

## **Розділ 7. Типологія історичного буття мистецтва**

### ***§ 1. Категорії історичного буття мистецтва***

### ***§ 2. Першоджерела художнього осягнення світу в добу первісності***

**§ 3. Особливості середньовічного художнього бачення світу**

**§ 4. Мистецтво Відродження**

**§ 5. Мистецтво Нового часу**

**§ 6. Мистецтво реалізму**

**§ 7. Мистецтво романтизму**

**§ 1. Категорії історичного буття мистецтва**

Мистецтво — один з універсальних засобів пізнання та відтворення світу, в якому панує емоційно-почуттєве начало, творча уява, цілісне, всеохоплююче бачення світу і людини

та особлива логіка буття. Багато в чому ця логіка обумовлена змінами парадигм світобачення й економічних умов, які нерозривно пов'язані та взаємообумовлені. Наприклад, поява кінематографа була неможлива без соціально- економічного поступу, розвитку науки й техніки. Удосконалення ін-формаційних носіїв дозволило закарбувати принципово одиничне виконання музичного твору; невід'ємним від розвитку техніки є буття архітектури. Однак мистецтво здатне за допомогою фантазії, творчої уяви «підніматися» над соціально-економічним рівнем дійсності. Так, вдосконалення музичних інструментів не призвело до зникнення во-кальної музики, використання в композиторській творчості комп'ютер-них технологій не відмінило значення особистої майстерності та уні-кальності бачення світу композитора. Комп'ютерна графіка розкрила перед кінематографом небачені раніше можливості, але не втратила значення акторська гра, глибина й масштабність режисерського задуму. Комп'ютерна площина існування літератури в наш час не «відмінила» книгу, й жоден із засобів закріплення інформації не зменшить значення спілкування виконавця та глядача в театрі та концертній залі. Таким чином, матеріальне начало є одним із зовнішніх визначальних чинників художнього процесу.

У процесі художнього опанування світу винятково значущими є його внутрішні сили — традиції та новаторство, які надають мистецтву певної незалежності від матеріальної площини. Вони є відцентровим і до-центровим чинниками, співвідношення яких визначає логіку художнього процесу. На відміну від наукового знання, подальші здобутки якого можуть певним чином «перекреслити» цінність попередніх здобутків, художні традиції не втрачають своєї значущості. Вони акумулюють у собі духов-ний досвід певної історично-культурної доби, концентрують її визначальні цінності, які потенційно можуть актуалізуватися в контексті інших парадигм світобачення. Зміна ціннісних орієнтацій, світоглядних опор обумовлює новаторське формування нових художніх настанов. Традиції, орієнтовані на збереження досвіду, та новаторство, спрямоване на їх подолання, реалізуються у своєрідній, спіралеподібній динаміці. Так, на-приклад, художні настанови Античності були відкинуті мистецтвом Се-редньовіччя, але покликані до життя Ренесансом. На межі XVIII-XIX ст. сентименталізм протистояв раціональності класицизму XVII-XVIII ст., повертаючись до емоційності бароко.

Така логіка «заперечення — відновлення» традицій обумовлює питання щодо загальної спрямованості художнього процесу: чи спи-рається він на прагнення прогресу, досягнення все більшої доскона-лості, універсальності? Навряд чи можна стверджувати, що мистецтво класицизму досконаліше за бароко, а романтизм є більш довершеним, ніж мистецтво Відродження. Художні реалії сучасності надають цьому питанню ще більшої дискусійності. Однак творчий шлях кожного митця — це безперервний шлях до висот майстерності, поза цим праг-ненням досконалості митець втрачає своє ество.

Художньому процесу притаманна багатоспрямованість. З одного боку, це обумовлено розмаїттям індивідуальних нюансів світобачення й особливостей творчих стилів митців. З другого — одночасним існуванням різних за світоглядними настановами та тривалістю художніх напрямів і течій, урізноманітненням їх панорами від Нового часу до сьогодення. Ці особливості художнього процесу обумовлюють проблемність його періодизації.

Г. В. Ф. Гегель, періодизуючи художню практику людства, спирався на поняття художньої доби. На його думку, в історії мистецтва виокремлюються три надмасштабні доби — символічна, класична та романтична.

Сучасне естетичне знання, використовуючи поняття «художній світ», періодизує історичний шлях мистецтва таким чином:

- давнє мистецтво, спрямоване на осмислення загальних, поза-часових основ світобудови і відповідно — поняття простору (від доби первісності до Середньовіччя включно);
- мистецтво доби Відродження й Нового часу, спрямоване на досягнення саме процесу буття і часу;
- мистецтво Новітнього часу й сучасності, позначене свободою в оволодінні часом і простором.

Дана періодизація фіксує глобальні ознаки творчого мислення й «нівелює» внутрішню різнобарвність художнього процесу, якій більшою мірою відповідають категорії—художні метод, напрям, течія, школа, стиль тощо.

Основа художнього методу — система світоглядних орієнтацій, у цілому притаманна мистецтву певної доби (або індивідуальному світобаченню митця). Ця система визначає добір життєвих явищ, специфіку їх досягнення, відтворення та оцінки. Якщо художній метод — «призма» художнього світобачення доби, то художній напрям характеризує як концепцію світобачення, так і коло пріоритетної проблематики та засобів виразності.

Художній напрям — узагальнене поняття, що визначає найбільш показове, типологічне в художній практиці окремого періоду поза можливими розбіжностями втілення національно (регіонально) та індивідуально інтерпретованих загальних настанов. Як художні напрями зазвичай визначають бароко, класицизм, реалізм, романтизм, модернізм, кожен з яких існує в «множинності». Класицизм, наприклад, у французькому, російському, українському «варіантах», у контексті віденської класичної симфонічної школи має низку вельми специфічних ознак. Загальний світоглядний фундамент і сферу виразності романтизму особистісно інтерпретовано у творчості кожного з його представників.

В естетиці часто ототожнюються художній напрям та історично-культурна епоха. Наприклад, виділяють міфологічний реалізм Античності, середньовічний символізм, реалізм доби Відродження. Поступове урізноманітнення художньої практики в подальшому демонструє невідповідність художнього напрямку та доби. Новий час містив різні за світоглядними опорами та сферою виразності бароко, класицизм і реалізм, мистецьку панораму XIX ст. складали романтизм, імпресіонізм і реалізм, художню панораму XX ст. складали модернізм, реалізм та специфічна художня ситуація постмодернізму.

З межі XVII-XVIII ст. художній процес урізноманітнюється формуванням художніх течій, які варіюють світоглядні опори напрямів і відповідні системи їх творчого втілення та, як правило, нетривало реалізуються в окремих видах мистецтва. Зазвичай як художні течії визначають рококо, сентименталізм, примітивізм, пуризм, фовізм, кубізм, дадаїзм, сюрреалізм, футуризм і т. ін.

Єдність світоглядних і стилістичних опор у контексті певної національної спільноти (регіону) або групи митців, часто також поєднаних теоретичними деклараціями, характеризує поняття «художня школа». Так, як власне художні школи в музиці XVII ст. постають англійська верджинальна, німецька органна, італійська скрипкова, французька клавесинна, у мистецтві XIX ст. — російське об'єднання композиторів «Могутня купка», французька барбізонська школа живопису, у XX ст. — об'єднання композиторів «французька шістка» тощо.

Категорія «художній стиль» характеризує «опредметнення» творчого світогляду, матеріально закріплену, відносно сталу систему принципів його художнього відтворення. Художній стиль функціонує на різних рівнях. На рівні художньої доби можна визначити особливості стилю символічного мистецтва або мистецтва Давнього Єгипту. Безперечним є самостійне стилістичне оформлення художніх напрямів і течій.

Таким же повноправним буде використання даної категорії відносно національного аспекту осягнення мистецтва та особистісного творчого світобачення.

---

### § 2. Першоджерела художнього осягнення світу в добу первісності

Від початку існування людства спрямованість на колективне ви-живання та задоволення практичних потреб не спростовувала безпечності значущості перших спроб образного усвідомлення світу. Саме таким чином, за відсутності наукового знання, нерозвиненої здатності до теоретизування й узагальнення, людство могло збагнути світобудову, закарбувати свою наявність і значущість у ній. Сутнісні риси первісної культури, зокрема синкретичний характер, дозволяють визначити цей період як «пра-мистецтво», невиокремлене в самостійну форму суспільної свідомості та діяльності. Твори «пра-мистецтва» та форми його існування — ритуали, обряди, дійства (переважно магічного сенсу й призначення) — містили поряд з художнім інші мо-дуси світобачення, єднали вербальне, музичне й пластичне начала, спиралися на колективне творення й осягнення.

Малюнки в печерах Шафо, Ла Мадлен, Лорте, Лурд, Ласко (Франція), Альтамірській (Іспанія) та Каповій печерах (Урал) доводять, що «пра-мистецтво» сягає доби палеоліту і перш за все звернене до світу природи. Зображення тварин відзначалися намаганням максимально наблизитися до оригіналу та відбити рух. Подряпини, дірки від списів, палиць на зображеннях тварин, у сценах полювання доводять, що малюнок був і результатом магічного ритуалу, і моделлю бажаної ре-альності, на яку людина могла вплинути і в якій вона відігравала важливу роль. Зображення власне людини в добу палеоліту не було поширеним, однак навіть поодинокі такі малюнки демонструють, що людина намагалася усвідомити свою сутність і відмінність від природи. Поступово «живопис» набував динамізму, процесуальності, відтворюючи різні типи руху й положень тіла людини і тварини, а також певної глибини, перспективи (за допомогою світлотіні), різноманітності, що відбилося в поліхромності.

Намагання відтворити загальні, значущі й незмінні основи світо-будови відбилося в певних канолах зображення фігури (які поєднують зображення у фас і профіль). Прагнення досягнути світ у його зв'язках і цілісності виявилось у великих ансамблевих зображеннях. Вони засвідчили, що для людини того часу пра-художня діяльність була одним із важливих засобів розвитку мислення, уяви, пам'яті, відчуття домірності, здатності до оформлення та поступової реалізації задуму — адже «до-мистецтво» створювалося не з натури, а «по пам'яті». Наявність символічних зображень, орнаменту на кераміці також свідчить про розвинену фантазію, уяву, здатність до досягнення простору, відтворення на образно-чуттєвому рівні вищих цінностей.

Різноманітні форми первісної скульптури втілювали найбільш значущі для людства образи. Реалістичністю були позначені невеличкі статуєтки тварин. Символічний, магічний характер мали «палеолітичні Венери» — статуєтки, які втілювали образ Матері, родючості, плідності, життєдайності як уособлення вищих цінностей. Для них була показовою фактична відсутність кінцівок і рис обличчя, перебільшення ознак жіночої статі. Магічний характер мали й статуєтки, що зображували людину в масці тварини — як тотемного предка спільноти.

Начала літературної творчості формувалися на усному рівні, при цьому людина відчувала себе носієм накопиченого досвіду, відповідальним за його передачу іншим представникам спільноти та поколінням. Досвід колективного міфологічного мислення закріпився в декількох групах міфів. Найдавніші з них — космогонічні, про сутність і походження світу, сонця, зірок, місяця, та міфи про тварин, більш пізні — міфи про походження людини, ремесел і календарні.



Неолітична революція актуалізувала розвиток архітектури. У жит-лах поступово складався власне людський простір, формою та внут-рішньою організацією відмінний від природи. Нерозривність же лю-дини й природи відбивалася у мегалітичній архітектурі: політеїстичні релігійні настанови не розділяли світ людей та божественних сил, тому місця, найбільш «зручні» для спілкування з божественним світом, були «розімкненими», символічними.

Декорування речей символічними й реалістичними зображеннями як виток декоративно-прикладного мистецтва було і проханням про захист у божественних сил, і першою спробою естетизації людського світу, насиченням його гармонією, мірою й досконалістю.

