів тощо). Американський художник **Чак Клоуз** (нар. 1940 р.) у портретах різко і без емоцій репрезентує крупний план людського обличчя (“*Автопортрет*”, 1968). Картини **Річарда Естеса** (нар. 1932 р.) пронизані особливим магнетизмом відображень міського середовища в численних вітринах, що підкреслюють відчуження людини в кам’яних джунглях мегаполіса (“*Кондитерська*”, 1969).

Прагнення художників 1970-х років дослідити простір за межами традиційного мистецтва викликало формування **відеоарту**, що використовує для вираження художньої концепції можливості відеотехніки,

телевізійного і комп'ютерного зображення. Засновником відеоарту вважається корейсько-американський художник **Нам Джун Пайк** (1932—2006), який створив провокативну композицію, де Будда роздивляється власне зображення у мінітелевізорі. Характерною особливістю відеоарту є неперервність зображення з фіксацією подій у режимі реального часу без чіткої драматургії. Картини відеоарту, зазвичай, позбавлені сюжету, впроваджують в рухоме зображення саморефлексію, самовідображення, спрямовані на передачу філософсько-естетичних або ідеолого-політичних ідей, потребують активності підготовленої аудиторії, часто є елементом більш складних художніх структур. Американець **Брюс Наумен** (нар. 1941 р.) у своїх відеоінсталяціях використовував конструкції світлових коридорів, обладнаних системами постійного спостереження. Глядач, проходячи таким коридором, бачить своє ж зображення зі спини таким, що віддаляється: лякаючий образ самого себе, який йде у безкінечність, провокує гонитву за тим, що зникає (*“Зелений світловий коридор”*, 1970—1971). У сучасному відеоарті безумовним авторитетом вважають американця **Білла Вайолу** (нар. 1951 р.), чії роботи, присвячені емоціям людини, мистецтву, життю, смерті,плинності часу, воскресінню, подорожам, нагадують філософські притчі, сповнені страждання, чекання, таємничості (*“Going Forth By Day”*, 2002). Стилїстика відеоробіт Вайоли, запозичена з європейської, арабської та буддїйської традицій, багато в чому подібна до живопису.

Повна відмова від візуального образу як несправжнього, протест проти засилля зображень у сучасній дійсності декларовані в **концептуалїзмі** (лат. *conceptus* — думка, уявлення), для якого концепція твору важливіша за його пластичне представлення. Мета мистецтва, на переконання концептуалїстів, — у презентації художньої ідеї, а завдання художника, — генерувати креативні думки та провокативні концепції, декларувати



*Р. Естес. Телефонні кабїни. 1967*

вільні від матеріального втілення смисли. Концептуалізм завжди звертається не до емоційного сприйняття глядача, а до інтелектуального осмислення практики, аналізу мови: інструкція до арт-об'єкта провокує інтелектуальну гру художника з глядачем. Концептуальні об'єкти можуть існувати у вигляді фраз, текстів, схем, діаграм, ксероксів, телеграм, формул, репродукцій, графіків, креслень, фотографій, аудіо- і відеоматеріалів; використовуються також природні матеріали — земля, сніг, трава, попіл; складовою композиції могло ставати середовище міської вулиці або природний ландшафт. Концептуальний твір як чистий художній жест, звільнений від пластичної форми, може бути банальним, ідеологізованим, шокуючим або потішним.

Засновник концептуалізму — американський художник **Джозеф Кошут** (нар. 1945 р.) у класичній інсталяції “Один і три стільці” (1965), що містила реальний стілець, його фотографію і опис стільця з тлумачного словника, представляв вербальну інформацію як еквівалент образу, розкривав взаємну відчуженість і байдужість слова, зображення і предмета. Іконографія російського концептуаліста **Іллі Кабакова** (нар. 1933 р.) об'єднує радянську наочну агітацію, плакати, рекламу, ілюстрації книжок, побутові тексти — довідки, квітанції, талони тощо. В інсталяціях як просторових композиціях, створених з готових предметів, форм, текстової та візуальної інформації, художник здійснював смислове колажування, використовуючи гру значень, звільнення речей від утилітарної

функції. Інсталяція “Комунальна кухня” (1989) досліджує її як простір співбуття людей, які вимушено існують в обмеженому просторі, заявляючи свої права на нього. Твір “Людина, яка нічого ніколи не викидала” (1995) інтерпретує тему сміття як есхатологічну в контексті біблійного “прах ти і в прах повернешся”, репрезентуючи ретельно збережені документи, табелі, довідки, квітанції, талончики, дипломи, свідоцтва про народження і смерть як знаки марнотної матеріаль-



Дж. Кошут. Один і три стільці. 1965

ності світу, переповнення життя малозначущими текстами. Концептуальним фіналом модернізму, що негативізував зображувальну традицію заради пошуку енергетичної основи світу, стала “Картина. Версія 36” (1976) Й. Бойса з її чорним листком паперу з діркою посередині. Позбавлені пластичної форми твори концептуалізму, як і знеособлююча позаемоційна технологізація мистецтва, виявляють остаточну деформацію модернізму.

З кінця 1950-х років відбулася відносна лібералізація культурної політики в Радянському Союзі. У цей час звернулася до джерел народної творчості українська художниця Т. Яблонська, в творах якої зазвучала самобутня пластична інтонація, пов’язана з фольклорною декоративністю, яскравістю кольору, виразністю ритміки (“Весілля”, 1963; “Наречена”, 1966; “Життя йде”, 1971). На повну силу зазвучав імпресіоністичний живопис *Миколи Глуценка* (1901—1977), просякнутий глибоким відчуттям декоративної виразності кольору, художньої свободи, поетичної гармонії композиції (“Весна під Києвом”, 1961; “Травневий цвіт”, 1971; “Сонце на морі”, 1974). Пейзажні мотиви *Сергія Шишка* (1911—1997) сповнилися чистоти фарб і легкості пензля.

Головним наслідком доби “відлиги” стало формування нового покоління українських митців, так званих “шістдесятників”, які прагнули відновити втрачену національну традицію. Вони одразу привернули до себе увагу не лише талантом, а й мужньою громадською позицією та національною гідністю. До найпомітніших постатей шістдесятників-художників зараховують Аллу Горську, Галину Севрук, Віктора Зарецького. Монументальна творчість *Алли Горської* (1929—1970) характерна пошуками яскравих декоративних рішень, орга-



В. Зарецький.  
Портрет О. Кравченко. 1986

нічним поєднанням художнього оздоблення з архітектурою (мозаїка “Жінка-птаха”, 1966, Донецьк). Керамічні панно **Галини Севрук** (нар. 1929) поєднували в собі актуалізацію мотивів історичного коріння, підсвідоме чуття етнічного архетипу з розкутістю формальних пошуків (“Ярославна”, 1964; “Лада”, 1968). **Віктор Зарецький** (1925—1990) синтезував рафінований віденський модерн з декоративністю та ритмами українського мистецтва, лаконізмом символічної форми іконопису, відтворивши вишукано-втаємничений і водночас лірично-оптимістичний образ світу (“Автопортрет з музою”, 1984; “Ой кум до куми залицявся”, 1988; “Маланка”, 1988). Його живописні пейзажі побудовані на гармонії орнаментального порядку, витончених колірних ритмах (“Жовті квіти”, 1984; “Квітучий сад”, 1990). Силует і лінія є головними в його жіночих портретах, де художник поєднав натуралістичність і декоративність (“Портрет О. Кравченко”, 1986). У пізній творчості художник почав сповідувати естетику карнавалу з його відсутністю відкритих облич, фігурами, манекенами, викриваючи панування деперсоналізованої бездуховної енергії фізіологічного (“Сад спокуси”, 1989; “Пісня жаги”, 1987).

У 1970—80-тих рр. заявила про себе на повну силу творчість художника **Івана Марчука** (нар. 1936 р.), автора унікальної живописної техніки “пльонтанізму”. Тонкими мазками пензля художник немов сплітав різнокольорові нитки своїх живописних полотен. На них з глибин підсвідомого виринали пташині гнізда, сплетені з сухих гілок, мріяли широкі степи, таємничо світив місяць, притягували погляд великі соковиті плоди, задумливо-похмурі люди заглядали в глибини свого серця (“Над коліскою”, 1967; “Яблуко на снігу”, 1974; “Де ж істина”, 1993; “Світло в її руках”, 1996). Статичність, приглушений тонкий колоризм, магічна гармонія ліній відтворювали поетичний образ української душі, тихо і смиренно приймаючої долю. Образи художника, який намагається зазирнути в таємницю буття, містичні та сюрреалістичні, водночас прості, реалістичні та просвітлені.

