МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Національний авіаційний університет

Ю.В.Романенкова

ВСЕСВІТНЯ ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВ
(від первісного суспільства до XVII ст.)

Навчальний посібник

Київ 2007

УДК 73 (076.5)
ББК Щ 103я7
Р 691

Рецензенти: доктор філософських наук, професор *В.А.Сіверс* (Національний авіаційний університет), кандидат мистецтвознавства, доцент *В.Ю.Могилевський* (Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури), *Л.В.Дорогих*, кандидат історичних наук, професор (Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв)

Романенкова Ю.В.

Р 691 Всесвітня історія мистецтв (від первісного суспільства до XVII ст.): Навчальний посібник//Ю.В.Романенкова. – К.: Книжкове видавництво НАУ, 2007. – 405 с.+212 іл.

Викладено відомості про основні мистецькі події світу, починаючи від зародження мистецтва і до XVII ст. Розглянуто пам’ятки архітектури та образотворчого мистецтва, наведено їх характеристику, історико-культурну ситуацію, що спричинила виникнення певного стилю або художнього напрямку у світовому мистецтві. Навчальний матеріал доповнено хронологічною таблицею, глосарієм і візуальним рядом. Може використовуватися під час опанування навчальних дисциплін “Всесвітня історія мистецтв”, “Музеї світу”, “Світова культура”, “Культурологія”, “Українська та зарубіжна культура”.

Для студентів гуманітарних спеціальностей і викладачів вищих навчальних закладів.

ПЕРЕДМОВА

Досвідченість у світовій культурі, в мистецтві є невід'ємною складовою інтелектуального багажа людини будь-якого фаху. Певною мірою саме ця сфера визначає інтелектуальний рівень, оскільки, коли лікар або юрист знається лише на медицині чи юриспруденції, його обізнаність не може вважатися різнобічною, отже, в освіті залишається чимало лакун* (пояснення термінів, позначених "*", слід шукати в глосарії). Багато що з історії світового мистецтва та архітектури відомо кожному ще з дитинства – хто не бачив у книжках репродукцій славетної "Джоконди" чи не заслуховувався аматорськими байками про таємниці єгипетських пірамід? Свого часу в Києві стояли довжелезні черги, щоб лише здалека побачити славнозвісну маску Тутанхамона, яку привозили з виставкою співробітники Каїрського національного музею. Тисячі людей у Москві годинами стояли біля Державного музею образотворчих мистецтв ім. О.С.Пушкіна, щоб тільки кинути погляд на знамениту "Мону Лізу", яку привозили з Лувра, чи на славнозвісне золото Трої, що було приховане від людських очей протягом половини сторіччя. Скарбниця мистецьких цінностей людства постійно поповнюється, і варто уважно слідкувати за цим процесом, аби не відставати від часу. Для цього сьогодні існує досить багато шляхів – до послуг усіх охочих численні книги, компакт-диски, відеокасети, ресурси інтернету. За їх допомогою можна відвідати будь-яку музейну збірку або здійснити віртуальну прогулянку, наприклад, Версалем, не виходячи з власної оселі. Але, незважаючи на зручність користування цими джерелами, жодне з них не замінить "живого спілкування" з творами мистецтва, яке можуть дати лише музеї, які при нагоді потрібно відвідувати.

Цей посібник ставить за мету полегшити студентській молоді вхід до світу мистецтва, систематизувати знання, отримані в галузі культури протягом навчання. Видання знайомить читача з низкою специфічних понять, якими

він має кваліфіковано оперувати. Для цього додається глосарій, що допоможе студентам орієнтуватися в термінології, класифікації образотворчих мистецтв. Подається стислий огляд основних мистецьких процесів окремих зарубіжних країн, починаючи з найраніших форм прояву мистецької діяльності людини до XVII ст., що зумовлено усталеною історико-культурологічною хронологією. Проаналізовано головні віхи еволюції образотворчого мистецтва та архітектури первісної доби, Східних деспотій (на прикладі Давнього Єгипту та Межиріччя), античного світу (Давньої Греції та Давнього Риму), Середньовіччя (на прикладі мистецтва Франції, Німеччини, Іспанії), Ренесансу (Італійського та Північного). Знайомство з мистецьким життям світу необхідне для того, щоб поповнити світогляд освіченої людини будь-якого фаху, випестувати в неї почуття художнього смаку. Пропоноване видання має за мету сприяти залученню до цього процесу студентства провідних ВНЗ нашої країни.

Мета викладання навчальної дисципліни

Мета викладання навчальної дисципліни – ознайомлення студентів з основними еволюційними фазами світового образотворчого мистецтва та архітектури, поняттями “художня культура”, “мистецтво”, творчістю провідних майстрів, поглиблення знань у галузі світової культури.

Завдання викладання навчальної дисципліни

Завдання викладання навчальної дисципліни – формування у студентів базових знань у галузі основних художніх стилів, напрямів і творчих методів, головних стадій еволюції мистецтва – від первісності до початку XX ст., тобто ознайомлення з мистецьким доробком провідних країн світу, шедеврами світового мистецтва – перлинами провідних музейних колекцій світу, історією їх створення, що сприятиме підвищенню загального інтелектуального рівня студентів.

Інтегровані вимоги до знань та вмінь з навчальної дисципліни

У результаті вивчення навчальної дисципліни студент повинен:

знати:

- “стилістичний календар”
- відрізняти один стиль від іншого за сукупністю ознак
- основні мистецькі пам’ятки різних епох
- місцезнаходження найвідоміших творів мистецтва світу;

вміти:

- розрізняти за сукупністю стильових ознак твори різних майстрів
- відрізняти мистецькі епохи одну від іншої
- робити рецензії на виставки творів
- аналізувати твори різних мистецьких стилів та епох.

ВСТУП

На сьогодні існує безліч визначень мистецтва, жодне з яких, мабуть, не є вичерпним. Будь-який варіант термінологічного апарату не здатний виразити в одному реченні всю суть людської творчості, і, тим більше, сформулювати її мету. Неможливо повною мірою осягнути природу мистецтва, пояснити її. Художня творчість для особистості – засіб спілкування, самовиразу, демонстрації незадоволення чи захвату чимось, реакція на події, що відбуваються. Це самооцінка, оцінка оточуючих, засіб протесту чи заклику. Сам термін "мистецтво"дуже багатогранний. ***Уміння щось вправно, досконало робити є мистецтвом,*** як, наприклад, здатність жокея добре триматися в седлі, талант актора імітувати голоси тварин і птахів. Здатність співати, лікувати, для жінки – обирати й носити прикраси – все це мистецтво, якщо виконується віртуозно. Навіть здатність убивати також можна назвати мистецтвом – адже тисячоріччя тому з кривавих ритуалів люди влаштовували публічні видовища. А перетворення смерті на театральне дійство – це, хоча і страшне, але також мистецтво.

У вузькому розумінні мистецтво – це відображення дійсності шляхом створення художніх образів. У цьому разі слід було б спиратися на давніх греків, які вважали, що мистецтво взагалі базується на наслідуванні, головним чином природі. Але це твердження не зовсім коректне, адже історія мистецтв знає багато випадків, коли основною догмою мистецтва було саме незадоволення митців оточуючою дійсністю і прагнення створити щось, досконаліше за неї, виправивши помилки природи. Найчастіше це були кризові фази світової культури, але траплялися вони нерідко. Можна сказати, що такий еволюційний щабель є у кожній культурній добі, він є завершальною ланкою одного міцного пласту мистецької епохи і передує наступному, стаючи в результаті самоцінним явищем. Отже, ***мистецтво*** – *це не лише відображення дійсності, але її художня корекція, створення її нової*

моделі, яка інколи навіть не розрахована на практичне втілення в життя, а є самодостатньою. Численні класифікації розрізняють мистецтва словесні, часові, слухові, зорові, зорово-слухові, просторові, синтетичні тощо (за П.Білецьким), чи механічні (”сервільні”) та вільні (за Ж.Базеном). Окремими групами є архітектура та образотворчі (візуальні чи пластичні) мистецтва.

Архітектура *– це мистецтво проектувати та зводити споруди,* але існує кардинальна різниця між нею і ***будівництвом***. Будівництво виконує виключно утилітарні функції, його метою є створити міцну будівлю, що захищатиме людину від холоду та спеки, даватиме дах над головою, відповідатиме мінімальним потребам. Якої форми буде ця споруда, як вона виглядатиме зовні та зсередини, в даному випадку неважливо. Тому така споруда несе на собі відбиток певної тимчасовості – вона існує доти, доки людина не побудує собі щось краще. Архітектура ж, розв’язуючи ті самі завдання, виконує ще й естетичну функцію, тобто вона закликана задовольняти ще й духовні потреби особистості, що мешкає у зведеній будівлі. Тому архітектурне мистецтво народжує унікальні за формою та декором споруди, які позбавлені шаблонності та визначають епоху. Його не дарма називають музикою, застиглою в камені. Кожна історична віха залишила після себе кам’яний слід, хоча не завжди творчий, а інколи й руйнівний – адже увійшов в історію Герострат, що спалив одне з семи чудес світу – храм Артеміди в Ефесі. Протягом сторіч саме архітектура була провідним видом мистецтва багатьох цивілізацій, ставала виразником смаків основних замовників. Її засобами люди намагалися звеличити та увічнити когось чи щось, відобразити характер часу, як у Давньому Єгипті за допомогою пірамід чи в Китаї – Великої Китайської стіни (до речі, єдиного рукотворного об’єкта, що його видно навіть із космосу). Інколи це відбувається завдяки гігантським розмірам споруд, а в інших випадках – за рахунок їх небаченого декору чи незвичного плану. Класифікувати архітектуру можна по-різному. ***Культова*** має своїм завданням спорудження

святилищ, храмів, тобто будівель для відправлення культу. ***Цивільна*** передбачає будівництво об'єктів, призначених для житла чи оборони (фортифікаційна архітектура). Саме від цієї групи споруд завжди залежала безпека життя людини, такі будівлі вимагали надійності, конструктивності. ***Садово-паркова*** має на меті композицію садів і парків. ***Ландшафтна*** є, мабуть, однією з найвишуваніших груп, що вимагає від архітектора рафінованого смаку, щоб органічно поєднати штучно створені об'єкти з природними ландшафтами. Окремо виділяють і меморіальні чи службові приміщення, невеличкі за розміром, які називають ***архітектурою малих форм.*** **Монументальна (меморіальна)** архітектура закликана увічнити пам'ять про якусь історичну подію, стати своєрідним пам'ятником. Тобто це, так би мовити, візуально втілена людська пам'ять, що отримала конкретні контури і перейшла з рангу поняття в ранг реально відчутного об'єкта. На кожну з цих груп у ту чи іншу історичну добу був певний попит, але завжди були домінуючі види, залежно від характеру епохи. В неспокійні часи, багаті на війни, особливо цінували архітекторів, що зналися на оборонному будівництві; у період становлення абсолютизму законодавиця мистецьких мод Франція поставила в основу садово-паркову архітектуру, і т.п. Але, оскільки релігія займала панівне становище у свідомості особистості (особливо творчої) завжди, культова архітектура не втрачала своєї ролі ніколи. Людина впродовж тисячоліть жила вірою, що й давало їй натхнення творити і забезпечувало успіх її художнім дітищам. Як тільки віра зникла, у підсвідомості з'явилася лакуна, людина відчула розчарування, і досить швидко, руйнівними темпами безвір'я призвело до декадансу в мистецькій сфері.

У сучасній мистецтвознавчій літературі по-різному називають образотворчі мистецтва – інколи візуальними, або ж пластичними. Частково це можна пояснити тим, що термін "образотворчі" не повністю відповідає смисловому наповненню явища. Адже, як зазначав академік П.Білецький, образи творить

не лише ця група мистецтв, а й театр, музика, кіно і т.п., але своїми художніми засобами. А пластичні мистецтва мають власний, так би мовити, інструментарій, те, що народжується в цій сфері, можна побачити, до цього можна доторкнутися, це залишається або в просторі, або на площині, тобто є візуальним.

Від цієї схеми слід відокремлювати архітектуру, яка є самостійним видом мистецтва, хоч теж своїми засобами створює в людській уяві образи. Наскільки поцінованим був той чи інший вид мистецтва, який з них превалював, залежало від специфіки історичної доби. Траплялося, що деякі з них просто були відсутні, як було, наприклад, з графікою ще в первісному мистецтві; могло бути й так, що квітнули одночасно й однаково буйно всі види мистецтв, як було в період Ренесансу; могла царювати архітектура, дещо затіняючи собою (хоча й не витісняючи) мистецтва образотворчі, як було характерно для Давнього Єгипту; а можливим було і домінування декоративно-ужиткового мистецтва, як у добу бароко. Але майже завжди була проблема співіснування цих видів мистецтва (і не лише цих), їх взаємовпорядкування в одному об'єкті. Саме в цій ситуації виникає потреба в терміні ***"синтез мистецтв"***. Це поняття й містить у собі суть проблеми.

"Синтез мистецтв" *– це ОРГАНІЧНЕ поєднання в одній архітектурній споруді творів різних видів мистецтва, виконаних в одному стилі, в межах одного хронологічного відрізку.* Найвичерпнішою моделлю органічного синтезу мистецтв є, певно, готичний собор. З усіх пластичних і необразотворчих мистецтв у ньому відсутня лише графіка. В усьому іншому це повна мистецька ідилія. Тобто: архітектура – присутня (сам архітектурний каркас споруди), скульптура – є (як зовнішнє оздоблення собора, так і її існування в інтер'єрі), живопис – також (декор стін – монументальний живопис у формі вітражів), декоративно-ужиткове мистецтво – наявне (церковна оздоба, вбрання священнослужителів). Крім того, синтез мистецтв готичного собору значно багатший і включає в себе ще й мистецтва слухові

та синтетичні. Собор – передусім культова споруда, це для сучасних людей він є музеєм, але в часи свого народження він був живим організмом, діючим храмом. А значить, тут правилася служба, тобто відбувалося своєрідне театралізоване дійство. І нарешті, головне – те, що робить готичний собор справжнім дивом, вдихає в нього життя. Душа будь-якого готичного храму, його нерв – це орган. Саме він примушує собор дихати і робить його неповторним, повним. А це вже мистецтво слухове – музика. Отже, в одній споруді є багато видів мистецтв, але який саме є домінуючим, визначити неможливо, бо вони співіснують дуже органічно, вдало доповнюючи один одного. Без скульптури не було б оздоблення храму; без кольору живопису, ефектів саме вітражів він би померк, потьмянів би. Але досить часто в силу специфіки історичної віхи трапляється, що людина змушена імітувати певний мистецький стиль у сучасних умовах. Чи то через те, що пам'ятка зруйнована, чи через те, що якісь фрагменти втрачені, але в такому разі доводиться докладати неабияких зусиль, щоб відтворити первинний вигляд споруди, і зробити це органічно. Останнім часом все менш рідкими стають випадки недбалого поєднання рис різних стилів, коли архітектура споруди належить одному періоду, скульптурний декор – іншому, а, скажімо, мозаїчна окраса взагалі відтворює стиль іншої країни пізніших часів. У таких випадках усе поєднується, наче в скрині зі скарбами, де протягом тривалого часу накопичували речі різних сторіч – монети XVI ст., срібні статуетки – XVIII ст., книги – XIX ст. і т.п. Такий симбіоз призводить лише до плутанини, і про органічний синтез мистецтв (а інколи і взагалі про мистецтво) говорити не доводиться.

У контексті синтезу мистецтв, як і в контексті будь-якої розмови про художню творчість, постійно фігуруватиме поняття "стиль". Це, мабуть, одна з найскладніших категорій у мистецтві. По-перше, вона дуже багатогранна за своїм змістом, по-друге, її слід відрізняти від понять "творчий метод" чи "художній напрям". Проблемі стилів у мистецтві присвячено численні праці,

існує багато визначень стилю. У вузькому розумінні під стилем можна розуміти творчу манеру окремого художника. А в ширшому смислі ***стиль*** **–** *це комплекс художніх ознак тієї чи іншої історичної доби.* Але стиль передбачає власну програму, чітко сформульовану ідеологічне підгрунтя, якого художній напрям, творчий метод не мають. Вони вирізняються, наприклад, технологічними особливостями, як імпресіонізм або пуантилізм, їх завдання простіші, вони, так би мовити, більш поверхові, не зачеплюють глибинного шару свідомості творчої особистості. А стиль породжує щось більш усталене, складне за своєю структурою, формулює свої завдання і вже потім художньою мовою, за допомогою певного творчого методу втілює їх у життя.

Поняття для самостійного визначення

Архітектура, будівництво, стиль, синтез мистецтв, творчий метод, напрям чи течія в мистецтві.

Розділ 1. ВИДИ ТА ЖАНРИ ОБРАЗОТВОРЧИХ МИСТЕЦТВ

Візуальні мистецтва поділяються на види та жанри, а в рамках кожного з них існує ще детальніший розподіл. З кожним днем ця система ускладнюється, бо з’являються новітні техніки, починають використовуватися незнайомі до сьогодні матеріали, що робить класифікацію більш розгалуженою.

До ***видів*** образотворчого мистецтва належать:

- живопис;
- графіка;
- скульптура.

Окремим видом є мистецтво декоративно-ужиткове.

Живописом *називають відтворення художником на площині за допомогою фарб побачених чи народжених його фантазією образів.* Основним інструментом живопису є колір – передусім пляма. І тут, як і в інших видах мистецтва, головне, щоб процес був творчим, а не механічним, що відрізняє мистецтво від ремесла. Але площини та фарби не досить для народження витвору мистецтва. Адже паркан – це теж площина, а маляр так само вкриває її фарбою. Але ж ми не називаємо продукт його праці живописом (навіть якщо на цій поверхні раптом з'являється граффіті, які поступово перейшли в ранг мистецтва). Художник має вміти компонувати, відчувати простір дошки чи полотна, бути в змозі вибудувати ритм, прорахувати співвідношення тонових плям, основних мас. І головне – він має володіти кольором, бо саме колір – основний художній засіб живопису, хоча поняття "живописність" властиве й іншим видам мистецтва. Колорит кожного полотна – дуже тонка матерія, його палітра унікальна.

Живопис у свою чергу поділяється на монументально-декоративний і станковий. Інколи окремим видом вважають мініатюру (книжкову, особистого користування чи камерну). У межах ***монументально-декоративного*** живопису потрібно розрізняти розпис, стінопис – фреску, графіто, секо, мозаїку та вітраж.

Розпис – термін узагальнювальний, бо так називають *прикрашання фарбовим шаром будь-якої поверхні, незалежно від того, що то є – площина, чи об'єм.* Так, розписом можна вважати як фарбові плями невизначеної форми на тканині або кольорові квітки на чайнику, так і, наприклад, міфологічні сцени на стелі палацу.

Стінописом *називають розписи поверхонь лише стін у різних техніках*. Цей процес дуже працемісткий, бо триває доволі довго і вимагає від художника неабиякого досвіду і терпіння. Тут необхідне відчуття площини, простору, без цього майстер не зможе впоратися з десятками метрів стіни. Навіть Мікеланджело, працюючи над розписом стелі в Сікстинській каплиці,

втомлювався настільки, що часом навіть не мав сил дійти додому і ночував прямо там. І ще протягом кількох років потому він міг читати, лише піднявши книгу або листа високо над головою, бо саме так він звик дивитися на поверхню стелі, яку зробив всесвітньо відомою його пензель.

Серед технік стінопису основне місце займає ***фреска*** *– розпис поверхні стіни водяними фарбами по сирому тиньку*. Лише деякі технологічні відмінності відрізняють її від іншої техніки стінопису – ***секо***, *тобто розпису площини стіни тим самим типом фарб, але по сухому тиньку.* З першого погляду, різниця зовсім невелика, але і процес, і результат абсолютно різні. Фреска передбачає віртуознішу працю, оскільки потрібно встигнути виконати певну роботу, поки тиньк залишається вологим, бо нанесена на суху основу фарба має кардинально інші властивості і колористична гама буде вже зовсім іншою. Протилежним є принцип декорування стіни в техніці ***графіто*** *– продряпування верхнього шару фарби до появи того, що нанесений унизу.* При цьому таких шарів на стіні може бути досить багато і треба добре відчувати, якого саме потрібно досягти в той чи інший момент, розрахувати силу натиску, щоб натрапити саме на той шар, який потрібен. Це дуже цікава техніка, хоча використовується вона не так часто, як секо чи фреска, і є найнетрадиційнішою. З часом принципом графіто почали користуватися і в станковому живописі, бо він дає можливість проводити цікаві експерименти з фактурою.

Мозаїка *– це також різновид стінного живопису, при виконанні якого зображення складається з маленьких шматочків смальти* різних відтінків.* Ця техніка дуже примхлива, бо це не лише робота з кольором, але й надзвичайно тонка робота світла – майстер повинен розрахувати, під яким кутом один до одного мають бути покладені шматочки смальти, смальту яких кольорів слід розташовувати поряд, щоб світло створювало той ефект, якого прагне автор. Цей процес інколи міг тривати дуже довго, бо смальтові кубики невеликі за розміром, а вкривали ними величезні площини, причому,

часто криволінійні, як, скажімо, стелі храмів. Траплялося, що на площі в кілька сотень квадратних метрів, вкритих мозаїкою, нараховувалося до ста п'ятдесяти – ста сімдесяти кольорових відтінків смальти. Один тільки колір міг бути переданий у дюжині варіацій, як це було в мозаїках храму Софії Київської. Мозаїка розрахована на погляд з доволі великої відстані, тому межі між шматочками різних кольорів не видно, і перед глядачем постають лише надтонкі кольорові переходи, що грають на сонці, час від часу збагачені золотим сяйвом. Воно народжувалося завдяки тому, що художники інколи підкладали під кольорову смальту пластинки з золотої фольги чи коштовного каміння, що, звичайно, було по кишені тільки дуже заможним замовникам.

Нарешті, ще одна форма монументально-декоративного живопису – ***вітраж***. Фактично, це вже не є власне ані живописом взагалі, ані стінописом як таким. *Це мистецтво створення образів за допомогою кольорового скла, інколи збагаченого розписом, фрагменти якого поєднуються між собою шляхом свинцевих перемичок.* Але в часи свого особливого поширення вітражі (у добу Середньовіччя) заміняли власне саму стіну, цілком заповнюючи собою проміжки між опорними архітектурними елементами. Для належного сприйняття вітражу має особливе значення світло, як і для мозаїки. Але, на відміну від неї, вітражні композиції прозорі, і кожен колір стає активним лише тоді, коли його наскрізь просочує світло, штучне або ж природне. У вітражах, звісно, не можна досягти таких тонких, м'яких переходів від одного кольорового відтінку до іншого, як це дозволяє інструментарій мозаїки, і палітра більш обмежена. У цьому разі колір майже завжди локальний, і автор користується досить великими площинами. По-іншому виглядає вітраж, коли художник збагачує його розписом, наближуючи до класичної форми монументально-декоративного живопису. Тоді вітраж стає делікатнішим, багатшим.

Нарешті, ***станковий*** живопис. Він отримав свою назву, відповідно, від того, що основа (полотно, картон, грунтований чи звичайний папір) встановлюється на мольберт, що інколи називають станком. Перелік технік станкового живопису дуже довгий, але найпоширенішим є живопис олійними, гуашевими, темперними фарбами. Всі ці техніки з'явилися в різні часи, мали власну еволюцію, поступово технологічні особливості змінювалися, інколи збагачуючись, а в деяких випадках і навпаки – немало секретів техніки живопису старовинних майстрів було безповоротно втрачено. За основу для станкового живопису звичайно беруть або полотно, або грунтований картон чи папір (для олії та темпери), або ж звичайний папір – білий або ледь тонований (для гуаші). Дещо складніше визначитися з аквареллю. Річ у тім, що до цих пір дослідники не дійшли згоди щодо того, чи належить акварель до живопису, чи до графіки. Не можна віднести до графіки, наприклад, етюд осіннього парку, написаний аквареллю "по-сирому". І так само – не можна назвати живописом книжкову ілюстрацію, створену аквареллю з домальовками пером і тушшю. Отже, питання належності акварелі до певного виду мистецтва залишається відкритим, відповідати на нього можна кожного разу по-різному і ця відповідь залежить від конкретної ситуації.

Найлаконічнішим у засобах художньої виразності видом візуального мистецтва, мабуть, можна вважати ***графіку***. Її основними інструментами є аркуш і лінія, рідше – пляма. На відміну від живопису, кольором графіка оперує далеко не завжди. Чи не першорядну роль відіграє вміння художника стилізувати, мислити абстрактно, наближати свої образи до символів, спрощувати їх. Існує безліч графічних технік, останніми роками їх стало незрівнянно більше, і з кожним днем з'являються нові й нові. До "рукотворних" технік, які західноєвропейська термінологія об'єднує під загальним грифом "handmade" (тобто створене вручну), додаються новітні

комп'ютерні технології, які дозволяють художнику творити дива графіки. Класифікація графіки за видами досить розгалужена.

Перш за все графіка поділяється на ***вільну*** (чи ***рисувальну***, тобто створену виключно вручну, коли твір існує в одному примірникові) та ***друковану***. До першої групи належить рисунок м'якими матеріалами – вугіллям, сангіною (світлою або темною), соусом (також різних відтінків, по-сухому або ж з відмивками), звичайним графітним або італійським олівцем, срібним штифтом, пером і тушшю (а інколи і пензлем) і т.п. Але є і такі випадки, коли деякими матеріалами створюються роботи, які теж важко однозначно класифікувати (інколи вважають їх графікою, але інколи – живописом. Ідеться про кольорові олівці та пастель. Всесвітня історія мистецтва знає епохи, коли пастеллю створювали пейзажі або портрети, які лише зблизька, дуже ретельно придивляючись, можна було визначити як пастельні, їх автори абсолютно точно імітували техніки олійного живопису. Такі зразки роботи пастеллю, звісно, належатимуть до живопису, це навіть офіційно називається "живописом пастеллю". В інших випадках пастель можна віднести і до технік вільної графіки. Для роботи м'якими матеріалами художники полюбляють використовувати різні тоновані фактурні папери поряд зі звичайними білими, так би мовити, класичними.

Трохи складнішою є класифікація технік друкованої графіки. Розрізняють друк ***високий, глибокий*** і ***плоский***. У межах кожного з цих різновидів існує ціла низка технік, які можуть, поєднуючись одна з іншою, утворювати все нові техніки. ***Високим*** *друком називають той, при якому друкуючий елемент зображення є вищим за тло*. На дошку валиком наноситься фарба, і на аркуші відбиваються лише ті ділянки дошки, які виступають над іншими елементами і на яких залишається фарба, до всіх інших частин валик не дістає. До цього виду друку належить гравюра на багатьох основах – на різних породах дерева (***ксилографія*** – *торцева* чи *поперечна, поздовжня* чи *обрізна* – залежно від того, як дошка випилюється зі стовбура), на пластику,

на лінолеумі (***лінограв'юра***), навіть на оргсклі чи картоні. Однак не всі ці матеріали однаково добре витримують великий наклад – адже, наприклад, картон після певної кількості відбитків просто розмокає і вже не дасть якісних примірників робіт. Лінограв'юра в шляхетності теж дещо поступається іншим технікам високого друку, бо вона трохи грубіша за них. Останніми роками найтрадиційнішу основу для гравюри – дерево – почали всюди заміщувати інші основи, найчастіше – пластик, бо вона стала непомірно дорогою. Найраніше це торкнулося самшиту – мабуть, найпопулярнішого у свій час і найдорожчого. Це надзвичайно тверда деревина, різати на ній дуже важко, але саме вона надає роботі своєрідного шарму. Ще зберігають свою роль груша та бук, але і до них звертаються все менше.

Гравюра може бути чорно-білою та кольоровою. Аркуш у кілька кольорів друкується з відповідної кількості дошок, під кожний колір дошка ріжеться окремо. У таких ситуаціях роботу дуже ускладнює процес суто технологічного суміщення на аркуші кольорових плям, віддрукованих з різних дошок. Сучасні митці досягли такого рівня професіоналізму в друкованій графіці, що створюють аркуші, суміщуючи з дюжину кольорів у невеличкому елементі зображення, що займає дуже обмежену площину. Інколи художник друкує багатокольорову роботу і з однієї дошки, наносячи на неї потрібні фарби. Для технік високого друку використовують спеціальні штихелі різних типів: одні – для вибірки білих плям тла, інші – для тонкого штриха тощо. Лінограв'юра передбачає роботу окремим видом штихелів – із жолобком усередині.

Глибокий друк має у своїй основі принцип травлення кислотою. Зображення наноситься на метал – цинк, сталь, мідь, латунь. Тоді фарба, що нанесена на дошку, забивається в продряпані штрихи і під час тиснення відбивається на папір, а зайва фарба знімається. Глибина штриха залежить від часу травлення.

Найрозповсюдженіші техніки глибокого друку – *офорт, акватинта, меццо-тинто, м'який лак, суха голка, гравюра на міді, латуні, сталі* тощо. Ці техніки також припускають як роботи в один – два кольори, так і багату палітру. Штрихи наносяться спеціальними офортними голками.

Плоский друк базується на тому, що в ньому всі елементи знаходяться на одному рівні, але одні приймають фарбу, інші – ні. Пояснюється це тим, що поверхню каменя (вапнякових порід) обробляють спеціальним жировим олівцем і тушшю, а потім травлять кислотою. Після цього оброблені жиром ділянки приймають фарбу, а витравлені кислотою – ні. Основна техніка плоского друку – ***літографія***, тому і камінь, і жировий олівець називають літографськими. Ця техніка дозволяє художникові експериментувати з фактурами, вона здатна імітувати фактуру рисунка кольоровими олівцями, пастеллю, навіть олійного живопису. У більшості випадків аркуші, створені в техніці літографії, мають досить великі розміри, і прихильники мінімалізму до неї зазвичай не звертаються.

Існує і дещо інша класифікація творів графічного мистецтва, згідно з якою графіку поділяють на книжкову, плакатну, агітаційну, промислову, станкову і т.п. відповідно до її призначення.

Єдиний вид пластичного мистецтва, який майже не оперує площиною і пов'язаний безпосередньо з об'ємом, – це ***скульптура***. Передусім слід розрізняти власне ***скульптуру*** та ***пластику***, які мають протилежні методи. ***Скульптурою*** *називають процес створення майстром тривимірного образу шляхом відсікання від матеріалу зайвої маси.* ***Пластика*** *ж має зовсім інший принцип – художник створює свою роботу, нарощуючи масу матеріалу на якусь основу – каркас, тобто методом ліпки*. Скульптура передбачає роботу з твердими матеріалами – камінням різних порід і ступенів твердості, наприклад, з мармуром або гранітом, вапняком або базальтом. Пластика ж передбачає роботу з м'якими матеріалами – глиною, пластиліном, воском. Але обидва ці різновиди часто об'єднують під узагальнючим поняттям

“скульптура”, тим більше, що твори пластики можуть пізніше висікатися в камені або відливатися в бронзі, тобто переходити в ранг власне скульптури, слугуючи лише попереднім підготовчим (ескізним) варіантом.

Скульптура поділяється на ***монументальну (меморіальну*** та ***монументально-декоративну), садово-паркову*** та ***малих форм***. Назва кожної з цих груп говорить сама за себе. Саме скульптура – єдиний з перелічених видів мистецтва – надає глядачеві можливість кругового обходу, бо вона об’ємна (крім рельєфу), максимально матеріальна та подібна до натури. Але вона, певно, і найвибагливіша до умов, у які її поміщають. Коли твору живопису або графіки досить, щоб навколо було добре освітлення та придатна кольорова гама, щоб мати належний вигляд в оточуючому середовищі, то скульптурі цього замало. Якщо це, наприклад, пам’ятник якомусь історичному діячеві, то слід розраховувати, де саме він має стояти: яке освітлення зовні, які за масою та кольором об’єкти знаходяться навколо, чи досить простору на цьому місці і навпаки – чи не поглине цей простір майбутній пам’ятник, чи будуть там вигідні ракурси для його сприйняття, чи впишеться він в оточуючий ландшафт. Словом, скульптура – річ дуже примхлива. Зокрема, вона вимагає перебувати там, де буде передбачено якомога більше добрих ракурсів, у яких найкраще приховуються її недоліки. А таких ракурсів у кожного скульптурного твору завжди певна кількість, із самого початку роботи вирахувана автором. Навіть загальновизнані шедеври світової скульптури мають невдалі точки огляду. Адже не даремно їх фотографують для альбомів приблизно в одних і тих самих ракурсах – найвигідніших для творів. Мало кому спадало на думку фотографувати або малювати, скажімо, “Венеру Мелоську” зі спини, бо з такої точки цей ідеал жіночої вроди виглядає сутулим, що не відповідає статусу “світового шедевру”. Звісно, це стосується круглої скульптури, що передбачає круговий обхід. Але існує ще ***рельєф*** у трьох його різновидах (***барельєф, горельєф, контррельєф***), якого ці застереження стосуються лише опосередковано і для

якого існують свої правила сприйняття глядачем. Рельєф має бути розташований на оптимальній для ока глядача висоті, з урахуванням оптичних ефектів, пропорційних скорочень, освітлення. ***Горельєфом*** *називають дуже високий рельєф, що сильно виступає з площини,* ***барельєфом*** *– рельєф середньої висоти, нарешті,* ***контррельєфом*** *– рельєф, заглиблений у площину*. Будь-яка скульптура, як кругла, так і рельєф, може бути поліхромною, тобто кольоровою. Особливо часто це траплялося в культурі Давнього Сходу та античному світі, де кольори в скульптурі були суворо регламентовані та мали смислове підгрунтя.

Живопис, графіка, скульптура (і пластика) належать, як зазначалося вище, до *видів* візуального мистецтва. В рамках кожного з них існує ще класифікація творів за жанровим принципом, тобто розподіл їх на ***жанри***. Процес формування ***ієрархії жанрів***, тобто своєрідних ієрархічних сходів, яких притримуються і сучасні мистецтвознавці, розпочався лише в XV – XVI ст., а усталена ієрархія виникла ще пізніше, з появою в Західній Європі перших Академій мистецтв – у XVII ст. Це принцип класифікації творів мистецтва за шістьма жанрами, кожен з яких в усталеній системі посідає певний щабель. А місце того чи іншого жанру в цій схемі залежить від того, наскільки його поціновували в часи формування жанрової ієрархії, який попит був на такі твори, як їх оцінювали. Тому склалося так, що ***історичний*** (зображення історичних подій), ***релігійний*** (релігійні сюжети), ***міфологічний*** (сцени, взяті з міфів різних народів світу), ***батальний*** (передача подій військового життя) жанри посіли верхній найпочесніший щабель. Часто між ними ставлять знак рівності й узагальнюють під одним поняттям – історичний жанр. На другому місці перебуває ***портрет***. У межах цього жанру можна виділити ще кілька груп – *на повний зріст, поясний, погруддя, парадний, камерний, психологічний, груповий та індивідуальний* тощо. Таких різновидів досить багато, як і в наступному жанрі – ***пейзажі***. Зображення природи також можна поділити на кілька різних типів – *пейзаж сільський та*

міський, епічний, інтер'єр, як окремий вид інколи виділяють т.зв. "*марини*", тобто зображення морської стихії. Пейзаж як самостійний жанр сформувався значно пізніше, ніж історичний жанр та портрет, лише в добу Відродження він почав набувати самостійного значення. Раніше він міг бути присутнім як тло, тобто бути складовою частиною, наприклад, портрета. І тільки в пізніші часи власне сам пейзаж із його настроєм став головним героєм полотен митців. Четверте місце в цій структурі займає ***побутовий*** жанр. Він був, мабуть, найпрозаїчнішим і найменш популярним до певного часу. Включає в себе сцени зі звичайного повсякденного життя, без патетики, наприклад, парадного портрету та лірики пейзажу з античним стафажем*. За побутовим жанром іде ***натюрморт*** (з фр. мертва природа), тобто зображення неодухотворених предметів, який набув надзвичайного визнання у XVII ст., особливо в Голландії. Нарешті, останній жанр, який завжди користувався найменшою повагою в цій системі, – ***анімалістичний*** (зображення тварин). Інколи виділяється ще один додатковий жанр як самостійний – т.зв. ***алегоричний***, але до усталеної ієрархії жанрів він все ж не входить. Майже всі ці жанри притаманні будь-якому з трьох основних видів пластичних мистецтв – живопису, графіці та скульптурі. Але є й винятки. Наприклад, у скульптурі не трапляються натюрморт і пейзаж (лише зрідка вони можуть існувати як другорядні компоненти в рельєфах).

Протягом тисячоліть людство збирало в свою скарбницю твори світового мистецтва, багато що, на жаль, було втрачено. І не завжди в цьому був винний нищівний час. Звичайно, в численних випадках саме він ставав причиною зникнення світових шедеврів. Але слід констатувати, хоча це і прикро, що загибель багатьох з них – справа людських рук. Адже не руйнівна хвиля часу, а люди стали причиною того, що було спалено одне з семи чудес світу – храм Артеміди в Ефесі (його підпалив Герострат, який мріяв залишити свій слід в історії), що спотворено обличчя Великому сфінксові (по ньому палили з гармат бонапартівські солдати), що в руїнах Парфенон і

Колізей (перший було перетворено на пороховий склад, другий – на каменярні), що зникло багато візантійських ікон (їх палили, рубали на шматки, переписували під час іконоборства), що постраждало немало картин великого, до цього часу незрозумілого нам Леонардо да Вінчі (фаворитка короля Людовика XIV мадам де Ментенон наказала знищити всі його "непристойні" твори), що ледве не зникли королівські палаци Західної Європи, царські палаци Росії (багато з них були перетворені на груди каміння під час Другої Світової війни), нарешті, що на терені нашої країни злетіли в повітря сотні храмів разом з наповненням (їх підривали протягом 1930-х – 1940-х рр.). І таких зразків безліч. Але людство зрозуміло, що кожне покоління є лише складовою світової історії, її дрібничкою, а мистецьке надбання не має ціни. Тому з часом, щоб хоча б трохи спокутувати свою провину перед мистецтвом, люди почали створювати музеї, де мистецькі твори почуваються захищеними від можливої "страти" та варварського з ними поводження, своєрідні "мистецькі заповідники". Звичайно, і в заповідниках трапляються випадки "браконьєрства" – адже змогли плеснути кислотою на "Данаю" Рембрандта, фактично знищивши фарбовий шар, або викрасти знамениту золоту сільницю роботи Бенвенуто Челліні. Але все ж це винятки з правила. Кожна країна має свої скарбниці. Франція пишається Лувром, найбільшим і найстарішим музеєм світу, Німеччина – Дрезденською галереєю, іспанці створили в Мадриді власну перлину – галерею Прадо, Сполучені Штати Америки – нью-йоркський Метрополітен музей, один з мистецьких центрів Італії – галерея Уффіці у Флоренції, Росія володіє Державним Ермітажем у Санкт-Петербурзі та московським Державним музеєм образотворчих мистецтв ім. О.С.Пушкіна.... Будь-яка державна або ж приватна колекція, яких з кожним днем стає все більше, має власні "коштовності", які дуже бережно зберігаються в умовах, де підтримують певний температурний режим, стежать за рівнем вологості, проводять реставраційні роботи, словом, роблять усе, щоб продовжити життя

мистецьким творам. Біографії деяких з них значно строкатіші за життєописи їх творців. Саме музеї дають змогу кожному новому поколінню проникнути в мистецьку спадщину своїх предків.

Поняття для самостійного визначення

Живопис, станковий живопис, монументальний живопис, графіка, секо, сграфіто, фреска, акварель, мозаїка, вітраж, олійний живопис, вільна графіка, офорт, гравюра, глибокий друк, високий друк, плоский друк, літографія, ліногравюра, ксилографія, рельєф, контррельєф, барельєф, кругла скульптура, скульптура малих форм, пластика, меморіальна скульптура, монументальна скульптура, садово-паркова скульптура, натюрморт, портрет, побутовий жанр, батальний жанр, анімалістичний жанр, пейзаж, марина.

Розділ 2. ПЕРВІСНЕ МИСТЕЦТВО

Питання про походження мистецтва до цього часу залишається одним з тих, на які існує безліч варіантів відповідей. Коли, де, як і чому з'явилися перші паростки художньої діяльності людини, її перші найпримітивніші прояви? Ці часи називають "ранком мистецтва" (за висловлюванням О.Окладникова), бо саме тоді все розпочиналося. Але однозначно неможливо відповісти навіть на питання, коли саме з'явилася власне сама людина, і тим більше, коли вона вперше відчула потребу, заклик до мистецького дійства. 2 млн. років до н.е. – найчастіше саме ця приблизна дата вважається "Днем народження" людства. Найбільше суперечок виникає стосовно періодизації первісного мистецтва. Звісно, жодна мистецька доба не припиняється в одну мить, замінюючись іншою. Будь-яка історична епоха має досить рухливі історичні межі, це передусім залежить від географічного чинника. Кожна територія на карті світу має власну первісність, свої надбання цього періоду. Найбільша кількість значних пам'ятників первісного мистецтва, знайдених на терені сучасної Західної Європи, була виявлена на території нинішніх Франції, Іспанії, Німеччини тощо. Навіть умовні назви знахідок давалися дослідниками за назвами поселень, переважно французьких – Оріньяк, Солютре... І завжди мав місце процес нерівномірного зміщення хронологічних меж на різних територіях. Тому періодизація первісного мистецтва, як, зрештою, і будь-якої іншої доби, досить узагальнена і завжди вимагає поправок на географію. Існує кілька основних періодів у формуванні та еволюції первісного мистецтва. Назви їм давалися відповідно до того, з яких матеріалів переважно виготовлялися знаряддя праці людини в той чи інший час. Отже, розрізняють:

кам'яний вік;

бронзовий вік;

залізний вік.

У свою чергу кам’яний вік, найтриваліший з усіх, поділяється на кілька відрізків: *давньокам’яний (палеоліт), середньокам’яний (мезоліт) і новокам’яний (неоліт).* Прийнято виділяти *нижній (ранній* або *давній*), *середній* і *верхній (молодший* або *пізній*) палеоліт. Існує і детальніша періодизація, яка включає в себе і перехідні періоди з вузькішими, більш точними межами. Саме кам’яний вік розпочався майже одночасно з виникненням людини, біля 2 млн. років тому, і тривав приблизно до II тис. до н.е. Між кам’яним і бронзовим віками інколи ще виділяють перехідну ланку – *мідно-кам’яний вік* або *енеоліт*, але він простежується на терені не всієї Європи. Існують й інші варіанти періодизації, у яких межі зміщені на кілька тисяч років. Узагальнений варіант хронології первісного мистецтва виглядає приблизно так:

палеоліт – 40 (35) – 12 (10) тис. до н.е.;

мезоліт – 12 (10) – 8 (6) тис. до н.е.;

неоліт – 8 (6) – 4 (2) тис. до н.е.;

бронзовий вік – з III (II) тис. до н.е.;

залізний вік – з II (I) тис. до н.е.

Перші прояви мистецтва як такого (скульптури та живопису) простежуються з пізнього палеоліту, тобто близько 40 (35) – 12 (10) тисяч років тому. Про ранні паростки архітектурного мислення людини можна буде розпочинати розмову в контексті ще пізнішого періоду.

2.1. Скульптура

Первісна доба – це час, коли людина мала небагато потреб, задовільнення яких і було для неї життя. Вона повинна мати примітивне житло (створювати землянки чи якось упорядковувати для перебування печери), щоб берегтися там від спеки чи холоду та хижаків, забезпечувати себе їжею (за рахунок збиральства, рибальства або полювання), одежею, вірніше, її прототипом

(завдяки тому ж полюванню). Тобто, якщо все це, принаймні, на один день, у неї є, значить, вона забезпечила собі ще хоча б короткий відрізок життя. Звісно, планувати свої дії людина ще не могла. Але якісь майже підсвідомі способи здійснити це вона вже тоді починала робити. І виражалося це передусім у певних магічних обрядах, своєрідних ритуалах, покликаних забезпечити ще кілька днів життя. Про існування таких обрядів свідчать деякі знахідки, зроблені на терені Європи (переважно в печерах чи вбезпосередній близькості до них). А ці кілька днів життя залежали передусім від вдалого полювання, тому людина і намагалася заздалегідь сприяти його успіху своїми засобами: вона проводила дещо на зразок "генеральної репетиції" очікуваного процесу, тобто ритуальне полювання. Для цього на спеціально влаштованій ділянці печери за допомогою справжніх кісток і шкір такої ж тварини, на яку незабаром полюватимуть, створювалася її нежива, "штучна" подоба, своєрідний макет з натуральних матеріалів. Удача в цьому ритуальному полюванні мала забезпечити людині здобич і в полюванні реальному. Власне від цього залежало життя людини тих часів, тому саме образ тварини є домінантою в сюжетиці первісного образотворчого мистецтва. Образ людини з'явиться пізніше і не буде відігравати такої величезної ролі, тому і трактуватися буде по-іншому. Головне – це тварина, яка дає людині тепло та їжу, тобто життя, тому всі людські думки саме про неї, і зображувати людина буде також її – мамонта, коня, оленя, бізона тощо, або ж втілення небезпеки чи уособлення смерті на той час – хижаків, саблезубого тигра чи печерного ведмедя. І хоча це явище можна назвати найранішим проявом скульптурного мислення людини, але його не можна назвати мистецьким. Так, мета створення цього макета – якомога точніше відтворити тварину, зробити її реально існуючу, об'ємну подобу для проведення ритуального полювання. Але ж він створювався за допомогою натуральних матеріалів, кісток і шкір тієї ж

тварини, тобто був не плодом художньої фантазії, а лише механічним відтворенням уже існуючої колись форми, народженої природою.

Інакше можна характеризувати найраніші з пам'ятників, що вже з більшою впевненістю можна класифікувати саме як мистецтво – продерті на вапнякових плитах контурні голови тварин, знайдені в печерах Франції. Згодом з'являються зроблені в такий самий спосіб постаті тварин: печерного ведмедя та лева, мамонта. Фігурки могли продряпуватися на сирій глині або наноситися різьбою на кістці, розі. Це могло бути, наприклад, **стадо оленів** – саме таке, вирізьблене на кістці орла, зображення було знайдене в **Гроті Мерії з Тейжа** (Франція), або **олені, що перепливають річку**, – таку сцену було відтворено на розі оленя, що знайшли в печері **Лорте** (Франція). Усі ці пам'ятники датуються пізнім палеолітом. І вже в них формуються ті риси, які будуть притаманні первісному мистецтву протягом досить тривалого часу на ранніх стадіях його еволюції. Людина розміщувала зображення тварин абсолютно стихійно, не притримуючись аніяких правил композиції: одна постать могла бути розвернута спиною до іншої або перекривати її там, де це зовсім не виправдано змістом, зображення оленя може співіснувати з образом, скажімо, риби, і первісного автора зовсім не хвилювала ця несумісність. Спочатку траплялися поодинокі постаті оленів чи, наприклад, коней, просто розташовані одна поряд з іншою, але абсолютно не пов'язані між собою ані композиційно, ані за змістом. Це свідчить передусім про те, що людина не могла організувати площину, на якій зображувала когось чи щось, композиційне мислення в неї було цілком відсутнє. Вона могла зобразити тварину на стіні печери, а поряд розмістити ще п'ять-шість тварин, що рухаються їй назустріч, і логічне наповнення цього їй не було цікаве. Як тільки вона закінчувала зображувати якогось оленя чи бізона, вона відразу ж забувала про його існування на цій ділянці площини, втрачала до того зображення цікавість і могла тут же використати цю ж площину ще раз, розташувавши тут ще якісь фігурки. Крім того, абсолютно не існувало не

тільки вміння організувати площину та композиційно мислити, але було відсутнє і поняття співмасштабності – поряд із крихітною фігуркою могла бути велетенська, хоча вони перебували на одному плані. Так само не було в первісної людини того періоду й орієнтації "верх-низ" на площині. Постаті можуть розташовуватися на стінах печер догори ногами, боком, під різними кутами, тобто всі найраніші зображення характерні повною стихійністю. І лише згодом, наприкінці верхнього палеоліту, виникають зображення, де вже починають простежуватися спроби композиційного мислення людини, організації простору, площини, співвіднесення розмірів постатей тварин, їх смислового та композиційного зв'язку. Все частіше з'являються сцени полювання. Це вже не просто розрізнені, стихійно розкидані по площині поодинокі зображення тварин, що згруповувалися випадково, а обгрунтовані змістом композиції, де є певний сюжет, де є рух, виправданий цим сюжетом, нарешті, де присутній образ людини-мисливця. Цей образ буде трактуватися дуже умовно, схематично, він буде наближений до символу, знаку, бо не йому належить домінуюча роль. Вона залишається за твариною, яка саме тому буде зображуватися якомога натуралістичніше, з максимально тоді можливою передачею об'єму, пропорцій. Навіть за розмірами зображень буде видно, яку роль відіграє тварина для людини доби палеоліту.

Але верхній палеоліт знав і зовсім інші прояви скульптурного мислення людини, які доповнюють картину того, що саме займало домінуючі місця в житті первісної людини. Це невеличкі статуетки, які зображують жінку. Трапляються і рельєфи з жіночими та чоловічими постатями, але вони менш характерні. Такі статуетки, невеличкі за розміром, здебільшого п'ять-десять сантиметрів заввишки, звичайно об'єднують під загальним грифом ***"мобільного мистецтва"***, тобто маленькі, які можна було б, завжди тримаючи при собі, переносити з місця на місце. Найцікавіші з них зображують саме жінку, їх було знайдено на стоянках, біля житла, на теренах сучасних Франції, Австрії, колишнього Радянського Союзу дуже

багато. Але це не просто зображення звичайної жінки, це матеріальне свідчення того, що в цю добу існував культ родючості, уособленням якого і була жінка. Це абсолютно абстрактна постать, позбавлена будь-якого натяку на індивідуалізацію, в якій яскраво підкреслюються функції материнства. Величезні груди, живіт, усе, що є важливим для первісної людини, щоб демонструвати, що основна функція жінки – народжувати дітей, – подається гіпертрофовано. Це одночасно і натяк на жінку-матір, і на землю-мати, що годує людей, як і полювання, і забезпечує їм уникнення голодної смерті. Проводиться паралель між жіночим образом і образом землі, жінка стає персоніфікованою родючістю. Тому всім таким статуеткам притаманна типізація, вони завжди позбавлені портретних рис, схематизовані. Те, що не має ніякого значення при такій меті створення статуетки, – обличчя, руки – просто нівелюється. Рис обличчя попросту немає, голова переважно залишається або непропрацьованою зовсім, або збагачується схематизованим волоссям. Руки передаються дуже тонкими, що пропорційно не відповідають постаті, часто вони складені на грудях. Ці статуетки отримали в історії мистецтва умовну назву **“палеолітичних венер**”. Однією з найдосконаліших є, мабуть, т.зв. **“Венера Віллендорфська”** (іл.1) з вапняку, що була знайдена на території сучасної Австрії і датується верхнім палеолітом (період Оріньяк).

2.2. Живопис

Численні наскельні розписи, сюжетика яких цілком збігалася з сюжетикою скульптури (дрібної пластики) палеоліту, мали певну періодизацію. Цікаво, що навіть сьогодні кожна дитина в своєму творчому розвитку проходить той самий шлях еволюції від простого до складного, який пройшла людина від палеоліту до наших днів. Але дитина проходить його миттєво, так би мовити, у стиснутому, спресованому часі, за кілька років долаючи той шлях, яким

людство рухалося кілька десятків тисяч років. Процес еволюції художнього мислення дитини – маленька модель творчої еволюції всього людства. І щоразу вона відтворюється в кожній дитині, виявляється сконцентрований генетичний досвід багатьох поколінь. Причому, дуже цікаво, що проявляється це на рівні підсвідомості, коли дитина ще не володіє жодною навичкою, коли вона є ще "білим аркушем" у мистецькому процесі. Отримавши фарби та папір, перше, що зробить дитина, – це спробує вмочити пальчики у фарби та провести ними по аркуші, вивчаючи, який залишиться слід. Потім може виникнути спроба обвести фарбою контур власної руки або вмочити долоню у фарбу та зробити на аркуші відбиток. Саме цим шляхом ішла і первісна людина. Спочатку вона пальцями, вмоченими у фарби, проводить по поверхні стіни печери, залишаючи на ній довгі поздовжні смуги. Так виникає феномен, який науковці назвали ***"стиль макарони"***. Потім з'являється т.зв. "стиль рука" в двох різновидах. У першому з них на поверхні залишається відбиток пофарбованої долоні, у другому – її контур. Це два варіанти одного "стилю", але з кардинально протилежними методами. В одному як засіб художньої мови панує пляма, у другому – лінія. Ці ж методи зберігатимуться в живопису і надалі. Верхівкою стильової еволюції первісного наскельного живопису є живопис сюжетний. Так само, як і в скульптурі, основним зображуваним мотивом у ньому є тварина. Так, як це сталося з рельєфними зображеннями, в живопису відбувається еволюція від простого до складного, рух від поодинокої постаті оленя чи коня до груп, де вже є сюжет, де постаті композиційно та за змістом пов'язані одна з одною, а не просто хаотично розкидані по площині. Поширюватимуться сцени полювання, спроби передати рух, хоча все це повною мірою буде притаманне вже мистецтву мезоліту. В цих розписах відбувається еволюція не лише сюжетна, композиційна. Змінюється і художній метод зображення. На більш ранніх стадіях людина передає тварину лише контуром, використовує, так би мовити, графічний метод. Трохи пізніше вона починає доповнювати цей

зовнішній контур ще кількома додатковими лініями, що здебільшого імітували шерсть, використовувати природні рельєфні виступи поверхні стіни. І лише потім у цих зображеннях з'являється ще один додатковий інструмент – колір, а згодом – і кілька кольорів. Цей завершальний етап еволюції припадає на кінець пізнього палеоліту, період від 20 до 10 тис. до н.е., і триває за часів мезоліту. Верхнім палеолітом датуються найдосконаліші зразки первісного наскельного живопису, його "перлини" – славетні **бізони печери Альтаміра** на території сучасної Іспанії (іл.2), **олені печери Фон-де-Гом** на терені сучасної Франції, тощо. Ці постаті ще хаотично розкидані по стелях і стінах печер, але техніка їх виконання майже бездоганна. Це вже справжнє живописне трактування образу тварини, передача руху, його динаміки. Палітра альтамірського та фон-де-гомівського живопису, як і переважна більшість інших зразків наскельних розписів, доволі обмежена. В ній переважають т.зв. "кольори землі", тобто ті, які її оточували. Фарби, звісно, були органічного походження, тому основними були різноманітні відтінки вохри, коричневого (земля, глини), зеленого (рослини), білий (глина), чорний (сажа, земля). Через ті самі причини був цілком відсутній синій і всі його варіації. Фарба могла містити в собі і мед, і сік рослин. Доволі багато таких зображень знаходили біля входів у печери, бо саме там були найсприятливіші умови для живопису, достатньо світла. Але водночас там вони і зберігалися найгірше, бо підпадали під руйнівну дію того ж світла та повітря.

Значно пізніше, за часів неоліту, виникає гончарне виробництво, отже, посилюється тяжіння людини до стилізації, знаковості мистецтва. Проявляється це передусім у декоруванні ще примітивного посуду орнаментальними мотивами, здебільшого геометричного характеру. З'являються мотиви хреста, ромба, спіралі, згодом – хвилі, кожен з яких уже несе в собі певний смисловий підтекст.

2.3. Архітектура

Наступний великий крок в еволюції мистецтва людина робить ще пізніше, не в добу мезоліту, і навіть не в епоху неоліту. Кожна з цих діб, звичайно, зробила свій внесок у формування мистецького мислення людини, хоча значно важливішою для еволюційного процесу мистецтва була доба бронзи, тобто 3 (2) – 2 (1) тис. до н.е. У цей період відбуваються серйозні зміни у свідомості людини. Змінюються домінанти її життя, образ жінки відступає на задній план з появою культу вождя, що надає панівної ролі образу чоловіка, який трактується ще більш схематично та умовно, ніж раніше трактувався образ жінки-матері. Місце збиральства та полювання посідають землеробство та скотарство, все частішими стають військові сутички, формується поховальний культ, а значить – все частіше виникають і стають досконалішими поховальні споруди. Простежувати розвиток архітектурного мислення людини можна ще починаючи з давніх часів. Спершу люди застосовували для життя і печери, але це було просте використання природних формоутворень, пристосування до вже народженої форми, без її вдосконалення. Пристосовувалися для життя і землянки, потім виникали конструкції з кісток і шкір тварин, намети з гілок дерев і трави, і лише значно пізніше з'являється більш досконале житло, форми поховальних і культових споруд.

Саме в бронзовий вік виник і феномен, що отримав назву ***"мегалітичної архітектури"***. Безумовно, архітектурою в прямому розумінні це можна називати лише з застереженням, скоріше це спроба архітектурно мислити, організовувати не тільки форму, а й деякою мірою простір. ***"Мегаліт"*** перекладається з грецької як "великий камінь" (megas – великий, lithos – камінь), тобто всі мегалітичні споруди складаються з дуже великого та важкого каміння. Воно було оброблене не дуже ретельно, але досить вправно, що вже викликає певний подив, ураховуючи специфіку знарядь

праці тих часів. Розрізняють три групи мегалітичних споруд: менгіри, дольмени та кромлехи. Усі ці конструкції мали ритуальний характер, процес їх виникнення тривав за звичайною схемою – від простих до складних, згідно з законами еволюції. Але з появою складнішою форми проста не зникала, а продовжувала існувати одночасно з нею, інколи ставала її складовою. Жодна з цих груп не витіснила попередню, а лише ввібрала її у свій склад. Найпростішим типом мегалітичних споруд є ***менгір***. Це поодинокий великий вертикально поставлений камінь, що сягав кількох (а інколи й більше десятка) метрів заввишки і кількох тон ваги. Трапляються цілі алеї менгірів. Заради чого вони зводилися, точно визначити складно. Можливо, вони встановлювалися або в місцях проведення культових церемоній, або ж самі були об'єктами поклоніння. Дещо простіше визначити мету створення дольменів. ***Дольмен*** являв собою якнайменше три великі камені, два з яких стояли вертикально, а третій лежав зверху. Таку споруду ще називають трилітом. Це був прообраз стояково-балкового перекриття, коли два камені були опорами для третьої плити, тобто вже визначилися елементи несучі та несомі. Ця конструкція, скоріше за все, слугувала місцем поховання, причому, дольмени могли складатися як з однієї, так і з кількох камер. Ряд опор міг бути і значно довшим, їх могло бути більше, ніж по одній, з кожного боку, тоді виникав своєрідний коридор, перекритий однією важкою, великою горизонтально розміщеною плитою. І найскладнішою формою був ***кромлех***, який уміщав у себе як складові і менгір, і дольмен. Головним принципом кромлеха є те, що і менгіри, і дольмени, з яких він складається, розміщуються по колу, інколи може бути кілька таких кіл, одне в іншому, що зменшуються ближче до центра, у якому може розташовуватися невелика прямокутна або овальна площадка. Одним з найкрупніших є кромлех, який називають ***Стоунхендж*** (іл.3), що розташований на території сучасної Англії, у графстві Йоркшир, неподалік від міста Солсбері. З ним пов'язано чимало питань, на які дослідники дають кардинально різні відповіді.

Протягом багатьох сторіч із ним пов'язували нез'ясненні явища, що породжувало все нові легенди, і Стоунхендж досить швидко набув містичного забарвлення. Навіть щодо питання, якими були його функції, існує кілька припущень, і висказувати щось можна лише гіпотетично. За однією з версій, цей кромлех міг бути храмом сонця, за іншою –він був храмом місяця, інколи припускають, що в ньому відправляли культ ті, хто вклонявся одночасно обом цим світилам. Пізніше з'явилася навіть гіпотеза, що це була обсерваторія. Схильне до містики XVIII ст. породило легенду, що "висячі камені" виникли завдяки наказу великого мага Мерліна. Тоді не спадало на думку те, що сама постать Мерліна в легендах з'явилася значно пізніше, ніж почалося будівництво Стоунхенджа. Його ім'я фігурує за часів легендарного короля Артура, тобто на межі V та VI ст. уже нашої ери. Цей кромлех називали і храмом друїдів, причому, незважаючи на те, що він виник задовго до того, як з'явилися власне самі кельтські жерці, перші серйозні згадки про яких можна знайти в період античності. Численні легенди намагалися пояснити призначення цього кромлеха, так само, як і безліч гіпотез існувало щодо того, як саме його будували. Ретельність композиційної побудови, значні розміри, дещо незвичні матеріали, повернення до будівництва впродовж багатьох сторіч – усе це наштовхувало на думку, що цій споруді надавали особливого значення. Цей кромлех називають хороводом велетнів або танцюючими велетнями завдяки використаним там величезним менгірам у кілька тонн (а інколи – і десятків тон) вагою. Камені, з яких складаються кола кромлеха, досить добре оброблені, незважаючи на те, що на той час до послуг людини були лише доволі примітивні знаряддя праці. Деякі з них мають незвичний блакитний колір, їх так і називають, "блакитними" або "синіми" каменями. Їх використання, певно, є одним з найцікавіших фактів, бо найближчі родовища такого каменю знаходяться на відстані кілька сотень кілометрів від кромлеха, і доставити їх туди було б дуже важко. Завдяки відтінку каміння його

нагороджували магічними, цілющими функціями. Головна композиційна ідея Стоунхенджа, як і будь-якого іншого кромлеха, – коло. Ця форма, використана при побудові святилища, завжди вважалася магічною, і для того, щоб осквернити храм, досить було лише розірвати коло, тобто, як цього разу, повалити хоча б один камінь. Будувати Стоунхендж, імовірно, почали ще близько XXVIII ст. до н.е. і поверталися до його спорудження тричі, кожного разу після перерви в кілька сторіч. Під час дослідження цієї конструкції були знайдені людські рештки, які навели на думку, що тут могли приноситися людські жертви. Однозначно на питання щодо призначення Стоунхенджа навіть сьогодні відповісти складно, безсумнівним є лише те, що це було святилище.

Еволюція мистецтва відбувалася на різних теренах нерівномірно, і в той час, коли йшло будівництво Стоунхенджа на території сучасної Англії, в Африці уже виникають значно досконаліші конструкції – піраміди, які стали єдиним із семи чудес світу, що збереглися до наших днів.

Поняття для самостійного визначення

Палеоліт, мезоліт, неоліт, бронзовий вік, доба заліза, “натуральний макет”, стиль “макарони”, стиль “рука”, “палеолітичні венери”, мегалітична архітектура, менгір, дольмен, кромлех, петрогліф.

Розділ 3. МИСТЕЦТВО СХІДНИХ ДЕСПОТІЙ

Поняття “Давній Схід”, як і більшість назв історичних епох або мистецьких стилів, є умовним. Території, про які йдеться, можна називати Сходом лише з певним застереженням. Це були східні володіння Римських провінцій. До Давнього Сходу належать Єгипет, Дворіччя, Палестина, Сіро-Фінікія, Іран, Урарту, Китай, Японія. Давній Єгипет і Дворіччя – культури, що

формувалися майже синхронно на різних теренах. На чолі держави в обох випадках стояла людина, наділена необмеженою, абсолютною владою, що і дало підстави для того, щоб називати цю систему деспотією.

3.1. Мистецтво Давнього Єгипту

Територія Єгипту на 96 відсотків зайнята пустелею. Піски Нубійської, Лівійської пустель прорізані лише однією життєдайною водною артерією – Нілом, що був джерелом життя для єгиптян. Єгипетський клімат дуже жорсткий, сухий і спекотний, тут царює палаюче сонце. Єгипет постійно потерпав від засухи, тому розливу великого Нілу чекали, як єдиного порятунку. Саме його плідний, родючий мул забезпечував урожай і не давав людям загинути від голоду й засухи. Ніл називали батьком, його обожнювали, йому вклонялися, він відігравав у культурі Давнього Єгипту величезну роль. Згідно з уявленням єгиптян, існував не лише земний Ніл, а й небесний і підземний. Саме небо уявлялося у вигляді Нілу, по якому пливе човном сонце – Ра. На чолі держави стояв фараон – обожнений за життя правитель, наділений необмеженою владою, живий бог на землі. Але багато в чому ця постать була скоріше умовною, мала характер маріонетки, якою керували жерці, що мали фактичну владу в руках. Звідси постійне протистояння двох могутніх сил у Давньому Єгипті – влади фараона і влади жерців. Час від часу одна з них отримувала перемогу, хоча у відкритий конфлікт це вилилося лише один раз. І тоді, коли верх брали жерці, починалося особливо активне храмове будівництво, тоді ж, коли посилювалася влада фараона, левова частка казни витрачалася вже не на храми, а на гробниці самого владики та його наближених. Характер мистецтва Давнього Єгипту пояснюється передусім специфікою поховального культу. Будь-який єгиптянин, від фараона до простого селянина, значно більше піклувався про своє потойбічне життя, ніж про

земне. Лише після смерті він отримував вічне життя, сповнене радощів і цілком позбавлене всіх негараздів, що супроводжують людину впродовж її земного життя. Тобто після смерті єгиптянин лише розпочинав жити, але без війн, голоду, засухи, хвороб, бідності, чвар тощо. Те ж життя, але ідеальне і вічне. Але отримати це життя після смерті людина могла лише за однієї умови – якщо буде збережено її тіло. Єгиптяни вважали, що людська сутність складається з кількох рівноцінних компонентів, а саме: ім'я, тінь, кілька душ. Одна з них – "ба", майже аналог того, що зараз і називається власне душею. Інша – "ка", фактично, це двійник людини, що покидає її тіло в момент фізичної смерті і має повернутися в нього після того, як здійсниться загробний суд, т.зв. психостасія, яка вирішує, чи варта людина вічного блаженства на "полях іару"*. І задля того, щоб "ка" міг повернутися і повернути до життя людину, необхідно зберегти її тілесну оболонку. Це обов'язкова умова для продовження життя після смерті. Саме такі вірування спричинили виникнення муміфікації, спочатку природної (тобто просто в гарячому піску), а потім і штучної, за допомогою численних складних і довготривалих процесів. Секрет муміфікації тих часів був втрачений, а більшість мумій або знайдені в дуже пошкодженому вигляді, або знищені взагалі – чи руйнівним часом, чи грабіжниками. Поряд із муміями в гробниці завжди було багато зображень померлого, з максимальною портретною схожістю – саме в них мав повернутися "ка", якщо мумія буде знищена. Завдяки цим умовам і сталося так, що жанром, який почав формуватися в давньоєгипетському мистецтві, став портрет.

Фундаментом давньоєгипетського мистецтва є міфологія, доволі складна і розгалужена. Єгипет був поділений на номи*, кожний із яких мав свій пантеон богів, хоча одночасно існував і загальноєгипетський пантеон. Єгипетська міфологія відрізнялася перш за все тим, що її пантеон був майже цілком зооантропоморфним*. За окремими винятками боги уявлялися у вигляді тварин або людей із головами тварин (наприклад, бог підземного

царства – Анубіс, що супроводжував туди померлих, – або шакал, або людина з головою шакала). Практично всі тварини обожнювалися (Баст – богиня-кішка, Нут – богиня-корова, Гор – бог-сокіл і т.п.). Причому, вклонялися не лише прекрасним зовні тваринам, як то було б характерно, скажімо, для греків, а майже всім – серед обожнених були і бик, і алігатор, і павіан, і левиця, і бегемот. Обожнювалися навіть комахи, з яких найзначнішим був звичайний гнойовик – скарабей. З плином часу у вигляді давньоєгипетських божеств з'являлося все більше людських рис, але цей процес "олюднення" богів відбувався дуже повільно. Існує три основні групи давньоєгипетських міфів, які ввібрали в себе основні вірування і завдяки яким можна вирізнити домінанти менталітету давніх єгиптян. Це міфи про ***створення світу, осірічні*** міфи (про бога Осіріса – бога, що помирає та відроджується) та ***солярні*** міфи (пов'язані з сонцем). Значення Нілу, який був життєдайною силою Єгипту, підкреслюється в осірічних міфах. Саме з його розливами ототожнюється смерть і відродження Осіріса, що втілює в собі сили природи. А група солярних міфів включає в себе всі сказання, присвячені сонцю, у тому числі й ті, що пов'язані зі скарабеєм, – саме він, за уявленнями єгиптян, котить перед собою по небу між ріжками сонячний диск.

Періодизація мистецтва Давнього Єгипту передбачає розподіл кількох тисячоліть його еволюції на кілька царств, протягом яких при владі перебували певні династії. Існує цілком конкретна дата, коли культура Давнього Єгипту фактично припиняє своє існування, що трапляється досить рідко. Це 332 р. до н.е., коли Єгипет був завойований Олександром Македонським і для країни розпочалася абсолютно інша, відмінна від колишньої, фаза розвитку. На історико-культурній арені з'являється таке поняття як "елінізований Схід". Отже, періодизація мистецтва Давнього Єгипту така:

додинастичний період – V – IV тис. до н.е. I та II додинастичні культури);

Раннє царство – XXX – XXVIII ст. до н.е. (I – II династії);

Давнє царство – XXVIII – XXIII ст. до н.е. (III – VI династії);

Середнє царство – XXI – XVIII ст. до н.е. (XI – XII династії);

Нове царство – XVI – XI ст. до н.е. (XVIII – XX династії);

Пізнє царство (Пізній період) – XI – IV ст до н.е. (332 р. до н.е.) (XXI – XXXII династії).

Проміжки часу між XXIII і XXI та між XVIII і XVI ст. до н.е. є т.зв. перехідними періодами.

Додинастичний період і Раннє царство. Цей час ще називають періодом формування давньоєгипетського мистецтва, коли виникають перші паростки того, що згодом перетвориться на жорсткий канон. Матеріал археологічних знахідок того періоду свідчить про те, що вже на межі V та IV тис. до н.е. починають формуватися основні типи поховань, що вже тоді були для єгиптян головними. Кожен єгиптянин народжувався фактично заради того, щоб померти, це була культура мертвих, яких ховали завжди на Західному березі Нілу. Це була царина мертвих. Найраніші поховання являли собою прості овальні ями, які згодом перетворюються на прямокутні, обкладені цеглою. Клімат Єгипту мав доволі специфічний характер, завдяки спеці та гарячому піску тіла дуже добре зберігалися в ньому, поступово перетворюючись на природні мумії. Штучна муміфікація з'являється лише згодом. У похованнях тих часів було знайдено багато фрагментів скульптури, невеличких статуеток, рельєфів, розписного посуду.

Але знаковою пам'яткою цієї доби є т.зв. **плита фараона Нармера** (іл.4), виконана близько 3000 р. до н.е. на честь перемоги Південного Єгипту над Північним і виникнення об'єднаної держави. Процес державотворення мав пульсуючий характер: Єгипет то існував у формі єдиної держави, то розпадався на Північний, або Верхній, і Південний, або Нижній. Вони протистояли один другому і тим самим робили країну легкою здобиччю для

іноземних загарбників. Близько 3000 р. до н.е. відбулося одне з об'єднань Єгипту, про що і розповідає шиферна плита висотою 64 см. Ця пам'ятка є свого роду "абеткою" для розуміння того, що називається ***каноном*** у давньоєгипетському мистецтві. Вона відіграла таку ж роль для його формування, як і "розеттський камінь", знайдений одним із солдатів Бонапарта під час його єгипетського походу 1799 р., для справи розшифрування єгипетської писемності. На цьому камені було три яруси тексту трьома мовами, але однакового змісту. Саме дослідження цього каменя і дозволило Жану-Франсуа Шампольйону знайти ключ для читання давньоєгипетських ієрогліфів. Це двобічна плита, на кожному боці якої розташовано кілька сцен боротьби та перемоги фараона Південного Єгипту. В цьому творі вже явно викристалізовуються ті риси давньоєгипетського мистецтва, що перетворяться на непохитний канон, який існуватиме протягом багатьох сторіч. Коли йдеться про мистецтво пізніших часів, ми розуміємо під каноном насамперед пропорції людської постаті, але ж у контексті образотворчого мистецтва Давнього Єгипту ***канон*** – *це система правил, законів, відповідно до яких зображується постать*. Звісно, канон трактується по-різному, залежно від доби. З часом виникне можливість дещо відходити від нього, порушувати його основні принципи, але це буде дуже нескоро, і художники користуватимуться цією відносною свободою зовсім недовго. Загалом цей перелік правил був абсолютно непохитним, відступати від нього не мав права жоден художник. Канон поширювався на розміри постатей, на їх пози, на колорит. Однією з найпоказовіших рис давньоєгипетського мистецтва було *застосування* ***ієрархічної перспективи****, тобто принципу різномасштабності зображуваних постатей залежно від їх соціального статусу.* Чим вищим було положення людини, чим знатнішою і багатшою вона була, тим жорсткішим по відношенню до неї був канон. Звідси випливає, що найскутішим умовностями канону майстер був тоді, коли зображував фараона чи бога, що, зрештою, одне й те саме, бо фараон

вважався живим втіленням бога на землі, він обожнювався за життя, а після смерті ототожнювався з Осірісом. У будь-якій сцені найкрупнішою за розмірами буде саме постать фараона. Відповідно, до зображень рабів, слуг, іноземних полонених канон значно послаблювався. Це були найменші за розміром постаті, як і зображення тварин і птахів, які за значенням були не вагомішими, і їх рухи та пози трактувалися вільніше. Людська постать на площині (в монументальному живописі та рельєфах) завжди зображувалася так: голова – в профіль, око – анфас, плечовий пояс – анфас, таз – у три чверті, ноги – в профіль, а руки могли дещо змінювати позицію, залежно від руху. Отже, усі частини постаті розташовані в різних площинах і не мають ніякого наближення до реалій. Це вже вказує на умовний характер єгипетського мистецтва.

На обох боках плити фараона Нармера зображення подається регістрами, що є ще однією характерною рисою образотворчого мистецтва Давнього Єгипту. Композиція будується в кілька ярусів, своєрідною стрічкою, хоча події не мають часової послідовності, кожна з них є абсолютно незалежною від інших. Усі сюжети існують самі по собі, не пов'язані з розташованими поряд. Вони об'єднані лише загальною темою – демонстрацією перемоги Південного Єгипту над Північним, що можна побачити завдяки формі головного убору фараона-переможця. Фараони Південного Єгипту мали корони, верхівки яких за формою нагадували пляшки, корони ж північноєгипетських царів мали плоский верх, зріз. Інколи такі корони могли бути об'єднаними – корона володаря Південного Єгипту вставлялася в головний убір північного царя. Це означало, що в цей час Єгипет був єдиною державою і ним правив один фараон. На одному боці плити три яруси, на другому – чотири, верхній ярус обох боків має однакові елементи – голови бика, що вважався надзвичайно шанованою твариною в Єгипті. Рельєф плити дуже низький, постаті площинні, рухи подано дуже схематично, це скоріше орнамент руху, ніж власне сам рух, він не йде зсередини постаті, а торкається

її лише зовні. Тому всі постаті рельєфу дуже статичні, спокійні, в них немає і натяку на внутрішню динаміку. Це також буде властиво всьому мистецтву Єгипту протягом багатьох сторіч. Це мистецтво мертвих, створене задля мертвих тими, хто сам перебував у стані очікування смерті.

Давнє царство. Архітектура. Ця доба стала однією з найвизначніших у всій давньоєгипетській культурі. Вона була досить тривалою, впродовж цих сторіч закріпилося все те, що почало формуватися ще за додинастичної епохи і отримало назву канону. Панівним видом мистецтва стає архітектура. Хоча будівництво існувало як культове, так і світське, але нічого з будівель світського характеру до наших часів не дійшло. Будинки, в яких жили єгиптяни, зводилися з дешевих, неміцних матеріалів, оскільки це було місце лише для тимчасового перебування там людини перед тим, як вона перейде до царини вічного життя.

Тобто, у потойбічному світі їй потрібно було розкішне помешкання, яким і ставала гробниця, що мала містити в собі все те, що супроводжувало єгиптянина за життя – їжу, слуг, одяг, меблі, прикраси, зброю тощо. Частина всього цього зображувалася на стінах гробниці, а інше розміщувалося в її надрах. Система усипальниці, починаючи від її розміщення і завершуючи дрібницями її оздоблення, залежала знову ж таки від уже згадуваної специфіки поховального культу єгиптян. Саме в цей період починається формування основних архітектурних типів гробниць. Першим щаблем у цих сходинках еволюції архітектурного типу давньоєгипетської усипальниці була ***“мастаба”*** (арабськ. – лава). Це була доволі проста конструкція, що, одначе, складалася з двох ярусів – наземного і підземного. На поверхні землі містився земляний пагорб, обкладений цеглою і оточений стіною. Він був фальшивим, всередині нічого не було, бо власне саме поховання (саркофаг із мумією) містилося в підземній частині. Згодом наземна частина збагатилася двома такими ж фальшивими дверима, що трохи розіб’ють, візуально полегшать її монотонну важку масу. А ще пізніше зміниться матеріал, з якого

будували мастаба, – поряд з піском і бутом* почне використовуватися вапняк, – і приміщення вже будуть розташовуватися всередині самої наземної частини. Спочатку це буде поховання, а потім і додаткові молельні, зали, коридори, жертовники. Чим значнішою і багатшою була померла персона, тим пишнішою мала бути її гробниця. Це призводить до того, що з'являється прагнення весь час збільшувати розмір самої будівлі, щоб таким чином підкреслити значення її власника. Тому мастаба стають все більшими, об'єм росте по горизонталі, система ускладнюється, кількість приміщень збільшується. Але згодом ця ідея вичерпала себе, бо вже не можна було досягти бажаної монументальності, нарощуючи розміри в одній площині. І народжується нова ідея, що врешті-решт і призвела до появи класичного типу гробниці. Архітектори почали нарощувати об'єм по вертикалі. З'являється ідея сходів до неба, якими померла людина мала потрапляти в потойбічний світ, царство Осіріса. Так виникає форма, що отримала назву ступінчастої піраміди, першим яскравим зразком якої стала ***піраміда фараона 3 династії Джосера в Саккара*** (іл.5)**.** Сам термін "піраміда" виник лише за часів давніх греків, а єгиптяни називали цю конструкцію "мер", тобто "місце сходження". Це, так би мовити, кілька мастаба, поставлених одна на іншу. Намічається система поховального комплексу, характерна для доби Давнього царства. Саме комплексу, бо власне піраміда є лише смисловим центром цієї системи, вона не є поодинокою спорудою, передбачається існування поряд з нею ще цілої низки будівель. Весь цей комплекс оточувався міцними мурами товщиною майже десять метрів, поряд з пірамідою, висотою більше шістдесяти метрів, розташовано доволі багато молелень, подвір'їв. Але в комплексі Джосера ще немає тієї чіткої системи планування, яка з'являється в наступних поховальних ансамблях. Його складові частини розташовані хаотично один до одного. Ще немає і деяких обов'язкових пізніше споруд. Але саме комплекс став справжнім початком грандіозного еволюційного процесу в поховальній архітектурі Давнього

Єгипту. Тут майже все траплялося вперше: вперше ми можемо назвати ім'я творця цієї гробниці – Імхотеп, якого за це творіння обожествили; вперше як основний будівельний матеріал застосовується каміння; уперше об'єм, маса починають рости по вертикалі, прямуючи до неба; вперше з'являються колони і пілястри* різних типів; уперше це вже досить складна система замість одинокої споруди тощо. Але... все ж, не всі умови ще виконані, щоб вважати цей комплекс класичним поховальним ансамблем, який сформується незабаром. По-перше, відсутність чіткої системи планування. По-друге, наявні ще не всі обов'язкові складові, що почнуть додаватися згодом. І по-третє – колони стін заупокійних храмів ще не відокремлені від площини стіни, вони ще є їх частиною, це фактично напівколони.

Ближчою до класичної форми піраміди, але все ж ще не типовим її зразком була збудована біля 2900 р. до н.е. **усипальниця фараона 4 династії Снофру в Дашурі** (іл.6), що була близько ста метрів у висоту. Ця споруда є проміжною ланкою між ступінчастим і класичним типами піраміди, бо це, так би мовити, зламана піраміда – у процесі будівництва через неточність математичних розрахунків кут її нахилу було змінено.

Першими справжніми зразками т.зв. класичної піраміди є **гробниці трьох царів IV династії XXVIII – XXVII ст. до н.е. в передмісті сучасного Каїру, Гізе – Хуфу (сина фараона Снофру), Хафра (сина Хуфу) та Менкаура (сина Хафра)** (іл.7). В історії світового мистецтва вони частіше згадуються під іменами, якими їх називали греки, – Хеопс, Хефрен і Мікерин. Саме їх піраміди стали найвеличезнішими в світі, були зараховані до чудес світу і єдині з семи світових див збереглися до сьогодні. Завдяки цим кам'яним велетням період Давнього царства називають "добою будівництва великих пірамід". Про них кажуть: "Все боїться часу, але час боїться пірамід". Справді, вони витримали війни, пожежі, руйнування майже п'яти тисячоліть. Звісно, нищівний час завдавудару їхнім обличчям, але не зміг примусити їх зникнути. Протягом тисяч років цим царським гробницям довелося бути і

гігантськими каменярнями, і скарбницями, стіни яких пробивали в пошуках небачених багатств, і навіть мішенями. Під час єгипетського походу Наполеона Бонапарта його браві вояки влаштували пальбу з гармат по Великому сфінксу біля піраміди фараона Хафра, внаслідок чого обличчя кам'яного царського охоронця було спотворене. Але все ж саме Наполеону ми маємо завдячувати тим, що було покладено початок єгиптології. Тут, поряд із сивими усипальницями трьох найславетніших царів Єгипту, Бонапарт промовив слова, які згодом стали легендарними: "Солдати! Сорок століть дивляться на вас з висоти цих пірамід!"

Кожна з пірамід будувалася досить довго. Єгиптянин ледь не все своє свідоме життя займався благоустроєм домівки для себе в потойбічному світі. На це витрачалося не тільки багато часу, а й безліч коштів і людських зусиль. За однією з гіпотез, над зведенням найбільшої з трьох великих гробниць протягом десяти років працювало близько ста тисяч людей. Технологія будівництва доволі складна, як і система доставки матеріалів. Ці споруди зводилися вже з вапняку, і личкувалися або вапняковими плитами, або дуже дорогим гранітом. Кожна з них – лише смисловий центр цілого ансамблю, тип якого зі всіма складовими сформувався у своєму завершальному варіанті саме тут. Першим за часом виникнення і найкрупнішим є поховальний ансамбль фараона Хуфу в Гізе. Поряд з пірамідою завжди розташовані маленькі пірамідки цариць, мастаба придворних, два заупокійні храми (нижній, на березі Нілу, та верхній, біля східного боку піраміди), що поєднуються дорогою сходження (критим кам'яним проходом). Храмів могло бути і більше. Те, як саме розташовані всі ці споруди, скільки їх має бути, як побудована кожна з них і як вона поєднується з іншими складовими ансамблю, – все це залежало від специфіки поховального культу єгиптян, було зумовлено порядком проведення ритуалу поховання фараона. Жодна дрібниця не була випадковою. Давньоєгипетське мистецтво взагалі позбавлене випадковостей.