Мистецтво давніх східних цивілізацій, зокрема Месопотамії та Єгипту, відрізняється відокремленням від інших форм суспільної свідомості, диференціацією видів мистецтва та активним форму-ванням відповідних кіл засобів виразності. Уперше митець постає як творча особа, покликана богами відтворити порядок світобудови та традиції. Їх одвічність і незмінність закріплювалися в системі ка-нонів. Ці визначальні естетичні принципи, численні правила в усіх проявах художньої діяльності заперечували її самостійність, рівень майстерності митця визначався рівнем та повнотою відтворення канону. Канонічність водночас надавала творчості сакрального харак-теру, тому митець за соціальним статусом наближався до жерця. У мис-тецькій діяльності на перший план виходило загальне, суспільне — як сакральне за значенням, тому вона не стільки відбивала дійсність, скільки надавала їй позачасового, максимально узагальненого харак-теру. Опора на релігійно-міфологічне мислення, переважно сакраль-ний характер, символічність, показові для мистецтва цієї доби, визначали першість його світоглядно-ідеологічної, магічної та су-гестивної функцій.

Ці ознаки мистецтва та притаманний культурі політеїзм зумовили певну першість сакральної архітектури в художній панорамі. У Ме-сопотамії здобутками архітектурного мислення стали арка, склепіння, склепінчаста стеля, зіккурат, палац. Безумовна світоглядна значущість культу потойбічного життя обумовила домінування в давньоєгипет-ській архітектурі таких форм, як гробниця-мастаба, піраміда, заупо- койний храм, храм на честь певного божества. У цілому архітектура відрізнялася монументальністю, поєднанням з живописом, скульпту-рою тощо. Це демонструють скельний храм Рамзеса II, храм цариці Хатшепсут, Карнакський і Луксорський храми, заупокійний храм при піраміді Аменемхета III (Лабіринт). Формування міст-держав обумо-вило складання основ містобудування. Зразком певним чином ціле-спрямованого планування став Вавилон: місто, оточене муром, захис-ними баштами, поставало як неприступна фортеця, самостійний простір із сакральним (храм) і світським (палац) центрами, до яких «сті- калися» вулиці.

Культ потойбічного життя визначав і значущість скульптури в давньосхідному мистецтві. В Єгипті намагання закарбувати образ небіжчика обумовило визначення пропорцій тіла, розвиток портретної скульптури. Сталість, канонічність, фронтальність, симетричність, відсутність руху й відповідність масштабів фігури соціальному статусу-су відбивали осягнення світу як незмінного. У період Тель-Амарна встановлення Аменхотепом IV монотеїстичного культу бога сонця Атона опосередковано привело до максимальної індивідуалізації, відтворення характерних рис моделі (скульптурні портрети Ехнатона й Нефертіті). Скульптура набувала розвитку також у різних формах рельєфу. Їм була притаманна канонічність у зображенні фігур, увага до світської тематики і сюжетики — сцен придворних церемоній, полювання, розваг, батальних сцен, а також оповідальність. Рельєфи й розписи часто розташовувалися рядами, відтворюючи перебіг подій і таким чином поєднуючи образотворче й вербальне начала.

Живопис давнини існував у монументальних, поєднаних з архітек-турою формах. У цій сфері найбільш повно відбилася система канонів: канон пропорцій, світла, кольору та його нюансів, зображення тіла людини й тварини, адекватність масштабу зображення особи її соці-альному статусу, фронтальність і лінійність зображення, площинність, статичність, відсутність об'єму, світлотіні тощо. Релігійний фундамент мистецтва давнини обумовив значущість образів божеств і специфічну їх зооморфність.

З переходом до письмового типу культури розвивається літерату-ра. Коло міфологічних сюжетів, легендарних сказань було розширено сюжетами про виникнення цивілізації. Художнім здобутком літерату-ри Месопотамії та Єгипту став епос. Його поява засвідчила, що спіль-нота осягає себе як єдина, як така, що має свій історичний шлях, керу-ється в бутті необхідністю осягнення одвічних, кардинальних проблем людства («Поема про Гільгамеша»). Жанрову, тематичну й образну палітру літератури складали релігійні («Книга пірамід», «Книга сар-кофагів»), дидактичні («Повчання Птахотепа», «Повчання Аменемхе- та III») та ліричні твори, зокрема філософська лірика, гімни, легенди, байки, казки. Особливої значущості в літературі Месопотамії у зв'язку з експансивним характером культури набули плачі.

Важливою складовою мистецької сфери давнього часу було декоративно-прикладне, зокрема ювелірне, мистецтво.

Доба Античності містить два великих періоди — культуру Давньої Греції та культуру Давнього Риму. Їх художнє бачення світу об'єднане такими рисами, як антропоцентризм,

єдність людини та соціуму, релігійно-міфологічне підґрунтя, які, втім, знаходили різні прояви й трактування.

Антропоцентричний характер культури Давньої Греції визначив зосередженість мистецтва на образі людини. Раціональні опори світо-розуміння обумовили необхідність визначення ідеальних пропорцій людського тіла, які стали фундаментом скульптури й архітектури. Людина в мистецтві поставала як певне відбиття Космосу — впорядкованої цілісності, первинної гармонії, як наочне втілення вищих духовних цінностей — гармонії, міри, довершеності. Водночас це був узагальнений образ ідеального громадянина полісу — молодій людини, готовій фізично та духовно йому служити.

Мистецтво, таким чином, ставало одним із суттєвих чинників формування та втілення ідеологічних настанов доби. Йому відводилася й важлива виховна роль — виховання було спрямоване на «гімнастичний» розвиток і «мусичний» — за допомогою мистецтва. У художній площині утверджувався ідеал калокагатії — нерозривної єдності етичного й естетичного начал, добра та краси. Закріплювався особливий статус митця: він демонстрував рівень майстерності, досконалості, виступаючи не стільки як творча особистість, скільки як носій суспільних духовних цінностей, як виразник волі поліса.

Міфологічна опора світогляду обумовила виняткову значущість міфологічної образності й тематики в мистецтві. Антропоморфні образи божеств у мистецтві Давньої Греції демонстрували вищу досконалість людини, що теж було одним із відтворень антропоцентризму та орієнтації людини на індивідуальне вдосконалення.

Мистецтво кріто-мікенського періоду (егейського, III-II тис. до н. е.) залишило слід перш за все в архітектурі. Кносський палац на Криті (Лабіринт) демонструє такі її характерні риси: відсутність симетрії, потяг до поєднання з монументальним живописом. У масштабних розписах домінували побутові, ритуальні сцени, динамічні й барвисті сцени природи. Палацові форми архітектури Мікен відрізняли потяг до симетричності, циклопічної масштабності, сталості, демонстрації могутності в сюжетах боротьби та полювання.

Міфологічні настанови доби закріпились в епічній літературі гомеровського періоду (XI-IX ст. до н. е.). «Іліада» та «Одіссея» Гомера відбили спроби людини усвідомити зв'язок явищ, цілісність світу, кардинальні проблеми буття людини та соціуму, намагання пізнати історію людства в нерозривному зв'язку з буттям богів. Здобутком часу стала мальована

кераміка геометричного стилю. Домінування геометричних форм специфічно виражало прагнення віднайти, створити струнку, впорядковану модель світобудови. Пізніше кераміка збагатилася намаганням відтворити саму дійсність — тваринний, рослинний і людський світ.

Пам'ятки переважно дерев'яної архітектури того часу, природно, не збереглися. Однак за допомогою зображень на керамічних виробках можна зробити висновки щодо певної новачності архітектури до-рійців, які вперше створили будівлю з низьких колон, перекритих двосхилим дахом.

Удосконалення полісної організації та політеїзм обумовили переважно культовий характер архітектури архаїки (VIII-VI ст. до н. е.). Храм набув статусу центру релігійного, політичного, економічного та художнього життя. Невеликий розмір храмових будівель, їх пропорційність, домірність людині відбивали антропоцентричну парадигму світорозуміння. У VII ст. до н. е. склалася система архітектурних ордерів. Вони визначали конструктивні особливості будівель, закріплюючи певні співвідношення частин несучих та несених, а також особливості декорування. У межах ордерної системи склався тип храму — периптер, відзначений гармонійністю форм й наближеністю пропорцій до пропорцій людського тіла.

Оспівування фізичної та духовної краси людини було змістовним центром скульптури. Курос і кора — домінуючі типи скульптурних зображень архаїки — закарбовували у даності, незмінності образ ідеальної молодої людини. Характерною ознакою цих статуй було нівелиювання рис обличчя, що надавало статуям узагальненості, певної символічності.

Певна «розімкненість», «відкритість» храмових споруд, особлива увага до пластичних об'ємних форм обумовили специфіку живопису в мистецтві архаїки зокрема та давньогрецькому мистецтві в цілому. Живопис існував у поєднанні з архітектурою (у зовнішньому колориті споруд, у мозаїках, інколи фресках) і скульптурою (розфарбовування статуй). Фактично єдиною самостійною його площиною був вазопис. У VII ст. до н. е. у вазописі панував орієнталізуючий (килимний) стиль. Він характеризувався потягом до розкоші, надмірності, рослинних і тваринних мотивів східного походження, своєрідною композицією горизонтальними рядами, що нагадувало оповідальність живопису давнини. У кінці VII ст. його змінив чорнофігурний стиль, відзначений композиційною єдністю художнього простору, орієнтацією на батальну, побутову і міфологічну тематику. Індивідуалізацією, психологізмом і потягом до динамічності відрізнявся червонофігурний стиль, який виникає наприкінці VI ст. до н. е.

У літературі домінувала епічна й лірична неримована поезія. Епічна поема Гесіода «Теогонія» в традиціях мистецтва давнини спирала-ся на регресивну модель історії людства, згідно з якою покращення цивілізаційних настанов, технічний розвиток негативно впливає на духовність. Показовим саме для лірики було її первинне поєднання з музикою — вірші виконувалися під акомпанемент ліри. Усе розмаїття ліричної тематики — від інтимної до громадянської — відтворила творчість Алкея, Сафо, Тиртея, Архілоха, Анакреонта.

Класичний період (V-IV ст. до н. е.) позначений потягом до індивідуального творчого бачення й відтворення світу, збільшенням зацікавленості у втіленні одиничного, особливого, неповторного.

Вершинне втілення архітектури класики — Афіський акрополь. Зведений під загальним керівництвом Фідія, цей комплекс храмових споруд (Пропілеї, храм Ніки Аптерос, Ерехтейон і Парфенон) спирав-ся на творчо трактовані канони архітектурного мислення. Симетричне розміщення будівель, основоположне для архаїки, Фідій замінив принципом вільної забудови, вільної гармонії. Сакральний ансамбль органічно вписався в пейзаж, його відрізняла природність, цілісність зі світом. Особливої живописності акрополю надавали масштабні рельєфи на міфологічну тематику й кольорове декорування.

Скульптура класики повністю відбила напруженість естетичних пошуків. Поліклет у трактаті «Канон» на основі математичних розрахунків остаточно закріпив принципи й канони відтворення людського тіла, втіливши його ідеал у своїх скульптурах. Творчість Мірона, Фідія, Скопаса, Праксителя, Лісіппа, Леохара була сповнена новаторства, намагання закарбувати індивідуальність, рух, динаміку, несталість, пристрасність, емоційність, безпосередню життєвість і певним чином — втрату гармонії та ясності, визначеності світорозуміння.

Зміна ціннісних орієнтацій, сенсу й спрямованості творчих шукань відбилася в домінуванні драматичного начала в літературі, бурхливо-му розвитку театру. Жанрові орієнтири часу — трагедія і комедія, які виконували естетичну, виховну й катарсичну роль. Трагедії Есхіла, Софокла, Евріпіда стали довершеними зразками жанру, який характеризувався опорою на міфологічну тематику й образність, нерозривним поєднанням з музикою, значущістю хорових епізодів як коментатора подій від народу. Комедії Арістофана закарбували сатиричний погляд на життя соціуму.

Активізація мистецьких контактів з іншими культурами, вихід за межі полісних цінностей, певний індивідуалізм, зосередженість мис-тецтва перш за все на особі людини визначали мистецьке «обличчя» доби еллінізму (друга половина IV ст. до н. е. — I ст. н. е.).