Естетичною платформою українського абстракціонізму 1970—1980-х років стало звернення до етнокультури, іконопису, міфологічної орнаментики. Філософський нефігуративний живопис **Тиберія Сільваши** (нар. 1948 р.), лідера легендарного “Живописного заповідника”, впізнаваний тонкими вібраціями кольору і світла, виразністю пластичних фактур, в яких виявляється прагнення художника віднайти гармонію з

навколишнім світом. Стилїстика абстракцій **Анатолія Криволапа** (нар. 1946 р.) характерна напруженим інтенсивним кольором з переможною патетикою червоного, пластичною мовою смугастих фактурних ритмів, експресією енергійного темперамента, ірраціональним осмисленням архетипів буття. **Олександр Дубовик** (нар. 1931 р.) в своїх інтелектуальних абстракціях тяжіє до універсальної цілісності гармонії світу в єдності протилежностей. Яскраві й оптимістичні за кольором, лаконічні за формою, чіткі за рисунком, традиційно-вивірені за композиційними принципами, вони базуються на використанні семантики простих геометричних фігур, формату квадрата як ідеального засобу організації врівноваженої світобудови, осмисленні ідеї вікна як грані між світами, репрезентації загадкових сутностей, що утримують полотна між містичною реальністю та нефігуративом, діалозі раціональності форми та буяння фарб, що вириваються з-під їх влади (“*Дерево світобудови*”, 1974; “*Нічний гість*”, 1978; “*Ніка*”, 1980; “*Куб*”, 1980; “*Чорний квадрат*”, 1980; “*Миттєвість*”, 1982; “*Зустріч*”, 1995). На більшість українських митців 1960—1980-х чекали роки невизнання, забуття й еміграції.

Активізація андеграундного руху в тоталітарному Радянському Союзі збіглася з початком історії класичного **постмодернізму** (фр. *postmodernisme* — після модернізму), що починається на межі 1970—1980-х років, які дають різкий сплеск реанімації втрачених великих наративів минулого. Мистецтво стає частиною хаотичного і різнонаправленого інформаційного потоку, в якому як рівнозначні наявні твори живопису, скульптури, фотографії, відеоарту, що їх ми сприймаємо швидше не як глядачі, а споживачі (“юзери”) інформації. Поворот від модернізму до постмодернізму пов’язується з епохальною заміною європоцентричності глобальною поліцентричністю, появою постколоніального світу. Критика з боку І. Пригожина та його брюссельської школи класичної наукової картини як царини тотального детермінізму й каузуальності, а також квантово-релятивістського неklasичного природознавства сприяє формуванню уявлень про постнеklasичну науку як про вірогіднісну систему з низьким коефіцієнтом вірогідності, що відповідає сучасному образіві світу як сукупності нелінійних процесів. Термодинаміка нерівноважних процесів, синергетична теорія дисипативних структур, якою обґрунтовується концепція виникнення порядку з динамічного хаосу як із потенціальної надскладної впорядкованості, вплинула на утвердження холистичного, цілісного мислення. Нове знання виникає лише на стиках

наук. Поступово формується ідея цінності екологічної індустрії, людської якості науки.

У постіндустріальному, постколоніальному суспільстві зазнають деконструкції традиційні цінності — влада, гроші, виробництво, а найважливішим товаром стає інформація. Розвиток кібернетики і системних досліджень приводить до зміни еталона порядку з “механізму” на “організм”, здатного до динаміки та ускладнення, до продовження внутрішніх процесів після припинення зовнішніх впливів. Мірою його впорядкованості виступає інформація, яка забезпечує на певний час сталість рухомої системи. *Синергетична картина світу* формується в добу персональних комп’ютерів, масового телебачення і відео, Інтернету, транснаціональних корпорацій і державних об’єднань, єдиних грошових одиниць. Постмодернізм позначає перехід від антропоцентризму до універсалізму з релігійним, культурним, екологічним екуменізмом.

Характерними рисами постмодернізму є деканонізація традиційних цінностей, деконструкція естетичного суб’єкта, стильовий синкретизм, інтертекстуальність, цитатність як метод художньої творчості, фрагментарність і принцип монтажу, іронізм, пародійність, гедонізм, естетизація потворного, змішування високих і низьких жанрів, театралізація всіх сфер культурного буття, репродуктивність і тиражування, орієнтація на споживацьку естетику, запозичення принципів інформаційних технологій. У культурі постмодернізму поєднуються толерантність, плюралістичність, відкритість, антитоталітарність як заперечення влади над природою й особистістю і водночас — втрата ціннісних критеріїв, емоційності, цинізм, поверховість, естетична вторинність.

Реакцією постмодернізму на модерністську концепцію світу як хаосу стає освоєння цього хаосу, перетворення його на середовище існування людини. Якщо фундамент класичної традиції становили образність, ієрархія цінностей, суб’єктність, то постмодернізм спирається на зовнішню “зробленість”, конструювання, антиієрархічність, об’єктність. Якщо ідеалом модернізму була свобода самовираження митця, то постмодерніст, упевнений у хаотичності навколишнього інформаційного світу, надає перевагу маніпуляції вже відомими чужими кодами. Якщо для модернізму характерна наявність мети, художнього замислу та в результаті — закінченого твору, то для постмодернізму — творчість сприймається грою, що багато в чому ґрунтується на випадковості, та в якій цінується сам процес. Якщо для модерніста важлива чітка селекція,

то для постмодерніста — швидше комбінація; якщо перший орієнтований на скандальність і епатаж, декларовану елітарність і домінування ідеального над матеріальним, то для другого принциповий конформізм, демократичність, орієнтація на запити маси та комерційний успіх. Якщо модернізм вимагає чіткості меж мистецтва, то постмодернізм декларує розмитість його кордонів.

У постмодернізмі авангардистській установці на новизну, емоційне заперечення попереднього та первинність протистоїть маніфестування принципової вторинності, бажання опанувати досвід світової культури, по-діловому використати його шляхом її *іронічного цитування*. Постмодернізм відверто стверджує, що текст не відображає реальності, а творить нову реальність (дійсність не виявляється, існують лише тексти). Сприйняття світу як грандіозного звалища накопичених людством артефактів, традицій, образів, стилів за умови того, що немає системи координат, принципової ієрархії цінностей, перетворює художній текст на випадковий бріколаж, який постулює хаос як спосіб організації. Постмодернізм використовує готові форми, походження яких не має принципового значення — від побутових предметів, знайдених на сміттєзвалищі, до шедеврів світового мистецтва. Запозичений матеріал видозмінюється, розміщується в новому авторському контексті: симуляції, римейки, цитування, реінтерпретації, тиражування, дописування і переписування класичних творів стають принциповими художніми процесами постмодернізму, який рятується в самоіронії, не визнаючи пафосу, виправдовуючи свою вторинність.

Форми пастишу (попурі, колаж), палімпсесту (нашарування різних текстів), гіпертексту (аналог комп'ютерної літератури, яку можна читати з будь-якого місця, замінюючи події, героїв) виступають моделями співіснування в різних культурних системах, у плюралістичному світі (роман “Ім'я рози” італійця У. Еко, роман “Хазарський словник” серба М. Павича, твори “Роман” і “Норма” росіянина В. Сорокіна). Знаменитий садовий ансамбль “Маленька Спарта” (арх. Ж. Фінлі) в іронічному синтезі японського саду каменів і європейського романтичного парку з павільйонами та руїнами створює в контексті загального екологізму союз моральності й розважальності, мистецтва й туризму.

У постмодернізмі посилюється відчуття того, що “майбутнє було вчора”: з глибини минулого спливають образи й форми, які перекомпонують сучасні митці. Інтерпретації витісняють новації. *Час як одно-*



*часність множинності часів* стає філософським підґрунтям циклічності людської історії. Уявлення про час як оборотний континуум, в якому минуле й майбутнє існують одночасно, відродило інтерес до старих споруд в історичних центрах міст, уповільнило процес їх руйнування.

Постмодернізм розмиває кордони між літературою і філософією, історією і кіно, театром і музикою, здійснює ерозію жанрів і стилів, що зумовило посилення інтелектуальності в творчості й водночас привело до виникнення принципової “радісності тексту”, прагнення до задоволення, атрактивності. Починається процес *синтезування елітарної і масової культур*. Невибагливий глядач фільму К. Тарантіно “Бульварне читиво” буде в захопленні від погонь, стрілянини й комізму, елітарний буде смакувати інтертексти і гіпертексти. Нова галерея в Штутгарті (арх. Дж. Стерлінг) є водночас захоплюючим атракціоном для пересічного і складною кроскультурною цитатою для знавця (парафрази палацу в Кноссі, класицистських споруд, романської архітектури).

