

**Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка**

Валентина Дрошенко

ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВ

**Навчальний посібник
для студентів галузі знань 02 Культура і мистецтво
спеціальностей 023 Образотворче мистецтво, декоративне
мистецтво, реставрація та 024 Хореографія**

Дрогобич, 2015

УДК 7.03(075)
ББК 85.03(0)я 73
Д 75

Рекомендовано до друку вченою радою Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
(протокол № 6 від 20.05.2015 р.)

Рецензенти:

Возняк Володимир Степанович, доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри філософії ім. В.Г.Скотного Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І.Франка.

Сінкевич Ольга Борисівна, кандидат філософських наук, доцент, завідувач кафедри теорії та історії культури Львівського національного університету імені Івана Франка.

Відповідальний за випуск:

Білан Тетяна Орестівна, кандидат філософських наук, доцент кафедри культурології та українознавства Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Д 75 Дротенко Валентина.

Історія мистецтв. Навчальний посібник для студентів галузі знань «Культура і мистецтво» спеціальностей 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація та 024 Хореографія / Дротенко Валентина Іванівна. – Дрогобич: Видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2015. – 148 с.

Навчальний посібник укладено відповідно до програми курсу «Історія мистецтв» для підготовки фахівців освітнього ступеня «Бакалавр», затвердженої вченою радою Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

У посібнику розкривається специфіка культуротворчих та мистецьких процесів арабо-мусульманського, африканського, індійського, далекосхідного, латино-американського, північноамериканського, європейського та слов'янського культурних регіонів.

Зміст

Вступ	4
Вступ до предмету «Історія мистецтв».....	5
Мистецтво африканського та арабо-мусульманського культурних регіонів.....	19
Мистецтво індійського та далекосхідного культурних регіонів.....	52
Мистецтво латино-американського та північно-американського культурних регіонів.....	70
Мистецтво європейського культурного регіону.....	92
Мистецтво слов'янських країн.....	132
Література.....	143
Предметний покажчик.....	145

Вступ

Предмет «Історія мистецтв» входить до переліку навчальних дисциплін варіативної частини ОПП підготовки освітнього ступеня «Бакалавр» за вибором студента. У структурно-логічній схемі ОПП «Історія мистецтв» пов'язана з такими навчальними дисциплінами як «Історія української культури», «Історія театру», «Кіномистецтво і телебачення».

Програма навчальної дисципліни «Історія мистецтв» укладена згідно з концепцією культурних регіонів.

Мета вивчення дисципліни: виявити особливий мистецький внесок кожного культурного регіону світу до загальнолюдської культури, а також простежити, як протягом історичного розвитку людства культурна ініціатива переходила від одного регіону до іншого, дивовижним чином переплітаючи долі народів світу.

Завдання навчальної дисципліни:

познайомити студентів з мистецькими досягненнями народів світу, іншими традиціями та здобутками інших культур;

співвіднести внесок вітчизняних митців у світовий культурний простір, визначити не тільки відмінність, але й спільну чи подібну сутність мистецьких явищ.

Структура курсу «Історія мистецтв» забезпечує його світоглядно-виховний зміст завдяки висвітленню засад трансформації мистецтва та його зв'язків із соціальним середовищем загалом і етнокультурним зокрема.

Зміст програми

Тема 1. Вступ до предмету «Історія мистецтв»

Тема 2. Мистецтво африканського та арабо-мусульманського культурних регіонів

Тема 3. Мистецтво індійського та далекосхідного культурних регіонів

Тема 4. Мистецтво латино-американського та північно-американського культурних регіонів

Тема 5. Мистецтво європейського культурного регіону

Тема 6. Мистецтво слов'янських країн

Орієнтуючись на прийняту ЮНЕСКО типологію культурних регіонів, у посібнику розкривається специфіка культуротворчих та мистецьких процесів в арабо-мусульманському світі, країнах Далекого Сходу, Африки, Латинської та Північної Америки. Аналізуються особливості розвитку естетичної традиції у взаємозв'язку з феноменами релігій і культів. Окремо розглянуто концепцію художньої культури українського народу в контексті духовного самовираження слов'янства.

Конспективні матеріали до курсу «Історія мистецтв»

Тема 1. Вступ до предмету «Історія мистецтв»

Етимологія терміну. Зародження мистецтв. Розвиток поглядів на мистецтво. Функції мистецтва. Мистецтво та наука. Класифікація мистецтв. Естетичні принципи й можливості видів мистецтва.

Мистецтво – одна з форм суспільної свідомості; вид людської діяльності, що відображає дійсність у конкретно-чуттєвих образах, відповідно до певних естетичних ідеалів. У широкому сенсі мистецтвом називають досконале вміння в якійсь справі, галузі; майстерність [<http://uk.wikipedia.org/wiki/>]. Розвиток мистецтва як елемента духовної культури обумовлюється загальними закономірностями буття людини й людства і естетично-художніми закономірностями, поглядами, ідеалами й традиціями.

Українське слово «мистецтво» походить від німецького *Meister* (майстер), яке в свою чергу походить від латинського *Magister* (вчитель, начальник), що в свою чергу, вірогідно, утворене шляхом поєднання слів *magis* («великий») та *history* (знавець, умілець), згодом – актор (*histrion*). Етимологічно цей термін співзвучний з білоруським *мастацтва*, а також ставропольським *misterstwo*, і в українську мову був запозичений відносно недавно. Створення цього слова приписують також редакторам часопису «Основа», або Олені Пчілці.

У багатьох слов'янських мовах термін пов'язаний зі словом «умілець», «вміння» (*umetnost, umjetnost*). Російська назва *искусство* походить від запозиченого в часи християнізації з болгарської *изкуство* (корінь – *искус*, *искушение*, тобто спокуса). У багатьох європейських мовах використовуються слова латинського походження – *art* або *arte*. Відповідником латинського *ars* в грецькій мові є слово *τέχνη*, що первісно означало мистецтва, науку, вміння або ремесла.

У найзагальнішому значенні мистецтвом називають майстерність, продукт якої приносить естетичне задоволення. Енциклопедія *Британіка* дає таке визначення: «Використання майстерності чи уяви для створення естетичних об'єктів, ситуації або дії, які можуть бути розділені з оточуючими». Таким чином, критерієм мистецтва є здатність викликати відгук у інших людей. Твори мистецтва почали створювати ще в доісторичні часи, проте деякі автори схильні вважати мистецтвом тільки професійну діяльність людей мистецтва в сучасних країнах Заходу.

Мистецтво зародилося у первісному суспільстві доби пізнього палеоліту і було представлене малюнками в печерах, різьбленням на кістці та камені, ритуальними танцями тощо. Завдяки особливостям свого впливу на людину (чуттєва непосредність, емоційна насиченість, ідейна спрямованість) мистецтво стало однією з найважливіших складових частин духовної культури суспільства.

Художня обробка речей і знарядь праці, будівництво житла започаткували розвиток архітектури та декоративно-ужиткового мистецтва.

Серед основних візуальних мистецтв Західної Європи упродовж багатьох століть залишалися живопис, скульптура і графіка.

У мистецтві ісламу основним був орнамент, оскільки було заборонено зображати живих істот.

У деяких культурах маски, татування, кераміка і металеві вироби були основними формами образотворчого мистецтва. Буття людини і навколишній світ відобразились у танцях, музиці, співі, театралізованих діях. Мистецтво слова, існуючи спочатку в усній формі оповідей, міфів, епосу з виникненням письма розвинулося в художню літературу. Науково-технічний прогрес уможливив появу таких форм мистецтва, як фотографія і кіно, а з появою комп'ютерних технологій – так званих медіамистецтв.

Визначення й оцінка мистецтва як явища була і залишається предметом дискусій.

Античні часи. В античні часи мистецтво означало те саме, що вправність, опанування чітко окресленими правилами і слідування ним, те саме, що ремесло. До мистецтв окрім живопису, скульптури і ряду ремесел, таких як гончарство чи кравецтво, відносилися також риторика і стратегія. Тоді як творення чогось без правил протиставлялось мистецтву, наприклад в ранній період греки вважали, що поезія з'являється під натхненням муз і тому не відносили її до мистецтв.

У філософії Стародавньої Греції можна виділити два основні погляди на мистецтво. Згідно із першим, що йде від Аристиди, мистецтво має справу з $\mu\acute{\iota}\mu\eta\sigma\iota\varsigma$ – імітацією, уявленням образів, і ми отримуємо задоволення, спостерігаючи точно й акуратно виконані картини реального світу. В другому, що бере початок у поглядах Платона, мистецтво надихається Музами (або богами чи внутрішніми імпульсами, або підсвідомістю) для вираження того, що знаходиться вище навколишнього світу, тобто внутрішні почуття, прояви або вікові відчуття. Центральною категорією мистецтва стає прекрасне, яке давньогрецькі філософи співвідносили із довершеністю, чуттєвим задоволенням, благом (філософські погляди Платона, Аристотеля).

При цьому серед мистецтв виділяли сім «вільних мистецтв» (*artes liberales*) - граматику, риторику, діалектику (тривіум), а також арифметику, геометрію, астрономію і музику (квадривіум). Інші мистецтва називали загальними (*artes vulgares*), або, пізніше, механічними і вважали нижчими за вільні мистецтва.

У Середні віки термін «мистецтво» використовувався для позначення галузі навчання, що розглядається як інструмент пізнання. Візантійське мистецтво і готика західного середньовіччя були зосереджені на релігійних сюжетах, у лоні церкви розвивалися духовні жанри.

В епоху Відродження відбувається поступова секуляризація мистецтва. Разом з тим митці прагнуть до відокремлення свого статусу від ремісничого і наближення до наукового. До рангу науки підносяться скульптура,

архітектура і живопис. Митці епохи прагнуть надати своїм творінням математичної досконалості.

У XVIII столітті французький естетик Шарль Батьо об'єднав ці види мистецтв терміном «Витончені мистецтва» (фр. les beaux arts, нім. feine Künste або schöne Künste), що протиставлялися «механічним» мистецтвам - ремеслам.

У XIX столітті мистецтво остаточно відділилося від ремесел і пов'язувалося з поняттями творчості, оригінальності, індивідуалізму і новаторства. Матерією мистецтва стають твори мистецтва, а їх автори (згідно з ідеальною моделлю) розглядаються як творці, рухомі внутрішнім потягом до творчості, або потребою вираження почуттів, розв'язання особистих чи загальнолюдських проблем, що не дозволяють обмежити мистецтво лише функцією принесення естетичних вражень.

Поява модернізму наприкінці XIX століття призвела до радикального перелому в поглядах на роль мистецтва (<http://uk.wikipedia.org/wiki/>).

Виниклі у західній культурі авангардні напрямки мистецтва поставили під сумнів категорію прекрасного, вона перестала бути не тільки визначальною, але навіть і необхідною для мистецтва. На противагу їй комуністична ідеологія, не відмовляючись від категорії прекрасного, висунула на чільне місце принцип партійності мистецтва, що пов'язував мистецтво з революційною боротьбою робітничого класу і вимагав від митця «правдивого історично-конкретного зображення дійсності в її революційному розвитку».

В епоху постмодерну мистецтво нерідко розглядають як відкрите поняття, що у вільний спосіб об'єднує предмети, які не мають виразних спільних рис, а лише мають щось, назване Людвігом Вітгенштейном «родовою подібністю», що не можна окреслити вичерпними критеріями. Визначальними для творів мистецтва при цьому можуть вважатися або мета, з якою вони були створені (за висловом Дональда Юдда - мистецтвом є те, що вважає себе мистецтвом), або визнання того чи іншого твору мистецькими колами (англ. artworld) чи певними інституціями.

Функції мистецтва. Проблема функцій належить до фундаментальних теоретичних питань естетики. Її основу зумовлює історичний чинник, адже функції мистецтва виникають і складаються впродовж усього розвитку цивілізації у зв'язку з формуванням нових потреб і особливостей поведінки людини.

Питанням функцій мистецтва приділено значну увагу ще у теоретичних розробках Аристотеля, який виділяв три функції - пізнавальну, виховну та емоційного впливу. Остання трактувалася філософом у гедоністичному розумінні. Сучасна естетична наука виділяє значно більшу кількість функцій.

Гносеологічна (епістемологічна, когнітивна, евристична) - одна з основних функцій мистецтва. Без сумніву, відноситься до мистецтва первісної людини, що створювала наскельні малюнки або статуї для того, щоб пізнати зовнішній світ або для тренування власних умінь. Дикуни повторюють обряди (в них закріплюється найважливіша інформація, що

передається з покоління в покоління) і вчать таким чином. Так, мистецтво пізнає світ через систему художніх образів, використовуючи специфічні засоби і прийоми. Специфіку пізнання у мистецтві визначають суб'єктивний характер відображення, метафоричне ставлення до дійсності, активне використання емоційно-чуттєвого початку, що сприяє створенню художньої картини світу.

Мистецтво оперує ідеальними образами в уявних просторі та часі, при цьому час у мистецтві може «стискатися» - наприклад події, що тривають у реальному житті роками, можуть бути викладені у межах короткометражного фільму. При цьому глядач ніби перевтілюється в учасника або свідка тих подій і, переживаючи почуття героя, набуває його досвіду як власного.

Гносеологічну функцію також називають кассандрівською (пророчою) - митці узагальнюють інформацію про навколишній світ, комплексно передають її й можуть виступати «пророками» - передбачати ті чи інші події. Арістотель, порівнюючи історика й поета, надавав перевагу останньому: історик описує події, які сталися, а поет говорить про те, що могло б статися (для цього має знати закономірності світу).

Аксіологічна (ціннісна) функція - кожна культура створює свої ідеали, що базуються на цінностях суспільства. Цінність - явище, матеріальний чи духовний предмет, що усвідомлюється окремою людиною, суспільством або людством як надзвичайно важливий. В основі культури лежить традиція, у першу чергу іншим поколінням передається найважливіша інформація, що й фіксується в ідеалах.

Сугестія - навіювання. **Сугестивна** функція - навіювання людині певного роду думок, почуттів, що впливають на психіку людини, - функція пов'язана з певною гіпнотичною дією, впливом на людську психіку. Значної уваги цій функції надає психоделічне мистецтво. Сугестивна функція близька до виховної, проте, на відміну від першого, тут йдеться про звернення мистецтва до позасвідомого.

Виховна функція мистецтва. Здатність мистецтва до виховання пов'язують з активізацією емоційно-чуттєвого початку, емоційним впливом мистецтва на людину. В свою чергу емоційні процеси знаходяться у тісному зв'язку з мисленням та інтелектом, амислення, як психічний процес, вже саме по собі є єдністю емоційного й інтелектуального. Інші форми суспільної свідомості дискретно впливають на людину (мораль формує етичні норми, політика - політичні погляди), мистецтво комплексно впливає на людину, формує цілісну особистість.

На роль мистецтва у вихованні людини звертали увагу вже давньогрецькі мислителі, розуміючи виховання, як удосконалення душі людини. Центральною концепцією у вченні Арістотеля стала теорія катарсису – духовного очищення людини у процесі сприйняття твору мистецтва, найважливіша роль при цьому відводилася музиці, театру і літературі.

Середньовічні філософи вважали митця посередником між «божественним логосом» і людиною. На мистецтво було покладено завдання

духовно-естетичного виховання, яке мали виконати два найголовніші види мистецтва доби середньовіччя: архітектура та поезія.

В епоху Ренесансу естетичне виховання отримує гуманістичну направленість, особливої значущості набуває живопис і скульптура, що прагнуть розкрити образ людини.

Епоха Просвітництва орієнтує естетичне виховання на широку аудиторію. Проблеми естетичного смаку досліджуються в роботах Йогана Готшеда, Девіда Юма, Клода-Адріана Гельвеція. Саме ж поняття естетичного виховання було введено Шіллером у роботі «Листи про естетичне виховання людини», який стверджував, що мистецтво має сформувати всебічно розвинену гармонійну особистість.

Соціальні потрясіння і стрімкий науково-технічний розвиток на початку ХХ століття породили низку суперечливих ідей щодо можливості естетичного виховання. З одного боку, ірраціоналістична філософія Ф. Шеллінга, А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, А. Бергсона і З. Фрейда підготувала процес елітаризації мистецтва та нівелювання ідей естетичного виховання. З іншого боку, мистецтво дедалі більше розглядається як засіб соціально-політичного виховання, що відображається у творчості таких митців як Б. Брехт, Д. Хартфілд, Г. Ейслер у Німеччині, або В. Маяковський, В. Мейерхольд, С. Ейзенштейн та були осмислені в роботах Т.Адорно, Ж. П. Сартра, В. Беньяміна. В 1930-ті роки в СРСР та нацистській Німеччині мистецтво, з одного боку, стає на службу соціально-політичної пропаганди, а з іншого - об'єктом жорсткої ідеологічної цензури.

Компенсаторна функція. Розвиток людини обмежено багатьма факторами - суспільством, місцем проживання і т.д. Мистецтво руйнує ці обмеження, відновлює цілісність, повноту особистості. Досвід, емоційні переживання персонажу читач, глядач сприймає як власний. Компенсаторна функція має три аспекти:

- відволікання (гедоністично-гральний, розважальний аспект);
- втіха;
- власне компенсаторний аспект (сприяє духовній гармонії людини).

До пояснення компенсаторної функції мистецтва зверталися французький естетик М. Дюфрен (вважав, що мистецтво покликане відновити гармонію, яку було втрачено в реальності), соціолог Е. Морен (писав про те, що людина сприймає художній твір і цим розраджує внутрішній тиск, який породжується реальним життям, компенсує монотонність буденності).

Комунікативна функція. Аналізуючи феномен мистецтва, науковці різних історичних періодів підкреслювали його комунікативну перевагу над іншими формами суспільної свідомості. При цьому, якщо комунікативні функції таких мистецтв, як театр, кіно, література обмежені мовним бар'єром, то музика, балет, скульптура, живопис вільні від цього обмеження.