Зверненість до дійсності як такої детермінувала бурхливий розвиток архітектури. З одного боку, у ній урізноманітнюються типи суспільних споруд — виникають такі форми, як ринкова площа, торговельні ряди, портики і т. ін., з другого — архітектура тяжіє до грандіозності, роз-коші внутрішнього та зовнішнього декорування, неможливого раніше змішання ознак різних ордерів. Це наочно закарбовано у таких велич-них спорудах, як храм Серапеум в Александрії (архітектор Парменіск), храми Зевса в Афінах, Аполлона в Дідімі, Артеміди в Магнесії, Пер-гамський вівтар, Мавзолей в Гелікарнасі, Фароський маяк тощо. Одним з актуальних завдань зодчества було формування цілісності нових міст. При цьому принципи регулярного планування (гіпподамової системи, сформованої в V ст. до н. е.) поєднуються з новими тенденціями — центром міста стають адміністративні й торговельні споруди, плану-вання стає більш вільним, відповідним місцевому ландшафту.

У нерозривному зв'язку з архітектурою розвивалася монументаль-на скульптура, відзначена грандіозністю. Масштабність, драматизм, експресивність, динамічність сцен гігантомахії Пергамського вівтаря відбили зміну естетичних ідеалів, заперечення притаманних раніше скульптурі спокою, пропорційності. Творчість Агесандра, Скопаса, Лісіппа, Полідора, Афінодора стала зразком так званої «патетичної» скульптури, сповненої індивідуалізації, бурхливих емоцій і руху. Фор-мування нових, підкреслено реалістичних принципів, відбилося і в «натуралістичній» скульптурі. Урізноманітнення стилістики від-билося у формуванні різних скульптурних шкіл — александрійської, пергамської, аттичної, родоської.

Скульптура еллінізму звертається до образу людини як індивіду-альності, до нових скульптурних форм, які специфічно віддзеркалили потяг до подолання сутнісних концептуальних основ давньогрецького мистецтва — гармонії, ідеалізації людини, її буття.

Особистісні орієнтації еллінізму зумовили відмову від масштабних епічних і драматичних літературних «полотен» та активізацію уваги до малих жанрів: ідилії, біографії, епіграми, буколічної літератури. Вони не мали канонічних настанов і були здатні до відтворення саме індивідуального, одиничного. Це жанрове розмаїття визначало тема-тичне й

образне коло творчості Каллімаха, Арата, Феокріта. Тоді ж фактично останню сторінку в історію давньогрецької комедії вписав Менандр.

Особливості художнього бачення світу в римську добу визначалися системою цінностей, у центрі якої були ідеї богообраності римського на-роду, патріотизму, відданого служіння державі. Саме тому метою мистецтва Давнього Риму було утвердження особливого образу людини як підданого, частки соціуму. Імперський характер культури, певний космополітизм, інтенсивний діалог із мистецтвом підкорених народів обумовили розмаїття художніх форм і орієнтацію митця на задоволення насамперед практичних потреб. Римське мистецтво було також неможливим поза опорою на міфологію, яка поєднувала в собі міфологічні настанови Давньої Греції, етрусків, народів Азії та Європи.

Утилітарна спрямованість мистецтва повністю відбилася в римській архітектурі. Увагу зодчих привертало створення незаних рани-ше форм — аркад, мостів, водогонів-акведуків, шляхів, тріумфальних арок, терм, базилік, амфітеатрів, цирків. Практичне та масове начало виходило на перший план також при створенні храмових будівель, споруд соціального призначення. Вони відбивали ідеал колективного начала, ідею могутності держави й тому були колосальними, розрахованими на велику кількість людей. Це зумовило використання нових матеріалів, зокрема бетону, і нової монолітно-блокової конструктивної системи. Такими були надмасштабні Форум, Вівтар миру, Колізей, Пантеон і численні амфітеатри, які втілили специфічну для мистецтва Давнього Риму орієнтацію на видовищність. Якщо у функціональному колі давньогрецького мистецтва домінувало виховне, катарсичне, естетичне начало, то ця доба актуалізувала розважальне начало, до того ж у специфічних формах, сповнених жорстокої фізичної боротьби.

Скульптура доби проходить тривалий і складний шлях розвитку від опори на здобутки мистецтва етрусків, давньогрецького мистецтва з його культом міри, гармонії, краси до підкресленого натуралізму. Скульптурний портрет і портретні статуї поступово набували парадності, підкресленої урочистості та водночас виняткової індивідуальності на межі з гротеском.

Нерозривний зв'язок образотворчого мистецтва й архітектури виявився у пишному скульптурному та живописному прикрашенні будівель різноманітного призначення. Широкого розповсюдження дістали монументальний мозаїчний живопис.

Театр і література Риму базувалися на давньогрецькому доробку. Не випадково час їх народження пов'язують із латинським перекладом Лівієм Андроніком гомерівської «Одіссеї», грецьких комедій і трагедій (240 р.). Однак з усього розмаїття давньогрецької літератури давньо-римська взяла за взірць жанри, які відбивали розважальну, масову спрямованість мистецтва. Одним із провідних жанрів стала комедія, найкращі зразки якої були створені Тітом Макцієм Плавтом, Публієм Теренцієм Арфом. Не залишилася поза увагою митців і драма, розвинена у творчості Лівія Андроніка, Еннія, Акція.

Під час розпаду республіки набувала значущості лірика, що ознаменувало зацікавленість митців у втіленні внутрішнього, почуттєвого світу людини. У ліриці Гая Валерія Катулла міфологічні теми та образи стали підґрунтям різноманітних варіацій теми кохання. Епічну лінію давньогрецької літератури продовжив Публій Вергілій Марон. Його «Енеїда», сповнена громадянського пафосу, декларувала ідею світового панування Риму, величі Августа. Видатними поетами доби були Апулей, Овідій, Горацій, Пліній Молодший, у жанрі сатири працювали Ювенал, Лукіан Самосатський, Петроній, байкар Федр. Здобутком римської літератури став жанр роману (грецькою та латиною), який спирався як на реалізм у відтворенні життєвих ситуацій та характерів, так і на комічне начало — пародіювання грецьких романів. Найвідомішими зразками давньоримського роману є «Метаморфози, або Золотий віслук» Апулея, «Дафніс і Хлоя» Лонга та «Ефіопіка» Геліодора. У добу пізньої імперії тематичне, сюжетне, образне коло римської літератури наповнюється християнськими орієнтаціями, які поступово набувають все більшої вагомості.

---

### § 3. Особливості середньовічного художнього бачення світу



Надмасштабний відрізок історії людства, Середньовіччя (V-XV ст.), позначене формуванням, розквітом і розпадом феодального суспільства та радикальною зміною культурної парадигми. Це відбилося в пануванні теоцентричного світорозуміння, глобальній значущості християнського світогляду, ієрархічності й символічності картини світу, зосередженості духовного життя навколо церкви. Наслідком стала диференціація мистецтва на сакральне й світське, першість релігійної тематики й образності. Мистецтво, яке раніше слугувало людині, соціуму, державі, тепер «належить» церкві та є надважливим засобом виховання й чинником формування християнських настанов. Таким чином, мистецтво виконує перш за все ідеологічну, сугестивну та виховну функції. Зосередженість мистецької освіти в лоні церкви, як і єдність церкви й християнських настанов, обумовлює єдність, кано-нічність засобів і прийомів виразності. За цих умов у мистецтві формується новий образ людини, спрямованої на духовне вдосконалення.

Людина в контексті доби — не творець світу й себе, а творіння Бога. Саме тому змінюється ставлення до творчості, зокрема художньої. Вона стає вираженням божої волі, що відбивається в анонімності митця.

Мистецтво Візантії (395 р. — XV ст.) було позначене своєрідністю ціннісних орієнтацій, художніх ідеалів, обумовленою православ'ям, а також синтезуванням східних рис і особливо значимих античних традицій, а також важливістю світської тематики й образності.

Архітектура Візантії у зв'язку з імперським характером культури відзначена великою увагою до розвитку міст. З V ст. у Константинополі архітектори починають застосовувати нове радіальне планування міст, за римськими традиціями зводяться багатопверхові будинки з аркадами. Потреба в обороні міст відбилася в розвиненій системі захисних споруд, що складалася зі стін, башт, ровів, в'їзних брам, масштабність і міцність яких була адекватна величчю імперії.

Центром архітектурних шукань стала сакральна сфера. Античне зодчество приділяло увагу не тільки власне храмовій будівлі, а й навколишньому простору, де здійснювалися

релігійні обряди. Християн-ський же храм — частка неба на землі, місце соборного єднання па-стви — потребував організації внутрішнього простору, принципово відмінного від зовнішнього. Основними формами стають базиліка та хрестово-купольний храм. Їх конструкція та внутрішнє декорування сповнюються символічного змісту. Найяскравіший приклад купольної базиліки — Собор Святої Софії в Константинополі (архітектори Ан-фімій та Ісідор). Сакральна архітектура ґрунтувалася на принциповій єдності з монументальним живописом, декоративно-прикладним мис-тецтвом, літературою та музикою. Її відрізняла й концептуальна роз-біжність між пишним внутрішнім оздобленням, яке символізувало багатство душі християнина, і зовнішнім аскетизмом, у чому відбива-лася вторинна значущість мирського начала. Це співвідношення змі-нюється в XIV-XVст. з розвитком містицизму. Інтер'єри храмів втрачають розкіш — вони не повинні відволікати людину від молитви. Зовнішнє «вбрання», навпаки, набуває пишноти — як передумання духовної розкоші молитви. Ускладнення конструкції храму, збільшен-ня розмірів, багатокупольність, декоративне цегляне мурування, при-крашення фасаду рельєфами, кам'яним різьбленням, легкість, витон-ченість споруд відбивають цю зміну ціннісних орієнтацій та художніх ідеалів.

Тематика та образність живопису обумовлювалися християнським світоглядом. Поряд із мозаїкою та фрескою постає іконопис. Сутнісни- ми ознаками цього здобутку візантійського мистецтва були символічність зображення, багаточаровість, площинність, золоте тло, символічність, канонічність іконографічних типів і відмова від дійсності, руху. Кано-нічним було й розташування певних іконографічних типів у храмі. Це відбивало даність, непорушність створеного Богом світу та водночас його ієрархічність. У IX-X ст. ікони прикрашаються різьбленням і по-золотою.

Літературі Візантії була притаманна своєрідна цілісність, відсут-ність розподілу на наукову та художню. Особливого значення в ній набула патристика. Твори отців церкви — Василя Великого, Немесія Емеського, Іоанна Дамаскіна, Григорія Нісського, Іоанна Златоуста, філософські трактати «Ареопагітики» обґрунтовували теоцентричну картину світу, роль і місце людини в ній. Історичні твори Прокопія Кесарійського, Іоанна Малали також подавали історію людства в хрис-тиянському дусі. Переважно сакральна сутність літератури обумовила першість у жанровому колі нових, сповнених символізму жанрів — агіографії, гімну, проповіді, кондака, ікосу, канону, тропаря.

Література X-XI ст. звертається до античного доробку. Антична трагедія досліджується літераторами як така, що має позитивну ви-ховну роль, поновлюються традиції елліністичного любовного роману. У цьому світському жанрі було «реабілітовано» красу людини, підне-сено чисте земне кохання. На перетині живопису й літератури сфор-мувалося мистецтво книжкової мініатюри.

Музика була невід'ємною частиною християнської обрядовості. У відповідності до сакральних потреб сформувалися нові жанри хоро-вого співу без супроводу — кондак, ікос, акафіст, тропар. Відсутність точного нотопису обумовлювала існування музичного мистецтва на усному рівні.

Художнє життя Західної Європи середніх віків традиційно умовно поділяють на дороманський (476 р. — X ст.), романський (XI-XII ст.) і готичний (XIII-XIV ст.) періоди. Порівняно з мистецтвом Візантії західноєвропейське, зберігаючи всі ознаки середньовічного художнього мислення, мало специфічні риси. Анонімне мистецтво зосереджувалося не тільки в монастирях і церквах, а також у цехах, що свідчило про його ремісничий статус. Тільки в XVI ст. митець набуває статусу власне художника (аджеста). Багаточисельності надавала художньому досягненню світу наявність також сміхової культури. Особливою була й емоційна атмосфера мистецтва, певна похмурість і екзальтованість якої багато в чому обумовилась есхатологічними очікуваннями.