Перенесення акценту з творчості автора на творчість глядача потребує принципової здатності другого до інтерпретації, до розуміння множинності сенсів тексту, тобто відповідного інтелектуального, естетичного, духовного досвіду. Зміст постмодерністського твору виникає лише в акті його безпосереднього сприймання, а творчість автора потребує визнання “сьогодні і зараз”, відповідної реклами. Симулякр, імідж посідає те місце, яке традиційно належало образу. “Look” як те, чим хочемо здаватися, що можна міняти залежно від ситуації, заміняє собою “style” як те, якими ми є насправді. Симулякри перекомбінують традиційні естетичні коди за принципами реклами, конструюють об’єкти творчості як новомодні новинки, провокують дизайнізацію мистецтва, акцентуючи на творенні споживацького середовища речей, що привертає загальну увагу до творення візуального простору і, відповідно, доміантними стають саме візуальні мистецтва.

Постмодернізм в архітектурі заявив про себе в др. пол. 1970—1980-х років рисами контекстуальності, що виражали підкорення будівлі її оточенню, орнаментальності як реабілітації елементів смислового (не конструктивного) декору, алюзіонізму, який передбачав історичні асоціації від прямого цитування до складних і прихованих натяків. Оновлені та гротескно переосмислені давньоримські, ренесансні та барочні форми яскраво розфарбованих аркад і колон, важких карнизів і фронтонів, рустованих стилобатів, що використовувались виключно з естетичних

міркувань, комбінувалися з непрямим кутами і незвичними поверхнями, новими нетрадиційними матеріалами (анодований алюміній, нержавіюча сталь, пластмаса, неонові елементи). Скатні покрівлі, що символізували укромність і захищеність, старовинні високі цегляні труби, крупні деталі визначали живописне розподілення об'ємів і мас у ретельно вивірених плануваннях. Криволінійне трасування вулиць забезпечувало варіативність видових точок. Розмаїття технологій будівництва поєднувалося з надлишком стилістичних знаків. Інтер'єри обставляли громіздкими вінтажними меблями. Самим знаменитим твором архітектурного постмодернізму стала *П'яца д'Італія в Нью-Орлеані* (1978) американського архітектора **Чарльза Мура** (1925—1993). В її північній частині прочитується багаторівнева карта Італії з італійським “чобітком” посередині, по якій вода стікає в круглий басейн. Площу оточують фрагменти колонад і класичних аркад, що натякають на Капітолійську площу Мікеланджело. Однак вздовж архівольтів натягнуто яскраві неонові трубки. Сталь і позолота надають запозиченим елементам підкрес-



Ч. Мур. П'яца д'Італія в Нью-Орлеані. 1978

леної театральності. Нарочитий епатаж прочитується в декоративних масках-автопортретах архітектора на капітелях. Іронічний культурний еkleктизм трактовано тут як знак кризи традиційної культури.

Для творчого почерку британського архітектора **Джеймса Стерлінга** (1926—1992) характерна іронічна інтерпретація стереотипів і свобода поводження з історичними зразками. Його знаменита *Нова галерея в Штутгарті* (1984) розташована на декількох платформах-терасах: перша слугує своєрідним подіумом-“акрополем”, з якого пандуси та сходи ведуть на простору “терасу скульптур”, на якій домінує могутній барабан ротонди; вище простір охоплено відкритими корпусами власне галереї, втілюючими архетип “палацо” з гіпертрофованим “єгипетським” карнизом. Підкреслена безфасадність, синтез помпезного старовинного покриття з крапленнями яскравих пластмасових елементів, складна гра симетрії-асиметрії спантеличує. Архітектурна композиція, побудована на міфологічній основі лабіринту, завершується порожниною центру, смислово втілює скепсис щодо ідеї храму-музею.

Футуристичний пафос, елементи кубістичної і конструктивістської течій відроджено в архітектурі **хай-тек**, історію якої традиційно починають з *Центру Помпіду в Парижі* (1977), побудованого архітекторами англійцем **Річардом Роджерсом** (нар. 1933 р.) та італійцем

**Ренцо Піано** (нар. 1937 р.). Тут у концентрованому виді проявили себе основні риси стилю: використання високих технологій проектування та будівництва, домінування прямих ліній і форм, прагматизм і функціональність планування, винесення функціональних елементів і систем забезпечення назовні та підкреслення їх кольором, акцентування конструкцій, широке застосування скла, пластику і металу, панування холодних сріблясто-металевих відтінків у колористиці, використання ефектів розсіяного освітлення.



Р. Роджерс, Р. Піано.  
Центр Помпіду в Парижі. 1977

Ця експресивна пародія на індустріальне будівництво, що нагадувала своїм виглядом нафтопереробний завод, символічно означила принципову роль технологій в сучасному світі. Хай-тек, ідеалізуючи передові технології, використовуючи іконічні знаки фабрики, заводу, депо, пакгаузу, символічно вирішує індустріальну тему. Основою *будівлі Ллойда в Лондоні* (1986, архітектор Р. Роджерс) слугує “етажерка” — об’ємний каркас з вертикальними опорами та горизонтальними перекриттями, що максимально розширює внутрішній простір за рахунок винесення технічної інфраструктури назовні. Підкреслена металізованість конструкції відсилає до образу механізму; центральний зал увито екскалаторами, немов електричне обладнання дротами; виділені синім кольором антени на даху спроектовано схожими на будівельні крани; інтер’єри нагадують виробничі цехи. У тотальному дизайні будівлі відтворено модель механічного світу, технічного соціуму, в якому людина повинна відчувати себе гвинтиком великої машини, буття якої можливе лише завдяки її функціональному призначенню. Невипадково стиль хай-тек сьогодні формує імідж великих комерційних підприємств.

З кінця 1980-х років техніцизму хай-тека починає протиставляти себе **деконструктивізм** з його візуальним ускладненням, парадоксальністю форм, агресивно-жорстким вторгненням у середовище. Роботи американця **Френка Гері** (нар. 1929 р.) пронизані стримким рухом, смисловим занепокоєнням, наповнені криволінійними та ламаними формами, скульптурним і довільним рішенням об’ємів, вибуховою енергією інтер’єрів (*музей Вейсманна в Міннеаполісі*, 1993; *музей Гуггенхейма в Більбао*, 1997; *“Танцюючий будинок” у Празі*, 1995). У них стеля перетворюється на стіну, що провокує порушення перспективи, несподівано зупиняються архітектурні лінії, кольорні контрасти прискорюють рух форм, об’єми немов розтягуються в просторі, завмираючи всередні рішучого стрибка, сюрреалістично перетікають, розриваються та скручуються поверхні. Стиль британської архітекторки арабського походження **Захі Хадід** (нар. 1950 р.) відрізняє велика кількість крайнощів у формоутворенні, створюючих ефект фантазійної антигравітаційної архітектури: об’єми вибухають у різних площинах одночасно, розшаровуються, наповзають один на одний, дисонансні кути та криволінійні форми вражають експресією, перекося, розрізи руйнують цілісність площин (*Національний музей мистецтв XXI століття у Римі*, 2010).

Американець *Даніель Лібескінд* (нар. 1946 р.) у своїх архітектурних проєктах претендує на зображення незакінченого, незв'язаного, на освоєння потоку часу і простору, замість традиційної моделі будівлі в гармонійній цілісності закінченого. Цінність поєднання випадкових елементів, непричинних зв'язків між ними, відсутність чітких, фіксованих меж проявляється в подоланні одномоментності сприйняття та багатозначності смислів, наприклад, у *Єврейському музеї в Берліні* (1999) чи *Королівському музеї Онтаріо в Торонто*, 2007). На відміну від естетичної цінності гармонізованих структур модернізму, тут мова йде про синтезування випадкового, образну організацію потоку свідомості. Замість естетичного представлення композиційно цілісного об'єкта з його художньо організованими внутрішніми зв'язками репрезентуються випадкові відношення з інтуїтивно-логічною конструкцією авторського мислення і почуття. У навмисному ослабленні внутрішніх зв'язків цілісної композиції, досягненні враження мозаїчності, фрагментарності, випадковості поєднань архітектура деконструктивізму заперечує обмеженість минулого досвіду, традиційних уявлень про композиційні засади порядку і гармонії.

На початку 1990-х років протиставленням хай-теку став і архітектурний рух **біо-тек**, архітектурна виразність якого базується на інтерпретації природних форм, а також прямому використанні живої природи в архітектурі. Його філософія ґрунтується можливістю нової структури архітектурного середовища, що буде подібне до самоорганізації живої природи. Архітектоніка біо-теку уподібнюється химерним поверхням раковин молюсків, контурам ячної шкаралупи, переплетенню гілок, структурі м'язів або кістяка. Британський архітектор **Норман Фостер** (нар. 1935 р.) заклав в основу *хмарочоса Мері-Екс баптисти Swiss Re* (1997—2004) швейцарської страхової компанії принципи екологічності та раціональності, вперше в архітектурі використавши ентазис — скульптурне розширення стовбура будівлі, що підкреслює дію внутрішніх тектонічних сил. Конструкція у формі боба зі спрямованою вгору кривизною спіралей, надає будівлі просторової динамічності. Стилістика іспанця **Сантьяго Калатрави** (нар. 1951 р.) відзначена масштабністю, легкістю, витонченістю плавних ліній, естетичною завершеністю. 54-поверховий житловий корпус з вигнутими вікнами *Turning Torso в місті Мальме* (2001—2005, Швеція) втілює образ динамічного людського торса, охопленого рухом античного металевика дисків, конструктивно

переданий за допомогою зсунутих один щодо іншого кубів. Знакове творіння британського архітектора **Ніколаса Грімшоу** (нар. 1939 р.) “Проект Едем” (2001) — ботанічний сад у графстві Корнуолл (Британія), що об’єднує дві оранжереї з грандіозних сітчастих куполів, під якими зібрані рослини усього світу, композицією нагадує гігантську гусінь. Саме біо-тек (або еко-тек) спрямований методами архітектурного середовища розв’язати суперечності існування природного і людського світів.