Гедоністична функція. Мистецтво надає людині насолоду, вчить насолоджуватися знаками краси, які створює мистецтво. Разом із естетичною

відноситься до сутнісних функцій мистецтва, пронизує решту. Гедоністична функція спирається на самоцінність особистості.

Естетична функція - головна функція мистецтва, складає сутність художньої творчості, хоча й не перекреслює всі попередні. Мистецтво формує художні смаки, здібності й потреби людини, надає значимість світу в цілому і всім його проявам. Мистецтво пробуджує творчий дух особистості, бажання змінювати світ за законами краси й гармонії.

Інші функції мистецтва : також виділяють ідеологічну, релаксаційну, фасцинуючу (захоплюючу) функцію, функцію суспільного формування.

Мистецтво та окремі його аспекти є предметом наукового дослідження. Наука, що вивчає мистецтво загалом та пов'язані з ним явища - мистецтвознавство. Галузь філософії, що займається вивченням мистецтва - естетика. Феноменами, пов'язаними з мистецтвом, займаються й інші суспільні та гуманітарні науки, такі як культурологія, соціологія, психологія, поетика і семіотика.

Вперше до системного вивчення мистецтва звернувся Арістотель (384-322 до н. е.) у своїй праці «Поетика».

У наші дні особливу роль у вивченні мистецтва відіграє семіотика. Ця наука, що з'явилася в кінці XIX століття, розглядає широкий спектр проблем з точки зору комунікації та знакових систем. Юрій Лотман (1922-1993), радянський культуролог і семіотик, у своїх роботах запропонував семіотичний підхід до культури і описав комунікаційну модель для вивчення художнього тексту. При такому підході мистецтво розглядається як мова, тобто комунікаційна система, яка користується знаками, впорядкованими особливим чином.

Існує гіпотеза, що мистецтво виникло раніше від науки, і довгий час вбирало її в себе. І мистецтво, і наука є знаковими системами пізнання людиною природи і самої себе і для цього використовують експерименти, аналіз та синтез.

Класифікація мистецтв

Традиційно види мистецтва поділяються за способом втілення художнього образу та за формою чуттєвого сприймання.

За способом втілення художнього образу розрізняють:

- просторові мистецтва – архітектура, скульптура, живопис, графіка, художня фотографія та дизайн;
- часові мистецтва – радіо, музика, література;
- просторово-часові – кіномистецтво, театр, танець, циркове мистецтво, відеогра тощо.

За формою чуттєвого сприймання розрізняють:

- слухові – музика, радіо;
- зорові – архітектура, скульптура, живопис, графіка, художня фотографія;
- зорово-слухові – театр, кіно, відеогра.

Ця класифікація не є універсальною, оскільки з появою писемності й нотної грамоти мистецтво слова й музика набули графічних зображень. Також в мистецтві слова зображення літер набуло самостійного естетичного значення – мистецтво каліграфії в Східних цивілізаціях. У кожній із цих трьох груп художньо-творча діяльність може користуватися:

знаками зображувального типу, що передбачають подібність образів з чуттєво сприйнятою реальністю (живопис, скульптура, графіка; література, акторське мистецтво);

знаками незображувального типу, що не допускають впізнавання в образах реальних предметів, явищ, дій і звернених безпосередньо до асоціативних механізмів сприйняття (архітектурно-прикладні мистецтва, музика й танець);

знаками змішаного типу, властивими синтетичним формам творчості (синтезу архітектури або декоративно-прикладного мистецтва з мистецтвами образотворчими; словесно-музичному – пісенному й акторсько-танцювальному – пантомімічному синтезу).

Також мистецтва можна класифікувати за використовуваними матеріалами:

традиційні й сучасні матеріали (фарби, полотно, глина, дерево, метал, граніт, мармур, гіпс, хімічні матеріали, продукти серійної індустрії й т.д.) – архітектура, скульптура, живопис і т. д.

сучасні способи зберігання інформації (сучасна електротехніка, цифрові обчислювальні машини) – медіамистецтво

звук (чутні коливання повітря) – музика

слово (одиниця мови) – література

людину-посередника (актор, клоун тощо).

У XVIII ст. Лессінг у трактаті «Лаокоон» звернув увагу читача на те, що один і той самий образ не може бути однаково зображений у різних видах мистецтва. Жахливе, страшне в слові впливає на читача, але скульптор не може передати всю послідовність подій, тому має обирати момент, який поєднає в собі передуючі й подальші події. Скульптурна статуя «Лаокоон» зображує різні стадії боротьби людей із чудовиськом, останню з яких демонструє сам давньогрецький жрець. Скульптор завжди залишає надію на розв'язку драматичної ситуації, тому що це складає динамізм композиції.

Словесне мистецтво зображує всі події по черзі, в окремих деталях, та це не створює враження краси. Для подолання цих складнощів талановитий автор залишає місце фантазії читача. У літературному творі не сказане, пропущене може важити більше, ніж детальний опис стану головного героя.

Один з варіантів класифікації видів мистецтв представив німецький філософ Георг Вільгельм Фрідріх Гегель. Критерієм виступає співвідношення ідеї й форми твору:

Символічна форма - ідея виступає в абстрактній односторонній формі. Характерна для мистецтва народів Стародавнього Сходу. Найбільш розвинутою на цій стадії виступає архітектура (її матеріал - неорганічна природа)

Класична форма - ідея досягає належної конкретності, знаходиться в гармонії з формою. Мистецтво античної Греції, втілюється в скульптурі;

Романтична форма - світ душі святкує перемогу над зовнішнім світом. Дух звільняється від чуттєвої оболонки, переходить у нові форми самопізнання - релігію, філософію. Це характеристика сучасного Гегелю європейського мистецтва. На цій стадії, на думку філософа, відбувається розпад мистецтва. Домінуючими виступають живопис, музика, поезія (їхній матеріал: фарби, гра світла - для живопису, звук - для музики, звук як смисл - для поезії).

Роди, види, жанри – це формально-змістовні категорії; класифікація видів мистецтва подібна до живого організму, що постійно розвивається й змінюється. Розвиток мистецтва відбувається шляхом подолання жанрових меж, тому при аналізі конкретного художнього твору треба звертати увагу на історичну епоху, в яку він був створений.

Естетичні принципи й можливості видів мистецтва

Зображувальне мистецтво – вид творчої діяльності, що відтворює дійсність за допомогою образів, що сприймаються зорово. Об'єднує живопис, графіку, скульптуру, каліграфію.

Живопис - зображення на площині зовнішнього світу, перетворене творчою уявою художника. Поділяється на станковий живопис та монументальний. До монументального живопису відносяться фреска, мозаїка, вітраж, що, в основному, створюються на історичну, релігійну або міфологічну тематику. Станковий живопис поділяється на портрет, пейзаж, натюрморт, картини на побутову тематику. Панорама відноситься до монументального живопису, але включає в себе й елементи станкового живопису. Треба пам'ятати, що будь-яка класифікація на абстрактному рівні недостатня, деякі явища виходять за її межі. Наприклад, мозаїки й фрески можуть носити й камерний характер.

Виділяють різні техніки живопису – олійний живопис, темпера, емаль, пастель, туш, енкавстика, акварельний живопис та ін.

Графіка – вид зображувального мистецтва, що використовує в якості основних зображувальних засобів лінії, штрихи, плями, що наносяться на папір, картон. Колір може застосовуватися та відіграє в графіці додаткову роль. Виділяють станковий малюнок, книжкову мініатюру, журнальну, газетну графіку, прикладну (плакат, реклама), а також комп'ютерну графіку. Виділяють унікальні малюнки (існують в єдиному екземплярі) й друкарську.

Скульптура – вид зображувального мистецтва, твори мають об'ємний вигляд, в якості матеріалу використовують мармур, бронзу, глину, лід і т.д. В круглій скульптурі виділяють статуетку, бюст, статую, скульптурну групу. Рельєф – скульптурне зображення, розташоване на площині (виділяють горельєф та барельєф). Головні жанри скульптури – портрет, історичні, міфологічні, релігійні зображення, анімалістичний жанр. Монументальність – одна з можливостей скульптури, що забезпечує її синтез з архітектурою (наприклад: гробниця Медичі у Флоренції Мікеланджело Буонарроті, в якій

розташовано портретні зображення, алегоричні статуї «Ранок», «Ніч»). Виразні й зображувальні засоби скульптури – світло й тінь.

Музика – вид мистецтва, в якому засобом втілення художніх образів є особливим чином організовані музичні звуки; реальність схоплена в емоційних переживаннях і передана через музичні звуки, в основі яких закладено узагальнені інтонації людської мови. Основними елементами є лад, ритм, темп, гучність, тембр, мелодія, гармонія, поліфонія. Музика фіксується в нотному записі й реалізується в процесі виконання. Музику поділяють на світську й духовну, на інструментальну й вокальну. Музика розділяється на роди й види: опера, симфонія та ін.; на жанри – пісня, хорал, марш, сюїта, соната та ін.. На відміну від живопису, схильна до абстрактного вираження. Музика безпосередньо впливає на почуття людини. Співвідношення звуків – мелодія – підкорюється математичним закономірностям.

Мистецтво слова. Слово активізує всі чуттєві реакції, може імітувати відчуття і т.д., та водночас слово має абстрактне значення. Живопис, скульптура використовують неконвенційні знаки, а мистецтво слова – конвенційні (через це І. Кант, Г.В.Ф.Гегель розмішують його на верхівку своєї класифікації мистецтв). Коли слово промовляють, воно набуває й звукової образності, звукопис може слугувати й опису візуальних образів. Поет, письменник може створити художній образ кількома деталями.

Роди й жанри художньої літератури: епос (поема, епопея, легенда, казка, дума), лірика (гімн, ода, елегія, мадригал, епіграма, епітафія) й драма (філософська, історична, любовна і т.д.). Деякі жанри складно віднести до одного з родів літератури (балада, байка). В епоху класицизму літературні жанри поділялися на «високі» (епопея, ода, трагедія) та «низькі» (бурлеск, драма, комедія). В радянський період «вищим» жанром вважався роман-епопея.

Театр – форма виконавчого мистецтва, в якому головним засобом виразності є акторська гра (актор втілює задум постанови). Театр – вид колективної творчості, що об'єднує зусилля режисера, драматурга, акторів, художників, костюмерів і т.д. Твір театрального мистецтва – це спектакль. Театр поділяється на комедію (любовна, соціальна, сатирична, *comediadel' arte*), трагедію й драму (історична, любовна, психологічна, документальна, політична, філософська).

Кіномистецтво – синтетичний вид мистецтва. Поява кіномистецтва зумовлена досягненнями науки й техніки в області оптики, хімії, електро- й фототехніки, фізіології зору (відкриття можливості сітківки ока на 1/10 секунди зберігати зображення). Також появу й розвиток кіно стимулювали соціальні особливості новітнього періоду історії: потреба в художньому осмисленні дійсності, загальний ріст динаміки життя і т.д. Передумовою кіно став також роман Нового часу (поєднував бачення дрібних подробиць з епічним охоптом дійсності; виділення загального й крупного плану – в творчості Оноре де Бальзака, Стендаля, Ф.М.Достоевського); акторська гра –

відкриття Станіславським зв'язку між внутрішнім станом людини й фізичною дією; будови внутрішньої композиції в живописі.

Кіно схоплює життя в усьому його естетичному значенні. Час є засобом виразності для кіно. Основи художньої мови кіно – монтаж, ракурс (зміна кута зору на подію, що фіксується кінокамерою), план (загальний, середній, крупний). Кіно поділяють на документальне і художнє. Жанри художнього кіно – кінокомедія, драма, мелодрама, епопея та ін.

Контрольні питання та завдання:

1. Розкрити мистецтво як форму художньо-образної інтерпретації дійсності
2. Визначити види мистецтва та їх критерії
3. Розкрити зміст поняття художнього образу в мистецтві
4. Розкрити зміст поняття жанру в мистецтві
5. Розкрити зміст поняття стилю в мистецтві
6. Пояснити значення принципу регіональної типології культури
7. Пояснити специфіку засобів виразності кожного виду мистецтва

Література:

1. Левчук Л. Т. Історія світової культури – 2000 р. [Електронний режим доступу]http://pidruchniki.ws/00000000/kulturologiya/istoriya_svitovoyi_kulturi_-_levchuk_l_t
2. Левчук Л. Т., Панченко В. І., Оніщенко О. І., Кучерюк Д. Ю. Естетика. Підручник для студентів вищих навчальних закладів / 3-тє видання, доповнене і перероблене. – Київ: «Центр учбової літератури», 2010.

Тема 2. Мистецтво африканського та арабо-мусульманського культурних регіонів

Загальні закономірності виникнення давньосхідних цивілізацій. Основні досягнення культури Стародавньої Месопотамії. Дивовижні пам'ятки мистецтва Стародавнього Єгипту

Африканське мистецтво: образотворче, африканська пластика (маски і статуетки), африканська музика і танець.

Ісламське мистецтво. Ісламська архітектура (типи будівель, стилі). Арабська каліграфія.

Стародавня Месопотамія як давньосхідна цивілізація

Однією із загальних закономірностей історичного процесу є нерівномірність його розвитку як у часі, так і в просторі. В історії людства на певних етапах окремі народи ставали носіями суспільного прогресу. До того ж на ранніх стадіях, коли людина ще сильно залежала від природи, дуже важливим був географічний чинник.

В кінці IV – III тисячолітті до н. е. творцями перших цивілізацій на Землі стали народи, які заселяли долини великих рік – Тигру, Євфрату, Нілу,

Інду, Гангу, Янцзи і Хуанхе. Вирішальну роль у цьому відіграла наявність наносних родючих земель, які утворювалися завдяки періодичним розливам рік. В такій місцевості індивідуальна обробка землі неможлива. Разом з тим об'єднання зусиль селянських общин, накопичення спостережень за часом розливу рік, іригаційні роботи забезпечували дуже багаті врожаї. Навіть кам'яні, дерев'яні або мідні знаряддя дозволяли вести тут велико-обсягові земляні роботи і одержувати значний додатковий продукт.

Отже, створювалися умови для майнового розшарування і виникнення держави. Склався особливий тип держави – східна деспотія. Її особливості зумовлені саме необхідністю створювати і підтримувати іригаційну систему: жорстка централізація влади, повне всевладдя і навіть обожнювання правителя, існування бюрократичного апарату, застосування рабської праці, але при цьому – збереження сільської общини.

Ці загальні риси мали конкретні своєрідні прояви в різних країнах Стародавнього Сходу.

Основні досягнення культури Стародавньої Месопотамії

Месопотамією (українською – Межиріччя або Дворіччя) називають область між ріками Тигром і Євфратом. Ця територія зараз переважно належить Іраку. Стародавня Месопотамія – історична область, де згідно з сучасними уявленнями раніше від усіх на планеті складається державність. Дуже довго ця цивілізація залишалася практично невідомою науці. Основним джерелом знань була Біблія, де є розповіді про будівництво **Вавілонської вежі**, про правителя Навуходоносора і полонення євреїв, про халдеїв – мешканців Вавилону, про столицю Ассирії – Ніневію – «велику блудницю», про чаші гніву, яку сім ангелів вилили на приєвфратські землі. Опис цих місць зустрічається і у давньогрецького історика Геродота. Він захоплювався стінами Вавилону – такої ширини, що на них могли роз'їхатися дві бойові колісниці, прирахував до чудес світу «**висячі сади Семіраміди**». Такі свідчення довго викликали сумніви, тому що було незрозуміло, куди могла зникнути велика цивілізація. У ХІХ ст. відбулися грандіозні археологічні відкриття в долинах Тигру і Євфрату. Були розкопані головні міста Месопотамії, розшифрована писемність, що дозволило досить детально реконструювати минуле Дворіччя.

Особливість найдавнішої політичної історії Месопотамії полягає в тому, що тут існувала не одна, а декілька держав, які по чергово домагалися переваги в регіоні. У кінці IV – на початку III тисячоліття до н. е. на півдні Дворіччя виникли міста-держави Ур, Урук, Лагаш, об'єднані істориками збірною назвою Шумер (на ім'я народу, що жив там). Дещо пізніше сформувалося і почало завоювання царство Аккад. У III тисячолітті до н. е. велика частина Месопотамії потрапляє під владу Вавілонського царства. Потім, з XVI ст. до н. е., посилюється міць Ассирії (її столиця – місто Ніневія). Після нового недовгого піднесення Вавилону в VI ст. до н. е. Межиріччя було завойоване північним сусідом – Персією (Іраном).

Культура цих держав мала певні відмінності, але чітко простежується її спадкоємність, спільні риси. Месопотамію часто називають колицкою

людської цивілізації. Багато що з того, що становить сучасну культуру і оточує нас в повсякденному житті, виникло саме там.

Будівництво й архітектура. У Месопотамії дуже рано (за останніми даними, раніше, ніж у Єгипті) починають будувати **іригаційні споруди**. Іригація мала планомірний, великомасштабний характер. Повені Євфрату бувають дуже сильними, але нечастими. Тому копалися величезні котловани, які заповнювалися водою під час повені – так створювався запас води на час посухи. Геродот описав судноплавний канал, проритий між Тигром і Євфратом.

Накопичений досвід став використовуватися в будівництві. У кінці IV тисячоліття до н. е. шумери вже будують **міста**. В них складаються і перші державні структури. Виникає **монументальна архітектура**. Під час розкопок була знайдена **статуя** жерця, правителя шумерського міста Лагаша на ім'я Гудеа, який жив у XXI ст. до н. е. Він зображений з планом майбутнього храму в руках. Це – свідчення одночасно високої будівельної техніки і значущості, яку правителі надавали будівельним роботам. Монументальне будівництво, як і іригація, – яскравий приклад перемоги людини над несприятливими природними умовами. Справа в тому, що в Месопотамії немає готових будівельних матеріалів – каменю, дерева. Всі гігантські споруди зводилися з глиняної цегли.