У дороманський період теоцентричні орієнтації доби обумовили потребу змін у сакральній архітектурі, урахування римського та візантійського досвіду. Наприклад, для палацової капели Карла Велико-го прообразом став собор Сан-Вітале Юстиніана, було відроджено форми тріумфальної арки, базиліки. Водночас із ретроспективною тенденцією архітектура збагачується такими новаціями, як монастирський ансамбль і вестворк.

Особливого розвитку набуло декоративно-прикладне мистецтво поліхромного та в подальшому «звіриного» стилів. Надзвичайна значущість письмово закріпленого святого слова обумовила надвелику увагу до створення рукописної книги і книжкової мініатюри. Її найкращими зразками стали Євангеліє архієпископа Ебо, Утрехтський псалтир, Аахенське Євангеліє. Розвиток музичного мистецтва того часу також був обумовлений пануванням релігійного начала, канонізацією сакральних співів і формуванням так званого григоріанського хоралу (одноголосного чоловічого співу латиною).

Романський період став часом становлення єдиного загальноєвропейського художнього стилю. Свою назву він дістав завдяки певній близькості архітектури римським зразкам. Саме тому основні архітектурні форми — церква, монастирський ансамбль і феодальний замок — відзначалися монументальністю та поєднанням сакрального й оборонного призначення. Розвиток міст у цей час зумовив розвиток світського будівництва й формування архітектурних шкіл — бургундської, цистеріанської тощо.

Загальним для романської архітектури було поєднання з образо-творчим, декоративно-прикладним, музичним мистецтвом і літературою. Головна мета живопису й скульптури полягала у відтворенні духовного начала, страждань, есхатологічних образів як перестороги для кожного християнина. У живописі (зокрема, фрескових розписах) це відбилосся в площинності, схематичності, відмові від пропорційності, об'ємності, процесуальності, руху.

Бурхливий розвиток відрізняє літературу цього періоду. Її знаковим явищем стає героїчний епос. Найкращі його зразки — французька «Пісня про Роланда», англійський «Беовульф», іспанська «Пісня про Сіда», німецька «Пісня про Нібелунгів». Вони закарбовували нові цінності лицарства, новий образ людини, ідеалом для якої було вірне служіння сеньйору, хоробрість, шляхетність тощо. У контексті безумовної значущості релігійних опор світорозуміння своєрідним естетичним парадоксом доби був жанр лицарського роману. «Персеваль» Кретьєна де Труа, «Трістан та Ізольда», «Ерек та Еніда» підносили земне кохання (осягнене, втім, як трагічне), були сповнені казкових, чудесних мотивів. Міська, бюргерська література орієнтувалася на життєві образи городян. Комізм у баченні суперечностей доби відбився у жанрах віршованої новели, байки, жарту (фаблію у Франції та шванк у Німеччині).

Комічним началом було сповнене таке явище Середньовіччя, як карнавал. Перегортаючи картину світу, карнавали та міські театральні дійства утворювали атмосферу свободи людини від канонів і догм. Вони були специфічним зв'язком із діонісійськими дійствами Античності та з майбутнім торжеством вільного, розкріпаченого світорозуміння доби Відродження.

Здобутком часу стало мистецтво мандрівних музик. Творчість труверів і трубадурів у Франції, гістріонів в Італії, менестрелів в Англії, у Німеччині мінезингерів і в подальшому мейстерзингерів поєднувала поезію і музику, театр і цирк. Однак головна її риса — орієнтація на втілення особистісних переживань, домінування чуттєвого начала, значущість світського світобачення. У такий спосіб складалося ліричне начало, відсутнє в сакральному «офіційному» мистецтві та героїчному епосі. Це демократичне мистецтво зверталосся до нових жанрів (канцона, пасторела, терсена, серена), до народної мови на противагу «офіційній» літературі латиною. Багато в чому це було передбаченням тенденцій, які визначають сенс і спрямування художніх процесів доби Відродження.

Сакральне музичне мистецтво тяжіло до всеохоплюючої канонізації, міцний ґрунт якої

створювався завдяки реформі нотопису Гвідо Аретинського. Нові можливості фіксування музичного твору обумовили розвиток багатоголосся в монастирських школах Франції (особливо в школі Нотр Дам) та Іспанії.

Готичне мистецтво, позначене особливою пишністю, декоративністю, урочистістю, на відміну від романського перш за все було пов'язане з розвитком міської культури. Складання міської інфраструктури та посилення світських тенденцій стали причиною пильної уваги до нових типів будівель суспільного призначення — біржі, суду, лікарні, ратуші, митниці. Поступова втрата першорядної значущості собору відбилася у «перегляді» його функцій. Готичний собор, окрім сакральних, виконував і світські функції: символізував велич і багатство міста, був місцем проведення університетських лекцій, наукових диспутів, демонстрації містерій, засідань органів державного управління, укладання торговельних угод тощо. Готика відрізнялась і великою кількістю нових конструктивних прийомів архітектури, зокрема новою каркасною системою. Її конструктивними складовими стали стрільчаста арка (запозичена з ісламського Сходу внаслідок хрестових походів) й склепіння, яке спирається на стовпи. Стіни при цьому не виконують опорної функції, отже, споруда «полегшується», набагато збільшується у висоту — у готичному храмі на відміну від романського наочно домінує вертикаль. Нова конструкція також давала можливість прорізати стіну великою кількістю вертикально витягнутих вікон, загалом нібито розчинити стіну в зовнішньому просторі за допомогою багатих, рясних рельєфів.

Велика кількість вікон як символ відкритості, єдності світу сакрального й світського вирішила проблему освітлення та водночас утворила проблему внутрішнього декорування. «Переривчастість» стін перешкоджала створенню масштабних цілісних фрескових розписів. Їх замінили вітражі, які разом із тим утворювали специфічну багатокольорову, містично-ірреальну світлову атмосферу. Зразками готики є собори Паризької Богоматері, Реймський, Кельнський, Ам'єнський, Шартрський, Стразбурзький. Скульптура, традиційно спираючись на символізм образів спокути, страждання, каяття, виконувала в готичному соборі не тільки функцію декорування. Вона набула також допоміжної конструктивної ролі, яка відводиться статуям-колонам, нерідко сповненим образної індивідуалізації, драматизму, емоційно наповненого руху.

Готика наочно тяжіла до видовищності на основі синтезу різних видів мистецтва, що активізувало розвиток театру. Провідними театральними жанрами стали міраклі (віршована драма про чудеса, створені святими або Дівою Марією), містерія (релігійна драма на сюжети з Біблії), світські, комічні фарси та мораліте. Не втратила своєї значущості літургійна драма (сформована в дороманському періоді), яка інколи виконувалася поза церквою. Театральним жанрам того часу була притаманна алегоричність і водночас дидактичність.

Новим явищем у літературі стала поезія вагантів — мандрівних студентів, покликана до життя формуванням нової, переважно світської, університетської освіти. Вокально-поетична творчість вагантів була сповнена оптимістичних образів, різкої критики й пародіювання церкви, піднесення вільного, чуттєвого життя, що передбачало естетичні ідеали Ренесансу.

Сакральний модус розвитку музичного мистецтва був спрямований на розвиток багатоголосся в таких жанрах, як кондукт, мотет, рондель. У цей же час складається й канонізується атрибутивний для католицької церкви жанр меси. Ознакою доби стає те, що композитори вже працюють одночасно як у сакральній, так і світській сфері. Такою різноспрямованою за естетичними й ідеологічними принципами була творчість представників французької музики періоду «Аге нова» — Філіпа де Вітрі, Гійома де Машо та ін.

---

### § 4. Мистецтво Відродження

Радикальні зміни в суспільному житті, розвиток науки, домінування міської культури в добу Ренесансу зумовили формування нового світогляду. Його визначальною опорою стало певне повернення до античного антропоцентризму, складання нового образу людини доби — особистості титанічної, унікальної, спрямованої на максимальну самореалізацію, неповторність у всіх проявах творчого духу. Секулярні процеси, що визначали специфіку творчого «обличчя» доби, вели до панування світської тематики та до світської забарвленості тематики релігійної.

Гуманістична думка доби визнала людину особистістю та найвищою соціальною цінністю. Це відбилася в новому розумінні сутності й призначення мистецтва та новому образі митця, вільного від усталених догм і канонів, вільного у розпорядженні плодами творчості. Загалом мистецтво в цю добу досягається як повноправна, самостійна сфера діяльності людини. Це підтверджується й формуванням теоретичних засад образотворчого мистецтва, подальшим розвитком теоретичних настанов архітектури. На зміну церкві приходять світський замовник, і мистецтво «переглядає» принципи ставлення до світу. Опора на античний принцип мімезису після багатовікової перерви повернула в мистецтво образи дійсності та природи як осередків краси. Такі зміни потребували відпрацювання адекватних творчих прийомів і засобів, зокрема прямої перспективи, яка дозволила відбити світ у його дійсному, об'ємному баченні людиною. У зв'язку з цим змінюються творчі пріоритети доби: Середньовіччя тяжіло до домінування вербального, Відродження ж — до першості візуального начала. Це обумовило пильну зацікавленість у розвитку образотворчого мистецтва, набуття самостійності станковим живописом, формування нового жанрового кола. У ньому на перший план вийшли жанри портрета, автопортрета, стверджувалися жанр пейзажу, побутовий жанр (при збереженні значущості релігійної тематики). Звернення до античної культури разом з тим обумовило своєрідний парадокс доби — поряд із сакральною образністю та тематикою утверджується міфологічна.

Мистецтво Відродження відповідно до ідей гуманізму звернене до людини як особистості, а не представника відповідного соціального прошарку. Певний демократизм художнього бачення світу утверджується з розвитком книгодрукування. Воно надало літературі нових обріїв розвитку та водночас зумовило становлення нового виду мистецтва — графіки. Книгодрукування також детермінувало прискорення процесу культурної, зокрема художньої, комунікації.

Мистецтво Проторенесансу (XIII-XIV ст.) — час визрівання нових художніх основ бачення світу. У живописі це відбилася у творчості Чимабуе, П. Кавалліні, братів Лоренцетті. Джотто ді Бондоне відродив принцип наслідування природи. Він звертався до творіння з природи та світлового моделювання, завдяки чому живопис набув об'ємності. У літературі світська орієнтованість визначала характер творчості Данте Аліґ'єрі, Франческо

Петрарки, Джованні Боккаччо, які утвердили значущість ліричного, особистісного світобачення та розширили жанрове коло. Дж. Боккаччо став засновником жанрів ренесансної пасторалі, психологічного роману-сповіді, ідилічної поеми, Петрарка — жанру коментаря до літературних творів (зокрема, античних). Окрім цього, ці славетні творці, звертаючись до народної італійської мови — вольгари, порушили багатовікову традицію латиномовної творчості. У такий спосіб вони сприяли формуванню власне національного за своїми настановами мистецтва (на відміну від середньо-вічного «інтернаціоналізму» з його опорою на латину).

Мистецтво Проторенесансу ще зберігало спадкоємний зв'язок із Середньовіччям. Мистецтво Раннього Відродження (XV ст.) від нього відмовляється, остаточно утверджуючи культ краси земної людини та значимість митця. Це відбивається в явищі меценатства, у заснуванні Л. Медічі першого художнього музею. Піднесення митця, який відкриває світові красу, водночас оберталося високими вимогами до нього як професіонала. Це певним чином спонукало відпрацювання теоретичних настанов мистецької творчості, усвідомлення значущості професійної освіти. Так, Л. Б. Альберті в трактатах «Про живопис», «Про зодчество», «Про ліплення» виклав математичні засади пропорційності та перспективи.

Одна з характерних рис часу — формування місцевих художніх шкіл, тосканської, венеціанської, ломбардської — в архітектурі, венеціанської, умбрійської, флорентійської — у живописі.

Архітектура — у творчості Ф. Брунеллескі та Л. Б. Альберті — відзначалася пропорційністю, домірністю, опорою на античну ордерну систему та такі форми, як портик, аркада, колона. Надання скульптурі самостійності, незалежності від архітектури відрізняє творчість Дона-телло.