Постмодернізм у мистецтві зламу 1970—1980-х років формувався як відповідь на концептуальне та мінімалістичне мистецтво попереднього періоду — це означало повернення іконосфери, фігуративності, образності, емоційності стилістики. Він оформився у художній рух **неоекспресіонізму** (Німеччина, США, Франція), який в Італії називали також **трансавангардом**. Американський графітіст **Жан-Мішель Баскія** (1960—1988) повернув сучасності образність: його картини сповнилися зображеннями модернізованих гаїтянських масок, кістяків, монстрів, що виражали страх смерті; зображення автомобілів, будівель, поліції, гри дітей на тротуарах відтворювали іконографію сучасного мегаполіса, трансливали підсвідоме відчуття небезпеки його мешканців (“Хрещення”, 1982; “Ніл”, 1983). Німецькі неоекспресіоністи хотіли “освіжити” художнє бачення шляхом естетичного шоку, повернувши живопису експресію, шалений мазок широким пензлем, напружену енергію кольору, судомні рухи тіла. Художник **Георг Базеліц** (нар. 1938 р.) використовував образи, перевернуті догори ногами, руйнував фігури, зсував їх частини одна щодо одної, виражаючи драматичний протест проти соціальних обмежень (“Блакитна людина”, 1983; “Живопис пальцями. *Orp a la*”, 1971—1972). **Ансельм Кіффер** (нар. 1945 р.) відродив історичну картину, звернувшись до теми нацизму та холокосту. Він безжально



С. Калатрава. *Turning Torso*  
в місті Мальме (Швеція).  
2001—2005

розкриває хибність германського міфу, трактує історію як безпросвітну руїну, що залишає за собою “випалену землю”: його колористика подібна до гами обгорілого металу; на його картині проростають і палають сюрреалістичні свічки із жіночих солон’яних кіс (“*Маргарита*”, 1981). Не випадково в своїх інсталяціях він звертається до різко контрастующого з марнотністю телебачення образу вічної матеріальності книги, що на своїх нетлінних олов’яних сторінках закарбовує абсурдність агресії історії (“*Верховна жриця. Межиріччя*”, 1985—1991).

Характерні риси італійського трансавангарду — крупноформатність, фігуративність, експресивність, яскравість колористичних рішень, деконструкція смислів шляхом використання історико-культурних асоціацій і цитат з міфології. Художник **Енцо Куккі** (нар. 1949 р.) звертався до містичних і есхатологічних мотивів у своїх полотнах (“*Montagne Miracolate*”, 1981); **Сандро Кіа** (нар. 1946 р.) інтерпретував футуризм, фовізм, маньєризм, сюрреалізм (“*Гра рук*”, 1981); **Франческо Клементе** (нар. 1952 р.) досліджував проблеми тілесності у деформованих антропоморфних образах (“*Без назви*”, 1990).

У середині 1980-х років вторинне використання історії, міфів, мистецтва набуло характеру апропріації — прямого використання в художньому творі реальних предметів або арте-фактів — у мистецтві **симуляціонізму**. Художники цього напрямку вважають, що сучасна дійсність переповнена банальними візуальними образами, які вони прагнуть відкрити заново шляхом представлення поза звичного контексту. На відміну від класичного поп-арту симуляціонізм прагне інтегрувати візуальний образ в соціум, задовольнити очікування невибагливого масового глядача. Американський художник **Джефф Кунс** (нар. 1955 р.) широко використовує в своїй творчості китайські надувні іграшки, китчеві листівки із зображенням поп-ідолів, фотографії песиків, фігурки сувенірних янголів, перетворюючи їх на живопис або скульптуру з нержавіючої сталі, дерева, фарфору. Він створив позолочену скульптуру Майкла Джексона (“*Michael Jackson and Bubbles*” в серії “Банальність”, 1988), серію гігантських скульптур зі сталі, що імітували іграшки з видовжених повітряних кульок (1990-ті роки), “*Підвісне сердечко*” (2006) у вигляді збільшеного дешевого приторно-рожевого кулона на золотій стрічці. Образи Кунса легко інтегровані в соціум, відповідають суспільним очікуванням краси та позитивності, проте ці побажання реалізовані тією мірою, якою критично налаштований глядач не може не помітити іронії та знуцання над

банальністю іконосфери сучасної людини-споживача: закутий у метал “Кролик” (1986) швидше нагадує маленького кіборга; ліловий “Пудель” (1990-ті рр.) — зразок дурного смаку, піднесеного до рівня абсолюту.

Апропріацію творів класичного мистецтва можна спостерігати в творчості **гіперманьєристів** (або анахроністів), які пропонують перефразування, пародіювання, цитування та авторську інтепретацію артефактів минулого. Стилізуючи зовнішні форми мистецтва ренесансу, маньєризму, бароко, класицизму, запозичуючи естетичні та філософські ідея та концепції художники-гіперманьєристи вступають в своєрідний діалог з музеєфікованими цінностями, вигадливо переплітаючи в індивідуальній пластичній формі “вічне” минуле з постмодерністичним теперішнім. Італійський художник **Карло Марія Маріані** (нар. 1931 р.) відсилає нас до творчості класицистів, Дюрера, Джорджо де Кіріко, намагаючись “запозичити” ілюзію класичної гармонії у нестабільний сучасний світ. Проте архаїзовані образи своєю складністю та сюрреалістичністю ще раз доводять можливість повернутися в минуле лише уві сні, так як в картині “*Місяць світить в закриті очі*” (1995), що є версією роботи французького художника кін. XVIII — поч. XIX ст. Жироде “Сон Ендіміона”, з її ефектом множення холодних жіночих мармурових облич в галюцинації сну. Французький художник **Жерар Гаруст** (нар. 1946 р.) відтворює міфологічну історію в сучасних художніх формах. Він пов’язує роз’єднані та віддалені століттями іконосфери, звиваючи та перекручуючи тіла своїх героїв у жахливому танцювальному вихорі гротескних видінь (“*Валаам*”, 2005).

У серії “*Історичні портрети. Старі майстри*” (1988—1990) американська художниця і фотограф **Сінді Шерман** (нар. 1954 р.) постала перед глядачами в образі моделі з картин старовинних майстрів (Рафаеля, Караваджо, Фуке, Боттічеллі тощо). Її фотопостановки сприймалися спробою сучасниці приміряти на себе образи благородної давнини, а стали оголенням дисгармонійного теперішнього самовідчуття людини: використовуючи накладні частини тіла, неприховано вульгарне розфарбування, відверто дешеві драпірування, неприкриті підгонки фрагментів, художниця відтворила реальність, що не має життєвої сили попри пряме наслідування, створила справжні симулякри замороженого світу “подоб подібного”.

Взаємопроникнення жанрів візуальної творчості провокує в постмодернізмі реабілітацію засобів фотографіки з її точним і неупередженим



відтворенням дійсності. **Гіперреалізм**, що прийшов на зміну фотореалізму 1970-х років, імітує цифрове зображення з його автоматизмом фіксації, документальністю, розмитістю та відсутністю глибини, крупним планом, оптичними ефектами, прийомами монтажу, різноплановістю точок зору. Застосовуючи аерограф, емульсійні покриття, тонкі лесування художники досягають враження гладкопису, спрощення фактури, редукції кольорів і об'ємів. Німецький художник Г. Ріхард присвятив своє творче життя розмиванню меж між фотографією і живописом, для чого працював в техніці сібахрому — фотографування живописного зображення, яке виконане з попередньо зробленого фотознімку. На картині “*Бетті*” (1991) він зобразив свою доньку, яка відвернулася від глядача: художник ігнорує індивідуальну портретну характеристику персонажа, натомість з фотографічною точністю передає деталі одягу і волосся. Він у фантастичній ілюзорності образу відтворює атмосферу відчуженої замкненості особистості на тлі холодно-байдужого світу речей. Схожий настрої характерний і для картини “*Читання*” (1994). Зовнішня простота й ілюзіонізм образів Ріхтера дає змогу йому підніматися до рівня філософсько-символічних образів, як у роботі “*Дві свічки*” (1982), де розділення полотна на темну і світлу частину із запаленими свічками, натякає на те, що той, хто світить в темряві, згорає швидше.