Основними монументальними будовами були **храми і палаци**. Храми часто розміщувалися на вершині багатоступінчастої башти – **зікурату**. Зікурати склалися з декількох складених суцільною цегляною кладкою платформ, розміри яких зменшувалися догори. Вважалося, що такі східці сполучають землю і небо. Храм знаходився на верхньому майданчику, піднятися до нього можна було довгими сходами і похилими підйомами. Такі процесії становили частину релігійних церемоній. «Храми–гори», які створювалися працею селян–общинників і рабів, ставали символами всемогутності держави. Слава месопотамських будівельників відбилася в біблійній розповіді про Вавілонську вежу. До речі, при розкопках давнього Вавілона був знайдений фундамент гігантського зікурату, який, ймовірно, і був її прообразом.

Величними, як і культові споруди, були **палаци правителів** Шумера, Аккада, Вавилонії і особливо Ассирії. Вхід до царського палацу в Ніневії був прикрашений величезними **статуями божеств** – крилатих людино-биків і людино-левів. На стінах залів – **сюжетні рельєфи**, які детально зображають життя правителя. Найбільш відомі – рельєфи, присвячені полюванню – улюбленому заняттю ассирійської знаті. Звірів тримали у спеціальних вольєрах – перших попередниках сучасних зоопарків, а перед полюванням випускали. Рельєфи чудово передають динаміку, азарт погоні. Особливе враження справляють драматичні сцени загибелі тварин – левиці і лева, газелей, диких коней.

Розкопки у Вавилоні дозволили уточнити, як виглядали легендарні **«висячі сади»** цариці Семіраміди. Це була кам'яна будівля, яка складалася із

ступінчастих терас. На кожній терасі був шар землі, де і розбивали сад. Вода вгору подавалася за допомогою лопатевого водопроводу.

Постійні війни вимагали зведення **оборонних споруд**. Міста Межиріччя стають справжніми фортецями. Про столицю Ассирії Ніневію говорили: «Та, яка своїм сьйвом відкидає ворогів». Зубці її стін, які досягали біля 20 м у висоту, прикрашала цегла, покрита блакитною глазур'ю із золотою блискучою смугою. Вавилон оточували чотири кільця стін. Головні ворота були присвячені богині Іштар. За наказом царя Навуходоносора до них побудували дорогу надзвичайної краси і абсолютної неприступності для можливого ворога. З двох боків здіймалися семиметрові стіни. Ця дорога була вимощена величезними плитами з білого вапняку. На кожній плиті вибито напис: «Я – Навуходоносор... Вавілонську вулицю вимостив...». Усе, що робилося в державі, вважалося заслугою виключно її правителя.

Писемність і література. Найбільше досягнення культури Месопотамії – писемність. Раніше за всіх її створили шумери в IV тисячолітті до н. е. Спочатку з'явилося малюнкове письмо – **пиктографія**. Поступово окремими знаками почали позначати вже не слово, а склади і звуки, а малюнки змінили свій вигляд. Для письма використовували глину – найпоширеніший природний матеріал у Дворіччі. З ретельно очищеної глини виготовляли табличку, напис наносили паличкою або металевим стержнем. За формою клиноподібних рисок писемність отримала свою назву – **клинопис**. Готову табличку обпалювали у спеціальних печах.

Від шумерської писемності походять клинописні системи Аккада, Вавилонії, Ассирії. Свого часу мала місце цікава ситуація: коли лінгвісти розшифрували ассирійський, потім вавілонський клинопис, вони передбачили відкриття ще давнішої культури. Археологи розкопали шумерські пам'ятники значно пізніше.

Зараз уже прочитано тисячі табличок найрізноманітнішого змісту: царські накази, господарські записи, учнівські зошити, наукові трактати, релігійні гімни, художні твори. В Ніневії була зроблена виключна знахідка – перша в історії людства бібліотека. Її створили за наказом ассирійського царя Ашшурбаніпала. Збереглася і табличка з суворим наказом, розісланим по всій країні, збирати або переписувати глиняні таблички. Бібліотека була блискуче організована: внизу кожної таблички – повна назва книги і номер «сторінки», ящики розміщалися на полицях відповідно до тем, у кожній полиці – номер.

У бібліотеці Ашшурбаніпала збереглася перша з відомих у світовій літературі **епічна поема**. Вона була створена ще шумерами і розповідає про царя міста Урук, героя Гільгамеша. Гільгамеш і його друг Енкіду здійснюють безліч подвигів. Після смерті Енкіду Гільгамеш не може примиритися з тим, що, на відміну від богів, люди не живуть вічно. Він вирушає шукати таємницю безсмертя. Пошуки приводять його до першої людини – Ут-напшті. Ут-напшті переказує Гільгамешу історію свого життя. Переклад цієї розповіді на європейські мови викликав справжню сенсацію, оскільки вона практично повністю співпадала з розповіддю про «великий потоп» у

Біблії: гнів богів, споруда великого корабля, земля, покрита водою; навіть зупинка на вершині великої гори! Наприкінці своєї подорожі Гільгамеш, загубивши чарівну квітку безсмертя, розуміє: вічно живе в пам'яті нащадків той, хто здійснює добрі справи.

Образи і сюжети шумерської, вавилонської, ассірійської міфології збереглися після загибелі цієї цивілізації. Наприклад, міфи про створення світу і людей з глини, про вмираючого і воскресяючого бога Тамуза. Семиденний тиждень склався в ассірійців і вавілонян, які поклонялися семи головним богам. Такі приклади можна продовжувати.

Мистецтво Стародавнього Єгипту

Мистецтво Стародавнього Єгипту розвивалося понад 6 тис. років. Дивовижні пам'ятки архітектури, скульптури, живопису, декоративно-прикладного мистецтва зберегли до наших днів історію цивілізації у долині Нілу. Мистецтво Стародавнього Єгипту було надзвичайно залежним від релігії, і це значною мірою уповільнювало його розвиток. Культові догмати вимагали канонізації художніх образів, суворого наслідування усталеним зразкам. Та попри все протягом тривалого періоду єгипетська художня культура розвивалась, відбиваючи і нові вимоги часу, і боротьбу різних соціальних верств.

Роль мистецтва у Стародавньому Єгипті була абсолютно іншою, ніж у сучасній культурі. На відміну від скороминущого земного життя, мистецтво було носієм буття вічного, головним засобом забезпечення безсмертя. Тому праця художників вважалася священнодією. Вони займали високе соціальне становище, часто були жерцями.

Провідним видом мистецтва Стародавнього Єгипту була **архітектура**, а всі інші види певним чином залежали від неї. У Єгипті вже на початку III тисячоліття до н.е. складається **монументальна архітектура**. Причому майже не збереглося громадських будівель, проте безліч – поховальних споруд і храмів.

Монументальність форм — ось що перш за все впадає у вічі при знайомстві із самотньою єгипетською культурою. Грандіозність архітектури царських поховань визначала **стиль скульптури, стінопису**, які складають єдиний ансамбль з архітектурним комплексом.

Попередницею піраміди була так звана **мастаба** — кам'яна чи цегляна споруда прямокутної форми. З часом прагнення вирізнити з-поміж інших поховань царське веде до збільшення розмірів поховання — спочатку в периметрі, а потім і по вертикалі. Однією із перших споруд, де виявилася ця тенденція, є піраміда фараона Джосера на рівнині Саккара (XXVIII ст. до н.е.). Її конструкція, заввишки 60 м, складається з кількох прямокутників, зведених один на одного — від найбільшого до найменшого. Вік цього велетня монументальності 4700 років. Збереглося ім'я творця самої грандіозної будови, зодчого Імхотепа — архітектора, астронома і лікаря.

Наявною ілюстрацією історії є **піраміди** поблизу Гізи, які дають повне уявлення про характер і розмах єгипетського поховального будівництва періоду Стародавнього царства. Величезні гробниці фараонів IV династії

Хеопса, Хефрена, Мікеріна — пам'ятники праці сотень тисяч рабів — височать серед піщаної пустелі неподалік від Каїра.

Цьому архітектурному комплексу, до складу якого входять, крім трьох пірамід, колосальний сфінкс, ритуальні храми та численні піраміди-супутниці, де поховано родичів фараона і знаті, властиві чіткий ритм і сувора геометрія.

Найбільш грандіозною за параметром та площею в Гізі є піраміда Хеопса, побудована архітектором Хеміуном. Висота її без шпилю 143,2 м. Складена піраміда з 2 300 000 кам'яних брил вагою по 2,5 т кожна. Тепер це каміння змогли б перевезти 20 000 товарних ешелонів, у кожному з яких по 30 вагонів. Сто тисяч рабів будували піраміду протягом 10 років. Вік згаданого колоса сягає 4600 років. Всередині поділяється на три камери, з яких третя — усипальня самого царя, обличкована бездоганно відшліфованими й ретельно підігнаними гранітними плитами. До архітектурної групи в Гізі, як уже зазначалося, входили поховальні храми. Залишки храму фараона Хефрена збереглися до наших днів.

Він стояв на захід від піраміди, на гранітній терасі і займав чималу площу. Формою він нагадував велику мастабу. Фасад і стіни його були обличковані відшліфованим рожевим гранітом, за що його називають гранітним храмом. Рівні площини стін, масивні чотиригранні стовпи, величні скульптурні зображення фараона яскраво виражають монументальний стиль, властивий усьому архітектурному комплексу. У центральному залі стояли 23 тронні статуї фараона, здебільшого із алебастру й сланцю, і 16 гранітних колон; два його входи стерегли 4 лежачі сфінкси.

Закритий перехід сполучає нижній храм Хефрена з верхнім, розташованим безпосередньо біля підніжжя піраміди. Неподалік знаходиться гігантський **сфінкс** — скульптурне зображення лева з головою фараона — втілення ідеї надлюдської сили єгипетського володаря. Кам'яний колос висічено з величезного моноліту. Його висота — 20 м, довжина — 57.

На голові сфінкса — смугаста царська хустка (немес), на чолі висічено урей — священну змію (кобру), що охороняє царську владу. Цей величний страж царського пантеону і сьогодні стоїть на межі дикої пустелі, вражаючи царською величчю і нерозгаданою таємницею, що, здається, навіки застигла на пощербленому сивою давниною обличчі. Монументальний страж і нині вартує Гізахський некрополь. Піраміда Мікеріна поступається своїм сусідкам — пірамідам Хеопса і Хефрена — і стоїть на значній відстані від них. Проте вирізняється обличкуванням з червоного асуанського граніту, який первісне вкривав третину висоти піраміди, а далі змінювався на білі плити з вапняку. В такому вигляді піраміда проіснувала до XVI ст. н.е.

Піраміди, збудовані після піраміди Хефрена, мають значно менші розміри. Якість кладки погіршується, зате порівняно більше уваги приділяється оформленню **поминальних храмів**, їх стіни розписуються кольоровими рельєфами, які звеличували божественне походження царя, його переможні бойові походи тощо.

Наприкінці періоду Стародавнього царства в Єгипті відбуваються важливі соціально-політичні зміни. Постійні війни та гігантські будівельні роботи по спорудженню пірамід та храмів уцент підірвали економіку країни і призвели до ослаблення влади фараонів. Єгипет розпався на окремі області — номи, між правителями яких точилася жорстока боротьба за владу. Період Середнього царства відзначається боротьбою за об'єднання Єгипту, в результаті якої владу в країні захопили південні володарі. Столиця країни переноситься з півночі у місто Фіви (єгипетська назва Уасет), де розпочинається інтенсивне спорудження царських гробниць і храмів.

Найвидатнішим у фіванському некрополі є поминальний храм в Деїрель-Бахрі царя Ментухотепа I, родоначальника XI династії, котрий завершив об'єднання країни. На стінах збереглися численні рельєфи, виконані в стилі попередньої епохи. Цікавою особливістю будови є спрямування з центру храму невисокої піраміди на масивному цоколі, облицьованій плитами білого вапняку. Та головною архітектурною відзнакою споруди постає фантастична **багатоколонність** — 254 колони. Перед рештками колонади храму можна побачити сліди 6-ти десятків ям, вирубаних у скелі через рівномірні проміжки. Призначення цілком однозначне — для зелених насаджень. Отже, колись перед царським некрополем бував декоративний сад.

Загалом мистецтво Середнього царства позначено прагненням наслідувати пам'ятники Стародавнього царства. Продовжується будівництво пірамід, щоправда, менших за розмірами. Запозичення давніх зразків спостерігається також у скульптурному портреті, який втілює ідеалізований образ царя-бога. Спільну мову з жерцями намагався знайти наступник Ехнатона, його юний зять Тутанхамон, який підозріло помер у молодому віці.

У часи Нового царства були зведені найвідоміші храмові комплекси — храми Амона-Ра в Карнаке і Луксорі, недалеко від Фів. Від Луксора до Карнаку веде пряма двокілометрова дорога — алея сфінксів. Ансамбль храмів дуже складний, будувалися вони віками. Найхарактерніша деталь — безліч величезних колон (в одному із залів Карнака їх 144). Стовбур деяких можуть обхопити тільки п'ять чоловік. Колони стилізовано наслідують нільським рослинам і деревам — їх капітелі (капітель — верхня, прикрашена частина колони) виконані у вигляді закритих або розпущених квіток лотоса, листя пальми.

Ще одне справжнє чудо древньоєгипетської архітектури — скельний храм фараона Рамзеса II в Абу-Симбеле. При вході в храм висічені чотири фігури двадцятиметрової висоти, що зображають самого фараона і головних богів. Храм всередині не має штучного освітлення. Він орієнтований таким чином, що один раз в рік — в день приходу Рамзеса II на престол, сонячні промені досягали головного святилища, освітлювали особи статуй Рамзеса і Амона, а також вибитий на стіні текст мирного договору з хеттами, перемогу над якими отримав фараон. Вже в наш час, в ході будівництва дамби на Нілі храм в Абу — Симбеле попав в зону повного затоплення. Техніка XX ст.

дозволила перенести величезну споруду (правда, по частинах) на безпечне місце.

Як і архітектура, весь стиль древньоєгипетського образотворчого мистецтва виражає ідеєю постійності, вічності. Воно підкорялося найсуворішим канонам. Суворо визначені були типи статуй: що стоїть – фігура напружено випрямлена, ліва нога робить крок уперед, руки опущені і притиснуті до тіла; що сидить – руки встановлені на коліна або одна рука зігнута в лікті, спина випрямлена, погляд спрямований вдалечінь. Протягом Древнього, Середнього і Нового царств численні статуї божеств, фараонів, жреців повторювали ці пози. Особливий канон був прийнятий для зображення фігур на площині – рельєфів, фресок, малюнків на папірусі. Голова і ноги зображалися в профіль, а верхня частина тіла – в анфас. Вся фігура обмальовувалася однією лінією. Розміри зображень передавали систему цінностей: чим значнішим вважався предмет або людина, тим більшого розміру він зображався. Найбільшим зображався фараон (рівним богам), потім – члени його сім'ї, найменшими – раби. Теми композицій були різними – придворне життя, релігійні церемонії, побутові сцени. Часто зображали тварин, причому реалістично. Колірна гамма фресок і розфарбованих рельєфів (рельєфи обов'язково розфарбовувалися) – поєднання жовтих і коричневих із зеленими і блакитними тонами (кольори відповідно землі, рослин, а, значить, життя і неба).

Згідно з уже згадуваним віруванням одна з душ померлого – Ка, повинна була «поселитися» в його зображенні. Щоб досягнути схожості (інакше Ка не впізнає свою матеріальну оболонку) стали виготовляти посмертні гіпсові маски. Так зародилося різьблене портретне мистецтво Древнього Єгипту. Один з найвідоміших жіночих скульптурних образів у всьому світовому мистецтві – портрет Нефертіті, дружини фараона-реформатора Ехнатона. При розкопках Ахет-Атона була знайдена майстерня скульптора Тутмеса, а в ній – портрети членів царської сім'ї. Зображення цариці Нефертіті у високому головному уборі відтворюють звичайно в профіль, при цьому не видно, що робота над зображенням другого ока не закінчена. Пояснюють цю незавершеність по-різному: одні – просто раптово перерваною роботою (в майстерні всюди – сліди погрому), інші – наміром художника, що не захотів, щоб його вироблення замурували в гробницю (в іншому місці вмістище Ка не могло знаходитися).

Аж до поч. ХХ ст. Велика піраміда на плато Гіза у Єгипті була найбільшим монументом, коли-небудь збудованим людьми. Піраміди, Сфінкс, а також більшість монументальних споруд у Єгипті потребували великих наукових знань населення яке їх побудувало, якщо взагалі піраміди були зведені єгиптянами у III тис. до н.е.

Треба зазначити, що точність з якою збудовані піраміди важко оцінити: їх кути абсолютно точно зорієнтовані на частини світу; кути пірамід дорівнюють $89^{\circ}57'27''$ – $89^{\circ}59'58''$, що майже дорівнює прямому куту у 90° (наприклад, ні один дім збудований у сучасному світі не має таких точних

кутів); плити з яких збудовані піраміди настільки щільно укладені, що між ними не можна просунути й лезо ножа.

Але саме вражаюче не те, що цивілізація, яка нещодавно з'явилася на світ та не мала у своєму віданні технічних засобів щоб виконувати таку важку працю змогла побудувати піраміди, а те що піраміди Хеопса, Хефрена та Менкаура абсолютно точно відповідають «поясу Оріона» у сузір'ї Оріона. Діагоналі двох великих пірамід (Хеопса та Хефрена) розташовані по одній прямій. А третя піраміда – Менкаура, що значно поступається за розмірами двом попереднім відхиляється на декілька градусів від прямої проведеної через діагональ пірамід Хеопса і Хефрена. Розташування пірамід повністю збігається із розташуванням зірок на небі. І тепер можна додати те, що має відношення до Єгипту, але може і не є продуктом його цивілізації.