Уже в поховальному комплексі фараона Хафра склалася і композиційна система заупокійного храму, яка відтепер також стала догмою. Храм складався зі вхідного залу, центрального подвір'я, оточеного колонами, п'яти камер з портретними (часто осірічними*) статуями фараона, складських приміщень і святилища. Піраміда Хафра трохи менша заввишки від піраміди його батька, її верхівку до сьогодні прикрашає фрагмент личкування вапняковими плитами. Це один з небагатьох фрагментів зовнішнього оздоблення, що збереглися до наших днів, все інше було втрачене з часом, тому нині піраміди нагадують гігантські сходинки, якими фараони діставалися до неба. А раніше їх поверхня була настільки гладкою та рівною, що між ними не можна було просунути лезо ножа, про що до цих пір складають легенди. Усередині кожної піраміди знаходилося багато приміщень – і коридори, і скарбниці, і власне сама поховальна камера, і фальшиві камери, і пустоти, що допомагали витримувати багатотонний тягар каміння. Гранітний саркофаг із тілом померлого зазвичай встановлювався біля західної стіни поховальної камери, що могла розташовуватися як всередині кам'яної кладки, так і в підземній частині. Так само і вхід у піраміду міг знаходитися як у стіні, так і під землею. Шлях до поховальної камери завжди ретельно приховувався від небажаних відвідувачів; задля спокою фараона у гробниці робилося немало лабіринтів і пасток, щоб тіло померлого не було знайдено.

Найменшою, але найдорожчою завдяки личкуванню рожевим ассуанським гранітом є піраміда Менкаура, яка зберегла дуже незначну частину свого личкування. Вона складає заввишки лише шістдесят шість метрів, тоді як піраміда Хуфу мала сто сорок шість з половиною метрів висоти, а піраміда Хафра – сто сорок три з половиною метри. Тепер кожна з них стала на сім – десять метрів нижчою. Саме в цих пірамідах уперше трапляються колони, що стоять окремо, які вже не мають зв'язку з площиною стіни. І тут же складаються і основні типи колон і пілястр, які в кожному храмі будуть

зводити сотнями. Виникає пілястра у вигляді лотоса (священна квітка для єгиптян, бо за легендами саме з лотоса народився бог Ра), колони у вигляді зв'язок папіруса – або з пуп'янком, або з розкритою квіткою, пальмоподібна колона, а згодом і колона з капітеллю* у вигляді богині Хатор.

Спорудження великих пірамід стало кульмінаційним моментом у розвитку архітектури Давнього царства, бо після них будівництво ставало все скромнішим. Казна поступово спустошувалася, і вже гробниці царів наступних династій ставали набагато скромнішими. Але чим менше залишалося коштів для царських усипальниць, тим багатшими і грандіознішими ставали гробниці номархів і тим більше грошей витрачалося на будівництво жерців. Таким чином, підірвана економіка не заважала виникненню нового типу культової споруди – ***сонячного храму***. Центром його композиції стала нова архітектурна форма – ***обеліск***. Він символізував застиглий сонячний промінь, тому його верхівка (банбанет) звичайно оббивалася листами позолоченої міді і блищала на сонці.

Скульптура доби Давнього царства безпосередньо пов'язана з архітектурою. Майже все, що дійшло до наших днів, було знайдено під час дослідження гробниць і храмів, тобто вся скульптура мала культовий характер. Це і рельєфи, переважно поліхромні, і кругла скульптура, і дрібна пластика. Ще у додинастичний період сформувався канон, якого притримувалися майстри і в цей час, створюючи образи фараонів або їх наближених. Тривимірна статуя завжди мала необроблений тильний бік, бо була невідривно пов'язана зі стіною храму або гробниці, де стояла, щільно притулялася до неї і не могла існувати відірваною від стіни. Існувало кілька канонічних типів круглої скульптури, розповсюджених у той період. Постать могла стояти, міцно стуливши ноги, витягнувши руки вздовж тіла або схрестивши їх на грудях. Досить часто ліва нога могла виступати вперед, але це не впливає на загальну динаміку постаті, бо рух є поверховим. То була просто імітація руху. Така поза має назву "ритуального кроку". Цей крок і робить т.зв.

“Сільський староста” (початок правління 5 династії) (іл.8), статуя якого є одним з дуже небагатьох зразків дерев’яної скульптури Давнього царства, що дійшли до наших часів. Обличчя, як завжди, позбавлене емоцій, абсолютно спокійне. Це портретне зображення царевича Каапера, яке отримало таку назву завдяки подібності до шейха селища, на території якого його знайшли під час розкопок. Очі всіх портретованих широко розплющені, погляд спрямований немов крізь глядача, у вічність. Зображувана людина мала слухати очима волю богів. Вважалося, що вона сприймає саме очима, тому їх зображували дуже великими, розкритими і в круглій скульптурі інкрустували дорогими породами деревини, напівкоштовним камінням, гірським кришталем тощо, максимально наближуючи до справжніх. Єгиптяни вважали, що коли очі статуї вставляються в очниці, вона оживає для наступного життя. Існував навіть складний ритуал “відверзання очей”. Тому робили це тільки після того, як усі підготовчі роботи в гробниці були завершені і туди занесено все необхідне. І лише в останній момент статуї вставляли очі (або ж вона могла до цього мати лише одне око, а друге вставляли в останню мить). Це був кінцевий штрих, що ніколи не робився в майстерні скульптора, тільки в усипальниці, де все вже готово для початку вічного життя померлого – адже не міг фараон прокинутися серед простих смертних у майстерні, якщо б очі його статуї вставили саме там! Тіла чоловічих постатей фарбували в червону охру, жіночих – у жовту, нечисленні елементи одягу робили білого кольору, а волосся – чорного. Постать могла зображуватися і сидячою. У цьому разі її ноги були зігнуті в колінах під кутом дев’яносто градусів; руки або лежали на колінах, або так само схрещувалися на грудях. Таким зображений **зодчий Хеміун** (правління 4 династії) (іл.9), що тримає руки на колінах. Ця статуя – один з рідкісних зразків образу, наділеного неабиякою індивідуалізацією. Зображено тіло немолодої людини, вже трохи одутле, що натякає на вік, хоча вікова категорія зазвичай не передавалася єгипетськими майстрами. Постать, як

завжди, сидить на кубоподібному троні або стільці, що максимально геометризує її. Вона дуже лаконічна, зі спокійним ритмом, важка, з приземкуватими пропорціями. Якщо зображували фараона, то в руках він міг тримати символи царської влади – посох і батіг. Поряд із царською постаттю могли зображуватися, скажімо, богині, що були майже одного з нею розміру. Саме так зображений **фараон Хафра** (4 династія) з двома богинями по боках.

У цей час існувала і парна скульптура. Її найхарактернішою рисою було те, що обидві постаті (найчастіше – чоловіка та дружини) зовсім не пов'язані одна з іншою ані композиційно, ані завдяки ритму. Вони сидять на різних основах (кубах), розміщені на різних постаментах, тобто кожна з них є цілком самостійною. Лише згодом з'явиться дуже несмілива спроба якось композиційно поєднати дві постаті в групу – або завдяки розвороту голови однієї постаті та погляду, направленому вбік іншої, або ж завдяки тому, що чоловіча постать однією рукою обіймає стан жіночої. Отже, з'явиться ритмічна єдність. Але поки що обидві постаті існують відокремлено одна від іншої, так, як постаті царевича Рахотепа та його дружини Нофрет (правління 5 династії) (іл.10).

Сидяча фігура може знаходитися і в іншій позі, обумовленій каноном. Така поза – постать із підігнутими під себе ногами – була властива передусім переписувачам, тому й отримала назву "пози писаря". Найдосконаліший зразок статуї в такій позі – славетний **"Луврський писар"** (іл.11), тобто статуя писаря Каї (правління 4 чи 5 династії), що була знайдена в гробниці вельможі Каї і згодом потрапила до Лувру. Композиція цього твору дуже вивірена, постать уписується у форму піраміди, де верхівкою є голова, тобто міцна, непохитна. Вона дуже статична, це втілення спокою. В цій постаті існує уявлена вісь симетрії, по відношенню до якої обидві частини майже однакові, симетричні. Інкрустовані гірським кришталем і чорним деревом очі писаря дивляться не лише скрізь пласт повітря, крізь глядача, а, здається, крізь час. Очі для нього – скоріше орган слуху, а не зору. Жадібно хапаючи

волю фараона, писар застиг у готовності записати її в сувій, щоб зафіксувати на віки кожну фразу.

Але найславетнішим зразком круглої скульптури доби Давнього царства є перша окремо стояча статуя сфінкса (XXVII ст. до н.е.) з портретними рисами фараона Хафра. Вона виконувала функції велетенського кам'яного охоронця спокою володаря. Між передніми лапами сфінкса розміщено святилище. Статуя має більше двадцяти метрів висоти і п'ятдесят сім метрів у довжину. Вона вирублена в суцільній скалі, лише лапи було добавлено окремо, тому і розташована трохи осторонь від самої піраміди Хафра.

Крім круглої скульптури, яка зображувала богів і фараонів (що по суті для єгиптян було рівноцінним), у гробницях знаті знаходили багато рельєфів і розписів. Це сцени з життя фараонів, їх військові перемоги, царські почти, експедиції, сцени поклоніння богам, полювання (рельєф **"Полювання на Нілі"** або **" Полювання на гіпопотамів" з гробниці Ті в Саккара** середини III тис. до н.е.). Кожен рельєф і кожна фреска супроводжувалися рядками священних текстів, часто з "Книги мертвих". У палітрі розписів давньоєгипетських гробниць переважають теплі кольори, в них багато жовтих, червоних, коричневих плям, що підкреслювалися активним чорним контуром, але основа колористичної побудови – охра. Колорит розписів цілком відповідає загальному характеру пісків і пустель, залитих нещадним сонцем. Він жорсткий і гарячий, без м'яких напівтонів, зображення завжди площинні і сухі, контрасні, майже позбавлені холодних тонів.

XXIII – XXI ст. до н.е. – це т.зв. перший перехідний період, доба розпаду Єгипту на окремі, ворожуючі одна до одної частини. І лише після XXI ст. до н.е. знову починається процес прагнення до нового об'єднання країни. Далі йде доба Середнього царства.

Середнє царство. Цей період був часом панування окремих номів*, а значить – добою роздробленості країни. Згодом влада потрапляє до рук південних номархів, які й стали засновниками нової правлячої XI династії.

Столиця переноситься з Мемфіса до Фів, які відтоді стають центром політичного і релігійного життя Єгипту. Кожен фараон, що сходив на трон, вважав за необхідне перш за все вписати своє ім'я в літопис історії шляхом перенесення столиці. Поховання починають розташовувати в т.зв. Долині царів і Долині знаті. Оскільки вміст казни постійно зменшується, гробниці фараонів стають надалі все менш масштабними. Уже наприкінці Давнього царства піраміди царів почали будувати меншими за розміром, не такими точними за математичними та астрономічними розрахунками, з більш дешевшого матеріалу, заповнюючи порожнини всередині конструкції бутом (фактично, будівельним сміттям – сумішшю піску та дрібних уламків каміння). Будівлі Середнього царства вже майже не можуть бути виразниками основної ідеї, в ім'я якої будували кам'яні гіганти Давнього царства – показати людині, що вона лише дрібна піщинка перед ликом фараона – саме він є живим богом на землі, над яким не владен час. Але ж традиції зводити велетенські піраміди і не менш вражаючі заупокійні храми пустили занадто глибоке коріння в підсвідомість людей і від них не можна було відмовитися в одну мить. Тому архітектори винайшли інший спосіб розв'язання проблеми. Виникає нова система поховального комплексу. У ньому власне сама гробниця буде вже ***скельного типу***. А при ній зводиться храм комбінованого характеру. Отже, гробниця з цього періоду міститься безпосередньо в товщі скелі, складається з кількох приміщень, довгих коридорів, кожен з яких має власну назву, частина з них може знаходитися глибоко під землею. А інша частина комплексу – храм – так і не зміг відмовитися від традиції будувати піраміду. Але в цей період вона вже втрачає свою функціональність і стає суто декоративною. Це можуть бути і кілька терас, одна на одній, які прикрашені зверху невеличкою пірамідкою. Таку систему мав **поховальний комплекс фараона Ментухотепа I в Дейр-ель-Бахрі** (XXI ст. до н.е.). Смисловим центром його композиції є власне маленька піраміда, що поставлена над двома терасами, опоясаними

колонними залами. Він стане фактичним початком для впровадження такої системи, до якої будуть звертатися владики Єгипту впродовж наступних десятиріч.

Але доба Середнього царства зробила й спробу відновити традицію будування пірамід. Фараон Аменемхет I знову переніс столицю (цього разу – до Фаюма, якому ще доведеться відіграти в історії світового мистецтва визначну роль), і на півночі побудував свою піраміду. Але вона, звісно ж, зведена за іншою системою, з іншого матеріалу і вже не такою кладкою, була лише слабкою тінню величі великих пірамід.

Паралельно з тим триває зведення гробниць скельного типу, що поступово ствердився і став домінуючим. Виникають і нові архітектурні форми, які збагачують внутрішній простір храмів Давнього Єгипту. Колонні зали, що активно використовуються в них, відтепер матимуть середню наву* ширшу і вищу від бокових. Кожен храм мав декілька таких залів, прикрашених сотнями великих міцних колон. Під час будівництва поховальних комплексів починають використовувати т.зв. ***пілони*** – *конструкції з двох башт, прямокутних у плані, з вузьким проходом між ними* (арочної конструкції Єгипет не знав). Їх площини прикрашаються рельєфами, сюжетами яких найчастіше стають сцени з військових перемог і життя богів і фараонів. Перед кожним з них встановлювалися два обеліски, що фланкували* вхід, і дві мачти з прапорами.

Тривале протистояння номархів і фараонів поступово призводить до зміцнення царської влади. А отже, царські гробниці і храми знову починають збільшуватися за розмірами, підтверджуючи спроможність владик правити в повну силу. Апогеєм цього процесу стає будівництво в XIV ст. до н.е. грандіозного **поховального комплексу фараона Аменемхета III в Хавара**, який ще давні греки назвали лабіринтом. Справа в тому, що план його заупокійного храму був настільки заплутаним і включав у себе таку небачену кількість залів, що справді нагадував лабіринт. За територією цей храм

перебільшував міста Карнак і Луксор, узяті разом. Зараз від цієї велетенської споруди залишилися лише безладно розкидані уламки колон. Поряд з комплексом розташовувалися дві величні статуї з портретними рисами Аменемхета – його двадцятиметрові сидячі колоси, вирізьблені з жовтого кварциту.

На території поховань (і в гробницях, і в храмах) Середнього царства розташовується велика кількість портретних статуй, як усередині будівель, так і зовні. Так було у храмі й усипальниці Аменемхета III, де збереглося чимало його зображень. Вони представляють царя то у вигляді сфінкса, то сидячим на троні в царському плахті*. Використовуються зазвичай дуже тверді породи каменю – граніт, діорит, тому ці статуї дійшли до нас у непоганому стані.

Перша половина Нового царства. Нове царство – найскладніша за своїм характером епоха еволюції культури Давнього Єгипту. Вона кардинально відрізняється від попередніх всіма аспектами. І від Давнього царства (доби становлення канонів в архітектурі та образотворчому мистецтві), і від Середнього (своєрідного перехідного періоду). Це час великих змін, що підірвали вікові підвалини давньоєгипетського мистецтва. Весь цей хронологічний відрізок поділяється на три частини: перша половина Нового царства, т.зв. амарнський період і друга половина Нового царства. Перша з них підготувала підгрунтя для того, щоб згодом раптом зафонтанував амарнський період, створила всі необхідні умови, певним чином резюмувавши всі здобутки попередніх часів.

Архітектура. Лідуючим центром політичного життя продовжують залишатися Фіви. Саме тут ведеться масштабне храмове будівництво цієї доби. Фіви відігравали репрезентативну роль – їх міць і велич демонструвала іноземцям непереможність і силу Єгипту. Композиційно храми вирішувалися так, як це вже було під час Середнього царства. Схема прямокутного в плані храму включає в себе кілька величезних колонних залів (а роль колонад

надалі все зростатиме), молельні, приміщення допоміжного характеру. Середня нава залів також вища за бокові, що сприяє специфічному розподілу світла всередині залів. Кожен зал має десятки колон, висота яких сягає двадцяти метрів. Фусти* цих колон щільно вкриті рельєфами, які є своєрідними хроніками життя фараонів та апофеозами богів. Протягом першої половини Нового царства починають формуватися два фіванські найграндіозніші храмові ансамблі держави. Кожен з них є кам'яним літописом єгипетської історії, це мовчазні свідки злетів і падінь Єгипту, свідки добрих діянь його владик. Черговий фараон, який ставав до керма влади на зміну попередньому, вважав за свій обов'язок залишити свідчення про своє правління, щось побудувавши в одному з цих комплексів. Це своєрідна "генеалогія в камені", де замість листочків генеалогічного дерева – велетенські храмові будівлі з безліччю скульптурних зображень правителів, за чиїм бажанням зводилися ці стіни. Йдеться про **храмові комплекси Амона в Карнаку та Луксорі** (іл.12-13). Обидва будувалися протягом тривалого часу, тому плани їх дуже ускладнені, часом стихійні. Це дуже показові ілюстрації того, що в ті часи Єгипет був підвладний тій самій гігантоманії, яка зародилася і докорінно закріпилася в його архітектурі в період Давнього царства, трохи відійшла на задній план за часів Середнього царства, відродилася в цю добу і знайде небувалий раніше вияв у часи пізнього періоду. В одному тільки Луксорі було зведено понад півтори сотні двадцятиметрових колон. До речі, саме тут уперше почали застосовувати подвійні ряди колон. Зараз ці пам'ятки перебувають у доволі жалюгідному стані – тисячі років і мільйонні натовпи туристів відіграють для них нищівну роль, кількатонні камені перекриттів залів знаходяться під загрозою руйнації, оскільки будь-яка незначна вібрація може призвести до трагедії. Але ж щодня тут бувають тисячі допитливих, які кожним своїм кроком наближають небезпеку. Колишня непохитна міць цих кам'яних титанів перетворилася на міф. Їх використовували і як каменярні: обеліски, скульптуру, сфінксів з

алей, які поєднували храми з Нілом, – усе це розтягли по всьому світові. Щось нині знайшло притулок у найкрупніших світових музеях, щось – у приватних колекціях, а багато що просто зникло з лиця землі...

Поряд з тим, що відбувалося в храмовому будівництві Нового царства, деякі новації з'являються і в будівництві усипальниць. Віднині це вже не єдиний архітектурний "блок", що складається з гробниці і поховального храму – елементів, тісно пов'язаних один з одним. Здійснюється розрив цього комплексу на дві рівноцінні, а головне – самостійні частини. Відтепер власне храм зводиться на рівнині, а сама гробниця – в товщі скель, де і вхід у неї виявити нелегко. Одним з найхарактерніших зразків храмового будівництва нового типу є знаменитий **храм цариці Хатшепсут у Дейр-ель-Бахрі** (XV ст. до н.е.) (іл.14). Як особистість цієї жінки, так і її поховальний храм – безпрецендентні в історії Давнього Єгипту. Протягом тисячоліть це ледь не єдиний випадок, коли біля керма влади країни фараонів стає жінка, Мааткара Хенеметамон Хатшепсут. Фактично вона була регентшою при своєму маленькому співправителеві Тутмосі III. Але незабаром Хатшепсут проголошує себе повновладною володаркою Єгипту, а для цього їй потрібно було передусім довести своє законне право на престол і походження від богів. Тому цариця фактично створює свою нову генеалогію – за нею вона веде своє походження від богині Ісіди.

Але вікові традиції промовляли про те, що володарювати в Єгипті може лише чоловік. Ось ці правила і спричинили формування такої незвичайної іконографії образу Хатшепсут і зумовили сюжетику рельєфів і розписів у її храмі. Щоб зайвий раз не давати привід комусь говорити про незаконність перебування її на троні, Хатшепсут наказала у всіх сценах, де є її постать, зображувати себе не жінкою, а чоловіком, навіть з обов'язковою накладною борідкою, незмінною ознакою володаря. Під час п'ятнадцятирічного правління Хатшепсут країна перебувала у відносному спокої, її не знекровлювали безперервні війни. Хоча були і переможні військові кампанії

в Нубії, і славетна експедиція в загадкову країну Пунт. Правда, дослідники до цього часу не визначилися, що ж це за країна і де вона розташована. Але події цієї експедиції також були відображені в рельєфах, що вкривали стіни храму жінки-фараона. Основними трофеями цього походу стали дорогі прянощі, притирання, масла, екзотичні звірі та птахи, яких цариця наказала розселити в розкішних садах біля двох озер, що розкинулися поряд з її храмом.

Композиційна схема храму була не новою. Хатшепсут позичила її у храму фараона Ментухотепа, розташованого неподалік. Так, наслідувавши принцип будівництва храму колишнього фараона, цариця ще раз доводила законність свого володарювання. Незважаючи на те, що ця жінка правила Єгиптом п’ятнадцять років, упродовж усього цього часу вона змушена була боротися за те, щоб її визнавали за правомочну особу. Шлях від пілона до самого храму був оздоблений як дорога сфінксів. Храм фактично був вирубаний у скелі, складався з трьох терас, поєднаних між собою пандусами*. Всі надзвичайно ошатні білі колонні зали, святилища вкриті рельєфами на сюжети походження Хатшепсут, експедиції в Пунт, життя богів. Про розкіш храму ходили легенди – його інкрустовані бронзою двері були зроблені з чорного дерева, а підлога викладена золотими та срібними плитами. Весь цей комплекс був зведений зодчим Сененмутом, який був ще й вихователем доньки Хатшепсут. У рельєфах Дейр-ель-Бахрі трапляються і його зображення. Відомо, що він розпочав будувати власну гробницю поряд з храмом цариці. Але, ймовірно, Хатшепсут сприйняла це як претензії на священну землю, тобто святотатство, і гробницю не було завершено, а згадок про самого Сененмута більше не траплялося. Але історія досить жорстоко помстилася за це самій цариці. Після її смерті Тутмос III, який перебував у могутній тіні Хатшепсут протягом п’ятнадцяти років, наказав знищити уже її ім’я з усіх офіційних згадок – і з хронік, і з рельєфів – і замінити його на своє.

Скульптура. Від першої половини Нового царства залишилася ще одна архітектурна згадка – **заупокійний комплекс фараона Аменхотепа III в Фівах**, також XV ст. до н.е. Але сьогодні він відомий світові не завдяки своєму архітектурному вигляду – адже він побудований за загальноприйнятною схемою, з такими ж обелісками, верхівки яких вкриті позолоченою міддю, з такими ж колонадами, тими ж святилищами, тими ж пілонами. До наших днів збереглися славетні колоси Аменхотепа, що були частиною тієї алеї, яка вела до храму. Саме вони увійшли в історію мистецтва під назвою, якою їх нагородили давні греки, схильні все поетизувати, – "колоси Мемнона". Зараз вони перебувають у напівзруйнованому стані, причиною якого є або землетрус, або ж варварські дії людей, про що свідчить кілька гіпотез. Обидві двадцятиметрові статуї з піщаника мають портретні риси фараона, подають його сидячим, з руками на колінах, згідно з жорстким каноном, зі значно меншими жіночими постатями біля ніг, рельєфами на стінках трону. То були немов стражники біля входу в комплекс, як і сфінкси, що відігравали ту ж роль. Але було помічено ще давніми греками, що на сході сонця статуї видають дивний звук, схожий на стогін. Це дало привід називати ті зображення співаючими колосами. Деякі дослідники пишуть, що ця властивість притаманна лише одній з двох статуй, але інші стверджують, що обом. Греки пояснили це так: статуї зображували сина богині зорі Еос (Аврори), який загинув під час Троянської війни від руки Ахілла, але всемогутній Зевс зглянувся на невтримне горе матері і дозволив Мемнону кожного дня відроджуватися, але лише на мить, щоб його мати могла хоч трохи втішитися; ось у цю хвилинку, коли Аврора зустрічається з сином, і чути його жалібний стогін. Звісно, з погляду науки цей феномен пояснюється інакше, набагато прозаїчніше. Цей звук, схожий на стогін, виникає тієї миті, коли проміння сонця торкається каменя, який встиг охолонути за ніч, – дається взнаки суттєва температурна різниця. Але зараз, коли колоси вже напівзруйновані, звуковий ефект зник.

Скульптура даного періоду взагалі набуває інших стилістичних рис. Звичайно, це менш за все торкається колосальних статуй, сфінксів, які у великій кількості трапляються в храмових комплексах і поряд з ними. Але це знаходить відображення в сотнях тих менших за розміром портретних статуй фараонів і наближених до трона, що було знайдено в храмах і гробницях цього часу. Для одного лише храму цариці Хатшепсут було створено понад дві сотні її зображень близько восьми метрів висоти. Але зображення цариці відрізняються значною мірою ідеалізації – адже крім того, що це коронована особа, це жінка. Звісно, не всі її статуї дійши до нас у добре збереженому стані. Від якихось залишилися лише фрагменти, від інших – тільки голови. І на їх прикладі можна відзначити деякі характерні стилістичні ознаки скульптури першої половини Нового царства. У цих зображеннях є риса, що намагається перетворити офіційний образ володарки Єгипту на образ звичайної живої жінки. Це ледве помітний натяк на посмішку, що торкає губи Хатшепсут і пом'якшує жортский офіціоз канонічного зображення. Матеріал (вапняк) відшліфований дуже ретельно, не допускається ніяких експериментів з фактурою. Ті ж риси притаманні і базальтовим **портретним статуям фараона Тутмоса III** (межа XVI та XV ст. до н.е.), губи якого також ледь торкає посмішка.

Але найхарактернішим зразком скульптури першого періоду Нового царства, що став показником нових тенденцій у мистецтві Єгипту, є **статуетки жреця Аменхотепа та його дружини, жриці, співачки Амона Раннаї** (XVI ст. до н.е.) (іл.15). Це не парна скульптура у звичному розумінні, кожна постать відокремлена від іншої, так, як це було ще за часів Давнього царства. Їх відрізняє повна композиційна самостійність. Тобто, проблема парної скульптури, скульптурної групи не була розв'язана і навіть поставлена. Але сама постать трактується вже зовсім інакше. Особливо це відчувається на прикладі жіночого образу. Той самий канон – одна рука вздовж тіла, інша притиснута до грудей, той самий ритуальний крок, та сама

перука. Але пропорції постаті вже не такі важкі, як це було за часів Давнього і Середнього царств, вони легкі, видовжені, аристократичніші. Завдяки цьому майстер спромігся створити вишуканий жіночий образ, позбавлений тягаря маси, з плавним, м'яким ритмом, прозорий і спрямований догори, немов полум'я свічки. Існує ще одна риса, що з'являється в статуетці Раннаї і яку можна сприймати як елемент новизни в скутому канонами давньоєгипетському мистецтві. Це трактування перуки жриці. Адже один з компонентів, які створюють канон, це обов'язкове дотримання принципу симетрії. Тому завжди обидві частини перуки абсолютно однакові і розташовані на плечах, звисають на груди, а проділ виконує роль вісі симетрії. А перуку Раннаї скульптор вирішив, відмовившись від цієї закономірності. Одна її частина спускається вздовж тонкої, тендітної шиї співачки Амона, а іншу відведено назад, вона лежить на спині. Це позбавляє постать звичного і такого очікуваного ефекту монотонності. Обидві статуетки зроблені з дерева, прикраси та волосся збагачені вкрапленнями золота, а одяг – сріблом. Цілком кожна з них виглядає дуже рафінованою, об'єднані кольором і тоном, вони не страждають від композиційної подрібненості.

Як у скульптурі, так і в живописі першої половини Нового царства отримують усе ширше розповсюдження світські сцени – святкувань, бенкетів, зображення музик, танцюристок. Безсумнівно, постаті в цих сценах були також підлеглими канону, але з'являються спроби передати сюжети, вже ближчі до реального життя, а значить, і пози постатей могли варіюватися, вони стали трохи живішими. Передусім це було можливим завдяки трактуванню драпіровок – одяг став не просто нерухомою жорсткою "коробкою", у яку, немов у в'язницю, закуте тіло. Художники намагаються передати фактуру, прозорість тканин, повторюючи їх лініями контури людського тіла, що вгадується під ним. Це інтуїтивна передвістка амарнського періоду.

Амарнський період. Левова частка археологічного матеріалу, завдяки якому ми можемо говорити про мистецтво цього часу, була знайдена на території трьох невеликих єгипетських селищ, найзнаніше з яких називається Тель-Амарна. Саме його назва і дала ім'я цьому періоду Нового царства. Це перша половина XIV ст. до н.е., тобто лише кілька десятиріч, що охоплювали життя одного фараона та його найближчих спадкоємців. Навіть хронологічні межі амарнського періоду є незвичними для Давнього Єгипту (зазвичай у цій системі датувань не бувало таких коротких проміжків, усе вимірювалося віками). Амарнські десятиріччя, попри свою швидкоплинність, стали найзначнішими для всього Нового царства і для наступних періодів. Це відрізок часу, протягом якого в мистецтві Єгипту відбувалися події, які до цих пір не мали аналогів. І не могли мати – адже це країна канону, кожен її майстер – живе втілення канонів, своєрідний символ покірної слухняності. А ця якість у мистецтві призводить до певної монотонності, очікуваності, воно стає передбачуваним. Ось це і зникає з мистецтва в XIV ст. до н.е. Безперечно, не цілковито, а головне – не назовсім. Але відбуваються серйозні зміни в бік розкутості, наближення до реалістичності і відмови від ідеалізації. То був справжній переворот у мистецькому середовищі, який не був закономірним для Єгипту, який ніяк не можна було вважати історично виправданим і підготовленим попередніми подіями. Все трапилося раптово і зникло практично так само зненацька, як і з'явилося. Хоча, безперечно, залишило свій слід у мистецтві. Можливими такі зміни стали лише завдяки тому, що до влади прийшов фараон Аменхотеп IV. Саме він і був причиною перевороту в культурному середовищі тихого, сонного Єгипту з його міцними віковими стовпами незаперечності, що підтримували глибу царської влади. Це фараон-реформатор, який змінив усе, що тільки можна було змінити навколо себе. Саме він не побоявся перетворити споконвічні суперечки між офіційною владою і жерцями на відкритий, жорстокий конфлікт і переміг у ньому, настроївши проти себе все жрецтво. Нарешті

воно опинилося не поряд з троном, а поза ним, тобто на своєму місці. Жрецтво мало слугувати опорою трону, а не розхитувати його, як це відбувалося постійно. І Аменхотеп зробив так, щоб воно взагалі віддалилося від його трону. Він насмілився на те, щоб піти на руйнацію навіть у релігії, що є опорою влади. Аменхотеп замість колишнього культу вводить новий – культ сонячного диска Атона, – відправлення якого вимагає вівтарів просто неба, що спричинило і значні зміни в конструкції храмів. Він змінив усі імена, починаючи зі свого, включивши в них слово "Атон". Віднині фараон прийняв ім'я Ехнатон, тобто "дух Атона". Наступним кроком фараона у загальних змінах стало знову-таки перенесення столиці. Але цього разу, на відміну від попередніх епох, володар країни пірамід не переносить столицю з одного міста в інше (як раніше, з Мемфіса – у Фіви чи з Фів – у Фаюм), а будує столицю, як кажуть, "з нуля", на чистому просторі. Ехнатон будує абсолютно нове місто, за своїми канонами, за власними вимогами. Воно отримає назву Ахетатон, тобто "небосхил Атона". Це чи не єдиний випадок у всій історії давньоєгипетського мистецтва, коли можна говорити про світське будівництво, залишки якого дійшли до наших днів. У всіх інших випадках аналізуються або гробниці, або ж культові споруди – храми. А архітектуру амарнського періоду ми можемо аналізувати завдяки залишкам палацового комплексу Ахетатона.

Ще одна характерна риса часів правління Аменхотепа IV – роль дружини фараона в політиці країни. Нефертіті мала практично необмежену владу на відміну від своїх попередниць, які виконували тільки роль продовжувачів роду, вся їхня функція зводилася до того, щоб народжувати спадкоємців престолу.

Скульптура, живопис, декоративно-ужиткове мистецтво. Ехнатон впроваджує свої новації і безпосередньо в галузі образотворчого мистецтва. Він вимагає від майстрів зображувати його і членів його родини такими, якими їх бачать, уникаючи ідеалізації. Тому виникає зовсім інший

іконографічний тип фараона, нещадно реалістичний, навіть жорстокий, гіпертрофовано натуралістичний. Відтепер царське обличчя подають надзвичайно вузьким, з висуненими вилицями, дуже вузькими очима, широким носом, пухлими губами, виставленим уперед підборіддям, деформованим черепом з великою гулею на потилиці (іл..16). Сама постать теж різко змінюється: художник насмілюється показати її сутулість, занадто тонку шию, вузькі плечі, нереально тонкі руки й ноги, випираючий одутлий живіт. Уся постать (переважно чоловіча, до жіночої автори були трошки милосердіші) видавалася хворобливою, хиткою, і зовсім не ототожнювалася з міццю та непохитністю царської влади. Комплекс усіх цих рис – це відмова від жорстких канонів раніших часів, але це теж подоба канону, що просто проявляється по-іншому. Тим більше, що старий канон був занадто давнім, щоб зникнути безслідно. І обличчя, і ноги, як і раніше, зображують у профіль, груди – анфас, а таз – у три чверті. Продовжує панувати ієрархічна перспектива. Але з'являється багато нових сюжетів, переважно світських. Це **поклоніння родини фараона сонячному диску** (рельєф із храму Ахетатона), святкування у палаці столиці, навіть такі сцени, як, скажімо, **царівна з качкою** (як у розписах Ахетатона) або **дочки Ехнатона** (також з розписів Ахетанона), що сидять у звичайних, розкутих позах без атрибутів влади.

Більшість зразків круглої скульптури амарнського періоду було знайдено під час розкопок як на території царського палацу, так і в майстернях скульпторів, залишки яких було досліджено. Особливий інтерес являють собою незавершені твори, що опинилися в цих майстернях. Це головним чином славетні **голівки цариці Нефертіті**, дружини Аменхотепа IV, всі незавершені (іл.17-18). Одна з них – з вапняку, інші – з піщанику. Ці голівки, мабуть, є найпоетичнішими, найбільш ліричними зразками скульптури Давнього Єгипту всіх епох. Саме вони (особливо – одна з них) дали привід нащадкам називати Нефертіті однією з найкрасивіших жінок світу. Голова

цариці з вапняку була майже завершена – скульптор устиг її розфарбувати, надягти синю корону Північного Єгипту з золотими стрічками і уреєм*, прикрасити шию кольоровим намистом. Усе, здається, зроблено – декорована шийна прикраса в кілька кольорів, що надає твору декоративності; введені додаткові кольорові акценти на глибокому, насиченому тлі синьої корони; добре "грає" золота смуга на лобі цариці; поставлено акцент на широких бровах, які вже не зливаються в одну лінію з контурами вій, як було раніше; є "спалах" кольору на трохи припухлих губах, на яких жевріє посмішка... Але твір все ж не можна вважати завершеним. А головне – цей образ приречений на вічне мовчання, на думку давніх єгиптян, він завжди буде німим... І це, незважаючи на свій неповторно плавний ритм, якого майстер досяг, ювелірно "розрахувавши" вигин довгої тендітної шиї, незважаючи на контрастне, декоративне вирішення колористичної побудови. Образ сповнений невиразного шарму, але мовчазного... Адже автор не вставив в очницю друге (праве) око цариці, а це означає, що її не встигли оживити, не було здійснено обряд "відверзання очей", після якого вона б могла відродитися для вічного життя.

Дві інші (піщаникові) голівки Нєфєртіті ще менш завершені. Це унікальні пам'ятки амарнської культури. Унікальні саме своєю незавершеністю. Це чи не єдиний випадок, коли прочитується фактура матеріалу, який скульптор просто не встиг відшліфувати до блиску, як у попередньому творі, і тим паче розфарбувати. Тому піщаник дихає своєю шорсткістю, надаючи образу легкої прозорості, ніжності. Автор в обох випадках ще не встиг надіти на голову "красуні, що йде" царську корону. Але навіть за виразом обличчя це образи шляхетної жінки, втіленої витонченості. Ці голівки також ледве помітно посміхаються, тут цілком відсутні гострі кути, всі різкі грані списані "нанівець", багато в чому така загальна м'якість і єдність, цілісність образу досягається саме завдяки тому, що голівки не були цілком розфарбовані. Безперечно, у завершеній стадії вони б виглядали значно жорсткішими, і що

цікаво – інакше б сприймалася вікова категорія, Нефертіті здавалася б старшою. Було знайдено й інші зображення улюбленої дружини дивака, який примусив прокинутися від вікового сна слухняності весь Єгипет... Це, наприклад, **торс Нефертіті** (1365-1349 рр. до н.е.), що нині зберігається в Луврі (іл.19). Він не характерний тією самою рафінованою вишуканістю, як голівки цариці з берлінського музею. Його торкнулися ті ж загальні тенденції, що й більшості постатей амарнського періоду. Всі риси гіпертрофовані, і ніякі іконографічні дрібниці не видають у цьому тілі шляхетний образ "красуні, що йде".

Не так щадили скульптори найбільшого реформатора, що за своє недовге життя змінив усю державу. Ехнатона зображували з непомірно товстими губами, широким носом, прикритими віями (**голови Ехнатона** з майстерень Ахетатона). Словом, це повна протилежність образам Нефертіті.

Зі смертю Аменхотепа IV все не відразу, але досить швидко почало ставало на свої місця. Його трон посів фараон, якому не виповнилося ще й двадцяти років, тобто фігура суто номінальна. І влада знову поступилася жрецтву. Воно починає повертати собі свої панівні позиції, як і раніше, переміщуючи царську владу в тінь. Юний спадкоємець трону Ехнатона повернув Єгипет до конфліктів зі жрецтвом, надавши йому фактично не обмежених повноважень. Він повернув усе, усунене Аменхотепом IV, навіть імена стали такими ж, як до амарнського періоду. Сам володар країни пустель носив ім'я Тутанхамон. Хоча він не встиг нічим прославитися, бо майже відразу після того, як посів трон, помер (у віці вісімнадцяти років), все ж саме його ім'я було вписане у світову історію археології. Річ у тім, що знахідка його гробниці була справжньою сенсацією для світової науки. Адже це була єдина майже не постраждала від скарбошукачів усипальниця, єдина, практично не розграбована. Тому завдяки їй можна було, заповнивши лакуни, створити повну картину того, за якою схемою була влаштована гробниця, якими саме предметами культу і в якій кількості, за якою системою вона була наповнена.

Завдячувати цьому ми маємо археологу Говарду Картеру, що проводив розкопки і досліджував скельне поховання молодого зятя Ехнатона, прискіпливо каталогізуючи кожну дрібницю. На це пішло кілька археологічних сезонів. Було з'ясовано, що шукачі скарбів все ж побували тут, до серця гробниці не дісталися, і мумія молодого фараона і майже всі його скарби залишилися цілими. Ці розкопки супроводжувалися галасом на всю Європу, до них була прикута увага преси, тому згодом виникла безліч легенд, основою яких стали більшою мірою не реальні події, а збіги обставин і випадковості. Саме це і спричинило виникнення міфу глобального масштабу, який почали називати "прокляттям Тутанхамона".

У гробниці молодого фараона, розписаній сценами з його життя, знаходилися ритуальні предмети з коштовних металів, оздоблені кольоровими пастами, коштовним і напівкоштовним камінням. Весь корпус цих предметів можна без перебільшення назвати справжньою скарбницею давньоєгипетського декоративно-ужиткового мистецтва. То були меблі (ложе з зооморфними* голівками, крісла – переважно з левовими лапами замість ніжок, стільці, підголівники, столи, невеличкий столик із шахами), знайшли навіть розібрану колісницю, посуд – вази, кубки з алебастру та золота, зброю, і, звичайно ж, безліч прикрас – сережки, підвіски, каблучки, браслети, намиста, коштовні коміри, корони, опахала, амулети тощо, які зберігалися в дорогих шкатулах (звичайно, крім тих, що прикрашали власне саму мумію, а їх було надзвичайно багато). Тут знаходилися тисячі предметів, серед них – і досить багато зразків сульптури. Переважно вона була створена з дорогих, рідкісних порід деревини і обшита листовим золотом, але траплялися і суцільні золоті статуетки (як ті зображення богинь, що охороняли саркофаг фараона або статуетки його предків). Серед цих скульптурних творів левова частка – зображення самого Тутанхамона (іл.20) в різних іконографічних типах: то на ритуальному човні Ра, то на спині пантери, то просто з атрибутами царської влади (ці ритуальні посох і батіг з не до кінця

з’ясованим походженням і смисловим наповненням мали назву хекет і нехеху), то в короні Північного Єгипту, то в головному уборі володаря Південного Єгипту. Це також могли бути статуетки, наприклад, з чорного дерева з золотими вставками. Ще одна, окрема група предметів з гробниці Тутанхамона – це саркофаги, в яких і спочивало вічним сном тіло фараона. Частина з них була антропоморфна*, а зовнішні – у вигляді звичайних великих прямокутних скринь. Загалом їх було вісім, один в одному, а мумія лежала в останньому, повністю золотому саркофазі, вагою понад сто кілограмів, прикрашеному вставками з польового шпату, паст, кольорових смальт, що імітують лазурит, яшму, сердолік. Практично все з цієї усипальниці, за невеликим винятком, зараз зберігається в колекції Каїрського національного музею, а невелика частина час від часу експонується в музеях світу. Українські шанувальники єгипетського мистецтва мали змогу познайомитися з цією експозицією під час виставки “Золото Тутанхамона”, що проходила взимку 1975 р. у Національному художньому музеї України (тоді – Державний музей образотворчого мистецтва УРСР). Незважаючи ні на що, усипальниця Тутанхамона вважається однією з найбідніших гробниць Давнього Єгипту – адже фараон раптово пішов з життя молодим і не встиг вкрити себе гучною військовою славою, щоб заслужити по-справжньому розкішну останню домівку.

Друга половина Нового царства. Пізній період. Цей час – друга половина XIV – XI ст. до н.е. – не просто зруйнував усе, що так тяжко здобув Ехнатон, а й став одним з найреакційніших періодів давньоєгипетського мистецтва. Ще за часів нащадків Аменхотепа IV жевріли паростки виплеканої ним свободи. Але з тих пір, як приходить до влади 19 династія, починається доба надзвичайного тяжіння до доамарнських традицій. Рамзес II знову переносить столицю – цього разу в Таніс, який назвав Пер-Рамзес (Дім Рамзеса). Основними культурними центрами були Мемфіс, Геліополь і Фіви. В усіх галузях мистецтва фараон намагався стерти з пам’яті суспільства

навіть згадки про свободу часів Ехнатона, максимально наближаючись до традицій Давнього царства з його гігантоманією. Він провадить грандіозне храмове будівництво, головним центром якого стає Карнак. Тут зводяться нові колонні зали з сотнями двадцятиметрових колон, новий пілон, що розмірами перевищує всі попередні. Словом, Рамзес II намагається розмахом будівництва затьмарити всіх своїх попередників. Одним із засобів для цього він обирає свої заупокійні храми, два з яких справді не мали собі рівних в історії давньоєгипетської архітектури. Це славетний **Рамессеум** та **храм Рамзеса II в Абу-Сімбелі** (нижня Нубія) (іл.21) (обидва – XIII ст. до н.е.). В одному тільки подвір'ї Рамессеума стояв його колос, вагою близько тисячі тонн. Храм в Абу-Сімбелі був цілком вирубаний у скелі. Вхід у нього фланкували чотири колоси фараона, по два з кожного боку. Над входом було вирубане ім'я Рамзеса. Людська постать не доходила і до рівня щиколотки цих велетенських сидячих статуй. У молельні храму, серед інших статуй богів, знаходилася статуя Рамзеса II, місце для якої було прораховано настільки точно, що вона цілком освітлювалася сонячним промінням лише один день протягом року – День народження фараона. Але цей ефект зник під час будівництва Асуанської греблі, коли храм було перенесено на невелику відстань задля його збереження. Відновити ефект освітлення не вдалося.

Скульптура другої половини Нового царства теж відрізнялася тяжінням до надзвичайно великих розмірів, присадкуватих, важких пропорцій. Цей феномен, протилежний амарнському, був не лише схильний до традицій Давнього царства, але й гіпертрофував їх. Кращі та найхарактерніші зразки скульптури цієї доби – **колоси** самого **Рамзеса II**, знайдені на території його заупокійних храмів. Звичайно, про портретність у таких зображеннях говорити досить складно, бо вони виконані в таких розмірах, що посилюються узагальнення та типізація образу. Головне – що досягається

ідея уславлення фараона за збереження лише загальних відмітних рис портретованої особи.

Наприкінці другої половини Нового царства, з XI ст. до н.е., починається, останній і найменш плідний в історії мистецтва Давнього Єгипту доби фараонів період. Від нього залишилося не так багато творів мистецтва, які б давали змогу аналізувати стилістичні тенденції цієї доби. Дуже неспокійною була політична ситуація в країні. Єгипет перебував то на стадії чергового розколу, то знову об'єднувався. Архітектурні споруди зводилися вже без таких ретельних розрахунків, як раніше, зі значно дешевшого матеріалу, що й спричинило їхню недовговічність. Розписи, якими прикрашалися стіни, хоч і мали в своїй основі той самий канон, але не були такими досконалими і пропрацьованими, як у період, наприклад, Давнього царства, в них з'явився елемент побіжності. Якщо будь-який рельєф чи розпис, скажімо, Давнього царства або навіть ще амарнського періоду можна було роздивлятися як унікальний зразок вічного єгипетського мистецтва, єдину справу життя його автора, то твір пізнього періоду виглядає так, що здається, що це одне з багатьох замовлень художника і не більше. Одне з..., але не єдине і головне. Майстер раніших часів кожну свою роботу виконував так, немов вона головна і остання в його житті. Художник же пізньої доби працював так, що було видно – після цього він одразу ж займеться наступним замовленням. Тобто для нього це просто замовлення, а не життєво важлива справа.

332 р. до н.е. Єгипет потрапляє під владу Греції, підкорившись військовому генію Олександра Македонського. Відтоді зникає самобутність країни пірамід. Натомість з'являється нова культура синтетичного характеру, що включає в себе впливи всіх тих держав, з якими Єгипет мав політичні зв'язки, переробляючи їх і на їх грунті утворюючи нове мистецтво. Мистецький феномен Єгипту після IV ст. до н.е. – зовсім інша сторінка історії світового мистецтва.

3.2.Мистецтво Передньої Азії

Ще одне політичне об'єднання, що звичайно за своїм устроєм зветься східною деспотією, – це Передня Азія. На її терені, між річками Тигр та Євфрат, знаходилося Дворіччя (Межиріччя або Месопотамія), де існували держави Шумер, Аккад, Вавілон, Мітанні та Ассірія. Ці землі несприятливі для будівництва, оскільки місцевість дуже болотиста та волога. Перші поселення були засновані племенами шумерів (шумерійців, інколи ці утворення називають шумеро-аккадськими), походження яких до сьогодні остаточно не з'ясовано. Ця культура має дуже складну і розгалужену періодизацію, але не від кожної доби збереглася достатня для аналізу кількість пам'яток. У цьому разі розглядатимуться лише основні періоди мистецтва Передньої Азії, які мали вплив на формування культури пізніших часів.

Період Телль-Халаф – кінець VI – V тис. до н.е.

Період Убайд – 4000 – 3500р. до н.е.

Період Урук – 3500 – 3000 рр. до н.е.

Період Джемдет-Наср – 3000 – 2850 рр. до н.е.

Шумер ранньодинастичного періоду – 2850 – 2400 рр. до н.е.

Період Аккад – XXIV – XXII ст. до н.е.

Період Пізнього Шумеру – XXII ст. до н.е. – 1997 р. до н.е.

Період 3 династії Ура – 2112 – 1997 рр. до н.е.

Старовавілонський період – XXII – XVII ст. до н.е.

Держава Мітанні – XVII – X ст. до н.е.

Ассірія – XIII – VII ст. до н.е.

Нововавілонський період – VII – VI ст. до н.е.

Отже, зрозуміло, що на цій території одна держава змінювалася іншою впродовж кількох тисячоліть, з VI тис. до н.е. до VI ст. до н.е. Звичайно,

існують інші варіанти періодизації мистецтва Передньої Азії, де хронологічні рамки подаються інакше, але верхні та нижні межі залишаються незмінними.

Культура цих територій вивчена дещо гірше, ніж, наприклад, давньоєгипетська, і не тільки через те, що залишилося значно менше археологічного матеріалу, який складає базу для досліджень. Річ у тім, що майже нічого, крім уривчастих спірних даних, невідомо про міфологію Передньої Азії, а саме це є основою для образотворчого мистецтва будь-якої держави тих часів. Є окремі міфи, майже не зведені в єдину систему, втрачена навіть більшість імен богів. Найраніші міфологічні уявлення, є, мабуть, шумеро-аккадськими. Сформувалися міфи як про богів, так і про героїв. Як і в Давньому Єгипті, відомі боги, що були немов узагальнювальними образами, втілюючи в собі родючі сили землі, стихії води, неба, кохання, війни тощо. Як і в Єгипті, були і міфи про бога, який помирає та відроджується, що символізує собою циклічність усіх природних явищ. Але є кардинальна відмінність від давньоєгипетських міфологічних уявлень, що, власне, і пояснює причини домінування певних жанрів мистецтва і поодиноке звернення до інших. Шумери зовсім по-іншому ставилися до факту смерті. Вони вірили в існування потойбічного життя, але в жодному міфі не зафіксовано уявлень про повернення душі (чи двійника, як у Єгипті) в тіло після смерті або її переселення в зображення померлого. Отже, специфіка поховального культу зовсім інша. Саме це і спричинило значно повільніший розвиток портретного жанру, який у Єгипті сформувався раніше за інші. Характер місцевості та використання певних будівельних матеріалів, що не принадні для довгого існування, зумовило те, що від архітектури Передньої Азії збереглося вкрай мало. Передусім це залишки споруд світського призначення (палаців) а не гробниць, як це було в Єгипті. Вони будувалися з цегли-сирцю, тому практично все з часом було зруйновано.

Мистецтво ранніх періодів. Про часи XXXV ст. до н.е., тобто до періодів Урук і Джемдет-Наср, говорити надзвичайно складно. Від періоду **Халаф** збереглися переважно залишки розписної поліхромної кераміки, яку виготовляли на той час ще без допомоги гончарного кола. Період **Убайд** характерний перш за все дрібною пластикою.

Трохи інакше ситуація склалася в часи періоду Урук. **Урук** – це місто, яке було одним з найвпливовіших центрів суспільного життя в IV тис. до н.е. Саме там було знайдено значну частину зразків скульптури та архітектури того часу. Наприкінці IV тис. до н.е. були зразки як цивільного, так і культового будівництва – збереглися рештки кількох споруд та є їхні реконструкції. У місті Урук було зведено т.зв. **Білий храм** (IV тис. до н.е.), що стояв на високій платформі. Саме цей принцип ставити споруду на таку основу знайде широке застосування і в пізніші часи через специфіку грунтів Передньої Азії та її клімат. Ця будівля отримала назву завдяки кольору стін. Майже всі споруди тієї доби мають умовні назви, оскільки часто точно невідомо, якому саме богу їх присвячено, якщо це храми, і яку функцію вони виконували, в тому разі, якщо це цивільні будівлі. Білий храм мав досить незвичну конструкцію, без вікон, лише з невеличкими отворами у верхній частині стін. Це була доволі важка за масою, за об'ємом будівля з фактурними білими стінами, зовні практично позбавлена декору, за винятком поверхні стін, яка, можливо, імітувала плетіння мат або стіни звичайних хиж.

Так само за кольоровою ознакою отримала назву ще одна пам'ятка архітектури кінця IV тис. до н.е. – Червона Будівля, що виникла в тому ж місті Урук. Вірогідно, це була споруда, призначена для народних зібрань, хоча інколи її також вважають храмом. Її зовнішній декор був багатим: площини стін вкривалися червоними напівколонами, прикрашеними, так би мовити, набірним орнаментом геометричного характеру, який утворювали зрізи глиняних конусів, пофарбованих у різні кольори і вбитих у кладку за

принципом мозаїки. Використані червоний, білий і чорний кольори створюють ефект дуже пишної, але лаконічної споруди.

Завдяки кільком незначним фрагментам, які дійшли до наших часів, можна стверджувати, що храми всередині були декоровані або живописом, або ж скульптурою. Від того часу збереглася т.зв. **“Жіноча голова”,** або **“Голова богині”** з Урука (IV тис. до н.е.) (іл.22). Це майже кругла мармурова скульптура, хоча тильний бік у неї плоский, що свідчить про її використання – вона висіла на стіні храму.

Тоді ж формуються два основні композиційні принципи, за якими будуються рельєфи, що прикрашають стіни храмів. Перший отримав умовну назву *“геральдичного”*. Він є статичнішим і усталенішим за другий. Його композиційний задум – існування вісі симетрії, відносно якої ліва та права частини композиції є абсолютно ідентичними, немов у дзеркальному відображенні. Таким рельєфам притаманні статичність, спокій, урівноваженість. Другий тип називається *“відрядковим”*. У ньому дія немов розгортається поступово, він подібний до стрічки, на якій постаті не повторюють одна іншу, де композиція має смисловий початок і кінець, дія має часову характеристику.

Періоди раннього і пізнього Шумеру. У той час, коли Шумер та Аккад були об’єднані в одну державу (XXIV ст. до н.е.), виділяються домінуючі види мистецтва. Перший щабель у цій низці посіла архітектура. Будуються переважно палаци та храми, всередині прикрашені скульптурою, головним чином поліхромною. Саме тоді формується і канон, якого притримуються і скульптори, створюючи людські постаті: торс зображується анфас, обличчя і ноги – в профіль, очі – анфас. Тобто канон шумерського мистецтва за своїм характером наближається до давньоєгипетського. Поширюються т.зв. *“адоранти”*, тобто постаті людей, які моляться. Їм притаманні широко відкриті очі, погляд, спрямований догори, складені в молитовному жесті руки. Складаються дві, так би мовити, школи – південна та північна, твори

яких мають абсолютно різні відмітні риси. Скульптура південного Дворіччя характерна більш важкими, масивними, приземкуватими пропорціями. Північні ж статуї мають більш витягнуті, вишукані пропорції, вони сприймаються значно легшими. Яскравим зразком скульптури північної традиції є алебастрова **статуя сановника Ебіх-Іля з Марі** (XXIV ст. до н.е.) (іл.23). Невелика за розміром, вона являє собою постать, що сидить на плетеному стільці типу трону, одягнена в традиційний одяг із шерсті. Руки Ебіх-Іля складені на грудях, причому, своєрідним замком, що надає геометризму композиції. Вона, як і вся скульптура Дворіччя, дуже статична, непорушна. Образ Ебіх-Іля має дуже цікаву особливість, що виділяє її з низки інших і надає індивідуальності. Йдеться про кольоровий акцент – яскраві блакитні очі, якими сановник із дещо дитячою наївністю дивиться перед собою.

Період XXII – XX ст. до н.е. – своєрідний золотий час для шумерської культури. Це розквіт усіх галузей мистецтва, що особливо помітно за правління патесі* Гудеа (XXII ст. до н.е.). Від тогочасної архітектури майже нічого не дійшло до наших днів, але скульптурний доробок дає дослідникам дуже цікавий матеріал для штудій. Збереглася досить велика кількість зображень самого володаря Гудеа та його наближених, які були віднайдені в місті Лагаш. Це як стели, рельєфи, так і кругла скульптура, що збереглася, хоча і не завжди в цілком непошкодженому вигляді, але в непоганому стані завдяки надзвичайно твердому матеріалу – більшість з цих **образів Гудеа** (іл.24-25) створені з діориту. Вони подають Гудеа майже в натуральному розмірі або сидячим, або стоячим, з так само складеними на грудях руками, босоніж, з характерним головним убором. У статуях Гудеа є та риса, яка трохи наближає їх до натуралістичних образів, хоча загалом усі ці зображення мають цілком відсторонений, умовний характер – автори роблять спробу моделювати об’єм. Причому, робиться це дуже нерівномірно в різних ділянках статуї, через що вона позбавляється єдності, цільності мас. Об’єм

рук Гудеа, що не вкриті одягом, досить деталізований, майстер намагається показати м'язи. Але, не знаючи пластичної анатомії, робить це дещо гіпертрофовано, утворюючи просто щось на взірець пустих кульок там, де має бути видно під шкірою певні м'язові вузли. Але спроба все ж є. А ось там, де тіло Гудеа прикриває одяг, воно взагалі не відчувається під щільними, важкими каркасами драпіровок. Якщо автори статуї Ебіх-Іля намагалися передати фактуру матеріалу, працюючи над кожною деталлю шерсті його одягу, то в образах Гудеа можливості виявити цей матеріал немає. Драпіровки трактовані дуже умовно, жорстко, майже не мають натяків на складки, вони скоріше нагадують футляр, у який запаковано людську постать, і краї якого немов відрізають від себе зверху погруддя, знизу – ноги статуї (якщо їх видно), що вже сприймаються як чужі деталі, не пов'язані органічно з основною масою статуї. Крім того, є ще одна визначальна риса цих зображень – Гудеа завжди має занадто великі кінцівки, особливо ноги, що до того ж розміщуються в різних з самою постаттю площинах. Це робить статую непропорційною, хоча завдяки її загальним невеликим розмірам і лаконічній композиції вона сприймається досить цільною.

Від XXII до XX ст. до н.е. у Дворіччі надзвичайно посилюється політична роль міста Ура, під владою III династії якого воно і перебуває. Саме тут у цей час з'являється споруда типу **зіккурат**, що увійшла в історію світового мистецтва як зіккурат Ура (II половина III тис. до н.е.). Вірогідно, ця будівля була присвячена богу місяця Нанні. Це споруда особливого типу – на трьох платформах, верхня, найлегша з яких завершується власне самим невеличким храмом, житлом бога, своєрідним святилищем. Зіккурати зазвичай будувалися поліхромними – стіни їх терас, що разом сягали кількох десятків метрів заввишки, були різних кольорів (чорного, червоного, білого). Цього ефекту досягали завдяки тому, що площини стін вкривалися глазурованою цеглою, а це надавало споруді доволі строкатого, святкового, але лаконічного вигляду. Наверх можуть вести сходинки або пандуси, що на певній висоті

зустрічаються. За своєю архітектурною ідеєю сходів до неба зіккурат наближається до єгипетської ступінчастої піраміди, найранішим зразком якої стала піраміда Джосера в Дашурі.

Старовавілонський період. Пам'яток цих часів залишилося також небагато. Вавілон – "ворота бога", що об'єднали Шумер та Аккад. Саме тоді, у І половині XVIII ст. до н.е. правив цар Хаммурапі, від доби якого до нас дійшов славетний зразок мистецтва вавілонської скульптури – т.зв.стела Хаммурапі (іл.26). Це зведення законів, текст яких займає переважну більшість площини стели. А верхню її частку посів невисокий, але доволі об'ємний рельєф з *інвеститурою* – сценою отримання царем знаків влади від бога сонця Шамаша. В ній чітко видно повне підкорення автора принципу ієрархічної перспективи – постаті бога (що сидить) і царя (що стоїть) однакові заввишки. Їх руки скуті, композиція цілком статична. Цар Хаммурапі іконографічно наближається до патесі Гудеа, навіть моделювання об'єму його тіла робиться аналогічними засобами.

Після смерті Хаммурапі протягом майже шести сторіч на терені держави володарювали іноземні племена – кассити, і для Вавілона до VII ст. до н.е. настає тривала доба занепаду.

А починаючи з XIII ст. до н.е. провідне становище на терені Передньої Азії займає держава зі столицею в Ніневії – Ассірія.

Ассірія. Надзвичайно міцна, військово сильна, дуже добре політично організована, вона складалася з міст, які мали фактично фортечний вигляд, – основною їх метою була оборона, вони повинні були виконувати передусім фортифікаційні функції. Забудова головних ассірійських міст базувалася на принципі, що зумовлював існування в них царських палаців, храмових комплексів, фортечних стін з міцними баштами, які оточували всю територію міста. Тут зводили грандіозні (іноді до семи різнокольорових ярусів) зіккурати, що входили в царські палацові комплекси.

Саме палацова, світська архітектура є найхарактернішим явищем мистецтва Ассирії. Один з провідних архітектурних комплексів кінця VIII ст. до н.е. (712 – 705 рр. до н.е.) – **палац царя Саргона II в місті Дур-Шаррукені**. Він займав дуже значну територію, яка була захищена баштами, мала три храми з зіккуратом, і майже дві сотні приміщень, висота стін яких сягала чотирнадцяти метрів. Проходи в храмові споруди були перекриті арками (до речі, архітектурна конструкція, якої не було в Єгипті і яка отримала розвиток і широке розповсюдження лише в Давньому Римі), що були фланковані парами шеду (іл.27). Це дуже цікаві скульптури, які за функціями мають аналоги в Давньому Єгипті, але їх зовнішність була зовсім іншою. Їх давньоєгипетським прообразом був сфінкс. *Шеду* – бог-охоронець із тілом бика, крилами орла (чого не мав його єгипетський предок) та головою людини з портретними рисами царя Саргона II. З кожного боку від проходу стояло по дві статуї шеду висотою від чотирьох до п’яти метрів, які можна назвати круглою скульптурою, але висота рельєфу варіюється залежно від точки, з якої сприймається постать. Місцями це досить площинний рельєф (крила), майже поєднаний із площиною стіни, а подекуди – майже кругла скульптура (голова). Шеду зустрічає своїм грізним виглядом тих, хто прийшов до царського комплексу, його мета – охороняти спокій царя, попереджати про покарання тих, кому замайнеться його порушити. Статуї розташовані таким чином, що в усіх точках огляду (крім ракурсу три чверті) шеду сприймається в різних послідовних фазах руху: анфас – він стоїть, видно дві його передні ноги: в профіль – іде, видимими є чотири його ноги. Але для того, щоб постать сприймалася однаково вдало з усіх боків, автори зробили шеду п’ятиногим. Це унікальний зразок постаті, що одночасно сприймається у двох станах – спокою та руху. Шеду – не єдиний зразок застосування скульптури для оздоблення палацу, стіни його інтер’єру були прикрашені стрічками рельєфних фризів, що, до речі, розміщувалися не у верхній, а в нижній частині стіни. Ці рельєфи висікалися на т.зв. *ортостатах*

– алебастрових плитах, що розфарбовувалися по білому тлу. Аналогічну архітектурну ідею та задум скульптурного декору мав і палац царя Ашшурбаніпала в Ніневії (II половина VII ст. до н.е.). Аналізуючи рівень виконання його рельєфів, можна дійти висновку, що над скульптурним виглядом палацу працювало кілька груп майстрів, характерних різним професійним рівнем.

Серед основних сюжетів, до яких зверталися художники, – полювання. Ці сцени передбачають зображення постатей в активному русі, насичення динамікою. Рельєфи різні за висотою, за композиційним вирішенням. Але практично в усіх композиціях простежується кардинально відмінне трактування образів людей і тварин. Людські постаті, що верхи переслідують жертву полювання, стріляють з луків, мечуть списи, передані в різноманітних позах, руки варійовані, але все ж досить схематичні, скуті. Але зовсім інакше трактується рух тварин, особливо тоді, коли сам сюжет зумовлює експресію. Найяскравіше це відчувається в знаменитому рельєфі “Поранена левиця” (II половина VII ст. до н.е.) (іл.28) з “великого левового полювання”, де хижака показано в ту мить, коли він пронизаний агонією смерті і сповнений болем. Скульптор майстерно передає це відчуття засобами ритму – пробита трьома стрілами постать наче витягнулася в одну стрілу, падаючи на задні ноги, які вже знесилені та не можуть підвести її. Це своєрідний символ протиріч, втілення двох емоційних станів в одній постаті: ліва частина постаті левиці (голова та передні кінцівки) ще судорожно чіпляється за життя, виражає колишню міць, а права частина вже безсило осіла на землю. Автор спрямував ритм у лівий верхній кут композиції, поступово посилюючи напругу в міру наближення до нього. Крапка, на якій замикається, раптово обривається цей стрімкий ритмічний напрямок, – ніс хижака. Загальний напрямок ритму, міцний і сильний, перебивається лише двома з трьох стріл, що пронизують тіло смертельно пораненого звіра: третя ж навпаки – підсилює той самий напрямок.

У 712 р. до н.е. Ніневію, столицю могутньої держави, було зруйновано внаслідок довготривалих війн. Починається черговий злет Вавілона.

Нововавілонський період. Особливого розквіту мистецтво набуває за правління Навуходоносора II. Відбувається грандіозне будівництво, передусім у самому Вавілоні. Крім оборонних споруд і житлової території, тут існував царський палац, понад півсотні храмів, серед яких провідну роль відігравав храмовий комплекс бога Мардука. Одну з частин палацового комплексу займали т.зв. **"висячі сади Семіраміди"**, які увійшли до семи чудес світу. Це була дуже складна інженерна конструкція садів, що розташовувалися над склепіннями і були обладнані штучними зрошувальними установками. У них було зібрано найдивовижніші екзотичні рослини, кущі. Згідно з легендою, цар Навуходоносор II посадив цей сад, щоб якось прикрасити буття у Вавілоні своїй дружині, яка важко переносила тугу за батьківщиною. Але це лише красива казка, якою ми зобов'язані давнім грекам. Насправді Семіраміда (Шаммурамат), родом з Вавілонії, дійсно була ассірійською царицею, яку вважали засновницею Ніневії, але жила вона в IX ст. до н.е., у той час як сади виникли в VI ст. до н.е.

Згідно з описами Геродота, потрапити до Вавілона можна було через сім брам, присвячених головним богам. Від кожної брами тяглася процесійна дорога до центру міста (що мало регулярне планування), де знаходився храм Мардука. Зіккурат Мардука, якого вавілоняни називали Етеменанкі, став тією спорудою, яка нами знана більш як славетна **Вавілонська вежа**. То був величний семиярусний цегляний зіккурат заввишки понад дев'яносто метрів, який завершувався невеличкою спорудою, власне самим житлом Мардука, святилищем, прикрашеним символом родючості – золотими рогами. Будівництво цього грандіозного зіккурату пов'язується з біблійним сказанням про змішення мов ("вавілон" – з євр. змішання). Споруду то переставали зводити, то руйнували, то знову відновлювали будівництво. Останній етап її існування – IV ст. до н.е., коли Олександр Македонський

зніс її залишки і зажадав на цьому легендарному місці звести найвеличніший храм своєї могутньої держави, але не встиг. А Біблія трактує долю цього величного задуму людства як покарання за гординю – адже людина ризикнула уподібнитися до богів і збудувати своєрідні сходи до неба, доступ куди мають лише самі боги. За це ніби храм і було зруйновано, а люди перестали розуміти один одного і відбулося змішання мов. Який вигляд мала ця славетна споруда, до цього часу точно невідомо, оскільки існує безліч уявлень про неї і в істориків, і в поетів, і в художників, які часто базувалися не тільки на археологічному матеріалі, але й на власній фантазії.

Серед усіх семи воріт, процесійні дороги від яких вели до храму Мардука, найкраще відома **брама богині Іштар** (іл.29). Це масивна подвійна конструкція, яка складається з двох рядів квадратних у плані башт, другий ряд яких вищий за перший. Вони не були самостійною будівлею, а органічно включалися в систему оздоблення міста, оскільки їх колористичне вирішення продовжувалося аналогічною за кольором дорогою процесій, що утворювало ансамбль з дуже пишним декором. Обидві пари башт, які завершувалися зубцями, були поєднані між собою арками. Площини їх стін були вкриті синіми глазурованими плитками з зображеннями фантастичних звірів – драконів з частинами тіл лева, собаки, птаха, змії (їх називали “мушруш”). Але сюжетів тут не було – тварини в ідентичних позах розташовувалися на однаковій відстані одна від одної і надавали монотонним чергуванням (вони були закомпоновані через одного в однакових позах) певного характеру руху, який відбувався повз них – людина прямувала дорогою процесій, пройшовши через ворота, зберігаючи святковий, дещо ритуальний спокій. Подекуди, крім цих тварин застосовувалися фризи з декоративних елементів орнаментального характеру – розеток, які являли собою пишні яскраві стрічки з біло-жовтих плям на синьому тлі. А стіни самих доріг процесій мали на своїх площинах ще й постаті левів.

З II ст. до н.е., коли Вавілон потрапляє під владу парфянського царя, розпочинається його занепад, як політичний, так і культурний.

Поняття для самостійного визначення

Осірічний міф, солярний міф, канон, ієрархічна перспектива, мастаба, обеліск, пілон, фараон, урей, скарабей, піраміда, банбанет, пірамідіон, зіккурат, ортостат, адорант, шеду, патесі, процесійна дорога.

Розділ 4. МИСТЕЦТВО АНТИЧНОСТІ

Термін “античність”, як і переважна більшість найменувань історичних і мистецьких епох, є досить умовним. У перекладі це звучить просто як “давнина”. Так називали за часів Відродження греко-римську культуру, найдавнішу з тоді відомих, оскільки феномен Давнього Сходу ще не постав перед очима дослідників. Йдеться про доволі велику територію – басейн Середземного моря, Причорномор’я та сусідні країни. Хронологічні рамки періоду античності теж досить широкі – від III тис. до н.е. до V ст. н.е. Періодизація античного світу включає в себе давньогрецьке і давньоримське мистецтво.

4.1. Мистецтво Давньої Греції

Історія мистецтва Давньої Греції завершається в ту мить, коли держава стає провінцією Римської імперії, тобто в II ст. до н.е. Його періодизація така:

егейська культура – III – II тис. до н.е.;

гомерівський період – XI – VIII ст. до н.е.;

архаїчний період – VII – VI ст. до н.е.;

класичний період – V – остання чверть IV ст. до н.е.;

еллінізм – остання третина IV – I ст. до н.е.

Загальною базою давньогрецького мистецтва була міфологія. На відміну від давньоєгипетської, міфологія давніх греків олімпійського періоду мала героями суто антропоморфних персонажів. Греки уявляли богів подібними до себе. Грецьке божество було ідеально красивим, без фізичних вад, без віку, вірніше, в ідеальному віці, абсолютно спокійне, позбавлене всіляких емоцій, які б могли спотворити красу обличчя. Краса грецьких богів була ідеальною, але холодною, її не торкалося тепле дихання життя. Традиція ж єгиптян вклонятися звірам та обожнювати їх здавалася грекам варварством. Міфи містили в собі відповіді на всі запитання, всю мудрість греків. Це була основа мистецтва, оскільки майстри брали сюжети саме з міфів. Більшість зображень – боги та герої, і лише невелика частина – правителі, інколи у вигляді тих самих богів, спортсмени. Щодо архітектури, то левова частка споруд – це культові будівлі, тобто храми.

Давньогрецьке мистецтво мало два ключові поняття, на яких базувалися всі його творіння, – краса та гармонія. Воно спокійне, врівноважене, ідеально правильне. Все, що створене давніми греками, було орієнтовано на образ людини. Віднині змінюється самопочуття людини в довкіллі. Зникає гігантоманія і в архітектурі, і в скульптурі, притаманна єгипетському мистецтву, її заступає розмірність із образом людини. Саме людська постать з її пропорціями стає своєрідним модулем як при створенні скульптурних чи живописних образів, так і при народженні храму. Доробок греків протягом цих кількох сторіч став світовою мистецькою скарбницею. Розпочався “золотий вік” мистецтва.

Егейська культура. Ця культура має кілька назв. *Егейською* її називають через те, що основні осередки її формування розташовані на островах Егейського моря. *Мінойською* – завдяки тому, що на Криті, найбільшому з цих островів, жив легендарний цар Мінос, з ім’ям якого пов’язують історію

існування однієї з найдавніших архітектурних пам'яток острова. Нарешті, цю культуру називають і *крито-мікенською*, оскільки якщо Крит був її островною батьківщиною, то Мікени (як і, наприклад, Тірінф), – материковою, бо до ореолу поширення цього явища входили і Пелопонес, і Кіклади, і частина території Малої Азії. Існує і детальніша періодизація цієї мистецької доби – англійський археолог Артур Еванс розділив її на ранньо-, середньо- і пізньоміной ську. До цього часу достеменно невідомо, як зародилася культура на Криті, і чому вона майже раптово зникла. Однією з версій є загибель критської цивілізації через сильний нищівний землетрус.

Значну частину археологічного матеріалу, який став базою для вивчення егейського мистецтва, дали розкопки славетної Трої, оспіваної Гомером, і Мікен, які були проведені в XIX ст. німцем Генріхом Шліманом, і розкопки на Криті, що їх здійснив англієць Артур Еванс. Саме зусилля цих дослідників заклали підвалини для вивчення культури тієї доби. Але до цього часу залишається ще дуже багато лакун, бо навіть міфологія, що завжди є ключем до розуміння менталітету того чи іншого народу, відома лише фрагментарно, відомості розпорошені, несистематизовані. І писемність, що могла б пролити світло на численні нерозгадані таємниці, не розшифрована до кінця.

Від мистецтва цієї епохи залишилося не так багато пам'яток, але одним з найрозвинутіших його різновидів можна вважати архітектуру. Те, що милостивий час зберіг нам, належить до архітектури поховальної (пам'ятки Мікен) та світської (мікенські і критські будівлі). Одна з найпоказовіших споруд Криту, за легендою, збудована ще знаменитим Дедалом (батьком Ікара), – **Кносський палац** (іл.30). Вірогідно, його зведення тривало приблизно з XX по XVI ст. до н.е., а найбільш плідним часом його розбудови стало XVII ст. до н.е., ймовірний час царювання Міноса. Через те, що палацовий комплекс будувався дуже довго, він абсолютно позбавлений органічності, системності планування, його схема настільки стихійна та заплутана, що палац отримав назву лабіринту. Завдяки тому, що план дуже

ускладнений багатьма спорудами, залами, допоміжними будівлями, і народилася легенда про те, що саме тут, у цьому палаці-лабіринті і жив славнозвісний Мінотавр на ім'я Астерій – чудовисько з тілом людини та головою бика. Дуже показовою рисою будівлі була відсутність укріплень і валів – усе захищалося дуже міцним флотом, а тому в них не було потреби. У склад комплексу входили численні покої царя, цариці, тронні зали, світлові шахти, ванні кімнати, уборні, театр, склади з їстівними припасами. Всі вони були дуже багато декоровані, що створювало ілюзію пишної строкатості. Фрески і розфарбовані рельєфи прикрашали стіни палацу, на тлі зсиня-зелених площин яких виступали червоні дерев'яні приземкуваті колони з чорними базами та капітелями простих форм. Ці колони мають дуже цікаву й рідкісну особливість: вони розширюються не зверху донизу, а навпаки – їхня верхня частина значно ширша за нижчу. Сюжети фресок та поліхромних рельєфів являють собою своєрідний літопис повсякденного життя критян – це юнаки та дівчата з характерними зачісками, вбрані в модний одяг, які збирають лілеї або крокуси, танцюристки, що намагаються приборкати бика, акробати, дельфіни та летючі рибки, грифони* тощо. Усі сцени мають умовні назви, оскільки майже ніколи сюжети не читаються однозначно. Як фрески, так і рельєфи дуже яскраві, досить жорсткі за кольором, вибагливі за ритмом (особливо сцени з акробатами).

Залишилося немало зразків кераміки цього періоду, посудин, виконаних ще без допомоги гончарного кола. Вони мають специфічну кольорову гаму, в якій домінують сині, блакитні, зелені відтінки, а серед мотивів превалюють морські. З часом з'являються паростки геометричних узорів, у палітру додаються білий і червоний кольори. Посуд такого типу отримав назву *"стилю Камарес"*, оскільки найхарактерніші ранні його зразки були знайдені в печері Камарес.

Мікенські палаци, на відміну від критського аналога, були добре укріплені, переважно завдяки "циклопічній кладці" та товщині стін. Але

найхарактернішими зразками архітектури Мікен є поховальні споруди: гробниці двох типів – *толоси* (покриті банею круглі споруди) та *шахтні могили*. Саме в них серед інших звичайних атрибутів поховань знаходилися славетні поховальні маски, які склали славу мікенського мистецтва. Їх робили переважно з золота, інколи – з електра (сплаву золота та срібла), накладаючи на обличчя померлого (**маска Агамемнона**, XVI ст. до н.е.) (іл.31).

Гомерівський (ранньоархаїчний) період. Цей час отримав назву гомерівського періоду завдяки тому, що приблизно у VIII ст. до н.е. жив той "великий сліпець", якому приписують створення двох найпопулярніших книг світу – "Іліади" та "Одіссеї". Сучасні науковці сперечаються навіть щодо того, чи існував Гомер взагалі, чи це узагальнений образ, якому приписали створення найславніших літературних творів Греції тих часів. Так виникло т.зв. "гомерівське питання", відповідь на яке не знайшли до сьогодні.

Найзначнішим видом мистецтва Греції XI – VIII ст. до н.е. можна вважати кераміку, оскільки, крім неї, від того часу залишилося вкрай мало пам'яток. Уже в цей період починають складатися основні форми давньогрецьких посудин, яких згодом стане дуже багато. Кожен тип посудини відповідав певному призначенню і виконував обмежені функції, що і визначало його форму і характер декору. Гомерівський період став і початком формування стилів давньогрецького вазопису, започаткувавши найраніший з них – *геометричний*. Посуду цього стилю притаманні монохромність, декор геометричного характеру, що й зумовило назву. Часто використовуються мотиви меандру*, фрагменти кривих ліній, простих геометричних фігур (**Діпілонська амфора**, VIII ст. до н.е.) (іл.32). Декор має спрощений, стилізований, знаковий характер. Царює умовність, відстороненість. Посудини часто мали великі розміри, були доволі важкими, деякі з них використовують як надгробні пам'ятники. Народжуються й основні типи посудин, які з часом почнуть розписувати різними фарбами, *вкривати*

лаками і декорувати все багатше. Найпоширенішими з них є амфори (для зберігання вина чи олії), *кратери* (для змішування вина з водою), *ойнохої* (для розливу вина), *гідрії* (для зберігання води), *піфоси* (для зберігання вина чи олії), *піксиди* (подоба невеличкої скриньки), *кіліки* та *ритони* (для пиття) тощо. Згодом народиться не одна сотня типів посуду.

Архаїка. Мистецтво VII – VI ст. до н.е. починає трохи відходити від умовності та схематичності гомерівських часів, але відбувається цей процес досить повільно і в різних видах мистецтва нерівномірно. Майстри часто зверталися до традицій Давнього Сходу, що особливо яскраво позначилося в скульптурі. А це з одного боку збагатшувало, а з іншого – гальмувало процес пробудження й оновлення давньогрецького мистецтва, бо традиції, закріплені тисячоліттями, дуже консервативні. Найшвидше і характерніше зміни проявляються і в архітектурі.

Архітектура. Архітектура Давньої Греції цієї доби зазнала дуже кардинальних змін. Формується ордерна система, що стала основою будівництва для всіх подальших часів. Усталюється структура давньогрецького храму, визначаються його складові, їх пропорційне співвідношення. ***Ордер*** *– це система співвідношення несомих та несучих частин будівлі.* Основа – система пропорцій, і знову ж таки модулем є людська постать. Існує три основні ордери, які виникали поступово. Пізніше сформуються й інші ордери, римські, але кожен з них буде вже не новим здобутком, а лише доповненим варіантом одного з трьох базових ордерів. Найранішим за часом виникнення є *доричний* ордер (VII ст. до н.е.). Доричні храми є трохи приземкуватими, доволі важкими за пропорціями, дуже гармонічними, простими й лаконічними. Їх архітектурні складові мають мінімум декору, вони не переобтяжені орнаментикою, додатковими елементами, що не виконують конструктивних функцій, як це згодом буде з іншими ордерами. Пропорції колони такого храму – один до шести. Це немов уособлення чоловічого початку, де пропорції колони уподібнюються

пропорціям чоловічої постаті, у той час як пропорції колони *іонічного* ордеру, що виник майже одночасно з доричним, - це співвідношення частин жіночої постаті. Тут усе будується за пропорційними співвідношеннями один до семи. Іонічні храми значно легші, їх колони більш витончені, витягнуті, тонкі, зверху прикрашені волютами*, що немов демонструють, як нелегко колоні нести на своїх тендітних плечах такий тягар.

Пізніше за інші з'являється **коринфський** ордер. Його схема подібна до іонічної, але колона ще більш витягнута та тонка, а декор ще пишніший, навіть капітель самої колони багато прикрашена листками аканта*.

Масштаби давньогрецького храму докорінно змінили самопочуття людини порівняно з Давнім Сходом. У такій споруді вона хоч і відчуває священний трепет, але не уявляє себе піщинкою перед образами богів, як це мало бути в давньоєгипетському святилищі, де принизити власну гідність та знищити всіляке нагадування про неї було метою зведення велетенських будівель. Якщо єгиптянин народжувався для смерті, то грек з'являвся на світ для повнокровного життя. І цю ідею яскраво ілюструють храми.

Уся структура храму включала в себе два основних типи складових – несучі, опорні (колони) та несомі частини (*антаблемент*). Тобто, храм складався з таких елементів:

стереобат – сходинки (яких зазвичай була непарна кількість),
що, власне, є опорою для несучих елементів;

колона (яка складається з *фуста* – стовбура, прикрашеного
поздовжніми жолобками – *канелюрами*, які
впливають на певне розподілення світлотіні по тілу
колони і сприяють стіканню дощової води, – та
капітелі);

антаблемент (що включає в себе *архітрав* – досить тонку
смугу між капітелями колон і фризом, *фриз* –
смугу, заповнену скульптурними рельєфами,

карниз).

Увінчується кожен храм *фронтоном* – трикутником, центральна площа якого заповнюється скульптурними рельєфами.