Антропологія постмодернізму яскраво представлена творчістю британського художника **Демієна Герста** (нар. 1965 р.): він розглядає людину в категоріях смерті та тлінності її тілесності. Смерть художник репрезентує через призми науки, медицини, хвороби, болі, душі, пристрастей, самого життя. Простота, ясність, доступність, виразність і епатажність — засоби, за допомогою яких хиткість людського існування осмислюється Герстом, викликаючи екзистенційний жах. У поліхромній скульптурі “*Тімн*” (1996) він демонструє анатомічну будову людського тіла, натякаючи на те, що наукові знання щодо механізмів життя і смерті не звільнили людину від страху перед скінченістю існування. “*Жага наживи*” (2003) з коровою, що стоїть на колінах з випотрошеними кишками, в яких злиплися купюри і монети, викриває жахаючу безсенсовість споживання матеріальних цінностей, що відкривається лише перед обличчям смерті.

Творчість японського художника, скульптора, дизайнера **Такасі Муракамі** (нар. 1962 р.), натхненна підлітковими манга-коміксами, мультяшними персонажами аніме і поп-арт-об'єктами західної традиції,

побудована на заснованій автором стилістиці “суперплаского мистецтва”, що відповідає характерному типу художнього мислення японської культури (“*Мій самотній ковбой*”, 2001; “*Kaikaikiki news*”, 2001; “*Квітковий м’яч*”, 2007). У змішуванні американської та японської естетики, акцентуванні обтічних постмодерних форм, кислотних кольорів, створенні психоделічних персонажів, використанні мови анімації, відтворенні синтетично-оптимістичного настрою, художник прокладає шлях до майбутнього мистецтва, заснованого на прийомах комп’ютерного моделювання образу.

Український постмодернізм, як зазначають його дослідники О. Соловйов та А. Ложкіна, зародився ще в радянські часи на хвилі гласності та перебудови. Покоління художників так званої Нової хвилі (1987—1994) відчуло свою співпричетність до загальносвітових мистецьких процесів. Для стилістики напрямку, який критики назвали трансавангардним неobaroko, характерними стали: крупноформатність, звернення до міфології, історико-мистецька цитатність, стихійна вітальність, експресивна імпульсивність, графітизм вуличного мистецтва, неоекспресіоністичний принцип незакінченості. Представник одеської школи **Олександр Ройтбурд** (нар. 1961 р.) у своїх сповнених внутрішнього драматизму картинах на біблійні теми завжди використовував позачасові міфологеми й архетипи, іронічне моралізаторство естетики притчі (“*Гармонія буття, що висвітлюється*”, 1989; “*Лоно вигнання*”, 1989; “*Томління Іакова і Рахілі*”, 1989; “*Дама у білому*”, 1993). Його рука впізнавана у характерному надлишку пишноти, барочності пластичних форм, підкресленій фактурності, фантазмагорії сюжету. Глибока філософська концептуальність та шалена експресивність характерні для картин **Арсена Савадова** (нар. 1962 р.) і **Георгія Сенченко** (нар. 1962 р.) “*Печаль Клеопатри*” (1987), “*Втрачений рай*” (1991). Насичений колоризм, міфологізм і цитатність вирізняють розкішний живопис **Дмитра Кавсана** (нар. 1964 р.): “*Кайн і Авель*” (1989), “*Сусанна*” (1990), “*Щоденник Казанови*” (1994). Найбільш непередбачуваний, креативний і мінливий художник Нової хвилі **Олександр Гнилицький** (1961—2009) вільно володів як лінією, так і кольором, проявляючи напруженість і пристрасть, майстерність імпровізації та холодну логіку, апокаліптичність і філософську мудрість: його мистецтво весь час трансформувалося від “кучерявого стилю”, “живопису хвиль”, “дитячого дискурсу” до чорно-білого гризайлю, псевдонаративів маскультного медіа (“*Дискусія про таємницю*”, 1988).

Київську групу “Паризька комуна” представляв також **Олег Голосій** (1965—1993), у чиєму експресивному живописі летять світляки, скачуть кенгуру, цілються закохані, плывуть дослідники глибин, діти чекають на сон; у “*Жовтій кімнаті*” (1989) двоє тягнуться назустріч один одному в фарбах розставання і журби; у “*Психоделічній атаці блакитних кроликів*” (1990) ніжно-сині відчайдухи сміливо прямують у невідоме. І всюди — інтуїтивний нервовий потік живопису, вільний широкий пастозний мазок, відверта експресивна колористична пляма і трансавангардний нон-фінітизм, де деталь заміщує ціле. Тяжіння до концептуальності визначило індивідуальний почерк художника **Олега Тістола** (нар. 1960 р.), який запропонував інтерпретацію сюжетів, образів, мотивів національної культури (“*Процання слов’янки*”, 1989; “*Хмельницький*”, 1988; проект “*Українські гроші*”, 1984—2001). Широковживані українські бренди — легендарні гетьмани, козаки, Роксолана, геральдичні фігури, псевдобарокові візерунки — представлені ним як маскультні кліше та трафарети. Національні стереотипи розглядаються Тістолом в контексті стратегії маніпуляції історичним спадком, що деформує національну традицію.

У другій половині 1990-х років, на думку О. Соловйова та А. Ложкіної, ускладнена метафоричність і примхливі барочні форми разом із розпадом групи “Паризька комуна” поступилися в актуальному українському мистецтві цікавістю до досвіду масової культури, медійних практик. Художники почали гру в інсталяції, використання ready made, фотографії, відеоарту. Характерним стало запозичення від західних художніх практик візуальної аскези та мінімізації знакового ряду. Так, О. Гнилицький у відео роботі “*Криві дзеркала*” — *живі картини*” (1993) досяг сюрреалістичних ефектів, знімаючи постановочні сцени за допомогою кривих дзеркал; **Василь Цаголов** (нар. 1957 р.) в інсталяції “*Україна 2000. Реконструкція*” (1999) передав апокаліптичній настрій представленням крізь плівку тужливих уламків посткатастрофної України — старий сільський сортир, надувний човен, повітка з живими курями, маленький телевізор, старий табурет. Знаковими фігурами в цей період залишалися О. Гнилицький, А. Савадов, В. Цаголов, І. Чичкан у Києві, О. Ройтбурд в Одесі, гостро соціальні фотографи, які працювали на стику документального і постановочного фото, **Борис Михайлов** (нар. 1944 р.) і **Сергій Братков** (нар. 1969 р.) у Харкові. Найбільш показовими роботами цього періоду стали шокую-

чі серії А. Савадова, художника який завжди намагався тримати руку на пульсі реальності: “Донбас-шоколад” (1997) з фотопостановками в реальній шахті з оголеними брудними шахтарями, переодягненими в балетні пачки, де досліджувалися мотиви соціального дна і соціальних міфів, інверсії чоловічого і жіночого; “Колективне червоне” (1998) зі страхітливою інтепретацією міфу про Мінотавра, що стало обвинуваченням звичного промислового забою тварин на бойнях; “Deepinsider” (1997) — жорстоко-відверта фешн-зйомка на цвинтарі з провокативними фотографіями манекенниць у дорогому брендовому одязі з етикетками на тлі реальних похорон, яка оголювала цинічні матеріальні стандарти суспільства споживання. По-іншому інтерпретує ідіотизм і абсурдність сучасного життя художник **Ілля Чичкан** (нар. 1967 р.), який пропонує іронічні й епатажні дослідження побутових кліше морального лицемірства і культурних звичок у своїх китчевих крупноформатних полотнах (“Побутовий сюрреалізм”, 2009).