Сузір'я Оріона поступово обертається у небі протягом тисячоліть; вчені-астрономи прорахувавши та проаналізувавши шлях сузір'я дослідили, що приблизно за 10500 років до н.е. «пояс Оріона» знаходився над комплексом великих пірамід у Гізі. Але це не є єдиним збігом. Сфінкс, збудований за версією більшості вчених у 2500р. до н.е. за велінням фараона Хефрена, теж має свої особливості. Так, вже був проведений аналіз голови обличчя Сфінкса та обличчя статуї фараона Хефрена, який показав дуже значні розбіжності і довів, що голова Сфінкса не є головою фараона Хефрена. Грем Хенкок у свою чергу вказав на ерозію, якою вкрито тіло Сфінкса; після досліджень проведених геологами було з'ясовано, що Сфінкс підлягав впливу проливних «тропічних» дощів. Виходячи з того, що вже доведено існування на території Єгипту тропічного клімату у більш ранню епоху: XII – VII тис. до н.е.; факт побудови Сфінкса у 2500р. до н.е. ставиться під сумнів.

Наша Земля обертається навколо Сонця за 365 днів, перебуваючи у межах певних сузір'їв протягом року. А Сонце як і вся Сонячна система обертається навколо центра нашої галактики протягом 25920 років. Кожні 2160 років із цього циклу вона знаходиться у межах певного сузір'я. Саме з цього Хенкок вивів збудування Сфінкса у період з 10970 по 8810рр. до н.е., коли наша Сонячна система знаходилася у Сузір'ї Лева і Сонце у день весняного «рівнодення» сходило на фоні сузір'я Лева. Також видається можливим, що людська голова Сфінкса, на якій нема слідів ерозії, була вирізана пізніше, вже за часів єгипетської цивілізації, а спочатку у Сфінкса була голова лева, як і тулуб. Адже для єгиптян було характерним зображувати Богів у вигляді людей з головами тварин, а не навпаки.

Скульптура. У Стародавньому Єгипті, як і в усьому стародавньому світі, обожнювали сили природи. Після розливу Нілу зміна засухи розквітом рослинності сприймалася як воскресіння бога рослинного світу Осіріса. Міф про чудесне воскресіння його породив вірування людей у загробне життя, яке, у свою чергу, зумовило виникнення й розвиток портретної скульптури. Вважалося, що душа померлого може перебувати в його скульптурному зображенні. Ось чому поряд з муміфікацією трупів у Єгипті значно поширився звичай ставити в місцях поховання статуї.

Давньоєгипетську скульптуру характеризує високий ступінь розвитку, незважаючи на суворі релігійні канони.

Статуям властива симетричність фігур, статичність поз, спокійна зосередженість обличчя. Все це ми спостерігаємо в зображенні фараона Хефрена. Фронтальне положення статуї, узагальненість форм, обличчя, позбавлене афектації, погляд, спрямований вдалечінь, — такі риси скульптури продиктовані культовими вимогами, з покоління в покоління залишаючись характерними ознаками єгипетської пластики. Єгипетські скульптори прекрасно володіли технічними можливостями різних матеріалів: граніту, алебастру, піщанику, дерева, міді тощо.

Про високий рівень скульптури свідчать **портретні статуї фараонів IV династії** Джедефра, Мікеріна, Шепсескфа. Основна думка, яку прагнули донести творці різця, — зобразити фараона як втілення бога. Скульптури відзначаються точним відтворенням пропорцій природи і прекрасним моделюванням форм.

Вагоме місце в єгипетській скульптурі займають **статуї вельмож**. Серед досконаліших — портрети Рахотепа і його дружини — Нофрет. У них правдиво втілені індивідуальні особливості подружжя; повні щоки, товсті губи чоловіка і видовжений нижній овал обличчя жінки. Виразне обличчя зодчого Хеміуна — різкі лінії носа, маленькі уста, глибокі повіки — передає вольовий, жорсткий характер царського родича, керівника будівництва піраміди Хеопса.

Найталановитіші твори відзначаються і типізацією, і гостротою індивідуальних характеристик. Прикладом цьому є образи царського сина Каапера, вельможі Ранофера.

Єгипетські майстри **стінопису** користувалися барвниками мінерального походження. Білу фарбу одержували з вапняку, червону — з червоної вохри, зелену — з малахіту, жовту — з вохри, блакитну — з лазуриту.

Зміст настінних розписів залежав від їхнього призначення: в поминальних храмах уславлювали царя, зображували битви, захоплення полонених, полювання, розповідали про сівбу, жнива, риболовлю, полювання в заростях Нілу, працю ремісників.

Подібні сюжети виконувалися і технікою **рельєфу**. У скульптурі Древнього царства спостерігаються обидва види єгипетського рельєфу: **барельєф і контррельєф** (заглиблення контурів на поверхні каменю).

Композиція рельєфів розгортається в горизонтальних площинах, що знаходяться одна під одною. Своєрідним є також принцип побудови людської фігури на рельєфній площині: голова і ноги — у профіль, плечі і груди — у фас. Постаць царя і вельмож за розмірами набагато більша від інших постатей. Додержуючись основних канонів зображення, художники намагалися розширити коло сюжетів і образів, вводячи у композиції сцени праці, жанрові епізоди.

Стародавні єгиптяни, споряджаючи небіжчиків у потойбічний світ, наділяли їх безліччю потрібних речей, зокрема їхніми улюбленими

літературними творами, тому в стародавніх гробницях виявлено чимало пам'яток староегипетської художньої словесності, й наші знання про неї досить повні.

Найдавніші **літературні пам'ятки** Єгипту збереглися ще від епохи Стародавнього Царства. Це «Тексти пірамід», які містять «біографії» вельмож складені в прозовій і почасти римованій формі твори, що мають не лише історико-пізнавальне, а й певне художнє значення. «Біографії» настільки зрілі художньо, що на той час, поза всяким сумнівом, уже пройшли тривалий період свого розвитку. Отож староегипетська література зародилася ще задовго до появи писемності, в формі **усної народної творчості**. «Біографії» вельмож, наприклад, виникли з обрядових пісень-плачів, у яких спеціальні плакальники й плакальниці не лише демонстрували горе з приводу смерті співвітчизника, а й прославляли його діяння.

Джерела з історії Стародавнього Єгипту поділяються на чотири групи: староегипетські писемні пам'ятки, повідомлення античних авторів та Біблії про Єгипет, жанрові сцени, зображені на стінах храмів і гробниць, пам'ятки матеріальної культури.

Староегипетських текстів збереглося чимало, бо єгиптяни любили писати і нерідко писали на «вічному» матеріалі: на стінах і колонах храмів і гробниць, на кам'яних плитах і саркофагах, на кістяних дощечках (палетках), печатках, амулетах тощо. До того ж вони своїм основним матеріалом для письма папірусом часто пеленали мумії, просочуючи його ароматними смолами, щоб зробити більш довговічним. З писемних джерел єгиптологи найбільше цінують списки фараонів (царів), виявлені на стінах храмів у Карнаці, Абідосі та Саккара. Ці списки містять не лише імена фараонів, а й роки їхнього царювання, що робить їх незамінними для складання хронології. Шкода тільки, що в різних списках фараони іменуються по-різному, бо це нерідко ставить у безвихідь єгиптологів. Цінну історичну інформацію містять також царські літописи, особливо «Палермський камінь», «Аннали Тутмоса III», «Стела Піанхії» («Поема Про Кадешську битву») тощо. Однак до цієї інформації потрібно ставитись, дуже критично, бо фараони мали погану звичку приписувати собі воєнні заслуги своїх попередників, «позичали» один в одного воєнні сюжети та зображували себе переможцями навіть у тих випадках, коли для цього не було жодних підстав.

Важливим, часом незамінним доповненням до писемних джерел, є напрочуд реалістичні жанрові сцени на кольорових рельєфах і розписах єгипетських храмів, гробниць і саркофагів. Єгиптяни вірили, що ці зображення «оживуть» на тому світі, щоб небіжчик опинився у звичному для нього оточенні, тому виконували їх якомога правдивіше й всеосяжніше, що перетворило їх на справжню енциклопедію староегипетського життя.

Цінні повідомлення про Стародавній Єгипет є в іноземних вавилонських, асирійських, кушитських та ін. написах. Щодо Біблії, то її єгипетські сюжети стосуються майже виключно перебування стародавніх євреїв у цій країні.

Серед єгипетських писемних джерел майже повністю відсутні юридичні документи та матеріали господарської звітності, а ті окремі, що дійшли до нас, не в усьому правдиво відтворюють господарське життя країни. Щоб дослідити суспільне життя в Єгипті, вченим доводиться більше користуватися літературними і навіть релігійно-міфологічними сюжетами, спадщиною староегипетського малярства.

Про наукові знання у Стародавньому Єгипті розповідають словники, задачники, медичні та астрономічні трактати, найдавніша у світі «енциклопедія» («енциклопедія Аменемопе»). Релігійне життя стародавніх єгиптян досить яскраво відображене в їхній багатій заупокійній літературі («Тексти пірамід», «Тексти саркофагів», «Книга мертвих» тощо).

Африканське мистецтво – об'єднана назва культурної діяльності різних етносів, що проживають на африканському континенті.

Африканське мистецтво включає в себе твори безлічі різних культур, часто генетично або дифузійно не пов'язаних один з одним, однак, на думку деяких дослідників, для більшості продуктів африканської культури властиві спільні риси:

1. В центрі уваги знаходиться людська фігура.
2. Абстракція домінує над реалістичністю.
3. Головна форма - скульптура. З цього випливає ще одна особливість: домінування тривимірного простору над двовимірним.
4. Поширеність свого роду акціонізму, в якому використовуються предмети мистецтва. Тим самим предмети мистецтва зі статичних перетворюються на «рухомі» (такою може виступати маска, що використовується під час церемонії).
5. Нелінійне масштабування (спотворені пропорції), яке Леопольд Седар Сенгор називав «динамічної симетрією».

Африканська пластика

Африканська пластика включає в себе маски і статуетки, що використовуються в ритуальних цілях.

В цілому маски можна розділити на дві основні групи:

- Маски зі спокійними обличчями, очі в яких зазвичай закриті. Вони зображували померлих родичів і їх використовували в похоронних обрядах або під час святкувань.
- Застрашливі маски, де людські риси обличчя часто поєднувалося з рисами звіра. Їх одягали члени таємних товариств під час традиційних свят або полювання за нечистою силою. Так людина в масці дає тимчасовий притулок духу, який ця маска зображала.

Африканські статуетки переважно зображують померлу людину, будучи вмістилищем її душі, або тварину, яка була пов'язана із тотемним предком етносу, як наприклад, поширена статуетка антилопи у народі Малі.

З кінця XIX в. в Європі з'явився інтерес до мистецтва африканської, австралійської та східних цивілізацій. Деякі риси африканської пластики

були запозичені кубістами на початку ХХ ст. Однією з найбільш яскравих ілюстрацій може послужити картина Авіньонські Пікассо.

Африканська маска – явище багатогранне. Її можна розглядати як елемент соціального життя і образне втілення релігійних повір'їв, як приналежність своєрідного театрального дійства – ритуального танцю і, нарешті, як витвір мистецтва.

Маски – характерний і дуже яскравий прояв творчості африканських народів. Вони набули поширення у народів тропічної Африки, головним чином її західного узбережжя від Малі до Анголи включно. Подекуди вони досі відіграють велику роль в суспільному житті, а найчастіше є приналежністю святкового карнавалу.

Надзвичайно різноманітні розміри і форми масок, манери їх виконання і матеріали, з яких вони зроблені. Але вони завжди магичні. Маски не тільки відображали зміст місцевих вірувань; вони були необхідною приналежністю секретних товариств родової знаті, свого роду чоловічих клубів, діяльність яких носила в значній мірі культовий характер.

Маски були різні. Лицьова маска забезпечена отворами для очей, зрідка – для рота. Іноді роблять рухливу нижню щелепу; паща, забезпечена довгими зубами з очерету, може при цьому відкриватися і з шумом захоплюватися. Лицьова маска закріплюється сіткою або системою шнурків, продітих у верхній край маски і підв'язаних двома стрічками на грудях або до поясу. Танцюрист, крім того, притримує зубами дерев'яний стрижень, що з'єднує бокові краї маски. Маски-шоломи, покриваючи всю голову, не вимагають зав'язок. Є маски у вигляді головного убору, укріплені на круглій плетеній шапочці в горизонтальному або похилому положенні. Існують маски, які носять на лобі, а також масивні маски, що спираються на плечі. Можна зустріти маски, що зображують неживі предмети, наприклад, - будинок з вікнами, пілястрами і розписним візерунком. Іноді стилізація призводить до чисто орнаментальних форм.

При великій різноманітності конструкцій не дивно, що за розмірами маски бувають від декількох сантиметрів (маски-підвіски, «маски дублікати») до 70 - 80 см; якщо ж узяти до уваги всякого роду наверхня - до 10 м (наприклад, «великі маски» догонів, що вживаються у виняткових випадках). Вага масок досягає іноді 30 кг (таку маску несуть два або кілька осіб) і визначає ритм танцю, стрімкі або плавні рухи танцюристів. Важка маска дозволяє лише насилу переставляти ноги.

Дерево різних порід служить головним чином матеріалом для масок. Процес виготовлення супроводжується заклинаннями і невеликими жертвопринесеннями. Для обробки дерева застосовують найпростіші інструменти – тесло і гнучкий ніж або скобель з вузької смужки заліза з двома ручками. Готові вироби зачищають шорстким листом або наждачним папером. Оберігаючи дерево від згубної дії тропічного клімату, його просочують маслами і полірують; звідси - приємна глянцева фактура. Маски забарвлюють чорною, білою і червоною фарбою мінерального та рослинного походження (наприклад, чорна – обвуглені зерна плодів, розтерті і розведені

відваром таніну, біла – з суміші вапна, товченого рису, а також посліду змій і ящірок, червона – охра). Фарби наносять пензликом або пташиним пером. Для посилення виразності додають деталі зі шкіри та металу, раковини каурі, пір'я, намиста, волокно пальми-рафії.

Застосовують і інші матеріали. В Анголі роблять маски з деревного волокна по каркасу із прутів. Бувають плетені з рафії або тканинні маски-капюшони. Ашанті (Гана) відливали маски обожнюємих царів із бронзи та золота. Маски-підвіски (середньовічний Бенін, Конго) різали зі слонової кістки.

Маска поєднується з костюмом з волокон рафії або тканини. Це може бути туніка, спідниця, панталони. У догонів спідниці з фібри бувають короткі, до колін, - жовті, червоні, чорні, а довгі - завжди чорні. До спідниці додається нагрудна опояска, теж з фібри, з плетеними бретельками, іноді прикрашеними раковинами каурі. Якщо зображується жіночий персонаж, на грудях закріплюють дві половинки плоду баобаба, пофарбовані в чорний колір. Іноді тіло вкривають шкірою, навіть пір'ям. Обличчя під маскою прикривають капюшоном у формі головного убору або завісою з щілинами для очей.

Власне кажучи маски – це образне втілення духів, пантеон місцевих богів (персоніфікація сил природи – неба, води, землі) і обожнюваних предків. Дух-посередник в образі маски залучається до участі в господарських справах і громадських подіях. Кожен дух, а отже, і маска, відає особливою сферою діяльності. Одні покликані оберігати плоди на деревах і зерно в коморах, інші – викликати дощ; маски необхідні в обряді ініціації, яким відзначається статева зрілість юнаків та дівчат; вживають їх і в хвалебному ритуалі. Якась «материнська маска» виступає як суддя, законодавець і пророчиця, а також нічний сторож, який охороняє село від відьом і леопардів. Деякі маски зображують духів легендарних вождів і предків. Сучасні маски представляють шарж або зображують високопоставлених осіб.

Зовнішнє вираження духу – образ людини (бувають маски жіночі та чоловічі) або тварини. У пантеон масок входять всі відомі в Африці птахи, плазуни і комахи. Зооморфні маски зазвичай сильно стилізовані.

Різні народи Африки вносять в мистецтво маски свої образи, свої особливі риси. Кожен клан виконує маски в індивідуальній, часто тотемістичній формі. Стилізовані маски Моссі (Верхня Вольта) зображують антилопу з довгими рогами або представляють вузьку вертикальну пластину з різьбленим поліхромним орнаментом. Витончені маски Гуро (Берег Слонової Кістки) відрізняються подовженим овалом особи з опуклим чолом і вузьким косим розрізом очей. Загадкові маски з Габону легко пізнаються по м'якій півусмішці їх монголоїдного білого обличчя з червоним ротом і високою чорною зачіскою. Для бага (Гвінея) притаманні маски у вигляді жіночого бюста, які носять на плечах. Дивовижні маски екої, що живуть на стику південно-східної Нігерії і Камеруну. Тут дерев'яні голови, обтягнуті шкірою антилопи, зображують покійних членів секретного суспільств. Їх

зіниці і зуби викладені листовим залізом, голова часто увінчана химерно завитими рогами. Незважаючи на реалістичне трактування, у них проглядаються демонічні риси. Образ цих масок, ймовірно, навіяний давнім звичаєм полювання за головами, яким колись займалися місцеві племена. Взаємовплив призвів до поширення деяких типів масок на широкій території.

Представляючи матеріальне втілення духу в образі живих істот, маска в той же час є носієм абстрактного поняття: сили, достатку, родючості, багатства і т. п. Ці поняття укладаються в певні символи або виражаються наочними засобами.

Наприклад, ознакою багатства вважаються товсті, надуті щоки. Якщо функції духу ускладнені або в них розрізняються якісь відтінки, маску наділяють додатковими аксесуарами, синтезуючи два або кілька образів. Людська маска часто увінчана пташкою, доповнена рогами антилопи, кабанячими іклами, пташиним дзьобом. У йоруба й ібо (Нігерія) багатофігурні композиції утворюють над маскою високу піраміду. Маски екої та інших племен бувають дволикими, висловлюючи, можливо, всевідання духу, споглядання минулого і майбутнього, навіть потрійними.

Символічна роль маски як елемента активного, випромінюючого життєву силу, вимагає граничної експресії. Прагнучи підкреслити певні властивості маски, вдаються до будь-яких засобів – стилізують реальний образ, утрирують ті чи інші риси (наприклад, підклеюють натуральне волосся і вставляють справжні зуби).