Певні елементи цієї схеми різняться в різних ордерах, завдяки чому (звичайно, крім пропорцій) можна визначити ордер, у якому побудована та чи інша споруда. По-перше, доричний храм не має бази, на яку спираються іонічні та коринфські колони, а стоїть прямо на стереобаті. По-друге, фриз доричного храму розділяється на складові – *метопи* (прямокутники, в яких розміщуються рельєфи, сюжети яких поєднані між собою лише змістом, але композиційно кожен з них є самостійним вузлом) та *тригліфи* (вузькі смужки, що виконують функції роздільників між метопами). А іонічний фриз є безперервним (однією суцільною смугою) або *зофорним*. І по-третє. Капітель доричної колони спрощена, має геометричний характер, іонічної – прикрашена з обох боків волютами, а коринфської – листям аканта.

Кожен храм має внутрішній простір, частину, що називається *целла*, навколо якої і розташовуються колони. Кількість колон на фасадах визначається за формулою, згідно з якою на більшому боці колон удвічі більше, ніж на меншому, плюс ще одна. Так, якщо на короткому фасаді храму шість колон, то на довгому їх буде тринадцять.

Інколи, задля досягнення певного художнього задуму, підкреслення образності ця схема порушується (**храм Аполлона в Коринфі**, VI ст. до н.е.).

Ранні архаїчні храми будувалися ще за принципами дерев'яної архітектури, поступово вдосконалюючись (**храм Афіни в Пестумі**, VI ст. до н.е.). Основним будівельним матеріалом з часом стане мармур, причому, храмові будівлі були поліхромними – вони дуже строкато розфарбовувалися. Місце завжди обиралося дуже ретельно, храми виникали на заміну жертовникам, поряд з якими ставили статуї богів.

Скульптура. Процеси, що відбувалися з архаїчною грецькою скульптурою, дуже відрізняються від тієї стрімкої течії, що підхопила архітектуру. Існує

кілька форм скульптурної діяльності цього періоду, але всі образи характеризуються деякою східною, майже єгипетською відстороненістю, скутістю. Рухи передаються ще дуже обмежено. Це скоріше орнамент руху, він охоплює лише контур постаті, не торкаючись внутрішньої суті образу. Один з типів скульптури в цю добу – рельєфи, що прикрашають фронтони та метопи доричних фризів храмів (**храм Артеміди на острові Корфу**, VI ст. до н.е.). Другий – надгробні стели. Третій – кругла скульптура, якій також притаманна деяка типізація образів, при створенні жодного з них автор ще не вдається до індивідуалізації. Це певні трафарети, що підкорені канонам, вписуються в розроблені схеми, не виходячи за межі дозволеного. Постаті завжди спокійні, доволі статичні. Втіленим мовчазним спокоєм є поширені в ці роки два типи круглої скульптури – т.зв. *мосхофори* (іл.33) (чоловіча постать з жертовним телям на плечах) та *куроси* (можливо, типізовані образи Аполлона) (іл.34) (жіночий варіант такої статуї – *кора*) (іл.35). Куроси є завжди фронтальними оголеними статуями, з однаковими зачісками, руками витягнутими вздовж тіла, лівою ногою, що виступає вперед. Тобто, це такий саме ритуальний крок, який спостерігався ще в Давньому Єгипті. Кори ж, на відміну від куросів, завжди були вдягненими. Згодом кори набувають індивідуальних рис – з'являється вираз обличчя, намагання (правда, ще несміливі) передати легку усмішку, їх одягають у різні хітони, роблять їм різноманітні зачіски. Навіть умовні назви кор говорять про намагання вдаватися до індивідуалізації образу, хоча більшість з них знана просто під порядковими номерами, – **"Задумлива кора"** (VI ст. до н.е.). За тими ж принципами створювалися і образи богів і богинь доби архаїки (**статуя Гери**, VI ст. до н.е.).

Живопис. До різних форм архаїчного живопису можна відносити станковий живопис на дереві, на табличках, що називалися пінаками, від чого пішов термін "*пінакотека*", тобто місце зберігання таких творів, тетопи храмів, виконаних у такий спосіб, розфарбування як архітектурних елементів храмів,

так і їх скульптурного наповнення. Але від усього цього залишилося дуже мало для того, щоб робити глибинний аналіз явища. Значно характернішою формою архаїчного живопису є вазопис, велика кількість зразків якого дійшла до наших днів. Відомі навіть деякі імена майстрів, що займалися цим видом мистецтва. У ці часи з'являється новий стиль вазопису, який отримує назву *"чорнофігурного"*. Він панував переважно в VII – VI ст. до н.е. Але з появою чергового стилю попередні не зникають, їх традиції часто органічно переплітаються. Основний принцип створення чорнофігурних посудин полягає в тому, що основна їх поверхня має колір глини (майже червоний), а фігуративні частини вкриваються чорним лаком, унаслідок чого мають силуетний вигляд. На зміну геометричним, орнаментальним мотивам гомерівських часів приходять міфологічні сцени, сюжети з творів Гомера. Посудини часто отримують назви завдяки основним сценам, що прикрашають їх стінки (**амфора "Ахіл і Аякс", "Кілік з Діонісом"**, обидві – VI ст. до н.е.).

Мистецтво архаїки заклало головні підвалини, створило підгрунтя для наступної мистецької доби. Вона стала трампліном для творчості майстрів епохи класики, промайнула на мистецькому небосхилі, немов комета, – маленька, але з дуже довгим шлейфом.

Класика. Ця доба є однією з найкоротших серед усіх етапів розвитку давньогрецького мистецтва. Вона тривала лише кілька десятиріч – з V до останньої чверті IV ст. до н.е. Але саме на ці роки припало небачене піднесення культури Еллади. За цей стислий термін раптового злету народилося безліч творів літератури, архітектури, скульптури, які створювалися, як кажуть, на одному диханні, швидко, в мить одкровення. Здається, всі улюбленці богів жили в ці роки, осяяні благословенням Олімпу. І архітектура, і образотворчі мистецтва епохи класики здійснили дуже великий стрибок, далеко відіравшись від архаїки. Класика поділяється на три відрізки – рання, висока, пізня. Апогей еволюції мистецтв припадає на

високу класику. Провідним видом мистецтва в ці часи залишається архітектура, але скульптура майже наздоганяє її за значимістю. Основна риса, що характеризує класичне мистецтво, – постійна наявність органічного синтезу мистецтв, певна ансамблевість. Жоден твір мистецтва не існує у відриві від інших, царює вивірена гармонія.

Рання класика (межа VI та V ст. до н.е.). Архітектура. Будівництво розгляданого періоду, як і раніше, переважно культове. Але в ці роки воно не перебувало на гребні своєї активності, сягнувши його трохи пізніше, за високої класики. Розширюються більш ранні храмові комплекси, на кшталт **святилища Аполлона в Дельфах**, яке надзвичайно шанували греки, бо там знаходився знаменитий Омфалос, тобто великий камінь, який символізував центр землі, і там же жриці-піфії* передвіщали майбутнє. Поряд бив Кастальський ключ, знаходилося багато скарбниць, **святилище Зевса в Олімпії**, для якого була створена в хризоелефантинній техніці* легендарна статуя Зевса, яку зарахували до семи див світу.

Скульптура. На відміну від храмового будівництва, скульптура ранньої класики впевнено робить крок уперед. Крім рельєфів, що вкривають храми, активно розвивається кругла скульптура. Мабуть, одна з найвагоміших проблем, які постали перед художниками і не були вирішені до цих пір, - проблема композиційного зв'язку постатей у скульптурній групі. З'являються майстри, що намагаються здійснити цей зв'язок, створити справжню групу. Але поки вони так і не змогли впоратися з цим завданням, воно виявилося заважким для позбавлених історичного досвіду вирішення таких питань скульпторів ранньої класики. Але головне було зроблено – спроба, яка вдалася скульпторам лише високої класики через лічені роки.

Крім храмової скульптури (фронтонів і фризів), у цю пору з'являються дуже показові взірці круглої скульптури та рельєфу. Матеріалами, до яких звертаються художники, були переважно бронза та мармур. Численні з творів тих десятиріч дійшли до нас у римських копіях, більшою часткою

мармурових. Рання класика активно розвиває ідею, яка пронизує все давньогрецьке мистецтво, – культ оголеного тіла. Мотив оголених постатей (спочатку – тільки чоловічих, оголені жіночі постаті з'являються пізніше) буде одним з улюблених при створенні образів героїв і богів. Нагота свідчить про героїку образу, всі герої міфів зображуються оголеними. Рання класика звертається до цієї ідеї, яку пізніше ще раз реанімують художники доби Відродження, але досить обережно, сором'язливо. Трапляються як оголені постаті (переважно – богів), так і задрапіровані (частіше – простих смертних, які згодом теж будуть позбавлені тягаря драпіровок). Найхарактернішим зразком рельєфу доби ранньої класики можна вважати т.зв. **"Трон Людовізі"** (приблизно 460 р.) (іл.36), прикрашений мармуровими рельєфними сценами. Серед них зустрічаються як міфологічні (народження Афродіти), так і звичайні, майже побутові, хоча вони й мають відношення до ритуалу (флейтистка, гетера, дівчина, що здійснює жертвопринесення). У цих композиціях уперше простежується спроба не тільки передати фактуру тонкої тканини, яка фалдами спадає з жіночих плечей, а показати завдяки ліпці об'єму, що під тканиною – людське тіло, і складки повторюють його форми, вимальовують і підкреслюють їх. Це лише спроба досягти такого ефекту, але вже досить вдала. Щоб не приховувати красу людського (особливо жіночого) тіла, якій греки вклонялися, вони роблять цю тканину майже прозорою, застосовуючи "ефект мокрої тканини", який дістане небаченого поширення і вдосконалиться за часів високої класики.

У V ст. до н.е. з бронзи було створено дві дуже показові для свого часу статуї. Одна з них є характерним зразком оголеної постаті бога, друга – вдягненої статуї звичайного смертного. Перша – статуя, яка зображує олімпійського бога, але якого саме, до сьогодні точно не визначено, оскільки час позбавив образ атрибутів. Її звичайно називають або **статуєю Зевса** (оскільки постать замахується метати, можливо, блискавку), або **Посейдона** (адже в її руках міг бути і тризуб) (іл.37). Бронзові статуї часто мали

інкрустовані або гірським кришталем, або частинками чорного дерева очі, які підсилюють вплив на глядача. Але цей образ, не зважаючи на те, що автор зробив спробу передати рух (бог збирається кинути чи блискавку, чи тризуб), має певні недоліки. Рух не став справді динамічним, і образ залишився досить статичним – центр ваги не перекладений на одну ногу, тому постать немов зависла в нерішучості, її ритміка спокійна і плавна.

Ще статичнішим є образ **"Дельфійського візника"** (іл.38), який, мабуть, колись був зображений поряд із квадригою коней, що не дійшла до наших днів. Хітон, що охоплює постать до щиколоток, робить її трохи важкою, приховуючи тіло під об'ємними складками. Тут немає навіть натяку на рух – постать просто стоїть, хоча людина, що намагається керувати четвіркою коней, має перебувати в напрузі, яку б видавали м'язи. Але це завдання вже для майстрів наступного періоду. Рання класика ще не спромоглася таке задання вирішити і навіть не ризикнула її перед собою поставити.

Проблему створення скульптурної групи намагалися розв'язати майстри **Крітій** і **Несіот**, що зробили копію твору Антенора. Так виникла група **"Тирановбивці"** (або **"Гармодій та Арістогітон"**) (іл.39), яка датується 477 р. до н.е. Але мета так і залишилася поки що недосяжною – кожна з двох постатей героїв існує сама по собі, ані ритмічно, ані композиційно не пов'язана з другою, вони навіть розташовані кожна на власному постаменті. Повторюється проблема парної скульптури, яка спіткала свого часу ще давньоєгипетських майстрів.

Дещо далі просунувся у своїх пошуках методів розв'язання основних проблем скульптури майстер, чиє ім'я стоїть першим у цілій плеяді великих скульпторів Давньої Греції, – **Мірон**. Він був дуже популярним навіть уже серед своїх сучасників. Працював скульптор у V ст. до н.е., його улюбленим матеріалом була бронза. Але те, що дійшло до нас (а це дуже мало), – це мармурові римські копії, тому повноцінне враження про творчий стиль Мірона за ними отримати не можна. Відомо, що художника вважали

настільки унікальним майстром, якому під силу без винятку все, передавали з вуст в уста розповідь про те, як Мірон спромігся зобразити муху в момент польоту. Він був добрим анімалістом. Але світовою славою скульптор зобов'язаний тим двом творам, які дійшли до наших часів, хоча теж у копіях, – **"Дискобол"** (іл.40) і **"Афіна та Марсій"** (іл.41).

Перший – яскравий зразок чергової спроби передати динаміку руху. І хоча тут уже це зроблено значно досконаліше, обличчя постаті все одно випромінює повний спокій, не зачеплене зусиллями, які автор надав образу. Звідси – знову протиріччя між станом постаті та обличчя. Уся постать «зав'язана» єдиним ритмічним напрямком, немов стиснута пружина, готова будь-якої миті розпрямитися – спортсмен ось-ось метне диск, яким він замахується правицею. Весь рух замкнений в умовну спіраль, яка замикається на точці спортивного приладу.

Другий твір – знову ж таки спроба створити парну скульптуру. Але тут обидві постаті (і богині мудрості, і її суперника в грі на флейті) вже максимально пов'язані одна з іншою – як смисловою ниткою, так і ритмічно, хоча між ними все ж продовжує існувати завелика лакуна.

*Вазопис***.** Починаючи з V ст. до н.е., поряд з уже існуючим чорнофігурним стилем виникає і *червонофігурний стиль* вазопису, який був поширений до наступного, IV ст. до н.е. Його принцип був протилежним – на тлі, вкритому чорним лаком, залишалися постаті кольору площини посудини, тобто майже червоні. У ці часи з успіхом співіснував посуд обох стилів, а згодом до них додаються ще т.зв. *білофонні лекіфи*, де постаті будуть виконуватися силуетно на білому тлі, і найпоширенішим типом посудини стане лекіф.

Висока класика. Цей період зайняв лише близько сорока років – з 450 до 410 рр. до н.е., але саме протягом цих кількох десятиріч виник численний корпус пам'яток давньогрецького мистецтва. Зазначений хронологічний відрізок був "золотим віком" і в політиці – це доба правління Перікла. А він був пошановувачем мистецтв, серед його друзів було чимало філософів,

архітекторів, скульпторів. Саме через деяких з них улюбленець народу в майбутньому зазнав стільки неприємностей. Наприкінці життя Перікла спіткали кілька судових процесів над його друзями – над філософом, над скульптором, над коханою жінкою, Аспазією. І зрештою це зламало Перікла. Але протягом свого правління він встиг сприяти народженню не одного мистецького дива.

Архітектура. У цей час і політичним, і торгівельним, і культурним, і мистецьким центром будь-якого великого міста був *акрополь*. Тут зосереджувалися храми, лавки, пінакотеки, бібліотеки, арсенали, ставилися численні статуї богів просто неба. То була найвища, найукріпленіша точка міста, спроможна витримати тривалу облогу. Саме таким у V ст. до н.е. став ансамбль **Афінського акрополя** (іл.42), що виник уже давно, але остаточний свій вигляд завдяки новітнім перебудовам отримав тільки зараз. Майже кожна його споруда в ці роки одягнулася в нові шати. Інколи будівлі ставили на зовсім новому місці, в інших випадках на давніх підвалинах ставили новий храм, а в деяких ситуаціях лише трохи поновлювали існуючу споруду. Але весь ансамбль виглядав цілком органічно. Вхід до нього оформлювали **Пропілеї** – споруда доричного ордера (437 – 432 рр. до н.е.) (іл.43), побудована *Мнесіклом*.

Головний храм акрополя був присвячений Афіні Діві (грецькою – Парфенос) і носив назву **Парфенон** (447 – 438 рр. до н.е.) (іл.44-45). Це доричний храм з елементами іонічного ордеру (він мав внутрішній зофорний фриз), зведений з пентелійського мармуру. Над його спорудженням працювали **Іктін** і **Каллікрат**, а скульптурне оздоблення належить легендарному *Фідію* та артілі його учнів. На фасадах будівлі розташовані рельєфи зі сценами амазономахії, кентавромахії, гігантомахії та підкорення Трої. Фронтони містять композиції на сюжети суперечки за володіння Аттікою між Посейдоном та Афіною та народження Афіни з голови Зевса. Всі сюжети (крім зофорного фриза, де зображена монотонна панафінейська

хода – щорічне свято афінян) обрані так, щоб за змістом передбачалося зображення постатей в активному русі, динаміці, щоб образи можна було наділити експресією, що вже не є поверховою, а йде зсередини, підхоплюючи своєю хвилею всіх учасників сцен. Фідій створив надзвичайно професійні композиції боротьби між героями, де часом утворюються цілі живі вузли з постатей, охоплених жаром палаючої битви. Усередині Парфенона стояла велика статуя самої Афіни, виконана в хризоелефантинній техніці. На її щиті та шоломі також розміщувалися рельєфні композиції, серед постатей яких Фідій розташував і автопортрет, що було надзвичайно сміливим, ризикованим вчинком на ту пору.

Неподалік від Парфенона стоїть храм, присвячений тій самій події, до якої звертався Фідій у рельєфах Парфенона, – суперечці двох олімпійців за володіння Аттікою. Він (завдяки присвяті міфологічному царю Афін Ерехтею) дістав назву **Ерехтейон** (421 – 406 рр. до н.е.) (іл.46). Ця іонічна споруда має унікальний характер. По-перше, вона дворівнева – одна її частина вища за іншу, що надає їй дещо ступінчастого вигляду. По-друге, з трьох боків храм має звичайні іонічні колонні портики, а з четвертого, південного – портик каріатид, де роль опор виконують жіночі постаті (іл.47). Цікаво, що в кожної з них, щоб візуально створити ілюзію надмірного для тендітних жіночих плеч тягаря, зігнута в коліні нога, причому, цей засіб автори застосовували, так би мовити, в шаховому порядку – якщо в першої кори зігнута в коліні права нога, то в другої – ліва.

Третій з основних храмів ансамблю Афінського акрополя був присвячений **Ніці Аптерос** (з грецької – бескрила) і побудований Каллікратом (іл.48). Це застигле в мармурі благання греків, звернене до Олімпу, не позбавляти їх перемог у війнах, – адже вони навіть зробили богиню перемоги Ніку без крил, щоб вона не могла залишити Афіни. Об’єм іонічної споруди невеличкий, компактний. Серед скульптурного оздоблення цього храму – всесвітньовідомий рельєф **“Ніка, що розв’язує сандалію”** (II половина V ст.

до н.е.) (іл.49), у якому пластика тіла підкреслюється майстерно переданими складками драпіровок, що створюють дуже плавний ритм.

На плато Афінського акрополя, крім багатьох споруд, стояли ще скульптури досить великих розмірів, серед яких було і ще два твори Фідія – **Афіна Промахос** (з грецької – войовниця) та **Афіна Лемнія**.

Скульптура. Найвизначнішим скульптором доби високої класики був, безперечно, Фідій, кращі роки творчості якого припали на 40-і – 30-і рр. V ст. до н.е. Лише для акрополя міста богині мудрості він особисто створив понад дев'яносто скульптурних метоп Парфенона (іл.50), керуючи роботами над іншою частиною оздоблення, і три статуї самої Афіни. Але працював він не лише в Афінах, його запрошували до Олімпії, Дельф. Афінський період творчості скульптора завершився сумно – його звинуватили в приховуванні золота під час роботи над одягом і шатами статуї Афіни Парфенос. Тому в результаті судового процесу, не зважаючи на заступництво Перікла, скульптора визнали винним і присудили йому заслання, в якому він і помер. Серед робіт Фідія були ще **"Аполлон", статуя пораненої амазонки** для конкурсу, в якому взяли участь кращі скульптори епохи. У ці ж роки працював і учень Фідія, **Кресілай**, з творів якого найвідомішим став **портрет Перікла** (іл.51).

ІІ половина V ст. до н.е. позначена передусім творчістю **Поліклета**. Це майстер, художній спадок якого зробив великий внесок у процес еволюції скульптурного мистецтва Давньої Греції та сприяв появі нових тенденцій у грецькій скульптурі. Це скульптор-новатор, що залишив, крім низки своїх творів, ще й теоретичний трактат під назвою "Канон", у якому сформулював основні тези свого вчення про пропорції людського тіла. Практично всі образи Поліклета перебувають у стані спокою, навіть меланхолії. Це фактично ілюстрації до його теоретичних штудій, своєрідні мармурові (дійшли до нас вони теж у римських копіях) наочні посібники. Майстер створював приземкуваті, важкі постаті, які нагадували доричні колони, навіть

пропорційні співвідношення він використовував ті самі. Поліклет досить ретельно проробляв м'язи, шукав максимально стійку позу людської постаті (майже завжди чоловічої), віддаючи перевагу образам вояків або спортсменів. Поліклетівські образи – це втілення сили, міці, що найчіткіше проявляється в постаті **"Дорифора",** або **"Списника"** (іл.52). Ця робота ще називається **"Канон",** оскільки саме вона найяскравіше ілюструє основні положення поліклетівського трактату. В ній передано головні принципи трактування скульптором пропорцій тіла людини. У цій статуї Поліклет звертається до засобу, який згодом отримає назву *"контрапост"*. Це опора постаті на одну ногу і вільне положення іншої, тобто те, чого бракувало статуї Зевса (або Посейдона) за часів ранньої класики. Поліклет звертався як до образів спортсменів (таким став і **"Діадумен"**, тобто юнак, що зав'язує на голові стрічку переможця), так і до традиційних міфологічних персонажів – він також узяв участь у конкурсі на **статую пораненої амазонки**.

Пізня класика. *Архітектура.* Не зважаючи на те, що в ці часи ще триває праця над багатьма архітектурними ансамблями високої класики, стає очевидною поява нових тенденцій у мистецтві Давньої Греції. Значна частина споруд навіть Афінського акрополя хронологічно припадає саме на пізньокласичний період. Але за своєю стилістикою ці будівлі цілком витримані в дусі високої класики, тому і збережено органічну ансамблевість акрополя. Але загалом IV ст. до н.е. позначене вже іншими віяннями в будівництві. З'являється тяжіння архітекторів до великих (часто невиправдано) розмірів споруд, їх складної конструкції, доволі пишного декору.

Ці тенденції дістануть свого апогею в наступний період, зараз вони тільки-но формуються. Такі риси знов примушують убачати в давньогрецькому мистецтві вплив східних культур. Будують **храм Артеміди в Ефесі**, який вважався дивом світу завдяки своїм розмірам, незвичному розташуванню (він стояв на болотяній місцевості) та оздобленню. Але цей витвір архітектурного

генія все ж повинна завдячити довгою пам’яттю про себе не своїми особливостями, а історією знищення – саме цей храм був спалений Геростратом, який зажадав увійти в історію. Хоча пізніше храм не раз намагалися відновити, але ці спроби виявилися марними. Дивом світу став саме той храм Артеміди, який зайнявся полум’ям тієї ночі, коли в цариці Олімпіади та царя Філіпа народився син – майбутній підкорювач ойкумени*, Олександр Македонський.

Не меншим розмахом відрізнялася і поховальна споруда, що була зведена в ці часи і також увійшла до числа чудес світу, – Галікарнаський мавзолей. Це була гробниця володаря Карії Мавсола, яку збудували на замовлення його дружини, цариці Артемісії. Споруда сягала приблизно п’ятдесяти метрів висоти (інколи дослідники вказують на висоту сорок метрів). Це була триярусна конструкція, нижній ярус якої містив саме поховання і мав на кутах кінні статуї, середній ярус був оперезаний іонічною колонадою, а верхній являв собою ступінчасту піраміду, що (як і тяжіння до великих розмірів) нагадує східні традиції. Усе було сконструйовано згідно з основними законами архітектури – об'єми ставали все легшими догори, маса верхнього яруса завдяки ступінчастому характеру була візуально зменшена. Над скульптурним фризом, що оточував гробницю, працювали за запрошенням Артемісії найславніші майстри епохи – Бріаксис, Тимофій, Леохар і Скопас, які, до речі, були представниками абсолютно різних скульптурних шкіл, що призвело до утворення певного синтезу традицій у мавзолеї. Монументальне творіння архітекторів увінчувалося парною скульптурою – постатями Мавсола та Артемісії на колісниці.

Ще один тип споруд, до якого часто звертаються за часів пізньої класики, – театри. Любов греків до театрального мистецтва вимагала будівництва доволі великої їх кількості. На цю пору вже сформована конструкція театру, визначено його основні складові і – що головне – пропорційні співвідношення. Це ідеально розрахована система, якою ми користуємося і

сьогодні. Театр складався з центральної площадки – *орхестри*, поряд з якою розміщалася *схена*, і розташованих півколом місць для глядачів, які часто також залучалися акторами до вистави, – *театрона*. За такою схемою **Поліклетом Молодшим** був побудований і **театр в Епідаврі** (IV ст. до н.е.) (іл.54).

Пізня класика стала епохою появи і більш компактних архітектурних будівель, що, як і за часів високої класики, базувалися на принципі співмасштабності і гармонії. Однією з них став т.зв. **пам'ятник Лісікрата** (іл.55). Його було поставлено в Афінах у 334 р. до н.е. на честь перемоги хору, кошти на розвиток якого виділяв хорег Лісікрат. На доволі високий квадратний цоколь поставлено циліндр, оточений коринфськими напівколонами. А верхня частина являє собою дах, прикрашений акротерієм*, який і був своєрідною підставкою для бронзового триніжника – саме він і був тим призом, що його одержав хор, підготовлений за кошти Лісікрата. Уся будівля має досить цілісний характер, вертикальну спрямованість, а необхідним завершальним акцентом композиції був триніжник.

Скульптура. Пізня класика стала періодом, коли працювало багато майстрів, відомих на весь світ. Цю когорту часто називають просто "великими", навіть не згадуючи імен. Серед "великих" були Скопас, Леохар, Праксителъ, Лісіп. Це не просто яскраві творчі індивідуальності, кожна з яких породила власний стиль, але представники різних напрямків у скульптурі, що започаткували різні школи. Виділяється дві основні хвилі в пізньокласичному мистецтві ваяння, до однієї з яких так чи інакше належить кожен з перелічених майстрів. Перша – більш консервативна течія, що об'єднує художників, схильних дотримуватися старих взірців, шукати ідеальне в образах богів, перебувати у стані спокою. Другу підтримують скульптори, творчості яких притаманне народження більш реалістичних, але й динамічніших образів, без холодного відсторонення.

Мабуть, найхарактернішим представником першої течії став афінський скульптор, що був придворним художником Олександра Македонського, – **Леохар**. Він доклав багато зусиль, щоб залишити історії образи провідних членів македонської династії – відомо, що йому належала ціла низка **портретів македонських царів**, виконаних з використанням золота та слонової кістки для Філіпейона (храма Філіпа) в Олімпії. Серед його робіт **барельєфи для фриза Галікарнаського мавзолея, скульптурна група "Ганімед із Зевсовим орлом"**, відома лише за письмовими джерелами. Але найвідомішим з творів Леохара став знаменитий **"Аполлон Бельведерський"** (IV ст. до н.е.) (іл.56), який отримав назву завдяки своєму місцезнаходженню у відкритій лоджії Ватикана в пізніші часи. Авторство Леохара інколи ставиться під сумнів, як і у випадку з **"Артемідою Версальською"** (IV ст. до н.е.) (іл.57), яку звичайно відносять до кола Леохара. Це ідеальна за всіма параметрами постать бога краси та покровителя мистецтв. Вона статична, спокійна, ідеалізована. Леохар майстерно скористався принципом контрасту фактур – гладкої поверхні оголеного тіла та складок драпіровки, накинутої на руку Аполлона.

Близьким до Леохара за стилем був і **Пракситель**, син скульптора Кефісодота. Він також звертався переважно до образів олімпійців, але серед його постатей є і чимало жіночих. Саме йому належить чи не перша оголена жіноча постать у давньогрецькій круглій скульптурі – знаменита **"Афродіта Кнідська"** (IV ст. до н.е.) (іл.58). Про досконалість цього твору складали легенди – розповідали, що богиня кохання, немов, побачивши своє зображення, створене скульптором, спустилася з Олімпу і в обуренні вигукнула: "А коли це Пракситель бачив мене оголеною?!" Існувала ще одна аналогічна статуя, але вдягнена. У цій роботі Пракситель використав метод, який трапляється і в багатьох його інших творіннях, – конструктивно необхідну підпору, що майстри раніше вводили в композицію, не обігруючи, він зробив майже рівноправним композиційним елементом. А саме:

необхідна підпора в його роботі перетворилася на вазу, вкриту водограєм складок тканини. До того ж засобу Пракситель вдається і в роботі **«Гермес, що відпочиває, з немовлям Діонісом”** (IV ст. до н.е.) (іл.59), композиційна схема якого цілком збігається зі схемою твору Кефісодота “Ейрена з немовлям Плутосом”. Тут дуже добре видно ще один засіб, який став характерною ознакою творчості Праксителя, – S-подібний вигин постаті. На відміну від образів, наприклад, роботи Поліклета, праксителівські постаті витримані в інших пропорціях, вони значно більше витягнуті, витончені, легкі, навіть вишуканіші. В них немає тієї первозданної грубої сили, якою наділяв свої образи Поліклет. Той самий характерний вигин постаті спостерігається і в **“Сатирі, що відпочиває”** IV ст. до н.е.) (іл.60), і в **“Аполлоні сауроктоні”** (той, що вбиває ящірку) (IV ст. до н.е.) (іл.61).

Найзначнішим для IV ст. до н.е. є творчий доробок скульптора, який, перебуваючи на службі в Олександра Великого, єдиний (!) мав право малювати царя з натури. Всі інші майстри робили це з пам’яті. **Лісіп** мав звичку відкладати золоту монету щоразу після завершення чергового твору. Після смерті митця було знайдено понад три тисячі монет, що свідчить про надзвичайну творчу активність художника. Він залишив і цілу портретну галерею образів свого царя, і скульптурні групи міфологічного характеру, і навіть звичайні побутові образи. Його зацікавлення були досить полярними: з одного боку, він міг зробити сцену **“Олександр у битві при Граніку”**, яка налічувала двадцять п’ять кінних постатей, а з іншого (і з не меншим натхненням) – **голову кулачного бійця** (щоправда, інколи цей твір приписують його брату). Лісіпові належать і дванадцять скульптурних груп, що зображують усі **подвиги Геракла**. До цих сюжетів Лісіп, мабуть, звертався особливо охоче, оскільки сюжет передбачає експресію, динаміку руху. Його образи за характером ближчі до поліклетівських, а не леохарівських чи праксителівських – вони досить важкі, позбавлені рафінованості Леохара і витонченості Праксителя. Але на відміну від

постатей роботи Поліклета, вони сповнені внутрішнього неспокою, буквально вирують експресією. Наприклад, **“Геракл, що бореться з немейським левом”** (IV ст. до н.е.) (іл.62) – це клубки м’язів, втілення сили. Автор зробив непомірно маленьку порівняно з людською постать хижака, що виправдано необхідністю підкреслити ідею перемоги міці людини над міццю звіра. Але Лісіп міг бути й іншим. Таким, як в **“Ероті з луком”** або **“Гермесі, що відпочиває”** (IV ст. до н.е.) (іл.63), – спокійним і виваженим, де кожен рух чітко вирахуваний. Кращий зразок такого амплуа Лісіпа – **“Апоксіомен”** (IV ст. до н.е.) (іл.64), статуя юнака-спортсмена, що після змагань очищає своє тіло від піску спеціальним скребком. Доречі, обрано не зовсім звичайний момент для тих часів – цілком побутовий, позбавлений нальоту героїки та не вимагаючий ідеалізувати образ. Тут Лісіп також використовує S-подібний вигин вісі постаті, але лише натяком, злегка, і вдається до принципу контрапосту.

Не зважаючи на те, що Лісіп залишив після себе чимало дуже сильних за експресією творів, все ж, мабуть, не буде перебільшенням стверджувати, що сильнішим з цього погляду був інший скульптор, родом з Пароса – **Скопас**. Його образи завжди надзвичайно сильні, є цілим струменем енергії, – **“Менада”*** (або **“Вакханка”***) (IV ст. до н.е.) (іл.65). Ця постать жінки подана Скопасом у несамовитому ривку дикого танцю, присвяченого Діонісу. Вона сповнена внутрішньої напруги, яка буквально штовхає її тіло вперед, назустріч вітру, що обліплює об’єми тканиною і розвіває волосся. Постать має дуже нервовий, жорсткий ритм, скульптор передав стан жриці Діоніса, близький до екстазу, майже неконтрольований. Скопас був і серед тих, хто виконував **фризи Галікарнаського мавзолею**, працював і над оздобленням храму Афіни в Тегеї, архітектурний задум якого, до речі, також належить йому. Він залишив і зразки надгробків типу **“Надгробку юнака з річки Ілісса”** (IV ст. до н.е.), де, звичайно, постав як майстер зовсім іншого характеру.

Еллінізм. Останній період еволюції давньогрецького мистецтва, який закономірно наслідував пізню класику і водночас передував римській ері, – доба еллінізму. Так називають хронологічний відрізок від розпаду імперії Олександра Македонського, що настав відразу після смерті царя, до моменту включення Єгипту до складу Римської імперії. Фактично це вже доба, за стилістичними ознаками доволі далека від класичної Греції, епоха розпаду класичних традицій. Елліністичні фази розвитку, крім власне Греції, мали всі території, що увійшли до складу імперії Олександра, – Єгипет, Мала Азія, Сірія тощо. Це дуже еклектична* за своїм характером доба, якій притаманний синтез традицій. Кожна держав, з завойованих македонським царем, мала власні традиції, які довелося поєднувати з грецькими. І часто цей процес поєднання був доволі складним. Загальний характер мистецтва епохи еллінізму визначався тим, які саме традиції перемагали на конкретній території – місцеві або чужоземні. Чим давнішими були власні культурні корені, тим складніше приживалися грецькі здобутки. Найхарактернішим зразком такого процесу стала єгипетська модель: адже тут надзвичайно консервативні локальні традиції мали тисячолітню історію, а тому майстрам було особливо важко пристосовуватися до грецьких вимог.

Еллінізм позначився на архітектурі помпезними розмірами будівель, їх пишним декором (що починало давати про себе знати ще за часів пізньої класики), а на скульптурі – надзвичайною ускладненістю, певною штучністю поз, театралізованим драматизмом.

Архітектура. У ці часи виникає ще одне диво світу – знаменитий **Олександрійський** (або **Фаросський**) маяк, що простояв близько півтори тисячі років і був зруйнований землетрусом. Споруда мала понад сто тридцять метрів висоти (інколи наводиться навіть більша висота – сто сорок метрів). Це, так би мовити, показник епохи – величезна масштабна триярусна конструкція, вогонь якої було видно на тисячу миль.

Близько 180 р. до н.е. у столиці Пергамського царства, місті Пергамі, було зведено ще одну грандіозну за своїм задумом (і архітектурним, і скульптурним) споруду – **вівтар Зевса** (т. зв. **Пергамський вівтар**) (іл.66-68), що був покликаний увічнити перемогу над галами. З трьох боків споруда була прикрашена скульптурним фризом, довжина якого перевищувала сто тридцять метрів, а до верхньої площадки з вівтарем у центрі, оточеним іонічними портиками, вели величні сходи.

Скульптура. На відміну від багатьох попередніх епох, елліністична скульптура як провідний вид мистецтва заступила архітектуру. Вона теж досягла небачених розмірів. Кращий доказ тому – створення Харесом, учнем Лісіпа, саме в ці часи чергового дива світу, **Колоса Родосського**, який з часом теж став жертвою землетрусу. Велетенська статуя бога сонця Геліоса мала тридцять п’ять метрів висоти.

Воістину грандіозними постали давньогрецькі боги та герої, титани та гіганти в рельєфних композиціях **Пергамського вівтаря** (180 – 160 рр. до н.е.) (іл.67-68). Сотні постатей трохи більшого від натури розміру (понад два метри) переплiталися в жорстоких сутичках, боях, випромінюючи то біль поранення, то гнів від марних зусиль, то радість перемоги. Це надзвичайно динамічні сцени, про композиційні особливості яких говорити майже неможливо, оскільки постаті тісно переплетені між собою. Це цілі вузли руху, хаотичні, нервові. Не зважаючи на величезну кількість постатей, усі вони без винятку були пророблені дуже ретельно, кожна лусочка змії, яких тут доволі багато, кожна пір’їнка крила богині зроблені бездоганно. Але саме ця деталізація привносить роздробленість, позбавляючи композиції узагальнення.

Елліністична доба залишила нам кілька круглих скульптур, які до сьогодні належать до найвідоміших творів світового мистецтва. У 336 р. до н.е. флот Деметрія Поліоркета одержав перемогу над єгипетським, на честь чого на краю скелі острова Самофракі було встановлено постать богині перемоги,

базою для якої послужила ростра*. Ця статуя увійшла в історію світової скульптури як **“Ніка Самофракійська”** (іл.69-70). Мармурова постать крилатої Ніки була розміщена так, що зустрічала всі кораблі, які пропливали повз острів. Складки драпіровок ніби розвівалися вітром, їх ритм підкреслювали взметені крила богині. Ніка проходила крізь хвилі вітру, що обтікав її тіло, обрисоване складками хітона. Сьогодні мармурова перемога греків є прикрасою луврської колекції.

Славу того ж зібрання складає і ще одна всесвітньо відома робота грецького майстра Агесандра, знайдена на острові Мелос, – **“Афродіта Мелоська”** (III – II ст. до н.е.) (іл.71-72). Це ідеал жіночої, божественної краси, оголена постать богині кохання, у якої задрапіровані лише ноги. Ця скульптура належить до найславетніших творів мистецтва світу. Її копіювали безліч разів, малювали, мармуровій красі присвячували вірші:

И целомудренно, и смело,
До чресл сияя наготой
Цветет божественное тело
Неувядающей красой.

Под этой сенью прихотливой
Слегка приподнятых волос
Как много неги горделивой
В небесном лике разлилось!

Так, вся дыша пафосской страстью,
Вся млея пеною морской
И всепобедной вея властью,
Ты смотришь в вечность пред собой.

(О.Фет).

У ній злегка відчувається S-подібний вигин – спадок Праксителя. Він прочитується особливо легко через те, що до наших днів скульптура дійшла без рук. Обличчя Афродіти ідеально відсторонене, симетричне, правильне, як завжди, позбавлене будь-яких емоцій. Але ця скульптура, як і попередня, хоча і розрахована на круговий обхід, має лише обмежену кількість вдалих точок огляду. Є ж точки, з яких вона сприймається абсолютно невигідно – зі спини постать богині, що має бути бездоганною, виглядає сутулою.

Однією з найскладніших за композиційним вирішеням скульптурних груп є **“Лаокоон”** – робота, виконана Агесандром, Афінадором і Полідором близько середини I ст. до н.е. (іл.73). Надзвичайно ускладнена група представляє троянського жреця Лаокоона з синами в ту мить, коли на них з моря було наслано змій за те, що вони намагалися попередити мешканців Трої про небезпеку, приховану в череві дерев’яного коня. Драматизм моменту дав змогу авторам вдатися до максимально динамічних поз, облич, скалічених гримасами болю. Це цілий єдиний вузол постатей, настільки органічно поєднаних між собою композиційно і за ритмом, що його неможливо розрубати на кшталт гордієвого.

Але крім типічних для давньогрецького мистецтва міфологічних сюжетів за часів еллінізму з’являються і сцени, значно більш приземлені, цілком побутові, на зразок **“Хлопчика з гусаком”** майстра III ст. до н.е. *Боефа*.

Мистецтво Давньої Греції стало не тільки одним з базових щаблів у сходинках еволюції світового мистецтва, але й заклало основу мистецтва наступних епох. Людство, ступивши на цей щабель, зробило дуже великий крок у процесі своєї мистецької і загальнокультурної еволюції.

4.2. Мистецтво Давнього Риму

Римська доба в античному світі посідає дуже значне місце. Римське мистецтво заступає давньогрецький вплив – як у свій час Греція поширила свій вплив на терени багатьох держав і принесла мистецтво на кінчику меча Олександра Македонського, тепер так само вдіяв Рим. Тільки він робив ширші кроки – територія Римської імперії простягалася від Британських островів до берегів Північної Африки, від Гібралтара до Азії. Особливо значними віхами в історії мистецтва Давнього Риму стали часи, коли під п'яту римської влади потрапили Єгипет (30 р. до н.е.) та Греція (середина II ст. до н.е.). Ці держави скоріше самі стали переможцями з погляду культури, оскільки мали надзвичайно міцний корпус локальних традицій. Через те, що до складу імперії входили найрізноманітніші держави з дуже сильним власним культурним корінням, важко говорити про цілісність характеру давньоримського мистецтва. Воно всмоктало в себе безліч традицій, які далеко не завжди підкорялися вимогам переможців, і часто залишалися міцнішими за них. Загалом мистецтво Римської імперії має дещо вторинний характер, бо базується все ж переважно на давньогрецькій спадщині. Тому утворюється дуже строката картина розвитку давньоримського мистецтва, хвиля з досить різкими стрибками. Чергове оновлення, вливання свіжої крові до вен римського мистецтва відбувається щоразу, коли похід римських легіонів завершується перемогою і імперія збагачується ще однією провінцією. Серед військових трофеїв римських вояків завжди було дуже багато предметів мистецтва і навіть власне самих художників, що їх привозили до Рима.

Основою давньоримського мистецтва була, за зразком Давньої Греції, міфологія. Фактично це грецька міфологічна система, з тими ж антропоморфними богами, які просто отримують римські імена, але значно більш розгалужена і ускладнена. Не зважаючи на загальні підвалини,

мистецтво Риму все ж має власні специфічні риси, надбання, яким воно не повинно завдячувати ані Греції, ані, скажімо, Давньому Сходу. Це стосується як архітектури, так і скульптури, живопису. Грецькі корені дали, крім рідних гілок, ще й і суто римські паростки.

Періодизація давньоримського мистецтва не дуже складна. Вона включає в себе кілька основних віх, деякі з яких у свою чергу розділяються на коротші періоди:

Італійське (доримське) мистецтво:

етрусський, царський періоди – III тис. до н.е. – III ст. до н.е.;

мистецтво доби Республіки – V – I ст. до н.е.;

мистецтво доби Імперії – I – V ст. н.е.

Республіканський період. Найраніший етап формування давньоримського мистецтва пов'язаний з територією, розташованою в західній частині Апенінського півострова, і має назву Етрурія. Вона залишила після себе цікаві розписані поховальні споруди та надгробки. Але справжня історія Давнього Риму починається з моменту заснування на болотяній місцевості Вічного міста. Існує легенда про бій між двома братами – Ромулом і Ремом, у результаті якого переможцем вийшов Ромул, що й заклав на семи пагорбах майбутній центр величезної імперії, який отримав його ім'я. Основним став Капітолійський пагорб.

Центром великого міста, перш за все – Рима, був форум, який виконував приблизно ті ж функції, які виконував у греків акрополь. Рим часів Республіки мав один центральний форум, до якого згодом приєдналися ще п'ять, – **форум романум** (іл.74). Це був розгалужений ансамбль, що вміщував у себе багато споруд різних призначень і конструкцій: храми різноманітних форм, тріумфальні споруди, архіви, торгівельні точки, ораторські трибуни тощо. Оскільки забудова форумів тривала довго, композиційної єдності ці комплекси не мають, часто їх доповнювали новими спорудами доволі хаотично, безсистемно.

Скульптура. Найдавніше з відомих скульптурних зображень Риму – знаменита бронзова **“Капітолійська вовчиця”**, що, ймовірно, належить майстру на ймення **Вулка** і датується VI ст. до н.е. (іл.75). Воно за своїм характером ще близьке етруським традиціям, дещо умовне, схематизоване.

Але, на відміну від Греції, римське мистецтво скульптури серед провідних жанрів мало портрет. Він вів свою еволюцію від найдавніших часів і був дуже тісно пов’язаний із поховальним культом. Як і давні єгиптяни, римляни мали специфічні уявлення про потойбічний світ. У кожному домі існувало спеціальне приміщення, де зберігали зображення померлих родичів. Лінію зрізу в цих портретних бюстах робили точно під ключицями. Такі зображення називали *імагінес*. Саме вони стали першою фазою еволюції римського скульптурного портрету. Через те, що ці зображення робилися, скоріше за все, з обличчя вже мертвої людини і метою їх створення була портретна подібність, образи завжди дуже реалістичні, навіть занадто натуралістичні. Ця риса відрізняє їх від давньогрецьких, яким були притаманні в першу голову краса та ідеальність. Римські скульптори зверталися переважно не до відсторонених облич олімпійців, а до образів своїх сучасників, не ідеалізуючи їх. Траплялися і жіночі, і дитячі погруддя, як одиночні, так і групові, але левова частка – це образи літніх чоловіків (т.зв. **“Портрет Брута”**, IV ст. до н.е., **“Портрет Цицерона”**, I ст. до н.е.), до яких художники ставилися інколи майже нещадно, передаючи кожну дрібничку зачіски, кожну зморшку, створюючи більшою мірою посмертну маску. Часто така деталізація позбавляє образ цілісності, привносить роздрібненість. Ще більшої реалістичності досягають автори портретів, удаючись до засобу інкрустації очей, що нерідко трапляється в бронзових головах.

Крім бюстів та погрудь, уже в цей час виникає ще один тип скульптурного зображення, який отримав назву *“тогатус”* і буде дуже поширений у період імперії. Це постать на повний зріст, щільно задрапірована в довгу тогу, яка інколи покриває і голову зображуваного. У цьому разі скульптор отримує

змогу ретельно проробити об’єм кожної складки, якими живописно укутані постаті, і зробити акцент на обличчі та жестах рук **(“Портрет оратора”**, **“Портрет римлянина, що здійснює узливання”, “Портрет римлянина з портретами предків”** (іл.76) – усі I ст. до н.е.). Такий тип статуї дає змогу скульптору досягати максимального узагальнення завдяки масі тканини, але через забагато складок це далеко не завжди вдається.

Живопис. Станковий живопис цього періоду відомий лише за літературними джерелами. Але в ці часи починає свій розвиток феномен монументального живопису.

Існувало чотири стилі розписів, які отримали назву *помпеянських*, оскільки найхарактерніші зразки такого монументального живопису, за якими і можна аналізувати його базові принципи, були знайдені у віллах Помпей та їх передмістях (наприклад, **вілла Містерій**). Міста, які дали світу цей живопис, – Помпеї, Стабії, Геркуланум, – були водночас знищені жахливим виверженням Везувію в 79 р. Перші зразки таких розписів закорінені ще в республіканській добі. Їх виникнення та характер зумовлені модою на все давньогрецьке, яка заполонила підсвідомість римлян з моменту завоювання Греції. Римські будинки почали розписувати, імітуючи декор грецьких помешкань. Це був т.зв. **перший декоративний стиль (інкрустаційний)**. Його суть заключалася в тому, що стіни будівель розписували, імітуючи обробку різнокольоровими породами мармуру. Такий спосіб живописного декору стін був поширений приблизно в II ст. до н.е. до 80-х рр. до н.е. Коли цікавість до нього почала вгасати, з’явився т.зв. **другий декоративний стиль – архітектурно-перспективний**. Він проіснував десь до 20-х рр. уже нашої ери, тобто захопив і частину імператорського періоду. Цей стиль базувався на тому, що розписувалися абсолютно рівні площини, але багато архітектурних членувань, наявність яких була притаманна першому стилю, імітувалася засобами живопису. Тобто, стіна мала доволі багато арочних прольотів, колон, пілястр, ніш, але все це було намальовано.

Об’єм прорублявся настільки достеменно, що всі ці деталі здавалися справжніми архітектурними елементами, досягався візуальний ефект об’єму, перспективи. Третій декоративний стиль з’явився вже за часів імперії.

Імператорський період. Уся слава великого Риму припадає саме на цей час. Настає період, що увійшов в історію Римської імперії як принципат Августа. Це доба правління Гая Юлія Цезаря Октавіана Августа (43 – 14 рр. до н.е.) (Светоний Г.Т. Жизнь двенадцати цезарей. – М.:Правда, 1991. – С.465), що посів імператорське місце двадцятирічним юнаком. Його часи – це епоха розквіту літератури, плідні часи для архітектури, скульптури та живопису. Віднині на чолі всього стає постать імператора і всі мистецтва закликані звеличувати його міць і велич своїми засобами.

Архітектура. За Октавіана архітектура ще була досить простою як за розмірами, так і за характером оздоблення. Починають застосовувати бетон. Ця суміш з води, цементу чи бітуму та наповнювачів (піску, щебеню, гравію тощо) поєднувалася з цеглою, а для зовнішнього оздоблення використовували мармур або вапняк. З’являються нові типи споруд, при зведенні яких часто вдавалися до арочних конструкцій (яких, до речі, не застосовували греки), баневих перекриттів, що давало змогу перекривати досить великі об’єми. Арки отримують не лише конструктивне значення, але й стають елементом декору. Будують багато і надалі все помпезніше. Але, на відміну від Давньої Греції, будується все більше не тільки культових споруд, але й цілком світських, багато з яких – взагалі утилітарні, допоміжні. Серед типів будівель, які поступово починають домінувати (крім, звичайно, храмів) – театри, цирки, акведуки, терми, імператорські палаци, тріумфальні споруди. Деякі з них є надбанням власне римської доби.

Цирк завжди являв собою круглу або овальну споруду, що була призначена для яскравих, але далеко не безкровних видовищ. Такі дійства відбувалися і в *амфітеатрах* Рима. Інколи вони набували небачених масштабів.

Особливу роль відігравали в містах Римської імперії *акведуки*. Хоча такі споруди були відомі ще на Давньому Сході, особливого поширення вони набули саме в Римі. Це своєрідні арочні мости, що мали від одного до трьох ярусів і виконували функції водопроводу (наприклад, **акведук у Сеговії**).

Дуже поширеними в Римі були і *терми*. Це цілі комплекси приміщень, призначених для спортивних вправ, обмивань, відпочинку, підтримання належної фізичної форми, проведення ділових бесід у неформальній ситуації тощо. Вони були влаштовані так, що для кожної процедури існувало спеціальне приміщення: басейни з холодною водою (*фрігідаріуми*), з гарячою водою (*кальдаріуми*), зали для виступів ораторів і т.п. Терми часто сягали дуже великих розмірів, мали пишне оздоблення, продуману систему, ставали своєрідними спортивно-культурними центрами. Їх інтер'єри нерідко були дуже пишними, підлога могла прикрашатися мозаїкою, у залах стояло багато скульптур. Найкрупніші імператорські терми могли вміщувати одночасно понад три тисячі осіб.

Серед палацових споруд раннього імператорського періоду особливе місце посідала будівля, що не дійшла до наших днів, оскільки була зруйнована розлютованим людом невдовзі після виникнення. Це легендарний **"Золотий будинок" імператора Нерона**, якого називали Агенобарбом, тобто міднобородим. Дата побудови цієї споруди архітектором Рабірієм точно невідома, інколи вказують, що вона з'явилася близько 50 р., але Нерону в цей час минуло лише дванадцять років (він народився у 37 р.), а значить, цей палацовий комплекс слід вважати трохи пізнішим. Нерон був надзвичайно схильним до пишнот, і його палац став наочним зразком переходу від доволі простої, лаконічної архітектури часів принципату до помпезної, багато оздобленої архітектури часів імператорського Риму. До цього гігантського комплексу входили власне палацові корпуси, терми, акведуки, алеї, озеро, фонтани, павільйони, парки, ліси з дикими звірами, пасовиська з домашньою худобою, виноградники і т.п. Територія палацу простягалася від Палатіну до

Есквіліну (два з семи пагорбів, на яких стоїть Рим). Спочатку його називали Прохідним, а назву Золотого він отримав після пожежі та відновлення. Висота приміщень була до такої міри величезною, що всередині змогли поставити статую Нерона, яка за розмірами, згідно з описами, перевищувала навіть славнозвісний Колос Родосський! Усередині палацу був влаштований став, який порівнювали з морем. Система всього ансамблю була уподібнена моделі світу. Небачених пишнот зажадав Нерон в інтер'єрах свого помешкання. Усе в покоях було вкрите золотом, коштовним камінням, перлинними мушлями. Їдальня мала потрійну стелю, яка складалася з пластин, що могли обертатися (у цей момент зверху сипалися квіти, а через отвори розсіювалися аромати). Головна палата мала стелю у вигляді небосхилу з зірками, яка оберталася всю добу. В лазнях Нерона текли солоні та сірчані води. І всю ту розкіш невдовзі знищили, поставивши на цьому місці амфітеатр.

Правда, цей амфітеатр теж не був звичайною спорудою, заради якої змели з обличчя землі одну з найбагатших будівель античного світу. То був найбільший амфітеатр Давнього Риму. Він отримав відповідну назву – **Колізей** (іл.77). Амфітеатр Флавіїв був задуманий ще божественним Августом, але побудували його лише за Веспасіана, а освятили у 80 р. за божественного Тіта. Це була велетенська споруда, яка уособила в собі все те, до чого тяжів Рим тих часів і що згодом призвело до його ослаблення, а потім і падіння найсильнішої імперії античних часів. Будівля була своєрідною роду ілюстрацією лозунгу "хліба та видовищ": коли імператорська казна спустошувалася настільки, що хліба люду дати вже не могла, організовувалися грандіозні видовища, які римляни, від мала до велика, обожнювали. Тут влаштовували театралізовані дійства, гладіаторські бої, цькування хижаків, яких у великій кількості привозили до Рима з завойованих держав. Лише на честь освячення Колізею і побудованих поблизу терм у 80 р. імператор Тіт влаштував у новому амфітеатрі напрочуд

пишний бій гладіаторів, морську баталію, а потім упродовж лише одного того дня випустив для цькування п’ять тисяч різноманітних хижаків. То був справжній показник пишнот, які захлеснули імператорський Рим. Колізей міг одночасно вмістити понад п’ятдесят шість тисяч глядачів. Він був овальним у плані, мав наземну частину і підземну систему комунікацій. Наземна частина складалася з трьох арочних ярусів і вінчалася майже глухим аттиком*, маючи сорок вісім з половиною метрів висоти. Нижній ярус був прикрашений тосканськими напівколонами, середній – іонічними, верхній – коринфськими. В усіх арках стояли скульптури, але вони до наших днів не дійшли. Зовні споруда була личкована вапняком, всередині (місця для глядачів) – мармуром. Над нею на мачтах у разі необхідності натягували тент. Сьогодні Колізей перебуває в напівзруйнованому стані, оскільки в більш пізні часи його використовували як каменярні – його спіткала доля багатьох гігантських споруд світу.

Особливим типом споруд Давнього Риму стали тріумфальні будівлі – ворота, арки та колони. Вони ставилися на честь або імператора, або полководця, що повернувся з походу з перемогою та багатьма трофеями, заради чого влаштовували тріумф – своєрідну театралізовану святкову ходу. Найпоширенішими були арки, на аттики яких встановлювалися скульптурні постаті тріумфаторів. Спочатку арки були тільки однопролітними (**арка Тіта** поряд з форумом романум, зведена близько 81 р. на честь підкорення Єрусалима) (іл.78), а пізніше, в III ст., з’явилися і трипролітні, першою з яких стала **арка Септімія Севера** на форумі романум (початок III ст.) (іл.79).

Найхарактернішим зразком тріумфальної колони можна вважати ту, що стала композиційною домінантою форуму, ансамбль якого оформився завдяки зусиллям архітектора Аполодора Дамасського у II ст., – **форуму Траяна**. Це був найкрупніший архітектурний ансамбль Давнього Риму, що вміщував у себе храми, лавки торгівців, бібліотеки тощо. А його провідною вертикаллю стала **тріумфальна колона імператора Траяна** (іл.80), що

сягала тридцять вісім метрів висоти і була вкрита стрічкою скульптурного фризу, де тільки сам Траян був зображений понад дев'яносто разів. Сюжети художники брали з військових перемог імператора, це його скульптурний апофеоз. За зразком цієї колони впродовж ще тривалого часу виникатимуть аналогічні в різних кутках імперії.

З ім'ям того ж майстра, який працював над ансамблем форуму Траяна, пов'язане спорудження ще однієї пам'ятки архітектури, яка датується 125 р., – храму всіх богів, що називається **Пантеоном** (іл.81-82). Він теж став зразком споруди, що не мала аналогів у римській архітектурі. Пантеон виник на місці басейну терм Агріппи, у плані він круглий. Весь об'єм перекритий банею, що за діаметром перевищує всі купольні споруди Давнього Риму (сорок три метри). Маса будівлі доволі важка, не полегшена ані вікнами, ані декоративними пройомами, але вона переходить у баню, яка в центрі має кругле освітлювальне вікно діаметром дев'ять метрів. Воно розташоване так, що світло розподіляється рівномірно, м'яко окутуючи весь внутрішній простір. Зсередини площина *кесонована* (укрита квадратними заглибленнями, які стрічками оперезують усю баню). Цей спосіб застосовується для візуального полегшення об'єму бані, причому кесони, у міру наближення до центру бані, до світлового вікна, стають усе меншими. Інтер'єр Пантеона був оздоблений різнокольоровими породами мармуру. Перед основною масою споруди влаштований колонний портик, завершений трикутним фронтоном.

Архітектура імператорського Риму, починаючи з III ст., отримує дещо інший характер. Спорудження колосальних терм імператора Каракалли, мабуть, було чи не останньою потугою грандіозного будівництва. Вони були другими після терм Діоклетіана за розмірами, вміщуючи тисячу вісімсот осіб, і мали дуже складну систему численних приміщень та надзвичайно пишне оздоблення: застосовувалися кольорові мармури, смальтова та золота мозаїка, скульптури.

Згодом архітектура стає менш помпезною, що пояснюється виникненням нової релігії, яка з часом стане домінуючою. Вона вимагала нових архітектурних форм, які незабаром і з'являться. З появою перших крупних хвиль християнського віросповідання виникла і потреба у влаштуванні певних архітектурних просторів, де вони могли перебувати – і мешкати, і відправляти свій культ, і ховати померлих. Адже перші християни були ще довго переслідувані офіційною релігією, на них велося жорстоке полювання, їх знищували тисячами ще за часів Нерона, перетворюючи на жертв хижаків на арені театрів, на живі смолоскипи в імператорських алеях. Тому перші пошановувачі Христа переховувалися в підземному Римі – в катакомбах, що кільцями оточували Вічне місто. Катакомби являли собою довжелезну сітку підземних коридорів, дуже розгалужену, довжиною в багато кілометрів. У їх стінах робили заглиблення, в яких ховали загорнуті в савани тіла померлих. Єдиним засобом декору катакомб, максимально аскетичних, темних і тісних (їх стелі не підіймалися вище від трьох – чотирьох метрів), були розписи стін на відповідні сюжети, площинні і майже монохромні. Біля виходу з павутиння катакомб ставився невеличкий архітектурний об'єм, квадратний у плані. З цього моменту, з появою катакомб завершується язичницька доба і починається зовсім інша віха в історії архітектури.

Скульптура. Мистецтво скульптури часів принципату Августа, як і архітектура, взяло за зразок спадок Давньої Греції епохи Поліклета. Від тих років дійшло досить багато скульптурних образів самого Октавіана. Було розроблено кілька іконографічних типів нащадка великого Цезаря: це тогатуси, портретні бюсти, постаті у військових лаштунках. Найорганічнішими є, мабуть, **тогатуси Августа**, на кшталт того, який зберігається у Луврі (I ст.) (іл.83). Маса об'єму дає можливість організувати об'єм усієї постаті. Серед найвідоміших постатей імператора в лаштунках – т.зв. **"Статуя Августа з Пріма Порта"** (I ст.) (іл.84). Октавіан представлений поряд з маленьким онуком у вигляді Амура, постать якого

ледь сягає рівня коліна Августа. Оголений малюк сидить верхи на дельфіні, що був священною твариною богині кохання Венери, від якої, як вважалося, вів свій рід імператор. Образ Августа максимально ідеалізований, за традиціями греків відсторонено холодний. Підкреслюється божественна природа моделі, тому обличчя позбавлене навіть натяку на емоції. Через руку підкорювача Єгипту перекинутий масивний плащ, звернутий важкими складками. На імператорських лаштунках рельєфно подані чоловічі та кінські постаті, дуже ретельно пропрацьовані.

Протягом кількох років, з 13 до 9 рр. до н.е. тривала робота над скульптурним оздобленням **вівтаря Миру Августа**. Вівтар, присвячений миру, був поставлений на Марсовому полі, тобто на полі римського бога війни. Рельєфи вкривали стіни і зовні, і зсередини, зображуючи святкову ходу до вівтаря, в якій беруть участь і сам Октавіан, і члени його родини.

Від імператорського Риму залишився дуже рідкісний зразок кінної статуї цього періоду. Він уцілів завдяки щасливій випадковості – постать, яку зобразив скульптор, у часи Середньовіччя прийняли за образ імператора Костянтина, якого вважали святим. Лише через цю помилку статую не було знищено в часи глобальної боротьби з поганством. Це **кінна статуя Марка Аврелія**, яка датується 160-170-ми рр. (іл.85). Під час створення такого образу перед майстром постають ще дві додаткові проблеми, розв’язання яких вимагає неабиякого професіоналізму. По-перше, це необхідність композиційно поєднати постать коня з образом вершника, щоб вони виглядали органічно, як єдине ціле. І по-друге – знайти таке місце в ансамблі площі або вулиці, де б ця статуя сприймалася найкраще, утворюючи домінанту. Для цього потрібно і вправно розрахувати висоту цоколя, на якому вона стоїть. Ці проблеми були вдало вирішені автором статуї Марка Аврелія, який створив спокійний, монолітний образ на могутньому,
мірно крокуючому коні.

Триває й еволюція скульптурного портрету, в якому художники звертаються до образів найрізноманітніших верств населення, на відміну від греків, у яких образи простих смертних траплялися досить рідко і жанр портрету не квітнув узагалі. Одним з найпоетичніших жіночих портретів Давнього Риму є т.зв. **"Портрет сірійки"** (160-і рр.) (іл.86). Скульптор вдало застосував засіб контрасту гладенько відшліфованого мармуру обличчя з більш фактурною поверхнею маси зачіски, що буде характерно для багатьох портретів Риму.

Живопис. На зламі епох, на межі I ст. до н.е. та I ст. н.е. формується т.зв. *третій декоративний стиль* монументального живопису – *"канделябрний"*. У фресках усе частіше з'являються сюжетні сцени, переважно міфологічного характеру, вони багаті на зображення гірлянд з квітів, букетів, натюрмортних мотивів. А четвертий декоративний стиль з'являється ближче до середини I ст. Він є своєрідним підсумком, що ввібрав у себе всі надбання попередніх стилів, особливо інкрустаційного та канделябрного, поєднавши всі розроблені художні засоби.

Але починаючи з 30 р. до н.е., після приєднання Єгипту до Римської імперії, крім монументального живопису виникає і дуже характерний феномен живопису станкового, що був не просто черговою ланкою в ланцюгу давньоримського мистецтва, але й став фундаментом для народження ще одного надзвичайно важливого явища в історії світового мистецтва – *ікони*. Йдеться про *фаюмський портрет*. Феномен отримав цю назву завдяки тому, що центром його розповсюдження став Фаюм. У його основі був звичай класти на обличчя померлого його портрет, виконаний на дереві в техніці енкаустики – воскового живопису. Ці портрети дуже «звучні» за кольором, вони передають індивідуальні риси кожної моделі, трапляються портрети представників різних вікових категорій (**«Портрет літнього римлянина»** з Фаюма, I ст.), чоловічі та жіночі портрети **(«Портрет молодої жінки»**, I ст.) (іл.87). Особливий акцент художники

завжди робили на очах. Вони в усіх без винятку творах дуже великі, чуттєві, старанно прописані, з краплями бліків, які роблять їх вологу реальною, а глибину невичерпною. Один із найпоказовіших зразків – **«Портрет юнака в золотому вінку»** з Фаюма (II ст.) (іл.88). У цій роботі кольоровим і тоновим акцентом стала пляма вінка, що золотими краплями лягла на лоб. Завдяки специфіці техніки цей акцент справді переливається золотом, притягуючи до себе увагу.

Мистецтво Давнього Риму стало не тільки логічним продовженням еволюції давньогрецького мистецтва, але переосмислило його і започаткувало багато нововведень як в архітектурі, так і в скульптурі та живопису. Окремою сторінкою в історії світової культури було мистецтво римських провінцій, кожна з яких пройшла в ту добу через основну, формуючу фазу своєї еволюції. У 395 р. Римська імперія розпалася на дві частини, кожна з яких стала самостійною політичною одиницею. На базі Східної частини утворилася Візантійська імперія, культура якої послужила основою і для мистецтва Давньої Русі. А Західноримську імперію спіткала інша доля – наприкінці V ст. вона зникає з політичної карти, поступаючись місцем самостійним дрібним утворенням, що увійдуть в історію західноєвропейського мистецтва.

Поняття для самостійного визначення

Мінойська доба, егейська культура, крито-мікенське мистецтво, античність, архаїка, класика, еллінізм, мосхофор, кора, курос, архітектурний ордер, доричний ордер, іонічний ордер, коринфський ордер, фронтон, тригліф, антеблемент, акротерій, колона, капітель, канелюри, база, фриз, тригліф, метопа, вазопис, амфора, пеліка, кілік, ритон, ойнохоя, лекіф, піксіда, лутрофор, фіала, стиль “Камарес”, чорнофігурний стиль, геометричний стиль, червонофігурний стиль, контрапост, хризоелефантинна техніка,

акрополь, етруски, тріумфальна арка, помпеянські розписи, “царський стиль”, “канделябрний стиль”, імагінес, тогатус, акведук, фаюмський портрет, амфітеатр, цирк.

Розділ 5. МИСТЕЦТВО ВІЗАНТІЙСЬКОЇ ІМПЕРІЇ

Це доба, коли у вирії часу зникає розкіш та непереможність Римської імперії і на зміну приходить аскетизм і суворість християнської Візантії. Амфітеатри Риму з аренами, просоченими кров’ю гладіаторів, поступаються храмам з ликом Христа на стінах, караючого та милосердного водночас. Скульптура античних часів залишається далеко позаду, стає лише згадкою, а замість неї з’являється площинний суворий образ на дошці, названий іконою. Краса людського тіла, що її оспівували греки та римляни, на довгі сторіччя стане забороненим плодом. Їй на заміну приходить розуміння тіла як в’язниці для душі. Все плотське залишається поза увагою митців, мистецтво немов спокутує гріхи, яких скоїло протягом античності.

Розпад Римської імперії у 395 р. спричинив надзвичайно складні і в політичному, і в культурно-мистецькому аспекті процеси. Замість міцного, колись непереможного, єдиного за своєю природою об’єднання виникає дві половини, що пішли кардинально різними шляхами, а головне – мали абсолютно різні долі. Одна з новоутворених структур – Східна частина колишньої Римської імперії – стала підгрунтям для формування нової за характером Візантійської імперії, яку спіткала така осяяна славою доля. А землі Західної Римської імперії чекали зовсім інші події – тут пануватиме подрібненість, що наприкінці V ст. призведе до загибелі цієї частини імперії як такої. Дві складові одного колись славного Риму, грози половини світу, – і які різні долі. Але пізніше час все вирішив інакше, можна навіть сказати, навпаки: блискуча Візантійська імперія загине під натиском турків, припинивши своє існування на злеті, а дрібні політичні новоутворення на

терені Західної Римської імперії увійдуть у зеніт своєї слави, і в результаті Великого переселення народів сформуються основні держави сучасної Західної Європи.

На місці колишнього давньогрецького поселення Візантій у 395 р. виникає нове місто, Костянтинопіль (який будуть називати Царгородом, що незабаром своєю величчю затьмарить півсвіту) столиця нової імперії. Ця імперія займе дуже велику територію, включаючи Балканський півострів і південно-східне Середземномор'я. Вона існуватиме понад тисячоліття, до тієї миті, коли 29 травня 1453 р. турки-османи не покладуть кінець її міці.

Періодизація візантійського мистецтва не дуже розгалужена. Розрізняють такі періоди:

IV – VI ст.;

VI – VII ст.;

726 – 843 рр. – іконоборство;

IX – X ст. – "Македонське Відродження";

XI – XII ст.;

I половина XIII ст.;

1261 – 1453 рр. – "Палеологівське Відродження".

Весь цей значний хронологічний масив має кілька періодів розквіту і низку кризових моментів. Характер культури та мистецтва кожної доби пояснюється взаємовпливом з певними традиціями: чи то античними, чи то східними, тощо. Але загалом візантійська культура будь-якого часу заснована передусім на новій панівній релігії.

Ще за часів Римської імперії офіційно дозволеним стає християнство. Саме воно і стало ідеологічним стрижнем мистецтва Візантійської імперії, а потім на довгі роки і базою мистецтва Західної Європи. Його доктрина кардинально різниться за світоглядом з античністю, тому прийняти нову релігію було надзвичайно важко. Процес засвоєння нових, християнських, догм був досить тривалим, нерівномірним і не обійшовся без крові. На

перших християн, що мали переховуватися в катакомбах ще за царювання Нерона, влаштовували справжні полювання. Їх арештовували тисячами, випускали на арени амфітеатрів і цькували хижаками, розпинали на хрестах, перетворювали на живі смолоскипи. І тільки імператор Костянтин у IV ст. зробив цю релігію офіційною.

Віднині людина житиме з вірою у душі – замість багатобожжя античності вона отримає одного Бога, хоча і триєдиного. Найхарактернішою рисою доби стає *теоцентризм* (*домінантою стає Бог, а не людина, як було раніше). Віра в одного Бога докорінно змінює спосіб життя людини. Ця релігія несе в собі багато спірного, незрозумілого, але вона заснована на покорі – нікому не спаде на думку замислюватися над тим, чи можливо те, про що йдеться у священних текстах. Основа – це віра, сліпа і беззастережна. Саме вона є порятунком християнина в будь-якій ситуації, єдиною надією з безвиході. Центральними персонажами стають Ісус Христос і Марія, головною ідеєю – ідея спокутування Христом гріхів людства, ідея великої жертви. Перше протиріччя, складне для розуміння непідготовленої, виплеканої античністю особистості, було в тому, що Ісус уявлявся одночасно і Сином Божим, і смертною людиною. Цей дуалізм, співіснування двох, здавалося б, взаємовиключаючих початків в одній істоті, породжував багато питань. Як і поняття “Трійця”, тобто втілення триєдності Бога: Бог-Отець, Бог-Син і Бог-Дух Святий; як і факт непорочного зачаття Дівою Марією Сина Божого, як і феномен Воскресіння Ісуса після розп’яття та Його смерті на хресті. А замислюватися над цими питаннями уже вважалося гріхом. Треба було брати на віру, не замислюючись, бо сумнів – ознака безвір’я, недовіри. Але безсумнівним відтоді стало одне – віднині людина має право на надію, на порятунок, який дає їй віра. Уособленням цього порятунку стала картина Раю, куди, за уявленням християнина, потрапляла душа праведника. Антагоністом же стане картина пекла, куда відправляється душа грішника, обтяжена брудом мирської суєти. Тіло, яке так звикли оспівувати за часів

античності, трактується як в'язниця для душі, тому все тілесне, мирське, земне осуджується, вважається гріховним. А на заміну приходить царство духу. А значить, відходить на задній план конкретність і заміняється умовністю. Саме тому візантійське мистецтво майже не знає скульптури – вона є втіленням гріховності, реальною подобою людського тіла. Її об'єм, натуралістичність є неприпустимими.

Через ті ж причини у візантійському мистецтві особливого значення набуває символіка. Це культура знака, символа, який може інколи цілком заміняти фігуративне зображення. Найпоширенішими з часом стають *хризма** і виноградне гроно, що символізує Христа. Широко використовуються в ролі символів і зображення птахів або тварин. Скажімо, пелікан є знаком жертви, ягня – натяком на покірного віруючого. Колір також відіграє дуже важливу роль, перетворюючись на інструмент художнього мовлення. Червоний колір (особливо пурпур) є знаком царської, небесної влади та сили, білий – знаком чистоти та незайманості, блакитний – небесної сфери, чорний – натяком на муки пекла, жовтий символізує зраду і т.д. Причини символічності та складність мовлення візантійського мистецтва пояснюються передусім тим, що на ранніх стадіях його формування люди змушені були приховувати свою причетність до християнства, спілкуватися тією мовою, яка була зрозуміла лише посвяченим у таїнства віри.

Домінуючими видами мистецтва надовго стають архітектура та живопис, оскільки скульптура відійшла на другий план. В архітектурі значно переважають культові споруди, храми, нові типи яких формуються уже в перші періоди візантійського мистецтва.

Храми Візантійської імперії підпорядковувалися перш за все одній основній ідеї, яка пояснювала специфіку їхнього зовнішнього вигляду. Християнин розумів храм як відображення моделі світу. Його верхня частина, баня, розумілася як символ небесної сфери, нижня частина – земної

юдолі. З другого боку, храм собою символізував і людину. Тому його екстер'єр мав бути дуже простим, стриманим, а інтер'єр мав вражати пишнотами, так, як справжній християнин повинен мати дуже багатий внутрішній світ і просте вбрання. Саме цим пояснюється такий аскетичний зовнішній вигляд візантійських храмів. Але храм – це домівка Бога, де перебуває Благодать, тому його теж слід старанно оздоблювати. Уже в ранні періоди починають формуватися основні архітектурні типи храмів. Згодом у плані храм може мати кілька форм, кожна з яких має ідеологічне підгрунтя. По-перше, коло, що символізує вічність церкви. Форма хреста нагадуватиме про мучеництво Ісуса та його смерть на хресті. Сама ж форма хреста сприймається як меч, яким Ісус перемагає диявола. Форма *октогона**, тобто восьмикутника, символізуватиме Віфліємську зірку, яка привела волхвів до місця, де народився в печері Син Божий. План, що за формою наближається до корабля, символізуватиме Ноїв ковчег, який веде людину по морю життя до пристані Царства Небесного. Будь-яка за планом храмова споруда загалом символізує корабель, що веде людину до віри.

На ранньому етапі основним типом храму стає *базиліка** (з гр. –царська домівка). Це витягнута в плані будівля, простір якої членується рядами колон на (частіше) три або п'ять частин. Ці частини носять назву *нав** (з гр. – кораблів). У західній частині храму поздовжні нави перетинала одна поперечна, що називалася *трансептом**. Таким чином у плані утворювався хрест. Центральна нава завжди була вища за бокові і частіше майже в два рази ширша за них. У верхній її частині влаштовували вікна, через які освітлювалася вся споруда. Бані базиліка ще не мала, завершувалася плоским перекриттям.

Другий поширений тип храму – *центричний*, а з IX ст. з'являється ще один – *хрестовокупольний*, перекритий банею. Місце перетину поздовжніх нав і трансепта має назву *середохрестя**. Саме над ним і буде зводитися в таких спорудах головна баня. Кожна поздовжня нава завершується круглим або

інколи восьмикутним у плані виступом, який називається *апсидою**. Сферичне перекриття апсиди (своєрідна напівбаня) отримало назву *конхи**.

Згодом кількість бань буде збільшуватися, але в будь-якому разі вона теж матиме символічне значення. Якщо храм має понад дванадцять бань (це буде притаманно більш пізнім будівлям багатих, переважно великих міст), тоді символіка їх кількості стає м'якішою. Але до тринадцяти вона чітка:

1 – символ Христа;

2 – символ двох сутностей Ісуса (Божої і людської);

3 – символ Трійці;

5 – символ Христа і чотирьох євангелістів (Марка, Матфея, Луки, Іоанна);

7 – символ семи Вселенських соборів, або семи таїнств, (*миропомазання**, шлюб, *єлеосвячення*, або *соборування**, *причастя**, хрещення, каяття, *священство**);

9 – символ дев'яти ангельських чинів (вони складаються з трьох тріад: I – *серафими**, *херувими**, престоли; II – Господства, сили, влади; III – начала, *архангели**, *янголи**);

13 – символ Христа і дванадцяти апостолів.

Чотири-, шести-, восьми-, десяти-, одинадцяти- та дванадцятиглавими храми, як правило, не будували. Така загальна кількість глав (тобто бань) могла утворюватися за рахунок додаткових бань дзвіниць, що зводилися поряд.

Верхівка храму називалася *главою* (бо будівля асоціювалася з людською постаттю). Циліндр, на якому вона покоїлася, – *барабан*, у якому робилася певна кількість вікон. У великих храмах їх могло бути, наприклад, дванадцять (знову за кількістю апостолів) або, скажімо, сорок (як згадка про сорок севастійських мучеників). Перехід від цього циліндра до квадрата основного об'єму храму здійснювався завдяки чотирьом увігнутим трикутникам, які пом'якшували його і робили взагалі можливим. Ці трикутники мають назву *парусів*.

Вівтар завжди знаходився у східній частині храму. Це була святая святих, найголовніше місце храму. Він був влаштований за досить складною схемою, якої обов'язково слід було дотримуватися. Місце, що знаходилося між власне престолом і східною стіною будівлі, називається *горнім місцем*, воно є найзначнішим у споруді. Посередині стоїть престол, тобто стіл, вкритий двома обов'язковими драпіровками – білою (нижньою) та пурпуровою (верхньою). На пурпуровій, з дуже дорогих тканин, вишивається золотом сцена покладення Христа до труни, а зі зворотнього боку зашивається дрібненький шматочок святих мощей. Цей покров називається антимінсом, тобто замістьпрестолієм.

Східну, вівтарну, частину храму відділяла від середньої частини *вівтарна перегорожа*, на місці якої згодом на Русі виникне ціла стінка ікон – іконостас. У Візантії вона була доволі низькою, часто мала дванадцять невисоких колон (за кількістю апостолів Христа), троє дверей (за кількістю іпостасей Трійці). Вона майже не приховувала від присутніх таїнства вівтаря, куди мають доступ лише священнослужителі. Але з плином часу ця своєрідна мармурова стінка, на якій спочатку були лише різьблені орнаментальні мотиви в ролі декору, а потім почали ставити перші ікони, стає все вищою. Згодом вона повністю позбавить віруючих можливості бачити вівтарну частину храму. Пояснюється це тим, що людина вже народжується грішною, з печаткою першородного гріха, а з віком грішить все більше, тому не має права на те, щоб бачити святиню. За легендою, у першому єрусалимському храмі основну частину споруди відділяла від вівтарної лише драпіровка, що в момент останнього подиху Ісуса на хресті сама собою розірвалася надвоє. Це символізувало те, що Христос пожертвував своїм життям заради спасіння всього людства, відкриваючи йому знову шлях до вічного блаженства, до царства небесного, уособленням якого в храмі і є вівтар. Тому і понині двері, що ведуть у вівтарну частину храму, називаються Царськими вратами і обов'язково складаються з двох

стулок. Обидві половинки цих дверей відкриваються, частково являючи віруючим вівтар, лише в дні великих релігійних свят.

Річний цикл нараховує дванадцять найзначніших свят, які завдяки кількості називають *двонадесятими*. Протягом часу ця дванадцятка трохи змінювалася, зникали одні свята, замінюючись іншими. Сучасний варіант цього переліку є таким (у хронологічному порядку подій):

1. Різдво Богоматері;
2. Введення у храм;
3. Благовістя;
4. Різдво Христове;
5. Стрітення;
6. Хрещення Христове (Богоявлення);
7. Преображення;
8. Вхід до Єрусалиму;
9. Вознесіння;
10. Зішестя Святого Духа (Трійця або П’ятидесятниця);
11. Успіння;
12. Здвиження Чесного Хреста Господнього.

Саме ці сюжети і стали мотивами розписів основного простору храму. Система його внутрішнього декору є дуже жорсткою і з незначними змінами діє і нині. Храм завжди декорувався фресками та мозаїками (останні, щоправда, були далеко не в усіх храмах, бо ця техніка була дуже дорогою). У центральній бані майже завжди зображується Христос, у простінках між вікнами барабана – часто апостоли або ангели, у парусах – євангелісти (або *тетраконх**, тобто істоти, які їх символізують: бик, орел, ангел та лев), у консі центральної апсиди – Оранта (постать Богоматері з молитовно піднятими руками), нижче – сцена *євхаристії** (причастя апостолів). А в основному просторі храму – фрески зі сценами двонадесятих свят і додаткові сюжети т.зв. *христологічного* та *богородичного* циклів (тобто з

життя Христа та Богоматері). Відступати від цієї схеми було неможливо, це траплялося вкрай рідко і лише в дрібницях. Причина панування такого жорсткого канону була в тому, що розписи храму мали бути Біблією для неграмотних, з них навіть дитина повинна мати змогу дізнатися про історію життя та мученицької смерті Христа. На стовпах завжди зображували безліч святих, мучеників. А на західній стіні завжди зображувалася сцена Страшного суду. Людина, що виходила з храму, поверталася обличчям до цієї картини жахів. Це останнє враження, яке вона отримувала перед тим, як вийти. У такий спосіб їй нагадували про те, яка доля її спіткає в разі недотримання основних законів церкви.

У 1054 р. відбувся остаточний розкол церкви на католицьку та православну, і з'явилися численні відмінності в ритуалі, богослужінні, через які протягом сторіч точилися тривалі криваві війни. Але загальна суть залишається єдиною.

5.1. Мистецтво IV – VII ст.

Рання доба візантійського мистецтва є лише підготовчою, коли формуються всі ті принципи, які пронизуватимуть усю візантійську культуру впродовж багатьох сторіч. Це стосується як типів культових споруд, так і принципів їх внутрішнього оздоблення, канони якого виробляються протягом цих перших періодів. Найзначнішою пам'яткою візантійського мистецтва, яка залишила про себе згадку у світовій культурі, стала культова споруда, зведена в 532 – 537 рр. у Костянтинополі. Це купольна базиліка Софії, т.зв. **Софія Костянтинопільська** (іл.89-90). Її авторами стали архітектори Анфімій з Трал та Ісідор з Мілета. Цей храм стає на довгі сторіччя взірцем, шаблоном, за яким будують храми Софії (премудрості Божої) в усіх значних містах не тільки Візантійської імперії, але й інших держав, які переймають її традиції. Це своєрідний ланцюжок, який пов'язує Візантію з іншими державами,

передусім – з Київською Руссю. Ця споруда є комбінованим архітектурним типом (вона поєднує в собі елементи тринавової базиліки та купольної споруди). Діаметр її бані досить великий, 51 м, але гігантоманією храм не страждає, бо центральна баня спирається на щільно притулені до неї з боків конхи, які утворюють разом з нею міцну пірамідальну форму. Храм Софії в Костянтинополі багато разів потерпав від змін, інколи нищівних. Тому численні первинні мозаїки, часто золотофонні, що прикрашали його стіни, майже не збереглися. Найзначніших змін як екстер'єр, так і інтер'єр Софії зазнав унаслідок того, що споруду пристосували для своїх потреб мусульмани. Так поряд з храмом з'явилися струни чотирьох *мінаретів**, що пронизують гладь неба своїми голками, а всередині – медальйони з в'яззю мусульманських текстів. Усередині споруди трапляються й елементи східного мистецтва, просто запозичені з культових будівель Малої Азії та Єгипту, – понад сотня колон з малахіту та порфіру.