Живопис цього періоду — панорама винятково індивідуальних творчих стилів. Попри розбіжності творчість Мазаччо, П. делла Франческо, Фра Анджеліко, П. Учелло, А. Мантеньї, Ф. Ліппі, С. Боттічеллі була спрямована на відтворення провідного образу — тілесної (з анатомічно вірними пропорціями) та духовної краси людини в емоційно наповненому русі. Найповніше це відобразилося в жанрі пор-трета у творчості митців венеціанської школи — А. де Мессіні та Дж. Белліні. «Реабілітація» природи, увага митців до навколишнього середовища відбилася у творчості В. Карпаччо — у багатофігурних композиціях на тлі архітектурних пейзажів.



Особливості літератури обумовлювалися специфічною двомовністю (поряд із латиною утверджувалася італійська мова), поєднанням міфологічних мотивів із мотивами народної лірики. Також літературі було притаманне жанрове розмаїття — діалог, байка, алегорія, новела, епістола, елегія, еклога, поема, дидактична поема, сатиричний діалог у прозі. На початку XV ст. постає новий жанр комедії та відроджений жанр римської комедії. Найвидатніші творці — А. Поліціано, Л. Пульчі, Дж. Понтано, Л. Медічі — остаточно утвердили світське начало в літературі, домінування в ній ідеалу людини та її гармонійного буття.

Високе Відродження (90-ті рр. XV ст. — 30-ті рр. XVI ст.) піднесло гуманістичний ідеал людини з безмежними можливостями, визначило образ титанічної особистості як своєрідну норму. Соціум того часу підтримував творчі прагнення митців завдяки меценатству та традиції державного замовлення (у республіках Флоренції та Венеції). Однак вже на цій висоті гуманістичних настанов звучать кризові ноти — пошук ідеалу наштовхувався на поступове усвідомлення неможливості його досягти. Саме тому цей період поряд із декларацією краси, величчя, гармонійності людини містить у собі драматичну напруженість, дисгармонійність і зародки майбутнього розчарування.

Найвизначніша фігура на творчому обрії доби, Леонардо да Вінчі, фактично випередив час винаходами та творчими передбаченнями. Усвідомлення художнього образу як наповненого рухом одночасно із заснуванням прийому «сфумато» (розмивання контурів зображення) створило новий ракурс мистецького осягнення світу як мінливого. Творіння Леонардо да Вінчі («Благовіщення», «Поклоніння волхвів», «Таємна вечеря», «Мадонна в скелях», «Джоконда»), як і творчість Рафаеля Санті («Мадонна Конестабіле», «Сикстинська мадонна», «Мадонна в зелені», фрески-алегорії у Ватикані), повною мірою відтворили світську спрямованість мистецтва доби. Світські та релігійні образи в їх полотнах сповнені психологічної глибини, реалістичності та водночас одухотвореної життєвості.

Уславлений живописець, поет, скульптор, архітектор Мікеланджело Буонарроті надав образу людини титанічності, драматизму, напруженості (скульптури «День», «Вечір», «Ніч», «Мойсей», фреска плафона Сикстинської капели). Посилені ноти песимізму, певна втрата рівноваги характеризує творчий світ митців венеціанської школи — Джорджоне («Юдиф», «Спляча Венера»), Тінторетто («Спасіння Арсіної», «Чудо св. Марка»). Тяжіння в полотнах Тінторетто до драматичних сюжетів, багатофігурних композицій, у яких кожен із персонажів має свою логіку руху, стало певним передбаченням естетичних настанов доби бароко. Такі ж риси відзначають творчість Тіціана Вечелліо. Урізноманітненням жанру портрета (парадний та камерний варіанти жанру), самодостатністю пейзажу, винятковим багатством колориту та тематики, зверненої до античних міфологічних, релігійних, світських — ліричних, драматичних,

алегоричних — сюжетів, він закріпив самостійність станкового живопису.

Ідеали гармонійності, домірності зберігають визначальну значущість в архітектурі. Творчість Д. Браманте, Мікеланджело, Рафаеля закарбувала риси загального національного архітектурного стилю: опору на ордерну систему, пропорційність і узгодженість, потяг до синтезу мистецтв та ансамблевості.

Інтенсивний розвиток італійської літературної мови, жанрова різнобарвність, певний демократизм (завдяки книгодрукуванню) характеризують розвиток літератури. Одним із поширених жанрів стала комедія — у творчості Л. Аріосто, Н. Макиавеллі, П. Аретіно, Рудзанте. Епічний ракурс бачення світу створює Л. Аріосто в поемі «Несамо-витий Орландо». Ліричну лінію розвиває П. Бембо, звертаючись до жанрів діалогу, ліричного вірша, листа. Розуміння суперечностей доби формує досить своєрідний напрям у літературі — комічний жанр (у творчості Т. Фоленго, Рудзанте), який набуває рис пародійності, гротесковості, наповнюється інколи брутальними образами, що «пере-вертають» ідеали гуманізму.

Перегляд ціннісних орієнтацій гуманізму в Пізньому Відродженні (30-ті рр. XVI ст. — кінець XVI ст.) відбився в літературі зверненням до драматичних, психологічно складних образів у творчості М. Банделло, Чінтіо, В. Колонни, Т. Тассо. Жанровими новаціями часу стали пасторальна драма та автобіографія.

Бурхливого розвитку набуло театральне мистецтво. Орієнтуючись на античні зразки, драматурги звернулися до трагедії та комедії (у творчості Л. Аріосто, П. Аретіно, Дж. М. Чеккі, Д. Д. Порте), жанру пасторалі (у творчості Т. Тассо і Дж. Гваріні). Продовженням комедійної лінії Високого Відродження став жанр комедії дель арте. Притаманні їй грубуватий гумор, опора на народну мову, гротескове, сатиричне змалювання аристократії, функціонування типових персонажів-масок формували демократичну, масову площину театру.

Радикальні зміни відбуваються в музиці. Вираженням антропоцентричного світогляду наприкінці доби став новий стиль музичного мислення — гомофонно-гармонічний. Домінування в ньому головної мелодичної лінії (на відміну від рівноправності голосів у середньо-вічній поліфонії) привело до перегляду настанов музичного мистецтва. На перший план вийшов співак-соліст (на відміну від хориста), формувалися нові жанри концерту, сонати і особливо опери. Її творці, представники флорентійської камерати Дж.

Барді, Я. Корсі, Дж. Кач-чіні, В. Галілей, намагалися відродити дух античного театру із синтезом музики, слова та жесту, опорою на міфологічну тематику та ліричну образність. У той же час зберігають актуальність середньовічні жанри музики, зокрема меса, до якої звертаються Дж. П. Палестрина,

А. та Дж. Габріеллі. Багатство тематики (з домінуванням світської) та звернення до сучасної поезії було притаманно жанру мадригалу (у творчості А. Вілларта, Л. Маренціо, К. Джезуальдо).

Нове бачення світу складається в образотворчому мистецтві. Маньєризм позначився в особливій наповненості бурхливим, експресивним рухом, контрастністю, тяжінням до багатопігурності, масштабності. Ці тенденції відбилися у творчості Я. Тінторетто, Ф. Парміджанино, П. Веронезе, у скульптурах Б. Челліні та Л. Берніні, естетичні принципи яких вже формували ґрунт світогляду бароко.

Італійське Відродження, безпосередньо спираючись на античне надбання, формувало образ гармонійної людини, ідеалізувало її, утверджувало культ духовної та тілесної краси. Північне Відродження (XV-XVI ст., у країнах на північ від Італії) було генетично пов'язане з готикою. За умов переосмислення сутності та ролі церкви й релігії в цілому воно закарбовувало передусім духовну красу, тонкий психологізм образів. Прагнення утвердити національне начало надало особливої багатобарвності, різноспрямованості художнім пошукам національних шкіл, відзначених і різними темпами становлення та утвердження естетичних принципів у різних видах мистецтва.

Проблемна ситуація, обумовлена активним формуванням національної мови, складається в літературі. У Німеччині цей процес був пов'язаний із Реформацією і тому часто набував сатиричного бачення ролі та місця церкви (у творчості Е. Роттердамського, Т. Мургера, Г. Бебеля, С. Бранта). Дидактичний напрям літератури утвердився в таких жанрах, як шванк і шкільна латинська драма. У Франції нові гуманістичні ідеали були підготовлені творчістю Ф. Війона, зосередженою на тематиці конфлікту особистості та соціуму. Високий статус національної літературної мови утвердився завдяки творчому об'єднанню «Плеяда» (Ж. Дю Белле, П. Ронсар та ін). Тенденції сміхової культури Середньовіччя та водночас піднесення образу незалежної людини наповнили гротескний роман у творчості Ф. Рабле.

Література та театр Нідерландів багато в чому набули нових обріїв розвитку завдяки

творчості рідерейкерів, які на аматорських за-садах організовували творчі зустрічі літераторів, постановки філософсько-повчальних «дійств» К. ван Рейсселя, А. Бенса, М. Кас- телейна. Ренесансні тенденції в літературі Англії вперше відбилися в реалістичній творчості Дж. Чосера, пронизаній світською тематикою, пізньоантичними та східними мотивами. Поряд з цим небувалого роз-квіту набуває лірична поезія. Її провідним жанром став сонет у твор-чості Б. Джонсона, М. Дрейтона, Е. Спенсера, В. Шекспіра.

Різнострамованість естетичних пошуків того часу повністю від-била іспанська література. Творчість М. де Сервантеса Сааведри від дзеркалила усвідомлення прийдешньої кризи ідей гуманізму та образу гармонійної людини. Гротескна пародія на лицарський роман і водно-час сатиричне бачення сучасності, «Дон Кіхот» став сумним підсумком втрати віри в безмежність людських можливостей.

Живопис Північного Відродження — масштабна палітра творчих стилів та естетичних засад. Становлення нідерландського живопису пов'язане з іменами Яна та Губерта ван Ейків. Вони вдосконалили ви-користання олійних фарб, що надало полотнам блиску та життєвості. В їх творчості переконливо заявили про себе готичні традиції — у звер-ненні до середньовічного жанру поліптиха. Традиційно сакральний жанр в їх творчому доробку став виразником пантеїстичних тенденцій Північного Відродження, відбиваючи єдність людини й природи, кра-су і велич навколишнього світу. Інтенсивний культурний діалог, що складається у цей час в Європі, обумовив і потяг до опанування іта-лійського досвіду. Полотна Г. ван дер Вейдена, Г. ван дер Гуса, Г. Мемлінга переконливо довели плідність поєднання різних націо-нальних традицій. Особлива увага до людини, такої як вона є, увага до реального, земного життя з усіма його суперечностями й конфліктами відбилася у пейзажі та побутовому жанрі у творчості П. Брейгеля Старшого. Інше бачення світу, як гротескного, сповненого примхливих, інколи жахливих образів, та образу людини, як «малої», незначущої, відтворилося у своєрідному художньому парадоксі доби — у творчос-ті І. Босха (ван Акена).

Життєвим втіленням ідеалу титанічної особистості був фундатор німецького образотворчого мистецтва Альбрехт Дюрер. У своїх творах геніальний митець на практиці втілював власні теоретичні розробки щодо перспективи й пропорційності. Поєднуючи доробок гуманістич-ної думки Італії та Німеччини, А. Дюрер відбив їх різнострамованість увагою до жанру автопортрета, експресивних, динамічних образів, раціональних і водночас містичних трактувань релігійної тематики. Точний розрахунок, композиційна єдність, довершена майстерність малюнка стали основою графіки, самостійність якої утвердив А. Дюрер (у зв'язку із винайденням книгодрукування та необхідністю ілюстру-вання великих тиражів). Антропоцентричні ідеали Ренесансу втілилися і в портретному живописі Ганса Гольбейна Молодшого. У той же час живопис Німеччини зберігає і спадкоємний зв'язок із готикою, що демонструє творчість Лукаса

Кранаха Старшого.