Діапазон виражальних засобів надзвичайно широкий: від грубого лубка і дуже умовної стилізації до талановитого гротеску і реалістичного відтворення природи. Багаті відтінки творчості африканців викликають часом несподівані асоціації з модними течіями сучасного західного мистецтва (експресіонізм, кубізм, абстракціонізм). Багато немов вирубаних сокирою зразків нагадують жахливого робота.

Спрощені і огрублені риси маски аж ніяк не говорять про відсутність майстерності: той же народ, можливо, ті ж руки вирізають з дерева чудові скульптури. Деякі деталі можуть бути викликані суто технічними міркуваннями; трубчаста форма очей дозволяє носієві маски зберегти інкогніто, а ящикований рот, як рупор, змінює і підсилює голос. Але навіть гротескні фантастичні маски нерідко вражають вмільним ліпленням деталі – рота, носа, очних орбіт. Риси масок відтворюють племінні ознаки (відзначаються, наприклад, зачіски і прийоми татуювання). У тих випадках, коли маска передає риси реального і конкретного персонажу – царя, вождя, пращура, – ми безумовно маємо зразки портретної скульптури.

Маски емоційні й динамічні, вони відтворюють складну гаму почуттів, найтонші відтінки настроїв. Маски сміються, плачуть і будують гримаси. Нерідко вони беруть зловісний вираз, лютий відштовхуючий вигляд. Загрозливий характер масок пов'язаний з їх функціями: діяльність деяких товариств будувалася на залякуванні непосвячених, подекуди практикувалися людські жертвоприношення. Деякі маски були оточені страшними заборонами, і один кинутий на них погляд міг коштувати

непосвяченому життя. Крім того, маски, оберігаючи людину, відлякують злих духів.

Поводження з масками залежить від місця і часу. Маски зберігають у затишних святилищах і печерах або в хатині глави суспільства. Іноді - вони предмети культу, які окропляються кров'ю і маслом. Особистість носія маски в урочистих обрядах прихована від непосвячених; на святах після закінчення танцю маски знімаються і майстерність виконавців обговорюється присутніми. Молоді люди перед обрядом ініціації часто самі вирізають собі маски і вибирають характер танцю. Подекуди виконання масок було предметом змагання, і кращі твори заохочувалися присудженням особливого почесного титулу. Це сприяло прояву нових форм, все більш химерних і різноманітних.

Африканські маски - результат багатомісячних нашарувань ідеології, примітивної, часом реакційної, і в той же час вони - свідчення надзвичайної художньої обдарованості африканських народів. Вільний політ фантазії їх творців народжує форми і образи то реальні, то фантастичні, найнесподіваніші, нескінченно різноманітні і неймовірно химерні.

Африканська музика. Етнічна музика чорного континенту сягає корінням увікові традиції стародавніх імперій, які дали початок неповторної гами звуків сучасної Африки.

African music – музична культура негрів західної, центральної та південної частин Африки, об'єднаних спільністю музичної мови, ладової системи, ритміки, музичного інструментарію тощо. Для африканської музики типовим ладом є пентатоніка, ритміка відзначається складністю, застосуванням розвинених форм поліметрії та поліритмії, які створюють спільне перехресне звучання ритмів кількох барабанів, що створює ефект синкопування. Для вокальної манери африканської музики характерні напруженість і хрипуватість звучання, вібрація, глісандування інтонацій, горлові та носові звуки, високий фальцет, вигуки, контрастне використання крайніх регістрів, питально - відповідна структура перегуків виконавців. До інструментарію входять сотні різновидів барабанів, ксилофон, маримба, там-там, гонг, дзвіночки, тріскачки, роги, труба, флейта тощо. Африканська музика, експортована з невільниками до США, суттєво вплинула на появу нових форм, зокрема, джазу.

Африканський танець. В Африці танцюють всі. Ніякої дискримінації по комплекції. Ніякого індивідуалізму. Ніяких «парних бальних» за дуже малим винятком. Танцює вся спільнота – від дітей до людей цілком поважного віку. Соліст або пара можуть виступити тільки в середині кола, всередині свого колективу. Але торкатися один одного в цій парі не прийнято. Чіткої межі, до речі, між виступаючими і глядачами немає: останні можуть легко вступити в коло, навіть якщо це ритуальний танець.

Єдине розділення, яке може існувати – гендерне: є танці, які танцюють жінки, є строго чоловічі. Чоловіки часто використовують суто «чоловічі предмети» - палиці, зброя, в танці зустрічаються елементи боксу (меренга). У

Бурунді і Руанді є танець Будемера, який виконується чоловіками в колі, а у вождя - коров'ячі хвости в руках.

Діти обов'язково підкреслюють свою гендерну роль: я – чоловік, або я – жінка. Ніяких спеціальних дитячих ігрових танців, тут всі – дорослі. Нехай майбутні, але вже зараз все «не по-дитячому». Дівчата спеціально вивчають свої танці, хлопчикам важливо показати свою витривалість і мужність.

Чоловіки багато стрибають. Це і наслідувальні руху звірів, і певний малюнок танцю. Масаї взагалі тільки стрибають і більше нічого. Зате відразу видно – хто вище стрибає, той, значить, краще танцює. У жінок - величезна кількість рухів, велика частина з них – на напівзігнутих ногах (але не те ж саме, що *демі пліє* в балеті), тіло злегка нахилене. Крутіння, тряска нижньої частини тіла – особливе жіноче мистецтво. Переважає тематика суто жіноча (зі ступою, наприклад), але є й танці з ножами.

В африканських танцях тіло розмовляє, артикулює. І артикулює складно, поліритмічно. Кінцівки, плечі, голова, груди, стегна можуть здійснювати одночасно різні рухи. Навіть не рухаючись у просторі, тіло танцюючого може здійснювати безліч складних рухів окремими частинами. А якщо додати сюди часті ритмічні коливання назад і вперед, то виходить цілий комплекс-танець на одному місці.

Варіантів африканських танців безліч. Всі вони поділяються за своєю тематикою.

Танці воїнів. Вони по-різному називаються (наприклад, Мокоротло в Лесото), але досить схоже танцюються, що не дивно. Найвідоміший танець - Агбекор (в давнину називався Атамга - «висока клятва»). Традиційно танцюється в Західній Африці, популярний у народі еве (Гана, Бенін). У цьому танці висока наслідувальна частина військових «тактичних» рухів.

Ще один знаменитий танець - н'голо - «танець зебр» (Ангола, Мозамбик). Спочатку - як поєдинок племен мазінгас і камбіндас, де переможець отримував в якості призу придивилася дівчину без викупу. І танець-боротьба н'голо, «переїхавши» разом з рабами в Бразилію, став основою всесвітньо відомого танцю-боротьби Капоейри.

Танці мисливців. Африканські танці часто нагадують проголове вигляді життєдіяльності людини - полюванні: і самі рухи, і звірині маски. Тут і Мдомнаг (Чад), Лінгун (Бенін), Ндламу (ПАР). Танцюристи в звіриних шкурах (леопардових, мавпячих), в пташиному пір'ї зображують самі захоплюючі моменти полювання.

Танці врожаю. Ритуальний характер африканських танців - здавна найважливіший. Звернення до богів, прохання про гарний урожай і про достаток води, що важливо, оскільки мова йде про танці тих країн, які знаходяться неподалік від Сахари (за Сахарою). Тема родючості - найдавніша і найважливіша для людства.

Танці любові. Виконуються в певних випадках: наприклад, жінками на весіллі в честь нареченої.

Ритуальні танці ініціації. Визнання дорослості з боку спільноти і гордості з боку молоді - головний сенс цього дійства. Дивно, але ці танці збереглися в більшості країн.

Танці-вітання на честь дорогого гостя. Підкреслюється повага до гостя і задоволення від його присутності. У танці розповідається і про те, наскільки талановиті і прекрасні самі господарі.

Танці викликання духів - традиційні для багатьох районів Центральної і Західної Африки. Духи - оріша - еманції єдиного бога бога-творця Олодумаре. Це дуже серйозні і важливі духи, які «регулюють» майже все людське життя. Культ оріші поширений втому числі на Кубі і в Бразилії. Какіламбе - танець, названий на честь лісового могутнього оріші. Духа викликають танцем, і він є в образі великої танцюючою статуї (солом'яний-дерев'яно-ганчір'яній) і в масці.

Крім викликання духів, танцями можна духів і вигнати (такий Мганда, мапіко в Мозамбіку).

Особливе місце займають Цілющі танці (або Лікувальні, або Танці лікування). За описом очевидців, ці танці не тільки могли вивести людину з важкого психологічного стану, пов'язаного, скажімо, із загибеллю близької людини, а й реально лікувати, наприклад, епілепсію. Тут, звичайно, наукових даних мало.

У всіх цих групах танців, крім Какіламбе, найбільш відомі танці Ндламу, Амбассе Бей (Ambasse bey or ambas-i-bay) і Букутсі з Камеруну, Квасса-Квасса з Конго, Янкаді з Гвінеї, Лінгун (Бенін), Купе декалей (Coup - Dcal - Берег Слонової Кістки і вже давно Париж) та багато інших.

Інтерес до африканських танців у наш час не випадковий. Вони мало вивчені, хоча їх вплив на сучасну танцювальну культуру безсумнівний.

Ісламське мистецтво – мистецтво народів, які сповідують іслам (мусульманство). Більшість особливостей ісламського мистецтва прямо чи опосередковано пов'язані з ідеологічною основою культури чи культур мусульманських народів – релігією ісламу. Хоча корені цього мистецтва сягають лише VII століття, воно вважається одним з найдавніших мистецтв світу. Поширене не тільки на Аравійському півострові, де історично виник іслам, але й в інших регіонах, де спостерігалася культурна чи військово-політична присутність великих ісламських держав – на значній території від Іспанії до Індії. Шедеври мусульманського мистецтва по праву займають одне з чільних місць у художній скарбниці людства:

- Архітектура
- Образотворче мистецтво
- Декоративно-ужиткове мистецтво (кераміка, торевтика, ткацтво та килимарство)
- Каліграфія
- Мініатюра
- Поезія

Ісламська архітектура – сукупність архітектурних стилів країн Близького та Середнього Сходу, Кавказу, Індії та Піренейського півострова. Принципи мусульманської архітектури сформувалися після VII ст. під впливом ісламу як панівної релігії в регіоні. Традиційно виділяють п'ять архітектурних шкіл: сирійсько-єгипетську, перську, індійську, магрибську та османську (дрібніші – іракська, середньоазійська, вважаються похідними)

Типи будівель

1. Мечеть
2. Медресе
3. Ханака
4. Рибат
5. Громадські споруди

Стилі

1. Перська ісламська архітектура
2. Магрибська ісламська архітектура
3. Індо-ісламська архітектура
4. Османська архітектура

Архітектурний стиль, хуец, виник у VII ст. на Близькому Сході. Перша мечеть була побудована у Медині одразу після хіджри пророка Мухаммеда. З північного боку (звернутого до Єрусалиму) на пальмових стовбурах був закріплений дах для захисту віруючих від сонця.

Вже перші мечеті, що були збудовані у великих містах, завойованих мусульманами, мали дах, що спирався на колони. Іноді це були стовбури дерев, іноді використовували колони зруйнованих будівель греко-римсько-візантійського періоду. Після того, як Мекка підкорилась ісламу, у кожній мечеті встановлювалась ніша – міхраб, що вказувала на кіблу – напрямок на Мекку.

Перші мечеті будувалися з огляду на візантійську церковну архітектуру. Після перетворення церкви Івана Хрестителя у Дамаску на мечеть, на завойованих землях стали будувати мечеті, що повторювали план цієї будівлі. Деякі з них повторювали хрестоподібний план, характерний для візантійських церков. За таким планом збудована мечеть султана Хасана в Каїрі. Пізніше такі мечеті почали обростати допоміжними приміщеннями: бібліотеками, школами, безкоштовними їдальнями

Мечеть – місце для молитви і богослужіння, молитовний дім у мусульман. У середньовіччі мечеть окрім релігійних функцій відігравала і соціальні – у ній відбувалося навчання, зібрання жителів, надавався притулок подорожнім і т. д.

Медресе – мусульманські релігійні навчальні заклади. Медресе відкривалися зазвичай при великих мечетях. У них готували служителів культу, вчителів початкових мусульманських шкіл, а також службовців держапарату

Ханака – приміщення для проживання суфійських вчителів та їх послідовників

Рибат – споруда, що одночасно була мусульманським монастирем та фортецею

Громадські споруди Для ісламської архітектури характерними є караван-сараї (заїжджі двори), криті ринки, громадські лазні (хаммам) та ін. споруди

Стилі

Перська ісламська архітектура (Мавзолей Імама Рези в Мешхеді)

Ісламське завоювання Ірану у VII ст. призвело до того, що ісламська архітектура раннього періоду перейняла і прийняла архітектурні традиції колишньої Перської імперії.

У X ст. з'являється новий тип мечетей, які плануються на взірць зороастрійських храмів – квадратне приміщення увінчується куполом. Характерним для іранських культових споруд став айван(ніша зі склепіннями).

Для перського стилю властиві конусоподібні цегляні колони, великі аркади та арки, які підтримуються кількома колонами. У Південній Азії були запозичені елементи індуїстської архітектури, та пізніше вони були витіснені перськими мотивами.

У іранській ісламській архітектурі велике значення надавалося відкритому простору внутрішнього двору. Це виявлялося як у цивільній архітектурі (житлових будинках, караван-сараях, палацах), так і культових спорудах (мечетях та медресе)

Магрибська ісламська архітектура (Альгамбра)

З будівництвом Великої мечеті в Кордобі (нині кафедральний собор) у 785 р. пов'язане виникнення ісламської архітектури на Іберійському півострові та Північній Африці. Ця мечеть відома своїми величними арками. Апогеєм магрибської архітектури стала – Альгамбра – розкішна фортеця-палац у Гранаді. Її стіни прикрашені стилізованими рослинними мотивами, арабськими надписами та арабесками; вкриті глазурованою плиткою.

Навіть після закінчення Реконкісти тривав ісламський вплив на іспанську архітектуру

Індо-ісламська архітектура (Тадж Махал)

Мусульманська архітектура Індії сформувалася під впливом традицій перської архітектури. Проте індійська архітектурна школа відрізняється від перської передовсім матеріалами, що застосовувалися під час будівництва.

Найвидатнішим прикладом індо-ісламської архітектури вважається Тадж Махал, будівництво якого було закінчене у 1648 р імператором Шахом Джаханом на пошанування пам'яті про свою дружину Мумзат Махал

Османська архітектура (Мечеть Селіміє (1568—1574 рр.))

Ісламська архітектура Туреччини розвивалася під впливом Візантії, Персії та Сирії. Турецькі архітектори створили власний тип купола. Понад 500 років принципи візантійської архітектури (собор св. Софії) слугували основою для будівництва більшості мечетей.

Османи оволоділи технікою будівництва будівель з великим внутрішнім простором під невагомими на вигляд, але масивними куполами, й досягли неперевершеної гармонії між зовнішнім та внутрішнім простором

Арабська каліграфія, також ісламська каліграфія, або мистецтво зображення слова, є ключовим елементом ісламської культури, такою ж невід'ємною її частиною, як мусульманство або арабська мова. В арабських країнах це мистецтво було доведено до абсолютного ступеня довершеності.

На відміну від Європи, де каліграфія вже давно є другорядним мистецтвом, в країнах, що використовують арабський алфавіт, вона довгий час продовжувала успішно розвиватись не тільки в спеціальних документах, а й в художніх цілях. Одна з причин цього – рукописна природа арабського письма, яка дуже складно пристосовувалась до друкованої форми, для чого в арабському світі знадобилось на декілька століть більше, ніж Гутенбергу в Європі, тому в той час, як на заході поширювалось друкарство, в арабському світі продовжувався розвиток рукопису. Басмала, майстерно виконана в стилі сульс, не відриваючи руки від листа. Басмала в стилі куфі (зверху) та насх (знизу).

Але набагато важливішою причиною розвитку художньої каліграфії була релігія. Коран не забороняє зображення людей та тварин на малюнках, але з розповсюдженням ісламу були успадковані і вкорінені в той час забобони проти образотворчого мистецтва. Заборона на малювання живих істот з'явилась у зв'язку з осторогою на поклоніння цим зображенням. Усі чотири школи ісламського права заборонили створення образів, заявивши, що художник, який на це наважиться, буде проклятим в Судний день – арабесок (композицій, в основі яких чіткі геометричні форми або зображення листя та квітів) або до каліграфії. Арабська каліграфія стала вживатись не тільки для створення копій Корана, але й в багатьох інших художніх цілях — в розписі фарфору, в оформленні килимів та інших тканин, на монетах та в архітектурі (особливо в мечетях та на могилах).

Ступінь володіння каліграфією в арабських країнах з часом став показником освіченості та духовної довершеності людини. Каліграфію почали викладати впочатковій школі та духовних училищах (медресах). Однак дійсними віртуозами ставали лише обрані каліграфи (хаттати), досвідчені в усіх тонкощах арабських почерків та накреслень.

Стилі арабського письма були канонізовані. В основі такої канонізації була чітка система «статуного письма» (хатт мансуб), розроблена багдадським каліграфом Ібн-Муклою (886-940). Ця система пропорцій, які визначали співвідношення горизонтальних та вертикальних елементів букв, а також букв у рядку.

Найпершими з таких канонічних почерків вважаються куфі (від назви міста Куфа в Іраку), геометризовано-монументальний та тяжіє до прямих ліній та чітких геометричних форм. Його використовували, зокрема, для створення перших написаних рукою копій Корана.

Інший стиль – насх («листування»), горизонтальний, строгий почерк, який використовувався в листуванні та створенні ділових паперів, і для цих

цілей продовжує вживатись дотепер в різних варіаціях. Вважається, що від нього ведуть свій родовід усі пізніші варіації арабської каліграфії:

мухаккак («правильний») – жирне накреслення з широкими діагональними розчерками;

пульс («одна третина») – більш курсивний різновид насха, де криволінійні та прямолінійні елементи співвідносяться в пропорції 1/3;

такі («указ») – різновид сульса, в якому букви іноді з'єднуються одна з одною;

рукаї (рика) – основний різновид рукописного шрифту і дотепер;

райхані («базиліковий») – дуже витончений декоративний почерк, різновид сульса, який порівнювали з ароматом квітучого базиліку.