Якщо з погляду формування нових архітектурних типів у візантійському мистецтві найхарактернішим зразком є храм Софії Костянтинопільської, то стежити за еволюцією внутрішнього оздоблення храмових споруд краще на прикладі іншої будівлі VI ст. – **церкви Сан-Вітале в Равенні**, зведеній у 526 – 547 рр. За типом це центрична споруда, але цікава вона перш за все не своїми архітектурними особливостями, а мозаїками. Серед усіх виділяються дві сцени на стінах апсиди – як за композиційним рішенням, так і за технологічними властивостями. Мозаїки храму Сан-Вітале виконані подекуди на золотому, подекуди на блакитному тлі, дуже строкаті, багаті за колоритом, створюють враження свята. Цікаво, що, крім релігійних сюжетів, тут подані і майже світські (зображуються реальні персонажі, імператор Юстініан та його дружина, імператриця Феодора, яким присвячені дві основні мозаїчні композиції). Мозаїкам притаманні площинність постатей, їх деяка умовність, суворість і своєрідна знаковість. Живопис Візантії позбавлений реалістичності, ліпки об'єму та прагнення до натуралістичності.

Образи подано схематично, жорстко, графічно, завдяки чому художник намагається довести перевагу духовного над тілесним. Саме ці риси і стануть основними складовими візантійського канону. Додаткової жорсткості мозаїкам додає активне використання темного контуру. Але, не зважаючи на ці постулати, що уже в ранні періоди стали догмою для візантійського образотворчого мистецтва, все ж подекуди майстри ризикують увести в композицію елементи, які нагадують, що йдеться про реальне життя і звичайних живих людей. Це другорядні деталі, трактовані так само площинно і схематично, але саме вони оживляють композицію, дозволяючи уникнути надмірної сухості. У мозаїці "Феодора з почтом" таким елементом є невеличкий фонтанчик, навіть винесений автором на перший план як елемент жанровості в композиції. Мозаїки Сан-Вітале в Равенні дуже багаті за палітрою. Хоча основний акцент робиться на золотому тлі, але художники активно використовують яскраві червоні, білі, зелені плями, активно вдаючись до декору за допомогою геометричного орнаменту, який надалі стає все більш розповсюдженим.

Характерним зразком провінційних шкіл візантійського мистецтва є церква **Св.Дімітрія в Салоніках** (Греція) (іл.91). Вона виникла близько 413 р., постраждала через пожежу і відновлювалася вже протягом VII ст. Цікавою є фреска з зображенням самого святого, якому присвячено храм, в оточенні двох *ктиторів**. Увагу привертають передусім незвичні за формою квадратні німби двох постатей, що контрастують з канонічним круглим німбом святого Дімітрія. Така форма німба була властива всім смертним людям, які зображувалися поряд зі святими. Мозаїка надзвичайно важка як за тоном, так і за кольором. Постаті, як завжди, подані статичними, позбавленими динаміки руху, з аскетичними обличчями. Але художник вдався до індивідуалізації за рахунок того, що *донатори** мають характерні етнічні риси.

Протягом уже перших сторіч існування Візантійської імперії з'являється і основна на той час форма станкового живопису, що свідчить про дуже міцний зв'язок Візантії з традиціями східного, у цьому разі єгипетського мистецтва. Ця форма станкового живопису, що стала проявом впливу єгипетського мистецтва на візантійське, отримала назву іконопису. Найраніші з тих ікон, що збереглися, належать приблизно до VI ст. *Ікона** (з гр. образ) має безпосередню предтечу свого виникнення – фаюмський портрет. Це був портрет, який єгиптяни клали на обличчя померлого. Головна мета при його створенні – досягнення максимально можливої подібності, щоб двійник (ка) зміг повернутися в тіло людини після її смерті. Перші такі знахідки були знайдені в оазисі Фаюм, у Єгипті, тому корпус цих портретів і отримав назву фаюмських. Але, не зважаючи на очевидну стилістичну подібність ранніх ікон до фаюмських портретів, є і кардинальна відмінність: єгипетські портрети представляли образи реальних людей, що померли, і мали зовсім іншу функцію. Ікона ж зображувала святого, це був образ, який мав слугувати посередником між Богом і віруючим, святиня, на яку молилися. Вважалося, що образи на іконі створює сам Бог, а художник сприймався лише як його інструмент, знаряддя, його рукою водив Бог. Тому всі ікони мають зворотню перспективу – зображення робиться немов з того боку дошки, де знаходиться і точка сходження ліній. З часом розробляється дуже сувора *іконографія*,* своєрідний канон, що буде притаманний кожному з зображуваних персонажів як в іконописі, так і в мозаїках та фресках. Це ціла низка правил, відповідно до яких зображують того чи іншого святого, властиві лише йому атрибути, кольори одягу, зачіски, пози, вікова категорія та етнічні риси. Саме завдяки дотримання цих правил образи стають впізнаваними. Так, наприклад, Христа завжди зображували з дуже темним волоссям, борідкою, у червоному *хітоні** та блакитному чи синьому *гіматії**. Богоматір у будь-якому разі представляли молодою, з покритою

головою, теж у червоній чи пурпурній *туніці** та синьому мафорії, найчастіше в червоних черевичках.

Ранні ікони, як і фаюмські портрети, створювалися в техніці *енкаустики**, тобто живопису восковими фарбами, і відрізнялися досить дзвінким, соковитим колоритом. Але постаті на них знову ж досить площинні, панує ідея переваги духовного над матеріальним. В іконі вбачали предмет поклоніння, моління, до якого звертався віруючий з проханням. Але вклонялися не власне самому твору, дошці, а образам, носієм яких вона була. Про цей нюанс інколи забувають, убачаючи святиню безпосередньо в самій іконі, а це призводить майже до ідоловклоніння (святий образ, мета якого – полегшувати людині її спілкування з Богом, перетворюють на ідол). Таке розуміння твору іконопису сягнуло свого апогею у VIII ст.

5.2. Період іконоборства

Ікони з часом стали настільки важливими для християн і набули такої ролі, що перетворилися на дуже зручний інструмент у руках влади. Одночасно з тим, як росло їх значення, посилювалося і обурення їх супротивників. Згодом, у 726 р. Лев III видає наказ, яким взагалі забороняє вклонятися іконам. Починається один з найжорстокіших процесів в історії візантійської культури, що спричинив помітний регрес у її еволюції. Ікони не тільки перестають робити, але знищують існуючі. Ці події в історії візантійської культури дістали назву іконоборства. Виникає постулат, що виправдовує вандалізм стосовно ікон: образ Христа, його Божа іпостась настільки ідеальні і прекрасні, що зобразити це на площині рукою звичайної людини просто неможливо. Жоден смертний не здатен втілити Божественну красу Христа, тому навіть спроби зробити це є святотатством. Усі образи стираються з лиця землі, а на заміну їм приходять символи. Саме в цей період мистецтво Візантійської імперії стає як ніколи символічним. Це часи панування знаковості художнього мовлення. Хрест, риба, виноградне гроно, ягня,

рослинний або геометричний орнамент, – саме це з'являється замість антропоморфних образів, робить композиції суворими, жорсткими, ще аскетичнішими. Але це не є свідченням того, що мистецький процес завмирає на ті роки. Ні, він триває, але набуває зовсім іншого характеру. Відновиться іконошанування лише у 843 р., коли офіційно й остаточно буде знов дозволено і створювати ікони, і вклонятися їм. Звичайно, те сторіччя – лише привід для вирішення серйозних суперечок, що виникали між іконоборцями та пошановувачами ікон. Як це часто траплялося у світовій історії, релігію було використано як засіб вирішення суто політичних проблем.

5.3. "Македонське Відродження"

Доба Комнінів (XI – початок XIII ст.). Протягом 867 – 1057 рр. біля керма влади знаходяться представники Македонської династії, завдяки чому період отримує таку назву. Після доби панування іконоборців, коли творів мистецтва гинуло ледь не більше, ніж створювалося нових, цей час можна вважати добою відновлення традицій. Мистецтво немов прокидається після важкого сну, знову відчувається тяжіння до античних зразків, до ранньохристиянських традицій. Храми раніших епох оздоблюються заново – адже їх мозаїки та фрески з фігуративними зображеннями також повсюдно знищувалися іконоборцями. Тепер споруди отримують новий внутрішній декор, перш за все це торкнулося Софії Костянтинопільської, яку прикрасили мозаїками.

У XI ст. одним з основних центрів архітектури стає Греція, а згодом – Італія. У 1011 р. завершилося будівництво монастирського комплексу **Хосіос Лукас у Фокиді** (іл.92), присвяченого св.Луці.

Об'єм собору цього монастиря виглядає дуже компактним завдяки тому, що має доволі плоску баню, яка лежить на приземкуватому барабані. Зовнішній декор обмежується лише вузькими колонками в подвійних арочних конструкціях вікон та ефектом кладки. Оздоблення інтер'єру собору,

як завжди, різко контрастує з екстер'єрною аскетичністю своїм багатством. Мозаїки Хосіос Лукас переважно золотофонні, графічні, образи досить суворі. Фігуративне зображення вдало доповнюється рослинним орнаментом, що впливає на враження загальної пишності, але не відвертає увагу від головного. За кольором мозаїчні композиції доволі стримані, у них немає активних кольорових "спалахів", які б сприймалися як акценти. На золотому тлі, що переливається десятками віддтінків, подано досить жорсткі за контуром сині, білі плями, графічність трактування найхарактерніше прочитується в трактовці складок драпіровок, що не стільки ліпляться об'ємом, скільки підкреслюються контуром, вирішуючись лінеарно (іл.93).

Архітектурне вирішення Хосіос Лукас стає схемою, за якою будуватимуть храми впродовж кількох сторіч на терені всієї Греції. За його зразком будують наприкінці XI ст. і монастир **Дафні** (іл.94) поблизу Афін. Він поступається монастирю св.Луки розмірами, за рахунок чього виглядає ще компактнішим, ніж його лише архітектурний прототип.

Пізніше протягом XIII-XIV ст. виникає ще кілька значних споруд аналогічного типу: храми в Містрі, монастирі Метеори.

Мозаїкове мистецтво сягає свого розквіту в храмах, що зводяться впродовж XI – XII ст. на терені Італії – у Венеції, Чефалу, Торчелло. На відміну від грецьких, вони м'якіші, звучніші за кольором, але під час їх створення майстри дотримувалися тих самих канонів, іконографічних властивостей.

XI-XII ст. – період, характерний особливо плідними культурними зв'язками Візантії з іншими державами. Це безперечно здійснює значний вплив на мистецтво імперії, яке в свою чергу і саме стає формуючим чинником для еволюції мистецького середовища держав, з якими контактує Візантія. Візантійські майстри – художники, архітектори – дуже цінуються за кордоном. Їх часто запрошують на роботу, передусім – до Київської Русі, де з кінця X ст. християнство стає офіційно визнаною єдиною панівною

релігією. Саме таким чином візантійські канони стають абеткою християнського мистецтва для Русі – архітектури, монументального живопису, іконопису, книжкової мініатюри, яка здобуває все більшого розповсюдження. Більшість давньоруських храмів того періоду будувалися і оздоблювалися або власне візантійцями, або за їх участю, за абсолютно непохитною візантійською схемою.

5.4. "Палеологівський Ренесанс"

Час між 1261 та 1453 роками – доба, що увійшла в історію культури та мистецтва під назвою Палеологівського Відродження, завершується у 1453 р. через навалу турків, яка поклала кінець існуванню золотої Візатійської імперії. Це останній злет культури, спровокований передусім черговим поверненням до античних традицій і у зв'язку з цим – посиленням світського напрямку в образотворчому мистецтві. Однією з найзначніших пам'яток як архітектури, так і монументального живопису став монастир Хора в Костянтинополі.

Його історія сягає ще V ст., але лише в XI ст. було зведено нову невеличку одноглаву церкву, яка з XIII ст. стала відомою під назвою **Кахріє-Джамі** (іл.95). Зараз поряд з нею височіє мінарет. У результаті численних перебудов храм перетворився на шестибанний. Загальна пірамідальна форма надає споруді враження стійкості. Всі пропорційні співвідношення між її складовими (основні об'єми, барабани, маси бань) вирішені дуже майстерно. Стіни церкви вкриті фресками та мозаїками. Їх образи значно тендітніші, вишуканіші від ранніх, скажімо, в Хосіос Лукас чи Дафні. За ритмікою композиції більш плавні, хоча разом з тим – і динамічніші.

Дуже активне храмове будівництво знов розгортається в Греції, особливо в Салоніках. Композиційна схема нагадуватиме ту, що виробилася ще в XI – XII ст., наслідування традиціям того періоду буде простежуватися весь час. Кінцем XIII ст. датується **церква св.Катерини,** що належить до т.зв.

“македонської школи”. Стилістичні ознаки тієї ж школи спостерігаються і в церкві **св.Апостолів**, що розташована поряд з міським західним муром. Її внутрішнє фрескове та мозаїкове оздоблення належить до XIV ст. Тоді ж виникає храм св. Пантелеймона. Першою половиною XIV ст. датується невеличка церква **св. Миколая**, декорована фресками. Дуже цікавою пам’яткою архітектури Салонік палеологівської доби є **церква Профітіс Іліас**, зведена близько 1360-х рр. (іл.96) у верхньому місті. Її зовнішній об’єм має ступінчастий характер, поступово полегшуючись завдяки легким аркадам. Баня дуже плоска, спирається на досить легкий барабан, прорізаний дуже вузькими вікнами. Апсиди церкви гранчасті в плані, прикрашені трьома ярусами вікон, верхній ряд яких сліпий. Храм теплий, м’який за колоритом, органічно вписується у навколишній ландшафт.

Другою половиною XIV ст. датується і т.зв. **монастир Влатадон**.

Припинивши своє існування, Візантійська імперія стала культурною та мистецькою скарбницею для багатьох територій. Болгарське, грузинське, білоруське, давньоруське мистецтво матимуть саме візантійське коріння, яке пустило дуже міцні паростки на тривалий період.

Поняття для самостійного визначення

Катакомби, базиліка, хрестовокупольний храм, баня, янгол, апостол, вівтар, конха, апсида, нартекс, неф, передвівтарна огорожа, ікона, іконоборство, хризма.

Розділ 6. МИСТЕЦТВО СЕРЕДНІХ ВІКІВ

В історії світового мистецтва доба, яку назвали “Середньовіччям”, інакше іменується “темними віками”. Ця епоха дуже тривала, майже тисяча років – від V до XIV ст. За цей період Європа багато разів намагатиметься зробити

неможливе – винайти філософський камінь, врятувати Труну Господню від невірних, знайти чашу Грааля... Але філософський камінь так і не знайдуть, а натомість запалають вогнища святої інквізиції, що назавжди врятують сильних світу цього від небезпечних ворогів – або занадто сильних, якою була Жанна д'Арк, або неприпустимо багатих, як тамплієри... Чашу Грааля так і не знайшли, але скільки лицарів поклали заради цього фантома свої голови...

Термін "Середні віки" або "Середньовіччя", звичайно, є умовним, оскільки цей хронологічний відрізок зазвичай сприймався проміжною ланкою між двома монолітними культурно-мистецькими ерами – античністю та Ренесансом. Один з художників і теоретиків доби Відродження, Джорджо Вазарі, вважав, що після античності до початку його власної епохи взагалі не було в мистецькій сфері створено нічого такого, що б заслуговувало хоча б на якусь увагу. Тому цей час дуже довго фактично випадав з поля зору, вважався добою занепаду, кризи культури та мистецтва. Насправді ж це було абсолютно неправильно. Середньовіччя породило безліч дуже своєрідних пам'яток архітектури, скульптури, стало добою розквіту вітражу. Це часи панування лицарської літератури, філософії, розвитку дуже специфічного театрального мистецтва, музики.

Культура Середніх віків за духом була кардинально протилежна античній. Людина була надзвичайно релігійною, богобоязливою. Європа, немов відчувши себе грішницею, на довгі віки схиляється в позі молитви. І лише з XIV – XV ст. вона нерішуче починає підводитися з колін згадавши про існування навколо світського життя. Культура та мистецтво цих сторіч просякнуті духовністю, позбавлені мирської скверни, покликані слугувати для слави Бога. Тому архітектура Середньовіччя, крім замкової, є переважно культовою, а основним жанром образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва є релігійний. Майстрами керує непохитна віра, яка стане рушійною силою на багато віків.

Однак характер культури та мистецтва, як і в будь-яку іншу епоху, визначається і ще одним аспектом, – політичною ситуацією. А вона була досить важкою. З V ст., коли фактично перестає існувати Західноримська імперія, починається скрутний час, важкий процес т.зв. Великого переселення народів. На терені колишньої західної частини імперії римлян утворюються окремі, дрібніші політичні об'єднання, на базі яких згодом і виникають сучасні Франція, Італія, Іспанія тощо. Між племенами, найбільш цікавими з яких у культурно-мистецькому аспекті надовго стали франки, постійно відбувалися сутички, війни за опанування новими територіями.

Середньовіччя поділяється на кілька самостійних періодів, але всі вони мають хиткі хронологічні межі, тривалість кожного з них залежить від географічної ознаки. Один і той самий період може, наприклад, у Франції тривати 200 років, а в Німеччині – 300 і т.д. Це визначається історико-політичною ситуацією. Загальна періодизація будується так:

мистецтво раннього (дороманського) періоду – V – X ст.
(V – VIII ст. – доба Меровінгів,
кінець VIII – середина IX ст. – доба Каролінгів);
романський стиль – XI – XII ст.;
готичний стиль – XIII – XIV ст.

6.1. Мистецтво раннього Середньовіччя

Від V – VIII ст. збереглося вкрай мало пам'яток, стосовно яких можна було б стверджувати, що вони здійснювали вплив на формування художніх стилів наступних епох. Цей період отримав назву доби Меровінгів завдяки тому, що так звали засновника династії франків Меровея. Фактично це ще був час, коли тісно переплітались традиції античні та християнські.

А ось протягом наступного періоду, часу правління Каролінгів, мистецтво переживає розквіт, досить жвавий злет. Інколи ця епоха навіть називається

Каролінгським Відродженням. Перш за все це пояснювалося тим, що Карл Великий, засновник імперії, що охопила ледь не всю Європу, волів у культурі бачити й відчувати античний дух. Двір великого Шарлеманя в Аахені був місцем, де радо приймали кращих майстрів, він був культурним центром доби. Тут створювалося багато рукописів, оздоблених мініатюрами. Саме в **Аахені** близько 800 р. було збудовано **придворну каплицю**, що нині вже є собором (іл.97). Це восьмикутник у плані. Архітектурний об'єм досить важкий, внутрішній простір трохи полегшується у сприйнятті завдяки тому, що ярусне членування допомагає відчути візуальне полегшення тягаря маси знизу догори. Аркади верхніх ярусів значно легші за нижні. Декор інтер'єру максимально лаконічний – лише чергування двох кольорів і капітелі тонких колон в аркадах.

Розквіт імперії Шарлеманя змінився роздрібненістю та міжусобицями, у яких потонули його спадкоємці після смерті імператора у 814 р. Але з XI ст. розпочнеться нова, дуже специфічна епоха, що породить перший загальноєвропейський художній стиль.

6.2. Романське мистецтво

Термін "романський стиль" (або романіка) має дещо умовний характер – у пізніші часи в стилістиці архітектури цієї пори вбачали зв'язок з римською, насамперед завдяки активному використанню арочних мотивів.

XI ст. – доба, якої сягає корінням один з найцікавіших феноменів світової культури – лицарство. Саме цей прошарок населення впродовж кількох наступних сторіч і буде формувати культуру та мистецтво. Починаючи з цього моменту, європейська культура стає надзвичайно куртуазною. Лицарем міг стати лише спадковий дворянин. Винятком з цього суворого правила міг бути тільки-но той, хто заслужив це надзвичайне право великим подвигом на ратному полі, скажімо, врятував життя королю або здобув

перемогу військову. Чоловік проходив кілька стадій підготовки до посвячення в лицарі: спочатку був пажем, потім зброєносцем, і лише після цього в результаті складних і тривалих ритуалів його приймали в лицарі. Девізом усього лицарства був вислів “Мій Бог, моя дама та мій король!”. Саме ці три позиції і визначали те, заради чого людина могла покласти голову на полі битви за часів Середньовіччя. Але кожен лицар мав власний девіз, герб, бойовий клич, стяг. Саме в цю епоху особливого значення набуває *геральдика**. Герб кожного дворянина, лицаря містить у собі майже всю історію його роду в стислому викладі. Кожна геральдична фігура, кожен колір, корона, стрічка має свій, дуже глибинний і багатошаровий зміст. Але далеко не завжди це оповідь славних подвигів предків носія герба. Якщо колись в історії роду ставався неславний випадок, після цього на гербі з’являвся додатковий елемент, який на все майбутнє існування роду, поки живий хоч один з нащадків, ставав свідком цієї ганьби. Лицар мав дуже складні та незручні для користування лаштунки та зброю. Смислове навантаження кожного з елементів пояснювали лицарю під час його посвячення. Зброї відводилися особлива роль, її навіть уявляли одухотвореною, що відображено в літературі, меч, як і кінь, отримував власне їм'я. Кожен вояк мав щит, шолом, меч (який мав форму хреста, бо ним лицар мав перемагати смерть та гріх ворогів), кольчугу, яка надівалася для того, щоб серце лицаря було недоступним зраді та гордині, спис – символ правди, залізо, на якому знаменувало перемогу правди над брехнею. Це лише основні елементи озброєння, їх було дуже багато, і все це важило десятки кілограмів (іл.98-99).

Невід’ємною складовою лицарської культури стали і турніри. Було розроблено дуже складний церемоніал виклику на турнірів, правила його проведення, ритуал нагородження переможців. З часом формується і кодекс т.зв. судових двобоїв, які пізніше почали називати дуелями. Існувала уява як про ідеальних лицарів, так і про ідеальних жінок. Середньовіччя – доба

панування ідеалів, культу “прекрасної дами”, хоча одночасно це часи постійних сутичок, коли людина могла сприймати оточуючий її світ лише з вузького віконця власного замку. Кожен справжній лицар повинен був мати свій жіночий ідеал, прекрасну даму, якій він присвячував усі свої благородні вчинки. В першу чергу це торкалося мандрівних лицарів. Цей культ має більш ранній прототип, це не більше, ніж трансформований культ Діви Марії. Але з часом цей образ втратив німб і перетворився на образ звичайної світської дами, заради якої лицарі ламали списи на турнірах.

Легенди залишили для нащадків і уяву про ідеальних лицарів, що сягає корінням ще приблизно IX ст. Саме тому часові приписують появу перших переказів про знаменитого короля Артура та “лицарів Круглого Столу”. Це і була картина ідеальних вояків (за легендою, їх було тринадцять), кожен з яких був втіленням сили, хоробрості, відданості королю та вірі. Образ короля Артура кочував зі сторіччя у сторіччя, за переказами, його замок Камелот стояв у центрі світу, а в ньому і знаходився той самий знаменитий круглий стіл, за яким сиділи тринадцять найславніших лицарів. Кожного разу, коли гинув хтось з цього числа, вирушивши на пошуки чаші Грааля, місце займав найгідніший. А знайти цю чашу було неможливо, бо то є умовність. Ця ідея-фантом є доказом того, що вся доба Середньовіччя пройшла під девізом прагнення до неможливого, пошуку казки, ілюзії, того, що свідомо недосяжне.

Лицарі об’єднувалися в ордени, яких на терені Європи було дуже багато. Вони поділялися на три групи – почесні, історичні та легендарні. Почесні ордени існували тільки для нагородження, як, наприклад, Орден Золотого Руна. Легендарні (до яких належав і орден лицарів Круглого Столу) існували лише в людській уяві, втілюючи в собі ідею рівності серед кращих. А історичні ордени були найчисленнішими. Велика кількість орденів складалася з ченців (девізом їх членів був той самий вислів “Мій Бог, моя дама та мій король!”, але без образу прекрасної дами). Але то були

войовничі ченці, що ставили собі за мету відвойовувати мечем слово Боже. Такими згодом будуть знамениті ордени тамплієрів (храмовників – лицарів храму), іоаннітів, Мальтійський, Тевтонський ордени.

У XI ст. починаються хрестові походи – військові паломництва до Палестини, рушієм яких була благородна ціль: звільнити Труну Господню від невірних. Але дуже швидко ця ідея потонула в прагматичнішій і перетворилася з причини на привід. А справжнім, майже вже неприховуваним бажанням, яке штовхало хрестоносців у похід, стало збагачення спустошеної казни. Основна хвиля хрестових походів прокотилася з 1096 по 1270 рр. Багато разів хрестоносці сідали на коней, спонукані благородною ціллю захистити справжню віру від мусульманської скверни і відвоювати основну християнську святиню, а поверталися, обтяжені трофеями. Через цю золоту ношу їм завжди чинили жорстокий опір, тому доба була дуже неспокійною політично.

Звичайно, часи, сповнені військових подій, заради чого б вони не розпочиналися, вимагали від людини створення надійного захисту. А таким оплотом перш за все мало стати житло. Тому архітектура романської доби була передусім спрямована на те, щоб витримати облогу і військовий натиск, тобто мала фортечний вигляд, була ілюстрацією ідеї “мій будинок – моя фортеця”. При чому, так відбувалося з будь-якою спорудою, незалежно від того, чи була вона первинно культовою, чи світською. У будь-якому разі вона мала бути спроможною виконувати оборонні функції. Тобто, можна сказати, що романське будівництво було більшою часткою фортифікаційним. Ці причини зумовили виникнення *замку* як нового типу житла.

Під час спорудження замку феодал дотримувався певних правил, що і давало йому можливість зробити своє житло неприступним. Зведений за всіма законами замок фактично неможливо було взяти приступом, якщо не вдаватися до якихось хитрощів, на кшталт, перекупити схему підземних

ходів або підкупити варту, щоб вона впустила через потайний хід або підняла підвісний міст. Головна умова, якої притримувався господар під час спорудження замку, – обрання вдалого місця (високого пагорба). Подекуди це взагалі могла бути стрімка скеля. Побудоване на такому пагорбі житло мало цілий комплекс переваг. По-перше, ворогів, що збиралися йти на штурм, було видно заздалегідь, що давало господарю час підготуватися до їх зустрічі. По-друге, діставатися такого замку було не просто дуже важко, а ще й досить довго. Замковий комплекс оточувався кільцем рову, наповненого водою. Інколи це кільце робилося навіть подвійним. Замок не був одинокою спорудою, у його комплекс, оточений високими і дуже товстими фортечними стінами, входила ціла низка обов'язкових компонентів: подвір'я, додаткові приміщення, які виконували суто утилітарні функції, церква, розгалужене павутиння підземних приміщень, центральна вежа, у якій мешкала родина сеньйора. Ця найбільша в замку кам'яна вежа називалася французьким терміном "*донжон*", і була в плані частіше за все круглою. Інші вежі, що розбивали лінії стін, теж були або круглими, або ж квадратними в плані. Їх перекриття були або двоскатними, або конусоподібними. Такий комплекс, що був передусім закликаний виконувати оборонні функції, мав дуже суворий, лаконічний вигляд. Стіни інколи були товщиною в кілька метрів. І вони, і вежі мали дуже обмежену кількість вузеньких віконець. Це було пов'язано з тим, що навіть вікна були призначені передусім для оборони, тому їм надавався вигляд бійниць: вони розширялися всередину, щоб звідти було зручно стріляти лучникам. Це спричиняло погане освітлення інтер'єру споруди. Усередині такого замку завжди досить волого та прохолодно. У верхніх частинах веж облаштовувалися майданчики для вартових. Саме враховуючи ці умови, замкова споруда була фактично позбавлена декору. Єдине, що могло сприйматися як декоративне оздоблення, хоча насамперед мало знову ж таки

фортифікаційну функцію, це т.зв. *мерлони* – зубці, якими завершувалися верхні частини веж і стін.

Вдалим зразком замку, зведеного відповідно до цих правил, став знаменитий **Альказар у Сеговії** (Іспанія), що почав формуватися ще у IX ст., а процес будівництва тривав до XVI ст. (іл.100). Враховуючи дату початку будівництва, його можна вважати одним з найстаріших у Західній Європі. Замок зведено на дуже високій скелі, він оточений мурами, має круглі в плані вежі з конусоподібними дахами. Доступ до нього дуже ускладнений завдяки майстерному використанню властивостей природного рельєфу.

На терені всієї Європи впродовж романської доби виростає ціла низка замків.

Франція. На кілька сторіч, протягом романського і наступного готичного періодів, мистецькою колискою стає Франція. Саме тут формуються канони нового стилю, як в архітектурі, так і в образотворчих мистецтвах. Домінуючу роль відіграє архітектура. Скульптура та живопис (крім книжкової мініатюри) у цей час цілком підпорядковані їй. Пропорції культових і світських споруд романського стилю дуже приземкуваті, важкі, це відображення сили й міці. Дуже багато замкових споруд, що розпочинали історію свого існування в цю добу, будуть зводитися ще дуже довго, інколи впродовж кількох віків. Але їх екстер'єр найчастіше залишається суто романським, а інтер'єр, навпаки, є відбитком наступних епох. Тому подекуди будівлі не мають органічного вигляду і наявна невідповідність зовнішнього і внутрішнього вигляду.

З XI ст. починається будівництво донжону замку **Божансі**, т.зв. вежа Цезаря, яка будувалася до XIX ст. (іл.101). Це споруда з вертикальними членуваннями. Цей замок пов'язаний з іменами Людовика VII та Елеонори Аквітанської, оскільки саме там було проголошено їх розлучення. Архітектурний об'єм вежі дуже важкий, прорізаний лише вузькими вікнами,

інколи поодинокими, інколи – спареними. Стіни мають досить яскраво виражені ребра, що підкреслюють характер членувань.

Протягом майже п'яти століть, з X до XV ст., будується замок **Шінон** (іл.102). З 1044 р. він був придбаний графами де Блуа та д'Анжу. Тут 1189 р. помирає Генріх II Плантагенет. Цей замок протягом сторіч був пов'язаний з іменами Жанни д'Арк, кардинала де Рішельє, інших славетних історичних осіб. Він має розвинуті, міцні мури, що тягнуться на дуже велику відстань. Їх лінія перетинається і круглими, і квадратними вежами, майже вдвічі вищими від рівня стін.

Протягом XII і XIII ст. триває процес будівництва і оздоблення двобаштового замку Кудре-Монбол, з XII ст. забудовуються **Кур-у-Берер, Гранд-Пресіньї, Мондубло, Сент-Бріссон**.

Стилістично близькою до Божансі є вежа замку *Монрішар*, який навіть належав тим самим графам д'Анжу і де Блуа. Донжон було зведено 1188 р. Філіпом-Августом. Він теж має вертикальні яруси, підкреслені виступами.

Феодальний замок ***Сент-Еньян*** почав історію свого існування ще з X ст., але від його первинного вигляду залишилися лише руїни. Тільки в XVI ст. він був перебудований і отримав уже суто ренесансове обличчя.

Разом з фортифікаційним будівництвом триває і дуже активне будівництво культове. Розробляється кілька основних типів склепінь, які використовуються під час зведення храмових споруд. Конструктивна система романського храму ще не така складна, якою стане за часів готики, але вже спостерігається введення нових елементів.

Найпоширенішими на тривалий час стають *напівциркульне*, *коробове* (у поперечному перетині та в торцях являє собою коробову криву) та *хрестове* (утворюється шляхом перетину під прямим кутом двох рівноцінних коробових перекриттів) склепіння.

Осередком розповсюдження культового будівництва стає долина Луари. Згодом все посилюється роль монастирів і черчених орденів, а

найвпливовішим у цю добу стає монастир у Бургундії. Кожен крупний монастир – це фактично незалежна держава всередині Франції, що підпорядковується тільки папі римському і являє собою серйозну противагу владі короля.

До кінця XII ст., коли центр культурного життя перебазується до столиці, основною політичною, релігійною, культурною силою Франції залишатиметься **абатство Клюні в Бургундії**. Перший виток історії монастиря почався ще в X ст., коли відбувалася т.зв. "реформа Клюні". Вона була спрямована на єднання та укріплення церкви. Тому розпочався процес вигнання світських вельмож, що нерідко стояли на чолі монастирів. Їх вчинки відповідали лише їх власним зацікавленням і аж ніяк не інтересам церкви. А коли один із таких людей, світський вельможа, герцог Уільям Аквітанський, граф Оверньський, заснував на своїх землях, де раніше були його мисливські угіддя, монастир, то це утворення не ставло підкорюватися ані світській владі, ані духовній. Єдиним авторитетом для нього був папа римський. На чолі монастиря постав чернець Бернон. Це було вдале поєднання біля керма влади духовної та світської особистостей. Абатство забудовувалося протягом кількох віків, тому на території його комплексу є зразки різних архітектурних стилів, своєрідний стильовий калейдоскоп (іл.103-109).

Однак загалом комплекс досить органічний, він позбавлений хаосу планування та невідповідності між собою зовнішнього декору споруд.

Перший етап його кам'яного літопису розпочався в XI ст. Клюні мав міцні укріплення, відповідно до вимог часу, був передусім фортецею. Зсередини комплексу супротивника було видно дуже добре, зовні ж, крім майже п'ятиметрових мурів, не можна побачити практично нічого. Центральний вхід до монастиря розміщений з західного боку. Брама, до якої вела дорога, була зведена у XII ст., як і ділянка зовнішньої стіни, що прилягає до неї. Раніше існувала ще внутрішня лінія стін. Лінії зовнішніх оборонних мурів

перериваються в кількох точках вежами, різними за формою в плані і зведеними в різні часи: вежа Фабрі, Кругла (XII ст.), Млинна, Сирна (XI ст.) вежі.

До складу монастирського комплексу входять ще низка утилітарних приміщень, два палаци пізніших часів, дві церкви (Богоматері Клюнійської, Сен-Марсель).

Але смисловою та композиційною домінантою усього абатства була знаменита **базиліка Сен-П'єр і Сен-Поль**, зведена за правління Філіпа I (сина Генріха I та королеви Анни, доньки Ярослава Мудрого). До появи в Римі собору св.Марка (XVI ст.) базиліка була найбільшою культовою спорудою світу. Вона будувалася в кілька етапів, розвиваючись стадійно, тому зазвичай їх називають "Клюні I", "Клюні II" та "Клюні III". Перша, найраніша базиліка, "Клюні I", була освячена в 967 р. Новий етап будівництва завершився в 981 р. – так виникла "Клюні II". А останній, третій етап формування базиліки належить уже XII ст. Спеціально для клюнійської церкви було облаштовано гігантські каменярні, найнято дуже багато людей для будівельних робіт. Споруда мала бути настільки просторою, щоб уміщувати в себе не тільки відвідувачів богослужіння, але й дві з половиною сотні ченців. Вона була п'ятинавовою, мала два трансепти замість одного, що зайвий раз підкреслювало її монументальність, вінець каплиць та вісім башт. У зовнішній лаконічності та монолітності головної церкви монастиря (а протягом тривалого часу – і всієї Франції) відчувається тяжіння ще до візантійських традицій. Портали* споруди були прикрашені рельєфами на сюжети з Нового завіту. В одній з частин меншого трансепту розміщена невеличка каплиця, що з'явилася тут у XIV ст. і має вже готичне архітектурне рішення і скульптурне оздоблення. Це **каплиця Жана де Бурбон**, свідок більш пізньої епохи формування клюнійського ансамблю.

Романські будівлі клюнійського абатства дуже бідні на скульптуру, що є характерною рисою стилю. Лише пізніше, за часів розквіту готики тут

з’являться пишні скульптурні шати. Тільки в порталі та на капітелях колон трапляються скульптурні елементи. Це або приземкуваті, важкі новозавітні постаті, часто розміщені в *мандорлах**, що символізують сяйво слави, або ж просто рослинний орнамент, трактування якого змушує згадати про коринфські колони античності. Світські споруди комплексу Клюні (палаци, утилітарні будівлі) належать уже значно пізнішим епохам, їм притаманні відмінні стилістичні риси.

Ближче до XII ст. панівною стає столиця королівства лілей. Це було пов’язано з посиленням королівської влади, що віднині вже стає не тільки конкурентоспроможною стосовно церковної влади, але й затіняє її. Основні сили кидаються на будівництво в Іль-де-Франс, тобто в Парижі та його передмістях. Тут починає формуватися ансамбль абатства, центральним стрижнем якого стає базиліка, що виникла між 1135 та 1144 рр. Абатство **Сен-Дені**... Йому у французькій історіїї відводиться особлива роль. Воно змінюватиме свій архітектурний вигляд протягом віків, перебудується, отримавши готичне вбрання, серйозно постраждає від люті Французької революції... Сен-Дені – не тільки одне з найзначніших абатств столиці, але й королівська усипальниця. Тут спочиває прах більшості французьких королів. Саме через те базиліка абатства і підпала під палаючий гнів парижан у 1789 р., коли майже всі монарші надгробки були розбиті, а тіла напівзнищені, – так чернь мстилася аристократії за ту зяючу безодню, що споконвіку відділяла їх. Згодом люди схаменулися і відновили усипальницю, адже це їх багатовікова історія, а минуле змінити не можна, його слід просто берегти. За легендою, пагорб присвячений св.Дені, який прийняв мученицьку смерть: його стратили за наказом римського префекта, а поховали на Горі, яку з тієї миті звуть Горою Мученика (Монмартром). А сама базиліка розташована на місці колишнього ще галльського кладовища, з яким інші перекази також пов’язують ім’я св.Дені, першого єпископа Парижа.

Перша, найраніша базиліка виникла тут ще в V ст. Відтоді вона стала місцем паломництва. Церква складається з частин, які на цю добу стають обов'язковими майже для будь-якої культової споруди, тобто виробляється певна її структура. Церква складалася з двох частин, уміщувала два яруси – наземний і підземний. У підземній частині розташовуються невеличкі окремі об'єми, що слугують як місцем поховання, так і місцем зберігання святих мощей або реліквій, фактично некрополем, а інколи їх пристосовують і для значно більш прозаїчних цілей – використовують як утилітарні приміщення. Такі приміщення називаються *криптами**. У наземній церкві Сен-Дені вперше були використані готичні елементи, тобто саме вона стала оповісником нового стилю в архітектурі Середньовіччя.

Усипальниця Сен-Дені – немов історичний глобус, на якому представлені не тількі різні історичні епохи, які відповідають періодам правління похованих тут королів, а й художні стилі, у яких створено їх надгробки (іл.110). Це немов сконцентрована, спресована історія французької меморіальної скульптури. План базиліки, схема поховань – це фактично карта, на якій позначено, у якому секторі будівлі панує романіка, у якому – готика, скільки метрів слід подолати, щоб дістатися Ренесансу. Остання крапля, вінець цієї стильової еволюції – надгробок останнього, страченого короля, Людовика XVI та його дружини Марії-Антуанетти з їх уклінними статуями з білого мармуру в молитовних позах (іл.111). Це одночасно пам'ятка слави французької корони і ганьби вандалів, що ледве не зщинили своє минуле.

Будівництво в ці часи не припиняється і поза межами Парижа. В усіх провінціях Франції, які стають усе сильнішими (Лангедок, Прованс, Нормандія), зразком, шаблоном, який використовується під час зведення монастирів і їх головних церков, слугує клюнійська базиліка Сен-П'єр і Сен-Поль. Вона надовго стає своєрідним модулем, її схема закладається в основу

десятків храмів романської доби **(собор Нотр-Дам-дю-Пор у Клермон-Феррані, церква у Сен-Нектері).**

Німеччина, Іспанія, Англія, Італія. На відміну від французького варіанту романського стилю, німецька романіка не може пишатися стилістичною єдністю. Країна складалася з низки самостійних герцогств, кожне з яких породжувало локальні школи, яким були притаманні власні традиції. Через складну політичну ситуацію і відірваність від міцного коріння античного спадку як романіка, так і пізніші стилі формуються на цих землях пізніше, але й утримуються довше. Тому хронологія художніх стилів тут прослідковується дещо інша. З X ст. починається процес розквіту німецького мистецтва, пов'язаний з утворенням Священної Римської імперії германських націй. Це політичне об'єднання виникло в результаті переможного походу Оттона I на Рим. Відтоді мистецтво поєднує в собі кілька традицій одночасно: власний спадок, античний вплив (за рахунок Риму), візантійський вплив (завдяки династичному шлюбу Оттона II з принцесою Феофано) і французькі віяння (адже бургундські взірці відчутні і тут).

У німецькій романській архітектурі розробляється кілька типів церков, що різняться за плануванням. Кожен з них був притаманний тій чи іншій локальній школі. Найхарактерніші риси ускладненого за плануваннням саксонського храму увібрали в себе **церкви св.Михаїла та св.Годехарда** (обидві – в **Гільдесгеймі**, XI ст.). Саксонська схема передбачала два трансепти, кожен з яких мав власний хор, і відповідно – два середохрестя. Цікавим зразком культової архітектури саксонської школи стала і церква **св.Кіріака в Гернроді** (кінець X – XII ст.) (іл.112). Вона має дві круглі в плані вежі на східному боці, між якими розташована власне апсида, що досить сильно виступає за лінію стіни. Основний об'єм членується на яруси за допомогою вікон, що чергуються зі сліпими арками. Башти також мають ярусне членування, у верхній частині розміщені спарені вікна, що візуально

трохи полегшує загальний, доволі масивний об'єм споруди. Інтер'єр церкви цілком підпорядкований законам симетрії. Уникнути монотонності вдається завдяки тому, що колони з прикрашеними рослинним орнаментом капітелями чергуються з прямокутними в плані стовпами. Церква має плоске перекриття, принцип, до якого німецькі архітектори цієї доби вдавалися доволі часто.

Рейнська школа представлена **собором у Вормсі**, що будувався з II третини XII ст. по I третину XIII ст. (іл.113). Він за своїм характером відрізняється від саксонського зразку. І східний, і західний фасади собору оформлені парами круглих у плані башт, як і в гернродській церкві, розбитих на яруси, тільки значно більшої кількості. Центральні башти теж є важкими об'ємами, приземкуватими масивами, багатогранними в плані. Апсиди також гранчасті.

Німецьке храмове будівництво загалом було відмітне більшою легкістю, ніж світське, передусім – замкове. Але всі ті риси, що позначилися ще в бургундській схемі, помітні в кожній будівлі.

Картина розвитку іспанського варіанта романського стилю в архітектурі та в образотворчих мистецтвах є, мабуть, найскладнішою та найспецифічнішою. Причиною цього є те історико-політична ситуація в країні, в результаті якої іспанське мистецтво перебувало під настільки різними впливами, що їх інколи були важко собі уявити як компоненти одного цілого. Іспанська романіка формувалася не тільки в залежності від бургундського першоджерела та античного коріння, як німецька, але й відчувала на собі серйозний тиск мавританських традицій. А вони за своїм характером мали дуже небагато спільних з локальними рис. Триває постійне протистояння іспанців та маврів, посилюється роль церкви, оскільки *реконкіста** відбувається під релігійними гаслами. Це не тільки боротьба за Піренейський півострів, це протиставлення християнства та ісламу. Як і в Німеччині, на цих землях утворюється багато локальних шкіл – на терені

Андалусії, Галасії, Кастілії тощо. Але шляхи їх розвитку різнилися не так явно. Оскільки іспанська архітектура увібрала в себе деякі характерні особливості мавританського будівництва, утворився унікальний, дуже цікавий симбіоз. Майстри вдавалися до підкопоподібних форм арок, використання принципу двоколірності (чергування, скажімо, білих і чорних елементів), строкатої орнаментики рослинного характеру. Цікаво, що інколи мавританські мотиви можуть бути лише натяком, а подекуди (залежно від географії) вони могли стати й базою, стрижнем, на який насаджувати додаткові деталі в дусі місцевих традицій. Цікаво, що така самобутність призводила інколи до неочікуваних рішень: у ролі дзвініць християнських храмів досить часто використовували мусульманські *мінарети**. Траплялося, що церкви будували на тому місці, де колись були *мечеті**, а тому новий комплекс міг включати в себе складові старого, не зважаючи на те, що вони кардинально різні і за ідеєю, і за візуальним утіленням.

Оскільки такий тривалий двобій християнства та ісламу, двох фактично рівноцінних сил, довго не завершувався однозначною перемогою якоїсь однієї, храмове будівництво (разом із замковим) в Іспанії стає особливо актуальним. Адже саме це шлях до остаточної перемоги, перемоги не тільки зброї, а й думки, віри, яка є найкращим засобом переконання, шляхом до підсвідомості. Це пояснює і той факт, що в Іспанії було багато святинь, до яких постійно прибували численні паломники. Однією з таких святинь було місто Компостела. З ним пов’язують історію про св.Іакова (сант-Яго), брата євангеліста Іоанна. Легенда проголошує, що св.Іаків Старший після довгих поневірянь був похований саме в Компостелі, що тут віднайшли його останки, і на цьому місці звели храм на його честь – тринавову базиліку **Сант-Яго-де-Компостела** (1078-1128 рр.). Її інтер’єр являє собою поєднання більшості перелічених вище ознак. Тут наявний і принцип чергування кольорів, колони поєднано у своєрідні пучки, що робить опори міцнішими, надає їм сталості. Вага масиву стін полегшується завдяки тому, що площина

стіни розбита на два різні за масою яруси, які розрізані арками, знизу значно більшими, зверху – легшими, здвоєними. Собор оздоблений скульптурними рельєфами, найцікавіші з яких з'явилися тут у ІІ половині XII ст. Це, як завжди, образи Старого та Нового Завітів.

Романська доба в Іспанії – це і часи замкового будівництва. По всіх провінціях воно йшло дуже жваво, особливо в Кастілії, яка завдяки цьому і отримала свою назву.

Починаючи з XI ст., англійське мистецтво підпадає під значний, інколи навіть переважаючий вплив французького, який буде визначати його основне наповнення впродовж віків. Історично склалося так, що Англія, дуже консервативна країна, що тяжіє до розміреності та воліє притримуватися старих традицій, протягом багатьох сторіч намагається протистояти Франції – як у політиці, так і в культурі. Коріння цього протистояння – в XI ст., коли Вільгельм Завойовник, володар французької провінції Нормандія, підкорив Англію. З цієї миті починаються спроби поєднати надзвичайно міцні локальні традиції з французьким (бургундським) впливом, що визначав загальний характер мистецтва (передусім архітектури) по всій Європі. Процес синтезу традицій, який був притаманний майже для всіх європейських варіантів романського стилю, що зумовлювалося кожного разу специфікою історико-політичної ситуації, в Англії був найскладнішим, найболючішим і дуже тривалим. Пізня стадія романіки тут уже буде співіснувати з готикою. А з середини XII ст. влада належить засновникам Анжуйської династії, що і стало яблуком розбрату між двома державами, яке багато разів спричиняло хвилі війн. Особливим періодом для англійської історії стане ІІ половина XI ст. – час активності, перетворень, війн і нестабільності. Це епоха, осяяна зіркою військового генія короля Річарда Левове Серце. Це були дуже неспокійні для країни роки міжусобиць, хрестових походів, війн з французами, що спричинило необхідність розвитку фортифікаційної архітектури.

Культова архітектура Англії досить масивна навіть для романського стилю. Об'єми споруд сприймаються важкими завдяки тому, що в численних випадках башти мають не дахи зі шпилями, а являють собою звичайні прямокутні або круглі масиви, однакові на всій висоті. Але водночас ці об'єми мають доволі багато членувань, що візуально дещо полегшують тягар маси. Специфіка планування англійського романського храму і в тому, що трансепт перетинає поздовжню наву майже посередині, тобто план набуває форми практично рівнобічного хреста.

У XII ст. на сході, поблизу Кембріджа, будується **собор в Ілі**. Його фасад має асиметричний вигляд, оскільки права його частина, що мала прилягати до центральної башти і створювати противагу лівому блоку, так і не була зведена. Як по горизонталі, так і по вертикалі об'єми собору мають досить дрібні членування на яруси, що візуально полегшує їх масу. Особливо цінним це є для веж, позбавлених шпилів і немов приречених на масивність – вони завершуються тільки своєрідними коронками, що перегукуються своєю формою з мерлонами стін. Цікаво вирішені вікна собору, оформлені перспективними порталами, їх яруси чергуються з ярусами сліпих аркад. Оздоблення собору належить уже більш пізній добі, оскільки саме готика визначила нинішній зовнішній вигляд більшості англійських романських споруд.

Так сталося і з **собором у Дерхемі**, інтер'єр якого за своїм характером уже суто готичний, як і деякі деталі екстер'єру. Але загальний характер завдяки своїй масивності сприймається архаїчніше. Собор має дуже важкі башти, також без шпилів. Фасадні вежі трохи вишуканіші за ту, що височіє над середохрестям завдяки тому, що прикрашені маленькими ажурними декоративними шпилями (свідчення готичного дихання).

Скульптура не отримала за часів романіки розвитку в англійському мистецтві, живопис (через специфіку кліматичних умов) зберігся вкрай погано. Але в ці часи неабиякий інтерес являла собою книжкова мініатюра,

яка прикрашала рукописні книги як релігійного, так подекуди і напівсвітського змісту.

Італійський виток формування європейської картини романського стилю є одним з каменів культурно-мистецького фундаменту пізніших часів. Поки, приблизно до XIII ст., Італія буде перебувати якщо не в ар'єргарді, то на одному рівні розвитку з іншими країнами, і відносно Франції займатиме другорядне становище. Але десь із середини XIII ст. становище докорінно зміниться, і вона на кілька сторіч (до XVII ст.) стане законодавицею мод у культурно-мистецькій сфері. Хронологія її художніх стилів з тієї миті буде вестися абсолютно відокремлено, все нове зароджуватиметься значно раніше, в своєму бурхливому розвитку Італія буде випереджувати всю Європу. І Середньовіччя для неї завершиться значно раніше, різниця буде складати не роки, і навіть не десятиріччя – вона вимірюватиметься сторіччями.

Але протягом XI-XII ст. тут, як і на терені Німеччини та Іспанії, панує політична нестабільність через те, що Італія не є єдиним, цілісним політичним об'єднанням. Її області відокремлені одна від одної, їх розвиток відбувається самостійно, базується на власних традиціях, античному підгрунті, хоча це і не виключає того, що для всієї італійської романіки були характерні спільні загальні риси. Але в архітектурі формуються деякі особливості, що є специфічною ознакою саме італійського романського стилю. Розповсюджується два типи споруд, тяжіння до яких було притаманне передусім саме Італії: *баптистерій** і *кампаніла**. Найчастіше баптистерії (приміщення, призначені для здійснення обряду хрещення) мали вигляд центричних споруд, що прибудовували неподалік від основного об'єму храму (**баптистерій у Пармі**, II половина XII ст.) (іл.114), а кампаніли (дзвіниці) в плані могли бути або круглими, або ж чотиригранними і також будувалися неподалік від церкви чи собору. Екстер'єр італійських культових споруд романської доби часто прикрашався

декоративним елементом, невеличкою аркадою, яка називалася *ломбардським аркатурним пояском*, завдяки тому що отримав розповсюдження з Ломбардії.

Усі ці риси найяскравіше виявилися в ансамблі, процес формування якого тривав понад сто років (з ІІ половини XI ст. до останньої третини XII ст.). Його декоративне оздоблення підпало і під зміни пізніших часів, передусім – готичної доби. Це **ансамбль у Пізі** (іл.115), що складається з собору (базиліки), баптистерію та кампаніли. Основна споруда – базиліка – має п'ять нав, її об'єм виглядає доволі легким для романської доби, оскільки західний фасад прикрашений легкими, вишуканими аркадами. Нижня його частина, що складає приблизно третину об'єму, розбита лише отворами трьох дверей, а інша площина з пілястрами на кутах є базою для чотирьох ярусів аркад. Центральна нава базиліки має плоске перекриття, що буде притаманне ще багатьом спорудам романської доби. Загалом будівля не страждає хаотичністю, вона витримана в єдиному ключі, не зважаючи на те, що її будували різні майстри з ІІ половини XI ст. (**Бускето**) до XII ст. (**Райнальд**).

Баптистерій, круглий у плані, майстром Діотісальві архітектурно вирішений дуже вдало. Робота над ним розпочалася в 1153 р. Його форма суцільна, дуже лаконічна, площини його стін також прикрашають аркади, але цього разу сліпі, з дуже вузькими, тендітними декоративними колонами. В арках розміщені невеличкі віконця, в нижньому, найважчому ярусі – в кожній арці, в другому їх значно менше. Середній ярус оздоблений готичними декоративними елементами, що робить будівлю пишнішою, більш ошатною.

Але цей легендарний комплекс має завдячувати своєю славою кампанілі, яка в історії світової архітектури більше відома під назвою "башти, що падає". Зазвичай її називають просто пізанською баштою (іл.116). Її центральна вісь відхилилася від вертикалі на 4,5 м, і сьогодні вежа

продовжує нахилятися. Час від часу проводяться реставраційні роботи, її трохи вирівнюють, щоб запобігти руйнації. За легендою архітектор та скульптор **Бонанно**, що почав працювати над кампанілою у 1173 р., закінчив своє творіння, воно немов не сподобалася замовникам, і скривджений маестро покинув Пізу. А віддана башта захотіла попрямувати за ним, і цей порив назавжди застиг в її нахилі наочним докором жителям міста. Насправді ж все відбувається значно прозаїчніше і нахил споруди пояснюється лише нерівномірним просіданням грунту під її фундаментом. Циліндрична кампаніла складається з восьми ярусів, з яких усі оперезані аркадами. Ці аркадні стрічки розташовані на певній відстані від стіни центрального стрижня вежі (крім нижнього та верхнього, де вони сліпі), тому загальний вигляд стає більш вільним, дихаючим. Цей засіб поєднує всі складові комплексу між собою, вони сприймаються органічно, доповнюючи один одного. Усі вони декоровані чорним і білим мармуром, тому оздоба виглядає доволі строкато. Поряд з цими складовими на терені Поля чудес, де розташовано комплекс, розміщено і кладовище.

* * *

Романська доба заклала дуже міцні підвалини для формування та еволюції наступного стилю, який прийде їй на заміну. Але, разом з тим, романський стиль з його міцністю, важкими об’ємами, превалюванням фортифікаційної архітектури, пануванням замків, міських укріплень, майже повною відсутністю декору споруд, їх фортечним характером, маленькими віконцями і товстими стінами за всіма своїми стилістичними ознаками є цілковитою протилежністю готиці, що заступить романіку на терені Західної Європи з XIII ст.

6.3. Готичне мистецтво

Починаючи з XIII ст., Європа вступає в зовсім іншу мистецьку добу, що згодом назвали *готикою,* розрізняючи три стадії її еволюції, яким притаманні різні стилістичні риси: рання, зріла та пізня (палаюча). За наступної епохи люди вбачали у формі арок, яка визначила характер архітектури тих часів, форму житла германських племен – готів, що утворювалося завдяки зв'язаним кронам дерев. Пізніше, коли стало зрозуміло, що ця версія є помилковою, назва вже настільки міцно закріпилася, що її так і не змінили. Тому і сьогодні мистецтво цих сторіч називається готичним, тобто асоціюється з варварськими племенами. Але наскільки ця культура далека від варварської!

З одного боку, зростає сила королівської влади, поступово посилюється значення світської архітектури. Але, водночас, Європа ще не знала такого злету церковного будівництва, як за часів готики. Домінуючою в ці часи залишається архітектура. Центром будь-якого міста стає собор, на будівництво якого кидаються всі сили мешканців. Успіхом ця будівля зобов'язана виключно тому, що робиться це не примусово, а за покликом душі, заради віри. Кожен мешканець міста вважає своїм обов'язком зробити свій внесок у справу будівництва храму. Все місто на одному подисі створює храм, і він тягнеться до неба, до Бога. Це немов кам'яна молитва, насичена проханнями про захист, тому, чим вищою буде споруда, тим швидше це благання почує Господь. І кожне місто намагається зробити собор найвищим, найпишнішим, найкрасивішим. Через це однією з найхарактерніших рис готичної архітектури є витягнуті форми, тяжіння до неба, спрямованість догори. Це приходить на зміну приземкуватим, важким романським формам. Готиці притаманна легкість, оскільки стіна вже не робиться такою товстою, як за часів романіки – у цьому фактично зникає потреба через політичні умови. Стіна як основна площина фактично зникає.

Це стає можливим завдяки тому, що, на відміну від романського стилю, готичний передбачає величезні, витягнуті, вузькі, стрільчастої форми вікна. Між ними залишаються лише незначні простінки, які власне і є стіною. Тому готичний храм надзвичайно добре освітлений, що кардинально відрізняється від романського. Крім цього, вікна заповнюються *вітражами**. Саме це, поряд зі специфічними склепіннями, робить готичну архітектуру неперевершеною і неповторною. Вітражне мистецтво виникло ще за каролінгської доби, в період раннього Середньовіччя, але свого апогею досягло лише зараз. Весь проріз вікна (а воно інколи могло сягати десятку і більше метрів у висоту) заповнювався композиціями, переважно на релігійні сюжети, з фрагментів кольорового скла, що поєднувалися між собою свинцевими перемичками. Головним інструментом було світло. Саме воно, потрапляючи на скло, примушувало працювати колір. Цей ефект ілюзорно розширював простір, збільшував його в багато разів і створював враження, що ані перекриття, ані стін немає взагалі – лише світло, легке і прозоре.

Декор екстер'єру й іртер'єру вирішувався також абсолютно інакше, ніж у романських спорудах. Готика – час панування скульптури в соборі. Рельєфами прикрашали вже не тільки капітелі колон і *тімпани** порталів (півколо над дверима), як раніше, а майже весь простір храму. Скультрурні постаті, чи то рельєфні, чи кругла скульптура, цілком залежать за своєю ритмікою від форми архітектурного членування, куди вони мають вписуватися, повністю підпорядковуються їй. Тому готична скульптура теж характерна спрямуванням догори, постаті витягнуті, тонкі та делікатні. З часом з'являється принцип т.зв. S-подібного вигину постаті, що робить її плавнішою, м'якішою. Це надає споруді вишуканості, ажурності, що доповнюється різьбленням шатрів на вежах – вони тонкі, вузькі та часто різьблені наскрізь, прозорі, немов вкриті кам'яним мереживом, мають вигляд голок, які пронизують тканину неба. Нерідко вони вкриваються

декоративними шишечками, що здалеку (адже пінаклі розташовуються на значній відстані від землі) збагачують загальний силует.

Культова споруда готичного стилю є повнокровним зразком синтезу мистецтв, уперше за багато віків. Архітектура, скульптура, монументальний живопис (у формі вітражів, адже для фресок просто не залишається площини стін), декоративно-ужиткове мистецтво (церковне вбрання, посуд і т.д.) – все це дуже органічно пов'язане одне з одним, скульптура і живопис підпорядковуються архітектурі. Але останню краплю в цій картині собору ставить музика. Лише орга́н своїм звучанням змушує пульсувати весь організм собору, пробуджує його до життя. Величезний простір храму немов пристосований для того, щоб цілком заповнюватися цими густими звуками, не залишаючи ані куточка для мовчання. Тиша готичного собору є мертвою, вона тільки і чекає на те, щоб орга́нний неспокій дав знак пробудитися. У мить, коли орга́н прориває храмову тишу звуком, здається, навіть скульптура змінює настрій, а каміння стає теплим...

Така специфіка тяжіння готичного храму догори зумовила виникнення специфічних нових форм та елементів, які надають храму сталості та міцності. За такої вузької, свічоподібної форми споруда, досягаючи певної висоти, неминуче мала б рухнути. Тому знадобилася система, яка б запобігала цьому і дозволяла б будувати храми, що б не знали обмежень у висоті. Таким засобом стали *контрфорси** – стовпи-устої, що ставилися із зовнішнього боку собора і приймали на себе тягар склепіння, нейтралізуючи його. Чим більшою була відстань між стіною і нижньою частиною цього стовпа, тим більшою могла бути висота храму. Контрфорси поєднувалися з тілом будівлі за допомогою похилих напіварок – *аркбутанів**. А верхня частина стовпа прикрашалася невеличкою, декоративною башточкою – *пінаклем**. Ця система нейтралізаторів тягаря надавала конструкції подібності до кістяка корабля, самі контрфорси з аркбутанами уподібнювали

собор до скелету. Тому і виникла потреба приховувати цей каркас під декором.

Склепіння готичних соборів також докорінно змінюється. Воно базується на ребрах – *нервюрах**, тобто є нервюрним. Нервюри згодом почали використовувати і як засіб декору. Кінець такого ребра спирався не на стіну, а на стовп чи колону. Інколи одна опора приймала на себе цілий пучок нервюр, в результаті чого утворювалася подоба парасольки. Простір, що перекривався таким ажурним склепінням, здавався вільним, легким, майже невагомим.

Часто всі три з чотирьох фасадів готичного собору (крім східного, де містився вівтар) мали, крім звичайних стрільчастих вікон ще по одному вікну круглої форми, яке за абрисом нагадувало квітку, пелюстки якої були заповнені вітражами. Таке вікно, діаметр якого міг сягати кількох метрів, називалося *розою*. Роза західного (головного) фасаду могла бути більшою за розмірами.

Планування соборів час від часу змінюється: ранній готиці були властиві помпезні п’ятинавові храми, а з середини XIII ст. відбувається повернення до дещо спрощених за схемою тринавових соборів. Східна частина оформлюється вінком каплиць. Головний фасад мав центральний портал, присвячений Христу, другий – Діві Марії і третій найчастіше був присвячений святому, якому найбільше вклонялися в тій місцевості, де будувався храм. Відповідно до цього в порталах розміщувалися рельєфи на певні сюжети. Центральні двері складалися з двох половинок, які ділилися вузьким стовпом з постаттю Ісуса Христа (інколи – Богоматері). Тимпан над цими дверима містив композицію на сюжет Страшного суду.

Готика Франції. У Франції готичний стиль, як і романський, зароджується раніше, ніж в інших державах, адже саме ця країна стала батьківщиною готики. Ще наприкінці XI ст. паростки готичного стилю стали окрасою численних архітектурних споруд, починаючи з абатства Сен-Дені

під Парижем. А зріла готика протримається тут до XV ст. XIII та XIV ст. – доба, дуже плідна для французької культури. Починається активний розвиток науки: тут, у Парижі, було засновано перший у Європі університет – Сорбонну. Не дивними в ці часи були і наукові диспути, предметом яких стали церковні догмати, але у філософському висвітленні. Закони церкви, їх всілякі тлумачення стали предметом суперечок, а не просто законом для виконання, на базі чого виникає *схоластика**.

Але ці часи, особливо XIII ст. (розквіт культури та мистецтва) були водночас надзвичайно складними в політичному аспекті. Починається досить тривала доба "французьких пап" – у 1305 р. посаду намісника св.Петра на землі посідає гасконець Бертран де Го, що отримає ім'я Климента V, який і став першим римським папою французького походження. Саме з нього і розпочнеться славетний "авіньйонський полон пап", який тривав до 1377 р., коли папи знову матимуть своєю резиденцією Рим, а не Авіньон. Протистояння папської і королівської влади (церковної і світської) призвело до того, що ситуація в країні стає вкрай нестабільною. У XIII ст. виникає таємний католицький суд, що згодом лякатиме всю Європу своєю жорстокістю, – *інквізиція*. Проти неї були безсилі будь-які аргументи. І Франція однією з перших постраждала від цього іспанського винаходу. З 1307 р. до 1314 р. країна потерпала від судового процесу, що став одним з найгучніших за всю історію Франції. Це був суд короля Філіпа Гарного над членами одного з найчисельніших лицарських орденів, що вів свою історію ще з кінця XI ст. Орден храмовників або тамплієрів володів надзвичайними коштами – про скарби лицарів храму ходили чутки. А королівська скарбниця пустіла з кожним днем. Саме це і стало справжньою причиною того, що отці-інквізитори звинуватили тамплієрів у чаклунстві, після чого прокотилася хвиля масових арештів. Тамплієри завдяки своїм коштам були занадто сильними, а значить – небезпечними, бо могли протидіяти королівській владі, з чим і вирішив покінчити король Філіп. Процес завершився, як це і

траплялося зазвичай, коли до справи залучалася інквізиція, вогнищем – головний магістр ордена Жак де Молле і три його помічники, а незабаром ще п’ятдесят чотири тамплієри зійшли на ешафот, а їх майно перейшло до королівської казни, заради чого, власне, і було розпочато процес. Але стара французька легенда стверджує, що саме цей день, коли було страчено Жака де Молле, став роковим для французької монархії. За переказами, тієї миті, коли полум’я торкнулося ніг великого магістра, він прокляв усіх французьких королів. Це лише легенда, але після смерті Філіпа Гарного, що не примусила себе довго чекати, французи почали говорити, що прокляття тамплієрів починає збуватися. Відтоді французька монархія існуватиме ще шістсот сорок два роки, на троні побувають двадцять чотири королі. Але лише дванадцять з них проживуть довше, ніж Філіп, і тільки-но шість із цих дванадцяти будуть правити довше, ніж він... Протягом чотирнадцяти років після страти тамплієрів на французькому троні побувало чотири монархи, що змінювали один одного з надзвичайною швидкістю, жоден з них не прожив і тридцяти п’яти років. Ситуація трохи стабілізувалася лише в 1328 р., коли династична гілка, до якої належав король Філіп, змінилася іншою – на троні опинилася т.зв. перша гілка Валуа...

Ось у таких умовах і відбувається храмове будівництво готичної Франції. Його основним центром стає Париж. Спорудою, яка стала взірцем, своєрідним шаблоном для зведення десятків храмів Франції, став легендарний **собор Паризької Богоматері** (іл.117-120). Його будівництво на острові Сіте тривало не одне сторіччя, він має дуже довгу та складну історію. На його кам’яному обличчі залишили відбиток кілька історичних епох: зморшками лягли на його чоло важкі часи інквізиції, впали дорогоцінними краплинами XVI – XVII ст., торкнулася сивиною Французька революція 1789 р... Собор стоїть на місці, де колись був давньоримський храм, а потім виникла базиліка. Будівництво розпочалося ще в 1163 р. Воно проходило в кілька етапів: перший завершився в 1200 р., другий – у 1245 р., третій – у

1250 р. Потім у будівництві настала недовга (на вісім років) зупинка, після чого знову завирувало кропітке будівництво. Роботи по зведенню та оздобленню Нотр-Дам-де-Парі з перервами тривали до XIX ст.

Не раз упродовж цього часу храм, що нині перетворився на восьме диво світу і який стільки разів оспівували поети, письменники, художники, був під загрозою знищення. Наприкінці XVIII ст. його збиралися зносити, і лише повторне освячення відповідно до вимог часу врятувало йому життя – собор присвятили богині Розуму, що була народжена фантазією синів революції. У 1802 р. споруду знову переосвячували, цього разу її готували до коронації. Свій тріумф тут зажадав зазнати Наполеон Бонапарт – у 1804 р. під склепіннями Нотр-Дам-де-Парі на його чоло поклали корону. А 1871 р. храм ледве не став жертвою пожежі – здається, сама доля не хотіла віддавати простим смертним право на володіння цим кам'яним дивом, вважаючи його занадто прекрасним для них.

Схема собору, яку поклали за основу під час зведення десятків соборів інших міст, дуже лаконічна. П'ятинавовий храм має чітко виражений розподіл на три яруси як по вертикалі, так і по горизонталі, утворюючи своїми контурами гігантську літеру "Н". Верхня частина споруди має трохи не завершений вигляд – фасадні башти не мають гострих шпилів, і лише вежа над середохрестям увінчується голкою тонкого, ажурного шпиля. Нотр-Дам збагачений складною системою контрфорсів, які на велику відстань відкинуті від його стін. Нижній ярус споруди має три портали, середній з яких трохи більший за бокові. Вони багато прикрашені скульптурою, в тимпані розташовані рай і пекло, постаті Христа, Богоматері та янголів. Над нижнім ярусом розміщено знамениту галерею королів, що складається з двадцяти восьми постатей іудейських, ізраїльських королів. Їх як символ самовладдя було скинуто в 1793 р., але коли натовп схаменувся, статуї було повернуто на їх місця. Фасади Нотр-Дам (крім східного) прикрашені трьома прекрасними готичними розами XIII ст., заповненими поліхромними

вітражами, а під західною розою нині розміщується орган XIX ст. Храм і сьогодні залишається живим організмом – у 1980 р. на його паперті відслужив святкову месу папа римський Іоанн Павло II.

У 1239 р. королю Людовику IX Святому пощастило у Венеції придбати величезну шановану всіма християнами святиню – терновий вінок, який лежав на чолі Христа. Для зберігання цієї коштовності він наказав збудувати каплицю, гідну неї, яка згодом стала справжньою короною, що прикрасила чоло Парижа. Безпосередньо поряд з нею розташовувалися королівські апартаменти, з якими сполучалася верхня частина каплиці. Будівництво було доручено архітектору П'єру де Монтрою, і 25 квітня 1248 р. відбулося освячення **каплиці Сент-Шапель** (іл.121-122). Вона має цікаву, не зовсім звичну структуру. Споруда складається з двох поверхів, верхньої та нижньої церков, але верхня значно більша за об'ємом і висотою за нижню. Нижній ярус має лише сім метрів у висоту при сімнадцятиметровій ширині, тоді як верхня церкваув висоту сягає п'ятнадцяти метрів. Загальна ж висота споруди складає сімдесят п'ять метрів – завдяки ажурному легкому шпилю. Нижня церква тринавова, центральна нава значно ширша за бокові, а верхня має лише одну наву. Принципи освітлення цих двох ярусів кардинально різні: нижній освітлюється лише завдяки незначній кількості невеликих вікон, а верхній має п'ятнадцять величезних, п'ятнадцятиметрових вузьких вікон, цілком заповнених різнокольоровими вітражами так, що вони фактично заміняють стіну. Залишаються лише вузенькі незначні простінки між вікнами, все інше утворюють найстаріші в Парижі вітражі з євангельськими сценами – тут їх тисяча сто тридцять чотири. Коли сонячне світло потрапляє крізь ці вітражі всередину каплиці, інтер'єр якої прикрашений позолоченим різьбленням, навіть повітря стає різнокольоровим: це мерехтіння нагадує блиск коштовного каміння, самоцвітів, що грають на сонці. Завдяки цьому чарівному ефекту Сент-Шапель називають коштовною шкатулкою. Інструментом, який створює це мінливе диво, є виключно сонячне світло.

Склепіння нижнього ярусу каплиці прикрашені зірками, геральдичними птахами та лілеями. Домінують червоні та сині площини, оздоблені золотими елементами, що створює враження пишної святковості.

Наприкінці XII ст. у Парижі починається будівництво церкви **Сен-Жермен-л'Оксерруа**. Вона стала результатом розвитку архітектури протягом п'яти століть. Її розмістили на місці давної споруди ще VIII ст. Дзвіниця церкви виконана в романському стилі, хор – у готичному, аркада – здобуток палаючої готики, оздоблення вже дихає ренесансовими традиціями. Цій церкві судилося відіграти рокову роль в історії Франції – звуки саме її дзвонів стали сигналом для початку різанини в ніч на 24 серпня 1572 р., яку назвали Варфоломіївською ніччю.

Трохи повільніше входила в свої права готика в цивільній архітектурі Франції. Тут ще досить довго буде зберігатися віяння романського стилю, риси якого майстри часто поєднували з уже власне готичними. У Парижі на межі XIII та XIV ст. будується **Консьєржері** (іл.123-124), що спочатку виконувала функції звичайної адміністративної споруди, а згодом, з XIV ст. стала в'язницею, першою в Парижі. Її екстер'єр ще виконаний у традиціях романської будівлі замкового характеру, тоді як інтер'єри вже мають цілком готичний вигляд, про що передусім промовляють склепіння. Найважчими в історії Консьєржері були роки Французької революції – за час між січнем 1793 р. і липнем 1794 р. понад дві з половиною тисячі в'язнів вийшли звідси, щоб покласти свої голови під ніж гільйотини. Серед них була і остання королева Франції Марія-Антуанетта, яка також рушила на ешафот з камери Консьєржері, де провела понад два місяці на самоті. Час перетворив її камеру на каплицю.

На терені всієї Франції впродовж кількох сторіч йде дуже жваве будівництво храмів, більшою часткою присвячених Діві Марії, для яких за взірець слугував Нотр-Дам-де-Парі. Найзначнішими з них стали п'ятинавовий собор у **Шартрі**, цікавий своїми різними фасадними баштами

(іл.125), тринавовий храм у **Реймсі**, де коронували французьких монархів (іл.126), тринавовий собор в **Ам'єні**, що мав помпезний тринавовий трансепт (іл.127), нарешті, два з найпізніших – собор у **Руані**, башта якого над середохрестям піднялася на висоту ста тридцяти метрів, та в **Страсбурзі** (іл.128).

Готика Німеччини, Англії, Іспанії. На відміну від Франції, Німеччина не відрізнялася за доби панування готики політичною єдністю, тому ситуація утворилася досить складна. У німецькій архітектурі готичного стилю з'являється кілька нових рис, що надають їй самобутності. По-перше, тут виникає тип однобаштового фасаду собору, а це змінює його загальний зовнішній вигляд. Яскравим зразком такої схеми храму став **собор у Фрайбурзі**, що будувався протягом 1320 – 1350 рр. (іл.129). Його башта увінчана шатром з ажурним кам'яним плетінням, але він не такий тонкий і високий, якими завершуються французькі храми. Собор має доволі глибокий перспективний портал, оформлений досить високим *вімпергом**. Рози, на відміну від французьких, були не настільки розвинуті, в них переважало кам'яне мереживо, але не вітраж, що займає меншу площину.

Цілком готичними за своїм характером є і храми в **Тюбінгені, Ройтлінгені, Марбурзі.**

Крім того, поряд зі спорудами звичайного планування, у Німеччині досить часто будуються церкви т.зв. *зального* типу, коли середня та бокові нави мають однакову висоту. На німецьких землях особливо багато храмів, процес зведення яких розтягається на кілька сторіч. Так сталося з собором у *Кельні*, який будувався з XIII до XIX ст. Але загалом німецькі культові споруди базуються на французьких взірцях, адже більшість архітекторів працюють на терені Франції, а повертаючись, привносять традиції французької готики у власне будівництво.

Храми дуже багаті на скульптуру, яка за своїми стилістичними рисами значно відрізняється від французької. За своїм характером вона більш важка,

дещо жорсткіша, але схильна до індивідуалізації, реалістичніша. Впродовж XIII ст. було створено три найхарактерніших скульптурні ансамблі соборів Німеччини – у **Наумбурзі, Магдебурзі та Бамберзі.**

Бамберзький собор багатий і на рельєфи, і на круглу скульптуру. Тут розміщено і старозавітні, і новозавітні сцени. Багато уваги приділяється рисам облич, де трапляються і вікові характеристики, тобто йдеться вже не про абстрактні, типізовані риси. Майстри вдаються до конкретики, подаючи реалістично постаті Єлизавети, пророків. Постатям собору притаманна дуже ретельна проробка складок драпіровок, що робить їх пластичнішими. Але найцікавішою серед усіх справедливо назвати одну статую, яка має умовну назву **"бамберзький вершник"** (іл.130). Існує припущення, що вона наділена портретними рисами і зображує імператора Конрада III. Новизна трактування цього образу передусім полягає в тому, що скульптор розмістив у соборі кінну статую, поставивши її на постамент. Композиція пронизана статичністю, має пірамідальний (тобто найусталеніший) характер. Повний спокій її ритміки порушується лише тим, що ліва задня нога коня зображена в кроці і ледве торкається постаменту. Образ вершника, чоло якого увінчане короною, а тіло ховається в щільні складки плаща, незважаючи на всю свою монументальність, все ж дихає якоюсь недосказаністю. Вираз його обличчя переданий скульптором таким чином, що здається, немов він щось промовляє, виникає ілюзія передчуття.

Цікаве вирішення знайшли майстри і в алегоричних статуях собору в **Магдебурзі**. По обидва боки портала розміщено по п'ять статуй дів: з одного боку постаті дів, що сміються, з другого – що плачуть.

Відрізняється від звичайної і трактування образів собору в Наумбурзі, серед яких варто звернути увагу на одну скульптурну групу. Постаті **маркграфа Еккегарда та його дружини Ути** (іл.131) мають удавати саме групу, але вони ані композиційно, ані ритмічно не пов'язані одна з одною, а просто розташовані поряд. Більше того, їх можна сприймати як дві

протилежності. Майстер перетворює чоловічий образ на символ грубої сили, дає йому в руки щит і меч, обличчя робить дуже важким за масою, відстороненим. Постать Ути є уособленням жіночої вишуканості, тонкості та незахищеності, навіть деякої полохливості, що виражається за допомогою її жесту. Монументальність досягається лише завдяки тому, що фігури вдягнені у важкі, масивні складки драпіровок. Але обидві постаті об'єднані загальною рисою – деякою відчуженістю, потойбічністю. Це стає зрозуміло, якщо згадати, що ці дві реальні історичні постаті, як і кілька інших, були виконані після смерті моделей.

Поряд із храмовим будівництвом у Німеччині в ці часи продовжувалося і замкове (**замок Ліхтенштайн**, XIV ст.).

Англійський варіант готики формувався приблизно з кінця XII до середини XVI ст., розквіт монастирського будівництва припадає на XIII-XIV ст. Бурхливому розвитку готики не стала на заваді навіть Сторічна війна, що виснажувала Англію протягом двох останніх третин XIV та першої половини XV ст. Найбільш показовим зразком англійського храмового будівництва є тринавовий **собор у Солсбері,** що будувався протягом п'ятдесяти років (з 1220 по 1270 рр.). Він перетинається двома розвиненими трансептами, як це часто траплялося в англійських храмах, і позбавлений вінку каплиць. Загальний вигляд не має такого полум'яподібного характеру, як французькі готичні споруди, він більше розростається по горизонталі. Яскраво виражене спрямування догори прочитується лише в башті над середохрестям, яка прикрашена шпилем, який не є таким високим і ажурним, як у французьких готичних будівлях.

Те ж можна спостерігати і в **соборі в Лінкольні**. Це одна з найскладніших споруд англійської готики, з ускладненим плануванням, що будувалася переважно протягом XIII-XIV ст., хоча початок його зведення припадає ще на романську добу. Важка за масою нижня частина собору прикрашена на головному фасаді двома баштами, які позбавлені шатрових шпилів, тому

загальний об’єм храму доволі важкий. Але цього не можна сказати про інтер’єр лінкольського зразка готики. Його склепіння утворюються своєрідними нервюрними парасольками, опори складаються з пучків тонких колон, на які спираються багатоярусні, немов перспективні арки. Інтер’єр собору дуже легкий, прозорий, що дещо не відповідає загальному характерові зовнішнього вигляду.

Аналогічним за загальною схемою – тринавовим з двома трансептами – був і **Кентерберійський собор** (XI-XVI ст.), збагачений кількома каплицями з боків. А найбільш наближеним до французького типу готичних храмів є знаменитий собор **Вестмінстерського абатства**, що слугував місцем коронації англійських монархів, як Реймський собор у Франції. Він тринавовий, з тринавовим трансептом, вінком каплиць зі східного боку.

В Іспанії готика розповсюджувалася поступово і нерівномірно. Швидкість її появи на певній території залежала від того, чи є ще там залежність від маврів, чи вони вже втратили там свою панівну роль. Загальний характер архітектури та образотворчого мистецтва також залежить від цього. Пізніше за все готика дала себе знати на півдні країни, в Андалусії. Фактично ще залишаються окремі локальні школи, яким притаманні власні традиції, де переплітаються місцеві, французькі та арабські впливи. Тут, як і в англійському національному варіанті готичного стилю, спостерігається розростання об’єму собору по горизонталі, а не вертикалізм. Активне храмове будівництво триває в Толедо, Севільї, Леоні, Бургосі.

Стара столиця Іспанії, місто зброярів Толедо багате на церкви готичної доби. За панування готики тут виникає **церква Сан-Хуан-де-Рейєс**, інтер’єри якої дуже пишно оздоблені скульптурою, верхні частини вікон заповнені кам’яним плетивом, невеличкі шатри прикрашені декоративними шишечками, однак спостерігаються і впливи мавританських традицій, передусім у формах арок. З XIII по XV ст. у **Толедо** будується **собор** (іл.132) з прикрашеним трьома коронами шатром шпиля, глибоким перспективним

порталом головного фасаду, слабо розвиненим вімпергом над ним. Його інтер'єр дуже багатий на скульптуру. Головною окрасою центральної нави собору є *ретабло** – велика стіна, увінчана розп'яттям, на кшталт вівтарної перегорожі, але дуже високої, наповнена дерев'яною поліхромною скульптурою, яка сповіщає про події з життя Христа.

У багатьох спорудах готичної Іспанії ще зберігається вплив мавританської архітектури, у склад деяких навіть включають залишки більш ранніх мусульманських споруд (**собор у Севільї**).

З одного боку, Середньовіччя заклало дуже міцні підвалини для формування наступної еволюційної фази в культурі. Але те, що прийшло на зміну готиці, було кардинально протилежним їй за всіма ознаками. Згодом до традицій Середніх віків ще будуть звертатися, час від часу спостерігатимуться періоди своєрідної реанімації готичних традицій. Коли знову перемагатиме дух над тілесним початком, в образах з'являтиметься відстороненість і пануватиме релігійний жанр. Але це траплятиметься не часто, тоді як уся Європа буде поглинута новим явищем – Відродженням.

Поняття для самостійного визначення

Лицарство, куртуазна культура, чаша Грааля, романіка, готика, нервюри, контрфорси, напівциркульне склепіння, коробове склепіння, пінакль, крипта, готична роза, вітраж, донжон.

Розділ 7. МИСТЕЦТВО ІТАЛІЇ ЕПОХИ ВІДРОДЖЕННЯ

Гігантського проміжку часу, коли тривало Середньовіччя, виявилося цілком досить, щоб Європа замолила всі свої античні гріхи. Вона перегорнула сторінки лицарської доби і вступила в зовсім іншу. Знову відроджується тяжіння до античних зразків, мистецтво підводиться з колін і замість молитовної пози схиляється в уклоні земній красі. Середньовічні замки перетворюються на пишні ренесансові палаци, лицарські турніри – на поетичні змагання, замість хрестових походів починається обмін майстрами: художників запрошують від одного монаршого двору до іншого. Починається злет мистецтв – доба Ренесансу, один з найпліднішних золотих віків світової культури.