Дослідники сучасного українського мистецтва О. Соловйов і А. Ложкіна впевнені, що події осені 2004 р. привнесли в образотворчість політизованість і соціальну спрямованість разом із молодими революційно налаштованими художниками, які вийшли на Майдан і відродили моду на художні угруповання, колективні декларації та громадянський пафос. Вони вибирали документалістику, акціонізм, перформанс, нові медіа; впізнаваними рисами їх творчості стали плакатність, соціальна загостреність, утопізм, стихійність, стилістика вуличного графіті; вони поєднували художню майстерність з концептуальними текстами, вивчення досвіду західних практик з самобутньою національною специфікою, сміливо і вільно міксували іронію з сарказмом, красу з потворністю. Київська група “Революційний простір” (РЕП), учасниками якої стали Жанна Кадирова, Нікіта Кадан, Леся Хоменко, Володимир Кузнецов, Ксенія Гнилицька, Лада Наконечна, заявила про себе перформансом “РЕП-party” із вторгненням художників у реальний мітинг з іронічними плакатами. Представниками харківської групи SOSka, що об’єднала Миколу Рідного, Ганну Кривенцову, Сергія Попова, репрезентовано гостро соціальний, витриманий в душі документалістики проект “Вони на вулиці” — вуличні сценки, що пародіювали політичні події з головними героями з обличчями-пінапами відомих політичних лідерів. З часом учасники цих угруповань розпочали самостійне творче життя: так, **Жанна Кадирова** (нар. 1981) у своїх

скульптурних інсталяціях протиставляє гострі грані яскраво-кольорових глянцевих кахлів безбарвній безрадісності середовища мегаполіса (“Червоний мак”, 2007); **Ксенія Гнилицька** (нар. 1984 р.) створює картини — клаптикові ковдри з фрагментів різних тканин — “спогадів”, “досвідів”, своєрідну сімейну хроніку історії поколінь, де перемішує поп-арт і концептуалізм, примітив і абстракцію (“Карамболь”, 2007); апелюючи до соцреалізму живопис **Лесі Хоменко** (нар. 1980 р.) пропонує любов та іронію відносно гіперболізованих фігур дачниць, моржів і купальниць, які дивовижно балансують між підкреслено-тілесним і витончено-повітряним (“Купальщиця”, 2006).

Знаковими для актуального українського мистецтва другої половини 2000-х стали останні роботи О. Гнилицького з крупноформатними неореалістичними зображеннями самотніх “речей у собі”, загублених у порожнині простору свідомості людини (“Абсент”, 2004; “Пляшка”, 2005; “Коробки”, 2006). О. Тістол прийшов до створення постмедійної картини в проекті “TV + реалізм” (2009), досліджуючи процес перетворення людської особистості на медійний імідж у процесі накладення ілюзорності екрана на ілюзорність живопису, навмисно акцентуючи частотну природу зображення на телекрані. Активно заявив про себе в цей період молодий художник **Стас Волязловський** (нар. 1971 р.), чия графіка, виконана кульковою ручкою на тонованих чаєм простиррадлах і наволочках, шукає дотичності актуального мистецтва і творчості соціальних маргіналів, досліджує страхи підсвідомого засобами китчу, лубка, народної картинки, татуювання (“Дифузія ідентичності”, 2006; “Козак Мамай”, 2008). У руслі найновітніших пошуків художньої практики перебуває творчість **Олексія Сая** (нар. 1975 р.), який створює декоративні композиції із зображеннями нічних вогнів великих міст, індустріальних пейзажів, вічнозелених лісів і лук, сповнених позитивного настрою та спецефектів, на основі можливостей офісного пакета Excel (серія “Excel-art”, 2008).

Становлення нової художньої парадигми в сучасному актуальному мистецтві є спробою пошуків виходу з новітньої кризи цінностей. Постмодернізм пов’язує майбутнє з визнанням альтернативності, мінливості, поліфонічності розвитку універсуму й відкритості людини як його унікальної і невід’ємної частини до постійних трансформацій. У ХХ ст. мільйонне тиражування творів мистецтва, виникнення “віртуальних музеїв” на інтернетівських сайтах, розвиток міжнародної виставкової

діяльності, просвітницького туризму, присутність елітарних текстів у побутовій рекламі й дизайні залучають до світу культури масового споживача, що перетворює наш світ на “музей без стін” (за висловом А. Мальро). Це, з одного боку, безперечно релятивізує звичні культурні орієнтири, породжує персоналістську розгубленість, однак, з іншого — стимулює зростання індивідуального культурного потенціалу кожного через прилучення до багатобарвного світу мистецтва.

### Контрольні запитання

1. В яких умовах формується Новітнє мистецтво?
2. Які особливості художньої мови сучасного мистецтва?
3. Порівняйте риси модернізму та постмодернізму.
4. Проаналізуйте еволюцію творчості П. Пікассо.
5. У чому полягала інноваційність мистецтва фовізму?
6. Якими є особливості художньої практики кубізму?
7. Проаналізуйте соціальну програму мистецтва експресіонізму.
8. Порівняйте стилістику італійських футуристів і українських кубофутуристів.
9. Оцініть внесок українського авангарду в світове мистецтво.
10. Якими є особливості художньої практики абстракціонізму?
11. Проаналізуйте творчість художників-сюрреалістів.
12. У чому полягала художня програма мистецтва поп-арту?
13. Виявіть основні тенденції розвитку сучасної архітектури.
14. Виявіть основні тенденції живопису постмодернізму.
15. Оцініть художнє значення українського мистецтва Нової хвилі.

### Література

1. Андреев Л.Г. Сюрреализм: История. Теория. Практика / Л.Г. Андреев. — М. : Гелеос, 2004.
2. Андреева Е.Ю. Постмодернизм: искусство второй пол. XX — нач. XXI в. / Е.Ю. Андреева. — СПб. : Азбука-классика, 2007.

3. *Вирмо А.* Мэтры мирового сюрреализма / А. Вирмо. — СПб. : Академический проект, 1996.
4. *Власов В.Г.* Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм: терминологический словарь / В.Г. Власов. — СПб. : Азбука-классика, 2005.
5. *Герман М.Ю.* Модернизм. Искусство первой половины ХХ века / М.Ю. Герман. — СПб. : Азбука-классика, 2005.
6. Западное искусство. ХХ век. Между Пикассо и Бергманом / отв. ред. Б.И. Зингерман. — СПб. : Дмитрий Буланин, 1999
7. Западное искусство. ХХ век. Проблемы интерпретации. — М. : URSS. КомКнига, 2007.
8. *Иконников А.В.* Архитектура ХХ века. Утопии и реальность: В 2 т. / А.В. Иконников. — М. : Прогресс-Традиция, 2001.
9. *Ильин И.П.* Постмодернизм: словарь терминов. — М. : Intrada, 2000.
10. История зарубежного искусства / под ред. М. Кузьминой, Н. Мальцевой. — М., 1983.
11. *Кравич Д.* Українське мистецтво. — Ч. III / Д. Кравич, В. Овсійчук, С. Черепанова. — Л, 2004.
12. *Лесли Р.* Поп-арт. Новое поколение стиля / Р. Лесли. — Минск : Белфакс, 1998.
13. *Маньковская Н.Б.* Эстетика постмодернизма / Н.Б. Маньковская. — СПб. : Алетейя, 2000.
14. *Ришар Л.* Энциклопедия экспрессионизма: живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / Л. Ришар. — М. : Республика, 2003.
15. *Рохас К.* Мифический и магический мир Сальвадора Дали / К. Рохас. — М. : Республика, 1998.
16. *Рохас К.* Мифический и магический мир Пикассо / К. Рохас. — М. : Республика, 1999.
17. *Турчин В.С.* По лабиринтам авангарда / В.С. Турчин. — М. : Изд-во МГУ, 1993.
18. Український авангард 1910—1930 років: альбом / Д.О. Горбачов (авт.-упор.). — К. : Мистецтво, 1996.
19. *Усовская Э.А.* Постмодернизм в культуре ХХ века: учебное пособие для вузов / Э.А. Усовская. — Минск, 2003.
20. Феномен української культури: методологічні засади осмислення: зб. наук. праць. — К., 1996.
21. Новейшая история украинского искусства [Электронный ресурс]. — Режим доступу: <http://top10-kiev.livejournal.com/281049.html>.

## ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

### А

Аалто Алвар 367  
 Аббасі 98  
 Айвазовський Іван 299  
 Аліпій (Алімпій) 180  
 Аменхотеп Молодший 35  
 Аполлодор Дамаський 63, 67  
 Архипенко Олександр 390—391

### Б

Базеліц Георг 433  
 Балла Джакомо 384, 385  
 Баскія Жан-Мішель 433  
 Бенуа Олександр 344  
 Бердслі Обрі 336, 339—340  
 Берн-Джонс Едвард 338  
 Берніні Лоренцо 237, 239, 241  
 Бехзад 98  
 Блейк Вільям 295, 297  
 Богаєвський Костянтин 351  
 Богомазов Олександр 287, 288  
 Бойс Йозеф 419, 423  
 Бойчук Михайло 351—352  
 Бойчук Тимофій 350, 352  
 Бокшай Йосип 412  
 Борисов-Мусатов Віктор 344  
 Боровиковський Володимир 268—  
 269  
 Бороміні Франческо 238—239  
 Босх Ієронім 215—218  
 Боттічеллі Сандро 198—200  
 Боччоні Умберто 384, 385  
 Брак Жорж 381—382  
 Бранкузі Костянтин 383  
 Браманте Донато 192—193  
 Брейгель Пітер 218—221  
 Брунеллескі Філіппо 192—193  
 Брюллов Карл 297—298

Булатов Ерік 416  
 Бурачек Михайло 350  
 Бурдель Еміль Антуан 368—367  
 Буше Франсуа 261