Емоційністю, контрастністю та психологічною достовірністю ви-різнялася творчість іспанського художника Ель Греко (Доменіко Теотокопулі), своєю антиномічністю прогножуючи світоглядні, естетичні шукання Нового часу.

Піднесення музики та визнання її значущості на рівні держави у Франції привело до заснування у 1570 р. Академії поезії та музики (за ініціативи поета Л. Баїфа та композитора Т. де Курвіля). Жанрове та тематичне розмаїття відрізняло музичне мистецтво Англії XVI ст. Поряд з канонізованими релігійними співами латиною, месою (у творчості Дж. Данстейбла) постали нові жанри — псалми англійською мовою, мадригали (у творчості У. Бьорда, Т. Морлі, Д. Уїлбі). Музика також була обов'язковою складовою театральних вистав, особливо англійського жанру маски. В інструментальній музиці не тільки виникли нові жанри, зокрема національні танці, поступово відбувся перехід від середньовічного поліфонічного до нового гомофонно-гармонічного мислення. Інтернаціональним явищем ста-ла музика для лютні та віуели. Удосконалення конструкції органа в добу Відродження обумовило бурхливий розвиток органної музики в Німеччині, в Іспанії, в Італії. Вершиною нідерландської музики стала творчість Орландо Лассо, який синтезував традиції минулого (у традиційних середньовічних жанрах меси, мотету) та сучасності (у жанрах мадригалу, канцони, морески, значущості ліричної тема-тики тощо).

Театральне мистецтво Північного Відродження найяскравіше представлене в іспанській та англійській художніх культурах. В Іс-панії театр існував у різноманітних формах: склався жанр релігійної драми, набула усталеності традиція релігійних процесій, театралі-зованих придворних свят і урочистостей. Основними жанрами іс-панського театру були драма на античні та вітчизняні історичні сюжети та комедія в опорі на гротескові, фарсові образи. «Золотий час» в іспанській драматургії пов'язують з іменем Лопе де Вега. Він заклав фундамент театральної реформи, намагаючись відмовитися від принципу єдності місця, часу та дії, насичуючи твори напруже-ністю, трагізмом і вперше надаючи селянину статусу головного героя.

Вершини сягнуло англійське театральне мистецтво у творчості

В. Шекспіра. Неоднозначність образів, їх психологічний реалізм, по-єднання трагічного й комічного начал, звернення до кардинальних проблем буття людства в його творах утворили міцний спадкоємний зв'язок між Північним Відродженням і наступною добою

бароко.

---

### § 5. Мистецтво Нового часу

#### а) Мистецтво бароко

Бароко (італ. — химерний, вигадливий) — художній напрям XVII ст. — першої половини XVIII ст. Цим терміном Т. Готье у XIX ст. ретроспективно визначив сутність мистецтва, яке відбило якісно нову парадигму осягнення світу. Криза ідеалів гуманізму, розширення раціонального наукового знання сформували уявлення про світ як мінливий, несталий, конфліктний і суперечливий. Новим змістом наповнюється й образ людини. Це особистість, яка втратила гармонію зі світом і сталі ідеали. Велична розумом, вона здатна досягнути найзагальніші закони буття Всесвіту, але перед його силами виявляється слабкою, нездатною щось змінити у своєму бутті та в бутті соціуму. Тому поряд із контрастністю, антиномічністю однією з показових рис бароко є формування особливої, песимістичної за своїм характером, емоційної атмосфери. Фактично вперше в мистецтві постає людина, сповнена розчарування у світі та сенсі свого існування. Це детермінує

водночас й притаманний бароковому мистецтву потяг до створення дистанції між соціумом і світом. Утративши гармонійність, людина намагається знайти своє місце у світі за допомогою звернення до ірраціонального, містичного. Це вагання між почуттями й розумом, раціональним та містичним, реальним та фантазмагоричним, песимізмом та оптимізмом, гедонізмом та аскетизмом, у свою чергу, обумовлює й потяг до афектації, надмірної емоційності.

Видовищність, розкіш, надмірність, патетичність, експресивність бароко склалися і під впливом інших чинників. ідеології аристократії та реалізації інтересів католицької церкви, яка в такий спосіб привертала до себе паству за умов втрати глобальної значущості церкви як осередку світоглядних настанов.

Пріоритетними формами архітектури стали культові споруди, загальноміський ансамбль, майдан, паркові та палацові ансамблі. Саме в цих формах відбилися такі риси, як монументальність, криволінійність, відмова від симетрії. Пишна декоративність, прикрашення скульптурами-алегоріями були обумовлені спрямованістю барокової архітектури до злиття з образотворчим мистецтвом. Це надавало спорудам динамізму, мальовничості. Ілюзію розчинення їх у навко-лишньому середовищі створювала вишуканість, примхливість ліній. Найяскравішим майстром барокової архітектури був Дж. Л. Берніні, автор колони Собору Святого Петра, фонтана Тритона в Римі. Барокові форми архітектури також відбилися у творчості італійців Ф. Борроміні, Г. Гваріні, П. да Кортони, іспанця Х. Чуррігери. У Німеччині барокові спрямування відтворив М. Д. Пеппельман у Дрезденському Цвінгері. Російський варіант бароко було створено Б. Ф. Растреллі — автором Зимового, Царськосельського та Петергофського палаців, однієї з перлин українського бароко — Андріївської церкви. У вітчизняній культурі бароковий стиль визначав специфіку творчості С. Д. Ковніра, І. Г. Григоровича-Барського, Г. І. Шеделя, А. Квасова. Специфіка українського козацького бароко полягала у тяжінні до синтезу власне барокових і давніх національних форм дерев'яного сакрального будівництва і найбільш яскраво виражена в архітектурі Покровської та Воскресенської церков у Сумах, Преображенського собору в Ізюмі, Троїцького собору в Новомосковську, Покровського собору в Харкові, Георгіївсько-го собору Києво-Видубецького монастиря тощо.

Характерні ознаки скульптури бароко — складність і примхливість руху, багатофігурність композицій, прагнення втілити складні психологічні стани — позначилися у творчості Л. Берніні. В українському мистецтві барокові риси виявилися в багатому скульптурному декорі споруд та різьблених іконостасів.

Живопис бароко часто містив ознаки реалістичного світобачення. Таке поєднання притаманне творчості італійців П. де Кортонна, М. Караваджо, фламандців Я. Йорданса і А. ван Дейка, іспанських митців Х. Рібери, Ф. Сурбарана. Глибокий психологізм і життєва достовірність образів відбивалися в багатофігурних, колористично довершених композиціях Д. Веласкеса. Певна реформаторська спрямованість притаманна полотнам П. П. Рубенса. Ним було створено особливий тип історичної картини з поєднанням реальних та алегоричних персонажів, що відбивало антиномічну сутність барокового світогляду. Драматизм, сакральна тематика та водночас життєвість образу простої людини, утвердження жанру психологічного портрета утворюють синтез барокового та реалістичного світобачення у творчості Рембрандта ван Рейна.

В українському образотворчому мистецтві доба бароко пов'язана з активним розвитком книжкової графіки, станкового живопису, зокрема портретного, історичного та побутового жанрів у творчості Л. Тарасевича, Й. Кондзелевича, А. П. Лосенка, І. Саблукова та ін. Суперечливість осягнення світу, поєднання земного і небесного втілює іконопис доби, однією з ознак якого є наявність одночасно сакральних та світських персонажів.

Література бароко сповнена метафорами, символами, алегоріями, асоціаціями, грою слів, що утворювало містично-потаємний шар змісту. Провідними стали «малі» жанри — епіграма, гербовий вірш, панегірик, набула розвитку емблематична поезія, що наочно втілювала синтез мистецтв. Поряд із жанровим різноманіттям, одна з ознак літератури бароко — формування національних шкіл: італійського маринізму (Д. Маріно), французької преціозної поезії (М. Скюдери, Ф. Кіно), декларативно-елітарного іспанського гонгоризму (Л. Гонгора-і-Арготе), англійської школи (Дж. Донн, Дж. Мільтон). В українському бароко домінувала напрочуд багатожанрова поезія (Д. С. Туптало, І. Величковський, С. Полоцький та ін.), історіографічна проза та особливо полемічна література, в якій протиставлялися православні та католицькі настанови (Л. Баранович, І. Гізель, І. Галятовський, Ф. Прокопович).

Видовищність, потяг до синтезу мистецтв, атмосфера гри обумовили бурхливий розвиток драматичного та музичного театру. «Класичні» зразки драматургії бароко створили А. Гріфіус, П. Кальдерон, Т. де Моліна, твори яких сповнені драматизму, неоднозначності образів, поєднання філософської проблематики та інколи «простонародної» сатири. Український театр бароко розвивався у декількох видах: кріпацькому та професійному (де панувала народна та міфологічна тематика, трагедії, комедії, водевілі), шкільному (з опорою на жанр шкільної драми), народному (балаган, райок і вертеп).



Однією з художніх домінант часу став оперний театр. Орієнтуючись на міфологічну та ліричну тематику, проголошуючи культ особистості та відбиваючи спрямування до синтезу мистецтв, жанр опери дістав блискучого розвитку у творах К. Монтеверді, Ф. Каваллі, М. Честі, українських митців М. С. Березовського та Д. С. Бортнянського. Вершини досягла поліфонічна музика у творчості І. С. Баха й Г. Ф. Генделя в жанрах меси, пасіону, ораторії, кантати.

Своєрідним продовженням бароко стало рококо (фр. «рокайль» — мушля). Відмовою від філософської проблематики, культом почуттів і розваг, примхливістю, асиметричністю воно склало опозицію раціоналізму і домірності класицизму. Тематичне та образне коло образотворчого мистецтва рококо (галантні свята, карнавал, катання на гойдалці) закарбувало куртуазну аристократичну атмосферу королівського двору Франції першої половини XVIII ст. Граціозність, витонченість, кокетливість, грайливість і манірність, чарівність стали основними характеристиками образу людини, що відбилося у творах французьких композиторів Л. Куперена й Ф. Куперена, опосередковано — у творах літераторів Вольтера та Д. Дідро. У живописі ці риси було втілено в асиметричних композиціях, ретельно виписаних найдрібніших деталях, пастельно-перламутровому колориті з униканням яскравих, контрастних кольорів у творчості живописців Ж.-А. Ватто, Ф. Буше, Ж. О. Фрагонара. Блискучого розвитку набуває рококо в декоративно-прикладному мистецтві, де виявляється у надбагатому прикрашенні, вигадливості, живописності, в оформленні інтер'єрів, для яких показовим стало створення ілюзорного простору за допомогою дзеркал.

### б) Мистецтво класицизму

Настанови класицистичного мислення були закладені в XVI ст. Академією братів Караччі з притаманним їй академізмом, спрямованим на вивчення античних зразків і відродження античного принципу мімесису. Зразком для класицизму XVII ст. (лат. classicus — зразковий) стали принципи античного художнього світобачення — домінування порядку, гармонійності, розумового начала й бачення людини як громадянина, що було адекватно ідеології французької абсолютної монархії. Саме тому концептуальним центром класицизму став образ розумної, високоморальної, освіченої людини. Тематичним стрижнем на пряму стали взаємини людини і соціуму, в яких громадянин віддає перевагу розуму перед почуттями, емоціями та соціальному обов'язку перед особистими бажаннями.

Домінування ідеологічного начала й осягнення мистецтва як потужної виховної сили обумовило офіційне його визнання на рівні держави. У 1634 р. було створено

Французьку академію, що об'єднала письменників і філософів, у 1648 р. — Королівську академію живо-пису й скульптури.

Значущості теоретичного фундаменту для класицистів набула «По-етика» Арістотеля, власну ж теоретичну базу напряду сформували

Н. Пуссен і Н. Буало. Раціоналізм, потяг до типізації образів та водночас сувора жанрова регламентованість визначали художнє «обличчя» на-пряму. Доробком класицизму стало обґрунтування поняття жанру як єдності змісту та форми і створення жанрової ієрархії. «Високі» жан-ри — трагедія, ода, поема, історична картина на героїчну, античну, мі-фологічну або релігійну тематику — були розраховані на елітарну пу-бліку й фактично заперечували можливість відтворення сучасності. Щаблем нижче в цій ієрархії розташовувалися жанри портрета, пейзажу. «Низькі» жанри зверталися до нижчих прошарків соціуму, образи яких (часто в комічному забарвленні) втілювалися в комедії, сатирі, байці. У цій системі жанрів були відсутні побутовий жанр і натюрморт. Регламентованість цієї жанрової системи виражалася також у декларації ви-няткової значущості правила трьох єдностей — місця, часу та дії.