На базі цих канонічних стилів потім була розроблена безліч похідних. В Ірані, наприклад, використовується дуже елегантний та витончений шрифт – таалік, в якому горизонтальні штрихи букв витягнуті під визначеним кутом. Від тааліку походить інший шрифт – насталік, неперевершено легкий та чіткий шрифт.

Від обраного стилю письма залежав і спосіб застругування очеретяного пера (калама).

Для документів, які видавали державні органи Оттоманської імперії, було розроблено спеціальний шрифт – дивані (від «диван» - державна рада). Це дуже витончений декоративний шрифт із великими діагональними завитками, але досить легкий для читання. Зараз його використовують в офіційних документах і прикрашати архітектурні споруди.

Ще одним цікавим витвором ісламських каліграфів, була тугра – стилізоване зображення імен Оттоманських султанів, яке спочатку вживалось як віза для імператорських указів. Пізніше тугру використовували правителі не лише Туреччини, а й інших арабських країн як царську емблему на монетах і печатках аналогічно тому, як європейські монархи використовували герби або монограми.

Ще один різновид каліграфії – мусанна («подвійний»). Цей стиль не є шрифтом як таким, а складається з тексту, виконаного стандартним шрифтом, наприклад насхом, в формі де одна частина є дзеркальним відображенням іншою. Ще цікавішою був різновид каліграфії, де текст (зазвичай вираз з Корану) розписаний в форму птахи, тварини, дерева або якогось іншого предмету.

Контрольні запитання та завдання:

1. Визначити особливості мистецтва Стародавнього Єгипту
2. Розкрити особливості мистецтва ісламу
3. Охарактеризувати музичну культуру арабо-мусульманського регіону
4. Охарактеризувати маски та скульптуру тропічної Африки
5. Охарактеризувати музично-танцювальну магію африканців
6. Розкрити поняття космічності архітектури давньоєгипетських пірамід

7. Пояснити суть монументальності єгипетських храмів
8. Розкрити особливості образотворчого канону в давньоєгипетському мистецтві
9. Шумеро-аккадське Дворіччя: монументальність храмів-зиккуратів.

Література:

1. Історія світової культури. Культурні регіони / під ред. Левчук Л.Т. – Київ, 1997.
2. Левчук Л. Т. Історія світової культури – 2000 р. [Електронний режим доступу]http://pidruchniki.ws/00000000/kulturologiya/istoriya_svitovoyi_kulturi_-_levchuk_l_t
3. Полікарпов В.С. Лекції з історії світової культури. – Харків, 1990.

Тема 3. Мистецтво індійського та далекосхідного культурних регіонів

Мистецтво в культурі Індії: філософсько-релігійна основа. Стародавнє та Середньовічне мистецтво Китаю.

Мистецтво в культурі Індії. Індійське мистецтво протягом свого існування позначене тісним зв'язком з панівними в різних періодах релігійними системами. Майже всі його пам'ятки, що дійшли до наших часів, мали релігійний характер: літературні твори, архітектурні, скульптурні, живописні шедеври, навіть славнозвісні індійські танці. Безперечно, в країні існувало і світське мистецтво, але основними свідченнями щодо нього залишилися тільки літературно-історичні описи. Самі пам'ятки не збереглися, адже відрізнявся навіть використовуваний для будівництва матеріал: камінь — для релігійних святинь; дерево, цегла та глина — для світських споруд. Пріоритет релігії в індійській культурі яскраво виявився у сфері мистецтва.

Поряд із релігійною основою мистецтву Індії притаманне укорінення в глибоку давнину. По-перше, усі художні твори в різних видах і жанрах найтіснішим чином органічно пов'язані з народними легендами, епосом, філософсько-релігійними уявленнями, культурними цінностями, що існували тут протягом тисячоліть і беруть свій початок зі стародавніх часів. По-друге, усі художні твори індійського мистецтва відповідають певним художнім стандартам і канонам, які зберігалися поколіннями майстрів у національно-культурній неповторності. Остання риса досить важлива для характеристики мистецтва Індії, адже саме ця сфера її культури зазнавала впродовж своєї історії багато іноземних впливів. Персія, греко-римський світ, мусульманські культури, британська вестернізація залишили помітний слід у розвитку індійського мистецтва. Але попри всі ці впливи Індія зберегла свою художню самобутність, вбираючи радше формальні чужі новації, але залишаючи змістовність свого культурного колориту.

Історичні долі індійського мистецтва прослідковуються на різних етапах по-різному. Сива давнина майже не залишила матеріальних пам'яток, виготовлених із недовговічного матеріалу (дерева). Найсуттєвішими свідченнями розвитку індійського мистецтва за тих часів залишилися літературні тексти, які несли в собі історичні оповіді давнини. Безперечно, яскравими свідченнями художніх традицій індійської культури завжди були вироби прикладного мистецтва. Пізніші епохи, коли індійські будівельники перейшли до використання каменю, представлені значними пам'ятками архітектури, скульптури, живопису. За матеріальними свідченнями дослідники індійського мистецтва виділяють кілька періодів його історичного розвитку.

Хараппська цивілізація (III—II ст. до н. е.) за результатами археологічних досліджень представлена як найдавніший етап у розвитку індійської культури. Характерна для цього періоду художня майстерність утілена в **гліптиці** — вирізаних із каменю чи теракоти печатках із досконалими зображеннями тварин, птахів, людей і з різноманітними писемними знаками, у мистецтві скульптурної мініатюри, в ювелірних виробках, у досконалій кераміці.

Період, що розпочався після занепаду Хараппи й тривав до VI століття до нашої ери, не залишив якихось істотних матеріальних пам'яток. Про нього свідчать ведійські релігійні тексти, стародавній епос «Махабхарата» й «Рамаяна». За цими свідченнями, індоарії — послідовники ведійської релігії не мали особливої потреби в будівництві храмів. Виконання їхнього релігійного обряду жертвопринесень проходило переважно на відкритому місці, де споруджувалися тимчасові олтарі. Лише із VI століття до нашої ери, з періоду утворення перших індійських імперій, з'являються ті нам'ятки художньої культури Індії, які й тепер засвідчують історичний шлях її розвитку.

Більшість архітектурних і скульптурних пам'яток датується періодом між IV століттям до нашої ери та першими віками нашої ери. Це — магадсько-маурійська епоха.

Найсуттєвіші художні надбання її належать до часів панування **буддизму за династії Маур'їв**, особливо за царювання Ашоки. Це був період розквіту міст — центрів ремесла, торгівлі, науки та мистецтва. У Мегасфена, який був послом Селевків при дворі Чандра Гупти I, засновника маурійської імперії, залишився опис столиці імперії — Паталіпутри з вражаючим уяву царським палацом. Але через недовговічний матеріал ці архітектурні витвори не збереглися. Відтоді залишилися тільки кам'яні споруди, пов'язані з буддійською релігією. Особливий розквіт будівництва буддійських культових споруд припадав на період правління Ашоки, коли розпочалося масове будівництво ступ, монастирів, що називалися сангхарами чи віхарами, та храмів-чайт'я.

Ступа походить від могильних пагорбів. Це — монолітна будівля, призначена для збереження буддійських реліквій. Вона споруджувалася на честь самого Будди, а інколи — якоїсь особи чи події, що шанувалася

буддистами. Найпоширеніша форма ступи — напівсфера на квадратному підвищенні. Вгорі ступа завершувалася релікварієм і символічними парасолями, навколо неї зводили огорожу із чотирма ворітьми, зорієнтованими на всі сторони світу. На воротах традиційно встановлювалися рельєфи із зображенням епізодів із життя Будди. Усередині огорожі пролягала доріжка, для церемоніального обходу ступи. Ступи були різних розмірів. Маленькі, циліндричної форми, розміщувалися всередині храму. З 84 000 ступ, споруджених Ашокою, збереглося лише декілька. Серед найвідоміших — ступи в Бхархуті, в Санчі, в Ашараваті (II ст до н. є).

Буддійська чайт'я — це храм-молішня, в якому відправлявся обряд поклоніння ступі. Чайти споруджувалися із цегли, дерева та інших недовговічних матеріалів і тому вони, в основному, не збереглися, за винятком печерних храмових комплексів Аджанти, Насіки, Карлі.

Пам'ятки **скельної архітектури** датуються вже III століттям до нашої ери й розвиваються аж до X століття нашої ери. Вважається, що їхньому виникненню сприяли тісні зв'язки Індії з Персією та іншими країнами Малої Азії за часів розквіту імперії Маур'їв, звідки могла бути запозичена ідея таких споруд. Серед найвідоміших пам'яток Цього архітектурного напряму виділяються печерні комікси Аджанти, хоча її основні будівлі припадають на пізніші часи.

Ще одним зразком мистецтва цього періоду були **колони**, на яких розмішувалися тексти едиктів царя Ашоки. Їх виготовляли із суцільного шматка піщаника, спеціально обробляли й полірували. Майстерні різьбярі по каменю прикрашали їх зображеннями звірів, дхармачакру (колесо дхарми), а також священною квіткою — лотосом. Широковідома **Сарнатхська колона**, зокрема її капітель із чотирма левами, стала національним гербом Республіки Індії.

Серед інших пам'яток скульптурного мистецтва цього періоду згадаймо збережені часом статуї напівбогів – якшів та якшинь, що датуються першими століттями до нашої ери. Уже в цих образах помітні ознаки панівного в індійській культурі ідеалу краси жіночого тіла. Так, у статуї якшині з Дідаганджа (II ст. до н. є.) втілено типову пишнотілу фігуру зрілої чуттєвої жінки, що є символом повноти життя, пов'язаним із культом плодючості. Близькими до цієї статуї за характером і часом створення є горельєфні фігури подружньої пари донаторів (тих, хто пожертвував на зведення печерного храму) в Карлі (I ст. до н. є.).

У цей період відсутні зображення самого Будди. Вони замінені існуючими буддійськими символами — предметами, що пов'язані з подіями його життя: деревом піпал, під яким Будда став просвітленим; символічним колесом — образом закону обертання світових доль людства, яке, за легендою, Будда привів у рух; лотосом.

За часів правління династії Маур'їв розвинулась індійська **література**. На рівні з вищезгадуваною релігійною літературою в ці часи були записані великі епічні поеми Індії «Махабхарата» й «Рамаяна». Вважається, що автором «Рамаяни» є Вальмікі, а складання «Махабхарати» приписується

мудрецеві Ваясі. Однак ці епічні шедеври є результатом колективної народної творчості впродовж багатьох віків. Запис «Рамаяни» вперше здійснено не раніше II чи III століття до нашої ери, а «Махабхарати» — приблизно в IV столітті до нашої ери. В цей час також уже існувала лірична поезія «Тхера-гатха» («Вірші ченців») і «Тері-гатха» («Вірші черниць»). На основі ряду матеріалів дослідники індійської культури визначають існування в ті часи драми та драматичних творів. Уже Паніні, перший граматик санскриту, у своїх працях згадував керівництва для танцюристів та мімів, а Патанджалі повідомляв про деякі драматичні вистави за мотивами стародавнього епосу. В багатьох літературних джерелах згадується про музикантів, співаків, про різні музичні інструменти.

Після розпаду імперії Ашоки художня культура Індії позбувається перських рис, але проявляються нові впливи - греко-бактрійські та римо-еллігастичні. Адже після розпаду імперії Маур'їв північно-західні райони Індії потрапили під владу греко-бактрійської і парфянської держав. У перші віки нашої ери в цих районах виросла могутня конгломеративна держава Кушанів. Ця держава зародилася в Афганістані й після ослаблення влади Паталіпутри розширила свої території, приєднавши індійські провінції. Кушанські царі обрали своєю столицею знову Паталіпутру. Нарівні з нею великими процвітаючими містами того періоду були Таксіла й Матхура, які відіграли суттєву роль у становленні нового напрямку індійської художньої культури. Кушанська держава сприяла активізації поєднання культур народів Заходу та Сходу. За правління Кушанів поживавилася торгівля Індії з Китаєм, Персією, Месопотамією, Римською імперією. Кушани здійснювали покровительство щодо літератури та мистецтва.

Матхура стала центром розквіту традиційного індійського мистецтва. В Гадхарі як більш постійному місці кушанської царської резиденції, ближче розташованої до Ірану та Середньої Азії, зосередився розвиток нового мистецтва, традиції якого виникали ще за попередніх грецьких правителів Бактрії та Північно-Західної Індії. Тому воно мало як східні, так і західні риси. Деякі дослідники стверджують, що гадхарське мистецтво пішло від грецького, а точніше, від елліністичного мистецтва Малої Азії та Римської імперії. Але гадхарська школа, прийнявши художню техніку греків, за змістом була суто індійською, адже трактувала буддійські сюжети.

Головною новацією **гадхарського мистецтва** стало реалістичне зображення Будди, цього потребувала маха-янська форма буддизму, що постала в цей час. Маха-янська форма буддизму дбала про популяризацію своїх ідей серед широких мас, тому тут значне місце належало іконографічним зображенням Будди в рельєфах і круглій скульптурі. Також розвинулася світська портретна скульптура із зображеннями кушанської знаті.

Кушанські царі в захваті від розкошів Римської імперії намагались у всьому їй уподібнюватися. Вони широко розгорнули міське й культове будівництво. За цей час було споруджено багато ступ, монастирів. За наказом Канішки, найвідомішого правителя кушанської династії, у столиці звели

колосальну вежу на честь Будди заввишки близько 200 м із чудовим декоративним оздобленням.

Гадхарська школа з її греко-римськими реалістичними образотворчими традиціями була в цей час однією з існуючих тенденцій в індійському мистецтві. Нарівні з нею існували мистецькі традиції Матхури та Амараваті, які навіть відіграли вагомішу роль у подальшому розвитку індійської художньої культури, гадхарське ж мистецтво було лише одним із етапів і в наступні часи не домінувало. В Матхурі поряд із популярним у ті часи буддизмом існували також брахманізм і джайнізм, які набули першорядного значення в наступні культурні епохи в Індії. Тому традиційні образи матхурського мистецтва, такі як народні образи якшів та якшинь, нага та інших божеств і міфологічних героїв, були помітним внеском у розквіт мистецької майстерності.

Наступною віхою у становленні індійської художньої культури була славнозвісна епоха правління Гуптів. У першій половині III століття майже одночасно на півночі й на півдні Індії розпалися дві великі держави — Кушанів та Андрха. Індією на певний час оволоділи політичне розшарування та економічний занепад. Тільки в IV столітті в басейні Гангу виростає остання велика держава Гуптів.

У період свого піднесення, в V столітті, гуптська держава, особливо за правління Чандри Гупти II, охоплюючи північні та центральні райони країни, домінувала над усією Індією й була однією з найбільших і найвпливовіших на Сході. Через торгові індійські колонії на Суматрі, Яві, в Камбоджі, Таїланді справлявся культурний вплив на розвиток цих народів.

За Гуптів відродилися індійські традиції, інокультурні впливи витискалися з основних культурних орієнтирів. Буддизм почав відігравати другорядну роль у культурі, де відроджувався брахманізм у вигляді трансформованого індуїзму. У літературі знов утвердився санскрит після панування пракритів за часів Ашоки та його наступників. Великі матеріальні багатства, що зосередилися в руках Гуптів у результаті успішних завойовницьких походів та розширення зовнішньої і внутрішньої торгівлі, сприяли бурхливому розвитку індійської культури в усіх сферах, зокрема и у мистецтві.

Мистецтво періоду Гуптів особливо значуще для індійської культури. В цю епоху викристалізувався художній ідеал Індії. Архітектурні, скульптурні, живописні твори набули еталонності щодо художніх канонів. Навіть ремісницька майстерність уславила Індію Гуптів на віки. Так, до чудес техніки того часу можна віднести монолітну колону в Делі висотою близько 7 м, яка досі не має ознак іржавіння.

Розвиткові мистецтва сприяв **індуїзм**, який на той час утвердився як державна релігійна система. Для його пропаганди використовувалися всі культурні засоби, особливо архітектура, скульптура, живопис. Поширилося створення скульптурних образів головних богів індуїзму — Вішну, Шіви, бога сонця. Однак продовжували розроблятися й буддійські теми. До того ж послідовники індуїзму використали готові буддійські споруди,

приспосовуючи їх до особливостей свого культу. У V столітті в Санчі, Тігаві, Єрані та в Айхолі з'явилися найбільш ранні з відомих храмів, виконані кам'яною кладкою на кшталт печерних. В той же час продовжувалося скельне будівництво в Аджанті, Еллорі, в південних районах Індії, де поруч із буддійськими храмами ставили вже й індуїстські.

Стан світського будівництва з відомих причин описаний лише в літературі. За тогочасними текстами, в містах гуптської держави розгорнулося широке будівництво. Споруджувалися палаци, садиби, фортеці.

Гуптська епоха уславилась яскравим розквітом індійського живопису. Аджанта стала осередком розвитку цього виду мистецтва. Монастирські комплекси з'явилися тут ще в II столітті до нашої ери, але найвідоміші серед них були споруджені між V та VII століттями. Аджанта — свідчення високого генія індійського живопису та особливого ставлення до цього виду мистецтва в індійській культурі. У стародавній Індії заняття малярством були необхідними для кожної освіченої людини. Тому тут з раннього дитинства прищеплювали навички живописної майстерності. Малярством займалася не лише культурна еліта. Дотепер в Індії збереглася народна традиція на свято чи в інші урочисті дні прикрашати підлогу, стіни оселі, подвір'я різнокольоровими візерунками. Через це для індійської культури є характерним високе художнє чуття живописності. Це виявилось в аджанському стінному живописі. Яскравою рисою індійського малярства є унікальне поєднання високої релігійності й духовності з колоритним відображенням повноти буття. Фрески храмів Аджанти виконані в життєрадісній кольоровій гамі, присвячені сюжетам із життя придворної знаті. Жанровими замальовками того часу оформлювали суто культові споруди. Такого дивного поєднання не знала жодна культура. Живописні традиції Індії піднесли її високо серед інших тогочасних країн Східної Азії. Під впливом Індії в VII—VIII століттях розвивалося малярство країн, де поширилася буддійська релігія.