Відродження, або Ренесанс, без перебільшення може називатися однією з найцікавіших та найпліднішних епох за всю історію світової культури. Цей період є справжнім золотим віком мистецтва. Процес охопив всю Європу, але розпочався він в Італії. З цієї миті саме ця держава стає культурним та мистецьким центром, вийшовши з тіні, в якій перебувала за часів Середньовіччя. Упродовж кількох наступних сторіч Італія буде панувати на мистецькій ниві, здійснить такий неймовірний стрибок у розвитку, якого ще не бачив світ. І цей феномен стане неповторним – жодна епоха і жодна країна ніколи не знатиме більше нічого подібного. Але цей стрибок виснажить Італію настільки, що після нього вона знову надовго відійде на другий план, сховавшись за плечі інших країн, передусім Франції. Художня культура Італії наступних епох теж, безперечно, буде викликати інтерес, але це вже буде поступовий, досить рівномірний розвиток. Вона поступиться своєю головною роллю, і з завершенням доби Відродження місце лідера в художній культурі стане вакантним. Ініціативу візьмуть у свої руки інші держави, що перепочили та набралися творчих сил і натхнення, поки Італія дивувала світ генієм своїх вихованців. З нею сталося те, що відбулося з

Францією, яка виплеснула в Європу хвилю готики, тоді як Італія ще збиралася духом. Ні до, ні після цього ніде не народжуватиметься стільки безмежно талановитих особистостей за такі стислі терміни. Злет італійського Відродження займає лише кілька десятиріч.

Хронологічні межі Італійського Ренесансу однозначно окреслити неможливо. Існує багато варіантів періодизації, відрізняються передусім західноєвропейські та вітчизняні. Але в будь-якому разі користуються зазвичай двома системами. Перша передбачає розподіл на періоди за стилістичними ознаками. Найузагальненіша матиме такий вигляд:

Проторенесанс (Предвідродження) – кінець XIII – I половина XIV ст.;

Ранній Ренесанс – XV ст.;

Високий Ренесанс – кінець XV – I третина XVI ст.;

Пізній Ренесанс – середина та II половина XVI ст.

А друга система – італійська – дає назви за сторіччями, тобто це фактично італійський переклад порядкових числівників:

Дученто – XIII ст.;

Треченто – XIV ст.;

Кватроченто – XV ст.;

Чінквеченто – XVI ст.

Але ця періодизація є, хоча і зручнішою, але не зовсім коректною, оскільки стилістично періоди змінюють один одний за іншою схемою.

Крім того, існує ще одна проблема, пов’язана з періодизацією італійського мистецтва доби Відродження. Починаючи з 1520-х рр., на терені Італії формується стилістично зовсім інший феномен, який отримає назву “маньєризму” і триватиме майже до кінця XVI ст., а за межами Італії навіть пізніше. Але лише протягом останніх років у вітчизняній мистецтвознавчій літературі його почали виділяти як самостійну ланку в ланцюгу еволюції мистецтва. У зв’язку з цим слід вносити деякі зміни у періодизацію ренесансової художньої культури – оскільки період, який зазвичай

вважається Пізнім Відродженням, насправді вже просочений маньєристичним духом, тому пізня фаза Ренесансу фактично не має місця, заміняючись маньєризмом.

Крім того, в різних частинах Італії Ренесанс також формувався різними темпами – десь починався раніше і співіснував ще з пізньосередньовічними традиціями, десь виявляв себе пізніше. Це пояснювалося, як завжди, специфікою політичної ситуації в Італії, яка на той час являла собою окремі дрібні утворення, а не єдину міцну державу.

Ці мистецькі події торкнулися різних країн. У мистецтвознавстві існує не тільки поняття італійського Ренесансу, але й термін "Північного Відродження" (йдеться про країни, що лежать північніше від Альп, тобто про північ відносно Італії). Тому країнами Північного Ренесансу називають передусім Францію, Нідерланди, Німеччину, Іспанію, Англію. Питання хронології в Північному Ренесансі вирішується значно складніше, ніж в італійському. Деякі фази розвитку, як, наприклад, Високий Ренесанс, тут відсутні взагалі. І хронологічні межі взагалі мають зовсім інший вигляд, бо всі процеси починаються значно пізніше, проходять повільніше і затягуються на триваліший термін. У кожній державі формується свій варіант як Ренесансу, так і маньєризму, що його заступить, з національними особливостями, притаманними тільки їй. Франція, Нідерланди, Іспанія по-своєму трансформують ренесансові віяння, утворивши власну, унікальну культуру з особливим забарвленням. Весь цей відрізок часу до сьогодні зазвичай так і називають Північним Відродженням, хоча слід пам'ятати, що значний часовий проміжок є вже маньєристичним.

Термін "Ренесанс" має довгу історію існування. Уперше він був застосований у XVI ст., тобто відразу після виникнення власне самого явища, яке він означає. Авторство терміна "Rinascita" належить **Джорджо Вазарі**, учневі знаменитого Мікеланджело Буонарроті. Ця людина зробила величезний внесок у справу дослідження художньої культури. Вазарі є не

лише одним з живописців-маньєристів, але й автором багатьох цікавих життєописів найвидатніших архітекторів, скульпторів та живописців доби Відродження. На них базуються і сучасні науковці. Його книги містять не лише скупу інформацію про створені роботи, але й цікаві, живі розповіді про характер митців, їх взаємини з оточуючими. Саме це є особливо цінним у книгах Вазарі, оскільки він подає кожного з художників як живу людину, зіткану з плоті та крові, і не робить з неї ідола, позбавленого всіляких недоліків.

Доба Відродження могла розпочатися тільки в Італії, оскільки саме вона мала наймічніший пласт власної античності, на якій і було виплекане Відродження. Спочатку метою художників було відродити ту саму античність, її дух, традиції, ідеали. Але в результаті ця спроба виявилася невдалою – другої античності так і не було створено. Однак натомість народилося абсолютно нове мистецтво, яке лише мало за базу античну культуру, хоча і було зовсім іншим. Це явище кардинально візрізнялося від середньовічного мистецтва, будучи йому цілковитою протилежністю. Звісно, кожна людина тих часів залишалася в душі глибоко віруючою та богобоязкою. Але загальний теоцентризм поступається антропоцентризму – віднині центром уваги, об'єктом шанування, дослідження і уваги стає людина, що довели представники італійського гуманізму. Змінюється домінанта менталітету людини. Поновлюється інтерес до сюжетів античної міфології, культ оголеного тіла, що було під суворою забороною за часів Середньовіччя, коли все тілесне вважалося потворним. Художники вивчають давню літературу, проводяться розкопки, під час яких світ і побачив перші античні (тоді ще тільки давньоримські) пам'ятки, які і надихали митців. Знову оспівується людська врода, причому, врода звичайної, смертної людини, об'єктом поклоніння стає тілесна оболонка, в яку, немов перлина у мушлю, поміщається безсмертна душа. Але, незважаючи на таке опоетизування краси людського тіла, художники одночасно роблять його і

предметом суто наукових, анатомічних штудій, що також було не просто ризикованим, а неможливим за часів панування святої інквізиції. Не позбавлено певної частки ризику це було і за часів Ренесансу.

Головна характерна риса митців Ренесансу, завдяки якій і став можливим такий небачений донині прогрес у художній сфері, – їх всебічний розвиток. Кожен з тих, кого ми звикли називати "титанами Відродження", був універсальною людиною, коло його зацікавлень було дуже широким. Це міг бути одночасно архітектор, скульптор, поет, музикант, винахідник тощо. Причому, все це робилося з однаковою мірою вправності та з однаковим захопленням. Талант художників Відродження дуже багатогранний. Ті, кого сучасні дослідники називають "художниками середньої руки", також мали досить високий професійний рівень, тому на тлі їхньої праці стає можливим такий сплеск творчості майстрів, доробок яких і став основою культури Ренесансу. Їх виплекала надзвичайно плідна доба.

Проторенесанс. Надзвичайний підйом переживає в ці роки література. Кілька особистостей закладають підвалини нової італійської прози та поезії. Вони однаковою мірою належать як Середнім вікам, так і Ренесансу, бо жили та творили на зламі епох, через що їх і називають останніми поетами чи письменниками Середньовіччя і першими літераторами Ренесансу. XIII-XIV ст. – це часи, коли працювали **Данте Аліг'єрі** (1265-1321 рр.), колами пекла "Божественної комедії" якого мандрували читачі впродовж наступних сторіч, **Франческо Петрарка** (1304-1374 рр.), сонети на життя та смерть мадонни Лаури якого стали вершиною поезії на віки, **Джованні Бокаччо** (1313-1375 рр.), що увійшов в історію італійської літератури як один з найскандальніших авторів, викликавши здивування і обурення церкви своїм "Декамероном". Твори цих фундаторів нової літератури стали взірцем для численнних поетів та письменників на довгі роки не тільки в Італії, а й за її межами, народили багато послідовників.

Дослідники називають добу Проторенесансу епохою передчуття. Це не просто відрізок часу, це певний стан культури, яка в цю мить немов готувалася до сплеску, відчуваючи, що мають настати кардинальні зміни, люди, які все перевернуть, вже народилися. Виділяється кілька міст, які час від часу то беруть на себе роль лідера, то відходять на другий план, немов відпочиваючи та набираючись сил. Це Піза, Флоренція, Рим, Сієна, Падуя, Венеція. Остання, щоправда, майже ніколи не відчувала на собі змін політичної ситуації, фактично постійно перебуваючи на хвилі злету. Цьому неабияк сприяла її торгівля, джерело якої ніколи не згасало.

За часів Проторенесансу головна роль у художній культурі Італії належить живопису та скульптурі, архітектура ж поки що перебуває в стані спокою, очікування, щоб нагадати про себе в XV ст. У живопису XIII-XIV ст. можна простежити своєрідний циклічний характер еволюції. Виділяється три живописні школи, творчість першої хвилі основних представників яких припадає на XIII ст., а другої – вже на наступне, XIV ст. Це *римська, флорентійська* та *сієнська* школи. Кожна з них мала власні стилістичні риси, домінуючі жанри, технологічні особливості. Але всім трьом були притаманні і загальні риси, що було зумовлено специфікою доби. XIII-XIV ст. ще відчутно тяжіли до канонів та духу візантійського живопису, тому віяння новизни в них проявлялися поки тільки подекуди, майстри поводилися з ними дуже обережно. Головна сфера діяльності майстрів у монументальному живопису – мозаїки та фрески церков, а в станковому живопису – вівтарні образи. Більшості характерні прояви візантінізму – золоте тло, площинні, позбавлені спроб виліпити об'єм образи, схильні до схематичності та геометризації, тому аскетичні та відсторонені.

Майже всі художники цих (а часто і подальших) часів – постаті, біографічні дані про яких або багато в чому спірні, або взагалі майже невідомі. Навіть дати народження та смерті нерідко лише приблизні – вони вираховуються науковцями. Дослідники визначають ці дати, беручи до уваги

ті дані, які містяться в документах, що дійшли до наших часів. Але часто вони не збігаються, тому дати залишаються спірними.

Основним представником римської живописної школи першої хвилі був **П'єтро Кавалліні** (приблизно 1250-1330 рр.). Він був майстром монументального живопису, що займався як мозаїкою, так і фрескою. До речі, майже всі живописці доби пройшли такий шлях, спробувавши свої сили в обох цих видах монументального живопису. Кавалліні працював у Римі, Флоренції, Неаполі, вбираючи в себе впливи тих шкіл, з творчістю представників яких йому доводилося стикатися. Приблизно 1291 р. датуються його мозаїки в **церкві Санта-Марія-ін-Трастевере** в Римі (іл.133). Неабияку увагу майстер приділяє архітектурним деталям, як це було в мозаїці "Благовіщення". Тут Кавалліні уже проявляє себе як новатор: з одного боку, він користується прийомами зворотної перспективи, використовує золоте тло, орнаментальні мотиви, але одночасно в крилах архангела Гавриїла він розробляє тонкі переходи від одного тону кольору до іншого, додає в композицію експресію завдяки ритміці піднятих крил та світло-тоновим переходам їх плям.

Десь через два роки, близько 1293 р. Кавалліні прикрашає фресками **церкву монастиря Санта-Чечілія в Римі** (іл.134). Тут він суттєво відхиляється від візантінізму, використовуючи засоби контрастного живопису, поміщаючи світлі, орнаментовані плями німбів святих на темному, густому тлі, детально пропрацьовує складки драпіровок, намагаючись надати їм об'єм.

Першу хвилю розвитку флорентійської школи живопису Проторенесансу представляє майстер Ченні ді Пеппо, якого прозвали **Чімабуе**. Про нього відомо не так багато, навіть дати народження та смерті встановити точно майже не є можливим. Перші згадки про нього датуються 1272 р., а останні – 1301 р. Сліди його перебування були зафіксовані в Пізі, Флоренції, Римі, Ассізі, де він був і монументалістом **(мозаїка "Іоанн Хреститель" у**

Пізанському соборі, фрески церкви Сан-Франческо в Ассізі), і майстром станкового живопису. Свідченням останнього є вівтарний образ **“Мадонна зі святими”,** що датується проміжком часу від 1280 до 1285 рр. (іл.135). Він став першим з тих трьох знаменитих образів трьох різних майстрів різних шкіл, що були створені один за одним за аналогічною композиційною схемою. Його композиція ще архаїчна, просочена візантійським духом: центральна постать Богоматері, відповідно до законів ієрархічної перспективи, найбільша в роботі, є віссю симетрії, по боках від неї розташовані абсолютно однакові за кількістю і композиційною побудовою (немов у дзеркальному відображенні) групи янголів. У нижньому ярусі роботи, що композиційно не пов’язаний з верхнім, розташовано ще чотири напівпостаті, закомпоновані в арках.

Другий твір з цієї тріади належить пензлю головного представника сієнської школи живопису XIII ст. – **Дуччо ді Буоніксенья**. Згадки про цього майстра належать часу від 1278 до 1319 рр., хоча відомо, що працювати він почав десь з 1260 р. Одна з його основних робіт була виконана для Флоренції. Друга – для Сієни. 1285 р. (тобто роком, коли Чімабуе, вірогідно, завершує свою “Мадонну”) датується його **“Мадонна Ручеллаї”** (іл.136), – образ, створений для церкви Санта-Марія-Новелла у Флоренції. Вона загалом відповідає як візантійській схемі, так і композиційній побудові, використаній Чімабуе. Але порівняно з твором флорентійського живописця, Дуччо дещо спрощує своє композиційне вирішення, робить його лаконічнішим. Він позбавляє композицію нижнього яруса і робить групи постатей по боках Богоматері менш численними, вони вміщують по три янголи. Трон Марії збагачується золотавою драпіровкою, складки якої Дуччо робить скоріше завдяки контуру, ніж об’єму, в лінеарній манері. Принцип симетрії стосується не тільки композиційної побудови, а навіть колористичного вирішення. Вбрання янголів лівої групи подано блакитними та рожевими плямами: перший і третій янголи вдягнені в рожеві

хітони, другий – у блакитний. А в правій групі навпаки – перший і третій янголи задрапіровані в блакитні тканини, другий – у рожеву, таким чином, автор урівноважує плями.

Для Сієнського собору в 1308-311 рр. Дуччо створив дуже величну двобічну вівтарну ікону, яка називається **"Маеста"** (велич). Лицевий бік містить композицію, подібну до попередніх вівтарних образів, – Богоматір з немовлям, але в оточенні великої кількості святих, розташованих двома симетричними групами у кілька ярусів з боків від неї. Зворотний бік складається з двадцяти шести самостійних композицій на зразок клейм, присвячених життєвому шляху Христа, і великої центральної сцени Розп'яття. Композиції дуже складні, багатофігурні, виконані цілком у візантійській манері.

Другий етап формування живопису Проторенесансу припадає переважно на XIV ст. Виток еволюції знову стосується передусім флорентійської та сієнської шкіл. Відбуваються дуже серйозні зміни у флорентійському живопису, школу якого очолює **Джотто ді Бондоне** (приблизно 1276-1336 або 1337 рр.). Існує гіпотеза, що він був учнем Чімабуе, який попросив батька Джотто віддати йому сина, побачивши, як маленький хлопчик малював на пасовиську. Але це не підтверджено документально. Джотто починав свій творчий шлях з мозаїк, як і більшість його сучасників. Але найзначніша його праця, що зайняла п'ять років, – це цикл фресок у каплиці в Падуї. Ця невелика споруда отримала назву **каплиці дель Арена** (іл.137), бо церква Марії Аннунціати, якій вона належить, стоїть на місці давньоримського амфітеатру – на піску арени, який колись просочувався кров'ю гладіаторів, постало кам'яне свідчення торжества християнства. Каплиця будувалася на кошти Андреа дельї Скровеньї, тому її називають каплицею дельї Скровеньї. Інколи фрески датують 1303- 1305 рр., а в деяких випадках – 1305-1308 рр. або навіть 1308-1310 рр. Це залежить від того, до чи після освячення церкви почав її розписувати Джотто. Але

виходячи з того, що 1307 р. датується його **вівтарний образ Богоматері для церкви Оньїсанті у Флоренції** (подібний до образів роботи Чімабуе та Дуччо), можна припустити, що цикл було завершено до 1307 р. У нього входять фрески на сюжети *богородичного** та *христологічного** циклів, зображення пророків та чеснот, над аркою – "Христос у славі", а на західній стіні – "Страшний суд". Джотто чи не вперше застосовує нові риси в композиційній побудові своїх фресок, завдяки чому він вважається одним з засновників нового італійського живопису, що починає здійснювати відрив від візантійської усталеної схеми. Зазвичай у багатофігурних композиціях використовувався ярусний принцип побудови, коли всі постаті розміщувалися так, щоб жодна деталь не виходила за умовну лінію розподілу. Джотто починає ламати цей принцип, компонуючи постаті таким чином, що він порушується. Наприклад, у сцені **"Поцілунок Іуди"** (іл.138) всі персонажі розміщені ще ярусно, їхні голови розташовані на одному рівні, але ця уявна горизонталь розподілу порушується лініями смолоскипів, що пов'язують смуги ярусів між собою. Так відбувається і в інших фресках **("Оплакування Христа", "Сон Іосифа"**), але є ще й такі, де персонажі та архітектурні деталі ще закомпоновані чітко поярусно, архаїчно **("Шлюб у Кані").**

Інколи Джотто приписують ще створення циклу з двадцяти восьми фресок у церкві Св. Франциска в Ассізі, але його причетність до них до сьогодні залишається спірним питанням.

У 1317 р. згадки про маестро Джотто, якого, до речі, називали не тільки живописцем, але й архітектором, починає працювати над внутрішнім оздобленням каплиць **церкви Санта-Кроче у Флоренції**. У кожній з них, що належали двом родинам, він створив по шість фресок. У якій послідовності художник працював над циклами, теж точно невідомо, але, скоріше за все, першою він розписав **каплицю Перуцці,** де мовою

живопису виклав глядачам історії Іоанна Хрестителя та євангеліста Іоанна, а потім – **каплицю Барді,** на що вказує стилістика фресок.

Палітра Джотто ді Бондоне доволі багата, але він користується досить приглушеними тонами, не використовує засобів кольорових спалахів, яскраво виражених акцентів, його живопис досить м'який, стриманий, хоча його гаму не назвеш скупою.

Одночасно з Джотто як лідером флорентійської живописної школи XIV ст. деякі реформи, передусім у галузі композиції здійснює і найхарактерніший представник другої хвилі формування сієнської школи – **Сімоне Мартіні** (1284-1344 рр.). Його вважають учнем Дуччо, але це, як і учнівство Джотто у Чімабуе, залишається лише гіпотезою. Звичайно, природно вважати найзначнішого майстра, що осяяв своєю працею Сієну XIV ст., спадкоємцем настільки ж значного для Сієни художника XIII ст., це закономірне припущення, але докуметальних свідчень щодо цього немає. Мартіні пробував свої сили і в монументальному живопису, і у вівтарних образах, тобто подолав шлях, який судилося пройти всім його сучасникам. Близько 1315 р. він виконує фреску залу Палаццо Пубблiко у своїй рідній Сієні, сюжет якої бере в Дуччо, що і стало ще однією черговою підставою для появи гіпотези про його учнівство у Дуччо. Це була "Маеста", хоча і зі зміненою композиційною схемою.

Певний час він працював у Неаполі, куди його привело запрошення Анжуйського двору. Цей факт сам по собі свідчить про те, що живописець був доволі відомим, і його творчість цінували. 1317 р. датується його твір "Св.Людовик коронує Роберта Анжуйського" (або **"Св.Людовик, що коронує Роберта Неаполітанського").** Ця робота мала для замовника особливе значення, бо сприяла складному політичному процесу. Річ у тім, що брат володаря, Людовик Тулузький, помер молодим, проживши тільки двадцять чотири роки, а його неодмінно хотіли канонізувати, що було дуже

нелегко. Тому поява такої роботи зайвий раз слугувала доказом того, що Луї справді був святим і мав право коронувати.

У 1328 р. Мартіні знову повертається до Сієни, де отримує замовлення створити фреску, що стала однією з найнезвичніших на той час. Це фактично був кінний портрет, виконаний засобами монументального живопису, що не збігалося з уявленнями про типовий портрет доби. У **залі Маппамондо Палаццо Пубблікo Сієни** Сімоне Мартіні виконав кінне зображення **Гвідоріччо да Фольяно** (іл.139). Це була своєрідна шана, вдячність жителів двох міст, яких ця людина позбавила від постійних навал і пограбувань *кондотьєра**, що тероризував їх впродовж кількох років. Постать зображено відповідно до законів того часу, в профіль, вона досить площинна, абсолютно статична, являє собою скоріше пам'ятник. Але дальній план вирішений нетипово для проторенесансового живопису, бо Мартіні вдається до засобів пейзажу. По обидва боки від постаті да Фольяно художник зображує дві фортеці, що символізують звільнені ним міста, тобто з'являється елемент пейзажу. Поки що можна говорити лише скоріше про умовний пейзаж, його фрагментарне застосування, оскільки пейзаж як самостійний жанр з'явиться на кілька сторіч пізніше. Але і таке його використання було для живописного мистецтва Передвідродження проривом. Проблема тла стояла перед усіма майстрами часу, кожен намагався вирішити її по-своєму. Але поки що нікому, навіть художникам рівня Джотто ді Бондоне, не вдавалося уникнути простої глухої плашки на задньому плані, на зразок театральної куліси. Тільки через півтори сотні років ця проблема буде вирішена і між постатями на першому плані та дальнім планом з'явиться повітря, простір. Тоді можна буде говорити про світлоповітряну перспективу і вступить у силу принцип багатоплановості.

1333 р. Сімоне Мартіні разом зі своїм родичем створює знамените **"Благовіщення",** яке вважається найпоетичнішим твором проторенесансового живопису. В цій роботі він активно поєднує візантійські

впливи (традиційне золоте тло, біле вбрання Гавриїла і синій з червоним одяг Марії) та суто готичні риси – музичний, плавний ритм витончених постатей, декоративні архітектурні деталі готичного стилю, арки стрільчастої форми. Композиційною та смисловою віссю, що поділяє площину на дві частини, є ваза з білими лілеями – атрибут, який символізує чистоту та незайманість і який можна буде побачити в численних творах майбутніх часів.

Мартіні відомий не лише як майстер вівтарного образу, але і як живописець-монументаліст. Свідченням цього є його розписи **нижньої церкви Сан-Франческо в Ассізі**, верхня частина якої вже згадувалася. Художник працював там на межі 1320-х і 1330-х рр., розповівши на стінах історію посвячення у лицарі св.Мартіна. Тут він вдається до цікавих прийомів, привносить у цілком канонічні сцени дещо жанрові, навіть майже побутові моменти. У композиції **"Посвячення св.Мартіна в лицарі"** на другому плані він розташовує групу музик, що грають на різних інструментах, поряд з якими стоять двоє чоловіків, один з яких щось напружено шепоче на вухо другому. Це додає сцені життєвості, невимушеності.

З 1340 р. почався інший, французький період творчості С.Мартіні – його запросили до Авіньйона. Але тривав він недовго – у 1344 р. художник помер.

Значну роль у процесі формування сієнської школи живопису XIV ст., крім Сімоне Мартіні, відіграли ще два художники, що працювали одночасно з ним. Це брати **Лоренцетті** – **Амброджо** (перші згадки – 1319 р., помер у 1348 р.). та **П'єтро** (згадується з 1320 р., помер у 1348 р.). Обидва залишили свій спадок і в станковому, і в монументальному живопису. Обидва брати багато в чому перебували під впливом стилю Сімоне Мартіні, інколи навіть працювали над тими самими сюжетами (**А.Лоренцетті: "Обітниця Людовика Тулузького",** 1328-1331 рр.) або ж поверталися до інтер'єрів, які розписував Мартіні (**П.Лоренцетті, розписи нижньої церкви Сан-**

Франческо в Ассізі, 1320-і рр.), тому їм доводилося притримуватися одного стилю, щоб оздоблення церкви виглядало органічним.

Загалом живопис Проторенесансу ще і за духом, і стилістично багато в чому був близьким до догм Середньовіччя, залежним від візантійських канонів. Тим легше це пояснити, якщо згадати, що XIII – XIV ст. в інших країнах Західної Європи – це ще цілковите панування готики, її злет. І лише в окремих проблемах майстри починали уникати цієї залежності. Але поки що цей процес тривав дуже повільно і важко.

Те ж відбувалося і зі скульптурою. Але в цьому разі й паралель із чисто готичним мистецтвом простежити ще легше, але і відрив відбувався більш стрімко, різко, хоча і не раніше, ніж у живопису. Розвиток проторенесансового ваяння пов'язаний передусім з іменами двох майстрів, батька та сина – **Нікколо і Джованні Пізано**. Залишилися твори, виконані кожним з них самостійно, і такі, що батько з сином виконували разом, і з помічниками, залучаючи тих, хто належав до їх майстерні. У творчому спадку і старшого, і молодшого Пізано можна знайти як підпорядкування суто середньовічним традиціям, так і спроби відмовитися від них, повертаючись у бік античного мистецтва. Таке поєднання двох настільки разюче різних стилістичних ліній призводило до виникнення самобутніх творів, архаїчних і реформаторських водночас. Майстрів роздирали два бажання, підкорюватися яким одночасно було майже неможливо. Тому і виникають час від часу то більш аскетичні, просякнуті духом готики роботи, звичні для тих часів, то зненацька промайне в них якийсь античний мотив – або з'явиться міфологічний персонаж, або трактувати якісь постаті скульптори наважаться так, як це робили за часів античності. Хоча говорити про безпосередній вплив античного спадку ще, безперечно, не можна, оскільки він ще майже не був відомий на той час.

Нікколо Пізано (приблизно 1225-1287 рр.) уперше згадується у 1260 р. у зв'язку з виконанням **кафедри для Пізанського баптистерію** (іл.140-141).

На цю роботу він витратив близько п’яти років. У цій роботі, ще майже цілком середньовічній за характером, є один прорив у Ренесанс, сміливий крок, на який наважився скульптор, – оголена постать Геракла, що являє собою алегорію сили. Вона яскраво контрастує з тими релігійними сценами, які розташовані поруч, на шести боках кафедри. Усім цим сюжетам притаманні ще архаїчні риси, використовується навіть принцип ієрархічної перспективи.

Через кілька років (1265-1268 рр.) Нікколо Пізано буде доручено виконати ще одну **кафедру – в Сієнському соборі**. До цієї праці художник залучає і помічників. Сієнська кафедра буде вже складнішою за абрисами, хоча, як і пізанська, спиратиметься колонами на постаті левів і матиме в цілому подібні форми. Але ця кафедра вже восьмигранна, а значить, хоча в ній більше площин для розташування рельєфів, але власне самі ці площини менші. Композиції, вміщені в них, дуже складні та багатофігурні, тому будуються в кілька ярусів, так, як це характерно для живописних композиційних схем доби.

Останньою роботою Ніккколо Пізано, щодо якої його авторство достеменно підтверджено, було оздоблення **криниці в Перуджі**, а вже в 1287 р. в документах художник згадується як померлий.

Його син, **Джованні Пізано** (приблизно 1250 – після 1314 рр.), пройшов шлях, аналогічний батьковому, інколи виконував замовлення в тих самих храмах, що їх немов отримав у спадок від батька, теж робив кафедри, працював над скульптурним оздобленням фасадів соборів. Але, на відміну від Пізано-старшого, Джованні вже пішов далі, його крок у Ренесанс був ширшим і зроблений був сміливіше, хоча загальний характер його творчості ще не можна назвати ренесансовим. Упродовж п’ятнадцяти років він працював над оздобленням **фасаду Сієнського собору** (1284-1299 рр.). Це, мабуть, найзначніша його робота, на яку він витратив найбільше часу. В 1301 р. для **церкви Сант-Андреа в Пістойї** Джованні оздоблює **кафедру**.

Зроблено це було ще в одному руслі традицій із батьком, але постаті, що прикрашають кафедру, значно динамічніші, реалістичніші, композиція будується не простими регістрами, а дуже ускладнюється.

З 1302 по 1310 рр. скульптор працює над **кафедрою собору в Пізі,** який пізніше серйозно постраждав під час пожежі. Цей твір значно складніший і своїм загальним силуетом, і характером скульптурного декору в цілому. Ця кафедра ажурна, ускладнена криволінійними абрисами, дуже насиченими багатофігурними рельєфами верхньої частини, абсолютно позбавлена ритмічної єдності. Однак це не заважає сприймати її доволі вишуканою.

Останньою роботою Джованні Пізано, що дійшла до наших часів дуже пошкодженою, є зразок меморіальної скульптури, який за своєю суттю є справжнім стрибком у майбутню культурну добу з тенет середньовічного мистецтва. **Надгробок імператриці Маргарити**, що померла від чуми приблизно у 1314 р., не схожий на жодний інший пам'ятник померлому тих часів. Згідно з загальноприйнятою схемою, надгробок являв собою дуже статичну композицію: на плиті має лежати постать померлого з молитовно складеними руками, – це традиція, сформована канонізованим Середньовіччям. Пізано молодший кардинально відхиляється від цієї схеми, розробляючи власну, зовсім нову, настільки незвичну, що вона так і залишиться єдиною на багато десятиліть, бо не вписується у свій час. Тільки з початком маньєризму художники реанімують цю схему, почнуть її використовувати, бо вона відповідатиме запитам їх епохи. Імператрицю зображено в ту мить, коли вона підводиться з могили, розбуджена голосами янголів, які підтримують її за руки. Композиція динамічна, що не було притаманне меморіальній скульптурі минулого. У ній є неспокій, рух, який пронизує загальну ритміку, тобто ті риси, що будуть властиві вже мистецтву доби маньєризму.

Проторенесанс став тією підготовчою стадією, яка виплекала наступний етап у культурі італійського Відродження. Це був етап, дуже далекий від

архаїчності Середньовіччя, хоча і в ньому будуть спостерігатися тенденції звернення до традицій попередніх епох.

Ранній Ренесанс. XV ст. для Італії було дуже неспокійним з огляду на політичну ситуацію. Нове століття почалося тисячами смертей – перший його рік увійшов в історію як одна з найтрагічніших дат, його назвали "роком білих". Це був рік страшної епідемії чуми, коли щоденно помирали сотні людей. Щоб якось уберегтися від цієї Божої кари, мешканці міст і сіл одягали біле вбрання і влаштовували довжелезну ходу, звертаючи до Бога свої палкі молитви і прохання про припинення мору.

Але саме тоді викристалізувався новий центр політичного, культурного, художнього життя – Флоренція. Влада опиняється в руках банкірського дому Медичі, що впродовж тривалого часу буде законодавцем мистецької моди. Медичі створили власний двір, згодом – щось на зразок художньої школи, де почала збиратися найталановитіша молодь з усієї Італії. Тут постійно бували освічені люди, поети, письменники, філософи, музиканти.

Дім Медичі став культурним осередком Флоренції. Їх з повним правом можна називати меценатами, бо Медичі допомагали почати власний творчий шлях молодим митцям, давали їм замовлення, відкривали двері свого будинку, а це вже було доброю рекомендацією для початківців. Художники, якими вони себе оточили, були для них не тільки ремісниками, що виконували певну роботу згідно з конкретним замовленням і за певну платню, а й друзями.

Архітектура. У Флоренції і розпочнеться справжній розквіт архітектурного мистецтва, який був спровокований появою на художній арені однієї особистості, що чимало зробила для формування архітектурного обличчя власне самого міста. **Філіппо Брунеллескі** (1377-1446 рр.) – людина, яка своїми спорудами починає писати справжню історію архітектури ренесансової Італії. Акцентувавши величезну роль цього майстра для формування італійської архітектури, слід згадати і про те, що він дуже

неоднозначно сприймався сучасниками. Брунеллескі як людина і Брунеллескі як митець – два боки однієї медалі, що надзвичайно різняться. З одного боку, це був дуже талановитий майстер, інженер, поет, який настільки багато працював, що ледве встигав переїжджати з одного будівельного майданчика на інший, щоб виконати чергове замовлення, експериментатор, що не жахався новизни рішень, йому було підвладно те, що здавалося не під силу жодному архітектору. Але при цьому мав надзвичайно складний характер. Його не любили знайомі, він мав небагато друзів, хоча і спілкувався з відомими гуманістами доби. Навіть хлопчик, якого він вирішив усиновити, незабаром утік, і тільки завдяки тривалим умовлянням і заповіту на його користь, майстер спромігся його повернути. Людина досить жорстока, конфліктна, Брунеллескі був амбіційним, прекрасно знаючи справжню ціну своєму таланту, він не вважав за потрібне приховувати це від оточуючих.

На той час, коли жив і працював Брунеллескі, фаху архітектора ще не існувало як самостійного, тому всі, хто мав хист до будування, проходили ювелірну школу. Не став винятком і він. У 24 роки майбутній геній архітектурної справи зажадав випробувати свої сили в скульптурі. В ті роки почали входити в моду різноманітні конкурси – право на втілення в життя будь-якого крупного проекту (чи то в галузі архітектури, чи скульптури) надавали переможцю. У 1401 р. було оголошено конкурс на скульптурне оздоблення других дверей баптистерію, у якому взяло участь кілька художників. Але серед них відразу було відзначено двох майстрів, які згодом стали всесвітньо відомими, – Філіппо Брунеллескі і Лоренцо Гіберті. Обидва були ще зовсім молодими, навіть не мали права виконувати самостійні замовлення. Не зважаючи на досить професійно виконані бронзові рельєфи Брунеллескі, комісія все ж віддала перевагу Гіберті, який витратив на цю роботу не один рік свого життя. Але відтоді розпочалася жорстка конкуренція, справжнє протистояння між Брунеллескі та Гіберті. Філіппо

вважав себе несправедливо скривдженим, ставлячи свої рельєфи незрівнянно вищими за твори Гіберті.

Це протистояння спалахне з новою силою, коли обидва майстри зустрінуться знову під час чергового конкурсу, цього разу вже в галузі архітектури. Протягом понад ста років тривало зведення велетенської бані над флорентійським **собором Санта-Марія-дель-Фьоре** (Свята Марія у квітах). Завдання ускладнювалося величезністю об'єму, який треба було перекрити куполом. З 1404 р. до процесу приєдналися Брунеллескі та Гіберті. Але тепер Брунеллескі був у своїй царині, а Гіберті почувався менш упевнено, адже він передусім був скульптором, хоча його талант був різнобарвним. І цього разу доля всміхнулася Брунеллескі. Але вона немов хотіла тримати обох майстрів у постійній напрузі, тому через скаргу Гіберті комісія вирішила призначити на будівництві двох головних архітекторів – Брунеллескі і Гіберті. І суперечка відновилася знову. Саме цей дух протиріччя постійно підштовхував сили обох митців, примушував повсякчас намагатися бути першими, що стимулювало зростання їх професійного рівня. Зведення бані собору затрималося на багато років, ставши справою життя Брунеллескі, якою були для Гіберті двері баптистерію. З часом, у результаті багатьох хитрощів Брунеллескі все ж зміг залишитися сам на сам зі своїм замовленням, усунувши Гіберті. Поступово маестро Лоренцо втратив довіру замовника: Брунеллескі не тільки не допомагав йому, але й кидав у найвідповідальніші моменти роботи, коли Гіберті не міг упоратися з нею сам. Тому згодом його звільнили від участі в будівництві бані Санта-Марія-дель-Фьоре, і Брунеллескі нарешті зміг відчути смак повної перемоги, хоча і здобутої досить складним шляхом. Собор з куполом із подвійною оболонкою, білими ребрами був освячений лише в 1435 р., хоча роботи тривали ще до 1436 р., сам папа Євген IV з приводу завершення святої справи надіслав золоту троянду на знак того, що він задоволений храмом. У 1435 р. він здійснив візит до Флоренції, тому було вирішено використати

таку рідку нагоду та освятити храм з його участю, а вже потім довести роботу до кінця. Святкування тривали цілий день, святкова церемонія пройшла містом по спеціально спорудженому помосту, пишно прикрашеному травами, стрічками та квітами. А потім знову був конкурс – треба було звести ліхтар, який би став логічним завершенням гігантської маси купола. Проектував його і сам Брунеллескі, але втілити в життя не зміг – перша мармурова брила була закладена за місяць до його смерті. Тому робота над краплиною, що вінчає собор, була передана Мікелоццо і затяглася до 1467 р. (іл.142).

Одночасно з роботою над куполом собору Санта-Марія-дель-Фьоре Брунеллескі працює ще над одним замовленням, яке доручити могли тільки йому – занадто важливим для міста воно було: треба було звести **Виховний Будинок**, але новий за типом. Такі споруди виникали в італійських містах повсякчас, вони не були дивиною. Але зазвичай це був дім, що поєднував функції як виховного закладу для дітей, так і притулку для мандрівників, шпиталю. Проте цього разу Брунеллескі доручили збудувати суто Виховний Будинок, призначений тільки для дітей-сиріт. Тут вони росли, виховувалися, дівчат навчали домашній роботі, потім видавали заміж, хлопчики отримували ази майбутнього фаху. На терені закладу були школа, майстерні, церква.

У 1420 р. один з представників дому Медичі, мессер Джованні Аверардо, доручив Брунеллескі замовлення, над яким архітектор працював до 1445 р. – **Стару сакристію або ризницю церкви Сан-Лоренцо у Флоренції** (іл.143). Сталося так, що споруді судилося сприяти вже посмертній славі замовника: 1429 р. мессер Медичі помер, саме тоді, коли споруду було завершено. Там і встановили надгробок, під яким знайшли вічний спокій він і його дружина. Ось над цим надгробком і працював Брунеллескі до середини 1440-х рр. Споруджуючи зонтичне склепіння, архітектор вдався до цікавого, незвичного принципу поєднання

давньоримських і середньовічних традицій. Від готики він узяв темні ребра, що сильно виступають і контрастують зі світлим тлом поверхні. Декор інтер'єру вкрай скупий, тому цей ефект перш за все привертає до себе увагу. Надгробок Медичі також подано не за давніми традиціями, Брунеллескі і тут показав себе як новатор. Саркофаг установлено під мармуровим столом, а не просто неба, як було притаманно Середньовіччю. Це був символ небесної тверді, під захист якої потрапляв померлий.

Практично все творче життя Брунеллескі було пов'язане з Флоренцією, він створив її архітектурну славу так, як це зробили у скульптурі два майстри його ж покоління.

Скульптура. З ім'ям **Лоренцо Гіберті** (1378-1455 рр.) пов'язане виникнення кількох статуй для **церкви Ор-Сан-Мікеле**, рельєфів у **пізанському баптистерії**, але він, як і Брунеллескі, мав одну справжню справу життя – оздоблення дверей баптистерію у Флоренції, чому він віддав півсторіччя. Понад 20 років йому знадобилося, щоб оформити другі двері (1404-1424 рр.). А того ж року, коли північні двері було завершено, Лоренцо отримав новий сенс свого творчого життя – він мав декорувати треті двері. Цю роботу він закінчив незадовго до своєї смерті, у 1452 р. Двері були оформлені рельєфами настільки майстерно, що згодом сам Мікеланджело назвав їх "Райськими". Незважаючи на те, що Гіберті спробував свої сили і в круглій скульптурі, передусім він був майстром рельєфу. У східних, третіх дверях Лоренцо відмовляється як від традиційної схеми, так і навіть від форми, в яку він мав вписувати рельєфні композиції. Скульптор максимально спрощує загальну схему, поділяє бронзову площину дверей на 10 однакових простих квадратів, у які, замість традиційних складних за абрисами квадрифоліїв*, і вписує композиції на релігійні сюжети. Композиції дуже багатопланові, складні за побудовою, детально пророблені. Відволікаючи увагу глядача від ускладненої рамки, Гіберті спрямовує її цілком у саме ядро сюжету позолоченого рельєфу (іл.144).

Трохи молодшим за Гіберті був художник, що ввійшов в історію світової скульптури як майстер круглої скульптури. Донато ді Ніколо ді Бетто Барді, якого прозвали **Донателло** (1386/87 – 1466 рр.), за характером був разючою протилежністю Брунеллескі. Двері його майстерні були завжди відчинені для гостей, а гаманець – у розпорядженні друзів. Донателло почав свою діяльність зовсім молодим, років у 20, випробовуючи свої сили і як живописець, і як золотих справ майстер. Його перші твори – дві **постаті пророків для фасаду флорентійського собору** – були ще досить непрофесійними, з порушеними пропорціями, приземкуватими, грубими. Він був змушений погоджуватися на всі замовлення, бо весь час був у боргах, йому не вистачало грошей для того, щоб утримувати сестру та матір. Але при цьому Донато мав відчуття власної гідності і ніколи не дозволяв себе принижувати тим, хто диктував йому умови роботи. Одну зі своїх робіт – портрет, за який замовник не хотів платити призначену суму, – він скинув з балкона і розбив на шматки без зайвих коментарів. А коли шокований замовник почав благати скульптора відновити твір і пропонувати суму, яка перевищувала попередню, Донателло категорично відмовився.

Справжнє визнання він отримає вже після того, як за його плечима буде виконання **постатей св.Іоанна для флорентійського собору** (1408 р.), **св.Марка та св.Георгія для церкви Ор-Сан-Мікеле у Флоренції** (перша – 1411- 1412 рр., друга – 1416 р.), **пророків для флорентійської дзвіниці** (1415 р.). У 1409 р. він закінчив працювати над мармуровою статуєю **Давида**, яка, щоправда, не підійшла собору. А в 1430-і рр. Донато звернувся до цього старозавітного образу знову. Але цього разу він втілив його в бронзі (іл.145). Донато створив Давида ще зовсім юним хлопчиком, із доволі тендітним, ідеально пропорційним, красивим тілом. Його ритм нагадує S-подібний вигин готичних статуй, і тільки руки трохи розбивають його. Давид охоплений спокоєм, не зважаючи на те, що спирається ногою на щойно відрубану голову велетня Голіафа. Її маса слугує фундаментом для вісі

фігури юнака. Давид поданий оголеним, з мечем у правиці, що додає героїки, притаманний ще мові античності, як і взуття, типове для давньоримського воїна.

Донато був визнаний не тільки у Флоренції, часто ангажований і в інші міста, що свідчить про його швидко зростаючу славу. Так, у 1443 р. він, на запрошення родичів щойно померлого кондотьєра, вирушає в Падую, де затримається на 10 наступних років. Протягом цих років він (разом зі своїми помічниками) одночасно виконував цілу низку творів, але лише один, заради якого він приїхав до Падуї, захопив усі думки скульптора і став його творчим злетом. 16 січня 1443 р. у Падуї помер знаменитий кондотьєр Еразмо да Нарні, заповівши своїм родичам поховати себе у соборі св.Антонія. Зробити це було нелегко, бо за життя кондотьєр славився жорстокістю та надмірною жадобою. Він тримав у жаху мешканців міста протягом багатьох років, але відмовити йому у військових талантах все ж не можна. Проте Еразмо спромігся здобути таку славу переважно завдяки одній рисі свого характеру, що і спричинила появу його легендарного прізвиська, – хитрощам. Його прозвали **Гаттамелата** (з іт. – плямиста кішка). Члени родини виконали останню волю кондотьєра, і його тіло було поховане на площі Сан-Антоніо, в споруді собора. Донателло замовили пам'ятник, який встановили на кладовищі, поряд із храмом (іл.146). Перед автором стояло дуже нелегке завдання. Маса собору була справді величезною, а на кладовищі стояло багато інших надгробків. Тому він мав створити образ Гаттамелати так, щоб той не губився серед цих пам'ятників і не був затьмарений глибою собору, але при цьому вправно вписувався в площу, не тяжів над сусідніми спорудами. Упоратися з таким завданням міг тільки скульптор із професійними навичками Донато, тому і замовлення доручили саме йому. І майстер з честю подолав усі труднощі. Він установив кінну постать Гаттамелати на дуже високий 8-метровий цоколь, піднявши її над іншими надгробками кладовища так, ніби кондотьєр і після смерті височіє

над усіма. А від собору пам'ятник був віддалений настільки, щоб маси не конкурували одна з одною, крім того, він розвернув постать кондотьєра спиною до собору. Таким чином, воїн опинився ніби під захистом святої церкви, але не був цілком підкорений їй. Масу цоколя Донателло вирішив досить цікаво, надавши йому форми античного надгробку, навіть із дверима, за традицією. Але цей надгробок був удаваним, порожнім, збереглася тільки зовнішня форма при втраті первинної функції, бо тіло покоїлося в соборі, тобто створено кенотаф*. Донателло розв'язав по-своєму й іншу проблему – психологічну характеристику воїна, якого слід було прославити, згідно з бажанням спадкоємців, але пам'ятаючи все ж, що він був кондотьєром. Тому скульптор вдався до тонкого, незвичного ходу. Він зобразив Еразмо без головного убору, шолома, тобто без традиційного символу античного героя, з непокритою головою. Автор був доволі нещадним до образу – вираз обличчя кондотьєра не залишає сумнівів у тому, яким характером відрізнявся да Нарні. На роботу над цим пам'ятником Донателло витратив кілька років – чеканка тривала до 1447 р., але належне місце на площі він посів лише в 1453 р.

Донателло залишив багато найрізноплановіших образів, серед яких були і портрети (**теракотовий бюст "Нікколо да Удзано**", 1432 р.). Але саме серед його пізніх творів можна знайти один з найдивовижніших образів, який є не тільки свідченням помітної еволюції творчого стилю майстра, але і зміни його емоційного стану, настрою, зламаного духу. Це дерев'яна **статуя Магдалини**, що була створена Донато незабаром після повернення з Падуї до Флоренції (1453- 1455 рр.) і з 1500 р. знаходиться у баптистерію. Дуже спірний образ, до цього часу сприйманий неоднозначно. У когось він викликає подив, у когось – обурення, ще в когось – потік негативних емоцій. Але байдужим він не залишає нікого. Прекрасна блудниця, символ каяття, яку звикли зображувати в розквіті її тілесної, грішної краси, молодою, сповненою здоров'я і привабливості, у Донателло виступає брудною,

зморщеною старою, з пасмами волосся, подекуди втраченими зубами, з сухими руками і ногами, що ледве тримають масу так само виснаженого тіла. Це втілений гріх, кара за колись красиве й безтурботне життя, немов ілюстрація постулату, що за все колись доведеться платити. І Магдалина роботи Донателло платить – потворністю, відчаєм, безнадійністю. Сприйняття цього дивного образу підсилюється тим, що протягом віків дерево, з якого він створений, набуло темного забарвлення і ще більше спотворило риси Магдалини. Не зважаючи на те, що і після неї фантазія скульптора народить ще цілу галерею образів, це, мабуть, завершальна крапка в еволюції стилю майстра, одним із перших кроків у якому був вишуканий юний "Давид".

Живопис. Флорентійська живописна школа XV ст. представлена кількома художниками, творчість яких передувала злету Високого Відродження. Вони ще не могли сколихнути художній світ у повну силу, перевернути його так, як це зроблять їх спадкоємці трохи пізніше, але кожен з них вніс у мистецтво щось нове. Все реалістичнішими ставали їх образи, що немов оживали після тривалого, холодного середньовічного сну. Вже в ці роки починає поступово формуватися загальний принцип школи живопису Флоренції, що зміцніє лише з початком Високого Ренесансу. Домінантним стає контур, лінія, а значить – ритм, що превалює над плямою, тобто колір стає другорядним. Графічний характер флорентійської школи стає ще помітнішим, коли починає квітнути венеціанська школа, що в ролі креативного чинника, фундаменту матиме колір – міцний, звучний, дзвінкий.

Лише 28 років прожив художник, який залишив після себе кілька дуже цікавих фрескових циклів, – **Мазаччо** (1401- 1428/29 рр.). Між 1426 та 1428 рр. він працював над розписами **каплиці Бранкаччі церкви Санта-Марія дель Карміне у Флоренції**. Їх палітра дуже насичена, соковита. Цікавими за композиційною побудовою і тоновим вирішенням є фрески **"Диво зі статиром", "Вигнання з раю".** До речі, в останній Мазаччо створює дуже

яскраві образи Адама та Єви – зламані відчаєм, болем і відчуттям вічної втрати. Ще досить сором'язливо живописець подає оголені постаті, приховуючи їх під листям гілок, закриваючи одну іншою. Лише пізніше живописці Італії Високого Ренесансу звільняться від сором'язливості, демонструючи красу людського тіла, пишаючись нею, оспівуючи, а не подаючи як символ гріховності. Загальний настрій підкреслює, посилює навіть колорит пейзажу, що поданий на задньому плані, тонове вирішення тла. Одним з перших Мазаччо вдається до непростого вирішення проблеми плановості, його фрески досить складні за плановою побудовою. Це вже не просто своєрідний театральний задник, площинне тло, на яке начебто наклеєні такі ж площинні статичні персонажі. Між тлом і постатями є повітря, простір, звісно, ще не глибокий, але він уже існує.

Ще складнішою і досконалою з цього погляду є фреска, написана Мазаччо приблизно тоді ж, біля 1426-1427 рр., у флорентійській **церкві Санта-Марія-Новелла**, – "**Трійця"**. Розп'яття він розміщує під аркою, між колонами, що дає йому можливість вибудувати дуже складну перспективу, підсилити ефект кесонованою* стелею.

Інакше ставиться до проблеми плановості і тла **Паоло Учелло** (1397-1475 рр.), якого можна справедливо вважати одним із перших і кращих майстрів батального живопису Раннього Ренесансу в Італії. Його діяльність пов'язана переважно з Флоренцією. 1457 р. датується величезна, масштабна робота, що існує в кількох варіантах, – **"Битва при Сан-Романо"**, призначена для одного з залів палацу Козімо Медичі. Учелло оперує зовсім іншими засобами художньої мови, його постаті площинні, декоративні, рухи трохи театралізовані, неприродні, а пейзаж на задньому плані має вигляд казкового.

Близьким доУчелло за стилем живопису є чернець **Джованні да Фьєзоле** (1387-1455 рр.)**.** Його твори сяяли поетичністю, чимось неземним, світлим, їх вважали близькими Богу та янголам, тому художника прозвали **фра Беато**

Анджеліко. Його живопис був доволі архаїчним, що особливо видно при порівнянні його творів з фресками Мазаччо. Пояснення цьому феномену знайти неважко – адже фра Анджеліко слугував церкві, був значно більше скутий готичними канонами, підвладний їх традиціями. Його розписи монастиря **Сан-Марко у Флоренції, каплиці папи Миколи V у Ватикані** (1440-і рр.) дуже вишукані за колоритом, багаті на орнамент, готичні елементи, передусім в архітектурі. Але є і сцени, не зовсім традиційні для майстра. Такою є аскетична, дуже сувора композиція **"Благовіщення"** (1438-1445 рр.) з флорентійського монастиря Сан-Марко. У суто готичному інтер'єрі, з ребристим склепінням, де дуже багато повітря, в якому легко дихають персонажі, розміщено лише дві постаті, а третю подано фрагментарно на другому плані, оптичний центр порожній. Композиція побудована не симетрично, як зазвичай було в Анджеліко, погляд глядача тоне у порожній площині.

Чернече минуле було і у **фра Філіппо Ліппі** (1406-1469 рр.), якого дуже цінував Козімо Медичі. Але він не міг присвятити все своє життя служінню Богу, в нього не вистачило сил для такої жертви. Тому він не тільки сам кинув монастир, але і викрав юну монахиню, з якою одружився. Філіппо не тільки наважився на такий вчинок, як залишити рясу, розпочати світське життя з дружиною та дітьми, релігійні сюжети він наповнив зовсім іншим, занадто вільним духом. Його роботи пронизані вільним, суто ренесансовим диханням. Навіть в обличчі Мадонни Ліппі вбачав свою дружину, Лукрецію **("Мадонна під серпанком"**, 1440-і рр.), і виписував її смертною, цілком звичайною жінкою, одночасно обожнюючи земне і спускаючи на землю небесне.

Інакше вирішує проблеми тла, плановості, перспективи флорентієць **Андреа дель Кастаньо** (1423-1457 рр.). Його особистість сприймається, як і особистість Мазаччо, дещо відстороненою від інших, бо його трактування образів було психологічно дещо важким, незвичним. Кастаньо моделює

постаті, немов скульптор, виліплює складки драпіровок, робить форми людського тіла об'ємними, натуралістичними, на відміну від, наприклад, Анджеліко чи Учелло, і цим наближається до Мазаччо. Найзначнішими віхами у формуванні його реалістичного стилю були розписи церкви **Санта-Аполлонія** та **вілли Пандольфіні у Флоренції** (1445-1450 рр.) Цікавою, не зовсім традиційною, але і не без рис архаїчності водночас є фреска з церкви Санта-Аполлонія **"Тайна вечеря"**. Її живопис дуже контрастний, навіть різкий, у ньому немає м'якого світлотіньового моделювання. Згідно з традиційною схемою, Кастаньо вдається до фризової побудови композиції, розташовуючи постаті Христа та апостолів вздовж довгого стола, в одну монотонну лінію, а Іуду – з другого боку стола, подаючи його фігуру майже силуетом, виділяючи тоном, протиставляючи всім іншим. Така схема буде діяти ще досить довго, від неї наважиться відійти лише Леонардо, докорінно змістивши смислові акценти та вклавши іншу ідею. Але Кастаньо цікаво підходить до самого інтер'єру. Його розписи площі стіни стилістично близькі до помпеянських розписів. На задньому плані, за постатями апостолів, він написав кілька квадратів, що імітують декорування стіни мармуровими брилами, різними за фактурою, як це робилося в I, інкрустаційному стилі помпеянських розписів. А з боків від центральної групи художник засобами живопису імітує архітектурні деталі, таким чином ілюзорно розширюючи простір, як це було притаманно фрескам помпеянського II, архітектурно-перспективного стилю. Внизу, під композицією, також подано низку темних квадратів, що підкреслюють фреску. Але всі ці деталі настільки старанно виписані, що відволікають увагу від головного, смислового центру фрески, і лише темна пляма фігури Іуди якось замикає ритм на собі.

З Флоренцією було пов'язане і творче життя художника, який залишився в історії мистецтва не тільки як майстер фрескового і станкового живопису, але і як автор теоретичних штудій, трактатів у галузі перспективи. **П'єро**

делла Франческа (14010/20 –1492 рр.) працював і в рідному містечку Борго сан Сеполькро, і в Ареццо, і, звичайно, у Флоренції, яка стала справжньою батьківщиною живопису Італії XV ст. У його спадку є і вівтарні образи (**“Хрещення Христа”,** 1445 р.), і фрески (**розписи церкви Сан-Франческо в Ареццо**, 1452-1466 рр.), але, мабуть, однією з найцікавіших його робіт є парний портрет, вірніше, два портретні зображення – чоловіка та дружини, **герцогів Урбінських** (1465 р.) (іл.147). За типовою схемою того часу, обидва портрети профільні. Це веде до певної міри площинності, але Франческа намагається відійти від цього, ліпити об’єм. У своєму підході до моделі він не щадить нікого, не зупиняється перед тим, що перед ним – могутній, всевладний герцог. Чоловічий образ, звичайно, художник створив реалістичнішим, не приховав від глядачів ні специфічної зовнішності Федеріго да Монтефельтро, ні його зверхнього погляду, ні зневаги, що ллється з напівпримружених очей, словом, усього того, що завжди відрязняло представників того соціального прошарку, частинкою якого був герцог Урбінський. При навіть миттєвому погляді, кинутому на це обличчя, у глядача не залишається приводу для сумніву щодо походження моделі: так, перед ним аристократ, за народженням, волею долі. Художник розміщує погруддя на тлі пейзажу – принцип, який пізніше буде підхоплений і трансформований живописцями XVI ст.

Серед італійських міст, що змагалися за роль культурних та художніх центрів у XV ст., крім Флоренції, роль якої була незаперечною, були Падуя та Венеція. Падуя дала живопису кватроченто художника, який за силою своєї творчої особистості може бути порівняний з Кастаньо. **Андреа Мантенья** (1431-1506 рр.) був людиною, обдарованою природою багатьма талантами. Він знався на математиці, перспективі, археології, був не тільки художником, але й ученим. Його монументальний живопис (**фрески каплиці Аветарі в церкві Еремітані в Падуї**, 1440-50-і рр., **розписи Камери дельї Спозі Палаццо Дукале в Мантуї**, до 1474 р.) сповнений дещо

тяжким, похмурим реалізмом. Образи завжди суворі, жорсткі, навіть сухі. Незважаючи на те, що в історію італійського живопису Мантенья увійшов як монументаліст, якому притаманна масштабність творів і глобальність образів, все ж безперечно ціннішим є його пізній станковий твір – **“Мертвий Христос**”, написаний після 1474 р. Таким Ісуса ще не наважився побачити ніхто. Це був справжній шок для всіх, хто його побачив. Мантенья зобразив не просто знятого з хреста Сина Божого, біля якого подано схилені у скорботі жіночі фігури. Він використав такий композиційний хід, який вдався б апокрифічним будь-кому іншому. Художник подає Христа в незвичному ракурсі, глядач дивиться на мертве тіло не зверху, точка зору знаходиться майже на одному рівні з тілом, яке автор подає з боку обличчя. Тому такий поворот є надзвичайно складним за рисунком через сильне скорочення (іл.148), але живописець-експериментатор ризикує і перемагає. Він вибудовує тіло, дуже реалістично передаючи всі деталі, навіть рани Христа, залишені на його руках і ногах гвіздками. Ми бачимо знесилене тіло не Сина Божого, а звичайної людини, що підкорилася болю і стражданню, хоча колись дихала життям. Навіть складки драпіровки, що вкриває грубе тіло Ісуса, виліплені дуже натуралістично. Мантенья дуже професійно вправляється з тоном, хоча за кольором картина досить монохромна, спокійна, основну роль бере на себе саме тональне рішення.

Зовсім іншим і за кольором, і за тоном, і за загальним настроєм є венеціанський живопис XV ст. Його майстри (**Якопо та Джентіле Белліні, Джованні Белліні, Антонелло да Мессіна**) нерідко контрастували зі значно важчими для сприйняття художниками Флоренції, Падуї. Передусім це відбувалося завдяки тому, що для них головним уже тоді був колір, який у флорентійців часто поступався місцем рисунку. Їх твори більш легкі, сповнені повітрям, прозорістю, світлом, що, звичайно, не робить їх поверховими. Венеціанський живопис за природою, історично не міг

приховувати в собі морок і тягар, він виплеканий у світлій атмосфері вічного свята, яке являє собою ренесансова Венеція.

ІІ половина XV ст. знову змушує нас поглянути на Флоренцію. Вона знову стає містом, де формується творча еліта Італії. Саме тут і народжується особистість, яка полум'ям затьмарить усіх, хто працюватиме поряд, навіть таких майстрів, як **П'єтро Перуджино** або **Доменіко Гірландайо**. Майстрів такої сили обдарування навіть ренесансова Італія народжувала не часто, після кожної такої появи природа мала перепочити, зібратися з силами, щоб незабаром влити їх у наступного генія.

Алессандро да Маріано ді Ванні ді Амедео Філіппепі (1444/45-1510 рр.) здобув право, яким історія нагороджує небагатьом, залишитися не під прізвищем, а під зменшувальним ім'ям, або прізвиськом. Так запам'ятовують лише тих, кого поважають та люблять. Так сталося і з цим живописцем – його до сьогодні пам'ятають як **Сандро Боттічеллі** (бочонок), навіть не завжди згадуючи повне ім'я. Людина надзвичайно різнопланова, прекрасний рисувальник, живописець, справжнє втілення уявлення про флорентійця доби кватроченто, він за своє життя встиг спробувати себе і як графік – став автором **ілюстрацій до творів Данте**, що свідчить про його неабияку освіченість, і як монументаліст, і, передусім, як майстер станкового живопису. Майстер був справді універсальним, і для нього не було дивним виконання навіть такої роботи, яка більше личила б художникам "середньої руки". Він вдавався навіть до декорування скринь, які призначалися для зберігання посагу і називалися "касоне".

Серед його картин трапляються і міфологічні, і релігійні, і низка портретів. Тяжів він і до мови алегорії. Ранні твори Боттічеллі були переважно релігійного спрямування. Адже як не дихала б людина повітрям античної свободи і якою б розкутою не здавалася, все одно в душі вона залишалася глибоко віруючою. Одним з улюблених сюжетів живописця було **"Поклоніння волхвів"**, до якого він звертався впродовж близько десяти

років якнайменш чотири рази (1471/72 рр., 1473/74 рр., 1475/78 рр., 1481/82 рр.). Усі композиції дуже складні, багатофігурні, масштабні. Показовим для розуміння раннього стилю художника є робота **“Повернення Юдіфі з табору Олоферна”** (1472/73 рр.). Він збагачує композицію додатковими другорядними елементами, які наближують старозавітний сюжет до побутового, проектуючи його на реальне, сучасне йому життя. Це стає однією з найхарактерніших для мистецтва Боттічеллі рис: його релігійні та міфологічні персонажі немов поринають у сучасність, він перетворює їх на вдягнених за останньою модою флорентійців, поміщаючи в давнє оточення. Це надає творам деякої театралізованості, вбачаються вже не Юдіф зі служницею, а акторки в їх образах. Це відчуття посилюється деякою штучністю поз, рухів, абсолютним спокоєм, статичністю постатей. Натомість живописець охоче, з задоволенням прорисовує складки драпіровок, у які вдягає постаті, приділяючи цьому ледве не більше уваги, ніж їх обличчям. Звідси дещо поверховий характер образів, перевага декоративності. Взагалі живопис Боттічеллі можна назвати декоративним і загалом, хоча в зрілому та пізньому періодах декоративність та орнаментальність трохи послаблюються, художник стає простішим, змінюється його внутрішній психологічний стан, що віддзеркалюється на творах. Ця еволюція може бути простежена на конкретних роботах, щабель за щаблем, немов рік за роком його життя.

Боттічеллі молодий, сильний, радісний, повний надій, із блиском в очах – з’являється його славетна “Весна”, що стала початком зрілого, з погляду професійної майстерності, періоду, але ще не вивела його з молодості, з часу натхнення. 70-і рр. XV ст. для Боттічеллі – час спілкування, навіть дружби з представниками родини Медичі. Для їх вілли він і пише в 1477/78 рр. велику картину **“Весна”** чи **“Прімавера”**, а через кілька років немов їй до пари створить ще один твір. Хоча за сюжетною лінією вони не перегукуються, все

ж дослідники вбачають у них спільний задум. Можливо, планувався цілий цикл.

“Весна” (іл.149) – дуже складний для прочитання, багатошаровий твір. Це не просто міфологічний сюжет, алегорія, де зображено Флору, грацій, Венеру та Меркурія, Амура, німфу Зефіра. Це, водночас з поверховою легкістю, і своєрідний відгук на подію, що нещодавно шокувала близьке оточення майстра, – смерть Джуліано Медичі та молодої дівчини Сімонетти, яка була однією з муз гуртка Медичі. Звідси і важкий, темний колорит картини. Цікаво, що в своєму творі Боттічеллі вдався до принципу поєднання різночасових подій: він зображує різні пори року одночасно – про це промовляють і квіти на землі, і плоди на деревах. Галявина див, де і квітне весна, і пишаються плодами літо та осінь в одну мить. Композиційна побудова картини досить специфічна. Центральною постаттю художник робить Венеру, а сама Весна розташована поряд з нею в образі юної, нарядної флорентійки. Усі фігури розбиті на окремі групи, вузли, що абсолютно не пов’язані один з одним ані ритмічно, ані композиційно. Самостійними є постаті Меркурія, Венери, фігурка Амура, що летить над усіма. Постать Весни примикає до групи німфи та Зефіра. Побудова взагалі доволі архаїчна, фризова, лише Амур розбиває цю монотонність, немов зав’язуючи на собі весь загальний рух і пригортаючи увагу.

Зовсім іншою видається робота, написана Боттічеллі для тієї ж вілли на замовлення Лоренцо ді П’єрфранческо Медичі вже після подорожі художника до Рима – **“Народження Венери”** (1484- 1486 рр.) (іл.150). Вона значно легша, прозоріша за колоритом, професійніша за ритмікою. Центральним стрижнем є постать самої Венери, до якої спрямовані фігури вітрів та Ори, що, немов кулісами, охоплюють тендітну богиню кохання, яка виступає з водної стихії, тільки-но народившись із морської піни. Художник розташував оголену постать Венери на мушлі, показуючи, що богиня зовсім невагома, легка, як і вітри, що мчаться до неї. Тип самого образу богині

Боттічеллі перейняв у античних майстрів (до речі, і сам сюжет народження богині з піни траплявся вже у грецьких майстрів ранньої класики, наприклад, у "Троні Людовізі") – це т.зв. Венера pudica (цнотлива), що однією рукою прикриває лоно, другою – груди. Темна пляма лісу, розташованого у правій частині картини, теж за принципом контрасту підреслює світло, яке випромінює донька Юпітера в перші хвилини своєї ходи по царині смертних, яким вона несе інше життя.

Пізній період творчості Боттічеллі позначений зовсім іншим настроєм. Ці роки вся Флоренція перебувала немов під гіпнозом. З'явився чернець Савонарола, який своїми проповідями закликав до аскетизму, відмови від усього світського, необхідного для життя тіла, від тимчасової радості, матеріальних цінностей, навіть мистецтва, бо воно є грішним. Боттічеллі теж потрапив під вплив цих яскравих промов, він був близький до релігійного екстазу, збираючись кинути в полум'я всі свої роботи. Останні п'ять років життя він не працював узагалі. Пізні твори живописця, серед яких були і графічні звернення до поезії Данте, що відповідало його настрою, кардинально відрізняються від того, що він створював у молоді роки. Це вже більш глибокий, вірніше, заглиблений у себе, небагатослівний майстер, схильний до драматизування, спрощених, небагатофігурних композицій. Змінюється його художня мова, спрощується інструментарій. Доказом цього, мабуть, найповнішим проявом його внутрішнього душевного зламу є картина **"Покинута"** (**"Дерелітта"**) (приблизно 1495 р.). Лише одна жіноча постать, надломлена, знесилена, на порозі храму, символ самотності та безпорадності. Інколи її класифікують як вигнання істини з царини неуцтва. Цей стан алегоричної постаті – це той розпач, у якому перебував у ті роки Боттічеллі, після того, як обожнюваного ним Савонаролу засудили на страту та спалили, звільнивши Флоренцію від його мороку. Робота емоціонально важка, складна за тоном, монохромна. Вона стала тією краплиною, що можна сприймати як прощання Боттічеллі з мистецтвом.

Коли Сандро Боттічеллі ще був у повній силі свого творчого життя, у Флоренції почали формуватися майстри, що згодом стануть його спадкоємцями. В надрах їх творчості вже формується наступна доба, випережаючи час і заступаючи тінню ранньоренесансового Боттічеллі.

Мистецтво Італії кінця XV – І третини XVI ст. Італія XVI ст. зазнає того небаченого злету в культурі та мистецтві, який стрімко, зненацька налетів на неї смерчем, але й так само раптом і зійде нанівець. Це доба великих одинаків, чиї кроки хвилями часу були значно ширшими, ніж зазвичай. Епоха кількох великих людей, що сформували "золотий вік" Відродження. Але кожен з них проходив свою творчу еволюцію настільки швидко, що в надрах творчості однієї окремо взятої особистості можна бачити весь мистецький календар Італії. Упродовж життя художник починав як ще захоплений ранньоренесансовими віяннями митець, уходив у зеніт своєї слави як представник зрілих традицій Високого Ренесансу, а пізніх його творів уже торкнулося плащем Таната Пізнє Відродження, а подекуди навіть маньєризм. Процеси в художньому житті країни стали настільки швидкоплинними, що текли швидше, ніж фізичне життя людей, які їх творили. Талант виплескувався на землю Італії життєдайною вологою і миттєво давав сходи. Ці сходи буквально на очах шокованої Франції, ще сонної Англії, палаючої полум'ям аутодафе* Іспанії, хворих внутрішньополітичним неспокоєм Нідерландів починали давати плоди. Ті плоди стали своєрідними молодильними яблуками для всієї Європи, яка дуже скоро зажадає причаститися до їх соковитого золота. Лише кілька десятиріч такого блискавичного, виснажливого бігу – і Італія написала таку історію мистецтва, яку ніхто і ніколи вже не зможе повторити. Ця історія була написана відразу набіло, без чернеток, бо писали її справжні "каліграфи". Навіть сама Італія з часом, озираючись назад, з подивом і сумом визнає, що такого злету вона ще не знала і, мабуть, не судиться цього і в майбутньому. Цей розпач і визнання своєї поразки перед майстрами

минулого породжує у художників II половині XVI ст. відчуття пустоти, неспроможності створити щось по-справжньому цікаве, що призведе до формування маньєристичної культури.

Архітектура. На увагу й інтерес безперечно заслуговує і творчість багатьох майстрів цього часу: **Палладіо, Антоніо да Сангалло Молодшого, Джуліо Романо, Якопо Сансовіно, Віньоли, Джорджо Вазарі,** ін. Проте все ж на чолі цього строкатого переліку стоїть безсумнівно особистість **Донато д'Анджело Браманте** (1444-1514 рр.), який зробив дуже багато для вдосконалення зовнішнього вигляду тодішніх Рима, Мантуї, Мілана, Павії. Він перебудовує старі споруди, розробляє проекти для нових, бере участь у розробці купольної будівлі міланської **церкви Санта-Марія-деллє-Граціє**, з якою буде пов'язана й історія створення однієї з найвідоміших фресок Ренесансу, працює як над храмовими спорудами, так і над світськими (подвір'я, палаццо). Але найпліднішими були роки його роботи в Римі, після того, як він отримує посаду головного архітектора. Браманте доклав немало зусиль і для продовження робіт над собором **св.Петра в Римі**, над яким працювало багато найвідоміших майстрів доби. Ця грандіозна споруда стала своєрідним випробуванням для кожного з них, але остаточно впоратися з завданнями, які храм ставив архітекторам, вони зможуть лише через кілька десятиріч.

Живопис. Славу італійського Відродження межі XV та XVI ст. складають кілька художників, яких не можна однозначно назвати ні живописцями, ні графіками, ні скульпторами, ні архітекторами, бо кожен з них у свій час спробував свої сили у всіх цих галузях. Ці постаті були по-справжньому універсальними, при цьому їх талант однаково вдало проявлявся в усіх видах мистецтва. По відношенню до них з повним правом можна застосовувати поняття "геній" – тобто людина всебічно обдарована.

Творчий доробок Високого Ренесансу та його наступної фази, що не можуть розглядатися у відриві одна від одної, передусім складає мистецтво

трьох художників, яких справедливо називають “велетнями Відродження”, його “трьома китами”, – Леонардо да Вінчі, Рафаеля Санті та Мікеланджело Буонарроті. Всі три майстри за народженням були флорентійцями, але це, мабуть, єдине, що їх об’єднувало. За характером свого мистецтва вони були абсолютно неподібні, а багато в чому – взагалі протилежні. Це виразилося і в знаменитому протистоянні цих постатей – впродовж усього життя Леонардо та Мікеланджело були супротивниками, конкурентами, що не визнавали один одного, сперечалися, перехоплювали замовлення, навмисне брали участь в одних і тих саме конкурсах. Навіть їх зовнішність промовляла про те, що вони були антогоністами. Рафаель був трохи молодшим за них, належав дещо іншій генерації, да і прожив зовсім небагато, тому це протистояння давалося взнаки менше. Але Леонардо та Мікеланджело встигли своєю конкуренцією прикувати до себе увагу всієї Італії.

Позашлюбний син флорентійського нотаріуса **Леонардо** народився в невеличкому містечку Вінчі у 1452 р. Склалося так, що останні дні свого життя він провів поза межами Італії, тому частина його творів, серед яких і найуславленіші, опинилися, на жаль, не в італійських колекціях. Чим він тільки не намагався займатися! Здається, всі галузі людської діяльності потрапили в коло його уваги. Він з дитинства звик дивувати. Людина надзвичайно аристократичних звичок, витончена, рафіновано інтелігентна, досить амбіційна і одночасно одинока – він занадто очевидно відрізнявся від інших, щоб бути оточеним колом друзів. Леонардо міг годинами, днями сидіти в майстерні, не допускаючи туди жодної живої душі до тих пір, доки не вважав роботу завершеною. Але характеру Леонардо була притаманна риса, яка спричинила багато неприємностей. На жаль, численні роботи майстра або не дійшли до наших днів, або збереглися в дуже поганому стані, а деякі можуть сприйматися лише як підготовча робота. Справа в тому, що для Леонардо власне сам процес праці був значно цікавішим за кінцевий результат, тому як тільки він бачив, яким буде твір, він миттю кидав його,

втративши всілякий інтерес. Так відбувалося завжди: як тільки Леонардо здобув головний приз на конкурсі гри на флейті, він кинув займатися музикою; як тільки його вчитель визнав, що хлопець ставить запитання, на які навіть він не здатний відповісти, Леонардо кидає займатися математикою. Так, справді, історія розпорядилася так, що майже всі з відомих нам на сьогодні робіт Леонардо є незавершеними. Крім того, художник був схильний до постійного експериментування з техніками, вносив щось нове, змішував олію з темперою тощо, тобто не дотримувався усталеної технології, а це призвело до передчасної загибелі частини його творів. Навіть свої записи Леонардо робив не так, як усі – після його смерті було віднайдено біля семи тисяч сторінок рукописів, які майстер зробив лівою рукою таким чином, що читати їх можна лише за допомогою дзеркала. Він обожнював складності, бо прекрасно відчував, що здолати їх може тільки він, тому нерідко утворював їх штучно. Гідравліка, інженерна справа, анатомія, математика, музика, поезія, архітектура, скульптура, живопис, фортифікація, зрошувальна справа, живопис, графіка – усе це відчуло на собі втручання генія Леонардо. Він залишив численні проекти, деякі з яких спромоглися втілити в життя тільки через багато десятиріч після його смерті, оскільки були надто складними для своєї доби. Він набагато випередив час – людині, що жила понад п’ятсот років тому, належать проекти, ескізи літальних апаратів, різноманітних станків, водолазних пристроїв, навіть того, що ми згодом назвемо гелікоптером або танком. Розум да Вінчі був надзвичайно допитливим і значно швидшим за розум його сучасників, тому його вже з юності вважали диваком. Ще хлопчиком його попросили намалювати щит на дошці фігового дерева, який сусід хотів причепити над своїм закладом, щоб приваблювати покупців. Але для Леонардо це б було занадто нудно. Тому він знайшов інший спосіб вирішити проблему: наловив у полі різних комах, змій, ящірок, жаб, приніс усе це до кімнати, яка слугувала йому майстернею, зробив з усього цього живий вузол, що шипів і

повзав, і з натури почав писати чудовисько на тлі чорної печери. Робота тривала кілька днів, упродовж яких хлопець не показував навіть носа з кімнати, суворо не пускаючи туди нікого. Пізніше він пояснить: «Я хотів переконатися, чи насправді я досяг того ефекту, якого прагнув, – викликати в людській душі страх». І треба підтвердити, що результат задоволенив навіть самого Леонардо: для глибшого враження він покликав батька та знайомих дивитися на щит у темряві вечора, прикріпив зверху свічку – кімната вмить наповнилася зойками наляканих домочадців. Батько хлопця відразу зрозумів, що виконана робота варта великих грошей, тому замовнику віддав
інший щит, а цей продав за три сотні. Це був перший справжній успіх Леонардо.

Навіть довгу та нудну подорож митець робив цікавою. Вирушивши до Рима, він не може просто їхати та гаяти час: дорогою з воскової маси він робить різноманітних звіряток, наповняє їх повітрям і відпускає. Фігурки летять за ним, немов повітряні кульки, і падають на землю, коли з них цілком виходить повітря. Чудернацькі винаходи Леонардо не покидав навіть тоді, коли був уже зрілою людиною і широко знаним майстром. Через багато років, приїхавши до двору французького короля, він зустріне монарха механічним дивом: сконструйований ним залізний лев підійде до короля, схилиться на передні лапи, зробивши уклін, його груди розкриються маленькими скритими дверцятами, і під ноги королю висиплеться цілий букет білих лілей...

Батько рано помітив хист сина до малювання і віддав його учнем до відомого тоді живописця та скульптора Андреа дель Вероккіо. Хіба міг визнаний майстер здогадуватися, що з тієї миті, коли поріг його майстерні переступив той син нотаріуса, йому самому працювати залишиться зовсім недовго! Існує легенда, що після того, як Вероккіо побачив свою роботу, під час його відсутності виправлену і дописану Леонардо, він більше ніколи не торкався пензля. То було **«Хрещення»**, де одна з постатей справді належить

учню. Вероккіо зрозумів, що учень сильніший за вчителя і визнав свою поразку.

Але були й інші оцінки хисту Леонардо. З роками, коли папа римський збирався давати йому чергове замовлення, першосвященникові передали, що Леонардо відразу ж почав міркувати, як варити лак, щоб ним покрити вже готову роботу. Замовлення так і не дали, бо папа сказав: «З цього нічого путнього не вийде, бо він думає про кінець роботи, ще не розпочавши її». Але історія та час розставили все по своїх місцях: ім'я Леонардо і сьогодні викликає шанобливий подив, а ось хто згадає, як звали того папу?..

Була ще одна цікава риса у творчому стилі Леонардо, яка примушує дослідників замислюватися над деякими з його творів до сьогодні і яка спричинила появу усталеного виразу «загадка Леонардо». Він дуже полюбляв мову символів, алегорій. Інколи найпростіший елемент ставав ядром цілої історії, зашифрованої в портреті або в сюжетній роботі майстра.

Увесь творчий шлях Леонардо можна умовно, виходячи з хронологічного принципу, розділити на кілька періодів, що відповідали його перебуванню в тому чи іншому місті. Художник був дуже ангажований, кілька великих світу цього не могли поділити його між собою, сперечаючись і запрошуючи до себе навперебій. Він працював у Флоренції (I флорентійський період – до 1488 р., II – 1500-1506 рр.), у Мілані (I міланський період – 1482-1500 рр.), у Римі (1513-1516 рр.), а наприкінці життя вирушив до Франції, звідки вже не повернувся (французький період – 1517 -1519 рр.).

Стиль раннього періоду творчості майстра аналізувати нелегко, бо багато з робіт цих часів було створено разом з учителем, Андреа Вероккіо. У 1470-і рр., крім згадуваного «Хрещення», з'являються **"Благовіщення"** (приблизно 1474 р.), ще доволі архаїчне за композиційною побудовою, **«Поклоніння волхвів»** та **«Св.Ієронім»** – дві роботи, які так і не були ним завершені. Серед портретів 70-х рр. XV ст. виділяється "Портрет Джіневри де Бенчі", можливо, також написаний за участю Вероккіо.

Але безперечно самостійною була робота, написана близько 1478 р. (до речі, вона існує в двох варіантах, один з яких теж не був завершений), де творча манера Леонардо стає яскраво неповторною. Це т.зв**. "Мадонна Бенуа",** або **"Мадонна з квіткою"** (іл.151), що нині прикрашає зал Державного Ермітажу в Санкт-Петербурзі. Леонардо представив зовсім ще молоду Марію, яка тримає на колінах дитину, що бавиться з квіткою. Це не відсторонений, холодний образ, а звичайна юна флорентійка, сучасна художнику, при погляді на яку ніщо не нагадує про трагічну долю, що чекає на неї. Лише тендітні, ледве помітні лінії німбів над головами Марії та Христа повертають думки глядача до майбутньої жертовної смерті немовляти, яке так зосереджено роздивляється квіточки в руках матері. Леонардо розташував постаті Богоматері та маленького Ісуса на темному тлі, але на задньому плані розмістив вікно, що значно ускладнює живописне завдання. До цього прийому, коли джерело світла знаходиться позаду, він буде звертатися ще досить часто і в майбутньому. Художник надзвичайно реалістичний у підході до моделей, він пише їх так, немов перед ним звичайна натура, виліплюючи складки одягу, прописуючи зачіску Діви Марії. Леонардо розміщує плями тіл у м'яку тінь і позбавляючись від гострих, різких ліній, що його навіть звинувачували в тому, що він занадто темний і похмурий у живопису.

У 1482 р. Леонардо на запрошення герцога Лодовіко Моро вирушає до Мілана, де і з'явиться на світ кілька наступних його робіт, що вже є зразками достатньо зрілого творчого стилю. Але деякі з проектів майстра, інколи по-справжньому грандіозних, теж так і залишаться нездійсненими. Так сталося з кінним пам'ятником Франческо Сфорца, від якого залишилися тільки підготовчі ескізи, начерки, навіть модель була знищена, і після цього художник так і не повернувся більше до задуму, який би довів його спроможність і як скульптора. Втім, для Леонардо не було на той час дуже важливим, щоб його вважали передусім художником. Складна політична

ситуація в його країні, постійні чвари, військові дії вимагали від людей іншого – говорили гармати, музи мовчали. Тому в листах до герцога Леонардо рекомендує себе як інженера, архітектора, майстра фортифікаційної справи, тобто того, що було злободенним, і на останок побіжно згадує, що він ще й художник.