### В

Вазарелі Віктор 417  
 Вайет Ендрю 361  
 Вайола Білл 421  
 Ван Вей 110—111  
 Ван Гог Вінсент 327—329  
 Ван Дейк Антоніс 249—250  
 Ван Ейк Ян 212, 213—214, 215  
 Васильківський Сергій 313, 314  
 Ватто Антуан 261, 263  
 Веласкес Дієго 245—247  
 Верещагін Василь 306  
 Вермеєр Дельфтський Ян 251—252  
 Веронезе Паоло 210—211  
 Верроккьо Андреа 194—195  
 Вессельман Том 415  
 Весніни Олександр, Віктор,  
 Леонід 365  
 Вістлер Джеймс 361  
 Вламінк Моріс 374  
 Воргол Енді 415—416  
 Врубель Михайло 342, 344

### Г

Гаруст Жерар 435  
 Гауді Антоніо 332, 335, 337  
 Галс Франс 250—251  
 Ге Микола 307—308  
 Геда Віллем 252, 254  
 Гейнсборо Томас 266—267, 268  
 Гері Френк 431  
 Герст Демієн 436  
 Гіберті Лоренцо 193, 194



Гімар Ектор 332—333  
 Гірландайо Доменіко 197—198  
 Глущенко Микола 423  
 Гнилицький Олександр 437, 438  
 Го Сі 111  
 Гоген Поль 326—327  
 Гойя Франсіско 292—294  
 Гольбейн Молодший Ганс 221—222  
 Голосій Олег 438  
 Городецький Владислав 331, 334  
 Горська Алла 423—424  
 Григорович-Барський Іван 271  
 Грімшоу Ніколас 433  
 Гріс Хуан 383  
 Грек Феофан 140—141  
 Гропіус Вальтер 364  
 Гу Кайджи 109

## Д

Давід Жак-Луї 264—265, 266  
 Далі Сальвадор 406, 408  
 Дега Едгар 322—323  
 Дейнека Олександр 411  
 Делакруа Ежен 292, 293  
 Дельво Поль 404  
 Дерен Андре 374  
 Джакометті Альберто 409  
 Джорджоне 208, 210  
 Джотто ді Бондоне 190—192  
 Діонісій 142  
 Дом'є Оноре 305, 306  
 Донателло 194  
 Донген Кеес ван 374  
 Дубовик Олександр 425  
 Дюрер Альбрехт 222—225  
 Дюшан Марсель 398—399

## Е

Екстер Олександра 388  
 Ель Греко 243—244, 245  
 Ерделі Адальберт 412

Ернст Макс 403  
 Естес Річард 420, 421

## Є

Єрмілов Василь 390

## З

Зарецький Віктор 423, 424  
 Зарудний Іван 284

## Ж

Жемчужников Лев 306  
 Жеріко Теодор 290, 291—292  
 Жильбер 154  
 Жук Михайло 347

## І

Іванов Олександр 298—299, 301  
 Ікінс Томас 361  
 Іктин 50  
 Імхотеп 33  
 Інені 35

## Й

Йогансон Борис 410

## К

Кабаков Ілля 422  
 Кадирова Жанна 439  
 Кайкей 119  
 Калатрава Сантьяго 432—433  
 Каллікрат 49, 50  
 Кандинський Василь 392—394  
 Караваджо 242—243  
 Кіа Сандро 434  
 Кіпренський Орест 296—297  
 Кіріко Джорджо де 399—400  
 Кірхнер Ернст Людвиг 376, 377  
 Кіфер Ансельм 433  
 Клас Пітер 252  
 Клімт Густав 335, 338—339

Клоуз Чак 420  
Кляйн Ів 419  
Ковнір Степан 272  
Кондзелевич Йов 278—279  
Констебл Джон 295  
Кончаловський Петро 345  
Коплі Джон 361  
Корбюзье Ле 358, 363—364  
Корін Огато 123  
Костанді Кіріак 306  
Коцка Андрій 412  
Кошут Джозеф 422  
Крамської Іван 307, 312  
Криволап Анатолій 425  
Кричевський Василь 335  
Кричевський Федір 346, 347  
Куїнджі Архип 313  
Куккі Енцо 434  
Кунінг Віллем де 397  
Кунс Джефф 434  
Курбе Гюстав 304  
Кустодієв Борис 344

## Л

Левицький Дмитро 267—268, 269  
Левітан Ісаак 314  
Лентулов Аристарх 386  
Леонардо да Вінчі 200, 201—202  
Лібескінд Даніель 432  
Лімбурги Поль, Ерман, Жаннекен  
170, 171  
Лісіпп 59  
Ліхтенштейн Рой 415  
Лі Чжаодао 110  
Ло Пін 109  
Лосенко Антон 284

## М

Магрітт Рене 404—406  
Мазаччо 195, 196  
Майоль Арістид 369

Макінтош Чарльз 334  
Маковський Володимир 306  
Манайло Федір 412  
Малевиц Казимір 172, 388—389,  
394—395  
Мане Едуард 321—322, 320  
Маневич Абрам 350  
Мантенья Андреа 195—196  
Маріані Карло Марія 435  
Марк Франц 378—379  
Марке Альбер 373—374  
Мартос Іван 284  
Марчук Іван 424  
Массон Андре 403  
Матісс Анрі 372—373  
Машков Іван 345  
Ма Юань 111  
Меретин Бернард 272, 273  
Меліхов Георгій 412  
Михайлов Борис 438  
Мікеланджело Буонаротті 204,  
205—207, 239  
Мілле Франсуа 304  
Міллес Джон 337  
Міро Хуан 403—404  
Мірон 55  
Міс ван дер Рое Людвіг 364  
Мнесикл 49  
Модільяні Амедео 367, 368  
Мондріан Піт 391, 396  
Моне Клод 316, 318—319  
Моронобу Хісікава 124  
Мунк Едвард 375—376  
Мур Генрі 408  
Мур Чарльз 429  
Мураками Такасі 436  
Мурашко Олександр 345, 346—  
347  
Муха Альфонс 340  
Мухаммед 98  
Мухіна Віра 411

## Н

Наумен Брюс 421  
 Нарбут Георгій 349—350  
 Нестеров Михайло 345  
 Німеєр Оскар 364  
 Ні Цзань 111  
 Новаківський Олекса 348—349  
 Нольде Еміль 378, 379  
 Ньюмен Барнетт 398

## О

Ольбріх Йозеф Марія 333  
 Ольденбург Клас 413—414  
 Орловський Володимир 313  
 Орта Віктор 332

## П

Пайк Нам Джун 421  
 Палладіо Андреа 193, 195  
 Пальмов Віктор 389  
 Перов Василь 305—306, 312, 313  
 Петрахович Микола 229—230  
 Петров-Водкін Кузьма 345—346  
 Пехштейн Макс 377, 378  
 П'єро делла Франческа 196—197  
 Піано Ренцо 430  
 Пікабіа Франсіс 399  
 Пікассо Пабло 369—371, 379—383  
 Пінзель Йоан 273—274  
 Піссарро Каміль 319  
 Пимоненко Микола 306, 307  
 Поліклет 54  
 Поллок Джексон 397  
 Пракситель 58  
 Пуссен Нікола 256—257

## Р

Райлі Бріджит 417  
 Райт Френк 365, 366, 367  
 Растреллі Бартоломео 242, 272  
 Раушенберг Роберт 414

Рафаель Санті 202—204  
 Рейнолдс Джошуа 265—266  
 Рембрандт Гарменс ван Рейн 252—255, 257  
 Ренуар Огюст 319, 321  
 Реріх Микола 345  
 Репін Ілля 309—312  
 Ріхтер Герхард 419, 436  
 Роджерс Річард 430—431  
 Роден Огюст 323—324  
 Родченко Олександр 395  
 Ройтбурд Олександр 437, 438  
 Рокотов Федор 267  
 Россетті Данте 337  
 Ротко Макс 392, 397  
 Рубенс Пітер Пауль 248—249  
 Рубльов Андрій 141—142  
 Руссолю Луїджі 385  
 Руткович Іван 278

## С

Савадов Арсен 437, 438, 439  
 Саврасов Олексій 313  
 Северіні Джіно 384, 385  
 Світославський Сергія 313  
 Сезанн Поль 324—326, 380  
 Сенмут 35  
 Сенькович Федір 229  
 Сера Жорж 321  
 Серафімов Сергій 362, 366  
 Сессю 123  
 Серов Валентин 339, 340—342, 346  
 Сігал Джордж 414  
 Сільваші Тиберій 424  
 Сіслей Альфред 319  
 Скопас 58  
 Смітсон Роберт 420  
 Снейдерс Франс 250  
 Соамі 121  
 Сомов Костянтин 344

Сойер Рафаель 361  
Стерлінг Джон 428, 430  
Стюарт Гілберт 361  
Суриков Василь 308—309  
Сугін Хаїм 379  
Суфло Жак 263  
Сюй Вей 112  
Сяраку 124