Гуптська епоха знову змінилася політичною роздрібненістю Індії, яка закінчилася для північних районів іноземним завоюванням. Південь, захищений гірським хребтом, ще деякий час зберігав свою незалежність, залишаючись осередком розквіту своєї національної культури, але не уникнув постійних міжусобиць.

У скрутний період боротьби із зовнішнім ворогом, розв'язання внутрішніх проблем, зокрема в боротьбі із засиллям буддійських ченців, мистецтво та література були поглинуті ідейно-духовними шуканнями на шляху освоєння власного культурного досвіду. Активізуються філософські й теоретичні дослідження. У сфері мистецтва виникають трактати про художню майстерність у різних видах творчості. На ниві релігійних пошуків світ побачили літературні обробки релігійних зібрань, так звані пурани. Було створено остаточні редакції народного епосу. На санскриті були записані оповідання в стилі байок — «Панчатантра» («Книга оповідань») та «Хітопадеша» («Книга мудрих порад»). Ці книги в наступні епохи були перекладені більш як п'ятдесятьма мовами й дійшли до Багдада, Візантії,

Каїра й ще в XI столітті стали відомими в Європі, вплинувши на становлення тогочасної західноєвропейської літератури.

Для цих століть характерна середньовічна культура. Індія поринула в політичне розшарування. На її території існувала велика кількість дрібних держав, як суто індійських, так і підпорядкованих іноземним правителям. Але домінуючими цінностями в ці часи залишалися доктрини індуїзму й національна самосвідомість.

Індійське середньовічне мистецтво було традиційно підпорядковане релігії. Світське начало не мало прямого вираження ні в архітектурі, ані в інших видах мистецтва. Камінь як матеріал продовжував використовуватися лише в храмовому будівництві. Останнє набуло державних масштабів. Тому для зведення храму все населення обкладалося спеціальними податками й виконувало трудові повинності.

Індуїзм, на відміну від буддійської віддаленості від життя, був зорієнтований на поширення й ствердження своїх ідей усіма доступними засобами. Отож, поряд із традиційною скельною архітектурою, яка розвивається в **храмових комплексах** Еллори та Елефанту (VII ст.), починають упроваджуватися наземні архітектурні форми. Так, монолітні храми Махабаліпурама були перехідними формами до наземних храмів. Це — величезні природні валуни, засобами скульптурної майстерності перетворені на архітектурні споруди. З VIII століття храм як основний засіб пропаганди ідей індуїзму став панівним типом монументального будівництва індійського Середньовіччя.

Храм перетворився на складний комплекс споруд, що утворюють прямокутний двір, займаючи досить великі площі. Тут є одне або кілька святилищ, павільйони й галереї для притулку й зібрання прибулих на молитву, басейн для священних обмивань, вівтарі-жертвовники, монументальні колони-світильники.

Кам'яна архітектура дедалі більше зливалася з **монументальною скульптурою**. Архітектурні форми прикрашалися численним декоративним оздобленням. З VIII століття живопис поступається місцем пластичному мистецтву. Так, знамениті печерні храми Еллори демонструють високу скульптурну майстерність індійців. За різноманітністю й багатством пластичного декору Еллора перевершувала Аджанту. Тут на всіх існуючих поверхнях розгорталася багатофігурні композиції із зображеннями богів і міфологічних героїв. Для півдня Індії — Декану — центральним образом храмової скульптури був бог Шіва. На півночі Індії храми присвячувалися Вішну чи богові сонця. У печерному храмі бога Шіви в Гахаракурі на острові Елефант висічена знаменита гігантська скульптура триликого Шіви — широковідомий символ індуїзму три-мурті. Це — всемогутній бог Шіва втілює в собі сили трьох богів: творителя (Брахми), руйнівника (самого себе) та охоронця світового порядку (Вішну).

Головний зміст пластичного декору в індійських храмах із цього періоду строго канонізується. Тому на кожному індуїстському храмі можна

знайти шість канонічних сцен про життя головних богів індуїстського пантеону.

Найвідомішими комплексами цих часів є Кайласанатха в Канчі (VIII ст.), храм Сонця в Мартанді (VIII ст.), джайнські храми в Майсурі зі скульптурним шедевром — 21-метровою статуєю джайнського святого Гамматашварі (XII—XIII ст.), храми в Гуджараті, Раджастані, храмовий комплекс Конарак в Оріссі (XIII ст.).

Цікавою особливістю храмового зодчества Індії є присутність у скульптурному декорі еротичних мотивів майт-хуне — з'єднання пар тварин, птахів, людей. Цей мотив походить від стародавнього культу плодючості. Але в системі індуїзму він набуває містичного смислу ідей тантризму. Вважається, що в ньому об'єднано два божественні принципи: сутності життя й природної енергії. В релігійно-філософських творах упанішадах еротизм є виявом великого божественного начала в єдності двох протилежних статей. Упродовж усієї історії індійського мистецтва постійно трапляються різні форми зображення еротизму: у формі лінгама, в оголених фігурах богів та богинь плодючості, у видах майтхуне. Найбільшими зразками таких сюжетів пластичного мистецтва є широковідомі храми Кхаджурахо (X ст.). За часів панування індуїзму ранні форми нескладних обрядів змінилися виконанням пишного й складного релігійного ритуалу, в якому брало участь багато священиків, музикантів, танцівниць. Така форма обрядовості піднесла на особливе місце в культурі Індії **мистецтво танцю**, який має своє релігійне освячення в образі танцюючого бога Шіви як багаторукого Натараджа. Це — бог танцю, що виконує космічний танець народження світів — символ вічного руху Всесвіту по незмінному круговороту.

У світлі цього **танець** у середньовічній Індії разом із **декламацією й виставами** на релігійно-міфологічні сюжети мав релігійне, символічне значення. За легендами, танець — стародавнє мистецтво, що зародилося в Гімалаях. Своєї досконалості воно досягло в країні Тамілів, що на крайньому півдні Індії. Танцівниці навчалися цьому мистецтву з малоліття й присвячували йому своє життя. Було досить почесним віддавати свою доньку танцівницею в храм.

Упродовж пізньої давнини та Середньовіччя в Індії широкого розвитку, нарівні з релігійно-філософськими, епічними жанрами літератури, набули поезія, драма, прозові описи. Серед видатних поетів тих часів слід згадати буддійського поета Ашвагхоші (кінець I ст.), поетів-драматургів Бхасу та Калідасу (IV—V ст.), поета-лірика Бхартріхару (VII ст.). Варто підкреслити, що характерною рисою індійського мистецтва на всіх етапах його розвитку було яскраве відображення повноти й радощів життя, незалежно від того, релігійне чи світське воно було за своїм змістом. Можна сказати, що для багатьох митців Індії, країни з різноманітною природою й кліматом, був характерний "жах пустоти". Тому так щедро вони відображали у своєму мистецтві буяння життя, багатоманітність цього природного світу. Докорінний злам у мистецтві Індії настав від часів правління нових

завойовників країни — мусульман, які володарювали тут упродовж майже п'яти століть.

Стародавнє мистецтво Китаю

Видатний мислитель світу Кун-цзи (вчитель Кун), в європейській літературі — Конфуцій (551—479 рр. до н. е.), створив учення, в якому етико-ритуальні норми здобували перемогу над міфологією й релігією, а основним змістом був ідеал соціальної гармонії та пошук засобів для його досягнення. Еталон філософ вбачав у правлінні легендарних добродішних мудреців стародавніх часів, коріння всього — у порядку речей, заснованому на суворих соціально-політичних дистанціях. На перший план висувалося поняття «жень» (людинолюбство, гуманність), яким визначалися взаємини між людьми в суспільстві та сім'ї. Кожний повинен був виконувати свій обов'язок — і, бути вірним господареві — чжун, шанувати старших — сяо, дотримуватися всіх ustalених обрядів, церемоній, правил поведінки — лі та вшановувати предків. За Конфуцієм, управляти — «виправляти імена» (чжен-мт), тобто кожного ставити на своє місце.

Захищаючи право людини на вільне самовиявлення, виступали проти штучної ускладненості суспільного життя прибічники даосизму, концепція якого була викладена в основному лаоському каноні «Дао де цім» та в інших трактатах і пов'язувалася зі школами Лао-цзи, Ян Чжу та Чжуан-цзи. Основне поняття «дао» розумілося даосами як природний шлях речей, не залежний ні від Бога, ні від людей, як загальний закон всесвітнього розвитку. Звідси й головна вимога — у всьому дотримуватися природного закону та не втручатись у визначені ним процеси. Лао-цзи наполягав на управлінні країною на основі «недіяння», коли сам правитель не має бажань, а малочисельний народ живе простими радощами родового суспільства, не переобтяжуючи себе працею й у свідомій ізоляції від інших держав.

В цей час активно формувалися й **естетичні традиції**: Конфуцій надавав великого значення естетиці поведінки, мистецтву як способу гармонізації духу, реальність розглядалася конфуціанцями як те, що доступне лише символічному відбиттю й переживається «всередині». Слушним є твердження дослідників, що категорія «жень» (людинолюбство) вплинула на трактування людини в образотворчому мистецтві, наділивши його назавжди цим конфуціанським атрибутом, а поняття «благородний муж» — цзюньцзи — стало ознакою цілого жанру класичного китайського живопису: жанру «чотирьох благородних», «чотирьох цзюньцзи».

Перші класичні в історії китайської культури описи процесу художньої творчості належать даосам. Зусилля конфуціанців, котрі пов'язували естетичні цінності з етичними вимогами, та представників даосизму, впевнених у єдності естетичного з природним, заклали основи китайської естетичної теорії. Та якщо прихильники Конфуція, слідом за вчителем, убачали призначення мистецтва в його соціально-етичній функції, то послідовники даосизму вірили в природність моральних норм і від художника чекали лише їх майстерного втілення. За Чжуан-цзи, справжній художник має чистий і прямий дух, віддає себе рухові природи і втворює їй,

уміє помічати велике в малому, постійно подорожує у світі своєї душі й не шукає слави.

Середньовічне мистецтво Китаю. Знаком вияву глибинних внутрішніх структур людини стала **поетизація пейзажу** як у живописі, так і в літературі; у мистецтві, що перестало задовольнятися суто практичною функцією, починає складатися естетичний канон. Одну з перших спроб викласти деякі його характеристики зробив учений Цзун Бін (V ст.) у своєму есе «Попереднє повідомлення до зображення гір та вод», де художнику ставиться в обов'язок зображати не просто те, що він бачив, а своє ставлення до того, як світ бачив хтось інший до нього, — так прекрасне перетворювалося на момент «духовного єднання» (шень хуей) різних перспектив споглядання, де одна зі складових належала естетичному досвідові мудреця. Другою важливою тезою була висловлена вченим упевненість, що осягнення краси світу означає вміння бачити в ньому власне віддзеркалення.

Взагалі в культурі середніх віків філософське й художнє сприйняття природи тісно пов'язане з конфуціанською особистістю, що характеризувалась амбівалентним ставленням до свого найвищого призначення та до його реалізації в службі.

У період із VII до X століття визначились основні **жанри станкового живопису**: пейзаж, портрет, побутовий живопис, жанр «**квіти-птахи**», сюжети яких були тісно пов'язані з поезією та фольклором, з'являються численні трактати з проблем малярства, найвидатнішим з яких визнано твір Чжан Яньюаня «Записки про ушлавлених майстрів різних епох». У трактаті зібрані основні тексти з естетики живопису попередніх часів, узагальнено художню практику, розвинуті естетичні ідеї про єдність художника й предмета зображення, про основні принципи оцінки та класифікації творів живопису, їхню виховну роль, великого значення надавалося правдивості образу та його натхненності. Творцями жанру хуаняо — «квіти-птахи», що став одним з визначальних у китайському малярстві, вважаються Хуань Цюань і Сюй Сі (X ст.), котрі в зображеннях даного типу започаткували два основні стилістичні напрями: використання чистого тону й тонкої лінії та письмо переважно розмивами туші, що створювали враження туманного серпанку й глибини простору. Сформувавшись досить пізно порівняно з іншими жанрами китайського живопису, жанр «квіти-птахи» поступався своїм значенням лише пейзажеві. Він вплинув на все середньовічне прикладне мистецтво Китаю, подарувавши йому свої сюжети й мотиви, образну систему загалом.

Пейзажний живопис у цей період також поповнився новим типом — пейзажем шань-шуй («**гори-води**»), в якому на основі попередніх спостережень і багатої уяви створювалися ідеальні пейзажні композиції — віддзеркалення почуттів й настроїв по філософському налаштованої людини. Кожний зображуваний предмет наділявся символічним змістом: пара качок означала вірне кохання, бамбук — благородство, сосна — довголіття.

На ганський період припадає творчість засновника **китайського монохромного пейзажного живопису Ван Вея**. Мазок чорної туші на білому тлі, різна її тональність стали способом проникнення у втаємничену реальність предметів, їхнього бачення крізь призму позачасової вічності. Під пензлем майстра зникає суєтне й минуле, виникають образи істинної сутності речей. Монохромний живопис тушшю вимагає від художника максимальної концентрації духовної енергії, зосередженості та величезної майстерності, оскільки кожний дотик до чутливого паперу є першим й останнім і не передбачає жодних виправлень та корекцій.

Жанровий живопис жив інтересами придворної та чиновної знаті, фіксуючи її життя й удаючися до потрібних їй інтерпретацій відомих історичних подій. Проте крізь це пробивалися реалістичне зображення дійсності, пошук гострих портретних характеристик. Значно змінився й характер скульптури, генетично пов'язаної з релігійними культами: божества набувають дедалі більше земних людських рис і почуттєвої виразності.

Китайське мистецтво в період правління династії Сун(960 – 1279 рр.) характеризувалося суто китайським спрямуванням практично всіх його видів. Нові принципи планування міст випробовувалися у зведенні Бяньляна (тепер Кайфин), де палац розташовувався в центрі міста, новина **архітектури** — парадні галереї цяньбулан простягнулися від головних південних воріт палацу до південних воріт імператорського міста, а житлові квартали вже не розділялися стінами. Місто набувало вигляду розсіяного простору, «невпорядкованого порядку», в якому серед багатолюдності та скупченості завжди знаходилося місце для усамітнення. Архітектурні споруди стають більш легкими й витонченими, будівлі оточують відкритими галереями, з'являються багатоярусні дахи з акцентом на вигнутість ліній, прикрашання балок і карнизів щедрою різьбою й розписом; різноманітності форм набувають міцні дерев'яні пагоди. З перенесенням столиці Китаю до Ханчжоу за династії Південна Сунь розгорнулося будівництво імператорських **паркових резиденцій**, де домінував головний комплекс, а інші будівлі — павільйони, альтанки, галереї, мости — вільно розташовувались у парку. Безперечні успіхи архітектури Лі Мін-чжун відобразив у своїй праці «Методи архітектури» (1103 р). У парках обов'язково передбачалося створення чудових пейзажів, для чого в них включалися штучні чи природні водоймища, пагорби тощо. На зразок імператорських паркових резиденцій почали з'являтися відомі раніше будинки-сади.

Накопиченню у мистецтві високохудожніх традицій сприяв і бурхливий розвиток **сунського живопису**. Його стимулювали відновлення в Бяньляні та функціонування департаменту живопису (960—1111 рр.), а потім і створення Академії живопису (Ханьлінь тухуаюань). Художники поділялися на живописців, майстрів монументально-декоративного живопису, які працювали в храмах, і на тих, хто прикрашав палацові споруди й парки. Провідними жанрами в їхній творчості були релігійний і побутовий живопис, пейзаж, зображення птахів і квітів, тварин, бамбука, дерев і

будинків. Той, хто мав бажання вступити до Академії, складав іспити з живопису та інших предметів; теми для професійних випробувань визначав сам імператор, який добирав для цього рядки з класичної поезії чи створені спеціально для іспиту. В Академії вперше була народжена нова форма навчання — школа (сюе) живопису, а пізніше як у столиці, так і в інших містах були організовані школи каліграфії, математики, медицини, що заклали основи єдиної системи художньої підготовки. Закінчивши таку школу, молоді художники могли вступати (для роботи при дворі) до імператорської Академії живопису. За цікаві й талановиті роботи вони нагороджувалися самим імператором, отримували халат і пасок із золотою рибкою. Іншими формами заохочення були можливість працювати в присутності імператора та збільшення грошової винагороди. У живописі Північної Сун світ зображався величезним і могутнім, талановиті молоді художники, глибоко пізнаючи природу, намагалися не лише зафіксувати окремі її мотиви, а й передати через загальний настрій пейзажу філософське розуміння та сприйняття світу людиною.

На початку XII століття в пейзаж активно включаються роздуми його сприймача. Характерна заповненість зображального поля, поділ пейзажу на численні плани та внесення максимальної кількості гір, пагорбів, лісів, окремих дерев поступилися місцем лаконічній асиметричній композиції. Велика частина сувою залишалася незаповненою; на ній обов'язково знаходилося місце для кількох ієрогліфів поетичного характеру, взятих зазвичай з відомих віршів та поем. Ретельно виконаний напис не лише прояснював зміст картини, а й був частиною композиції як графічний і колірний елемент.

У живописі «квіти-птахи» зростали символізм, філософське тлумачення образів, закріплювалася стійка система алегорій. Зміни відбулися й у побутовому живописі, де поряд зі сценами з життя імператорів та двору дістали місце сцени праці — ткацтва, шовківництва, торгівлі, лікування, навчання, свят. У межах традиційних канонів (переважно культових) продовжувало свій шлях хіба що **мистецтво портрета**. За часів Південної Сун у живописі відбуваються помітні зміни: пейзаж оспівує тиху, ніжну, м'яку природу, її простий і зрозумілий людині світ; розміщення й кадрування зображення активізує роботу думки глядача; з крихітної частинки Всесвіту людина в картинах тепер обертається на творця, філософа; жанровий живопис стає більш реалістичним.