Незавершеною залишається і картина, до сюжету якої дивак-флорентієць згодом повертається вдруге, створюючи майже ідентичну репліку, – **“Мадонна в гроті”,** або **“Мадонна у скелях”** (I – 1483-1494 рр., II – 1505-1508 рр.) (іл.152). Незвичним він подає навіть другий план картини – замість традиційного тла з’являється пейзаж, при цьому, пейзаж з трохи фантастичним відтінком, що з часом стане однією з характерних рис живопису Леонардо. А власне сама композиція пірамідальна, дуже міцна – постаті вписуються у фігуру піраміди, що позбавляє композицію хиткості.

Приблизно 1483 р. датується не зовсім звичний для того часу за своєю композиційною схемою портрет, у якому Леонардо використовує нестандартний підхід до моделі. **“Портрет дами з горностаєм”**, відомий ще як **“Портрет Чечіллії Галлерані”**. Художник спромігся створити нештучний, природний образ коханої дівчини герцога. Це вдається йому завдяки тому, що Чечіллія не дивиться прямо на глядача, як це зазвичай було в портретах, тобто не позує, а дивиться вбік, що робить її образ невимушеним, спокійним, природнім. На руках дівчини горностай, якого вона пестить. За модою тих років ці тваринки заміняли в багатьох багатих домах кішок. Крім того, схильний до мови символів Леонардо в образі цієї тваринки вбачає самого могутнього герцога, який в руках тендітної красуні стає слухняним і лагідним, немов кішка. Але є у творі й архаїчна риса – тло, що трактоване як глуха, непроникліва пляма, між якою і постаттю відсутній простір.

Протягом 90-х рр. Леонардо пише ще одну, зовсім невелику за розміром, камерну роботу, в якій його пензль народжує, мабуть, один з найліричніших

і найм'якіших образів у його творчості. **"Мадонна Літта"**, краса й гордість Державного Ермітажу (приблизно 1485/90 рр.) (іл.153). У цій картині майстер знову вдається до прийому, вже випробуваного ним у "Мадонні Бенуа", – розташовує джерело світла на задньому плані, до того ж, ускладнюючи собі завдання тим, що в цій роботі їх два, два вікна з пейзажем по обидва боки від Марії. Ці образи Мадонни з немовлям вже зовсім інші, ніж у "Мадонні з квіткою". Старшим, мудрішим стає Леонардо – дорослішою, спокійнішою стає його Марія. У цьому образі вже видно жінку, що збагнула все щастя материнства, але й відчула, що воно буде для неї дуже швидкоплинним, безслідно зникла її дівоча безтурботність. Немовля, як і в "Мадонні Бенуа", Леонардо подає не за віком серйозним, з глибоким поглядом дорослої людини, якій дано бачити майбутнє, що не посміхнеться їй. Цікаво, що Христос дивиться прямо у вічі глядачеві. Марія годує Христа, тримаючи його на руках. Маса складок одягу Діви підкреслює світлу пляму тіла малого Ісуса, акцентуючи увагу глядача саме на ньому. Його фігурка і напівпостать Марії, як і в більш ранньому творі, дуже реалістично виписана, виліплений об'єм, списані нанівець усі різкі грані й лінії, тінь обгорнула їх, списуючи різкі контрасти, примушуючи грати світло, що мерехтить золотавим волоссям маленького Христа. Проте, не зважаючи на те, що ці образи характерні значно більшою мірою узагальнення, все ж від деталізації Леонардо ще не зрікається зовсім: при уважному розгляді видно, наскільки тонко, акуратно він прописує серпанок Марії, вплетений у модну зачіску, немов отримуючи особливе задоволення від того, що йому підвладне вміння передати фактуру прозорої тоненької тканини, як старанно виписує кожен золотий локон дитини.

Наприкінці 1490-х рр. Леонардо отримує замовлення, виконання якого зрештою вирішить його долю. Коли французький король, перебуваючи в Мілані, побачить роботу художника, він зажадає якщо не забрати її з собою (що було неможливо, бо йдеться про фреску), то хоча б забрати виконавця. З

1495 по 1497 рр. Леонардо працює над фрескою **трапезної церкви Санта-Марія-деллє-Граціє** на сюжет **“Таємної вечері”** (іл.154). За всю історію італійського живопису це був перший твір, де інакше вирішено композиційну схему, а завдяки цьому і трактовано сюжет, змінено ідею. Леонардо першим розташував постать Іуди не одинокою по інший бік стола, як це робилося завжди, а серед інших учнів Христа, підкресливши цим, що він до останньої миті був одним з них, тим, кому вірили, з ким разом ділили хліб, усі турботи та труднощі, хто знав усі таємниці, а потім миттєво зрікся та видав учителя варті. Тим болісніше була думка про зраду. Леонардо примушує глядача згадати саме про це, він ховає образ Іуди серед апостолів, робить його таким самим, як і інших одинадцять учнів. Це ілюстрація того моменту, коли Ісус сказав учням, що один з них зрадить його, і вони намагаються дізнатися, про кого саме йдеться. Леонардо виписав дванадцять різних характерів, дванадцять різноманітних типів реакції на вимовлений Христом моральний вирок. Одинадцять з них – це біль, подив, недовіра, гнів, чесна образа, і лише один – жах. Фігуру Іуди живописець розміщує праворуч від Христа, виділяє голову колишнього учня силуетом, темною плямою, а в руки Іуді дає гаманець з тими самими тридцятьма монетами – ціною зради, – який він нервово стискує, відсахнувшись від Христа. Тільки завдяки цьому і можна розпізнати Іуду серед інших апостолів. Постать Ісуса автор зробив своєрідною віссю симетрії, смисловим і композиційним центром, з обох боків від якого розміщено по шість апостолів. Але всі вони подані в абсолютно різних позах, розбиті на групи, тому симетрії і монотонності не виникає. Уся група розміщена в складному за побудовою інтер’єрі, який ускладнений не лише перспективою, але ще й наявністю трьох вікон, на тлі яких виписані напівпостаті Христа і двох апостолів зліва від нього.

Знову той самий принцип – джерело освітлення позаду фігур, які фактично мають сприйматися *контражур**.

На жаль, тяжіння Леонардо до експериментаторства призвело до того, що на сьогодні фреска майже знищена – під час роботи він змішував олійні та темперні фарби, не дотримуючись технології, тому зберегти твір практично неможливо. До того ж, у фарбовому шарі її нижньої частини згодом ченці пробили дверний отвір, що теж спричинило швидший процес руйнації.

У Мілані на той час господарювали швейцарці та гасконці, тому художник був змушений залишити місто. У 1500 р. Леонардо повертається до Флоренції, де з невеликими перервами пробуде майже шість років. Близько 1503 р. тут буде оголошено конкурс, хід якого прикує увагу всього міста. Треба було розписати зал Великої Ради Палаццо Веккіо, і Леонардо став одним з учасників конкурсу. А другим учасником, який готував картон фрески для іншої стіни того ж приміщення, був Мікеланджело Буонарроті, якого прозвали "молодим драконом". Це славетне протистояння цікавило всіх. Люди щоденно приходили дивитися, хто з "велетнів" мистецтва що робить, у кого робота йде швидше, хто порушує технологію, хто – ні, хто обрав який сюжет. Це була не просто конкуренція, хто отримає замовлення на виконання однієї фрески, це була значно глобальніша битва двох "титанів Відродження" – за визнання і титул кращого, за любов Флоренції. І цю битву не виграв жоден з них: Леонардо, що обрав сюжетом зіткнення флорентійських і ломбардських військ при Ангіарі **("Битва біля Ангіарі"**), облишив картон, так і не розпочавши працю над самою фрескою, і в 1506 р. повернувся до Мілана: а Мікеланджело, який вдався не до пекла батальної сцени, а до майже побутової сцени, коли воїни під час перерваного купання вибігають з води, почувши про напад, намагаються миттю одягтися, щоб зустріти ворога (**"Битва біля Кашина"**), теж облишив картон, не завершивши. Обидва твори відомі зараз завдяки пізнішим копіям.

Близько 1503 р. Леонардо розпочинає виконувати ще одне замовлення, у результаті чого з'являється світові черговий незавершений твір із загадковою долею. Але цього разу загадок буде більше, ніж зазвичай. Навряд чи самому

майстрові спадало на думку, коли він отримав звичайне замовлення від флорентійського

купця, що створений ним портрет переживе не тільки його самого, його славу, але й стане найвідомішим мистецьким твором світового мистецтва, з яким пов'яжуть безліч питань, на які і сьогодні не можуть відповісти дослідники; якому судиться бути викраденим майже через п'ятсот років після створення, пролежати у валізі під диваном божевільного майже два роки, а потім знову повернутися до музею під ковпак броньованого скла і озброєну варту; якому судиться їздити з виставками по всьому світу і збирати натовпи людей, що захочуть його побачити, заради чого стоятимуть годинами під дощем та снігом в очікуванні; нарешті, не міг Леонардо передбачити і того, що звичайний замовлений портрет стане твором, який через п'ять сотен років визнають таким, який неможливо оцінити в певну суму на аукціоні, бо його неможливо продати чи купити – він не має ціни... У 1503 р. заможний флорентієць Джованні дель Джокондо попросив Леонардо да Вінчі написати портрет його дружини, Лізи ді Антоніо Марії ді Нольді Герардіні дель Джокондо. Так і з'явилася пресловути **"Мона Ліза"**, яку частіше називають просто – **"Джоконда"**... (іл.155). Це портрет по коліна, у якому постать подана на тлі фантастичного пейзажу, з річками, скелями, лісами. Тут Леонардо вперше повно використовує своє знамените "сфумато" (світлотінь), списуючи нанівець усі грані, даючи простір, повітря між постаттю Лізи та тлом. Робота дуже стримана за кольором, монохромна, скоріше доцільно казати про професійно вирішені світлотонові співвідношення, ніж про палітру. Максимальна міра узагальнення тоном і кольором не заважала художнику прописувати навіть візерунки на краї темного вбрання Джоконди. Але не ірреальний пейзаж за постаттю, яку майстер писав у майстерні, не професійність живописного шару, не достеменність рисунка примусила весь світ замислюватися над цією невеликою за розміром роботою. Причиною стала легендарна посмішка

Джоконди, природу якої до сьогодні не можуть розгадати. Її тлумачили по-різному багато разів, то наділяючи надмірною поетичністю, то навпаки – позбавляючи мотиву взагалі. Відомо, що Леонардо під час сеансів позування флорентійки запрошував до майстерні акторів, щоб вони розважали його модель, примушуючи її посміхатися, забувати про те, що вона позує, бути невимушеною, розкутою. Цим і пояснюється вираз її обличчя, ледве зачеплений крилом прозорої посмішки. Поети, письменники пізніших часів схильні вважати інакше, бо людству потрібні вічні загадки, таємниці й легенди. Романтики не згодні примиритися з тим, що все так просто – вони й наділили Джоконду вінцем коханої жінки Леонардо. Інколи цей твір навіть називали прихованим автопортретом художника, вбачаючи в рисах дружини купця риси самого Леонардо. До того ж, існує ще одне питання, непорозумілість у якому дає можливість не відмовлятися від гіпотези про те, що сам маестро кохав Джоконду. Адже, не зважаючи на те, що портрет був замовлений купцем, Леонардо так і не віддав йому роботу, він всюди возив її з собою, час від часу повертаючись до праці, дописуючи, тому дати завершення картини не існує – "Джоконда" так і залишилася незакінченою. Так, разом із самим автором, вона і потрапила до Франції.

У 1513 р., після короткочасного перебування у Флоренції та Римі, Леонардо на запрошення французького монарха з кількома учнями вирушає до Франції. У 1517 р. він прибув до двору Франциска I, оселився в Сен-Клу, поблизу Амбуаза, де його зустріли як тріумфатора. Королівське подружжя засипало його замовленнями, придворні його просто обожнювали, зробивши з маестро зразок для наслідування – копіювали навіть його костюм, звички, манеру спілкуватися. Але на той час Леонардо вже був хворим, у нього майже не функціонувала ліва рука, і працювати він практично не міг, і сподівання короля не виправдалися. Художник обіцяв, але займався переважно теоретичними штудіями, писав трактати, розробляв проекти зрошувальних систем, перші місяці ще оформляв бали та феєрверки, які

влаштовували при дворі, досліджував анатомічні властивості людського тіла, працював як інженер. А потім майже зовсім відійшов від блиску світського життя, у коловороті якого раніше перебував повсякчас – жоден маскарад не відбувався без нього. Він став похмурішим, більш схильним до релігійної тематики в мистецтві (ще в Італії серед його пізніх творів **будуть "Св.Анна з Марією та немовлям Христом", "Іоанн Хреститель"**, обидві – приблизно 1508-1512 рр.), фактично перетворився на самітника. Король часто відвідував Леонардо під час його хвороби, і в один з таких візитів, у 1519 р., художник підвівся з ліжка, щоб привітати Франциска, той підтримав старого майстра і прийняв його останній подих – король живописців помер на руках короля французів. Франциск I був у відчаї, втративши геній Леонардо, що так і не встиг зробити нічого на землі Франції. Але в його особистій колекції залишилася низка творів, яку Леонардо привізі з собою, і серед них була "Джоконда". Навіть цього вже було досить, щоб виправдати його приїзд.

Лише на рік пережив великого Леонардо інший майстер, зірка якого, на жаль, хоча спалахнула миттєво, але так само швидко і погасла.

Рафаель Санті (1483 – 1520 рр.), родом із Урбіно, був людиною дуже спокійною, освіченою, з вишуканими манерами, музичним обдаруванням. Він багато в чому наближався долею до Леонардо, але, на відміну від нього, мав досить легкий шлях у мистецтві, а головне – легко починав. Його батько, Джованні Санті, був придворним художником герцога Урбінського, який мав один з кращих на той час дворів, з прекрасною бібліотекою, у якій Рафаель згодом проведе не одну добу. Це був справжній культурний осередок Італії, не зважаючи на те, що знаходився в невеличкому містечку. І для Рафаеля його шлях був передрічений самою долею – він наслідував батька. Звичка жити при герцогському дворі, манери та освіченість з часом дуже знадобилися Рафаелю. Він був по-справжньому придворним, таке життя не було для нього тягарем, і в атмосфері двору він почувався дуже легко, вільно дихав. Витонченість, музичність, аристократизм та ліричність

характеру Рафаеля віддзеркалилися і в його живопису. Ще одинадцятирічним хлопчиком він вирушив у Перуджу і потрапив до свого першого вчителя, Перуджино, але пробув у нього зовсім недовго – три-чотири роки. Працювати Рафаель почав рано. Його життя взагалі йшло ніби за прискореною схемою, все траплялося, розпочиналося і зникало дуже швидко, здається, він знав, що йому судиться прожити лише тридцять сім років, день у день. Тому він жив дуже насиченим, повним життям, любив веселощі, музику, свята.

Ранній період творчості Санті-Молодшого ще не зовсім самостійний, у ньому багато наслідування манері, а інколи й конкретним творам Леонардо. Саме так Рафаель учився, засвоював мову живопису. Початок 1500-х рр., коли він живе у Флоренції, – це його численні Мадонни, у найрізноманітніших варіаціях: **“Мадонна Конестабіле”, “Мадонна зі щиглям”, “Прекрасна садівниця”, “Мадонна Грандука”, “Мадонна дому Темпі”.** Навіть написаний у 1504 р. для містечка Чіта ді Кастелло твір **“Заручини”**, що є його першою серйозною роботою, не є цілком самостійним, бо схема запозичена в Перуджино, так, як композиційні схеми “Мадонни зі щиглям” та “Прекрасної садівниці” наближаються до композиції леонардівської “Мадонни в скелях”.

З 1508 р. починається інший період у житті Рафаеля, коли він назавжди покидає Флоренцію і вирушає до Рима на запрошення папи римського Юлія II. Папа доручає йому виконання дуже престижної роботи – прикрасити розписами зали другого поверху палацу у Ватикані – станци. Це замовлення стало справою його життя. Рафаель працював над ним до самої смерті, а останній зал закінчували вже після того, як його не стало. Спочатку папа доручив художнику розписати лише один зал, але результат його настільки вразив, що колеги Рафаеля позбавилися роботи в палаці, а їхні замовлення перейшли до нього. Це були розписи станци делла Сіньятура (залу Підпису, де папа працював, підписував важливі документи), станци Еліодора, станци

Пожежі в Борго та станци Костянтина (названі так завдяки сюжетам розписів). Лише в роботі над першими двома він брав участь сам, а дві інші за його картонами розписували учні. Станцу Костянтина взагалі завершили через чотири роки після смерті майстра.

Найдосконаліші фрески з глобальними задумами, алегоричними сценами були створені для станци делла Сіньятура. Це **“Диспута”** (іл.156) **(“Суперечка про причастя”), “Філософія” (Афінська школа”)** (іл.157), **“Парнас”** (іл.158) і **“Юриспруденція”**. Найскладнішою як за змістовим наповненням, так і за композиційною побудовою є знаменита “Афінська школа”. В цій фресці Рафаель намагався провести паралель між двома світами – світом античності та сучасним йому світом. Він помістив багатофігурну, багатопланову композицію, де персонажі згруповані у кілька груп, у дуже складне, прекрасно прорисоване архітектурне середовище, ускладнене мотивами арок із кесонованим перекриттям та перспективою. До того ж методу Рафаель вдається у фресці «Вигнання Еліодора». Художник переплітає два часові виміри – древній та сучасний, надаючи образам античних філософів та вчених портретних рис діячів науки та мистецтва його сучасності. Усі фрески, і передусім – “Афінська школа”, – сповнені символів, алегоричних персонажів, максимально наближені до античності навіть за характером інтер’єрів.

Рафаеля знали та цінували не тільки при папському дворі, його талант використовували і в інших містах, він працював навіть для Франції. Рафаель залишив зразки свого вміння і як архітектор – за його проектом для римського банкіра було побудовано **віллу Фарнезіна**, яку він сам і розписав.

За ескізами Рафаеля робили килими, що прикрашали стіни Сікстинської каплиці у Ватикані і які мали дивну долю – час від часу зникали, потім знову з’являлися.

Якщо як монументаліст Рафаель Санті по-справжньому сформувався під час роботи над фресками станц ватиканського папського палацу, то його

зоряна година як майстра станкового живопису настала десь у 1514 р. Парадокс у тому, що один з найвідоміших до сьогодні творів світового мистецтва, що його створив Рафаель, навіть точно не датований. Він пов'язаний із невеличким містечком П'яченца, де 1511 р. було зведено церкву св.Сікста, освячену близько 1514 р. З цією датою і пов'язаний вівтарний образ, що був замовлений Рафаелю. Це т.зв. славетна **"Сікстинська Мадонна"** (іл.159), що нині є прикрасою Дрезденської галереї, бо в 1754 р. твір було продано в Дрезден. Образ Марії, народжений фантазією Рафаеля, мабуть, один із найбільш тонких і ліричних в італійському мистецтві. Мадонна дуже молода, майже юна, як Мадонна Бенуа у Леонардо, але, на відміну від неї, дуже серйозна та засмучена. Акцент зроблений на очах – глибоких, сумних, трохи наляканих, укритих вологою паволокою. Марія пригортає до себе немовля, немов благає великими очима, щоб у неї не забирали її дитину. Праворуч від неї художник розташував постать св.Сікста, що вклоняється їй, а ліворуч урівноважив дві досить значні за масою плями кольору. В цілому композиція дуже міцна, статична, бо тяжіє до пірамідальності, але постать Сікса трохи ближча до глядача, ніж образ Варвари, тому симетрія не виникає. Верхня частина роботи вирішена так, щоб виникаюча рівновага давала змогу привертати увагу глядача до головного – до постаті Марії з маленьким Ісусом на руках. Верхні кутки тла (Мадонна стоїть на хмарах, тому тло нейтральне, легке) закриті темними, досить важкими плямами складок зеленої драпіровки, тобто використаний принцип куліс. Він стане улюбленим майстрами доби маньєризму, при цьому, найчастіше будуть використовуватися саме зелені куліси. Цей засіб успадкують і художники Північного Ренесансу. В нижній частині роботи розташовано в ролі стаффажу дві маленькі напівпостаті путті, що дивляться вгору. Маленькі янголятка, пухкі, покошлані, з невеличкими крильцями, кумедні, скоріше нагадують античних путті, ніж християнських янголів. Вони абсолютно не переймаються трагічністю подій, це звичайні

земні діти, яким заважає бешкетувати те, що відбувається поруч. Їх настрій трохи відволікає від того, що вкладає художник у постаті святих.

На жаль, Рафаель не встиг зробити багато з того, що за правом таланту могли від нього чекати сучасники. 1520 р., відсвяткувавши свій День народження, він раптово захворів. Дж.Вазарі, що залишив нащадкам життєпис Рафаеля, зазначає, що лікар пустив йому кров, але хвороба розвивалася дуже швидко, майже миттєво, і наступного дня, зробивши необхідні розпорядження щодо свого майна, Рафаель помер. Здається, природа дала людству зрозуміти, що він створив на цій землі все, що міг, використав свій життєвий ресурс сповна.

Але сучасники розцінили це по-іншому. Доказом цього слугує епітафія, накреслена на могилі художника: “Тут лежить Рафаель, ким побоювалася природа бути переможеною навік і померти разом із ним”.

Мистецтво Рафаеля Санті, без сумніву, стало новою сторінкою великої книги італійської художньої культури, але, все ж, воно мало певний відбиток поверховості, у ньому не було тієї емоційної глибини, складності і багатошаровості, яку вкладав у свої твори Леонардо, і того душевного надриву, який з’явився в роботах деяких його колег. Рафаель був прекрасним рисувальником, музикантом у живопису, непоганим колористом, легким для сприйняття, але його численні образи були холодними, нерідко навіть аристократично відчуженими. Це не зменшує ролі Рафаеля Санті для формування ренесансового мистецтва, а просто ставить його на інший подіум, ніж, скажімо, Леонардо. Вони категоріально різні, їх мистецтво розраховано на різних глядачів, які мають перебувати навіть у різному психологічному стані та настрої.

Зі смертю да Вінчі та Рафаеля італійське мистецтво мало б осиротіти. Але, на щастя, коли у Франції помирав уже знесилений, хворий Леонардо, а через рік раптом пішов з життя молодий Рафаель, тільки-но почав квітнути інший

флорентійський майстер, до якого перейшла у спадок від великих Леонардо та Рафаеля слава італійської ренесансової культури.

Мікеланджело Буонарроті (1474/75 – 1564 рр.) був повною протилежністю да Вінчі, його антагоністом. Вони були не схожі один на одного всім – характером, манерою живопису, звичками, темпераментом, навіть зовнішністю. Охайний красень Леонардо з патриціанськими звичками не раз зневажливо озирався услід маленькому, незугарному вихованцю родини каменотесів, що з юності був понівечений – під час сварки йому зламали перенісся, і він назавжди залишився калікою. Уже дорослою людиною син подести, за походженням доволі знатний, стверджував, що справжнє виховання він отримав у родині годувальниці, чоловік якої був каменотесом. Буонарроті сформувала саме та атмосфера, насичена важкою працею і мармуровим пилом. Мікеланджело ніколи не цікавили побутові деталі повсякденного життя, він був по-справжньому відданий своїй роботі, мистецтву, ніколи не переймався, який вигляд він має, що вдягає, що їсть. Він міг по кілька діб не виходити з майстерні, як і Леонардо. Але, на відміну від нього, Мікеланджело мав надзвичайно важкий, нестерпний характер. Це була дуже конфліктна, різка людина, що не вважала за потрібне пристосовуватися до ситуації, могла накинутися з кулаками на папу римського, жбурнути в нього стільцем, якщо той заважав працювати. Тому по життю майстер майже весь час йшов один, був фактично самотнім, у нього було багато шанувальників, але мало друзів. Талант, яким його нагородила природа в такій кількості, ставав перепоною для багатьох, породжуючи заздрість, що було ще однією причиною його самотності. Мікеланджело був утіленням неспокою, протиріч, зітканим з конфліктів. Навіть затриматися надовго в одному місті він не міг: до середини 1490-х рр. він кілька разів переїжджав – то до Болоньї, то до Венеції, то знов до Болоньї, і лише потім – до Флоренції, де художник осів з 1501 р., хоча і лише до 1505 р. Проте, щодо творчих задумів він був надзвичайно постійним і

впертим – міг упродовж десятка років повертатися до одного й того самого проекту, поки не доводив його до завершення й не робив досконалим. Досконалим виключно з власного погляду, оскільки судження інших його в жодному разі не обходили й не цікавили. При цьому Буонарроті був дуже вразливою людиною з тонким відчуттям, свідченням чого стала його поезія – Мікеланджело писав цікаві сонети.

Ще зовсім юним він потрапив до знаменитих Садів Медичі, де і почалося його формування. Але перш за все Буонарроті був скульптором. Дивно, але отримавши школу живописця, живописом хлопець займався дуже неохоче, розуміючи, що це мистецтво йому досить важко дається. Однак поганим живописцем він був тільки за власною міркою, оточуючих якість його роботи та планка професійного рівня цілком влаштовувала, тому до нього не раз зверталися з замовленнями. Зі станкового живопису Мікеланджело до наших днів дійшов тільки один завершений твір – тондо, т.зв. **“Мадонна Доні”** (іл.160), було написане під час перебування майстра у Флоренції, на початку XVI ст. Це був перший справжній шок для оточення художника. Такої Мадонни ще не було ніколи, такою вона не уявлялася жодному майстру, а головне – жоден з них не насмілився б показати її такою. Замість тендітної, неземної, напівпрозорої Марії, що страждає за своє дитя, автор представив замовникові міцну, сильну селянку, що випромінює здоров’я, з важким, досить грубим, майже чоловічим тілом, оголеними руками, на яких виразно проступають м’язи. Вона буквально сяє життям, лише обличчя нагадує про її святе начало серйозністю. Такими ж подані Іосифа та немовля Христа, при цьому цікаво, що навіть композиційна схема незвична для такого сюжету. Ісус не сидить на руках матері, як зазвичай, а його тримає Іосиф. Марія ж простягає до нього руки, щоб узяти від чоловіка і повертається для цього назад. Навіть малий Христос поданий Мікеланджело кремезним, міцним, мускулистим. Від Божественного начала не залишається і натяку. Такими віднині будуть усі образи Буонарроті. На противагу

рафінованим образам, що виходили з-під пензля Леонардо та Рафаеля, його персонажі, незалежно від соціального прошарку, навіть святі, будуть завжди мати вигляд кремезних, здорових, сильних людей, без фізичних вад, без тонкості, нерідко хворобливої, що не дає змогу назвати їх аристократично вишуканими. Вони вийшли з тієї сфери, де виріс сам Мікеланджело, з простолюдинів. Майстер немов проходить зворотний шлях: якщо будь-який художник звичайну жінку обожнює і робить з неї на полотні Мадонну, то Мікеланджело робив навпаки – з Богородиці робив звичайну селянку. І таке трактування образів було скандально-незвичним для оточуючих, вони не звикли бачити серед себе небожителів, не звикли до того, що святі живуть так само, як і вони, поряд, і є такими ж уразливими. Усі постаті подані в дуже складних ракурсах, композиція ускладнена художником навмисне, що дає йому змогу вирішувати складні завдання щодо рисунку.

Через кілька років Мікеланджело отримує від папського двору замовлення, яке дуже не хотів брати. У 1509 р. до нього звернулися з пропозицією розписати **стелю Сікстинської каплиці** ватиканського палацу (іл.161). Якщо б папа Юлій II, доручаючи художнику прикрасити стелю, хоча б на хвильку міг уявити собі, що з цієї витівки вийде, він ніколи б не пішов на цей крок. А поки, крім цього, він зажадав замовити Мікеланджело ще й розписи стін. На такий вибір кандидатури художника наштовхнув папу архітектор Браманте, який сподівався, що з того не вийде нічого путнього, і що папа назавжди позбавиться бажання запрошувати Мікеланджело. Знищити репутацію Буонарроті для Браманте було важливо, бо він мав дуже погані стосунки з художником.

Зрозуміти його було неважко – Браманте дуже близько товаришував із Рафаелем, навіть доводився йому родичем, а значить, усі замовлення, які будуть при дворі, замість Мікеланджело в разі невдачі отримуватиме Санті. Тому саме Браманте наполягав на тому, щоб розписи стелі каплиці доручили саме Буонарроті – для авторитету скандального художника готувалася

пастка. І Мікеланджело потрапив у неї, погодившись узятися до роботи. Але Браманте на цьому не зупинився. Він здобув дозвіл папи виконати всі підготовчі роботи. Взявшись за це, він зробив у стелі великі дірки, начебто для того, щоб прикріпити мотузки – адже майстри, яких планувалося залучити цілу артіль, мають якось сягати стелі. Мікеланджело був страшенно незадоволений – для кріплень були задіяні частини площини, яка мала вкриватися фресками. Але поки художник обмежився тим, що висловив своє незадоволення. Він розробив власну програму розписів, підготував ескізи, і за його картонами кілька з художників, яких йому виділили для допомоги, мали зробити перші спроби. Завдання ускладнювалося великою відповідальністю, що лягла на плечі групи живописців – стіни були не просто чистою площиною, яка так і просилася під пензль, утягуючи в себе фарби. Раніше вони вже були розписані, причому, відомими майстрами, серед яких був і Боттічеллі. І зараз художники мали не просто прикрасити їх заново, а перевершити досягнення своїх попередників, пам’ятаючи, що розписують каплицю, побудовану дядьком нинішнього папи, Сікстом. Мікеланджело дуже швидко зрозумів, що зробити все так, як він бачив своїми очима, не в змозі ніхто з надісланих до нього помічників. Тому він не знайшов кращого виходу з ситуації, ніж звернутися до папи з проханням звільнити його від докучливої уваги Браманте і марної допомоги підмайстерків і дозволити працювати самому. Юлій II задовільнив прохання майстра і наказав йому віднині все в каплиці робити самому. Буонарроті зрозумів святого отця буквально: вигнав усіх з приміщення, зчистив усе, що було написано до того, не зважаючи навіть на те, що там були і фрески справжніх майстрів пензля, зняв і замінив усі кріплення, і навіть фарби розтирав власноруч. Робота кипіла понад чотири роки, до 1514 р. За цей час художник нікого з сильних світу цього не впускав у каплицю, і сам лише зрідка кидав її, навіть спав тут же, на підлозі. За ці роки, розписуючи стелю, він так звик дивитися вгору, що кілька місяців по тому навіть листи читав у

такій самій позі, закинувши голову догори. За цей час Мікеланджело дуже зіпсував собі здоров'я, передусім – зір, праця була титанічно важкою. Весь Рим, затаївши подих, чекав, коли в каплиці знімуть ліси. Майстра квапили, але він працював стільки, скільки сам вважав за потрібне. Папу буквально розпирала цікавість, і він не стерпів – перевдягнувся у світське вбрання і ризикнув проникнути до каплиці, подивитися на фрески. Але святий отець був упізнаний Мікеланджело, розлюченість якого не знала меж – у спину папі, що поквапився зникнути, полетів стілець... Тим часом по Риму поповзли плітки, що художник не просто не впускає нікого до приміщення – він нібито не хоче мати свідків свого провалу. Говорили, що стіни вкрилися цвіллю і фрески сповзають. Частка правди в цьому була, пліснява дійсно проступала на стінах, виділялася сіль, і Мікеланджело був у розпачі, не в змозі впоратися з цим технологічно. Але проблема виявилася швидкоплинною: художника навчили, як із цим боротися, і він її просто знищив.

У решті-решт у папи, незадоволення якого підігрівав Браманте, увірвався терпець: він викликав непокірного Буонарроті і пригрозив, що власноруч зіштовхне його з лісів, якщо той не закінчить роботу. І Мікеланджело, який майже довів роботу до кінця, зняв ліси...

Коли двері каплиці відкрили для огляду, натовп, що тіснився біля входу, заціпенів. Такого можна було чекати тільки від непередбачуваного Мікеланджело. Але цього разу він перевершив сам себе. Святі отці на чолі з папою були шоковані. Перед ними постала стеля, розділена на дев'ять частин, заповнених фресками на старозавітні сюжети, під ними – на стінах – зображення пророків і сивіл, а в трикутниках, що немов з'єднують стіни зі стелею, – сюжети з богородичного циклу, тобто з життя Марії. На стелі були розкидані понад сто постатей, більших за натуральний людський зріст. Але не глобальність задуму здивувала публіку, не складність композиційних рішень, не дуже складні ракурси всіх постатей і навіть не те, що всі образи

були такими ж грубими, важкими й кремезними, як у “Мадонні Доні”, буквально виліпленими скульптурно, з граючими м’язами, сильні, живі, дихаючі. Шокувало інше. У серці Риму, у Ватикані, у святій святих католицької церкви, в каплиці папського (!) палацу, на стелі перед святими отцями і папою римським Адам, Єва, пророки й інші персонажі Старого завіту предстали... оголеними! Лише новозавітні образи художник задрапірував. Були й напіводягнені. Усі постаті надзвичайно добре прорисовані, побудовані, це скоріше натурники, підхід до образу саме такий. Тут були використані всі засоби, притаманні Мікеланджело-живописцю, які робили його роботи впізнаваними, формували його творче обличчя. Стиль, метод. До них вдався Буонарроті й удруге, коли через багато років йому доручили розписати західну стіну тієї ж папської каплиці. Тут мала бути сцена **“Страшного суду”** (іл.161). Над цим замовленням він працював з 1534 до 1541 рр. Ця стіна викликала ще більший подив і зовсім приголомшила папське оточення. Коли такими земними, грішними художник-нечестивець зобразив старозавітних персонажів, святі отці це витерпіли, але коли зі стіни на них грізно підняв правицю міцний, мускулистий і абсолютно оголений Христос, вони зовсім позбулися дару мовлення. По всій площині розкинулися натовпи людей, що хаотично розпорошені по обидва боки від Ісуса, зліва – грішники (серед яких численні образи придбали портретні риси – художник помстився своїм ворогам, помістивши їх у сцени найстрашніших кар), справа – праведники. Вони поєднані в окремі групи, вузли, але прослідкувати в цій мішанині оголених людських тіл єдине ритмічне спрямування неможливо. І увінчує весь цей безлад гігантська постать Христа – мужнього, сильного, з виступаючими м’язами, з погрозливо піднятою рукою, караючого, а не милостивого. Мікеланджело і на стелі, і на всіх стінах трактував усі образи так, як це було властиво тільки йому. Вони цілком позбавлені нальоту святості, це аж ніяк не безплотні небожителі, а звичайнісінькі люди, навіть у самого Христа зовсім відсутнє начало

Божественне, а домінує людська природа. Всі постаті були мужеподібними, бо художник вважав, що жіноче тіло недосконале, по-справжньому красивим може бути тільки чоловіче тіло. У його творчому спадку взагалі обмаль жіночих образів. Композиція дуже складна, динамічна, з важким емоційним наповненням, немов сповнена галасу людських страждань. Звичайно, з таким скандалом папський уряд не міг змиритися, художника попросили закрити всі "соромітні місця" людських постатей, удягнути їх. Майстер, звісно, з обуренням відхилив прохання, сказавши, що не хоче бути ханжою і знищувати все найбільш природне і красиве. Але залишити все в такому вигляді вважали за неможливе, святі отці заявили, що таке припустиме тільки в шинку, але аж ніяк не в церкві. Тому "облагородити" образи Мікеланджело доручили іншому художнику, який, задрапірувавши фігури, навіки ввійшов в історію мистецтв під прізвиськом "Панталоне".

Буонарроті виробив метод, який назвали скульптурним методом у живопису. Навіть у живопису він був передусім скульптором. Кожна частина людського тіла старанно прорисована, об'єм виліплений пензлем так, немов висічений різцем з мармуру. Це було властиво для всіх нечисленних живописних творів художника. Весь його живопис був монохромний, Мікеланджело ніколи не відрізнявся соковитістю та розмаїттям кольорів, у нього домінував рисунок, як завжди було у представників флорентійської школи ще за доби Раннього Ренесансу. Він не писав, він ліпив, але пензлем.

Цими роботами обмежується живописний спадок Буонарроті. Він ствердив своє амплуа багатогранно обдарованої людини. Браманте, який намагався перехопити замовлення на розписи Сікстинської каплиці для Рафаеля, було відмовлено, як тільки Мікеланджело висловив своє обурення його діями. Ще одна спроба, про яку йшлося вище (картони "Битви біля Кашина" для залу флорентійського Палаццо Веккіо), так і не було завершено. В інших же випадках ми зустрічаємося з Мікеланджело як зі

скульптором або архітектором (**сходи бібліотеки Лауренціана у Флоренції**, 1523-1524 рр.; **баня собору св.Петра в Римі**, до 1564 р.).

По-іншому виглядає картина розвитку венеціанської школи живопису періоду, який називають Високим і частково Пізнім Відродженням. Вона представлена головним чином двома майстрами, учителем та учнем, один з яких прожив дуже коротке життя, а другий – настільки довге, що його пізній період належить і хронологічно, і за стилістикою вже до доби маньєризму.

Джорджо да Кастельфранко або **Джорджоне** (1476/77/78- 1510/11 рр.) (родом із невеличкого містечка Кастельфранко, пройшов школу Джованні Белліні, його учнівство проходило у Венеції. Уже це передбачає, що він мав бути чудовим колористом від природи. Так і сталося. Живопис Джорджоне справді дуже соковитий, звучний, насичений, кольори не приглушені, як у флорентійців, а голосні, дзвінкі. Не зважаючи на те, що Великий Джорджо, як його називали, прожив катастрофічно мало (заразився чумою від своєї коханої і помер у віці близько тридцяти трьох років), він встиг навіть започаткувати свою школу, залишити учнів, один з яких своєю славою затьмарить навіть учителя. Про нього мало відомо, згадки в документах уривчасті, навіть твори датовані частіше за все тільки гіпотетично, приблизно. Джорджоне прожив хоча й блискавично коротке, але дуже яскраве, насичене життя. Він був красенем, улюбленцем дам, прекрасним музикантом, тому ця мелодійність перейшла і в його живопис. Головна заслуга цього художника в тому, що він першим продемонстрував інакше ставлення до пейзажу. Якщо до тих пір живописці використовували його лише фрагментарно, як тло, і переважно зверталися до ірреального, відчужено-фантастичного пейзажу, то Джорджоне зробив пейзаж майже самоцінним, надавши йому самостійної ролі. Звичайно, на окремий жанр пейзаж перетвориться пізніше, але перший крок у цьому напрямку зробив саме Джорджоне. Він примусив пейзаж говорити, використовував його мову, щоб виразити емоційний стан людини в ту чи іншу мить, передати засобами

пейзажу настрій. Навіть у ранніх роботах живописця, алегоріях або творах на релігійні чи міфологічні сюжети, шлях до цього вже простежується, хоча використані багатофігурні, непрості композиції, але вони поміщені в пейзажне середовище (**“Випробування вогнем”, “Поклоніння пастухів”**, обидві – приблизно1498-1500 рр., **“Три філософи”**, 1507 р.). У деяких роботах художник використовує метод Леонардо, розташовуючи пейзаж на задньому плані у вікні (**“Святе сімейство”**, приблизно 1498-1500 рр., **“Мадонна, яка читає”**, 1505-1506 рр.). Навіть коли майстер вдається до звичайного релігійного сюжету, як у його першій значній роботі, вівтарному образі **“Мадонна Кастельфранко”** (1504 р.), все одно він не відмовляється від пейзажу взагалі, даючи його фрагментарно на
задньому плані.

У пейзаж Джорджоне помістив і свою славетну **“Юдіф”** (початок 1500-х рр.) (іл.162). Це одна з найпоетичніших трактувань цього образу, справжнє втілення жіночості, вишуканої краси. Джорджоне вдається до мови контрасту – протиставляє шляхетну вразливу красу жіночого образу огидній відрубаній голові Олоферна, на яку Юдіф поставила свою маленьку ніжку. Художник підкреслює, що існує два різновиди зброї – один він демонструє, давши в руку Юдіфі меч, а іншим і є жіноча краса. Образ абсолютно спокійний, холодний, якого не торкнувся неспокій, що було б легко пояснити – адже жінка щойно відсікла голову чоловікові, з яким зовсім недавно говорила мовою кохання, а не мовою зброї.

Близько 1506/07 р. Джорджо пише картину, яка є власне першою спробою створити самостійний пейзаж. Саме природа виступає тут на перший план, а людські постаті скоріше виконують роль стаффажу. Навіть сюжет прочитати практично неможливо, він розмитий. **“Гроза”** (іл.163) Джорджоне є втіленням саме емоційного стану людини, відчуття біди, нещастя, що насувається миттєво. Жіноча постать з немовлям на руках асоціюється з Богоматір’ю, але Марію ніколи не зображували оголеною, тому пряме

зіставлення некоректне. Джорджоне зміг проєднати в одному творі різночасові події, два різні настрої, що швидко змінюють один одного. На задньому плані він написав важке, густе грозове небо, дуже красиве, щільне за кольором і тоном, що пронизане блискавкою, – знак близької біди, її передчуття. А передній план ще сповнений спокою, тиші, мовчазний, майже сонячний. Лише через деякий час на нього насунеться грозове лихо.

Десь через рік (у 1507/08 р.) Великий Джорджо почав писати роботу, працювати над якою йому допоміг його кращий учень. Знаменита **“Спляча Венера”** (іл.164) була написана ним разом із молодим Тіціаном, манера письма якого простежується в тій частині твору, де на задньому плані поданий пейзаж. Картина трохи переписувалася, в результаті чого зникла маленька постать Амура біля ніг богині кохання. Це втілення краси, спокою, солодкої знемоги. Художник незвично трактує Венеру – вона просто відпочиває, її тіло підкорилося тихій млості. Ритм роботи дуже музичний, плавний, в ній немає жодного гострого кута або різкої лінії, все м’яко списано, пляма постаті доньки морської піни вихоплена світлом, укутана тоном темних плям заднього плану.

1510 р. датується остання з відомих за документами робіт Джорджоне – **“Сільський концерт”** (іл.165). Її сюжет також невизначений. Це одна з серії т.зв. “концертів”, до мотиву яких художник звертався неодноразово. Знову ж у пейзажному оточенні поміщено дві оголені жіночі постаті, одна з яких грає на сопілці, а за ними – ще дві чоловічі постаті, одна – з лютнею в руках, на якій, до речі, прекрасно грав сам Джорджоне. А на задньому плані Джорджоне зробив невеличке вкраплення майже побутового сюжету – розташував там пастуха зі стадом. До композиційної схеми цієї роботи згодом ще раз звернеться учень художника, трансформувавши її на свій манер.

Не зважаючи на те, що Джорджо да Кастельфранко прожив лише трохи більше тридцяти років, він започаткував нову – пейзажну – лінію

венеціанської школи живопису. Його місце посів його найталановитіший учень, якого можна справедливо називати улюбленцем долі.

Тіціан Вечелліо (1477/80/86/87-1576 рр.) прожив дуже довге, різнобарвне, строкате життя. Він пізнав усе – щастя, розкіш, славу, владу грошей, жив у власному палаці, побудованому за його ж проектом, мав князівський почт, хоча його батько був лише солдатом. Але за законом рівноваги в природі за все доводиться сплачувати високу ціну, за щастя також, тому Тіціану, як і Мікеланджело, в пізні роки, коли йому вже було за вісімдесят, теж доводилося платити за свою безтурботну молодість відчаєм самотності та болем утрат. Пізній період творчості Тіціана пронизаний духом і настроєм уже зовсім не радісного, прозорого Високого чи навіть Пізнього Ренесансу, він уже цілком маньєристичний за своїм забарвленням. За своє довге, майже сторічне життя майстер пройшов через кілька різних еволюційних щаблів розвитку італійського живопису, сам став його енциклопедією. Саме Тіціан як багатогранне явище став апогеєм розквіту венеціанського живопису. Блискучий колорист, прекрасний майстер композиції, він створив цілу галерею портретів, низку творів на релігійні, міфологічні сюжети, алегорій. Інструмент Тіціана передусім – колір. Його живопис став фактурним, багатошаровим, мазок – корпусним, палітра художника інколи була несамовитою, нестримною. Так користуватися кольором, як це вмів робити Вечелліо, було не підвладно нікому. Колір, гарячий і бурхливий, буквально кипів, скрапував з його полотна. Наскільки цінували творчість художника, свідчить наступний факт: близько 1530 р. Венеціанська Синьйорія видає спеціальний наказ, що загрожує смертю кожному, хто насмілиться завдати шкоду полотну Тіціана “Убивання св.Петра-мученика”. За іронією долі, робота не збереглася, знищена пожежею. Тіціана називали королем живописців і живописцем королів, сам імператор нахилявся, щоб підняти пензь, що зронив маестро...

Учнівство Тіціана пройшло в Джованні та Джентіле Белліні, а потім і в Джорджоне. Ранній період його творчості тривав десь до 1520 р. У ці роки художник фонтанував як ніколи – він був молодий, здоровий, затребуваний, і закоханий. 1510 р. датується жіночий портрет, т.зв. **“Віоланта”**, на якому Тіціан зобразив молоду даму, яка і стала його музою, що дарувала йому натхнення. Донька одного з відомих живописців Італії, вона вважалася на той час одною з двох найвродливіших жінок країни. Її риси мали в ті роки численні жіночі персонажі на полотнах Вечелліо.

Так було і в творі **“Кохання земне та небесне”** (1515- 1516 рр.) (іл.166), для якого Тіціан запозичив композиційну схему джорджонівського “Сільського концерту”. Мова алегорії завжди була притаманна венеціанському майстру. До неї він звернувся і тут: дві жіночі постаті – одна багато вдягнена, інша – оголена, і маленька фігурка Амура розміщені біля античного саркофага, вкритого рельєфом. Композиція вибудована за фризовим принципом, витягнута по горизонталі.

До античних мотивів Тіціан звертався неодноразово, дуже цікавим є великий твір **“Свято Венери”** (приблизно 1518 р.), що є частиною трилогії (інші дві частини – **“Вакханалія”** та **“Вакх та Аріадна”**, 1523 р.). Тіціан створив одну з найскладніших за композицією робіт – крім мармурової скульптури Венери та кількох постатей служниць він населив площину десятками маленьких амурчиків, що стріляють із луків, їдять, сміються, розмовляють, літають, тягнуться до неба, бешкетують. Ця мішанина маленьких оголених тіл із блакитними крильцятами є дуже неспокійною, бурхливою, твір дуже галасливий, легкий, світлий і сповнений дзвінкого повітря.

У 1518 р. Тіціан пише картину **“Динарій кесаря”**, яка може без перебільшення вважатися однією з найдосконаліших за кольором і тоном та найлаконічніших (іл.167). На глухому тлі художник розташував дві напівпостаті, протиставивши їх одна одній: темний, гострий профіль

фарисея, що тягне монету, і світлоносна напівпостать Ісуса. Навіть руки прописані настільки виразно, що в них художник уклав увесь характер персонажів. Руки говорять, виражають ідею твору – протиставлення зла та світла. Робота дуже тепла, м'яка за кольором, світлом "вихоплені" лише плями обличчя та руки Христа, всі грані списані тоном нанівець. Яскравим є червоний одяг Ісуса, злегка спалахують фрагменти промінчиків сяйва за головою Сина Божого, що є делікатним натяком на німб. Твір незвичний за композиційним рішенням – напівпостать фарисея подано фрагментарно, автор немов кадрує зображення, підкреслює головне.

На початку 1530-х рр. Тіціан опиняється на гребені своєї слави. Попит на його роботи небачено зріс. Сам Карл V Гарсбург, великий імператор надав йому титул придворного живописця. Пізніше Тіціан створить низку його портретів. Кінець 1530-х рр. для Тіціана був дуже плідним. Його засипають замовленнями, він навіть пише **портрет французького короля Франциска I** (приблизно 1538 р.).

Близько 1538 р. він черговий раз звертається до міфологічного сюжету, і знову згадує джорджонівський спадок. **"Венера Урбінська"** (іл.168) за композицією майже повторює "Сплячу Венеру" Великого Джорджо – той самий діагональний ритм, та ж оголена постать богині, що розкинулася на драпіровках, але в інтер'єрі, а не в пейзажі. На задньому тлі Тіціан розмістив дві постаті служниць, вдавшись до майже побутового сюжета, як це робив інколи його вчитель, зіставляючи побутові елементи та міфологічну сюжетику. Навіть невеличкий песик звернувся калачиком біля ніг Венери. Близько 1554 р. художник ще раз звернеться до тієї ж схеми, використавши її в композиції своєї **"Данаї".**

1540-і рр.стали останнім блискучим злетом Тіціана. В ці часи живописець особливо щедрий на портрети – в 1545-1546 рр. він пише груповий портрет, який інколи вважають своєрідним пророцтвом. **"Портрет папи Павла III з Алессандро та Оттавіано Фарнезе"** (іл.169) не залишає сумнівів щодо

ставлення автора до кожної з постатей. Старий, зігнутий під тягарем років та хвороб папа римський поданий між контрасними постатями своїх племінників: зліва від нього догідливо зігнута фігура Оттавіано з хижим гострим профілем, а справа, трохи позаду – Алессандро, що стоїть прямо, з відкритим, спокійним обличчям. Типаж Оттавіано виписаний майже карикатурно, немов би Тіціан, чия вразлива натура тонко відчувала людську сутність, знав, що двома роками пізніше через підступну зразу Оттавіано буде вбито сина Павла III, а сам святий отець помре від розрива серця, дізнавшись про своє горе.

Тоді ж, у 40-і рр. виникає портрет **“Іполіто Рімінальді”** (іл.170). Дуже лаконічний за кольором, він майстерно побудований тонально. Тіціан опинився перед нелегким завданням – модель одягнена в чорне вбрання, значить, її важко буде писати, не вдаючись до локального чорного кольору. Але художник професійно вирішив цю проблему, прописавши вбрання дуже глибоким, густим, підкресливши світлом тільки білі манжети та комірець юриста. Твір зазвучав завдяки єдиному кольоровому акценту, який використав Тіціан, – краплині золота, яким живописець написав ланцюг, що блищить на грудях Рімінальді.

У середині 1540-х рр. майстер здійснює тріумфальну поїздку до Рима, де його з захватом зустрічають. Але після повернення венеціанець розуміє, що щось змінилося у повітрі його оточення, іншим стало ставлення до нього. Занадто швидко зростало нове покоління, з’явилася заміна, сильна, молода, повна енергії, яка відтісняла маестро. І розпочався його пізній період, позначений часто похмурим настроєм, а потім і самотністю, болем, забуттям. Проте це не настало водночас. Наприкінці 1540-х рр. Тіціан пише два портрети Карла V (обидва – 1548 р.). При цьому, вони дуже різні за станом, настроєм – один подає Карла спокійним, дещо відстороненим, сидячим у кріслі. Тут Тіціан звертається ще до леонардівського методу – на задньому плані, за колонами, подає пейзаж. Другий портрет, т.зв **“Портрет**

Карла V під Мюльбергом” (іл.171), подає офіційне зображення імператора, верхи, в лаштунках, зі списом, на тлі дуже важкого, свинцевого неба, що є індикатором настрою. Але обидва портрети, що мають репрезентативну функцію, не відрізняються глибиною психологічної характеристики, образи не дивляться на глядача так пронизливо, як це було в портреті феррарського юриста Іполіто Рімінальді, очі якого подібні до палаючих вишень.

У 1548 р. він написав для володаря Іспанії та Німеччини **портрет його дружини, Ізабелли** (іл.172). Але робота дихає холодом, якоюсь потойбічністю. І не випадково – Тіціан писав портрет не з натури, а за зразками інших майстрів, бо Ізабелла померла дуже молодою. Карл був дуже вдячний своєму художнику за цю пам’ять про кохану жінку: коли він залишив двір, зрікся влади та пішов у монастир, ця робота висіла на стіні в його келії.

Палітра живопису Тіціана 1560-х – 70-х рр. значно темніша, важча. Художник все частіше звертається до релігійної тематики. І якщо його “Магдалина, яка кається” (іл.173), написана в 60-і рр., ще повна сил, здоров’я, спокуслива й красива, то **“Св.Себастьян”** (іл.174), який вважається останнім твором знаменитого венеціанця, є її повною протилежністю. Здається, видно, як за проміжок часу, який відділяє ці два образи один від одного, у Тіціана зникли рештки сил, і фізичних, і моральних. Але це ні якою мірою не стосується якості його живопису. Св.Себастьян – робота надзвичайної емоційної сили, що досягається саме завдяки кольору. Навіть тло, небо, на якому виділяється тіло мученика, говорить кольором, навіть не говорить, а кричить. Воно написане дуже фактурно, соковитими теплими кольорами. Це, мабуть, найдраматичніше полотно і найсильніший за психологічною характеристикою образ із тих, що народжені пензлем Тіціана. Він, мов полум’я свічки, ще раз яскраво спалахнув перед тим, як згаснути навіки. Тіціан Вечелліо помер у 1576 р.,

причому, помер від чуми. Хто знає, можливо, якби епідемія не забрала його життя, майже сторічний король живописців створив би ще не один твір.

Скульптура. Характер, тенденції розвитку італійської скульптури Високого Відродження визначаються передусім творчістю **Мікеланджело Буонарроті**, що один став цілою епохою в цьому виді мистецтва. Він дійсно надав ваянню нового характеру, народжував образи, сповнені сили та героїки, але не поверхової, пафосної та пустої, а справжньої, людяної. Він олюднював богів і примушував схилятися перед смертними. Свої перші твори Мікеланджело зробив ще зовсім юним, років у шістнадцять – вісімнадцять. Це були мармурові рельєфи **"Битва кентаврів"** та **"Мадонна біля сходів"**. Якщо рельєф з Мадонною ще досить статичний, площинний, дуже низький, то в "Битві кентаврів" уже намічається стиль майбутнього титана скульптури. Композиція дуже динамічна, рельєф високий, горельєф, тіла переплетені настільки, що з їх мішанини практично неможливо вирвати жоден окремий образ.

У 1496 р. з'являється робота, яка стала, певно, першим справжнім доказом того, що Мікеланджело перетворюється на зрілого майстра. **"П'єта"** – сюжет, до якого майстер звернеться ще раз уже в похилому віці, незадовго до смерті, але покине роботу, не задоволений нею, і розіб'є її на шматки. Її відновлять, з'єднавши уламки, його учні вже після смерті майстра. Ще зовсім юна Марія тримає на колінах тіло сина, безпорадно відвівши вбік руку, немов запитуючи небо, що їй тепер робити в своєму горі. Тіло Христа трактоване уже цілком професійно, хоча флорентійському ваятелю тоді було трохи більше, ніж двадцять років. Воно знесилено лежить на материних колінах, з кожної частини тіла повільними густими краплинами витікає життя. Здається, воно стікає по пальцях рук Ісуса, що безсило звисають батогами. Христос поданий навіть старшим за матір – Мікеланджело підкреслює вічну молодість Богородиці, яка ніколи не зображується старою.

У 1501 р. флорентійський цех ткачів дав Мікеланджело замовлення, розраховуючи на те, що майстер упорається з ним за два роки. Але витрачено було рівно в два рази більше часу – Буонарроті працював чотири роки, доки з-під його різця не вийшов образ, який сподобався йому самому. Так виник знаменитий **“Давид”** (іл.175). Замовлення було цілком типовим, до цього старозавітного персонажу зверталися багато разів і попередники майстра (Донателло, Вероккіо), але виконання його було фізично нелегким – скульптор отримав мармурову брилу, з якою вже починав працювати інший майстер, але робота не пішла і матеріал був зіпсований. Тому Мікеланджело був змушений вписувати свою постать Давида у певні межі, які диктувала форма брили. Але це не завадило йому створити образ, що не був схожий на жоден з образів юного переможця Голіафа, що ними пишався Ренесанс до тих пір. Давид Мікеланджело був єдиним, неповторним, він випадає з монотонної черги численних Давидів минулого. Передусім Буонарроті відійшов від вікового канону – його Давид значно старший, мужніший за того хлопчака, яким його зображували зазвичай попередники. Він уже цілком зрілий, сповнений грубої, земної фізичної сили. Та й обличчя його не вирізняється тим спокоєм, яким воно дихало в інших майстрів – воно серйозне, з грізно зсунутими бровами. Мікеланджело першим зобразив Давида не з мечем, як раніше, а з пращею в лівій руці та каменем, затиснутим у правиці. Тому пафосу зброї в його образі немає. Видна перемога людського духу, фізичної сили, а не заліза зброї. Крім того, Давид Мікеланджело поданий не закутим у броню лаштунків, за схемою тих часів, а оголеним. Мовою оголеного тіла Мікеланджело знову, як це робили в період античності, підкреслював героїку образу. Кожна дрібниця ним досконало пророблена, навіть вени пульсують під тонкою шкірою рук.

Незабаром Мікеланджело був запрошений Юлієм II у Рим, де отримав замовлення на оздоблення гробниці папи. Ця робота цілком охопила його свідомість, він із запалом кинувся до праці. Проект скульптора був

грандіозним – він передбачав сорок статуй, які б стали апофеозом папської влади. Автор настільки пройнявся своєю ідеєю, що навіть мармур зажадав вибирати сам і для цього просив у папи дозволу вирушити в Каррару, де знаходилися кращі в Італії родовища. Юлій II дозволив художнику поїздку. Але коли Мікеланджело повернувся після доволі довгої відсутності, у 1506 р. (він дбайливо підбирав кожну брилу, щоб вона не мала вад) виявилося, що святий отець змінив свій намір, і проект має бути ретельно перероблений і спрощений. Скульптор вирішив спробувати переконати Юлія у своїй правоті, але його навіть не допустили до папи, відмовивши в аудієнції. Буонарроті, якому було досить і маленької іскри, щоб запалати полум'ям гніву, обурився і зі скандалом залишив папський палац. Майстер повертається до Флоренції. Але Юлій II розуміє, що другого такого майстра він ніколи не знайде – його просто ще не створила природа. Тому він вирішив піти на поступки і запросив образливого баламута назад, до Риму. Знаком примирення святого отця та конфліктного скульптора стало нове замовлення – на бронзову **постать Юлія II для церкви в Болоньї,** що його папа дав художнику в 1508 р. Мікеланджело виконав роботу, але вона проіснувала лише до 1511 р., коли була переплавлена на гармату, яку в насміх нарекли "Юлією". Проте Буонарроті був не тією людиною, яка так легко зрікається своїх ідей. Він продовжував плекати у своїх фантазіях проект усипальниці папи і не збирався від нього відмовлятися. Протягом багатьох років він робив для майбутньої гробниці окремі постаті, що мали стати її складовими, увійти в ансамбль. Але їм судилося так і залишитися ескізним матеріалом, хоча кожна з цих статуй є досконалою, завершеною роботою (**"Мойсей", "Хлопчик, що сидить навпочіпки", "Раб, що помирає", "Раб, що повстав"**). Папа помер, так і не побачивши свою усипальницю. Політична ситуація змінювалася так швидко і була настільки складною, що Мікеланджело був змушений багато разів кидати роботу, кудись їхати, потім знов повертався до неї. Крапку над "і" в цій праці, яка

стала справою його життя", він поставив лише в 1545 р., коли вже давно при владі був інший папа. Але він все ж віддав дань Юлію II, довівши справу до кінця. Звичайно, кінцевий результат опинився значно скромнішим за первинний задум (іл.176), але Буонарроті черговий раз довів, що ніяка сила не примусить його відмовитись від своєї ідеї. Минуло понад тридцять років (!) – півжиття – з того моменту, коли він почав працювати над гробницею, і Юлія II вже давно не було серед живих, але Мікеланджело виконав дану йому обіцянку.

Понад десять років, з 1520 до 1534 рр., витратив Мікеланджело і на іншу гробницю, цього разу у Флоренції. У неї він вклав частку своєї душі, бо вона призначалася для представників родини Медичі, з якою він був зв'язаний із юності і яка, власне, і сприяла його розвитку. **Усипальниці Лоренцо та Джуліано в каплиці Медичі** (іл.177-178) викликали захват усієї Флоренції. Її оздобленню присвячували вірші, як тільки роботу було завершено. Кожна з гробниць прикрашена трьома фігурами. Одну увінчує сидяча постать Лоренцо Медичі, а знизу, на похилому розірваному даху над самим саркофагом розташовані оголені алегоричні постаті Ранку та Вечора. А друга увінчана сидячою постаттю Джуліано, біля ніг якого розмістилися теж оголені фігури Дня та Ночі. Обидва образи Медичі ідеалізовані, скульптор удихнув у них силу на героїку, вдягнув їх у лаштунки античних вояків. Усі чотири алегоричні постаті лежать на похилих площинах так, щоб тіла лише завдяки значним фізичним зусиллям м'язів могли утриматися на них. До такого рішення Мікеланджело вдався не випадково – це давало можливість дослідити, як поводитиметься тіло в стані напруги, як гратимуть м'язи, які анатомічні зміни відбуватимуться. Жіночі образи не поступаються силою та міццю чоловічим. Як завжди, Мікеланджело не робить між ними разючої різниці і не вдається до методу зіставлення і – тим більше – протиставлення. Коли флорентійці побачили творіння Буонарроті, миттєво з'явилися рядки, присвячені постаті Ночі на гробниці Джуліано:

“Ночь, что так сладко пред тобою спит,
То ангелом одушевленный камень:
Он недвижим, но в нем есть жизнь и пламень,
Лишь разбуди – и он заговорит”.

Мікеланджело не залишився байдужим до такої оцінки своєї праці і вступив у полеміку від імені Ночі:

«Молчи, не смей меня будить!
О, в этот век преступный и постыдный
Не жить, не чувствовать удел завидный,
Отрадно спать, отрадно камнем быть!»

Останні роки життя майстер, що досяг уже дуже похилого віку, займався більше архітектурою. До живопису після “Страшного суду” в Ватикані він більше не повертався, у листах до друзів зауважував, що живопис – це мистецтво молодих, а він уже не має для цього сил. Пізні роботи скульптора за своїм духом уже були не ренесансовими, а маньєристичними, з внутрішнім розладом та надломом. Остання робота – купол собора св.Петра в Римі – так і не була ним завершена, її продовжували вже після його смерті. У 1564 р. Мікеланджело помер. За його заповітом, тіло перевезли у Флоренцію, щоб поховати в церкві Санта-Кроче. Перед похороном біля труни зібралося все місто, щоб попрощатися з художником. Тут були представники різних поколінь – і однолітки скульптора, його друзі, і молоді художники, які не менше відчували біль утрати вчителя. З церкви, де для прощання виставили багато прикрашену труну майстра, до церкви Санта-Кроче друзі та шанувальники його таланту несли свого кумира через півміста на руках, це було справжнє людське море, що текло Флоренцією в оточенні смолоскипів. Джорджо Вазарі, що сам був другом і учнем скульптора, згадує, що навіть після тривалої подорожі тіла Мікеланджело не торкнувся тлін, наче сама смерть відступила, розуміючи, що цього разу до її тенет потрапив геній...

1519 р... 1520 р... 1564 р... 1576 р... Це дати поступового вмирання ренесансового мистецтва... Леонардо, Рафаель, Мікеланджело, Тіціан... Зі смертю останнього завмирає Ренесанс, наступає тиша. Молоде покоління опиняється перед проблемою відсутності живих зразків, справжніх учителів, на яких можна орієнтуватися, яким потрібно наслідувати, яких вивчати. Ще з другої третини XVI ст. Ренесанс поступово переходить в категоріально іншу стадію, яка є абсолютно самостійною і ні в якому разі не повинна розумітися як завершальна, кризова ланка Відродження. Доба надзвичайної активності, що проходить на одному подиху, не може тривати довго. “Титани Відродження” залишають після себе велику зяючу лакуну, яку неможливо було заповнити нічим. Рівня їх майстерності вже не сягне ніхто, і їх наслідувачі це розуміють, тому Ренесанс породжує епоху великої пустоти, протиріч, розпачу і відчаю. Але ці відчуття як реакція на втрати взірців теж спровокували виникнення чергового художнього стилю, коли культура набула своєрідного характеру, нервового і нерівномірного, але цікавого і специфічного. Той стиль здобув назву маньєризму. Цей бурхливий процес тривав приблизно до 1620-х рр., хоча на терені різних держав мав абсолютно різні хронологічні межі.

Поняття для самостійного визначення

Ренесанс, гуманізм, антропоцентризм, венеціанська школа, флорентійська школа, кафедра, кондотьєр.

Розділ 8. МИСТЕЦТВО МАНЬЄРИЗМУ. ІТАЛІЯ

Маньєризм охоплює проміжок часу між Ренесансом і бароко, знаменуючи собою злам в ідеалах гармонії в класичному мистецтві та породжує примат емоцій та деяку штучність переживань. Інколи стиль обмежують умовно:

1520 р. – смерть Рафаеля – та 1620 р. – дата, коли естетика маньєризму вже цілком вичерпує себе. Маньєризмом взагалі можна називати мистецтво художників, які прагнули створити «ідеальний стиль», орієнтуючись на великі зразки. Щоб створити ідеальний твір, потрібен був малюнок Мікеланджело, колір Тіціана, пропорційні співвідношення в постатях та побудова композиції Рафаеля.

Італія знову стає батьківщиною нового стилю. Маньєризм називають часом сумнівів і тривоги, коли штучна імпульсивність перемагає природні відчуття, а уява бере верх над реальністю. Це стан духу, світосприйняття творчої особистості. Стан, готовий виникнути кожного разу в ту мить, коли художник перебуває в розладі з оточуючою дійсністю та не вбачає шляхів для виходу з ситуації, що склалася, тобто, коли світ його уяви катастрофічно не збігається з реальністю. Але поняття кризисності в цьому разі не несе на собі відбитку занепалості, скоріше, це ознака інакомислення.

Доба маньєризму для Італії стала неспокійною і в політичному, і в інтелектуальному плані. Постійне відчуття тривоги, що наклалося на загальний дух Ренесансу, пояснює суперечливий і «невротичний» характер маньєризму. Неперерічними авторитетами стають Рафаель, Леонардо, Мікеланджело, Браманте, пізніше – Тіціан – люди, що здійснили ідеал. Примхливість форм, меланхолійний академізм, вигадливість дослідники пояснюють багато в чому втратою величі, яка зникає зі свідомості художників разом зі смертю авторитетів Ренесансу, породжуючи зяючу лакуну у світоглядному пласті майстрів. Найзначнішими центрами маньєризму з часом стануть Болонья і Парма. Стиль замкнеться на собі самому, мистецтво буде засновуватися не на природі, а таки ж на мистецтві, тяжіючи до світу ілюзій. Майстрам притаманний трагізм, народжений передчуттям кінця цивілізації. Протиріччя відтоді є і в тому, що виникає порівняння двох ідеалів, перед кожним художником виникає проблема вибору – ідеал Рафаеля чи ідеал Мікеланджело, що уособлювали дві різні

концепції в мистецтві. Художники брали за взірець пізню творчість Рафаеля та його послідовників. Те ж можна сказати і про тих, хто наслідував Мікеланджело – майстри орієнтувалися на роботи, створені ним також у пізній період.

Ще одне з численних протиріч стилю в тому, що багатьох художників не можна вважати маньєристами «чистої води».

Одним з найхарактерніших представників тосканського маньєризму називають **Понтормо** (1494-1557 рр.). Він, спираючись на розум, намагається перемогти умовність скульптури та живопису. Але й у нього виникає протиріччя – між розумовою основою мистецтва та соціальною основою прекрасного. Стиль Понтормо формувався і під впливом **Андреа дель Сарто**, його вчителя, і Леонардо, чию майстерню він відвідував.

Близьким до Понтормо був і **Аньоло Бронзіно** (1503-1572 рр.), що часто виступав його помічником. Він був переважно портретистом, який працював при дворі Медичі з 1539 р. Передусім прагнув відтворити соціальний статус своїх моделей.

Дещо інший характер маньєризму у Венеції. У середині сторіччя він сягнув свого апогею. Сюди стікаються численні майстри, привозячи сформовані в Римі, Тоскані та Емілії культурні традиції. **Сансовіно, Амманаті, Сальвіаті, Джованні да Удіне, Вазарі, Серліо** знайомлять Венецію з історичним досвідом маньєризму.

Розвиток маньєризму на терені Центральної Італії – це період упорядкування та розповсюдження нової культури, найхарактернішим представником якої став **Джорджо Вазарі**, живописець, архітектор і теоретик (1511-1574 рр.).

У пізній, римський період маньєризму спостерігається все частіший відхід від традицій Мікеланджело, процес, що його називають поступовим згасанням ренесансового ідеалу.

Флорентієць **Андреа д'Аньоло** (1488-1530 рр.), прозваний **дель Сарто** (син кравця), теж сформувався під впливом Леонардо та Мікеланджело. У 1517 р. була написана, мабуть, найзнаменитіша його станкова картина – **«Мадонна з гарпіями»**. Поряд із наступною за часом роботою, що називається **«Диспута»,** цей твір вважають найвищим досягненням класичного стилю.

Джованні Баттіста ді Якопо, чи **Россо Фьорентіно** (1494-1540 рр.), народився у Флоренції. Його флорентійський період триває лише до 1523 р., коли він виїхав до Рима, де був до 1527 р., а звідти він їде до Умбрії та Венеції. А вже 1530 р. майстер залишає Італію та їде до Франції, де йому і судилося завершити свій життєвий і творчий шлях. Творчий спадок Россо досить великий, у його біографії можна виділити окремі самостійні періоди – флорентійський, римський і французький. Найчастіше він звертається до сюжету **"Зняття з хреста"** чи **"П'єти"**, образу Мадонни в оточенні янголів або святих. Саме в цих роботах художник отримував можливість втілити в своїх образах весь трагізм часу, вкласти в них біль і відчай, безпомічність перед тягарем несподіваного нещастя.

Франческо Пріматіччо (1504-1570 рр.) був родом з Болоньї, в Італії він працював до 1531 р. Він був живописцем, скульптором, архітектором, декоратором інтер'єрів. Перший римський період його творчості тривав від 1540 р. до 1542 р., другий – дуже короткий римський період – припав на 1546 р., болонський – на 1563 р. Із 1525 р. до 1531 р. він працює в **Палаццо дель Те** в Мантуї під керівництвом Джуліо Романо, а вже звідти його викликає король Франції. У 1530-1539 рр. він пише роботу **«Викрадення Єлени»**. У 1541-1543 рр. було написано полотно **«Свята родина зі св.Катериною та Іоанном Хрестителем».** Пріматіччо писав його, перебуваючи в Римі. Це одна з дуже небагатьох завершених станкових робіт Пріматіччо, що дійшли до нас.

Нікколо дель Аббате, народжений у 1509 р. у Модені, отримав початкову освіту в скульптора Антоніо Бегагеллі. Про цей період нагадує лише його **«Мучеництво св.Петра та св.Павла» в церкві Сен-П'єтро в Модені**, що датується 1547 р. З 1548 до 1552 рр. художник пробув у Болоньї. Зразком його роботи тут можуть слугувати пейзажі в Поджі, обрамлені скульптурним рельєфом.

Одним з основних представників уже навіть не пізньоренесансового, а суто маньєристичного живопису Італії був **Паоло Кальярі**, прозваний **Веронезе** (1528-1558 рр.). Він працював переважно у Венеції, отже йому було вже долею приречено стати добрим колористом. Спадок майстра дуже великий, він працював і в галузі монументального живопису (фрески **вілли Барбаро в Мазер**, приблизно 1565 р.), і як станковіст **("Родина Дарія перед Олександром Македонським"**, 1570 р., **"Оплакування Христа"**, між 1576 і 1582 рр.). Веронезе завжди проявляв неабиякий інтерес до атрибутів, костюмів своїх постатей, вони завжди одягнені за сучасною йому модою. Дуже ретельно він прописує складки дорогих тканин та мерехтіння коштовного каміння або металу прикрас, майстерно передаючи фактуру матеріалу. Твори Веронезе характеризуються особливою пишністю, строкатістю, надзвичайною ускладненістю багатофігурних композицій, складними ракурсами постатей. Вони завжди дуже масштабні, помпезні, грандіозні як за задумом, так і за розміром. Знамените полотно **"Шлюб у Кані"** (1571 р.) є одним з найзначніших творів світового живопису.

Якопо Робусті, відомий в історії мистецтва як **Тінторетто** (1518-1594 рр.), теж віддавав перевагу дуже великим, багатофігурним полотнам. Він звертався переважно до релігійних композицій **("Диво св.Марка"**, 1548 р., **"Викрадення тіла св.Марка з Олександрії"**, 1562-1566 рр.), але в його спадку є і міфологічні сцени **("Походження Молочного Шляху"**, 1570 р.). Навіть колорит творів Тінторетто виражає драматичний характер складної епохи, представником якої йому судилося стати.

Найхарактернішим виразником маньєризму в італійській скульптурі XVI ст. став **Бенвенуто Челліні** (1500-1574 рр.). Численні відомості про життя та творчий спадок маестро Челліні можна знайти в його славетній автобіографії, написаній між 1558 і 1566 рр. Надзвичайно цікава людина з дуже важким характером, що не могла навіть кілька місяців усидіти на одному місці – щоразу чергова дуель або сварка з представниками сильних світу цього змушувала його залишати місто і їхати до іншого. Перш за все Челліні був золотих та срібних справ майстром, а вже потім – скульптором, але знався і на фортифікаційній справі, був непоганим інженером. Від його спадку як ювеліра на сьогодні, на жаль, не залишилося жодної роботи – їх спіткала доля всіх тих творів, що виконувалися впродовж віків з коштовних металів. Єдина робота, що збереглася, – знаменита **золота сільниця** (іл. 179) виконана майстром на замовлення французького короля **Франциска I**, при дворі якого він працював не один рік, – була викрадена з художньо-історичного музею Відня в 2003 р., а з нею зникла остання реальна згадка про стиль Челліні. Лише нещодавно після тривалих пошуків її було виявлено. Школу ювеліра Бенвенуто пройшов у римських і тосканських майстрів. Його манері в період її формування був притаманний сильний вплив Мікеланджело. Працював він здебільшого у Флоренції та в Римі. Однією з основних цілей, що стояли перед Челліні, була ідея втілення в життя думки Леонардо про «круглу статую», що вільно б стояла та мала кілька точок, вигідних під час кругового обходу. У 1520-і-1530-і рр. Челліні працює при папському дворі переважно як медальєр. Основні ж його скульптурні твори належать до більш пізнього часу, багато з них були виконані у Франції у 40-і-60-і рр. XVI ст. Серед них основне місце посідає т.зв. **“Німфа Фонтенбло”** (іл.180) – бронзовий рельєф, що представляє алегоричне зображення Діани де Пуатьє, фаворитки французького короля, з оленем. Твір був виконаний скульптором для замку Ане.

Маньєризм, що став логічним продовженням Ренесансу в Італії, звідти поширився і на інші країни Європи. Цей процес взаєможивлення культур відбувався завдяки тому, що італійських художників запрошували до себе численні монархи. До того ж королі відправляли своїх майстрів до Італії, звідки вони поверталися вже просочені маньєристичними віяннями. Цей процес отримав в історії світової культури та мистецтва назву "тріумфальної ходи маньєризму Європою". Вплив цього стилю поширився більшою мірою на Францію, Іспанію, Німеччину та Нідерланди.

Поняття для самостійного визначення

Манера, маньєризм, S-подібність ліній, вигадливість, театралізованість і штучність постав, багатство декору.

Розділ 9. МИСТЕЦТВО ВІДРОДЖЕННЯ ТА МАНЬЄРИЗМУ КРАЇН ПІВНОЧІ

З останніх років XV ст. та впродовж усього XVI ст. триває процес формування нового типу культури та мистецтва і на терені т.зв. країн Півночі. Якщо в Італії досить чітко виокремлюється Ренесанс, якого наслідує маньєризм, то в країнах, північніших за неї, ці два терміни означають фактично один і той самий період – майже все XVI ст. Зазвичай його називають Північним Відродженням. Але якщо виділяти маньєризм як самостійний стиль, то і тут він почне даватися взнаки десь із 1530-х рр. Тому час останніх двох третин XVI ст. доцільніше називати саме маньєристичною добою країн, що лежать північніше від Італії. Серед найталановитіших учнів Італії, що, наче посивілий маестро, почала передавати свій досвід іншим, була передусім Франція. Вона поступово почала повертати собі роль одної з провідних у галузі культури держав

Європи, яку втратила з початком Ренесансу на терені Італії. Французьке королівство відновлює своє панівне становище, яке відтоді не випустить із рук дуже довго.

9.1. Франція

З кінця XV ст. у всіх провінціях Франції спостерігається злет творчих сил, будівничої енергії, змішання двох стилів, двох сторіч, і це злиття триває доти, доки нова культура повністю не витіснила стару. XVI ст. ще часто називається добою *школи Фонтенбло*, бо саме в цей замок Франциск I уперше запросив італійських майстрів, що й стали фундаторами стилю маньєризм у Франції. Серед них були **Россо Фьорентіно, Франческо Прімaтіччо, Бенвенуто Челліні, Андреа дель Сарто**, навіть **Леонардо да Вінчі,** багато інших. Вони й запровадили в культурі королівства лілей моду на все італійське.

Культурними центрами є заміські королівські резиденції – переважно замки долини Луари. В оформленні маскарадів, фейєрверків, що влаштовуються тут, беруть участь найвідоміші художники доби. Франциск I має пристрасть подорожувати своїми володіннями – від замку до замку, де іноді проводить лише кілька годин. У цих розважних подорожах брав участь весь двір, виникали цілі королівські почти, їхні святкові в'їзди теж оформлювалися належним чином. З такого приводу створювалися різноманітні декорації, ескізи яких дійшли до наших часів у досить великій кількості. Такі свята влаштовувалися на честь в'їздів у місто (найчастіше – в Париж) членів королівської фамілії або переможців якихось значних баталій, підписання династичних шлюбних угод, початку царювання нового монарха, народження спадкоємця престолу. Найчастіше лише офіційна частина святкової церемонії проходила в столиці. Улюбленими резиденціями в розгляданий період були **Амбуаз, Блуа** і **Фонтенбло**.

Архітектура. Починаючи з кінця XV ст., змінюються функції замкової архітектури. Якщо раніше це були суто оборонні споруди, що виконували утілітарні функції фортифікаційного характеру, то віднині посилюються функції власне естетичні. Величезний масив замків можна умовно поділити на дві групи: перша – старі замки, що перебудовувалися відповідно до нових смаків, друга – нові споруди. І в одних, і в других є загальні відмітні риси. Поступово перестають рити рови, підвісні мости, товсті стіни з вузькими, рідко розташованими вікнами-бійницями. Їхнє місце посідають декоративні шпилі, башточки, досить пишний декор. Отже, на зміну готичним (а інколи – ще навіть романським) традиціям приходять ренесансові віяння. Не зважаючи на те, що вся архітектура цього періоду просочена італійським духом, замок французького короля відрізнявся від сучасної йому італійської споруди, наприклад, вілли чи палаццо. Різниця передусім у тому, що королівська резиденція відповідала іншим потребам. Італійська вілла – місце відпочинку, – розташована в красивій місцевості. А розвагою французького монарха насамперед було полювання на
оленя чи кабана. Тому майже всі замки стоять на узліссі великих лісів. Багато з них раніше слугували місцем зустрічей мисливців.

Найхарактернішими пам'ятками замкової архітектури цих часів є **Азе-льо-Рідо, Шамбор** (іл.181), **Шенонсо** (іл.182), **Блуа, Ане, Анжер, Монтрезор, Тальсі, Танле** (в Бургундії), **Юссе, Ла Вальєр, Віллесавен, Бордезьєр, Конде, Бріссак, Віллер-Котре, Плессі-льо-Тур, Фонтенбло** (іл.183), **Амбуаз** (іл.184).

1519 р. король починає будівництво **Шамбора**, що й донині вважається одним з найдосконаліших творінь французького генія. Дослідники зазначають, що модель замку на берегах Косона була виконана **Доменіко да Кортона**, а в будівництві брали участь **Ж.** і **Д.Сурдо, П.Неве, Ж.Гоберо, Ф.Пріматіччо** і навіть **Леонардо да Вінчі**, який, можливо, працював над проектом замку незадовго до смерті. План є суворо регулярним, поділ на

поверхи чіткий, арки мають напівциркульну форму, застосований ордер, декор надзвичайно багатий. Особливої уваги варті спіральні сходи Шамбора з двома маршами, що не поєднуються між собою і проходять через усі три поверхи.

Шенонсо виник на місці старого млина XIII ст. Він веде свій літопис з давніх часів, а в XVI ст. був подарований Діані де Пуатьє. 1517 р. за наказом короля почалися будівничі роботи над річкою Шер. Для будівництва застосовувався знаменитий каррарський мармур.

Докорінні зміни відбулися і в **Юссе** – одному з найлегендарніших замків Турені. Цей процес розпочався ще в II половині XV ст. і завершився на початку сторіччя наступного.

У ці ж часи починає історію свого існування і **Віллесавен**. Він привертає до себе увагу як історією, так і архітектурними особливостями. Цей замок було зведено 1537 р. для Жана Ле Бретона, суперінтенданта фінансів Франциска I. Дослідники вбачають у його плануванні, пропорціях вплив Шамбора. Внутрішнє подвір'я прикрашене мармуровим фонтаном, створеним за італійським зразком. У каплиці ще до наших днів збереглися фрагменти фресок, що їх датують XVI ст., де також безперечним є вплив італійського мистецтва.

Нова споруда виникає і на місці старого, напівзруйнованого замку «дванадцяти герцогів та чотирьох маршалів Франції» – це **Бріссак** в Анжу. Круглі в плані башти замку належать ще XV ст., а головний корпус зведений у період з 1606 до 1621 рр. Центральний павільйон членується пілястрами тосканського доричного, іонічного, коринфського та композитного ордерів на п'ять поверхів.

У ці ж часи будується замок **Ойрон**, що буде активно трансформуватися й пізніше. 1515 р. оформлюється вигляд лівого крила: аркади, колони, декоровані ліпним орнаментом по спіралі. Фасад першого поверху, що був

створений у середині XVI ст., відповідає італійським смакам і віддає належне захопленню знаті античністю.

Замок **Танле** називають найкрасивішим і найцікавішим з усіх замків Бургундії. Він був зведений цілком у ренесансових традиціях – брамою, внутрішнім подвір'ям і власне спорудою. Його декор дуже пишний – стіни замку прикрашені численними пілястрами, личкуванням з білого каменю, дах дуже крутий. Високі обеліски підкреслюють симетричність фасаду.

Віллер-Котре знаходиться на території «великого Парижа» – в Іль-де-Франс. Цей замок був зведений Франциском I. Перший етап будівельних робіт тривав із 1528 до 1532 рр. План замку є типовим для тих часів – кілька корпусів, лоджії, залишки Середньовіччя у вигляді фортечних стін, бо споруда зводилася на місці старої, що існувала тут ще 1498 р., новий декор. Роботи активізувалися протягом 1532-1540 рр.