Симетрія, гармонія, домірність, пропорційність — характерні ознаки архітектури класицизму, спрямованої перш за все на впоряд-кування, «олюднення» природи. Це відбилосся у домінуванні такої форми, як палацовий комплекс з парком. Одними з найкращих зразків класичного прагнення раціонально перетворити природне середовище, надати йому впорядкованості є палацовий комплекс Во де Віконт (Л. Лево, А. Ленотр), Версальський палац (Л. Лево, А. Мансар, А. Ленотр). Звертаючись до ідеалів Античності, класицизм поновлює таку архітектурну форму, як триумфальна арка.

У живописі класицизм позначився урівноваженістю композицій і колориту, зосередженістю на темах античної міфології та своєрідним трактуванням релігійних образів як античних. Зразкові герої — грома-дяни, що офірують собою заради суспільства, — стали головними персонажами фундатора класицистського живопису Н. Пуссена.

Провідні майстри французького театру XVII ст. П. Корнель, Ф. Расін орієнтувалися на зразки античної трагедії. Вони зверталися до тематики пожертви індивідуальним заради суспільного, конфлікту честі та обов'язку, в якому перемагає останній. Комічна, «низова» площина театру була реформована й піднесена до рівня високого мис-тецтва Ж. Б.

Мольєром. Його комедії при збереженні правила трьох єдностей поєднували критику вищого стану, типізацію, узагальненість із безпосередньою життєвістю, яскравим індивідуалізмом образів про-стого народу. Своєрідною інтерпретацією настанов класицизму стала оперна творчість Ж. Б. Люллі. Заснований ним жанр французької лі-ричної трагедії поєднав античну міфологічну сюжетіку, тематику ко-ханья й казкові, чудесні елементи (втручання богів у перебіг подій, перетворення героїв), містив масштабні балетні номери, синтезуючи оперу та хореографію.

У XVIII ст. естетичні настанови класицизму було урізноманітне-но становленням його академічного та просвітительського варіантів, які поєднує значущість розумового начала, певний інтернаціоналізм. Академізм визначав особливості переважно італійського живопису. Порушуючи класицистичну ієрархію жанрів, А. Локателлі, Дж. Пан-ніні, Л. Калеваріс, Дж. А. Каналетто зверталися до максимально реалістичного й раціоналізованого (інколи навіть схематизованого) пейзажу. Просвітительський варіант на ґрунті французької культури утвер-джував новий образ суспільства, в якому освіченість людей буде запо-рукою подолання соціальних конфліктів. Величний його представник Ф. Вольтер утверджував активну роль митця в соціумі, викривав вади суспільства. Ж. Ж. Руссо вважав причиною виникнення цих вад циві-лізаційні настанови, нерівність суспільства, недоліки виховання, а шля-хом їх подолання — повернення до природи.

В архітектурі XVIII ст. вимога впорядкованості поширюється і на локальний простір палацового комплексу, і на цілісне міське середови-ще. Наочний доказ цьому — перепланування Парижа, спеціально для чого у 1793 р. було засновано Комісію художників. Головним естетич-ним принципом архітектури стає центрація міста навколо головної площі (а не палацового, аристократичного ансамблю), що водночас відбиває певним чином демократичні спрямування доби й потреби третього стану.

Різні модуси класицистських спрямувань демонструє музичне мистецтво XVIII ст. З одного боку, показовою для естетичних вимог доби стає реформа оперного театру К. В. Глюка. Логічна драматургія, визначальна значущість громадянської тематики, природність вокаль-них партій надали опері класичної врівноваженості. З другого боку, віденська класична симфонічна школа (В. А. Моцарт, Й. Гайдн, Л. ван Бетховен) створює класичні за раціональністю структури та розвитку музичного матеріалу жанри — симфонію, сонату й кuartет.

Наприкінці XVIII ст. класицизм наповнюється новими, демокра-тичними тенденціями, відповідними до потреб нового, масового спо-живача, представника третього стану.

Звертаючись до революційної тематики, живописець Ж. Л. Давід інтерпретує сучасні образи й сюжети як античні, надаючи проблематиці доби позачасового значення. Іншим втіленням демократичних спрямувань стають масштабні, ма-сові майданні дійства, які спираються на синтез мистецтв.

У російському мистецтві з другої третини XVIII ст. класицизм набуває теоретичного обґрунтування у працях О. П. Сумарокова та особливо М. В. Ломоносова, який фактично створив єдину російську літературну мову. Спираючись на традиційний розподіл жанрів у французькому мистецтві, Ломоносов виклав правила творів високого стилю (героїчні поеми, оди, прози), середнього (театральні твори, елегії) та низького (комедії, епіграми). Однак у літературній практиці ці класичні настанови поєднувалися з реалістичними тенденціями, рисами сентименталізму та певним передбаченням романтичних спрямувань, що відбилося у творчості І. О. Крилова, О. М. Радіщева, Г. Р. Державіна.

В архітектурі класичні тенденції виявилися у творчості О. Ф. Кокорінова, В. І. Баженова, М. Ф. Казакова, І. Є. Старова, Дж. Кваренгі,

Ч. Камерона. Російський живопис класицизму звертався передусім до історичного жанру на національній і міфологічній сюжет. Майстрами історичної картини були А. П. Лосенко, І. А. Акімов, П. І. Соколов, Г. І. Угрюмов. У творчості М. Шибанова постав побутовий жанр, звернений до народного життя, становлення й розвитку пейзажу пов'язані з іменами Ф. Я. Алексєєва, С. Ф. Щедрина, М. М. Іванова. Поступову відмову від узагальнення та типізації продемонстрував також український живопис, виявившись у психологізації жанру портрета, урізноманітненні його варіантів — камерний, парадний, костюмований, міфологічний, ліричний тощо у творчості Д. Г. Левицького, В. Л. Боровиковського та ін.

### § 6. Мистецтво реалізму

Уперше термін реалізм було використано французьким літературним критиком Ж. Шанфлері для характеристики художніх напрямів XIX ст. Вони протистояли романтизму та символізму безпосередньою зверненістю до реалій життя, об'єктивністю його бачення, логічністю побудови та розвитку образів. Як призма художнього бачення світу та принцип наслідування природи реалізм постає ще в Античності та в добу Відродження. У добу Просвітництва фундатори естетики реалізму — Д. Дідро та Г. Е. Лессінг обґрунтували необхідність заміни за нових історично-культурних умов ідеалу краси ідеалом художньої правди, достовірності. Ці мислителі наголошували на необхідності активної соціальної ролі митця, акцентували високе виховне значення мистецтва, спрямованість художньої творчості на аналіз соціальної дійсності, зверненість до повсякденності та до долі простої людини.

Переорієнтація естетичних ідеалів актуалізувала жанри роману, повісті. У філософському варіанті роман постає у творчості Д. Дідро, в авантюрно-пригодницькому — у творчості Д. Дефо, певним чином — у творах Д. Свіфта, Г. Філдінга. Реалістичні спрямування в театральному мистецтві у творчості П. Бомарше, Б. Шерідана, К. Гольдоні часто поєднувалися з критичним осягненням сучасного суспільства.

Центром реалістичного живопису XVIII ст. стають портрет, побутовий жанр, натюрморт і пейзаж у творчості Ж. Шардена, Ж. Е. Перронно, Ж. Е. Ліотара, У. Хогарта, П. Рейнольдса, частково — Т. Гейн-сборо.

Утвердження реалізму — у критичному та натуралістичному варіантах — як основоположної призми художнього бачення світу припадає на середину XIX ст. у зв'язку з епохальною значущістю філософії позитивізму О. Конта. Мистецтво,

спрямоване передусім на розкриття сутності глобальних соціальних проблем, досягається і як дієвий спосіб їх подолання й викорінення. Людина в контексті реалізму постає як індивідуальність, нерозривно пов'язана із суспільством, тому узагальненість, типовість характерів на основі критичного бачення дійсності поєднується з глибоким психологізмом та індивідуалізмом. Дійсне життя людини як змістовна вісь реалізму обумовила певний перегляд жанрових, тематичних, образних настанов минулого. Мистецтво фактично вперше звертається до образу сучасника, пересічної людини, намагаючись якомога повніше відтворити її нелегкий життєвий шлях. Це актуалізує звернення до масштабних жанрів епопеї, роману у творах О. де Бальзака, Стендаля, Г. Флобера, Ч. Діккенса, У. Теккерея, Гі де Мопассана. Критичний пафос реалізму яскраво відбив розквіт сатиричного жанру — у творчості П. Беранже, А. Франса. У російській літературі тенденції реалізму й романтизму злилися в унікальну стилістичну єдність, починаючи з творчості О. С. Пушкіна. Він реформував відповідно до сучасних потреб всі жанри, відтворив психологічну атмосферу доби та сутність її духовних шукань. Реалістичні тенденції також визначають громадянський пафос творчості М. Ю. Лермонтова, унікальний художній світ М. В. Гоголя, особливості творчого світобачення Марка Вовчка, І. Я. Франка, Панаса Мирного, Ю. А. Федьковича, І. С. Нечуй-Левицького, М. М. Коцюбинського, В. С. Стефаника та багатьох інших.

Музичне мистецтво відбило реалістичні спрямування переважно в опері, уже позбавленій опори на традиційну міфологічну тематику. Творчість Ж. Бізе вперше показала неоднозначність, реальність і сучасність образів головних героїв. Теми соціальної нерівності, етична проблематика, глибинний психологізм і природність образів були притаманні операм Дж. Верді. До натуралістичного осягнення дійсності тяжіла італійська школа верізму. Її представники — Р. Леонкавалло, Дж. Пуччіні, П. Масканьї — довели можливість і природність звернення опери до образу представника нижчих верств соціуму. У російській музиці творчість фундатора російської професійної музичної школи М. І. Глінки, представників «Могутньої купки» О. П. Бородіна, М. А. Балакірева, М. П. Мусоргського, М. А. Римського-Корсакова, Ц. А. Кюї, а також О. С. Даргомижського, П. І. Чайковського в усьому жанровому розмаїтті в опорі на соціально та історично значущу тематику втілювала психологічно достовірні образи сучасної людини, зокрема представника народної маси. Реалістичні настанови в українській музиці відбили оперні твори С. С. Гулака-Артемовського, М. В. Лисенка, М. М. Вербицького, П. П. Сокальського, М. Т. Аркаса тощо.

У сферу образотворчого мистецтва термін «реалізм» був уведений Г. Курбе, полотно якого, як і творчість Дж. Констебля, об'єктивністю бачення дійсності, утвердженням живопису як художнього світу, адекватного реальності, піднесли реалістичні спрямування. Товариство пересувних виставок є найяскравішим втіленням реалістичних настанов у російському живописі XIX ст. Його представники — І. М. Крамської, Г. Г. Мясоедов, В. Г. Перов, М. М. Ге, І. Ю. Рєпін, В. І. Суріков, І. І. Левітан, а також А. І. Куїнджі, К. А. Савицький, В. В. Верещагін та інші намагалися створити реальність

засобами виразності живо-пису. Вони зверталися до образів народу, громадянських мотивів, історичних сюжетів і т. д. Реалістичне висвітлення дійсності в українському живописі характеризує творчість М. К. Пимоненка, І. Соколова та ін.