## Т

Таканобу Фудзівара 121—122  
Тангі Ів 403, 404  
Татлін Володимир 386, 410  
Тенглі Жан 418  
Тернер Вільям 298, 296  
Тиціан Вечелліо 207—210  
Тінторетто 211  
Тістол Олег 438, 440  
Торі 118  
Тропінін Василь 299  
Трохименко Карпо 411  
Трутовський Костянтин 306  
Труш Іван 348  
Тулуз-Лотрек Анрі 327  
Тутмес 40

## У

Ункей 119  
Утамаро Кітагава 124

## Ф

Фідій 49, 56  
Філонов Павло 386  
Флавін Ден 418  
Фостер Норман 432  
Фрагонар Жан Оноре 261, 265  
Фрідріх Каспар Давід 289, 290—  
291

## Х

Хадід Заха 431  
Харунобу Судзукі 124  
Хеккель Еріх 376  
Хіросіге 124  
Хокусай Кацусікі 124, 125  
Холодний Петро 347  
Хуан Шень 110

## Ц

Цаголов Василь 438  
Ці Байші 112

## Ч

Чжоу Фан 109

## Ш

Шагал Марк 400—401  
Швіттерс Курт 399  
Шевченко Тарас 299—303  
Шедель Йоган 271, 273  
Шерман Сінді 435  
Шехтель Федір 333  
Шишкін Іван 314  
Шишко Сергій 423  
Шмідт-Ротлуфф Карл 376, 377  
Шовкуненко Олександр 411  
Штернберг Василь 299

## Щ

Щусев Олексій 334, 410

## Ю

Юнь Шоупін 112

## Я

Яблонська Тетяна 411, 412, 423  
Ярошенко Микола 306—312

## ПРЕДМЕТНИЙ ПОКАЖЧИК

- |  |  |
|--|--|
| <p style="text-align: center;"><b>А</b></p> <p>абстракціонізм 391—398, 424—425</p> <p>аваре 115</p> <p>авангард 351—352, 387, 391</p> <p>адорант 27</p> <p>аккумуляції 414</p> <p>акціонізм 419—420, 439</p> <p>амарнський період 40—41</p> <p>ар-деко 366—367</p> <p>арте повера 418</p> <p>асамбляж 414, 418</p> <p style="text-align: center;"><b>Б</b></p> <p>базиліка 48, 66, 67, 93, 131, 132, 148, 149, 152, 161, 163</p> <p>бароко 236—255, 257, 258, 270—273, 276—281</p> <p>біо-тек 432—433</p> <p>бруталізм 364</p> <p style="text-align: center;"><b>В</b></p> <p>вабі 115</p> <p>відеоарт 420—421, 425, 438</p> <p>вітраж 156, 160, 162, 168, 169, 170, 333, 371, 374, 401</p> <p style="text-align: center;"><b>Г</b></p> <p>гіперманьєризм 435</p> <p>гіперреалізм 436</p> <p>готичний стиль 159—171</p> <p>гун бі 107, 112</p> <p style="text-align: center;"><b>Д</b></p> <p>давньоєгипетський канон 37</p> <p>дадаїзм 398—399, 401</p> <p>деконструктивізм 431—432</p> <p>дольмен 16</p> | <p style="text-align: center;"><b>Е</b></p> <p>Едо, доба 116, 123—125</p> <p>експресіонізм 374—379</p> <p>експресіонізм абстрактний 396—398</p> <p>еллінізм 44, 58—60</p> <p>енвайронмент 414</p> <p style="text-align: center;"><b>З</b></p> <p>зикурат 26</p> <p style="text-align: center;"><b>І</b></p> <p>інтернаціональний стиль 364</p> <p>ікона 137—138, 141—142, 180—181, 183—185</p> <p>імпресіонізм 317—324, 346—347, 350</p> <p style="text-align: center;"><b>К</b></p> <p>кінетизм 418</p> <p>класицизм 255—259, 263—269, 281—284,</p> <p>козацькі храми 270—271</p> <p>компресії 414</p> <p>конструктивізм 365—366, 395—396</p> <p>концептуалізм 421—423, 440</p> <p>кора 53</p> <p>кромлех 16—17</p> <p>кубізм 379—383, 400</p> <p>кубофутуризм 385—391</p> <p>курос 53</p> <p style="text-align: center;"><b>Л</b></p> <p>ленд-арт 420</p> <p style="text-align: center;"><b>М</b></p> <p>мегаліт 15</p> <p>менгір 16</p> |
|--|--|

метафізичний живопис 399—400  
мечеть 91—94  
мініатюра 89, 97—99, 157, 170—171,  
181  
мінімалізм 418  
модерн 331—337  
модернізм 356—412  
мозаїка 93, 133, 178, 339, 424

**Н**

неоекспресіонізм 433—434, 437  
нецке 115  
ню-йоркська школа 396—398

**О**

окасі 123  
оп-арт 417—418  
ордер доричний 48  
ордер іонічний 48  
ордер корінфський 48  
органічна архітектура 367

**П**

палеолітичні розписи 17—20  
палімпсест 19, 427  
периптер 47, 48, 63  
перформанс 419, 439  
поп-арт 413—416  
постімпресіонізм 324—329  
постмодернізм 413—441  
прафаеліти 337—338

**Р**

реалізм 303—315  
рококо 259—263, 267, 273, 340

романський стиль 143—158  
романтизм 289—303

**С**

сабі 116  
світове дерево (гора) 13, 21  
се-ї 107, 110, 112  
символізм 338—345  
симулякр 412, 435  
симуляціонізм 434  
соціалістичний реалізм 409—412  
соц-арт 416—417  
ступа індійська 82—83  
сувій 105—113  
сюрреалізм 401—409

**Т**

трансавангард 433—434, 437

**У**

укійо-е 123

**Ф**

флюксус 419  
фовізм 371—374  
фотореалізм 420  
функціоналізм 363—364  
футуризм 383—385

**Х**

хай-тек 430—431  
хепенінг 419  
хрестово-купольний храм 134—135

**Ю**

юген 116, 121

**В оформленні обкладинки використано ілюстрації:**

К. Моне. Сад у Живерні. 1900  
Хіросіге. Вид на довгий міст через озеро. 1834  
А. Гауді. Будинок Бальо у Барселоні. 1877.  
О. Архіпенко. Торс. 1948

**В оформленні шмуцтитулів використано ілюстрації:**

**Розділ 1.**

Храмовий комплекс Луксора в Фівах. XV ст. до н.е.  
Бізон з печери Альтаміра. Іспанія. XV—X тис. до н.е.  
Імператор Август. Поч. I ст. до н. е.

**Розділ 2.**

Аббасі. Бенкет на лоні природи. 1612  
Храм Неба. Пекін. 1420—1530  
Будда. Гандхара. 300

**Розділ 3**

Імператриця Феодора з почтом.  
Мозаїка церкви Сан-Вітале у Равенні. 546—547  
Подолана Синагога. Собор Нотр-Дам. Страсбург. Біля 1225—1230  
П'ятницька церква у Чернігові. Кінець XII — поч. XIII ст.

**Розділ 4**

П.Брейгель. Мисливці на снігу. 1565  
Донателло. Давид. 1430—1440  
Вежа Корнякта (1572—1629). Успенська церква (1572—1629). Львів

**Розділ 5**

А.Ватто. Паломництво на острів Кіферу. 1717  
Й. Пінзель. Жертвоприношення Авраама. 1757—1758  
Ж. Суфло. Пантеон. Париж. 1790

**Розділ 6**

М. Бойчук. Дівчина. 1909—1910

О. Роден. Адам. 1880—1881

А. Гауді. Будинок Бальо у Барселоні. 1877

**Розділ 7**

П. Пікассо. Герніка. 1937

Ф. Гері. “Танцюючий будинок” у Празі. 1995

О. Архіпенко. Жінка, яка розчісує волосся. 1914.



*Навчальне видання*

ШЕВНЮК Олена Леонідівна

# ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВ

*Навчальний посібник*

Підписано до друку 20.03.2015 р.  
Формат 70х90/16. Папір офсетний.  
Ум. друк. арк. 33,05.  
Наклад 300 прим.  
ВД «Освіта України»

ФО-П Маслаков Руслан Олексійович  
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи  
до державного реєстру видавців, виготівників  
і розповсюджувачів видавничої продукції  
ДК №4726 від 29.05.2014 р.  
Тел. (044) 384-26-08, (097) 479-78-36, (050) 552-20-13.  
E-mail: osvita2005@mail.ru, www.rambook.ru

Видавничий дім «Освіта України» запрошує авторів до співпраці з випуску видань, що стосуються питань управління, модернізації, інноваційних процесів, технологій, методичних і методологічних аспектів освіти та навчального процесу у вищих навчальних закладах.  
Надаємо всі види видавничих та поліграфічних послуг.