Разом з архітектурою заміських резиденцій багато уваги приділяється й міській архітектурі. Світогляд нового покоління архітекторів формувався багато в чому під впливом їхніх відвідувань Італії. Найзначнішими в цей період є імена **Ф. де л'Орма, Ж.Бюллана, П.Леско та Ж.-А. дю Серсо.**

Прізвище **Філібера де л'Орма** пов'язують передусім із замком **Сен-Мор** і **палацом Тюїльрі**. Але свій внесок він зробив і в створення Шенонсо, Фонтенбло. Йому належить і архітектурний «каркас» гробниці Франциска I в **абатстві Сен-Дені під Парижем,** скульптурне оздоблення якої виконав **П.Бонтан**.

Ім'я **П'єра Леско** завжди згадується поряд з іменем **Жана Гужона.** Ці два прізвища пов'язані з перебудовою споруди **Лувра** (іл.185). Скульптура Гужона скупчена в обрамленні вікон третього поверху та на різалітах. Алегоричні постаті фланкують круглі вікна над входами, фронтони оздоблено рельєфами. Лувр перебудовувався протягом чотирьох сторіч після цього, але поява нових будівель не спричинила змін споруди Леско, а навпаки – вони витримувалися в його стилі.

Скульптура. У світі скульптури в ці роки панують **Л.Ріш'є, П.Бонтан, Ж.Гужон, М.Коломб, Ж.Пілон.**

З іменем **Жана Гужона** пов'язаний надгробок **Луї де Брезе**, скульптурне оздоблення замку **Екуан**. У 1547-1549 рр. Гужон працює над декором **Фонтану Невинних**. Фонтан стояв на перетині двох вулиць, прикрашений рельєфами з німфами та тритонами. Архітектурна частина була спроектована знову ж Леско. Існує ще один твір – **«Діана з Ане»,** що його приписують Гужону з деяким ваганням (іл.186). Він вважається типовим зразком суто маньєристичної скульптури Франції XVI ст.

Л.Ріш'є (приблизно 1500-1567 рр.) походив з Лотарингії. Його роботам ставлять у провину інколи зайву натуралістичність, що співіснує зі ще сильнішим впливом Середньовіччя. Його руці належать такі твори, як **«Покладення в труну» з церкви Сент-Етьєн у Сен-Мігеле**, **постать дитини**, **надгробок Рене де Шалона**, смертельно пораненого під час облоги Сен-Дізьє.

П'єр Бонтан створив скульптурне оздоблення для **надгробка Франциска І в Сен-Дені** – рельєфи зі сценами походів короля, постаті Франциска та королеви у молитовних позах. Серед творів майстра можна згадати ще два надгробки – **капітана палацової охорони де Меньї** (1557 р.), **Філіппа де Шабо** (1550-і рр.).

Ім'я **Мішеля Коломба** (1430/31-1512 рр.) пов'язують ще з початком сторіччя. Його називають сином тієї доби, яка жадібно збирала всі мотиви італійської орнаментики. Один з найвідоміших його творів – **рельєф «Св.Георгій, що побиває дракона»,** зроблений для замку Гайон. Йому належить і не менш характерний в галузі синтезу готичних та ренесансових традицій надгробок **Франциска II Бретонського** в Нанті, хоча Коломб переважно працював для Тура.

Жермена Пілона зараховують до більш пізнього покоління скульпторів (1535-1590 рр.). Його твори відрізняються суто

маньєристичними рисами. Це вже навіть не Пізній Ренесанс, а саме маньєризм у скульптурі – з ускладненими лініями, примхливими силуетами, манірністю поз постатей, зовнішньою красою, множиною деталей та пишним декором. Але в Пілона все це органічно, композиції не перевантажені. Його ранні твори – **«Три грації»** (приблизно 1563 р.) (іл.187), що є урною для серця Генріха II (інколи цей твір називають «Трьома чеснотами»), **надгробок Генріха II та Катерини де Медичі** (1563-1570 рр. Архітектурна частина останнього належить Леско. Відомі й інші роботи Пілона: надгробки **канцлера Рене де Бірага** (1584-1585 рр.) та його дружини **Валентини Бальбіані** (1572-1584 рр.). Пілона можна вважати й одним з кращих портретистів своєї доби. Він зміг поєднати подібність портрету з ритмом заупокійної молитви.

Отже, скульптура у Франції XVI ст. також поступово проходить складний шлях від готики до Ренесансу та маньєризму.

Живопис. У живопису при французькому дворі панувала справжня портретна несамовитість. Якщо в попередньому столітті завоювання в цій галузі переважно були пов'язані з мініатюрою, то нині на перший план вийшов станковий портрет. Фламандці внесли у французький живопис кропітку старанність своїх портретів. Ще в XV ст. як фламандці, так і французи зображували переважно тільки обличчя моделі та її руки, майже не зображуючи корпус, тобто, робили портрети погрудні. Починаючи з часів Франциска I, модель уже не сліпо копіюють, а прикрашають, приховуючи недоліки. Окремим феноменом стає в ці часи дитячий портрет. Завдання створити портрет дитини, особливо – дитини королівської крові, завжди було найскладнішим для художника. Поряд з портретом погрудним з'являється портрет на повний зріст. Якщо в ранньофранцузьких портретах, у XV ст., переважав профільний ракурс, то зараз автори все частіше відмовляються від нього, віддаючи перевагу ракурсу в три чверті чи анфас. Ще будуть траплятися і профільні портрети, але скоріше як виняток.

Переважає портрет придворному. Його творцями передусім були представники творчої династії **Клуе, Антуан Карон, П'єр дю Мустьє Старший, Жан де Кур, Корнель де Ліон**.

Прізвище Клуе входить у число найвідоміших прізвищ художників Франції. **Жан Клуе** був родом із Фландрії. Він, очевидно, працював при дворі бургундського герцога. А вже в 1515-1516 рр. він згадується як живописець Франциска І. У 1540/41 рр. його не стало. Серед живописних портретів Жана Клуе найхарактернішим є **портрет Франциска І** (іл.188). Роботу було створено близько 1518 р. Клуе детально виписує кожну деталь вбрання короля, що наближає його твір до мініатюри, колорит змушує згадати фламандський живопис.

1535 р. датується **портрет Гійома Бюде**. Це твір значно більш цілісний в колористичному відношенні, ніж портрет Франциска І. Художник акцентує увагу глядача на обличчі та руках моделі, виділяючи їх та підкреслюючи світлом.

Франсуа Клуе вважають главою «школи Клуе». Творчість цього художника – ціла епоха в історії французького портрету XVI ст. Його часто називають зменшеним ім'ям – Жане чи Жеганне. Майстерністю він перевершив свого батька, в деяких роботах якого можна побачити втручання пензля сина. Франсуа народився між 1516 та 1520 рр. у Турі. 1529 р. він переїхав до Парижа. Живопису він вчився в батька, а 1540/41 р. отримав, як спадкоємець, і його посаду при дворі. Він був і живописцем Генріха II, його цінували й доручали йому численні замовлення. 1559 р., коли король помер, саме Клуе було доручено зробити посмертний зліпок з його обличчя й рук. А вже в 1569 р. Жане значиться в штаті художників Карла IX, з 1559 р. керує монетним двором, володіє майстернею, займається торгівлею творами живопису, живучи у власному будинку. Отже, ця людина була вшанована трьома королями, постійно перебуваючи на службі при дворі.

Портретний спадок Жане дуже великий. У 1559 р. він пише парадний **портрет Генріха II**. Його було створено в рік загибелі короля. Зображення суто репрезентативне, з тлом у вигляді зелених куліс, що було улюбленим прийомом Клуе.

На **портреті Карла IX** (іл.189), створеному в 1569 р., король представлений ще зовсім молодим, у зріст, у ракурсі три чверті.

Надзвичайно ретельно прописаний його костюм, пророблена кожна дрібниця, виписано кожну деталь орнаменту.

Портретів поясних у Франсуа більше, ніж у зріст. Серед них є й жіночі, й чоловічі, тоді як портрети у зріст – це виключно зображення представників сильної статі. До наймайстерніших за виконанням чоловічих поясних портретів можна віднести передусім **портрет П'єра Кюта** (1562 р.), а до жіночих – зображення Єлизавети Австрійської (іл.190) та «Жінку, яка купається».

П'єр Кют – друг художника, паризький аптекар і ботанік, на що натякає гербарій перед ним. Таке трактування образу вченого, відомого своїм ботанічним садом, була новиною для мистецтва портрета. Клуе зображує Кюта в невимушеній, природній позі, в три чверті, він спирається ліктем на стіл.

Поясний портрет Єлизавети Австрійської (1571 р.) називають перлиною французького портретного живопису. Маленький за розміром, цей портрет погрудний, однак Клуе показав і руки моделі. Цю роботу вважають справжнім шедевром завдяки бездоганній майстерності та віртуозності автора, що з фотографічною точністю передав усі численні дрібниці костюма та прикрас королеви.

Одним з найцікавіших жіночих погрудних портретів Клуе - молодшого є **портрет Жанни д'Альбре**, що датується приблизно 1570 р. Це одне з небагатьох зображень королеви Наваррської ще в молоді роки.

Корнель де Ліон (1500/1510-1574 рр.) приїхав до Франції з Гааги близько 1540 р. Згодом він став одним з найкращих портретистів при дворі. У 1541 р. він отримав звання художника майбутнього Генріха II. Усі портрети де Ліона камерні, невеликі за розміром. Найчастіше це чи погрудні, чи поясні зображення. Манеру виконання портретів цього художника досить легко відрізнити від інших. Його твори мають своєрідні відмітні риси. Майже всі вони мають улюблене автором зелене тло, часто це складки драпіровок. Найвідомішими є **портрети Шарля де Ларошфуко, портрет королеви Клод, портрет Жака Берто, портрет Клемана Маро, «Портрет ученого»**. Композиція майже всіх його портретів аналогічна. Деякі його роботи написані в ескізній манері.

Велику роль відіграв у становленні французького живопису XVI ст. **Антуан Карон**. Він народився в Бове в 1521 р. і помер у Парижі в 1599 р., у віці 78 років. Згодом він став улюбленим художником Катерини де Медичі. Йому доручалося оформлення всіх придворних свят, театральних вистав, маскарадів, особливо частих за останніх Валуа. Його роль при дворі швидко зростала. Спадок Антуана Карона дуже багатий і різножанровий: основна сфера його діяльності – історичний живопис і графіка, але він створив і кілька портретів. З живописних його робіт відомі три портретні твори: **портрет Жана Бабу де ла Бурдезьєр, портрет Генріха Наваррського** та **портрет Жанни д'Альбре.** У портретах Карона немає тієї насиченості деталями, яка є в Клуе. Психологічна характеристика образів Карона досить глибока, вони не позбавлені життя.

Усі алегоричні композиції Карона багатозначні. До речі, ця риса притаманна алегоричним творам більшості майстрів доби. Творчість у цій галузі Антуана Карона – ціла епоха. У 1562 р. було створено один з основних творів Карона – **«Різанина триумвірату»**. Карон узяв за основу своєї картини події 6 квітня 1561 р., тобто сучасні йому, а не античні, як то траплялося у творах інших художників раніше. «Різанина триумвірату» –

робота, дуже характерна для цього майстра. Вона велика за розміром, надзвичайно складна за композицією, багатофігурна. Усюди Карон зображує обезглавлені тіла, голови, що лежать поряд. Автор не обмежився просто алегоричним указанням на події його сучасності, але й висловив своє ставлення до них.

1566 р. датується ще один з основних творів Антуана Карона – триптих **«Різанина триумвірів»** (іл.191-192). У даному полотні значно конкретніші вказівки на сучасність подій, що відбуваються: обладунки давньоримських вояків успішно співіснують із майже сучасним вбранням, наконечники списів – у формі королівської лілеї. Учасники триумвірата розміщені цього разу на задньому плані, в Колізеї. Цікаво, що в цей твір Карон вводить і образи дітей.

Художник, майстерності якого сам герцог Орлеанський присвятив два сонети, створював картини і на міфологічні та на релігійні сюжети: це серія з чотирьох картин, т.зв. **«Тріумфи пір року»**, **«Амури», «Вручення книги й меча»**, **«Імператор Август і Тібуртинська сивіла»** (іл.193), **«Апофеоз Семели», «Карусель у слона»,** ін.

Жан Кузен Старший і **Жан Кузен Молодший**, батько й син, походять із Санса. Кузен – старший народився там близько 1490 р., 1540 р. він переїхав до Парижа. Художник робив ескізи для вітражів, працював над вівтарями. Два найзначніші твори Кузенів – **«Єва – перша Пандора»** (іл.194) та **«Страшний суд»**. Перше належить батькові, друге – синові.

«Eva Prima Pandora» була написана приблизно в 1550 р. Ця картина може розглядатися і як робота на міфологічний, і на релігійний, старозавітний сюжет. Автор поєднав у ній два сюжети разом. Картина насичена деталями, які то нагадують про природу Єви, то натякають на Пандору. Оголена лежача жіноча постать спирається рукою на череп, що вказує на тлінність усього земного. На руці Єви красується на перший погляд якийсь браслет – тільки при уважному розгляді можна розрізнити, що насправді її зап'ястя обвиває змія (натяк на гріхопадіння). Про природу ж Пандори ми згадуємо, дивлячись

на вазу, мотив якої повторений у картині двічі. Так, з одного боку – череп і змія, з другого – посудина, під кришкою якої приховані всі хвороби й нещастя, страждання роду людського. Отже, художник з двох різних боків указав на один і той самий гріх – гріх допитливості.

Наприкінці XVI – на початку XVII ст. у живопису Франції італійські традиції поступаються північноєвропейським, передусім – фламандським. Провідними майстрами цих часів стали **Мартен Фреміне, Амбруаз Дюбуа** та **Туссен дю Брей.**

Туссен дю Брей був особистістю перехідною для французького мистецтва, він немов провів межу між маньєризмом і наступним класицизмом, написав заключний розділ в історії французького маньєризму. Його дар мав широкий розмах, дю Брей був народжений для значних замовлень, масштабних робіт, а саме вони входили в грандіозні плани Генріха IV, на чолі якого лежала тоді корона Франції. Стиль дю Брея відповідав попиту часу та особистим бажанням короля.

Біографічні дані про цього майстра майже відсутні, згадки про нього можна знайти в період з 1561 до 1602 рр. Основний цикл робіт дю Брея – 14 фресок у палаці Фонтенбло, що ілюстрували історію Геркулеса.

Одночасно з дю Бреєм працюють ще два художники, але фламандського походження. Ця тріада є ядром стилю т.зв. Другої школи Фонтенбло. **Амбруаз Дюбуа** народився, певно, 1543 р. у Антверпені. Його творчий шлях простежується лише з 1595 р. Помер Дюбуа 1615 р. Він також знаний у Франції передусім завдяки тому, що виконав основні роботи з оформлення інтер'єрів замку Фонтенбло, який перебудовується і декорується знову за часів Генріха IV.

Мартен Фреміне вчився та працював у Римі з 1587 р., а в 1603 р. був викликаний королем у Францію, однак встиг побувати ще й у Венеції і Турині. Після приїзду до королівства лілей у 1605 р.він зайнявся оформленням каплиці Трійці у Фонтенбло на замовлення Генріха IV. З

деякими перервами він працював над нею до самої смерті та закінчив уже за Людовика XIII. Основною темою розписів склепіння є мотив покутної жертви заради спасіння людини.

Живописці рідше звертаються до релігійних сюжетів. У центрі уваги опиняється антична міфологія. Відбувається своєрідна «переоцінка цінностей»: художник оспівує не чистоту духу, а досконаліть його тілесної оболонки. А художник, що прагне створити ідеальне тіло в своєму творінні, автоматично повертається до язичництва. Відроджується любов до зображення оголеного тіла, що було заборонено у Франції донині. Його культ набирає повну силу в другій половині століття. Французькі майстри, одного разу покуштувавши свободи, вдихнувши віяння Ренесансу Італії з його вільною інтерпретацією античної міфології, його свободою думки й дії, вже не були в змозі знову повернутися до меж канонів Середньовіччя, поступово звільнюючись від них.

Графіка. Невідривною частиною французького образотворчого мистецтва XVI ст. є графіка. У середині та особливо II половині століття в цій сфері мистецтва відбуваються дуже серйозні зміни.

Жанр портрета, безперечно, став головним у цей час. Він перестає відігравати тільки другорядну роль та перетворюється на цілком самостійний жанр, надзвичайно поширений. Рисунки виконувалися кольоровими олівцями.

Найбільша кількість олівцевих портретів збереглася від **Жана** і **Франсуа Клуе**. Жан Клуе вважається фундатором жанру олівцевого портрета у Франції. Йому належать і рисунки, що ще мають підготовчий характер та виконані чорною крейдою чи сангіною. Найвідомішими є його портрети **Франциска I, герцога де Гіз, мсьє Дамп'єра, де Лотрека.**

За Генріха II жанр олівцевого портрета квітне ще пишніше. Переважно це відбувається завдяки творчості **Ф.Клуе**. Рисунки Клуе дуже полюбляла

королева – вдова Катерина де Медичі, даючи взірець у захопленні ними для всього двору. Слава Жане перейшла й за кордони Франції.

Серед наймайстерніших за виконанням портретів руки молодшого Клуе можна назвати **«Портрет Маргарити Наваррської в дитинстві»** (приблизно 1560 р., чорна крейда, сангіна), **«Портрет Єлизавети Австрійської»** (1570-і рр., італійський олівець, сангіна), **«Портрет Генріха II»** (1559 р., італійський олівець, сангіна), **«Портрет Карла IX»** (1566 р., італійський олівець, сангіна), **«Портрет мадам д'Андело»** (приблизно 1555 р., італійський олівець, сангіна) та окрема група робіт – зображення **Катерини де Медичі**.

У роботах Жане є інший підхід до моделі, відмінне від інших трактування образу. Це вже не просто механічна фіксація побаченого перед собою обличчя. Тут наявна психологічна характеристика, аналіз внутрішнього стану портретованого. В олівцевому портреті художники досягали цього більш вдало, ніж у живописному. Хоча можна припустити, що лише жанр «олівця» і поставив перед собою таке завдання. Можливо, пояснити це можна тим, що олівцеві портрети мали більш вільний, начерковий характер порівняно з живописними, що передбачало певну розкутість як моделі, так і художника, який знав, що зможе завуалювати вже в живописному варіанті ті вільності, що дозволив собі в начерку, вільності, що були підмічені в рухах чи виразі обличчя портретованого.

Більшість "олівців" Ф.Клуе досить багатоколірні, завдяки чому вони суперничали за мірою реалістичності в передачі натури з живописними творами. Олівцеві портрети Жане набагато виразніші, наділені глибшою психологічною характеристикою, ніж його ж портрети, створені олією, хоча його манера відрізняється більшою завершеністю, ніж манери багатьох інших сучасних йому рисувальників.

Займався графікою, головним чином портретною, і Антуан Карон. Більшість з його аркушів виконана чи олівцем (інколи чорним), чи пером. Усі

вони відрізняються деталізацією, жорстким, навіть кілким штрихом, сухістю виконання та монохромністю, але інколи художник робив і досить м'які за манерою виконання рисунки. Це, наприклад, **«Портрет герцога Алансонського»** (перо, бістр, білила), витриманий у цілісній теплій гамі та трохи підцвічений білилами. Інший характер мать такі рисунки: **«Портрет Генріха IV»** (кінець століття, чорний олівець), **«Портрет Жана Бабу де ла Бурдезьєр»** (чорна крейда), **«Портрет Генріха де Лоррен, графа де Коліньї»** (1590-і рр., олівець), **«Портрет Карла IX»** (чорна крейда), **«Портрет Генріха III в лавровому вінку»** (перо, бістр, білила), **«Автопортрет»** (1592 р.).

Але, крім одиночних аркушів, Карон створив два грандіозні цикли – **«Історія Артемісії»** (1562 р.) та **«Історія королів Франції»**. Ці цикли є цілою епохою в історії французької графіки, своєрідною енциклопедією історії Франції. «Історія Артемісії» – серія аркушів, присвячених царюванню (вірніше, регентству) королеви Катерини де Медичі. Це була (як і другий цикл) підготовча робота для вишивальників. Аркуші однакові за розміром. Художник використовує переважно коричневу та чорну туш, перо, чорну крейду, білила, як основу – тонований (чи кольоровий) папір.

«Історія королів Франції», чи **«Французька історія нашого часу»** була створена 1562 та 1572 рр. Вона не така численна, складається з 27 аркушів. Створені вони в тій же техніці. Твори цього циклу подають історію французьких монархів із давніх часів до II половини XVI ст.

Значний вклад у розвиток графіки внесли і **Жоффруа дю Мустьє** (ця творча династія нараховувала 15 майстрів), **Жан Кузен Старший, Жан Кузен молодший, Леонар Тірі, Мішель Роштель, Етьєн** і **Жан Делон** та ін.

У ці часи все більша цікавість виявляється до гравюри. Політична карикатура була особливо розповсюджена в період царювання Генріха III. Саме доба міньйонів* короля, що їх так не любили, дала найбільшу кількість сатир, було багато матеріалу для фантазії художників. Роботи були, звичайно

ж, анонімні. Часто об'єктами для висміювання стають сам король, його міньйони. Карикатури могли супроводжуватись гнівними, але з іронічним підтекстом короткими ремарками.

Однак, не зважаючи на розповсюдженість гравюри в другій половині століття, вона все ж переважно носила другорядний, допоміжний характер. Гравірувалися рисунки, живописні твори, створювалася велика кількість гравюр. У стилістичному відношенні вони були характерні тими ж відмітними особливостями, що й сюжетна графіка того часу. Більша частина гравюр була вторинною, не самоцінною, була лише відтворенням більш раннього оригіналу. Але гравюра все ж користувалася попитом, при замку Фонтенбло з самого початку століття працювали цілі майстерні граверів. Крім того, гравюри часто використовувалися художниками під час створення ними робіт переважно на історичні чи міфологічні, античні сюжети як допоміжний матеріал.

9.2. Німеччина

Політична та релігійна ситуація в країні взагалі була дуже складною, бо це доба Реформації, поява Мартіна Лютера, що відіграв для Німеччини роль, аналогічну тій, що для Франції відіграв Жан Кальвін.

Німецьке мистецтво XVI ст. являє собою складну, специфічну картину. Воно не відрізнялося цільністю, бо в контексті XVI ст. йдеться про існування кількох локальних шкіл, серед яких провідною була дунайська (баварська). На її чолі стояв художник, живопис якого, окутаний містичним мороком, дуже погано досліджений до цього часу – **Альбрехт Альтдорфер** (1480-1508 рр.). Культурними центрами Німеччини ще з XV ст. були Аугсбург, Регенсбург, Нюрнберг. Мистецтво того часу перебувало під зіркою **Ганса Гольбейна Молодшого** (1497-1553 рр.), **Лукаса Кранаха** (1472-1553 рр.), **Маттіаса Грюневальда** (?-1528 рр.). Мистецтво всіх провідних німецьких

ренесансових майстрів відрізняється однією рисою, що, власне, і складає його обличчя, визначаючи характер. Німецькі художники часів Ренесансу надзвичайно схильні до деталізації. Чи не кожного з них за манерою можна безпомилково і відразу назвати мініатюристом. Це пояснюється тим, що більшість із них отримали виучку в майстернях ювелірів, тому звикли до скрупульозної, тонкої, філігранної праці. Ця риса перейшла і в живопис.

Так сталося і з **Альбрехтом Дюрером,** провідною мистецькою особистістю епохи, що затьмарила своєю славою відомість свого вчителя, Михаеля Вольгемута (1471-1528 рр.). Німецьке мистецтво доби Відродження може пишатися тим, що, подібно до Італії, має майже універсальну особистість. Дюрер намагався випробувати свої сили в багатьох галузях – і як живописець, і як графік, і як різьбяр по дереву, і як теоретик (він був автором кількох праць з перспективи, фортифікації), до того ж, залишив досить докладні щоденники та листи, написані таким стилем, ніби автор писав їх задля того, щоб вони були прочитані широким колом людей. Але передусім він був ювеліром у третьому поколінні. І ця закваска не минулася йому даремно. Надзвичайне тяжіння до деталізації, ювелірна манера проглядає у всіх його мистецьких творах, незалежно від виду та жанру. Хоча живописний доробок художника доволі численний, все ж основне місце в його творчості посідає графічне мистецтво. Адже саме Альбрехт Дюрер став чи не першим графіком Західної Європи доби Відродження, який підняв графіку, до того ж, графіку друковану, до рангу самостійного, а не допоміжного виду мистецтва.

Дюрер, що народився в Аугсбурзі, почав малювати дуже рано, перша з відомих його робіт була створена ним тринадцятирічному віці. Це **автопортрет**, виконаний срібним олівцем (1484 р.). Звісно ж, він ще грішить недоліками в галузі знання пропорцій людського тіла, але не слід забувати, що його авторові минуло лише тринадцять років. Крім того, сталося так, що саме тринадцятирічний хлопчик створив перший автопортрет у мистецтві

тогочасної Німеччини! Того ж року і в тій самій техніці Дюрер зробив і портрет батька (з тим же недостатнім знанням пластичної анатомії).

Ювелірна виучка Дюрера часто і заважала йому – він був занадто реалістичним у підході до моделі, не дава пощади нікому, включаючи близьких йому людей (**“Портрет матері**”, рисунок, 1504 р). Інколи це навіть межувало з карикатурністю (**“Портрет Вілібальда Піркгеймера”**, вугілля, 1503 р.).

До автопортрета Дюрер повертався і пізніше. Кожен раз його звернення до власного обличчя як до предмета дослідження привносило щось нове в образ. З 1493 до 1500 рр. художник написав три автопортрети, один з яких викликав дуже неоднозначну реакцію сміливістю обрання іконографічної схеми. У 1493 р. з-під пензля Дюрера вийшов **“Автопортрет у білих рукавичках”** (іл.195), у 1498 р. – **“Автопортрет із чортополохом”** (іл.196), а в 1500 р. – найсміливіша спроба зобразити себе, яка зовсім не була спохожою на більшість спокійних творів богобоязливої, жорсткої у релігійному відношенні Німеччини (іл.197).

Робота 1493 р. за своїм композиційним задумом найвільніша, оскільки бижча до італійської ренесансової схеми – Дюрер написав її під час свого перебування на батьківщині Відродження, і відразу далося взнаки. Напівпостать розміщена так, що на задньому плані видно вікно з пейзажем, – принцип, до якого вдавався Леонардо ще у своїх ранніх “мадоннах”, написаних трохи раніше за дюрерівський автопортрет. Навіть одяг моделі поданий за останньою італійською модою.

У 1500 р. художник пише автопортрет, що за колористичною побудовою дуже лаконічний, монохромний, важкий за тоном, з перевагою “кольорів землі”, тобто загалом теплий. Але його іконографія справила на сучасників враження, подібне до удару блискавки. Це було сприйнято ледь не як єресь! Дюрер справді ризикував, але портрет все ж був написаний: це поясне зображення художника анфас, з рукою, пригорнутою до грудей, паляцями в

певному жесті, довгим волоссям, симетрично золотом розсипаним по плечах. Це схема, за якою тоді зображували тільки Христа. Тобто Дюрер надав Сину Божому своїх портретних рис, зробивши замах на святий образ і осквернивши його земною подобою! До того ж, у цій роботі з'явився ще один елемент, який потім буде улюбленим для художника, – він дуже любив зображати хутро, з любов'ю і увагою ювеліра виписуючи його фактуру, надаючи блиску і м'якості.

Не зважаючи на те, що Дюрер-живописець був досить плідним, все ж першочергову цінність складає його друкована графіка. Художник працював у техніках *ксилографії** (цикли **"Апокаліпсис"**, 1498 р., **"Життя Марії"**, 1504 р., **два пасійних**, тобто присвячених мучеництву Христа **цикли**, великий та малий, 1508-1509 рр.) та мідьориту. 1512-1514 рр. стали апогеєм натхнення Дюрера. У цей час його ідеї осідали на папері золотим пилом. Тоді і виникають три найславетніші дюрерівські гравюри – **"Лицар, смерть і диявол"** (1513 р.) (іл.198), **"Меланхолія"** (іл.199) та **"Св.Ієронім у келії"** (іл.200) (обидві – 1514 р.).

Усі три роботи дуже складні за композиційною побудовою, пронизані якимось надприродним духом, багатошарові за змістом, надзвичайно насичені символікою. Прочитати їх однозначно неможливо, вони завжди залишають за собою право на таємницю.

Останні роки свого життя, після повернення з Нідерландів, Дюрер провів у Німеччині, в своєму місті, так ніколи і не залишивши його, не зважаючи на блискучі пропозиції, які отримував.

9.3. Нідерланди

XVI ст. стало зламним для цього політичного об'єднання. Бурхливі події II половини XVI ст. призвели до того, що відбувся розкол, у результаті якого наприкінці сторіччя замість єдиних Нідерландів виникають Фландрія та

Голландія. Розкол був не тільки політичним, але й релігійним, бо південні території залишаються католицькими, а північні – протестантськими. За своїм характером, забарвленням нідерландське мистецтво II половини XV – XVI ст. ближче за все до німецького.

Як і в Німеччині, у Нідерландах XV-XVI ст. провідна роль належить станковому живопису, передусім – релігійному. Особливої популярності набуває вівтарний живопис.

Хоча портретний жанр теж вражає цікавими зразками. До німецької традиції наближає нідерландський живопис і те, що майстри, багато з яких проходили школу мініатюристів, теж дуже тяжіли до деталізації, нерідко переобтяжуючи свої композиції безліччю дрібниць, ледь не перераховуючи всі перлинки у вінчику Мадонни. Оскільки одне з провідних місць в образотворчому мистецтві належало книжковій мініатюрі, така схильність художників усе деталізувати може вважатися виправданою.

Нідерландський живопис XVI ст. був підготовлений кількома дуже значними постатями XV ст., які, так би мовити, написали пролог до п'єси живопису століття наступного. **Робер Кампен** (приблизно 1380-1444 рр.), **Ян ван Ейк** (приблизно 1390-1441 рр.), **Рогір ван дер Вейден** (1399-1464 рр.), **Гуго ван дер Гус** (1440-1482 рр.) є засновниками нідерландської школи живопису тієї доби.

Найзначніша особистість, біографічні дані про яку, на жаль, дуже скупі, – Ян ван Ейк. Деякий час він був придворним художником правителя Голландії, працював при дворі бургундського герцога і завжди мав багато замовлень від правлячої еліти. У його доробку як станковий релігійний живопис, так і портрети, мініатюри, вівтарі. У його живопису відразу видно руку мініатюриста – з фотографічною точністю він відтворює кожну рису, кожну дрібницю, фіксує все, що потрапляє в поле його зору. Найраніші його спроби в галузі мистецтва належать саме мініатюрі (**Туринсько-Міланський часослів**). У ці часи Ян працює разом зі своїм старшим братом, тому інколи

дослідники вагаються щодо авторства деяких робіт. Найпоказовішим твором обох ван Ейків став знаменитий **Гентський вівтар**, завершений братами 1432 р. для церкви св.Бавона. Він відчинявся тільки під час великих релігійних свят, як будь-який вівтар, а зазвичай віруючі бачили його зачиненим, тобто лише його зовнішній бік. Вівтар доволі масштабний, висотою понад три метри, у склад цієї конструкції входить двадцять робіт. Гентський вівтар є, мабуть, найпоказовішим зразком пульсуючого розвитку реалістичних традицій у нідерландському живопису. Кожна постать ван Ейками виписана так, що створюється ілюзія скульптурної ліпки. Глядачеві здається, що перед очами ще майже готична, з S-подібним вигином постать, наприклад, Мадонни, з важкими складками одягу, що тягарем падають на підлогу і театрально на ній викладаються, а над постатями – знову ж готичні архітектурні елементи, характерні для соборів Середньовіччя. Одночасно з цими готичними віяннями ван Ейки роблять прорив у наукові знання, прораховуючи перспективну побудову інтер'єру, подаючи пейзаж у вікні на задньому плані, при цьому, багатоплановий. Сюжетні композиції, що входять до складу вівтря, дуже багатофігурні, ретельно виписана кожна квіточка під ногами святих, живим робиться навіть мерехтіння коштовних прикрас, здається, майстер уважний і досконалий у своєму мистецтві настільки, що знає навіть загальну кількість травинок у своїй картині. Але при цьому загальна композиційна схема кожної складової вівтаря підпорядкована досить архаїчній схемі, нерідко побудована згідно з принципами симетрії.

У 1437 р. був створений т.зв. **Дрезденський триптих**, зовсім невеликий вівтар. На зовнішньому боці подано сцену Благовістя, де фігури так само скульптурно виліплені та розміщені не просто на глухому тлі, а немов поставлені в ніші, імітовані живописними засобами. А всередині, в центральній стулці, розміщена Мадонна з немовлям, у бокових – архангел Михаїл (зліва) та св.Катерина (справа). Не менш детально прописана складна перспектива храмових інтер'єрів, у яких існують постаті. Так, саме існують, а

не просто розміщуються, бо ці готичні склепіння і колонади поглинають фігури своїм простором, роблять їх другорядними.

Ян ван Ейк залишив і цілу галерею цікавих портретів, кожен з яких є уважною, всебічною психологічною характеристикою моделі, хоча всі вони відрізняються холодністю, численні – репрезентативністю. Моделі скуті, їхні пози скоріше прораховані, ніж природні, царює враження, що людина позує і її дещо пригнічує увага до себе і художника, і глядачів, тому вона не може цілком розкритися. Тієї невимушеності, яка наявна в деяких портретах Леонардо, тут немає, ван Ейк не став для своїх портретованих тим, чим став італійський майстер. Тільки тоді, коли художник стає для своєї моделі чимось на кшталт духівника, людина розкриває весь свій внутрішній потенціал, портретований перебуває на одній хвилі настрою з тим, хто його вивчає з пензлем у руках. Тоді навіть в офіційному портреті в погляді простежується те, що видає характер індивідуальності, позбавляє твір мертвої тиші, примушує дихати.

У спадку ван Ейка є й одиночні портрети, і парні. Одним з найцікавіших для прочитання є **“Портрет родини Арнольфіні”** (1434 р.), що найбільше притягує до себе складною символікою, що складало одну з характерних рис північноренесансового мистецтва (іл.201). До образу цього італійського купця майстер звертався двічі, але цього разу він, певно, привернув до нього увагу глядачів в один із найважливіших моментів життя Арнольфіні – у мить заключення шлюбу. На це вказують численні атрибути, кожен з яких має символічне значення і складний підтекст. Навіть невеличкий кудлатий песик біля ніг жінки – це не просто другорядний персонаж, це знак вірності, щітка – натяк на чистоту, чотки на стіні – символ благочестя. Композиційно портрет трохи відрізняється від архаїчних схем, бо дві постаті в ньому ритмічно поєднані між собою: хоча вони і віддалені одна від одної, все ж ван Ейк з’єднав їх руки, тому ритмічне направлення є цільним.

Не менше тяжіло до мови символів мистецтво Нідерландів і в XVI ст. Зберігається попит на вівтарі, провідним залишається релігійний жанр. Але все популярнішим стає і жанр побутовий, художники щоразу частіше звертаються до сцен із селянського життя, зображення свят. Ці дві течії існують паралельно, а всередині релігійного мистецтва виокремлюється особливий струмінь. Він сформувався завдяки одному живописцю, життя та творчість якого до сьогодні переважно залишаються за межами розуміння дослідників.

Ієронім ван Акен, родом із містечка Хертогенбос (приблизно 1450-1516 рр.) більш відомий в історії мистецтв як Ієронім Босх (псевдонімом майстра став останній склад назви його рідного міста). Ця особистість дуже незвична як для свого часу, так і для пізніших епох. Все, що торкається характеру Босха: його життя, робіт, принципу обрання сюжетів, трактування образів, – усе це овіяне таємничим серпанком, містичним ореолом. Образи, народжені фантазією художника, не підлягають ніякому поясненню, жодне їх трактування ніколи не призводила до успіху. Після спроби пояснити побачене завжди залишається ще більше питань, ніж спочатку. Майже всі твори майстра-містика важкі для сприйняття. Їх навіть не рекомендують роздивлятися довго, бо вони справляють дуже гнітюче враження, справді дивно впливаючи на психіку глядача. XVI ст. – для Нідерландів ще час догм, тому на те, що не можна було пояснити, ставили тавро. І Босха не оминула ця доля. Численні твори того, кого за життя цінував навіть Філіп II, після смерті автора були знищені. Кращою причиною цього стало звинувачення в єресі. Босха звинуватили в тому, що він не вірить у диявола. А людина, що не визнає існування диявола, вважалася не віруючою і в Бога.

Живописець вів дуже замкнене життя, ніколи не покидав рідне місто, чим докорінно відрізнявся від своїх сучасників, які намагалися обов'язково здійснити подорож до Італії. Навіть відсутністю цього прагнення ван Акен не походив на інших. Дуже вигідно одруживишись, він дістав дорогоціннну

змогу зробити мистецтво не тільки способом для підтримання життя своєї тілесної оболонки, а працювати для себе, тобто не тільки на замовлення. Крім того, що йому інколи доводилося виконувати твори для бургундського двору, що він, можливо, належав до якогось напівчернечого братства, про Босха більше майже нічого невідомо. Більше того, жоден його твір недатований, є лише дуже приблизні датування, які обмежуються десятиріччями. Точніше, ніж те, що ці роботи створені на межі XV та XVI ст., сказати майже неможливо. Більшість відомих робіт Босха – вівтарі, часто триптихи, які стояли переважно в церквах у зачиненому вигляді, тому не часто спричиняли той ефект, якого прагнув автор.

Композиції Босха не просто складні, їх практично неможливо аналізувати. Кожна з них настільки перенасичена постатями, різноманітними атрибутами, символами, що утворюються живі вузли, які розплутати оком неможливо. Хоча колорит живописця не завжди темний, усі його твори справляють дуже важке враження. Образи Босха неповторні, їх природу абсолютно неможливо пояснити. Часто це зооантропоморфні істоти, часто – істоти, що за обрисами не нагадують ніщо і нікого, їх навіть класифікувати складно. Деякі мотиви Босх повторює, наприклад, часто звертаючись до образу риби або корабля. Але це завжди алегорії: не просто риба, а риба з людськими ногами, не просто корабель, а крилатий корабель, що пливе по небу. Здається, це відтворення того, що виникало у підсвідомості Босха і що він нервово переносив, скажімо, на стулку вівтаря. Навіть звичайні людські постаті у його творах не такі, як у інших – найчастіше їхні обличчя нагадують маски, вони спотворені гримасами. Це втілення глупоти, страху, жадності, ненависті, злості... Босх своїми творами немов застерігає від того, якою може стати людина в разі, якщо не припинить грішити. Це не люди, це карикатурні образи, хворобливі, лякливі, жорсткі... Але більшість персонажів робіт Босха – це істоти лише віддалено нагадують деякими рисами людей, вони з крилами, рогами, з елементами тіл риб, кіз, свиней, птахів. Часто виникає в

роботах ван Акена образ пузиря, в який інколи він поміщає людину. Картини, народжені фантазією Босха, надзвичайно страшні, але саме цим вони і притягають до себе. Їх неможливо зрозуміти, прочитати до кінця, тому від них не можна відірвати погляд... Це жах, настільки густий і близький, що він отримує колір і звук, немов з'являється небезпека його торкнутися... Глядачі звинувачували художника у хворобливій фантазії, а деякі навіть вважали божевільним...

Таким є триптих **"Візок сіна"** (іл.202, 202а, 202б), що ілюструє старе голландське прислів'я "Світ – це візок сіна, з якого кожен намагається вирвати скільки може". Центральна частина і подає цей алегоричний візок, навколо якого розташувався натовп дивовижних істот, і лише подекуди трапляються звичайні люди. Ліва частина подає картину раю, права – пекла. Знову Босх своїм твором читає мораль людству, гіпертрофуючи всі його вади.

Ту ж функцію виконують і вівтарні триптихи **"Спокуса св.Антонія"** та "**Сади земних насолод"** (іл.203, 203а, 203б). Головне, що характеризує ці роботи, – це та парадоксальна і єретичнонебезпечна ідея Босха про те, що пекло та рай для Босха майже нічим не відрізняються, обидві ці сфери насичені темрявою та жахом.

Зовсім по-іншому бачив світ художник, який за своє тяжіння до селянської тематики прозваний Мужицьким, – **Пітер Брейгель** (приблизно 1525-1569 рр.). Але і він не намагався завуалювати все, що відбувається навколо, робив об'єктами своєї уваги селян у їх повсякденному житті, скромних радощах. Брейгель, як і Босх, відсторонився від загального натовпу своїх братів по цеху, але відійшов він не в бік містики або релігійного екстазу, а в бік жорстокої реальності. Якщо Босх таврував вади моральні, психологічні, вдаючись до мови алегорії, то Брейгель зображував потворність не тільки внутрішню, але й зовнішню, фізичну, проводячи між цими явищами паралель. Босх витав у небесах власної підсвідомості і лише зрідка посилав

звідти одкровення на землю, виконуючи ту ж місію, яку з часом візьме на себе у Франції знаменитий астролог Нострадамус, але мовою мистецтва. Правда, пророцтва як одного, так і іншого розуміють тільки після того, як передрічене лихо здійснюється...

А Брейгель твердо тримався на ногах саме на землі, писав те, що в ті часи не прийнято було виносити на суд: калік, хворих (**«Каліки»,** 1568 р., (іл.204), **«Сліпці»,** 1569 р., (іл.205) повсякденне життя людей низжчих верств (**«Мисливці на снігу»** з циклу **«Пори року»**, 1565 р., **«Селянське весілля»,** 1568 р., **«Селянський танок»**, 1568 р., рис.206). Навіть міфологічні або релігійні сюжети Брейгель трактує так, що вони стають наближеними до побутового жанру: у творі **«Падіння Ікара»** (приблизно 1560 р.) (іл.207) він пише на першому плані селянина з плугом, на задньому плані розміщує морський пейзаж, і лише в правій частині картини ледь можна розрізнити малесеньку фігурку Ікара, що впав у морську пучину (вона, власне, є стафажним украпленням, і не більше).

Але Брейгель мав у своїй творчості і тенденцію, що наближувала його до схильного до алегорій, містичного Босха. В першу чергу вона давалася взнаки в його гравюрах на міді, але проявлялася і в живопису. В цих випадках мова Брейгеля ставала складною, а ідея обростала багатьма варіантами розуміння (мідьорит **«Великі риби пожирають маленьких»,** 1557 р., мідьорит **«Лють»,** 1558 р., **«Битва Масляної та Посту»,** 1559 р.). Цей Брейгель так не схожий на того, який створював звичайні, прості сценки на зразок **«Двох мавп»** (1562 р.) (іл.208).

Пітер Брейгель Мужицький мав двох синів, які теж стали художниками, утворивши таким чином одну з найвідоміших творчих династій Нідерландів XVI ст.

II половина XVI ст. та XVII ст. – це вже зовсім інша за характером доба для мистецтва цих земель. Босх та Брейгель Старший органічно передували розквіту міфологічного, релігійного жанрів портрету та автопортрету, який

здійснять Пітер-Пауль Рубенс у Фландрії та Рембрандт Харменс ван Рейн у Голландії в наступні роки.

9.4. Іспанія

Іспанське мистецтво протягом XVI ст. встигло пройти кілька важливих стадій еволюції – від злету в середині до поступового завмирання наприкінці сторіччя. Дуже специфічний характер художньої культури Іспанії загалом пояснювався тим, що ще з часів Середньовіччя тут поєднувалися локальні, мавританські, а згодом і фламандські віяння. Крім того, одним із креативних чинників стало і те, що саме в Іспанії якнайсильніше лютувала інквізиція, коли за найабсурднішим звинуваченням, навіть за безглуздою підозрою людину могли відправити на вогнище. Іспанці багато десятиріч здригалися від полум'я аутодафе*, тому в релігійному відношенні вони були дуже скутими. Через це Іспанія просувалася мистецьким шляхом повільніше, ніж інші країни. І в жанровій системі мистецтв через ті самі причини панував релігійний жанр, хоча і в галузі, наприклад, портрету відбувалися певні позитивні зрушення.

Найцікавішим майстром іспанського живопису II половини XVI – початку XVII ст. був майстер, чия творчість стоїть осібно, оскільки за походженням він був греком, а навчання його пройшло в Італії. Саме тому він увібрав у себе всі прогресивні віяння ренесансової та маньєристичної батьківщини мистецької свободи, стрімко вирвавшись із "тихої заводі" іспанських архаїчних традицій. **Доменіко Теотокопулі**, якого прозвали **Ель Греко** (грек) (1541-1615 рр.), був родом з о.Крит. Людина дуже цікава, Доменіко вчився у Венеції, у Тіціана, а це вже не могло не залишити по собі глибокий слід. Якийсь час він жив і працював в Італії, але з 1576 р. оселився в Іспанії. Він був живим утілення протиріч: палкий грек за походженням, він провів молодість у сонячній вільній Італії, де отримував численні замовлення, але

оселився на тогочасній батьківщині догм; під час сніданку розважався грою власного оркестру, виконував замовлення короля та монастирів, які не давали йому відпочинку, засипаючи роботою, а в заповіті перерахував кожну ганчірочку. Загадок і непорозумінь, пов'язаних із його біографією, досить багато, невідомо навіть, куди подівся коштовний саркофаг із його прахом...

Не один рік життя Ель Греко пов'язаний із старою столицею Іспанії, містом зброярів Толедо. Тут він мав власний будинок із майстернею (іл.209), згодом став власником розкішного палацу. Але все це наприкінці життя художника перетворилося на пил, бо він почав хворіти і через це йому вже майже не давали замовлень.

Живопис Теотокопулі типово маньєристичний. Він підпорядковується всім тим відмітним рисам стилю, що сформувалися в його первинному, італійському варіанті, виразником якого і став на землі Іспанії Ель Греко. Колорит переважної більшості його творів доволі холодний, що трохи штучно збільшує дистанцію між його образами і глядачем, постаті дуже витончені, гіпертрофовано видовжені, що створює ілюзію порушення пропорцій, жести картинні, всім композиціям притаманна легка театральність. Словом, усе те, що стало обличчям маньєристичного мистецтва. Греко вдавався і до портретного жанру (у тому числі і до автопортрета) (**"Портрет ватажка ордену Сант'яго, Хуліана Ромеро, з його святим покровителем**", 1580-1588 рр., **"Похорон графа Оргаса"**. 1586 р., іл.210, **"Портрет Фернандо Ніньо де Гевара"**, 1596-1600 рр.), і до міфологічного **("Лаокоон"**, 1606-1610 рр.), іл.211), навіть до пейзажу (види Толедо), але найпліднішим він був все ж у релігійному жанрі. Цікавим зразком оформленого маньєризму є твір **"Св.Мартін"** (1599-1603 рр., іл.212), де подано дві неймовірно видовжені постаті – св.Мартіна верхи на коні, що його фігуру намальовано також дуже видовженою, та майже оголеного жебрака, якому святий дарує половину свого плаща. Цікаво спостерігати, що святий образ у Греко виписаний схожим на сучасного йому, вдягненого за

останньою модою лицаря в лаштунках з модним білим комірцем. А завдяки образу жебрака стає зрозуміло, що художник не дуже знався на зображенні оголених фігур – це не було притаманно іспанському мистецтву тієї доби, хоча ця спроба передати оголене людське тіло (звісно ж, тільки чоловіче) була не останньою – живописець повторить її трохи пізніше у творі “Лаокоон”.

Живопис Ель Греко володіє ще однією рисою, яку можна назвати ознакою власного, авторського стилю художника. Всі його роботи мають якийсь особливий, немов перлистий наліт, фарби не просто нанесені на площину, вони переливаються перламутровим блиском...

Поняття для самостійного визначення

Північний Ренесанс, маньєризм країн Півночі, придворна культура, школа Фонтенбло.

ПІСЛЯМОВА

Художня культура та мистецтво наступного періоду, XVII ст. насичена творчими особистостями, кожна з яких являє собою цілу епоху і є унікальною. Для Франції – це блискуча доба осяяного королем-сонцем Версаля з його фонтанами, парками та дзеркальним царством галерей; для Голландії – це сила, міць пензля Рембрандта, якого назвали живописцем золотого світла; для Фландрії – буяння таланту іскрометного життєлюба Рубенса; для Іспанії – слава довгоочікуваного Веласкеса, який був настільки популярним серед замовників і стільки працював, що офіційною причиною його смерті стала перевтома... За стилістичним календарем це період бароко, яке згодом породить рококо. Мова культури у XVIII ст. ставатиме все пишнішою, строкатішою та святковішою, потім мистецтво трохи перепочине на початку XIX ст., щоб з новими силами приголомшити світ імпресіонізмом.

Тестові завдання

Розділ 1. Види та жанри образотворчих мистецтв

1. Чи належить архітектура до пластичних мистецтв?

- Так
- Ні

2. Живопис – це:

- Жанр мистецтва
- Вид мистецтва

3. Основний елемент інструментарію живопису – це:

- Лінія
- Колір

4. Архітектура та будівництво – це:

- Одне й те саме
- Перше має естетичні функції як головні, друге – утилітарні
- Різні поняття, що не мають спільних рис

5. Назвіть види живопису, які існують:

- Монументальний
- Станковий
- Монументально-станковий

6. У якому виді живопису фарби наносяться на поверхню стіни?

- Монументальному
- Станковому

7. До якого виду мистецтва належить акварель?

- Графіка
- Живопис
- Залежно від конкретного випадку та застосування, призначення твору

8. Скільки існує основних видів образотворчого мистецтва?

- 2
- 3
- 4
- 5

9. Пастель – це:

- Живопис

- Графіка
- Залежно від конкретного випадку та застосування, призначення твору

10. Графіка має основним засобом виразності:
    - Колір
    - Лінію

11. Скільки існує жанрів образотворчого мистецтва?
    - 4
    - 5
    - 6
    - 7

12. Як ще називають вільну графіку?
    - Друкована
    - Малювальна
    - Станкова

13. Як називається вид графіки, де зображення наноситься голкою на цинкову пластину, потім травиться лугами?
    - Ксилографія
    - Офорт
    - Торцева гравюра

14. Як інакше називається гравюра на дереві?
    - Ксилографія
    - Офорт
    - Меццо-тинто

15. Яка техніка живопису виникла раніше?

- Олійний живопис
- Акварельний живопис
- Темперний живопис

16. На якій основі НЕ виконується твір станкового живопису?

- Дошка
- Полотно
- Папір
- Стіна

17. Як називається техніка монументального живопису, при якій фарби на стіну накладаються по вологому тиньку?

- Фреска
- Мозаїка
- Секко

18. Як називається техніка монументального живопису, при якій фарби на стіну накладаються по сухому тиньку?

- Фреска
- Мозаїка
- Секко

19. Що таке вітраж?

- Різновид монументального живопису, при якому зображення викладається зі шматків кольорового скла, між якими існує свинцева перемичка

- Різновид монументальнонр живопису, при якому зображення складається зі шматочків смальти, що вкладаються на спеціальний розчин
- Різновид станкового живопису, при якому зображення наноситься на папір методом аплікації

20. Що таке мозаїка?
    - Різновид монументального живопису, при якому зображення викладається зі шматків кольорового скла, між якими існує свинцева перемичка
    - Різновид монументального живопису, при якому зображення складається зі шматочків смальти, що вкладаються на спеціальний розчин
    - Різновид станкового живопису, при якому зображення наноситься на папір методом аплікації

21. У якому з різновидів рельєфу зображення найбільше виділяється з поверхні стіни?
    - Барельєф
    - Горельєф
    - Контррельєф

22. У якому з видів скульптури об’єм не відсікається, а нарощується методом ліплення з м’яких матеріалів?
    - Скульптура
    - Пластика

23. У якому з видів скульптури об’єм відсікається, а не нарощується методом ліплення з м’яких матеріалів?

- Скульптура
- Пластика

24. До якого з видів скульптури належать надгробки?

- Монументальна
- Садово-паркова
- Меморіальна

25. Для якого з видів скульптури характерно найміцніший зв’язок із навколишнім середовищем?

- Монументальна
- Садово-паркова
- Меморіальна

26. У якому з видів образотворчого мистецтва використовується смальта?

- Графіка
- Живопис
- Скульптура

27. У якому жанрі мистецтва зображуються події боїв, життя військових?

- Релігійному
- Історичному
- Батальному
- Міфологічному

28. Який з жанрів згідно з ієрархією вважався почеснішим?

- Портретний
- Анімалістичний
- Історичний
- Побутовий

29. Як називається жанр образотворчого мистецтва, в якому зображуються тварини?

- Алегоричний
- Міфологічний
- Анімалістичний

30. До якого з видів мистецтв , згідно з класифікацією, належать живопис і графіка?

- Часового
- Просторового
- Слухового
- Синтетичного

Розділ 2. Первісне мистецтво

1. Як інакше називається древній кам’яний вік?

- Палеоліт
- Мезоліт
- Неоліт

2. Що дало назви періодам, на які поділяється історія первісного мистецтва?

- Матеріали, з яких робили твори мистецтва
- Матеріали, з яких робили знаряддя праці
- Матеріали, які були винайдені в ті часи

3. Що таке “мобільне мистецтво”?

- Твори, які можна легко переносити з місця на місце завдяки невеликим розмірам
- Твори, які були знайдені біля невеликих за розміром печер
- Твори, які були зроблені під час пересувань людей з однієї місцевості в іншу

4. Що таке “натуральний макет”?

- Макет, що імітує тварину в натуральний розмір зі штучних матеріалів
- Макет, що імітує людину в натуральний розмір
- Макет тварини, зроблений з натуральних матеріалів

5. Що виникло раніше?

- “Палеолітичні венери”
- “Натуральний макет “
- Мегалітична архітектура

6. Що таке мегаліт?

- Велика скульптура тварини
- Велика печера
- Великий камінь

7. Які функції виконував менгір?

- Надгробного пам’ятника
- Пограничної стели
- Скульптурного символічного зображення людини
- Невідомо

8. Які функції виконував дольмен?

- Надгробного пам’ятника
- Пограничної стели
- Могильника
- Скульптурного символічного зображення людини
- Невідомо

9. Які функції виконував кромлех?

- Надгробного пам’ятника
- Пограничної стели
- Могильника
- Храма
- Скульптурного символічного зображення людини
- Невідомо

10. Що виникло раніше?

- Менгір
- Дольмен
- Кромлех

11. Для якого з типів мегалітичної архітектури характерна ідея кола?

- Менгір

- Дольмен
- Кромлех

12. В якому з типів мегалітичної архітектури вперше виявилася ідея стоєчно-балочної конструкції?
    - Менгір
    - Дольмен
    - Кромлех

13. Де було знайдено найвідомішу з “палеолітичних венер”?
    - Віллендорф
    - Дрезден
    - Відень

14. Яка з печер з палеолітичними розписами знаходиться на терені колишнього СРСР?
    - Трьох братів
    - Мадлен
    - Капова

15. З яких матеріалів робилася первісна дрібна пластика?
    - Бронза
    - Камінь
    - Дерево
    - Глина

16. Якого з видів мистецтва не було в первісну добу?
    - Живопис

- Графіка
- Скульптура
- Архітектура

17. Коли виникає мегалітична архітектура?

- Доба палеоліту
- Добра бронзи
- Доба заліза

18. Де розташована печера Альтаміра?

- Франція
- Іспанія
- Росія
- Україна
- Німеччина

19. Де розташована печера Трьох братів?

- Франція
- Іспанія
- Росія
- Україна
- Німеччина

20. Який колір відсутній у палітрі первісного живопису?

- Червоний
- Білий
- Синій
- Чорний

- Зелений

21. Які риси були відсутні в зображеннях людини первісної доби?
    - Проробка тіла
    - Проробка рис обличчя
    - Проробка одягу

22. Які образи в первісному мистецтві виникли раніше?
    - Тварини
    - Людини
    - Сцени полювання

23. Які образи з’явилися раніше?
    - Чоловіка
    - Жінки
    - Дитини

24. Що виникло раніше?
    - Поодинокі образи людей і тварин
    - Багатофігурні композиції, де постаті пов’язані одна з іншою

25. Я якого матеріалу будували мегалітичні споруди?
    - Дерево
    - Камінь
    - Залізо
    - Глина

26. Де розташований найвідоміший у світі кромлех?

- Франція
- Німеччина
- Велика Британія
- Іспанія
- Крим

27. Що означає назва “Стоунхендж”?

- Танцюючі велетні
- Висячі камені
- Танок камінних велетнів

28. Чим у різні часи вважали Стоунхендж?

- Храмом друїдів
- Храмом вклоніння Сонцю
- Храмом вклоніння Місяцю
- Обсерваторією

29. Чим насправді НЕ міг бути Стоунхендж?

- Храмом друїдів
- Храмом вклоніння Сонцю
- Храмом вклоніння Місяцю
- Обсерваторією

30. Що таке петрогліфи?

- Ієрогліфічні письмена
- Рисуночне письмо
- Ієратичні письмена

- Демотичні письмена

Розділ 3. Мистецтво Східних деспотій

1. Кому належала перша ступінчаста піраміда?
   - Хеопсу
   - Джосеру
   - Мікеріну

2. Який матеріал, винайдений давніми єгиптянами, став попередником паперу?
   - Глиняні таблички
   - Пергамент
   - Папірус

3. Що означає термін “зооантропоморфна істота”?
   - Істота у вигляді птаха з атрибутами царської влади
   - Істота, що поєднує в собі риси людини та тварини
   - Істота, що поєднує в собі риси птаха та тварини

4. Хто стояв на чолі держави в Давньому Єгипті?
   - імператор
   - жреці
   - фараон

5. Кому належить найбільша піраміда?
   - Фараону Хефрену
   - Фараону Хеопсу

- Фараону Тутанхамону
- Фараону Рамзесу II

6. Як називали свої усипальниці давні єгиптяни?
   - Піраміда
   - Золотий будинок
   - Мер

7. Як називали найдавнішу форму усипальниці Давнього Єгипту?
   - Скельна гробниця
   - Піраміда
   - Мастаба

8. Що робили давні єгиптяни з портретною статуєю померлого, щоб вона прокинулася для вічного життя після смерті тільки в установлену мить, не раніше?
   - Читати над нею спеціальні заклинання
   - Вставляли в очницю тільки одне око, а друге – після того, як статую перенесуть в установлене місце
   - Зображували померлого з закритими очима
   - Надавали портретній статуї поставу людини, що спить

9. Якої риси ніколи не було в портретних зображеннях давніх єгиптян?
   - Заплющених очей
   - Великих розмірів
   - Розкраски кольором

10. Де переважно ховали своїх померлих давні єгиптяни?

- На західному березі Ніла
- Під землею, поряд з житлом
- У скелях, на східному березі Ніла

11. Який тип гробниць прийшов на зміну пірамідам у Давньому Єгипті?

- Скельний
- Комбінований
- Підземний

12. Що стало причиною того, що давні єгиптяни винайшли муміфікацію?

- Необхідність зберігати тіло, щоб в нього міг повернутися двійник померлого “ка”
- Необхідність зберігати тіло, щоб живі могли відвідувати померлого і приносити жертви, як богу
- Необхідність зберігати тіло, щоб робити після з нього портретні зображення для гробниці

13. Що таке “ка” у давніх єгиптян?

- Двійник
- Душа
- Ім’я

14. Що в християнській традиції є паралеллю давньоєгипетському поняттю “ба” ?

- Двійник
- Душа
- Ім’я

15. Хто розшифрував давньоєгипетські ієрогліфи?

- Генріх Шліман
- Жан-Франсуа Шампольон
- Огюст Маріетт

16. Чому давні єгиптяни обожнювали жука-скарабея і вважали його вбивство тяжким злочином?

- Бо це було дурною прикметою і сповіщало поразку
- Бо він є дуже рідким і незвичним
- Бо він котить перед собою символ священного сонячного диска

17. Яка квітка в Давньому Єгипті вважалася священною і асоціювалася з богом сонця?

- Рожевий лотос
- Папірус
- Біла орхідея

18. Яку функцію виконував Великий сфінкс поряд із пірамідами Гізе?

- Охоронця спокою фараона
- Володаря пустелі
- Символу чудес світу

19. Чому Великий сфінкс розташований не поряд з пірамідою, якій належить, а осторонь?

- Щоб не заважав сприймати велич гробниці
- Щоб його сприймали разом з усіма трьома великими пірамідами
- Бо скеля, з якої він висічений, розташована далі від пірамід

20. Яка з трьох великих пірамід насправді належить до семи чудес світу?

- Хефрена
- Хеопса
- Мікеріна

21. Чому в усипальницях давньоєгипетських фараонів не було знайдено жодної цілком збереженої мумії?

- Бо вони були знищені грабіжниками в пошуках коштовностей
- Бо вони були перенесені в інші місця поховань
- Бо вони були знищені часом

22. Як звали єдиного фараона, мумія якого збереглася до наших днів, а гробниця була майже нерозграбленою?

- Ехнатон
- Рамзес II
- Тутанхамон

23. В який період канон у давньоєгипетській культурі був майже відкинутий, а культ богів змінений?

- Амарнський період
- Нове царство
- Давнє царство

24. Чому перші піраміди Давнього Єгипту мали ступінчасту форму?

- Щоб утворювалися сходи, по яких фараон дістанеться неба
- Щоб легше було обробляти поверхню каміння при будівництві
- Щоб вони здавалися монументальнішими

25. Яке з семи чудес світу збереглося до наших днів?

- Висячі сади в Вавілоні
- Піраміда фараона Хефрена зі сфінксом
- Галікарнаський мавзолей
- Піраміда Хеопса

26. Де зберігається портретна статуя писаря Каї?

- Лувр
- Дрезденська галерея
- Прадо

27. Яке ім’я прийняв у результаті реформ фараон Аменхотеп IV?

- Рамзес II
- Ехнатон
- Тутанхамон

28. Як назвав нову столицю фараон Ехнатон?

- Таніс
- Ахетатон
- Тель-Амарна
- Мемфіс

29. Що означає “Ахетатон”?

- Небосхил Атона
- Красуня йде
- Дух Атона

30. Що означає “Ехнатон”?

- Небосхил Атона
- Красуня йде
- Дух Атона

31. Яким письмом користувалися давні єгиптяни?

- Скоропис
- Ієрогліфіка
- Напівустав
- Устав

32. Де знаходиться комплекс трьох Великих пірамід?

- Мемфіс
- Гізе
- Пер-Рамзес

33. Що таке хеб-сед?

- Обряд відверзання вуст і очей померлого фараона
- Обряд відновлення сил фараона, що здійснюється після 30 років правління
- Обряд коронування нового фараона

34. Що значить “Нєфєртіті”?

- Красуня, що йде
- Дружина фараона
- Улюбленица богів

35. Як грецькою звучало єгипетське ім’я фараона Хуфу?

- Хефрен
- Хаммурапі
- Хеопс

36. Як грецькою звучало єгипетське ім’я фараона Хафра?

- Хефрен
- Хаммурапі
- Хеопс

37. Як називається смугастий головний убір єгиптян, у якому зазвичай зображували чоловічі постаті?

- Корона
- Плахт
- Урей

38. Що таке урей?

- Символ царської влади у вигляді кобри
- Символ царської влади у вигляді посоха
- Символ царської влади у вигляді плітки

39. Що таке ієрархічна перспектива?

- Коли постать зображується крокуючою з лівої ноги
- Коли розмір постаті залежить від її соціального статусу
- Коли ближчі постаті зображуються більшими за дальні

40. Хто з особистостей Давнього царства носив ім’я Каї?

- Писар
- Хазяїн писаря
- Фараон, при якому служив писар

41. Чому Нєфєртіті була позбавлена влади після смерті чоловіка і потрапила в заслання?

- Бо була занадто старою для регентства
- Бо була недостатньо шляхетною
- Бо народила лише дочок

42. З чого робили переважну більшість поховальних статуй в Давньому Єгипті?

- З дерева
- З бронзи
- З каменю

43. Що таке канопа?

- Тип сипальниці
- Тип посудини для внутрішніх органів, вийнятих з муміфікованого тіла
- Символ влади фараона

44. Що таке ушебті?

- Фігурка слуги, що має служити померлому в потойбічному світі
- Тип посудини для внутрішніх органів, вийнятих з муміфікованого тіла
- Символ влади фараона

45. Яка(і) тварина чи птах зображує(ю)ться на уреї фараона?

- Сокіл
- Шакал
- Кобра
- Корова
- Лев

46. Як звали фараона, який був похований у найменшій з великих пірамід Гізе?

- Хефрен
- Ехнатон
- Мікерін
- Рамзес III

47. До якого типу належить усипальниця фараона Тутанхамона?

- Піраміда
- Мастаба
- Скельна
- Комбінована

48. Коли з’явився міф про “прокляття фараонів”?

- Після розкопок біля пірамід Гізе
- Після експедиції Г.Картера в Долину Царів
- Після смерті Бельцоні
- Після смерті Ж.-Ф.Шампольона

49. Що з переліченого було винайдено в Єгипті?

- Шахи

- Муміфікація
- Цемент
- Писемність

50. Що з переліченого було в Давньому Єгипті однією з найхарактерніших ознак шляхетності жінки?
    - Розмальований одяг певної довжини
    - Перука замість власного волосся
    - Прикраси на руці з певними символами

51. Якого з джерел, з яких ми дізнаємося про мистецтво та культуру Давнього Єгипту, не існувало?
    - Книга Мертвих
    - Тексти пірамід
    - Тексти саркофагів
    - Тексти прабатьків

52. Ким був Хеміун, зображений у добу Давнього царства?
    - Скульптор
    - Архітектор
    - Фараон
    - Царевич

53. З якого матеріалу була зроблена статуя царевича Каапера?
    - Камінь
    - Дерево
    - Бронза
    - Мармур

54. Яку статую називають “Луврський писар”?

- Писаря Каї
- Писаря Хеміуна
- Писаря Імхотепа

55. Яка нога завжди була висунута вперед у стоячих постатях Давнього Єгипту, що називалося “ритуальним кроком”?

- Ліва
- Права

56. Як звали єдину в Давньому Єгипті жінку-фараона?

- Клеопатра
- Нєфєртіті
- Хатшепсут
- Анхесенпаатон

57. Хто відкрив гробницю Тутанхамона?

- Г.Шліман
- Ж.-Ф.Шампольон
- Г.Картер

58. Коли була відкрита гробниця Тутанхамона?

- XVIII ст.
- XIX ст.
- XX ст.

59. Кого зображувала статуя, що цілком освітлювалася сонцем лише один день на рік?

- Рамзесу II
- Рамзесу III
- Тутанхамону
- Хеопсу

60. Що вкладали в мумію замість серця при бальзамуванні?

- Зображення скарабея
- Зображення бога Анубіса
- Зображення бога Ра

61. Що символізував у Давньому Єгипті обеліск?

- Владу фараона
- Застиглий промінь сонця
- Початок пустелі

62. Рисами кого був наділений сфінкс біля пірамід Гізе?

- Фараона Хефрена
- Фараона Хеопса
- Фараона Тутанхамона

63. Коли було здійснено першу подорож до Єгипту за нового часу?

- За Наполеона I
- За Наполеона III
- За Луї-Філіпа

64. Де зберігається найкрупніша колекція творів давньоєгипетського мистецтва?

- У Каїрі
- У Парижі
- У Петербурзі

65. Що таке психостасія?

- Обряд відверзання вуст і очей
- Обряд принесення людських жертв богу потойбічного світу
- Обряд зважування на терезах душі померлого

66. Яка піраміда є найдавнішою?

- Снофру
- Джосера
- Хеопса
- Хефрена
- Мікеріна

67. Розташуйте піраміди у порядку їх виникнення:

- Джосера, Мікеріна, Хеопса, Аменхотепа III, Хефрена, Снофру
- Хефрена, Джосера, Аменхотепа III, Снофру, Мікеріна, Хеопса
- Джосера, Снофру, Хеопса, Хефрена, Мікеріна, Аменхотепа III

68. Коли було створено парний портрет царевича Рахотепа і його дружини царівни Нофрет?

- Давнє царство
- Середнє царство
- Нове царство

69. Коли було створено портрет Хеміуна?

- Давнє царство
- Середнє царство
- Нове царство
-

70. Яку статую називають портретом сільського старости?

- Царевича Рахотепа
- Царевича Каапера
- Писаря Каї
-

71. Скільки (якнайменше) заупокійних храмів мало бути при поховальному комплексі фараона з Давнього царства?

- 1
- 2
- 3

72. Який пам’ятник скульптури слугує для вивчення канону в давньоєгипетському мистецтві, бо є найдавнішим з відомих?

- Стела Нарамсіна
- “Полювання на гіпопотамів”
- “Вклоніння сонячному диску фараона Ехнатона з родиною”
- Плита фараона Нармера

73. У вигляді якої тварини зображували єгиптяни бога потойбічного світу?

- Кіт
- Собака
- Вовк
- Шакал

74. За якого фараона в Давньому Єгипті відбулися реформи в мистецтві і було послаблено канон?

- Тутанхамон
- Ехнатон
- Рамзес II

75. Коли Єгипет був завойований військами Олександра Македонського?

- 332 р. до н.е.
- 412 р. до н.е.
- 718 р. до н.е.

76. Як звали останню царицю з династії Птолемеїв, яка правила Єгиптом?

- Арсиноя
- Клеопатра
- Нєфєртіті
- Хатшепсут

77. Як цариця Хатшепсут намагалася довести законність свого правління?

- Наказала вважати її богинею
- Наказала зображувати себе у вигляді чоловіка
- Наказала створити собі нове генеалогічне дерево

78. Сцени якої експедиції було зображено на стінах поховального комплексу цариці Хатшепсут?

- У країну Пунт
- У Нубію
- У Вавілон

79. Коли було створено плиту фараона Нармера?

- Додинастичний перід
- Давнє царство
- Амарнський період

80. З якого матеріалу було створено плиту фараона Нармера?

- Мармур
- Шифер
- Пісчаник

81. Кому належала т.зв. “ламана піраміда”?

- Джосеру
- Снофру
- Хеопсу

82. З якого комплексу було виламано обеліск під час наполеонівської експедиції?

- У Карнаку
- У Мемфісі
- У Луксорі
- У Дейр-ель-Бахрі

83. Що таке пірамідіон?

- Грецька назва піраміди
- Назва верхівки піраміди
- Назва гробниці, що передувала виникненню піраміди
- Французька назва піраміди

84. Якого кольору зображували чоловіче тіло в скульптурі та настінному живопису?

- Світло-охристого
- Темно-охристого
- Жовтого
- Білого

85. Якого кольору зображували жіноче тіло в скульптурі та настінному живопису?

- Світло-охристого
- Темно-охристого
- Жовтого
- Білого

86. Коли було створено статуетки жреця Аменхотепа та його дружини співачки Амона Раннаї?

- Додинастичний період
- Давнє царство
- Середнє царство
- Нове царство
- Пізній період

87. З якого матеріалу було створено статуетки жреця Аменхотепа та його дружини співачки Амона Раннаї?

- Бронза
- Пісчаник
- Чорне дерево
- Мармур

88. Кому належить поховальний комплекс у скелях Абу-Сімбела?

- Тутанхамон
- Хатшепсут
- Рамзес II

89. Чому скульптурна голівка цариці Нєфєртіті, знайдена на місці розкопок майстерні скульптора в Ахетатоні, має лише одне око?

- Бо друге не встигли вставити
- Бо друге мали вставити вже в гробниці
- Бо друге було втрачено з часом

90. Яка риса була характерна для парних портретів Давнього Єгипту?

- Відсутність дитячих зображень
- Відсутність композиційної зв’язки між постатями
- Великі розміри чоловічої постаті, і маленькі – жіночої

91. Який з жанрів образотворчого мистецтва сформувався в Давньому Єгипті раніше?

- Історичний
- Портретний
- Батальний
- Міфологічний

92. Яке з чудес світу було розташовано в Вавілоні?

- Висячі сади Семіраміди
- Вавілонська вежа
- Брама богині Іштар

93. Який колір домінує в оздобленні брами богині Іштар?

- Жовтий
- Білий
- Синій
- Зелений

94. Яка споруда з указаних згадується в Біблії?

- Зіккурат в Урі
- Вавілонська вежа
- Брама богині Іштар

95. Яка споруда стала прообразом Вавілонської вежі?

- Зіккурат в Урі
- Зіккурат Етеменанкі
- Білий Будинок
- Червона Будівля

96. Як називалася міфологічна істота, що зображувалася з п’ятьма ногами?

- Сфінкс
- Шеду
- Адорант

97. В якій частині стін ассірійських палаців розташовувалися рельєфи?

- Зверху
- Посередині
- Знизу

98. Які сцени домінували в скульптурному оздобленні ассірійських палаців?

- Передачі атрибутів влади богами царям
- Полювання
- Війни

99. Як називається тип храму, який за зовнішнім виглядом нагадує ступінчасту піраміду Давнього Єгипту?

- Пагода
- Зіккурат
- Ступа

100. Якими кольорами переважно розфарбовували храми Передньої Азії?

- Рожевий
- Синій
- Білий
- Чорний
- Зелений

101. В якому місті Передньої Азії було знайдено знамениту голову богині, яку ще називають просто “жіночою головою”?

- Ур
- Урук
- Вавілон

102. За правління кого шумерське мистецтво досягло свого особливого розквіту?

- Ашшурбанапал
- Гудеа

- Ебіх-Іль

103. Яка незвична риса була притаманна для скульптурного зображення Ебіх-Іля?

- Велика голова
- Блакитні очі
- Незвична зачіска

104. Який з творів належить шумеро-аккадському епосу?

- “Книга мертвих”
- “Сказання про нібелунгів”
- “Епос про Гільгамеша”

105. Де розташовувалася брама богині Іштар?

- Ніневія
- Вавілон
- Урук

106. Що передувало брамі богині Іштар?

- Дорога сходження
- Процесійна дорога
- Площа жертвоприношень

Розділ 4. Мистецтво античності

1. Що означає термін “античний”?

- Давній
- Цінний

- Коштовний
- Мистецький

2. Коли почалося вивчення античного спадку?
   - За доби Середньовіччя
   - За доби Відродження
   - За доби Просвітництва

3. За творами якої мистецької доби почали вивчати античну культуру?
   - Давньої Греції
   - Давнього Риму

4. Що стало відомо раніше?
   - Мистецтво Давньої Греції
   - Мистецтво Давнього Риму

5. Як інакше називають егейське мистецтво?
   - Крито-мікенське
   - Мінойське
   - Етрусське

6. Хто відкрив Трою?
   - Г.Картер
   - Г.Шліман
   - Ж.-Ф.Шампольон

7. Звідки родом походив Г.Шліман?
   - Австрія

- Німеччина
- Росія
- Туреччина
- Італія
- Франція

8. Яке місто дало іншу назву мінойській культурі?
   - Тірінф
   - Мікени
   - Агра
   - Афіни

9. Як називався пагорб, під яким було віднайдено залишки Трої?
   - Віллендорф
   - Фостат
   - Гіссарлик
   - Аль-Азгар

10. Якими джерелами користувався дослідник, що відкрив Трою?
    - Географічні карти
    - Мемуари грецьких мандрівників
    - “Іліада” Гомера
    - “Енеїда” Вергілія

11. Як називався один з перших кладів, що були знайдені при розкопках Трої?
    - Клад Єлени Прекрасної
    - Клад Пріама

- Клад Агамемнона

12. Що було знайдено під час розкопок Трої?

- Зброя
- Прикраси
- Монети
- Поховання
- Клінописні таблички-листи

13. Хто є автором “Іліади”?

- Гомер
- Вергілій
- Софокл

14. Хто написав найвідоміші давньогрецькі трагедії?

- Гомер
- Вергілій
- Софокл

15. Хто написав найвідоміші давньогрецькі комедії?

- Гомер
- Аристофан
- Софокл

16. Де зберігаються речі з кладів Трої та Мікен?

- Стамбул
- Берлін
- Москва

17. На терені якої країни було віднайдено Трою?

- Греція
- Туреччина
- Італія

18. Який зі стилів давньогрецького вазопису був найдавнішим?

- Камарес
- Геометричний
- Чорнофігурний
- Червонофігурний

19. Коли з’являється ордер в архітектурі Давньої Греції?

- Архаїка
- Класика
- Елінізм

20. Якого архітектурного ордера не існує?

- Доричний
- Іонічний
- Тосканський
- Іоніко-коринфський
- Композитний

21. В якому з архітектурних оржерів пропорції колони ототожнюються з пропорціями чоловічої постаті, 1:6?

- Доричний
- Іонічний
- Коринфський

22. В якому з архітектурних оржерів пропорції колони ототожнюються з пропорціями жіночої постаті, 1:7?

- Доричний
- Іонічний
- Коринфський

23. У колоні якого архітектурного ордеру капітель прикрашена рослинними мотивами – листям аканта?

- Доричний
- Іонічний
- Коринфський

24. Який з архітектурних ордерів виник раніше?

- Доричний
- Іонічний
- Коринфський

25. Що таке антаблемент?

- Несома частина давньогрецького храма
- Несуча частина давньогрецького храма
- Нижня частина давньогрецького храма зі сходами

26. Яка частина давньогрецького храма є основною несучою?

- Сходи
- Колона
- Фриз

27. Для якого архітектурного ордера характерний розподіл фриза на метопи та тригліфи?

- Доричний
- Іонічний
- Коринфський

28. Що таке зофор?

- Фриз, розділений наметопи та тригліфи
- Безперервний фриз
- Верхня частина фронтона

29. Де в зовнішньому оздобленні давньогрецького храму розміщувалася скульптура?

- На капітелі колони
- У фризі
- На архітраві
- У тимпані фронтона

30. Яку форму має тимпан фронтона давньогрецького храма?

- Прямокутника
- Трикутника
- Квадрата
- Еліпса

31. Скільки було щабелів у сходах давньогрецьких храмів?

- Парна кількість
- Непарна кількість

32. Яка гама була притаманна для зовнішнього оздоблення давньогрецьких храмів?

- Вони були білими
- Вони були розфарбовані
- Вони були білі з чорними декоративними елементами

33. Як називався найдавніший з храмів Афінського акрополя, що не дійшов до наших часів?

- Ніки Аптерос
- Парфенон
- Гекатомпедон
- Ерехтейон

34. Кому був присвячений храм, збудований на місці вбивства міфологічного змія Піфона у Дельфах?

- Артеміді
- Аполлону
- Зевсу

35. Де розташовувався Дельфійський оракул?

- У храмі Аполлона
- У храмі Зевса
- У храмі Афіни

36. Хто був автором архітектурного задуму Парфенона?

- Іктін
- Калікрат
- Мнесікл

37. Скільки головних богів було на Олімпі?

- 8
- 12
- 14

38. Хто з олімпійців був не богом, а напівбогом?

- Діоніс
- Зевс
- Аполлон

39. Які функції виконувала давньогрецька богиня Афіна?

- Була богинею мудрості
- Була богинею справедливої війни
- Була богинею полювання
- Була богинею краси

40. Які поняття були для давніх греків головними?

- Справедливість і чесність
- Симетрія і однаковість
- Краса та гармонія

41. Де знаходився центр суспільного, політичного, культурного життя міста в Давній Греції?

- Акрополь
- Некрополь
- Порт

42. Чому головний храм Афінського акрополя перебуває в такому поганому стані збереження?

- Бо він є дуже давнім
- Бо він побудований з помилками архітекторів
- Бо його з часом використовували як пороховий склад

43. Які з цих чудес світу були створені в Давній Греції?

- Фаросський маяк
- Висячі сади Семіраміди
- Храм Зевса
- Піраміди та сфінкс

44. Хто став автором скульптурного оздоблення Парфенона?

- Мірон
- Поліклет
- Фідій

45. Кому присвячений головний храм давніх Афін доби Перікла?

- Афіні-воїтельці
- Афіні-діві
- Зевсу-громовержцю

46. У чому суть “гомерівського питання”?

- В тому, чи Гомер взагалі був реальною історичною особистістю, чи вигадкою
- В тому, чи написав Гомер “Іліаду” та “Одісею” чи лише один з цих творів
- В тому, чи був автором “Одісеї” Гомер чи його учень
- В тому, хто був учителем Гомера

47. “Золота доба” давньогрецької культури припадає на правління:

- Олександра Великого
- Перікла
- Солона

48. Яка богиня народилася з голови Зевса?

- Афродіта
- Артеміда
- Афіна

49. Коли були створені два з найвідоміших у світі шедеври давньогрецької скульптури – “Афродіту Мелосську” та “Ніку Самофракійську”?

- Доба високої класики
- Доба архаїки
- Доба елінізму

50. Хто зводив Пропілеї?

- Іктін
- Мнесікл
- Каллікрат

51. Як називалася споруда, що слугувала входом до Афінського акрополя?

- Ерехтейон
- Халкотека
- Пропілеї
- Пінакотека

52. Як називалася споруда, де зберігали твори живопису, виконані на воскових табличках?

- Халкотека
- Пропілеї
- Пінакотека

53. Який з цих палаців отримав назву Лабіринту?

- Палац Пріама у Трої
- Кносський палац на Криті
- Палац Агамемнона в Мікенах

54. У храмах якого архітектурного ордеру колона немає бази?

- Дорічні
- Іонічні
- Коринфські

55. Що в перекладі з грецької означає ім’я Афіни – “Парфенос”?

- Воїтелька
- Діва
- Красуня

56. Хто є автором статуї Афіни Парфенос?

- Поліклет
- Фідій
- Пракситель

57. З яких матеріалів було створено статую Афіни Парфенос?

- Дерево
- Слонова кістка
- Золото
- Срібло
- Бронза

58. Чи був притаманний давнім грекам звичай бальзамувати та муміфікувати тіла померлих?

- Так
- Ні
- Залежно від доби

59. Для чого слугували ойнохої?

- Для пиття
- Для збереження вина та води
- Для розливу вина
- Для збереження зерна чи олії

60. Для чого слугували ритони?

- Для пиття
- Для збереження вина та води
- Для розливу вина

- Для збереження зерна чи олії

61. Які функції виконувала богиня Деметра?
    - Була богинею родючості
    - Була богинею краси
    - Була богинею полювання

62. Хто став причиною загибелі храму Артеміди в Ефесі?
    - Олександр Македонський
    - Цар Крез
    - Герострат

63. Кого зображував колос Родоський?
    - Бога сонця Геліоса
    - Бога моря Посейдона
    - Громовержця Зевса

64. Де розташовувався храм Зевса, що став одним із чудес світу?
    - В Ефесі
    - В Олімпії
    - У Дельфах
    - В Афінах

65. Де було віднайдено більшість скарбів Трої, що тривалий час вважалися зниклими?
    - Берлін
    - Москва
    - Афіни

66. Де знаходився мавзолей правителя Карії, що став дивом світу?