Натуралізм, який постає в літературі кінця XIX ст., доводить реалістичне бачення світу й образу людини до абсолюту. Його світоглядні настанови надали митцю ролі безпристрасного спостерігача за буттям людини, в якому кожна подробиця має значення. Це детермінувало особливу хронікальність, документальність творів натура-лістів. Їх цікавили негативні вчинки, низинні інстинкти — те, що раніше не було об'єктом спеціальної уваги. Це відбилося у творчості теоретика напряму та засновника жанру «експериментального роману» Е. Золя, а також Е. та Ж. Гонкурів, Г. Гауптмана, В. Крестовського, які зверталися до образів людей, відкинутих суспільством, представників «дна соціуму». Тенденції натуралізму — висвітлення соціальних вад, проблематика життя «маленької людини» — відбилися у жанрах соціально-побутового роману та повісті у творчості І. С. Тургенева, Ф. М. Достоєвського, І. О. Гончарова, М. О. Некрасова, М. С. Лєскова, М. Є. Салтикова-Щєдріна. Соціальною спрямованістю позначені також твори Л. М. Толстого, О. М. Островського.

---

### § 7. Мистецтво романтизму

Мистецькою площиною, в якій на межі XVIII-XIX ст. формували-ся настанови нового бачення світу, став сентименталізм. Заперечуючи значущість раціонального осягнення світу, його фундатор Ж. Ж. Руссо наполягав на необхідності мистецького відтворення про-стих почуттів простих людей. Природність, тонкий психологізм, поетизація образу людини, яка живе ліричними почуттями, стали сутнісними ознаками сентименталізму. Він виявився переважно в літературі — у творчості Л. Стерна, Т. Грея, М. М. Карамзіна, частково Й. В. Гете, у полотнах Т. Гейнсборо, О. А. Кипренського, Л. Боровиковського, певною мірою у романсах О. О. Аляб'єва, П. П. Булахова, О. Є. Варламова, О. Л. Гурільова, М. І. Глінки.

Ще одним кроком на шляху формування нової художньої картини світу стала творчість німецької групи «Буря та натиск». Її представники — Ф. М. Клінгер, І. Ф. Шиллер, Й. В. Гете та теоретик цього творчого об'єднання Й. Г. Гердер — закликали митців до бунту проти буржуазної сірості та міщанства, канонів класицизму, відстоювали активну соціальну позицію художника.

Романтизм став мистецьким вираженням глобальної переоцінки цінностей суспільства, зокрема й художніх, після Французької революції 1789 р. Її поразка довела неможливість досягнення гармонії людини і суспільства. Глобальний конфлікт особистості та суспільства в очах романтиків став нерозв'язним. Єдиним виходом для людини та особливо митця стало звернення до внутрішнього світу особистості, до суб'єктивного начала. Його виняткове значення в романтичному світогляді фактично заперечує будь-яку єдність теоретичних настанов і творчих шукань. Плюралістичності художній панорамі романтизму надавала й неоднозначність образу романтичного героя. З одного боку, він — бунтівник, «надзвичайна людина у надзвичайних обставинах», а з другого — маленька людина, занурена у світ особистісних ліричних переживань. Неоднозначною була й динаміка буття романтизму. У літературі він формується на межі XVIII-XIX ст. у творчості представників англійської «озерної школи» — С. Колріджа, У. Вордсворта, німецької сієнської школи — А. та Ф. Шлегелей, Новаліса, Л. Тіка та заявляє про себе до 40-х рр. XIX ст. В українській літературі романтичні начала виявилися у творчості так званого кола «харківських романтиків», а також частково Т. Г. Шевченка. В образотворчому мистецтві романтизм визначає характер бачення світу переважно у першій половині XIX ст., у музиці ж романтичні настанови зберігають актуальність до кінця XIX ст. В українському живописі романтичні настанови опосередковано виявилися у творчості А. Мокрицького та ін.

Однак попри ці особливості панорама романтичного світобачення містить у собі деякі концептуальні константи. Перш за все потрібно відзначити намагання відшукати сферу



ідеального буття людини. Нею ставав світ старовини, фантазій, снів, мрій, позбавлений соціальних суперечностей і колізій. Художнім вираженням цих шукань стала актуалізація фантастичної тематики, екзотичних, зокрема східних, образів, теми далеких мандрів у творчості Й. В. Гете, Дж. Г. Байрона, Г. Берліоза, Ф. Мендельсона, Ф. Ліста, К. Вебера, Р. Вагнера. Звернення до ідеалізованого минулого, у свою чергу, обумовило пильну зацікавленість у збиранні, дослідженні фольклору та активному введенні його в мистецьку творчість. Потрібно зазначити, що до цього часу мистецтво не було спрямоване на вираження власне національного начала, романтизм же спонукав формування багатьох національних художніх шкіл саме на фольклорному ґрунті. Утіленням «ретроспективних» орієнтацій романтизму стала й актуалізація історичної, зокрема національної, тематики, оспівування патріархального минулого — у творчості В. Скотта, Е. Делакруа, В. Белліні, Дж. Россіні, Дж. Мейєрбера, П. Шеллі.

Суб'єктивна сутність романтичного світобачення детермінувала спрямованість на руйнацію класичних жанрових настанов і звернення до жанрів, які не мали чітко сформованих формальних і змістовних ознак — у творчості А. де Мюссе, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Ліста, Ф. Мендельсона, Ф. Шопена. З особливою яскравістю це відобразилося в музиці, де розвиток малих жанрів був викликаний також і формуванням домашнього музикування. Це нове явище змінило співвідношення між виконавцем і слухачем, професійною та аматорською діяльністю й максимально демократизувало музику, звернуло її безпосередньо до особистісного світу. Таким же зверненням до душі, ліричних інтимних переживань людини стала й актуалізована романтизмом сфера вокальної музики. Формування нового жанру — вокального циклу і розвиток пісенності — у самостійному жанровому оформленні та як характеристика музичного тематизму — закріпили орієнтацію музичного мистецтва на втілення особистісного начала. Це також стало підґрунтям для блискучого розвитку опери у творчості Е. Т. А. Гофмана, К. Вебера, Р. Вагнера, Б. Сметани, Дж. Мейєрбера, В. Белліні, Ш. Гуно та ін.

Художній світ романтизму, на відміну від класицизму, також відрізнявся спрямованістю на поєднання різних видів мистецтва. Наочним відображенням цього синтезу став розвиток вокальних жанрів, опери, так званої програмної музики, яка поєднала літературне і власне музичне начало — у творчості Е. Гріга, Ф. Ліста, Р. Вагнера, А. Дворжака та ін.

У контексті романтичної парадигми світобачення як віддзеркалення принципово двоїстого, конфліктного образу світу склався новий принцип ставлення до нього. Його підґрунтям стала іронія, теорію якої було розроблено Ф. Шлегелем й втілено у творах Е. Гофмана, Новалиса, Л. Тіка. Бачення світу як конфліктного спричинило актуалізацію трагічних мотивів, тематики розладу людини зі світом, соціальної проблематики — у

творчості А. де Мюссе, Ж. де Сталь, В. Гюго, Дж. Байрона, Т. Жеріко, Е. Делакруа, Ф. Гойї.

У вітчизняному та російському мистецтві романтичні орієнтації злилися з реалістичними й виявилися у глобальній значущості образу народу, народної та фольклорної тематики, осягненні фольклору як безпосередньої опори мистецької діяльності.

Художні відкриття романтичного мистецтва стали фундаментом подальших особистісних шукань у контексті символізму, імпресіонізму, постімпресіонізму та мистецтва ХХ ст.

Символізм спирався на світоглядні настанови декадансу — специфічного світовідчуття, яке сформувалося на ґрунті філософських поглядів А. Шопенгауера, С. К'єркегора. Ф. Ніцше. Декаданс як «су-тінки доби», що розчарувалася в гуманістичних цінностях, проголошував втрату значення реальності для мистецтва й утверджував інтуїтивну, ірраціональну сутність художнього мислення. Намагання відшукати нові ціннісні орієнтири вело це світоглядне спрямування до естетизму, фундації «мистецтва для мистецтва». Водночас, відмовляючись від краси та гармонії, декаданс естетизував сферу образів, що раніше перебували на «периферії» творчої уваги, — сферу жахливого, потворного, негативного.

Фундатори символізму — французькі поети С. Малларме, Ш. Бодлер — спростували світоглядні постулати Нового часу, які спиралися на переконаність у соціальній значущості людини, її позитивній етичній сутності та можливості створення розумного суспільства. Реальний світ, дійсність в їх поглядах поставали як зосередження зла, вульгарності, низькопробності. Саме тому в поезії П. Верлена, Р. М. Рільке, М. Метерлінка, А. Рембо, О. О. Блока, Д. С. Мережковського, З. М. Гіппіус, В. Я. Брюсова дійсність замінилася світом ідеальної краси, яка, втім, була для людини недосяжною. Концептуального значення набуло поняття символу — як закарбування позачасового, абсолютного, надчуттєвого зв'язку земного світу з трансцендентним, ідеальним.

Імпресіонізм (фр. «враження») — художня течія 1860-80-х рр., названа за картиною К. Моне «Враження. Схід сонця», проголошувала безперечну значущість миттєвого мистецького враження від дійсності. У полотнах К. Моне, Е. Мане, К. Піссаро, О. Ренуара та інших закарбувався новий принцип творіння — на пленері. Імпресіоністичний живопис спирався на теорію розкладання кольорів на основні, чисті, які не змішувалися на палітрі.

Основним жанром імпресіонізму став пейзаж, зокрема міський, які дозволив відтворити світ як мінливий, несталий. У скульптурі, зокрема у творчості О. Родена, імпресіонізм позначився в рухливості форм, їх динамічній напруженості. Імпресіоністичні тенденції обумовили тематичне й образне коло творчості К. Дебюссі, М. Равеля, М. де Фалья, частково І. Ф. Стравинського в музиці, П. Верлена, А. Рембо, Р. М. Рільке в літературі.

Неоімпресіонізм відбився у творчості П. Сіньяка, А.Е. Кросса, К. Піссаро та фундатора й теоретика цього творчого угруповання Ж. Сьора. Вони декларували необхідність міцної опори образотворчого мистецтва сучасності на наукові досягнення у сфері теорії кольору та засади його психофізіологічного сприйняття, а також необхідність заміни інтуїтивних мистецьких пошуків раціональними науковими принципами мислення. Результатом цього «підкорення» мистецтва науці стала нова техніка живопису. Її основоположним принципом стало розділення складних кольорів на так звані локальні й нанесення їх мазками-крапками з урахуванням особливостей їх зорового сприйняття рецепієнтом. Саме тому інші назви даної творчої групи — дивізіоністи (від фр. division — розділення), або пуантилісти (від фр. pointillier — писати крапками). Наполягаючи на природності такого раціонального розділення кольорів, П. Сіньяк декларував першість колориту в образотворчому мистецтві й природний зв'язок неоімпресіоністичного живопису з музикою й математикою. Характерною ознакою естетики неоімпресіоністів було також тяжіння до східних вчень, що відбивалося у захопленні східною орнаментикою та колоритом.

Опора на концептуальний ґрунт імпресіонізму на межі 80-х рр.

XIX — початку XX ст. була певним спільним моментом у різноманітні творчих пошуків представників постімпресіонізму — П. Сезанна, В. ван Гога, П. Гогена, А. де Тулуз-Лотрека.

Східна екзотика та давня міфологія визначили естетику групи «на-бідів» (фр. nabis, від давньоєвр. navi — пророк) М. Дені, А. Майоля, П. Серюзьє та ін. Вони вважали себе причетними до магічної таємниці мистецтва, яка полягала в природній простоті, чистоті, наївності, втіленні принципу «табула rasa» — очищення від всіх накопичених раніше традицій. Це відбивалося в площинності, спрощенні кольорів та декларативній відмові від їх змішання. Представники групи тяжіли до романтично-просвітленого відтворення християнської тематики й образності, до декоративності та водночас до монументальності, що відобразилось у розписах храмових споруд, приватних будівель, оформленні театральних вистав.

Творчі настанови символізму, імпресіонізму, неоімпресіонізму, постімпресіонізму, групи «набідів» багато в чому формували шляхи, якими буде рухатися мистецтво ХХ ст.

### Питання для самоконтролю

1. Характеристика категорій історичного буття мистецтва.
2. Художнє бачення світу доби прадавнини та давнини.
3. Мистецтво Середньовіччя.
4. Художні пошуки доби Відродження.
5. Художні напрями та течії Нового часу.
6. Художня панорама ХІХ ст.