- У Дельфах
- В Олімпії
- У Галікарнасі

67. В якій зі споруд Афінського акрополя було застосовано в портику каріатиди замість звичайних колон?

- У Парфеноні
- В Ерехтейоні
- У Пропілеях

68. Елементи яких архітектурних ордерів присутні в Парфеноні?

- Доричного
- Іонічного
- Тосканського
- Коринфського

69. Які особливості були притаманні колонадам Кноського палацу?

- Колони мали яскраве червоне забарвлення
- Колони розширялися не донизу, а догори
- Колони мали канелюри
- Колони були створені з дерева

70. Яка з тварин посідала особливе місце в розписах Кноського палацу?

- Лев
- Барс
- Бик
- Змія

71. З якого матеріалу будувалися давньогрецькі храми, починаючи з доби класики?

- Дерево
- Вапняк
- Мармур
- Пісчаник

72. Який з храмів Афінського акрополя є найдавнішим?

- Парфенон
- Ерехтейон
- Храм Ніки Аптерос

73. Як перекладається ім’я Ніки з грецької – “Аптерос”?

- Славна
- Непереможна
- Безкрила
- Безстрашна

74. Що таке егіда?

- Напій богів
- Зброя богів
- Щит з козячою шкірою

75. Кому належала егіда?

- Афродіті
- Афіні
- Зевсу
- Гері

76. З ким боролися греки у сценах, зображених у рельєфах Парфенона?

- З кентаврами
- З амазонками
- З троянцями
- З єгиптянами
- З титанами
- З богами-олімпійцями

77. Хто зі скульпторів Давньої Греції вважався гарним анімалістом?

- Поліклет
- Мірон
- Фідій

78. Якою властивістю володіла безсмертна голова горгони Медузи?

- Її погляд позбавляв смертних дару мови
- Її погляд позбавляв смертних пам’яті
- Її погляд обертав смертних на камінь

79. Хто є автором твору “Канон”?

- Поліклет
- Мірон
- Фідій

80. Хто є автором твору “Гермес з немовлям Діонісом”?

- Поліклет
- Мірон
- Пракситель

81. Хто є автором твору “Афіна та Марсій”?

- Поліклет
- Мірон
- Фідій

82. У якому з творів давньогрецької скульптури вперше було зроблено спробу поєднати рухом та ритмом постаті?

- “Гармодій і Арістогітон”
- “Афіна та Марсій”
- “Лаокоон”

83. Хто є автором твору “Дискобол”?

- Поліклет
- Мірон
- Фідій
- Лісіп

84. Хто є автором твору “Гермес, що відпочиває”?

- Поліклет
- Мірон
- Фідій
- Лісіп

85. Хто був єдиним скульптором Давньої Греції, який володів правом зображувати Олександра Македонського з натури?

- Поліклет
- Мірон
- Фідій

- Лісіп

86. Хто був представником найліричнішої течії у давньогрецькій скульптурі доби класики?
    - Лісіп
    - Фідій
    - Пракситель
    - Леохар

87. Хто є автором твору “Менада”?
    - Лісіп
    - Фідій
    - Пракситель
    - Леохар
    - Скопас

88. Хто є автором твору “Аполлон Бельведерський”?
    - Лісіп
    - Фідій
    - Пракситель
    - Леохар
    - Скопас

89. З якого матеріалу була створена скульптура доби ранньої класики “Дельфійський візник”?
    - Бронза
    - Дерево
    - Мармур

90. На якому місці, за легендою, був побудований Ерехтейон?

- На місці, в яке вдарила блискавка Зевса
- На місці, в яке вдарила списом Афіна
- На місці, де було закопано труп змія іфона, вбитого Аполлоном

91. Хто був автором твору “Афродіта Мелоська”?

- Крітій
- Бріаксіс
- Несіот
- Агесандр
- Афінодор

92. Хто є автором твору “Вакханка”?

- Лісіп
- Фідій
- Пракситель
- Леохар
- Скопас

93. Хто є автором задуму скульптурного оздоблення Парфенона?

- Лісіп
- Фідій
- Пракситель
- Леохар
- Скопас

94. У якому зі скульптурних творів один і той самий предмет було зображено двічі?

- “Лаокоон”
- “Афіна і Марсій”
- “Тирановбивці”

95. Де було встановлено на рострі корабля статую крилатої бигині перемоги Ніки з трубою в руках, що зустрічала мореплавців, що проходили повз них морем?

- О.Родос
- О.Фарос
- О.Мелос
- О.Самофракі
- О.Крит

96. Яка давньогрецька богиня виконувала функції богині полювання?

- Афіна
- Артеміда
- Афродіта

97. Ким був Лісікрат, пам’ятник якому звели в Афінах?

- Полководцем
- Хорегом
- Філософом

98. Хто став причиною двох найгучніших судових процесів Давньої Греції доби Перікла?

- Аспазія

- Сократ
- Софокл
- Фідій
- Каллікрат

99. Чому народження Олександра Македонського греки вважали незвичним і понадзвичайним?
    - Бо в цей день була страшна гроза
    - Бо в цей день цар Філіп Македонський переміг персів
    - Бо в цей день згорів храм Артеміди в Ефесі

100. На якому з музичних інструментів (єдиному) не грав Олександр Македонський?
    - Ліра
    - Кіфара
    - Флейта

101. Хто був учителем Олександра Македонського?
    - Софокл
    - Аристотель
    - Гомер
    - Ксенофонт

102. Який птах був символом богині Афіни?
    - Сокіл
    - Орел
    - Пава
    - Сова

103. Якою стихією керував бог Аїд?

- Небом
- Землею
- Підземним світом
- Морем

104. Хто з богів Олімпу покровительствував мистецтвам?

- Афіна
- Аполлон
- Гера
- Зевс
- Афродіта

105. Хто з богів займався виноградарством?

- Зевс
- Діоніс
- Аполлон
- Гефест
- Арес

106. Хто з богів-олімпійців був хромим на одну ногу?

- Гермес
- Діоніс
- Аполлон
- Гефест
- Арес

107. Скільки на Олімпі було муз?

- 3
- 7
- 9

108. Від кого, згідно з міфами, залежала тривалість життя людини?

- Від олімпійців
- Від муз
- Від мойр

109. Яка квітка в Давній Греції символізувала смерть та тугу?

- Конвалія
- Троянда
- Нарцис

110. Яка квітка, згідно з легендою, виросла на місці, куди потрапила крапля крові богині Афродіти, і стала червоною?

- Троянда
- Півонія
- Тюльпан

111. Яка рослина в Давній Греції символізувала перемогу та славу?

- Дуб
- Лавр
- Кіпарис

112. Яке дерево в Давній Греції символізувало тугу, сум?

- Дуб

- Кіпарис
- Липа

113. В якому місті розташований вівтар Зевса, створений за часів елінізму?
- Афіни
- Олімпія
- Пергам

114. Які риси відсутні в давньогрецькій скульптурі?
- Міміка
- Вікова характеристика
- Зовнішня краса

115. Який з жанрів найменш характерний для давньогрецької класичної скульптури?
- Міфологічний
- Анімалістичний
- Портрет
- Побутовий

116. Яка з цих скульптурних груп найскладніша за композицією?
- “Тирановбивці”
- “Афіна і Марсій”
- “Лаокоон”

117. Коли в давньогрецькому мистецтві з’являються перші прояви побутового жанру?
- Архаїка

- Класика
- Елінізм

118. Хто зі скульпторів найкраще передавав рух, створюючи найдинамічніші твори?
- Мірон
- Поліклет
- Скопас

119. Завдяки чому стало можливим дізнатися, скільки творів створив протягом життя Лісіп, навіть якщо не всі збереглися?
- Завдяки тому, що він вів щоденник
- Завдяки тому, що його учні створили перелік творів учителя
- Завдяки тому, що після завершення кожного твору Лісіп відкладав одну золоту монету

120. Як називався теоретичний твір, присвячений вивченню пропорцій людського тіла, написаний скульптором Поліклетом?
- “Дорифор”
- “Списник”
- “Канон”

121. Що таке акведук?
- Міст
- Водопровід
- Сходи

122. За правління якої династії було збудовано Колізей?

- Комніни
- Флавії
- Палеологи

123. Що раніше знаходилося на тому місці, де згодом було збудовано Колізей?

- Терми Діоклетіана
- Форум
- Золотий будинок Нерона

124. Для чого слугували амфітеатри в Давньому Римі?

- Для боїв гладіаторів
- Для театральних вистав
- Для оголошення вироків та заключення угод

125. Хто за легендою заснував Рим?

- Ромул
- Рем
- Агріппа

126. Чому вовчиця вважалася давніми римлянами священною твариною?

- Бо вона вигодувала Ромула та Рема
- Бо вона є символом імператорської влади
- Бо вона є символом мудрості та сили

127. Яка міфологічна система стала основою для давньоримської?

- Давньоєгипетська

- Месопотамська
- Давньогрецька

128. Чому єдиний зразок давньоримської скульптури, що представляє римського імператора верхи - Марка Аврелія на коні – дійшов до наших днів на відміну від інших?
- Бо він був дуже високого рівня виконання
- Бо він був виконаний з дуже дорогого матеріалу
- Бо його переплутали з імператором Костянтином

129. Яка справа була для давнього римлянина найпочеснішою?
- Сільське господарство
- Війна
- Служба в храмі

130. Які з перелічених форм архітектури були притаманні тільки римлянам і винайдені ними?
- Терми
- Амфітеатр
- Тріумфальна арка
- Храм з колонним портиком

131. Яка архітектурна форма, конструкція стала надбанням Давнього Риму?
- Арка
- Колонна
- Пілон

132. Як нагороджували в Давньому Римі переможців у великих битвах?

- Влаштовували тріумф, споруджували на їх честь арку чи колону
- Встановлювали на їх честь статуї на римському форумі
- Давали матеріальну винагороду
- Називали на їх честь міста

133. Який культ, характерний для давніх римлян, не був притаманний давнім грекам?

- Культ предків
- Культ священних тварин
- Культ сонця

134. Що таке імагінес?

- Назва посудини, в якій зберігали прах померлого
- Назва кладовища
- Назва портретного зображення померлого

135. Де переховувалися перші християни в Давньому Римі, поки на них не завершилися гоніння?

- В катакомбах
- За межами Риму
- В укріплених монастирях

136. Кому належав славетний “Золотий будинок” зі стінами, прикрашеними золотом та слоновою кісткою?

- Юлію Цезарю
- Нерону
- Октавіану Августу

137. Якими були слова, звернені до імператора, з якими гладіатор виходив на сцену?

- “Життя коротке – мистецтво вічне!”
- “Хліба та видовищ!”
- “Великий Цезарю, той, що йде на смерть, вітає!”

138. Якими були останні слова імператора Нерона?

- “Який актор помирає в мені!”
- “Життя коротке – мистецтво вічне!”
- “Хліба та видовищ!”
- “Великий Цезарю, той, що йде на смерть, вітає!”

139. Хто офіційно дозволив християнство в Римі, за що був залучений до сонму святих?

- Імператор Октавіан
- Імператор Марк Аврелій
- Імператор Костянтин

140. Хто є автором “Енеїди”?

- Вергілій
- Плавт
- Апулей

141. Які з рис були притаманні давньоримській скульптурі, але абсолютно не були можливі в давньогрецькій?

- Вікова категорія, міміка
- Великі розміри, гігантоманія
- Використання коштовних матеріалів, обробка поверхні матеріалу

142. Яка риса була притаманна давньогрецькій архітектурі, але була відсутня в давньоримській?

- Співмасштабність з постаттю людини
- Розфарбовування в різні кольори
- Оздоблення скульптурою

143. Що таке тогатус?

- Тип скульптури, де постать обгорнена в тогу
- Титул, що надавався тільки знатним чоловікам
- Тип споруди

144. Коли зведений Пантеон у Римі?

- I ст.
- II ст.
- III ст.

145. Чим було оздоблено стіни палацу Нерона в Римі?

- Золотом
- Слоновою кісткою
- Бронзою

146. Хто є автором твору “Золотий осел”?

- Свєтоній
- Апулей
- Плавт

147. З чого створювали надгробну скульптуру етруски?

- Бронза

- Глина
- Мармур
- Дерево

148. Скільки прольотів має тріумфальна арка Тіта?

- 1
- 3

149. Скільки прольотів має тріумфальна арка Септімія Севера?

- 1
- 3
- 5

150. За імператорів якої династії в Римі з’явилася перша трипролітна тріумфальна арка?

- Комніни
- Севери
- Палеологи

151. Якого зі стилів помпеянських розписів НЕ існувало?

- Квітковий
- Канделябрний
- Царський

152. З ким поруч зображується Октавіан Август у статуї з Пріма Порта?

- Венера
- Дельфін
- Амур

- Клеопатра

153. У якій техніці створювався фаюмський портрет?

- Енкаустика
- Олійний живопис
- Темпера

154. Яка риса залишилася у фаюмських портретах від канонічних традиційних зображень людини Давнього Єгипту?

- Відсутність портретної подібності
- Великі очі
- Великі розміри постаті
- Тип зачіски

155. Зображень кого з імператорів збереглася найбільша кількість?

- Юлія Цезаря
- Октавіана Августа
- Септімія Севера
- Марка Аврелія

Розділ 5. Мистецтво Візантійської імперії

1. На місці чого виникає нове об’єднання – Східна Римська імперія?

- Поселення Візантій
- Поселення етрусків
- Поселення Італіка Романа

2. Коли виникає Візантійська імперія як така?
   - У IV ст
   - У V ст.
   - У VI ст.

3. Коли починається знищення ікон під гаслом заборони зображувати Христа у вигляді людини, бо його Божественна сутність незображувана?
   - Період Македонського Відродження
   - Період іконоборства
   - Період Палеологівського Відродження

4. Як передусім прикрашали візантійські храми, щоб демонструвати їх багатство та красу?
   - Вітражами
   - Фресками
   - Мозаїками

5. Що в перекладі означає слово “базиліка”?
   - Храм Божий
   - Царський будинок
   - Будинок Божий

6. Де розташовувалася столиця Східної Римської імперії?
   - Салоніки
   - Афіни
   - Костянтинопіль
   - Рим

7. Який з храмів був найбільшим і найзначнішим у Візантії?

- Храм св.Софії у Костянтинополі
- Собор монастиря Хосіос Лукас
- Кахріє-Джамі

8. Коли було зведено храм св.Софії в Костянтинополі?

- VI ст.
- VII ст.
- IV ст.
- IX ст.

9. Хто побудував храм св.Софії в Костянтинополі?

- Анфімій з Трал
- Ісідор з Мілета
- Аполодор з Дамаска

10. Що з’явилося поряд із храмом св.Софії в Костянтинополі за часів мусульманства?

- Дзвіниця
- Мінарети
- Ринкова площа
- Медресе
- Іподром

11. Де знаходяться мозаїки, де зображено імператрицю Феодору з почтом біля фонтана та імператора Юстініана?

- храм св.Софії в Костянтинополі
- храм св.Ірини в Костянтинополі

- храм Сан-Вітале в Равенні

12. Який з храмів у Салоніках з'являється в VII ст.?

- храм св.Софії
- храм св.Ірини
- храм св.Димитрія
- храм Сан-Вітале

13. Як називають IX-X ст. в історії візантійського мистецтва?

- "Македонським Відродженням"
- "Палеологівським Відродженням"
- Іконоборством

14. Де розташований монастир Хозіос Лукас?

- Равенна
- Салоніки
- Фокида
- Костянтинопіль
- Близ Афін

15. Де розташований монастир Дафні?

- Равенна
- Салоніки
- Близ Афін
- Фокида
- Костянтинопіль

16. Як називають в історії візантійського мистецтва XIII-XV ст.?

- “Македонським Відродженням”
- “Палеологівським Відродженням”
- Іконоборством

17. Де розташована церква Хора (Кахріє Джамі)?

- Равенна
- Салоніки
- Близ Афін
- Фокида
- Костянтинопіль

18. Коли Візантія була захоплена турками внаслідок розгрому Костянтинополя?

- 1276 р.
- 1453 р.
- 1523 р.

19. Яке мистецтво було домінуючим у Візантії?

- Світське
- Релігійне

20. Яка з держав Середньовіччя стала найближчою спадкоємицею традицій візантійської культури?

- Італія
- Київська Русь
- Греція

Розділ 6. Мистецтво Середніх віків

1. Який стиль в європейській культурі виник раніше?
    - Романський
    - Готичний
    - Класицизм

2. Який вид архітектурних споруд був більше притаманний романському стилю?
    - Церкви
    - Замки
    - Палаци

3. Які споруди визначали готичний стиль?
    - Храми
    - Замки
    - Палаци

4. Який храм був найвідомішим у середньовічній Франції з часів готики?
    - Реймський собор
    - Кельнський собор
    - Собор Паризької Богоматері

5. Що означає слово “готичний”?
    - Варварський
    - Вишуканий
    - Середньовічний

6. Який вид мистецтва відсутній у готичному храмі?

- Живопис
- Скульптура
- Графіка

7. Який храм є уособленням синтезу мистецтв?

- Романський
- Готичний
- Бароковий

8. Який вид монументального живопису присутній у готичному храмі?

- Фреска
- Вітраж
- Мозаїка

9. Який вид монументального живопису присутній у романському храмі?

- Фреска
- Вітраж
- Мозаїка

10. Які риси притаманні романській споруді?

- Важкість, приземкуватість, маленькі вікна, товсті стіни
- Висота, вишуканість, великі стрільчасті вікна, вітраж у вікнах
- Багатий зовнішній декор, великі вікна, позолота

11. Які риси притаманні готичній споруді?

- Важкість, приземкуватість, маленькі вікна, товсті стіни
- Висота, вишуканість, великі стрільчасті вікна, вітраж у вікнах

- Багатий зовнішній декор, великі вікна, позолота

12. Яка архітектура більше притаманна Середнім вікам?
    - Замкова
    - Палацова

13. Який тип споруд заступає середньовічні замки з часів Відродження?
    - Палаци
    - Храми
    - Мисливські будинки

14. Ідеї якої історичної доби намагалися відродити італійські митці з XIII ст.?
    - Середньовіччя
    - Античності
    - Первісності

15. Яку добу зазвичай називають “темною”?
    - Відродження
    - Античність
    - Середньовіччя

Розділ 7. Мистецтво доби Відродження

1. Хто став автором знаменитої фрески “Таємна вечеря”в Мілані, яка зараз майже знищена часом?
    - Мікеланджело Буонарроті
    - Леонардо да Вінчі
    - Рафаель Санті

2. Ким була модель Леонардо да Вінчі при написанні ним славетної “Джоконди”?

- Дружиною священнослужителя
- Акторкою вуличного театру
- Дружиною купця

3. Яка з робіт Леонардо да Вінчі не потрапила до рук замовника, а залишилася у художника і так і не була завершена?

- “Мадонна в скелях”
- “Джоконда”
- “Благовістя”

4. Кого називають останнім поетом Середньовіччя і першим поетом Відродження?

- Дж.Боккаччо
- Ф.Петрарка
- Ф.Війон

5. Хто є автором “Сікстинської мадонни”?

- Рафаель Санті
- Мікеланджело Буонарроті
- Леонардо да Вінчі

6. Хто є автором розписів Сікстинської каплиці?

- Тіціан Вечелліо
- Рафаель Санті
- Мікеланджело Буонарроті

- Мікеланджело да Караваджо

7. Ким вважав себе Леонардо да Вінчі передусім?
   - Скульптором
   - Майстром військової справи
   - Поетом
   - Живописцем
   - Архітектором

8. Хто з титанів Відродження набагато пережив своїх сучасників і став свідком кризового періоду Ренесансу?
   - Рафаель Санті
   - Леонардо да Вінчі
   - Мікеланджело Буонарроті

9. Які дві живописні школи стали провідними за доби Відродження в Італії?
   - Флорентійська, болонська
   - Венеціанська, флорентійська
   - Венеціанська, римська

10. Хто став засновником ідей Реформації?
   - Ж.Кальвін
   - Т.Мюнцер
   - М.Лютер

11. Хто є автором “Декамерона”?
   - Данте
   - Петрарка

- Бокаччо

12. Де помер і похований Леонардо да Вінчі?
    - В Італії
    - У Франції
    - У Німеччині

13. Вкажіть тих майстрів, яких називають “титанами Відродження”
    - А.Дюрер, Мікеланджело да Караваджо, Леонардо да Вінчі
    - Рафаель Санті, Мікеланджело Буонарроті, Леонардо да Вінчі
    - Рафаель Санті, Мікеланджело да Караваджо, Леонардо да Вінчі
    - Леонардо да Вінчі, Тіціан Вечелліо, Рафаель Санті

14. Яка філософська течія була притаманна Ренесансу?
    - Гуманізм
    - Епікуреїзм
    - Софізм

15. Ким був Донателло?
    - Скульптором
    - Архітектором
    - Живописцем

16. Чим займався С.Боттічеллі?
    - Живописом
    - Графікою
    - Скульптурою

17. Кому належить твір “Весна”?

- С.Ботічеллі
- Донгателло
- Мікеланджело
- Леонардо да Вінчі

18. Який твір має другу назву “Прімавера”?

- “Таємна вечеря” Леонардо да Вінчі
- “Народження Венери” С.Боттічеллі
- “Весна” С.Боттічеллі
- “Мадонна в скелях” Леонардо да Вінчі

19. Який з означених нижче творів був початий одним майстром, а закінчений іншим?

- “Прімавера”
- “Мадонна Літта”
- “Хрещення”

20. Хто з майстрів, згідно з легендою, назавжди кинув живопис після того, як учень завершив його твір більш професійно, ніж сам учитель?

- Леонардо да Вінчі
- Мікеланджело Буонарроті
- Андреа дель Вероккіо
- Андреа дель Кастаньо

21. Які майстри зверталися в своїй творчості до образу Давида?

- Леонардо да Вінчі
- Мікеланджело Буонарроті

- Андреа дель Вероккіо
- Андреа дель Кастаньо
- Донателло

22. Який твір Мікеланджело був виконаний із зіпсованої брилі мармуру?
- “Вакх”
- “Давид”
- “П’єта”

23. Хто став покровителем молодого Мікеланджело, коли він починав свою творчість?
- Катерина Медичі
- Лоренцо Медичі
- Папа Сікст VI
- Папа Юлій II

24. Який з творів Мікеланджело був завершений вже після смерті замовника?
- Гробниця папи Юлія II
- “Давид”
- “Оплакування”

25. Кому належить твір “Мадонна Доні”?
- Леонардо да Вінчі
- Мікеланджело
- С.Боттічеллі
- Тіціан

26. Оберіть вірну відповідність творів та їх авторів:

- “Мадонна Доні” – Леонардо да Вінчі, “Мадонна в скелях” – Мікеланджело, “Мадонна зі щеглям” - Рафаель
- “Мадонна Доні” – Мікеланджело, “Мадонна в скелях” – Леонардо да Вінчі, “Мадонна зі щеглям” Рафаель
- “Мадонна Доні” – Рафаель, “Мадонна в скелях” – Мікеланджело, “Мадонна зі щеглям” – Леонардо да Вінчі

27. Де була створена фреска “Таємна вечеря”, яку побачив Франциск I, після чого автор був запрошений до французького двору?

- Стара сакрістія церкви Сан-Лоренцо у Флоренції
- Церква Санта-Марія-дель-Фьоре у Флоренції
- Церква Санта-Марія-делле-Граціє у Мілані

28. Хто з означених майстрів був представником венеціанської живописної школи?

- Леонардо да Вінчі
- Мікеланджело
- Тіціан
- Донателло

29. Який з творів Тіціана Вечелліо був написаний майже повністю не пензлем, а пальцями?

- “Даная”
- “Портрет юнака з рукавичкою”
- “Св.Себастьян”

30. Хто створив механічного лева, з грудей якого до ніг короля Франциска I випав букет білих лілей?

- Леонардо да Вінчі
- Б.Челліні
- Донателло

31. Яку добу називають епохою універсальних особистостей?

- Маньєризм
- Бароко
- Ренесанс
- Середньовіччя

Розділ 8. Мистецтво маньєризму. Італія

1. Де виникає маньєризм як стиль?

- Італія
- Фландрія
- Франція

2. Представником якої школи був Бенвенуто Челліні?

- Флорентійської
- Венеціанської
- Французької

3. Кому належить твір “Німфа Фонтенбло”?

- Мікеланджело
- Леонардо да Вінчі
- Б.Челліні

4. Хто з зазначених митців був передусім майстром золотих та срібних справ, і лише в другу чергу – скульптором?
   - Донателло
   - Б.Челліні
   - Мікеланджело

5. Хто створив знамениту золоту сільничку для короля Франциска I?
   - Донателло
   - Б.Челліні
   - Мікеланджело

6. Хто з італійських майстрів працював за запрошенням короля при французькому дворі?
   - Россо Фьорентіно
   - Франческо Прімматіччо
   - Мікеланджело
   - Б.Челліні
   - Леонардо да Вінчі
   - Донателло
   - С.Боттічеллі

7. Кого з художників можна віднести до представників маньєризму?
   - Россо Фьорентіно
   - Франческо Прімматіччо
   - Мікеланджело
   - Б.Челліні
   - Леонардо да Вінчі

- Рафаель Санті

8. Представником якого стилю, течії чи історичної доби був А. дель Сарто?

- Ренесанс
- Середньовіччя
- Маньєризм
- Бароко

9. Оберіть вірну послідовність стилів та історичних епох:

- Ренесанс, бароко, маньєризм, Середньовіччя
- Бароко, маньєризм, Середньовіччя, Ренесанс
- Середньовіччя, Ренесанс, маньєризм, бароко

10. Куди передусім розповсюджується маньєризм з Італії?

- Фландрія
- Іспанія
- Франція

Розділ 9. Мистецтво Відродження та маньєризму країн Півночі

1. У долині якої річки впродовж Ренесансу будують багато замків?

- Рейн
- Дунай
- Луара
- Сена

2. Де у Франції в XVI ст. зароджується нова придворна культура?

- Версаль

- Фонтенбло
- Амбуаз

3. Де знаходилася міська резиденція французьких королів у XVI ст.?
   - Тюїльрі
   - Лувр
   - Консьєржері

4. Кому належить скульптура “Діана з Ане”?
   - Ж.Гужон
   - П.Бонтан
   - Б.Челліні

5. Хто став музою для багатьох французьких художників і поетів XVI ст.?
   - Маркіза де Помпадур
   - Катерина Медичі
   - Діана де Пуатьє
   - Маргарита де Валуа

6. За якого короля у Франції почала формуватися нова, світська культура?
   - Генрих II
   - Генрих III
   - Франциск I
   - Карл IX

7. Коли у Франції з’явився самостійний жанр олівцевого портрета?
   - XV ст.
   - XVI ст.

- XVII ст.

8. Хто був улюбленим придворним художником Катерини Медичі?
   - Ж.Кузен Ст.
   - А.Карон
   - Россо Фьорентіно

9. Представники якої творчої династії створили у французькому мистецтві власну живописну школу?
   - Кузен
   - Дю Мустьє
   - Клуе

10. Хто став першим майстром офорту в німецькому мистецтві нового часу?
    - Г.Гольбейн
    - Л.Кранах
    - А.Дюрер

11. Кому належить твір “Лицар, смерть і диявол”?
    - Г.Гольбейн
    - Л.Кранах
    - А.Дюрер

12. У якій техніці виконаний твір “Меланхолія”?
    - Олійний живопис
    - Гравюра
    - Темперний живопис
    - Акварель

13. У якій техніці виконаний твір “Св.Ієронім у келії”?

- Олійний живопис
- Гравюра
- Темперний живопис
- Акварель

14. Хто став автором “Автопортрету з чортополохом”?

- Мікеланджело
- Леонардо да Вінчі
- Д.Веласкес
- А.Дюрер
- Ф.Клуе

15. Кому належить “Портрет Карла IX в дитинстві”?

- Ж.Кузен Ст.
- А.Карон
- Ф.Клуе

16. Хто з іспанських художників був представником маньєризму?

- Ф.Гойя
- Д.Веласкес
- Ель Греко
- Ф.Сурбаран

17. Хто з художників XVI ст. отримав прізвисько “селянський”?

- Г.Гольбейн
- Ф.Клуе
- А.Дюрер

- П.Брейгель

18. Де знаходиться замок Шенонсо?

- Іспанія
- Франція
- Фландрія

ГЛОСАРІЙ

Акант	середземноморська рослина
Акротерій	архітектурна деталь часів античності, що зазвичай розміщувалася на куті фронтона або на верхівці споруди
Антропоморфний образ	образ, наділений рисами людини
Аркатурний поясок	декоративна прикраса верхньої частини вежі або барабану бані храму у вигляді невеличкої удаваної аркади
Апсида	напівкругле або гранчасте завершення нави в храмі
Аркбутан	Похила напіварка в готичному соборі, що поєдну\ тіло будівлі з контрфорсом
Архангел	вищий чин в ієрархії янголів, верховний янгол
Аттик	глуха прямокутна верхня частина давньоримської тріумфальної арки, а згодом і інших споруд
Аутодафе	в Іспанії спалення на вогнищі звичувачених у єресі
Базиліка	споруда прямокутної форми, розділена на нави рядами стовпів чи колон
Баптистерій	назва хрещальні в Західній Європі
Богородичний цикл	цикл сюжетів з життя Діви Марії

Бут	будівельний брухт, суміш піску, уламків каміння
Вакханка	на відміну від менад, це були гречанки, що залишили все і пішли на гору Кіферон, присвятивши себе служінню богу вина Діонісу
Вімперг	декоративний трикутник, заповнений кам'яним мереживом різьблення, що прикрашає верхню частину готичного стрільчастого вікна
Вітраж	зображення, що набирається зі шматків кольорового скла, поєднаних між собою свинцевими перемичками
Волюта	архітектурна деталь капітелі іонічної та коринфської колон у формі завитка
Геральдика	наука про складення та пояснення гербів та їх елементів
Гіматій	верхній довгий одяг типу плаща
Грифон	персонаж античної міфології з крилами та головою орла та тілом лева
Донатор	людина, що надає кошти, наприклад, на будівництво храму
Зооантропоморфний образ	образ, що поєднує в собі риси людини та тварини
Зооморфний образ	образ, наділений рисами тварини
Еклектизм	тут: поєднання ознак різних художніх течій і стилів
Енкаустика	техніка воскового живопису
Євхаристія	причастя
Єлеосвячення	одне з семи християнських таїнств
Ікона	образ святого у християнстві, створюваний первинно у

	техніці воскового живопису, що слугує посередником між віруючим і Богом
Іконографія	корпус основних правил, за якими зображується той чи інший персонаж, включаючи атрибутику, семантику кольорів, вікову характеристику
Кампаніла	назва дзвіниці в Західній Європі
Капітель	верхня частина колони чи пілястри
Квадрифолій	форма площини, що заповнюється рельєфом, утворена накладанням двох квадратів, що перетинаються, одного на інший
Кенотаф	Надгробок, але несправжній, створений за формою античного, але без тіла, порожній.
Кесона	площина у формі прямокутника чи квадрата, інколи багатопрофільна, яка використовується для ілюзорного полегшення ваги склепіння
Кондотьєр	ватажок найманого загону на службі якогось володаря чи папи Римського
Контражур	проти світла
Контрфорс	конструктивна частина готичної культової споруди, ребро, що виноситься зовні будівлі для погашення ваги розпору склепіння
Конха	напівсферичне перекриття апсиди
Крипта	підземне приміщення під храмом, що використовується для зберігання святих мощей, або слугує складом
Ксилографія	Гравюра на дереві
Ктитор	людина, що надає кошти, наприклад, на будівництво храму

Лакуна	порожнеча, прогалина
Мандорла	овал навколо постаті Христа, що символізує Божественне сяйво
Мафорій	верхній довгий одяг
Меандр	тип давньогрецького орнаменту, заснованого на спіральних завитках, що символізують хвилі (від річки Меандр)
Менада	жінка, що прийшла разом з Діонісом з Малої Азії, щоб присвятити себе його культу
Мерлони	фігурні зубці, що завершують верхню частину фортечної стіни і слугують захистом для стрілків
Мечеть	мусульманський храм
Мінарет	вежа поряд з мусульманською мечеттю, з якою віруючих скликають на молитву
Міньйон	фаворит короля за часів Генріха III
Миропомазання	одне з семи християнських таїнств
Нервюри	Ребра склепіння готичного собору
Нава	внутрішній простір храму, подоба поздовжнього коридору, відокремленого від інших колонами чи стовпами
Ном	територіальна одиниця Давнього Єгипту, аналог області
Октогон	восьмикутник
Осирічна статуя	у Давньому Єгипті статуя фараона у вигляді бога Осиріса
Пандус	похилий майданчик, що заміняє сходи
Патесі	титул володаря за часів Шумеру
Пілястра	площинна напівколона

Пінакль	невелика декоративна верхівка-башта, що завершує контрфорс храму
Піфія	жриця, що передрікає майбутнє у храмі Аполлона Піфійського в Дельфах, побудованого на місці перемоги богом змія Піфона
Плахт	головний убір фараона, плат, що зазвичай зображували в червону та синю або блакитну смуги
Поля іару	аналог християнського раю у давніх єгиптян, потойбічний ідеальний світ
Портал	оформлення входу до храмової споруди
Причастя	одне з семи християнських таїнств
Реконкіста	боротьба іспанців та португальців проти арабів та маврів за завойовані землі протягом VIII – XV ст.
Ретабло	запрестольна подоба різьбленого панно з розписом у католицькому храмі
Ростра	Архітектурно-декоративна деталь у вигляді носової частини корабля
Священство	одне з семи християнських таїнств
Серафим	у християнській іконографії істота з шістьма крилами, один з дев’яти янгольських чинів
Смальта	шматочки непрозорого скла у формі кубиків або пластинок
Соборування	одне з семи християнських таїнств
Стафаж	другорядні деталі, що створюють оточення, тло для головного образу в творі
Середохрестя	точка перетину поздовжніх та поперечної нави храму
Схоластика	філософська течія Середньовіччя, що створила систему аргументів для виправдання та пояснення

	догматів церкви
Теоцентризм	образ мислення людини, коли на чолі стає Бог і віра в нього, примат духовного над тілесним
Тимпан	внутрішнє поле фронтона храму, заповнене скульптурою
Трансепт	поперечна нава храму
Туніка	короткий нижній одяг
Урей	символ влади фараона у вигляді кобри (інколи поряд зі священним соколом Гором), що надівається на лоб разом з короною або плахтом
Фланкування	тут: оформлення проходу чи проїзду обелісками, статуями чи колонами з двох боків за принципом симетрії
Фуст	стовбур колони
Хекет, нехеху	атрибути царської влади фараона у вигляді жезла та батога
Херувим	восьмикрила істота в християнській іконографія, охоронець
Хітон	довгий одяг
Хризма	золотий сяючий хрест
Хризоелефантинна техніка	техніка, при використанні якої дерев'яний каркас скульптури вкривається пластинами золота та слонової кістки
Янгол	вісник Божий

ХРОНОЛОГІЧНА ТАБЛИЦЯ МИСТЕЦЬКИХ ПОДІЙ

Дата	Період	Подія, твір	Місцезнаходження
	Палеоліт	Венера Віллендорфська	
	Палеоліт	Розписи печери Альтаміра	Іспанія
Приблизно 2800 –1600 рр. до н.е.	Неоліт – бронзовий вік	Стоунхендж	Англія
Приблизно 3000 р. до н.е.	Додинастичний період	Плита фараона Нармера	
XXVIII ст. до н.е.	Давнє царство	Піраміда фараона Джосера	Саккара
XXIX ст. до н.е.	Давнє царство	Піраміда фараона Снофру	Дашур
XXIX – XXVIII ст. до н.е.	Давнє царство	Піраміди фараонів Хуфу, Хафра та Менкаура	Гізе
Приблизно XXVII ст. до н.е.	Давнє царство	Статуя “Сільського старости” (царевича Каапера)	
Приблизно XXVII ст. до н.е.	Давнє царство	Статуя зодчого Хеміуна	
Середина III тис. до н.е.	Давнє царство	Статуї царевича Рахотепа та його дружини Нофрет	
2620 –			

2350 рр. до н.е.	Давнє царство	Статуя писаря Каї (Луврський писар)	
XXI ст. до н.е.	Середнє царство	Поховальний комплекс фараона Ментухотепа I	Дейр-ель-Бахрі
XIX ст. до н.е.	Середнє царство	Поховальний комплекс фараона Аменемхета III	Хавара
	I половина Нового царства	Початок формування храмових комплексів бога Ра	Карнак, Луксор
XV ст. до н.е.	I половина Нового царства	Храмовий комплекс цариці Хатшепсут	Дейр-ель-Бахрі
XV ст. до н.е.	I половина Нового царства	Храмовий комплекс Аменхотепа III	Фіви
XV ст. до н.е.	I половина Нового царства	Статуетки жреця Аменхотепа та його дружини, співачки Амона Раннаї	
XIV ст. до н.е.	Амарнський період	Рельєфи, статуї, розписи з зображенням Ехнатона та членів його родини	Ахетатон
XIV ст. до н.е.	Амарнський період	Голівки, торс цариці Нєфєртіті	
XIV ст. до н.е.	II половина Нового царства	Скельна гробниця Тутанхамона	Фіванська Долина царів

XIII ст. до н.е.	II половина Нового царства	Храм фараона Рамзеса II	Абу-Сімбел
IV тис. до н.е.	Урук	Білий храм, Червона будівля	Урук
IV тис. до н.е.	Урук	“Голова богині”	
XXIV ст. до н.е.	Ранній Шумер	Статуя сановника Ебіх-Іля з Марі	
XXII ст. до н.е.	Пізній Шумер	Статуї патесі Гудеа	
II половина III тис. до н.е.	Період III династії Ура	Зіккурат Нанни	Ур
I половина XVIII ст. до н.е.	Старовавілон-ський період	Стела з законами царя Хаммурапі	
712 – 705 рр. до н.е.	Ассірія	Палац царя Саргона II	Дур-Шаррукен
II половина VII ст. до н.е.	Ассірія	Палац царя Ашшурбаніпала	Ніневія
VI ст. до н.е.	Нововавілонський період	Висячі сади Семіраміди	Вавілон

VI ст. до н.е.	Нововавілонський період	Брама богині Іштар	Вавілон
XX – XVI ст. до н.е.	Егейська культура	Кносський палац	Крит
VIII ст. до н.е.	Гомерівський період	Формування геометричного стилю давньогрецького вазопису	Греція
VII ст. до н.е.	Архаїка	Формування доричного та іонічного ордерів в давньогрецькій архітектурі	Греція
VII ст. до н.е.	Архаїка	Формування чорнофігурного стилю давньогрецького вазопису	Греція
VI ст. до н.е.	Архаїка	Мосхофори, кори, куроси	Греція
Приблизно 460 р. до н.е.	Рання класика	“Трон Людовізі”	Греція
V ст. до н.е.	Рання класика	Статуя Зевса (Посейдона)	Греція
V ст. до н.е.	Рання класика	Статуя “Дельфійського візника”	Греція
477 р. до н.е.	Рання класика	“Тирановбивці” (“Гармодій та Арістогітон”) Крітія та Несіота	Греція

V ст. до н.е.	Рання класика	Формування коринфського ордеру в давньогрецькій архітектурі	Греція
V ст. до н.е.	Рання класика	Творчість Мірона (“Дискобол”, “Афіна та Марсій” ...)	Греція
V ст. до н.е.	Рання класика	Формування червонофігурного стилю давньогрецького вазопису	Греція
II половина V ст. до н.е.	Висока класика	Ансамбль акрополя	Афіни
437 – 432 рр. до н.е.	Висока класика	Пропілеї на акрополі (Мнесікл)	Афіни
447 – 438 рр. до н.е.	Висока класика	Парфенон на акрополі (Іктін, Каллікрат, Фідій)	Афіни
421 – 406 рр. до н.е.	Висока класика	Ерехтейон на акрополі	Афіни
Кін. V ст. до н.е.	Висока класика	Храм Ніки Аптерос на акрополі (Каллікрат)	Афіни
II половина V ст. до н.е.	Висока класика	Творчість Кресілая (“Портрет Перікла” ...)	Греція

V ст. до н.е.	Висока класика	Творчість Поліклета (“Дорифор”, “Діадумен” ...)	Греція
IV ст. до н.е.	Пізня класика	Театр (Поліклет Молодший)	Епідавр
334 (або 332 – 330 рр. до н.е.	Пізня класика	Пам’ятник Лісікрата	Афіни
IV ст. до н.е.	Пізня класика	Творчість Леохара (портрети царів Македонської династії, “Аполлон Бельведерський” (?), “Артеміда Версальська” (?) ...)	Греція
IV ст. до н.е.	Пізня класика	Творчість Праксителя (”Гермес, що відпочиває, з немовлям Діонісом”, “Афродіта Кнідська”, “Сатир, що відпочиває”, “Аполлон сауроктон” ...)	Греція
IV ст. до н.е.	Пізня класика	Творчість Лісіпа (“Геракл, що бореться з немейським левом”, портрети Олександра Македонського, “Олександр Македонський у битві при Граніку”, “Гермес, що відпочиває”, “Апоксіомен”)	Греція
IV ст. до н.е.	Пізня класика	Творчість Скопаса (“Вакханка” чи “Менада”,	Греція

		фризи Галікарнасського мавзолею, праця над храмом Афіни в Тегеї, “Надгробок юнака з річки Ілісса”	
	Еллінізм	Олександрійський (Фаросський) маяк	Бухта поблизу Олександ-рії
180 – 160 рр. до н.е.	Еллінізм	Вівтар Зевса	Пергам
III (?) ст. до н.е.	Еллінізм	Колос Родосський (Харес)	Родос
III – II ст. до н.е.	Еллінізм	“Ніка Самофракійська”	Греція
III – II ст. до н.е.	Еллінізм	Статуя “Афродіти Мелосської” (Агесандр)	Греція
I ст. до н.е.	Еллінізм	“Лаокоон” (Агесандр, Афінадор, Полідор)	Греція
VI ст. до н.е.	Доримський період	“Капітолійська вовчиця”	
	Республі-канський період	Форум романум	Рим
I ст. до н.е.	Республі-канський період	Виникнення тогатусів у давньоримській скульптурі (“Портрет римлянина, що здійснює узливання” ...)	

II ст. до н.е.	Республіканський період	Початок формування помпеянських стилів розписів	Помпеї, Стабії, Геркула-нум
II ст. до н.е. – 80-і рр. до н.е.	Республіканський період	“Інкрустаційний” стиль помпеянських розписів	Помпеї, Стабії, Геркула-нум
До 20-х рр. н.е.	Республіканський період, початок імператорського періоду	“Архітектурно-перспективний” стиль помпеянських розписів	Помпеї, Стабії, Геркула-нум
Межа I ст. до н.е. та I ст. н.е.	Імператорський період	“Канделябрний” стиль помпеянських розписів	Помпеї, Стабії, Геркуланум
Середина I ст.	Імператорський період	Четвертий стиль помпеянських розписів	Помпеї, Стабії, Геркуланум
I ст.	Імператорський період	Скульптурні портрети Октавіана Августа	
Приблизно середина I ст.	Імператорський період	«Золотий будинок» імператора Нерона	Рим
80 р.	Імператорський	Колізей	Рим

	період		
81 р.	Імператор-ський період	Тріумфальна арка імператора Тіта	Рим
І ст.	Імператор-ський період	Початок поширення фаюмських портретів	Єгипет
130 р.	Імператор-ський період	Тріумфальна арка імператора Адріана	Афіни
ІІ ст.	Імператор-ський період	Кінна статуя імператора Марка Аврелія	
Початок ІІІ ст.	Імператор-ський період	Тріумфальна арка імператора Септімія Севера	Рим
395 р.		Розпад Римської імперії на Західну та Східну та заснування столиці майбутньої Візантійської імперії – м.Костянтинополя	Колишнє поселення Візантій
532-537 рр.		Храм святої Софії архітекторів Анфімія з Трал та Ісідора з Мілета	Костянти-нопіль
526-547 рр.		Церква Сан-Вітале	Равенна, нинішня Італія

Приблизно 413 р.		Церква св.Дімітрія	Салоніки, нинішня Греція
726-843 рр.		Доба іконоборства у Візантії	
1011 р.		Завершення будівництва монастирського комплексу Хосіос Лукас	Фокида, Греція
Кінець XI ст.		Будівництво монастиря Дафні	Поблизу Афін
XI ст.		Будівництво монастиря Кахріє-Джамі	Костянти-нопіль
Приблизно 800 р.	Раннє Середньо-віччя	Зведення придворної каплиці Карла Великого	Аахен
IX-XVI ст.	Романська доба	Будівництво альказара	Сеговія (Іспанія)
XI ст.	Романська доба	Початок будівництва абатства з церквою Сен-П'єр і Сен-Поль	Клюні (Бургундія)
XI ст.	Романська доба	Будівництво церков св.Годехарда та св.Михаїла	Гільдесгейм (Німеччина)
1078-1128 рр.	Романська доба	Будівництво церкви Сант-Яго	Компостела (Іспанія)
II половина XI ст. – остання третина XII ст.	Романська доба	Будівництво комплексу з базилікою, кампанілою та баптистерієм	Піза (Італія)

1135-1144 рр.	Романська доба	Будівництво абатства Сен-Дені	Париж
ІІ третина XII ст.	Романська доба	Будівництво міського собора	Вормс (Німеччи-на)
XII ст.	Романська доба	Будівництво міського собора	Ілі (Англія)
1200 р. – XIX ст.	Готична доба	Будівництво собора Нотр-Дам	Париж
1248 р.	Готична доба	Освячення каплиці Сент-Шапель	Париж
Межа XIII та XIV ст.	Готична доба	Будівництво в'язниці Консьєржері	Париж
XIII ст.	Готична доба	Будівництво міських соборів	Наумбург, Магдебург, Бамберг (Німеччина)
1220- 1270 рр.	Готична доба	Будівництво собора	Солсбері (Англія)
XIII-XIV ст.	Готична доба	Будівництво собора	Лінкольн (Англія)
XIII-XV ст.	Готична доба	Будівництво соборів	Севілья, Толедо (Іспанія)
Приблизно 1250 – 1330 рр.	Проторе-несанс	Творчість П'єтро Кавалліні (мозаїки церкви Санта-Марія-ін-Трастевере в Римі, фрески церкви монастиря Санта–Чечілія в Римі)	Італія

1278 – 1319 рр.	Проторе-несанс	Творчість Дуччо ді Буоніксеньї (“Мадонна Ручеллаї”, “Маеста”)	Італія
Приблизно 1276 – 1336/ 1337 рр.	Проторе-несанс	Творчість Джотто ді Бондоне (розписи каплиці дель Арена в Падуї, вівтарний образ Богоматері для церкви Оньїсанті у Флоренції, оздоблення каплиць Барді та Перуцці церкви Санта-Кроче у Флоренції	Італія
Між 1272 та 1301 рр.	Проторе-несанс	Творчість Чімабуе (мозаїка “Іоанн Хреститель” у Пізанському соборі, фрески церкви Сан-Франческо в Ассізі, вівтарний образ “Мадонна зі святими”)	Італія
1284 – 1344 рр.	Проторе-несанс	Творчість Сімоне Мартіні (“Маеста”, “Св.Людовик, що коронує Роберта Неаполітанського”, кінне зображення Гвідоріччо де Фольяно в залі Маппамондо Палаццо Пубблікo Сієни), “Благовіщення”, розписи нижньої церкви Сан-Франческо в Ассізі	Італія
1319-	Проторе-	Творчість Амброджо	Італія

1348 рр.	несанс	Лоренцетті (“Обітниця Людовика Тулузького”)	
1320-1348 р.	Проторе-несанс	Творчість П’єтро Лоренцетті (розписи нижньої церкви Сан-Франческо в Ассізі)	Італія
Приблизно 1225-приблизно 1287 рр.	Проторе-несанс	Творчість Нікколо Пізано (кафедри для Пізанського баптистерія, Сієнського собора...)	Італія
Приблизно 1250-приблизно 1314 рр.	Проторе-несанс	Творчість Джованні Пізано (фасад Сієнського собора, кафедри церкви Сант-Андреа в Пістойї, собора в Пізі, надгробок імператриці Маргарити)	Італія
1377 – 1446 рр.	Ранній Ренесанс	Творчість Філіппо Брунеллескі (баня собора Санта-Марія дель-Фьоре у Флоренції, Виховний Будинок, стара сакристія або ризниця церкви Сан-Лоренцо у Флоренції)	Італія
1378 – 1455 рр.	Ранній Ренесанс	Творчість Лоренцо Гіберті (статуї для церкви Ор-Сан-Мікеле**,** рельєфи в пізанському баптистерії, оздоблення дверей баптистерія у Флоренції)	Італія

1386/87 – 1466 рр.	Ранній Ренесанс	Творчість Донателло (постаті св.Іоанна для флорентійського собора, св.Марка та св.Георгія для церкви Ор-Сан-Мікеле у Флоренції,фігури пророків для флорентійської дзвіниці, “Давид”, статуя кондотьєра Гаттамелати, “Нікколо да Удзано”)	Італія
1401 - 1428/29 рр.	Ранній Ренесанс	Творчість Мазаччо (розписи каплиці Бранкаччі церкви Санта-Марія дель Карміне у Флоренції, розписи церкви Санта-Марія-Новелла у Флоренції)	Італія
1397 – 1475 рр.	Ранній Ренесанс	Творчість Паоло Учелло (“Битва при Сан-Романо”...)	Італія
1423 – 1457 рр.	Ранній Ренесанс	Творчість Андреа дель Кастаньо (розписи церкви Санта-Аполлонія та вілли Пандольфіні у Флоренції	Італія
14010/20 – 1492 рр.	Ранній Ренесанс	Творчість П’єро делла Франческа (розписи церкви Сан-Франческо в Ареццо, “Хрещення Христа”, портрети герцога та	Італія

		герцогині Урбінських)	
1431 – 1506 рр.	Ранній Ренесанс	Творчість Андреа Мантеньї (фрески каплиці Аветарі в церкві Еремітані в Падуї, розписи Камери дельї Спозі Палаццо Дукале в Мантуї, “Мертвий Христос”)	Італія
1444/45 – 1510 рр.	Ранній Ренесанс	Творчість Сандро Боттічеллі (“Повернення Юдіфі з лагеря Олоферна”, “Поклоніння волхвів”, “Весна”, “Народження Венери”, “Марс і Венера”, “Покинута”)	Італія
1452-1519 рр.	Високий Ренесанс	Творчість Леонардо да Вінчі («Благовіщення», портрет Джиневри де Бенчі, фреска «Тайна вечеря» церкви Санта-Марія- деллє-Граціє в Мілані, «Мадонна Бенуа», «Мадонна Літта», «Дама з горностаєм», «Мадонна в скелях», «Джоконда»...)	Італія
1483 – 1520 рр.	Високий Ренесанс	Творчість Рафаеля Санті (“Мадонна Конестабіле”, “Мадонна зі щиглям”,	Італія

		“Прекрасна садівниця”, “Мадонна Грандука”, “Мадонна дому Темпі”, розписи станц у Ватикані, “Сікстинська Мадонна”...)	
1474/75 – 1564 рр.	Високий Ренесанс	Творчість Мікеланджело Буонарроті (“Мадонна Доні”, розписи Сікстинської каплиці, “Давид”, гробниця папи Юлія II, гробниці Лоренцо та Джуліано Медичі...)	Італія
1476/77/78 – 1510/11 рр.	Високий Ренесанс	Творчість Джорджоне (“Випробування вогнем”, “Поклоніння пастухів”, “Три філософи”, “Мадонна Кастельфранко”, “Юдіф”, “Гроза”, “Сільський концерт”, “Спляча Венера”...)	Італія
1477/80/86/87 – 1576 рр.	Високий Ренесанс	Творчість Тіціана Вечелліо (“Кохання земне та небесне”, “Свято Венери”, “Динарій кесаря”, “Венера Урбінська”, “Портрет папи Павла III з Алессандро та Оттавіано Фарнезе”, “Іполіто Рімінальді” “Портрет Карла	Італія

		V під Мюльбергом”, “Св.Себастьян”...)	
II половина – кінець XVI ст.	Маньєризм	Творчість Андреа дель Сарто, Джорджо Вазарі, Россо Фьорентіно, Франческо Прімaтіччо, Аньоло Бронзіно, Паоло Веронезе, Якопо Тінторетто...	Італія, Франція
1500 – 1574 рр.	Маньєризм	Творчість Бенвенуто Челліні («Персей», «Німфа Фонтенбло», золота сільниця Франциска I)	Італія, Франція
XVI ст.		Будівництво та перебудова королівських резиденцій у Блуа, Шамборі, Шенонсо, Юссе, Фонтенбло, Віллер-Котре, Ане, Амбуазі, Азе-льо-Рідо...	Франція
Приблизно 1510-1568 рр.	Маньєризм	Творчість Жана Гужона (скульптурне оздоблення Лувра, “Фонтан Невинних”, “Діана з Ане”)	Франція
1535-1590 рр.	Маньєризм	Творчість Жермена Пілона (“Три грації”, надгробок Генріха II та Катерини де Медичі, надгробки канцлера Рене де Бірага та його	Франція

		дружини Валентини Бальбіані)	
Приблизно 1475 – 1540/ 1541 рр.	Маньєризм	Творчість Жана Клуе (портрет Франциска I, портрет Гійома Бюде)	Франція
Приблизно 1516/ 1520 – 1572 рр.	Маньєризм	Творчість Франсуа Клуе (портрети Генріха II, Карла IX, Єлизавети Австрійської, Маргарити де Валуа, П'єра Кюта, "Жінка, що купається"...)	Франція
1500/1510 – 1574 рр.	Маньєризм	Творчість Корнеля де Ліон (портрети Шарля де Ларошфуко, королеви Клод, Жака Берто, Клемана Маро, «Портрет вченого»)	Франція
1521 – 1599 рр.	Маньєризм	Творчість Антуана Карона (портрети Жана Бабу де ла Бурдезьєр, Генріха Наваррського, Жанни д'Альбре, "Автопортрет", "Імператор Август і Тібуртинська сівілла", "Пори року", "Різанина триумвірату", "Різанина триумвірів"...)	Франція
II половина	Маньєризм	Творчість Жана Кузена Ст. і	Франція

XVI ст.		Жана Кузена Мол.	
Межа XVI та XVII ст.	Маньєризм	Творчість Амбруаза Дюбуа, Мартена Фреміне, Туссена дю Брея, представників династії дю Мустьє	Франція
Межа XV та XVI ст.		Творчість Альбрехта Альтдорфера, Ганса Гольбейна Мол., Лукаса Кранаха, Маттіаса Грюневальда	Німеччина
1471-1528 рр.	Ренесанс	Творчість Альбрехта Дюрера (“Автопортрет з чортополохом”, “Автопортрет” в білих рукавичках”, “Лицар, смерть і диявол”, “Меланхолія”, “Св.Ієронім у келії”, “Апокаліпсис”...)	Німеччина
І половина XV ст.	Ренесанс	Творчість Робера Кампена, Рогіра ван дер Вейдена, Гуго ван дер Гуса	Нідерланди
Приблизно 1390 – 1441 рр.	Ренесанс	Творчість Яна ван Ейка (Гентський вівтар, “Портрет родини Арнольфіні”...)	Нідерланди
Приблизно 1450 – 1516 рр.	Ренесанс	Творчість Ієроніма Босха (“Корабель дурнів”, “Візок сіна”, “Спокуса св.Антонія”, “Сади земних насолод”...)	Нідерланди

Приблизно 1525 – 1569 рр.	Ренесанс	Творчість Пітера Брейгеля Мужицького (“Селянський танець”, “Селянське весілля”, “Каліки”, “Сліпці”, цикл “Пори року”, “Дві мавпи”, “Падіння Ікара”...)	Нідерланди
1541 – 1615 рр.	Маньєризм	Творчість Ель Греко (“Автопортрет”, “Вид Толедо”, “Благовіщення”, “Вознесіння Марії”, “П’єта”, “Св.Мартін”, “Похорон графа Оргаса”...)	Іспанія

Список літератури

1. *Акимова Л.* Троя и Шлиман. – Венеция,1996.
2. *Алпатов М.* Художественные проблемы итальянского Возрождения. – М., 1976.
3. *Арган Дж.* История итальянского искусства. В 2-х тт. – М., 1990.
4. *Асєєв Ю.* Шедеври світової архітектури. – К., 1982.
5. *Бартенев И.*, Батажкова В. Очерки истории архитектурных стилей. – М., 1983.
6. *Белов Г.* Алтарь Зевса в Пергаме. – Л., 1959.
7. *Бенеш О.* Искусство Северного Возрождения. – М., 1973.
8. *Білецький П.* Мікеланджело. – К., 1975.
9. *Білецький П.* Мова образотворчих мистецтв. – К., 1982.
10. *Брунов Н.* Памятники афинского акрополя. Парфенон и Эрехтейон. – М., 1973.

11. *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. – В 5-и тт. – М., 2001.
12. *Верман К.* История искусства всех времен и народов. – В 3-х тт. – М., 2001.
13. *Виппер Б.* Борьба течений в итальянском искусстве XVI века. – М., 1956.
14. *Виппер Б.* Итальянский Ренессанс XIII – XVI века. – В 2-х тт. – М., 1977.
15. *Воронова Т.*, Мальцева Н., Стародубова В. Искусство Возрождения в Нидерландах, Франции, Англии//Памятники мирового искусства. – М., 1994.
16. *Всеобщая* история искусств. Под общ. Ред.А.Д.Чегодаева. - В 6-и тт. – Тт.I-III. – М.:Искусство, 1956-62.
17. *Гарэн Э.* Проблемы итальянского Возрождения. – М., 1986.
18. *Гастев А.* Леонардо да Винчи//Жизнь замечательных людей. – М., 1982.
19. *Данилова И.* Брунеллески и Флоренция. – М., 1991.
20. *Дмитриева И.* Краткая история искусств. – Вып.I: от древнейших времен по XVI век. – М., 1986.
21. *Дунаев Г.* Сандро Боттичелли. – М., 1977.
22. *Жизнь* Бенвенуто, сына маэстро Джованни Челлини, флорентийца, написанная им самим во Флоренции. – Вступ.ст. А.Дживелегова. – М.-Л., 1932.
23. *Зарницкий С.* Дюрер//Жизнь замечательных людей. – М., 1984.
24. *История* искусства зарубежных стран. Первобытное общество, Древний Восток, античность. – Под ред. М.Доброклонского и А.Чубовой. – М., 1981.
25. *Кинк Х.* Как строились египетские пирамиды. – М., 1967.
26. *Кленгель-Брандт Э.* Вавилонская башня. – М., 1991.

27. *Керам К.* Боги. Гробницы. Ученые. Роман археологии. – СПб., 1994.
28. *Колпинский Ю.* Искусство эгейского мира и Древней Греции. – М., 1970.
29. *Культура* Византии XIII – первой половины XV в. – М., 1991.
30. *Лазарев В.* Леонардо да Винчи. – М., 1952.
31. *Лазарев В.* Леонардо да Винчи. – М., 1969.
32. *Лазарев В.* История византийской живописи. – М., 1986.
33. *Леонардо* да Винчи. Микеланджело. Рафаэль. Рембрандт. – Авт.вступ.ст. Л.Аннинский. – М., 1993.
34. *Либман М.* Донателло. – М., 1962.
35. *Лихачева В.* Искусство Византии IV – XV вв. – М., 1981.
36. *Лобановський Б.* Мозаїка і фреска. – К., 1966.
37. *Лосев А.* Эстетика Возрождения. – М., 1998.
23. *Львов С.* Альбрехт Дюрер//Жизнь в искусстве. – М., 1977.
38. *Любимов Л.* Искусство Западной Европы. – М., 1976.
39. *Любимов Л.* Искусство Древнего мира. – М., 1980.
40. *Мальцева Н.* Французский карандашный портрет XVI века. – М., 1978.
41. *Матье М.* Искусство Древнего Египта. – М., 1970.
42. *Менар Р.* Мифы в искусстве старом и новом. – Спб., 1993.
43. *Мифы* народов мира. – В 2-х тт. – Т.I. – М., 1992. – Т.II. – М., 1992.
44. *Монбейг-Гогель К.* Флорентийский маньеризм. – М., 1983.
45. *Муратов П.* Образы Италии. – М., 1994.
46. *Петрусевич Н.* Искусство Франции XV – XVI веков. – Л., 1973.
47. *Пиотровский Б.* Сокровища гробницы Тутанхамона. – М., 1974.
48. *Поцца Н.* Тициан//Жизнь в искусстве. – М., 1981.
49. *Рафаэль* и его время. – Отв.ред. Л.Чиколини. – М., 1986.
50. *Словарь* античности. – М., 1992.
51. *Смирнова И.* Искусство Италии конца XIII – XV веков//Памятники мирового искусства. – М., 1987.

52. *Советы* мастеров. – Сост. А.Зайцев. – М.,1973.
53. *Соколов Г.* Искусство Древнего Рима. – М., 1971.
54. *Соколов Г.* Искусство Древней Греции. – М., 1980.
55. *Тайлор Э.* Первобытная культура. – М., 1989.
56. *Тахо-Годи А.* Греческая мифология. – М., 1989.
57. *Холл Дж.* Словарь сюжетов и символов в искусстве. – М., 1999.
58. *Целлар К.* Архитектура страны фараонов. – М., 1990.
59. *Шахова Н.* Творчество великих европейских художников XV – XVII вв. – К., 1980.
60. *Элиасберг Н.* Рафаэль. – М., 1961.

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

1. Статуетка Венери Віллендорфської. Палеоліт (період оріньяк).
2. Бізон. Розпис печери Альтаміра. Верхній палеоліт.
3. Стоунхендж. III – II тис. до н.е. Англія.
4. Плита фараона Нармера. Давній Єгипет. Додинастичний період. Близько 3000 р. до н.е.
5. Піраміда фараона Джосера в Саккара. Давній Єгипет. Давнє царство. XXVIII ст. до н.е.
6. Піраміда фараона Снофру. Дашур. Давній Єгипет. Давнє царство. Близько XXIX ст. до н.е.
7. Піраміди фараонів Хуфу, Хафра та Менкаура. Гізе. Давній Єгипет. Давнє царство. XXVII ст. до н.е.
8. Статуя царевича Каапера (“Сільський староста”). Давній Єгипет. Давнє царство. Близько XXVII ст. до н.е.
9. Статуя зодчого Хеміуна. Давній Єгипет. Давнє царство. Середина III тис. до н.е.

10. Статуї царевича Рахотепа та його дружини Нофрет. Давній Єгипет. Давнє царство. Середина III тис. до н.е.
11. Статуя писаря Каї (“Луврський писар”). Давній Єгипет. Давнє царство. 2620 – 2350 рр. до н.е.
12. Храмовий комплекс бога Ра в Карнаку. Давній Єгипет. І половина Нового царства.
13. Храмовий комплекс бога Ра в Луксорі. Давній Єгипет. І половина Нового царства.
14. Храмовий комплекс цариці Хатшепсут Дейр-ель-Бахрі. Давній Єгипет. І половина Нового царства. XV ст. до н.е.
15. Статуетки жреця Аменхотепа та його дружини, співачки Амона Раннаї. Давній Єгипет. 1 половина Нового царства. XVI ст. до н.е.
16. Колос Ехнатона з храму в Карнаку. Давній Єгипет. Амарнський період. 1365 – 1349 рр. до н.е.
17-18. Голівки цариці Нефертіті. Давній Єгипет. Амарнський період. XIV ст. до н.е.
19. Торс цариці Нефертіті. Давній Єгипет. Амарнський період. XIV ст. до н.е.
20. Золота маска з гробниці фараона Тутанхамона. Давній Єгипет. II половина Нового царства. XIV ст. до н.е.
21. Храм Рамзеса II. Абу-Сімбелі. Давній Єгипет. II половина Нового царства. XIII ст. до н.е.
22. “Голова богині”. Урук. Період Урук. IV тис. до н.е.
23. Статуя сановника Ебіх-Іля з Марі. Ранньовавілонський період. XXIV ст. до н.е.
24-25. Статуя патесі Гудеа. Пізньошумерський період. XXII ст. до н.е.
26. Стела Хаммурапі. Старовавілонський період. І половина XVIII ст. до н.е.
27. Шеду палацу Саргона II в Дур-Шаррукені. Ассірія. 712 –

705 рр. до н.е.

28. “Поранена левиця”. Фрагмент рельєфа з “великим левовим полюванням” царського палацу Ашшурбаніпала. Ніневія. Ассірія. ІІ половина VII ст. до н.е.

29. Брама богині Іштар. Вавілон. Нововавілонський період. VI ст. до н.е.

30. Кносський палац. Крит. Давня Греція. Егейська культура. XX – XVI ст. до н.е.

31. Маска Агамемнона. Давня Греція. Егейська культура. XVI ст. до н.е.

32. Діпілонська амфора. Давня Греція. Гомерівський період. VIII ст. до н.е.

33. Мосхофор. Давня Греція. Архаїка. VI ст. до н.е.

34. Курос. Давня Греція. Архаїка. VI ст. до н.е.

35. Кора. Давня Греція. Архаїка. VI ст. до н.е.

36. Рельєф “трону Людовізі”. Давня Греція. Рання класика. Близько 460 р. до н.е.

37. Статуя Зевса або Посейдона. Давня Греція. Рання класика. V ст. до н.е.

38. “Дельфійський візник”. Давня Греція. Рання класика. V ст. до н.е.

39. Крітій, Несіот. Скульптурна група “Тирановбивці” (“Гармодій та Арістогітон”). Давня Греція. Рання класика. 477 р. до н.е.

40. Мірон. “Діскобол”. Давня Греція. Рання класика. V ст. до н.е.

41. Мірон. Скульптурна група “Афіна та Марсій”. Давня Греція. Рання класика. V ст. до н.е.

42. Афінський акрополь. Давня Греція. Висока класика. ІІ половина V ст. до н.е.

43. Мнесікл. Пропілеї. Афіни. Давня Греція. Висока класика. 437 – 432 рр. до н.е.

44. Іктін, Каллікрат. Парфенон. Афіни. Давня Греція. Висока класика. 447

– 438 рр. до н.е.

45. Фідій. Статуя Афіни Парфенос. Давня Греція. Висока класика. І І половина V ст. до н.е.
46. Ерехтейон. Афіни. Давня Греція. Висока класика. 421 – 406 рр. до н.е.
47. Ерехтейон. Портік каріатид. Афіни. Давня Греція. Висока класика. 421 – 406 рр. до н.е.
48. Храм Ніки Аптерос. Каллікрат. Афіни. Давня Греція. Висока класика. ІІ половина V ст. до н.е.
49. Рельєф храму Ніки Аптерос “Ніка, що розв’язує сандалію”. Афіни. Давня Греція. Висока класика. 410 – 400 рр. до н.е.
50. Фідій. Рельєф Парфенона. Афіни. Давня Греція. Висока класика. ІІ половина V ст. до н.е.
51. Кресілай. “Портрет Перікла”. Давня Греція. Висока класика. ІІ половина V ст. до н.е.
52. Поліклет. Статуя “Дорифора” (“Канон” або “Списник”). Давня Греція. Висока класика. V ст. до н.е.
53. Поліклет. Статуя “Діадумена”. Давня Греція. Висока класика. V ст. до н.е.
54. Поліклет Молодший. Театр. Епідавр. Давня Греція. Пізня класика. IV ст. до н.е.
55. Пам’ятник Лісікрата. Афіни. Давня Греція. Пізня класика. 334 р. до н.е. (можливо, 332 – 330 рр. до н.е.).
56. Леохар (?). Статуя “Аполлона Бельведерського”. Давня Греція. Пізня класика. IV ст. до н.е.
57. Леохар (?). Статуя “Артеміди Версальської”. Давня Греція. Пізня класика. IV ст. до н.е.
58. Пракситель. Статуя “Афродіти Кнідської”. Давня Греція. Пізня класика. IV ст. до н.е.
59. Пракситель. Статуя “ Гермеса, що відпочиває, з немовлям Діонісом”.

Давня Греція. Пізня класика. IV ст. до н.е.

60. Пракситель. Статуя “Сатира, що відпочиває”. Давня Греція. Пізня класика. IV ст. до н.е.

61. Пракситель. Статуя “Аполона сауроктона”. Давня Греція. Пізня класика. IV ст. до н.е.

61. Лісіп. Статуя “Геракла, що бореться з немейським левом”. Давня Греція. Пізня класика. IV ст. до н.е.

63. Лісіп. Статуя “Гермеса, що відпочиває”. Давня Греція. Пізня класика. IV ст. до н.е.

62. Лісіп. Статуя “Апоксіомена”. Давня Греція. Пізня класика. IV ст. до н.е.

63. Скопас. Статуя “Менади” (“Вакханка”). Давня Греція. Пізня класика. IV ст. до н.е.

66. Вівтар Зевса. Пергам. Давня Греція. Еллінізм. 180 р. до н.е.

67-68. Рельєфи вівтаря Зевса. Пергам. Давня Греція. Еллінізм. 180 р. до н.е.

69-70. Статуя “Ніки Самофракійської”. Давня Греція. Еллінізм. III – II (?) ст. до н.е.

71-72. Агесандр. Статуя “Афродіти Мелосської”. Давня Греція. Еллінізм. III – II (?) ст. до н.е.

73. Агесандр, Афінадор, Полідор. Скульптурна група “Лаокоон”. Давня Греція. Еллінізм. I ст. до н.е.

74. Форум романум. Давній Рим. Республіканський період.

75. Статуя “Капітолійської вовчиці”. Давній Рим. Республіканський період. VI ст. до н.е.

76. “Портрет римлянина, що здійснює узливання”. Давній Рим. Республіканський період. I ст. до н.е.

77. Колізей. Давній Рим. Імператорський період. 80 р.

78. Тріумфальна арка Тіта. Давній Рим. Імператорський період. 81 р.

79. Тріумфальна арка Септімія Севера. Давній Рим. Імператорський період. Початок III ст.

80. Тріумфальна колона Траяна. Давній Рим. Імператорський період. II ст.

81-82. Аполодор Дамаський. Пантеон. Давній Рим. Імператорський період. 125 р.

83. Тогатус Октавіана Августа. Давній Рим. Імператорський період. I ст.

84. Статуя "Октавіана Августа з Пріма Порта". Давній Рим. Імператорський період. I ст.

85. Статуя Марка Аврелія. Давній Рим. Імператорськийперіод. 160 – 170-і рр.

86. "Портрет сіріянки". Давній Рим. Імператорський період. 160-і рр.

87. "Портрет молодої жінки". Фаюмський портрет. Давній Рим. Імператорський період. I ст.

88. "Портрет юнака в золотому вінку". Фаюмський портрет. Давній Рим. Імператорський період. II ст.

89-90. Анфімій з Трал, Ісідор з Мілета. Софія Костянтинопільська. 532 – 537 рр.

91. Церква св.Дімітрія. Салоніки. Греція. V-VII ст.

92. Монастиря Хосіос Лукас. Фокида. Греція. XI ст.

93. Ісус Христос.Мозаїка монастиря Хосіос Лукас. Фокида. Греція. XI ст.

94. Храм монастиря Дафні. Поблизу Афін. Греція. XI ст.

95. Церква Кахріє-Джамі. Костянтинопіль. V-XIII ст.

96. Церква Профітіс Іліас. Салоніки. Греція. 1360-і рр.

97. Аахенська каплиця. Німеччина. Близько 800 р.

98-99. Лаштунки середньовічного лицаря.

100. Алькказар. Сеговія. Іспанія. IX-XVI ст.

101. Замок Божансі. Франція. XI ст.

102. Замок Шінон. Франція. X-XV ст.

103-109. Комплекс Клюні. Бургундія. XI – XIX ст.

110-111. Усипальниця Сен-Дені. Франція. XII – XVIII ст.

111. Статуї Людовика XVI та Марії-Антуанетти в усипальниці Сен-Дені. Франція. XVIII ст.

112. Церква св.Кіріака в Гернроді. Німеччина. X – XII ст.

113. Собор у Вормсі. Німеччина. XII – XIII ст.

114. Баптистерій. Парма. XII ст.

115. Ансамбль у Пізі. Італія. XI – XII ст.

116. Бонанно. Кампаніла ансамблю в Пізі. Італія. II половинаXII ст.

117-120. Собор Паризької Богоматері. XII-XIX ст.

121-122. Сент-Шапель. Париж. Франція. XIII ст.

123-124. Консьєржері. Париж. Франція. XIII-XIV ст.

125. Собор у Шартрі. Франція. XII – XIII ст.

126. Собор у Реймсі. Франція. XIII-XIV ст.

127. Собор в Ам'єні. Франція. XIII ст.

128. Собор у Страсбурзі. Франція. XIII-XV ст.

129. Собор у Фрайбурзі. Німеччина. XIV ст.

130. "Бамберзький вершник". Собор у Бамбурзі. Німеччина. XIII ст.

131. Статуї маркграфа Еккегарда та його дружини Ути. Собор у Наумбурзі. Німеччина. XIII ст.

132. Собор у Толедо. Іспанія. XV ст.

133. П.Кавалліні. "Благовіщення". Мозаїка церкви Санта-Марія-ін-Трастевере. Рим. Близько 1291 р.

134. П.Кавалліні. "Страшний суд". Фреска монастиря Санта-Чечілія. Рим. Близько 1293 р. Фрагмент.

135. Чімабуе. "Мадонна зі святими". Близько 1280-1285 рр.

136. Дуччо ді Буоніксенья. "Мадонна Ручеллаї". 1285 р.

137. Джотто ді Бондоне. Каплиця дель Арена. Падуя. Італія. Близько 1305-1308 рр.

138. Джотто ді Бондоне. "Поцілунок Іуди". Фреска. Каплиця дель Арена.

Падуя. Італія. Приблизно 1305-1308 рр.

139. С.Мартіні. Портрет Гвідоріччо да Фольяно. Фреска. Палаццо Пубблікo. Сієна. Італія. 1328 р.

140-141. Н.Пізано. Кафедра баптистерія в Пізі. Італія. 1260 р.

142. Ф.Брунеллескі. Собор Санта-Марія дель Фьоре. Флоренція. Італія. Кінець XIII ст. – 1436 р.

143. Ф.Брунеллескі. Ризниця Сан-Лоренцо. Флоренція. Італія. 1429-1445 рр.

144. Л.Гіберті. "Райські" двері Флорентійського баптістерія. Позолота, бронза. Італія. 1424-1452 рр.

145. Донателло. "Давид". Бронза. 1430-і рр.

146. Донателло. Пам'ятник кондотьєру Гаттамелаті. Падуя. 1443-1453 рр.

147. П. делла Франческа. Портрет Федеріго да Монтефельтро, герцога Урбінського. Італія. 1465 р.

148. А.Мантенья. "Мертвий Христос". Італія. Після 1474 р.

149. С.Боттічеллі. "Весна" ("Прімавера"). Італія. 1477-1478 рр.

150. С.Боттічеллі. "Народження Венери". Італія. 1484-1486 рр.

151. Леонардо да Вінчі. "Мадонна Бенуа" ("Мадонна з квіткою"). Італія. Близько 1478 р.

152. Леонардо да Вінчі. "Мадонна у скелях" ("Мадонна в гроті"). Італія. 1505-1508 рр.

153. Леонардо да Вінчі. "Мадонна Літта". Італія. 1485-1490 рр.

154. Леонардо да Вінчі. "Таємна вечеря". Фреска. Трапезна церкви Санта-Марія-деллє Граціє. Мілан. Італія. 1495-1497 рр.

155. Леонардо да Вінчі. "Мона Ліза" ("Джоконда"). Італія. З 1503 р.

156. Рафаель Санті. Розписи станц у Ватікані. Станца делла Сіньятура. "Диспута". Італія. 1508-1511 рр.

157. Рафаель Санті. Розписи станц у Ватікані. Станца делла Сіньятура. "Афінська школа" ("Філософія"). Італія. 1508-1511 рр.

158. Рафаель Санті. Розписи станц у Ватікані. Станца делла Сіньятура. “Парнас”. Італія. 1508-1511 рр.
159. Рафаель Санті. “Сікстінська Мадонна”. Італія. Близько 1514 р.
160. Мікеланджело Буонарроті. “Мадонна Доні”. Італія. До 1505 р.
161. Мікеланджело Буонарроті. Розписи Сікстинської каплиці ватиканського палацу. Італія. 1534-1541 рр.
162. Джорджоне. “Юдіф”. Італія. Початок 1500-х рр.
163. Джорджоне. “Гроза”. Італія. 1506/1507 р.
164. Джорджоне. “Спляча Венера”. Італія. 1507/1508 р.
165. Джорджоне. “Сільський концерт”. Італія. 1510 р.
166. Тіціан Вечелліо. “Кохання земне та небесне”. Італія. 1515- 1516 рр.
167. Тіціан Вечелліо. “Динарій кесаря”. Італія. Близько 1518 р.
168. Тіціан Вечелліо. “Венера Урбінська”. Італія. Близько 1538 р.
169. Тіціан Вечелліо. “Портрет папи Павла III з Алессандро та Оттавіано Фарнезе”. Приблизно Італія. 1545-1546 рр.
170. Тіціан Вечелліо. “Портрет Іполіто Рімінальді”. Італія. 1540-і рр.
171. Тіціан Вечелліо. “Портрет Карла V під Мюльбергом”. Італія. 1548 р.
172. Тіціан Вечелліо. “Портрет Ізабелли Португальської”. Італія. 1548 р.
173. Тіціан Вечелліо. “Магдалина, що кається”. Італія. 1560-і рр.
174. Тіціан Вечелліо. “Св.Себастьян”. Італія.1570-і рр.
175. Мікеланджело Буонарроті. “Давид”. Італія. 1501-1505 рр.
176. Мікеланджело Буонарроті. Гробниця папи Юлія II. Рим. Італія. 1506-1545 рр.
177. Мікеланджело Буонарроті. Гробниця Джуліано Медичі. Флоренція. Італія. 1520-1534 рр.
178. Мікеланджело Буонарроті. Гробниця Лоренцо Медичі. Флоренція. Італія. 1520-1534 рр.
179. Б.Челліні. Золота сільниця Франциска I. Середина XVI ст.
180. Б.Челліні. “Німфа Фонтенбло”. Середина XVI ст.

181. Замок Шамбор. Франція. З 1519 р.

182. Замок Шенонсо. Франція. XIII – XVI ст.

183. Замок Фонтенбло. Франція. XVI – XIX ст.

184. Замок Амбуаз. Франція. Кінець XV ст.

185. П.Леско, Ж.Гужон. Лувр. Париж, Франція. XVI ст.

186. Ж.Гужон. “Діана з Ане”. Франція. Середина XVI ст.

187. Ж.Пілон. “Три Грації”. Франція. Середина XVI ст.

188. Ж.Клуе. “Портрет Франциска І”. Франція. 1530-і рр.

189.Ф.Клуе. “Портрет Карла IX”. Франція. 1569 р.

190. Ф.Клуе. “Портрет Єлизавети Австрійської”. Франція. 1571 р..

191-192. А.Карон. “Різанина триумвірів”. Франція. 1566 р.

193. А.Карон. “Імператор Август і Тібуртинська сивіла”. Франція. Близько 1580 р.

194. Ж.Кузен Ст. “Єва – перша Пандора”. Близько 1550 р. Франція. Близько 1560 р.

195. А.Дюрер. “Автопортрет у білих рукавичках”. Німеччина. 1493 р.

196. А.Дюрер. “Автопортрет з чортополохом”. Німеччина. 1498 р.

197. А.Дюрер. “Автопортрет”. Німеччина. 1500 р.

198. А.Дюрер. “Лицар, смерть і диявол”. Німеччина. 1513 р.

199. А.Дюрер. “Меланхолія”. Німеччина. 1514 р.

200. А.Дюрер. “Св.Ієронім у келії”. Німеччина. 1514 р.

201. Я. ван Ейк. „Портрет родини Арнольфіні”. Нідерланди. 1434 р.

202, 202а, 202б. І.Босх. “Візок сіна”. Триптих. Нідерланди. Межа XV та XVI ст.

203, 203а, 203б. І.Босх. “Сади земних насолод”. Триптих. Нідерланди. Межа XV та XVI ст.

204. П.Брейгель. “Каліки”. Нідерланди. 1568 р.

205. П.Брейгель. “Сліпці”. Нідерланди. 1569 р.

206. П.Брейгель. “Селянський танець”. Нідерланди. 1568 р.

207. П.Брейгель. “Падіння Ікара”. Нідерланди. Близько 1560 р.

208. П.Брейгель. “Дві мавпи”. Нідерланди. 1562 р.

209. Будинок Ель Греко в Толедо. Іспанія.

210. Ель Греко. “Похорон графа Оргаса”. Іспанія. 1586 р.

211. Ель Греко. “Лаокоон”. Іспанія. 1606-1610 рр.

212. Ель Греко. “Св.Мартін”. Іспанія. 1599-1603 рр.

ЗМІСТ

Передмова.....3

Вступ.....6

Розділ 1. Види та жанри образотворчих мистецтв.....11

Розділ 2. Первісне мистецтво.....24

2.1. Скульптура……..25

2.2. Живопис……..29

2.3. Архітектура……32

Розділ 3. Мистецтво Східних деспотій.....35

3.1. Мистецтво Давнього Єгипту.....36

3.2. Мистецтво Передньої Азії.....69

Розділ 4. Мистецтво античності.....80

4.1 Мистецтво Давньої Греції.....80

4.2.Мистецтво Давнього Риму.....107

Розділ 5. Мистецтво Візантійської імперії.....120

Розділ 6. Мистецтво Середніх віків.....136

6.1. Мистецтво Раннього Середньовіччя.....138

6.2. Романське мистецтво.....139

6.3. Готичне мистецтво.....158

Розділ 7. Мистецтво Італії доби Відродження.....173

Розділ 8. Мистецтво маньєризму. Італія.....244

Розділ 9. Мистецтво Відродження та маньєризму країн Півночі.....250

9.1. Франція.....251
9.2. Німеччина.....265
9.3. Нідерланди.....268
9.4. Іспанія.....276
Післямова.....280
Тестові завдання.....279
Глосарій.....365
Хронологічна таблиця мистецьких подій.....370
Список літератури.....390
Список ілюстрацій.....393

Навчальне видання

РОМАНЕНКОВА Юлія Вікторівна

Історія пластичних мистецтв
(від первісного суспільства до XVII ст.)

Навчальний посібник