Монументальні кам'яні статуї витісняються **витонченою культовою скульптурою** з дерева, бронзи, чавуну. В них живе прагнення майстра передати рух, розкрити внутрішній світ. У скульптурі змальовувалися й сцени з народного життя. Великого поширення в сунський період набуло **виробництво фарфору**, який довго був валютою, монополією, секретом Китаю. Всесвітньо відомими стали вже згадувані нами селадони та молочно-білі фарфорові посудини (бей-дін) із витиснутими малюнками. Цінувалися блакитні вироби жу-яо, витончений посуд цзюнь-яо, прикрашений поливою з контрастними яскравими плямами. Зростають асортимент і майстерність

виготовлення шовкових тканин: ускладнюються візерунки, зокрема зображення рослинних елементів, тварин і птахів, збагачується колористична палітра, поширюються шовкові панно ручної роботи, фактура шовку стає більш м'якою й ніжною.

Контрольні запитання та завдання:

1. Розкрити взаємозв'язок духовних традицій і мистецтва Індії
2. Пояснити особливість образотворчого мистецтва Китаю
3. Пояснити гармонію людини і природи в корейському мистецтві
4. Індо-буддійське мистецтво: синтез мистецтв, релігії, філософії.
5. Японо-буддійське мистецтво: естетичні принципи (аваре, вабі, сабі, юген).

Література:

1. Історія світової культури. Культурні регіони / під ред. Левчук Л.Т. – Київ, 1997.
2. Левчук Л. Т. Історія світової культури – 2000 р. [Електронний режим доступу]http://pidruchniki.ws/00000000/kulturologiya/istoriya_svitovoyi_kulturi_-_levchuk_1_t
3. Полікарпов В.С. Лекції з історії світової культури. – Харків, 1990.

Тема 4. Мистецтво латино-американського та північно-американського культурних регіонів

Мистецтво доколумбової Америки. Мистецтво майя, ацтеків, інків. Культура і мистецтво північноамериканського регіону.

Мистецтво доколумбової Америки дістало найповнішого вираження в **монументальній архітектурі**, яка розвивалася на території сучасної Мексики і в Центральній Америці. Архітектура обох цих областей мала багато спільних рис, зумовлених схожістю економічних, соціальних і релігійних інститутів, подібністю природних умов.

Архітектура і містобудування давньої Америки характеризуються стійкістю типів, уповільненою еволюцією композиційних, декоративних і технічних прийомів. Провідним типом були культові комплекси, які включають ступінчасті піраміди з храмом або вівтарем на верхньому майданчику, храм, палацові споруди для жерців і знаті, палаци для свят, «стадіони» для ритуальної спортивної гри, «обсерваторії» для астрономічних спостережень, а також різноманітні інженерні й оборонні споруди. Будівлі ставилися на штучних земляних платформах, склалися з сирцевої цегли (адобів), різних видів каменю, з використанням примітивного бетону і різного декоративного облицювання. Кам'яна кладка велася на глиняному розчині або по-сухому, з застосуванням шипів і металевих кріплень. Камінь оброблявся кам'яними або бронзовими знаряддями і транспортувався без

допомоги коліс. Перекриття у вигляді фальш-склепіння (з поступовим напуском рядів кам'яної кладки) або дерев'яні забезпечували створення дуже обмежених внутрішніх просторів порівняно з зовнішньою масою споруди і товщиною стін. Часто будівля ділилася на два вузьких приміщення поздовжньою стіною, іноді застосовувалися квадратні або круглі стовпи і навіть атланти - стовпи у вигляді статуй воїнів. У композиції використовувалися прості геометричні форми, статичні, симетричні рішення. Традиційним було широке застосування орнаментики, скульптури і живопису. Планування комплексів і міст мало регулярний характер, орієнтувалися, звичайно, за сторонами світу. Великі міста мали мощені вулиці, зовнішній водопровід, оборонні споруди.

На території Мексики серед давніх культур важливе значення мала **теотіуаканська «культура пірамід»**. У священному місті Теотіуакані, спланованому з урахуванням математичних та астрономічних знань, знаходилися ступінчасті Піраміда Сонця і Піраміда Місяця, «Храм Кецалькоатля», декорований головами пернатих змій.

Найбільшою популярністю користується **архітектура майя**, яка в класичний період створила на території сучасних Мексики, Гондурасу, Гватемали величні ансамблі Паленке, Тікаль, Копан та ін. В архітектурі майя особливого значення набувають внутрішні простори, а фасади і внутрішні стіни прикрашаються розписами, алебастровими рельєфами і рельєфними ієрогліфічними текстами.

У Південній Америці архітектура розвивалася вздовж вузької прибережної смуги на заході і в районі Центральних Анд. Тут вона відзначалася увагою до утилітарної сторони забудови і поширенням інженерних споруд: мощених доріг, мостів, фортець, дамб, водоймищ, каналів, гаваней, акведуків. Кам'яна кладка з полігональних (в ранніх спорудах) і горизонтальних блоків гігантської величини, пізніше з тесаного каменю правильної форми була доведена в гірських районах до віртуозності; у кладці використовувалися бронзові скріплювальні елементи. Широко застосовувалася сирцева цегла. Покрівля робилася з очерету і соломи. Рельєфи і розписи в обробці використовувалися менше, ніж на території Мексики. Найважливіші будівлі прикрашалися фризами із золотих пластин. Архітектура Південної Америки відзначалася грандіозністю масштабів, простотою великих форм і деталей, суворістю вигляду. Її основними центрами були Чан-Чан, Пачакамак, Тіауанако, Куско (столиця імперії інків); важливу роль відігравали міста-фортеці Парамонга, Мачу-Пікчу, Саксауаман та ін.

Вражає своїм багатством Коріканча (храм Сонця) - найважливіше святилище інків, яке складалося з ансамблю кам'яних будівель, оточених стіною. У головному приміщенні храму містився вівтар, розташований проти дверей так, щоб золота фігура божества і золоті пластини на стінах виблискували у промінні ранкового сонця. Поруч з храмом розташовувалися святилища Місяця, грому, зірок, райдуги-веселки. До нього примикали приміщення для жерців, слуг і так званий Золотий сад із золотими і срібними

зображеннями рослин, птахів, тварин і людей. Майстерно будували індіанці і висячі мости, сплетені з ліан, які через сторіччя наштовхнули архітекторів на ідею використати анологічні металеві конструкції.

Давнє мистецтво індіанців відображає світ як активну взаємодію двох начал: життя і смерті. Мистецтво розписної і фігурної кераміки, глиняної скульптури, кам'яних статуй і наскельних розписів відображало стихію первісних, казково-фантастичних образів, які зливалися з релігійною символікою і суворою суттю людського буття.

У статуетках, а також у фігурних і розписних посудинах відтворювалися людські типи у всьому їх різноманітті, включаючи побутові, комічні і патологічні мотиви; зображенням тварин також надавалася яскрава життєва виразність.

Мистецтво індіанських народів розвивалося нерівномірно. Нерідко пришельці витісняли носіїв більш високої художньої культури. Так, на території Мексики найдавнішим було **мистецтво ольмеків** (I тисячоліття до н.е.), чії похоронні маски і величезні кам'яні голови (до 13 тонн) вражають свободою пластики, характерністю передачі етнічного типу і людяністю. Протягом приблизно двох з половиною тисячоліть процвітало найбагатше **мистецтво майя**, що створило життєво виразні твори дрібної пластики, вражаючий за декоративною фантазією орнамент, розвинені і складні композиції історико-побутового і ритуального значення, в ювелірних за майстерністю виконання кам'яних рельєфів. **Мистецтво ацтеків** відрізнялося керамікою, виробами з коштовних каменів і металів, узорним ткацтвом, виробами з пір'я, монументальна творчість була пройнята релігійними ідеями.

Важливе значення мала музика - невід'ємний елемент культових обрядів і церемоній. У розвинених племен існувала диференціація музики на «народну» і «придворну», існували спеціальні школи підготовки професіональних музикантів. Музичний інструментарій включав велику кількість різноманітних духових і ударних інструментів, з струнних був найпростіший монохорд - музичний лук.

В обрядах і ритуальних діях містилися елементи театралізації, були побудовані великі амфітеатри, створені твори драматургії, такі як «Апу-Ольянтай» на мові кечуа, драма «Рабіналь-Ачі».

Культура доколумбової Америки – культура майя, ацтеків та інків наділена своєю чарівністю і міцно пов'язана спільністю міської цивілізації. Істотним є те, що в Мезоамериці та Перу, подібно до Месопотамії, Давнього Єгипту та ін., процес виникнення і розвитку міста проходив у «чистому» вигляді, без впливу із зовні з боку більш високих культур. Напевне, можна вважати доведеним, що в цих первинних осередках культури найбільш ранньою формою територіально-політичної організації ранньокласових суспільств є міста-держави.

Міста-держави майя. Структура типового міста-держави в доколумбовій Мезоамериці X-XVI ст. і на давньому Сході відзначаються дивною схожістю: метрополія та її сільськогосподарські округи, що

знаходяться від міста на відстані 15 км; столиця – основне політико-адміністративне, культурно-економічне ядро міста-держави.

Археологічні ознаки міста майя – кам'яні палаци та храми, планування споруд навколо прямокутних двориків та майданів, "акрополі", культ стели-вівтаря, ієрогліфічна писемність і календар представлені у комплексі приблизно на рубежі нашої ери.

Релігійні уявлення пронизували всі сторони життя давньомайяського суспільства. Пантеон божеств майя був досить обширним і складним, як і в інших ранньокласових суспільствах. Дослідникам відомі десятки імен, які в залежності від їх функцій можуть бути розділені на групи. Це насамперед боги родючості та води, мисливські боги, божества вогню, зірок і планет, смерті, війни тощо.

Всесвіт майя (як і в ацтеків) складався з 13 небес та 9 підземних світів. У центрі землі стоїть світове (зелене або перше) дерево, що пронизує всі шари небес, а в чотирьох її кутках (по сторонах світу) – чотири інших дерева: червоне (схід), біле (північ), чорне (захід) та жовте (південь). Світове дерево відзначалося місцеперебуванням бога дощу, якого звичайно зображували із сокирою або з факелами під дощем. Всі ці атрибути нагадують про первинний зв'язок його з підсічно-вогневим землеробством.

Характерною рисою релігійних поглядів народів Мезоамерики було уявлення про те, що вся історія Всесвіту ділиться на певні періоди або цикли, які змінюють один одного. Кожний з цих циклів мав за свого правителя те чи інше божество і закінчувався світовою катастрофою: пожежею, повінню, землетрусом та ін. Існуючий світовий цикл мусив також закінчуватися загибеллю сучасного Всесвіту.

Найвідомішими галузями культури майя були архітектура і образотворче мистецтво, які були безпосередньо пов'язані з певною датою чи астрономічним явищем. Споруди будувалися через певні проміжки часу. І кожна з них набувала не тільки функцій житла або ж храму, а й календаря. Культура стародавнього царства, що існувала в центрах Вашактун, Тикаль, Копан, Паленке та Нового царства, характерна для Чичен-Іца, Ушмаль та Майяпан, були "скульптурним обумовленням хронології майя. Археологічні дані свідчать, що регулярно, через кожні 52 роки, майя заново облицьовували свої піраміди каменем або штукатуркою, кожні 5 років зводили стелі, а дані, що містилися на них, завжди були пов'язані з певними подіями.

Значного розвитку досягла у майя література. Такі літературні жанри, як епічні перекази про долі тих чи інших племен, міфи та казки, трудові, військові та любовні пісні, загадки, прислів'я були вже в глибокій давнині. До нашого часу зберігся відомий епос «Пополь-Вух», у якому йдеться про створення світу і подвиги двох божественних близнят. «Пополь-Вух» має паралелі в таких літературних пам'ятниках Старого Світу, як «Теогонія» Гесіода, перші книги Біблії, «Калевала», інші епічні твори народів Європи та Азії.

Великим визнанням і любов'ю користувалися у стародавніх майя драматичне мистецтво, більшість драматичних творів були тісно пов'язані з

танком і являли собою своєрідні балети з обширним текстом. До нас дійшла драма «Рабіналь-ачі», яка за своєю формою досить близька до давньогрецької трагедії. Це свідчить про наявність певних суворих закономірностей розвитку цього мистецтва. Танки у майя були нерозривно пов'язані не лише з драматичним мистецтвом, а й з музикою.

Давня культура майя не зникла безслідно, не дивлячись на всі зусилля іспанських завойовників та монахів. Вона значно впливає сьогодні, як і в минулому, на культуру народів латиноамериканських країн, а значить, вносить свій вклад у скарбницю світової культури.

Ацтеки. Під час взаємодії місцевих культур Мексики поступово виникли такі високі культури, як тольтекська та ацтекська. Остання багато що запозичила з культури тольтеків, і особливу зацікавленість являє у зв'язку з цим міфологічний цикл тольтеків про Кецалькоатля. Це – стародавній бог народів Мексики з виключно складною міфологічною біографією.

У тольтекській традиції він швидше є культурним героєм, легендарним владикою X ст., засновником тольтекської столиці Тула, любителем та вчителем мистецтв і релігії, духовним наставником і моральним вождем, ворогом кривавого, що вимагав людських жертв, культу Тескатліпокі. Для тольтеків Кецалькоатль як бог або герой був насамперед символом мудрості Ометеотла, подвійного бога, бога-гермафродита.

Оmeteotль – це взаємодоповнюючі та взаємодіючі начала чоловічого – Ометекутлі – «Владика двоїстості» та жіночого – Омецухуатль – «Владичиця двоїстості». Ометеотль – космічна творча сила, що має витoki сама в собі, принцип Всесвіту. Це надто важко було уявити, як і місце перебування Ометеотля – Омейокан («Місто двоїстості»); це був бог, якому не приносили жертв.

Кецалькоатль вважався ацтеками за великого вчителя свого народу, під час його правління Тула та її околиці були казковою країною. Палаці для жерця-правителя побудовані з дорогоцінного каменю, срібла, різнокольорових черепашок і прекрасного пір'я. Земля приносила Щедрі дари, рясні плоди, народжувала незвичні рослини. Однак Кецалькоатль не тільки турбувався про благоденство своїх підданих та розвиток ряду мистецтв і ремесел, а й присвячував багато часу внутрішньому самовдосконаленню, молитвам, роздумам і духовним вправам.

Але настав час, коли скінчилося щастя Кецалькоатля і тольтеків, виступили проти нього три чародії й примусили покинути Тулу. Коли Кецалькоатль покидав своє місто, він обіцяв повернутися, і віра індіців Мексики у його повернення драматично відбилася на їхній долі, коли вони прийняли Кортеса за бога Кецалькоатля.

У культурі ацтеків дві ідеї божества протистояли одна одній у результаті конфронтації двох традицій: тольтекської, що сягала в глибини минулого культур Мезоамерики, та ацтекської, яка ще не втратила духу релігійної племінної ментальності войовничих кочівників. Дві релігійні традиції протистояли одна одній із своїми міфологіями – Кецалькоатль та Хунцилопочті. Пропершу традицію вже зазначено вище, культ

Хунцнлопочтлі вимагав кривавих людських жертв. Найчастіше у жертву приносили військовополонених, іноді рабів і навіть власних дітей.

Щоб забезпечити для богів достатню кількість людських жертв, ацтеки вимушені були часто воювати. Як правило, жертвний обряд полягав у вириванні серця, яке приносили у дар богам, однак були й більш жорстокі та витончені обряди: на честь бога Каіпе-Тотека жерці здирали шкіру з живої людини й носили її протягом багатьох днів.

Про розміри таких обрядів жертвопринесення свідчить факт посвячення в 1487 р. великого храму, під час якого було здійснено ритуальне вбивство 20 тис. чоловік. Ці жертви необхідні були, щоб дати сонцю животворний напій, або кров. Від цього залежав рух сонця небом, а значить, і існування світу.

Подив конкістадорів, які зіткнулися з цим майже магічним світом ацтекської культури, не мав меж. Нескінченна кількість пірамід, скульптур і фресок, багатство храмів, наповнених золотом, алмазами та рідкісним пір'ям, здалося їм швидше сном, ніж реальністю. Те, що ми сьогодні звемо просто мистецтвом стародавньої Мексики, є засобом, що дозволяє народам пізнати давні ідеали та концепції культури, насамперед релігії. Мистецтво помістило ці ідеали та концепції у пластичні символи і викувало, викарбувало їх у твердому камені та золоті навіки і для всіх поколінь.

Мистецтво доколумбової Мезоамерики – «квіти й пісні», його поетичні метафори та символи дозволяють людині знайти відповіді на фундаментальні питання свого існування, в якому все є сон, все нетривке, подібно до пір'я птаха кецаль.

Народжені в серці художника «квіти та пісні» супроводжували людину все життя. І все життя погляд людини не відривався від пірамід і храмів», покритих фресками й орієнтованих на чотири сторони світу, покоївся на статуях богів і символах, вирізьблених на предметах повсякденного побуту, на прикрасах і обручках із золота й срібла, на незліченних предметах з кераміки. Створений митцем світ мистецтва був піднесений до божественної висоти, надаючи тим певний сенс людському життю і смерті.

Важливе місце у культурі ацтеків належало календареві, що висловлював ацтекське розуміння космосу. З ним пов'язані поняття часу й простору, притаманні тодішній епосі, у ньому знайшли відображення уявлення про богів і сфери їх діяльності, а також обов'язкові ритуали.

Згідно з цим календарем (існував також інший, сонячний календар, що складався з 18 двадцятиденних місяців та 5 додаткових днів) рік налічував 260 днів, він ділився на 20 періодів по 13 днів кожний, позначених певними знаками та числами. Правила ними ті чи інші боги та богині. Число днів протягом року ділили також на чотири великих ансамблі, кожний з яких налічував 65 днів й був пов'язаний з однією стороною світу. Подібним чином були пов'язані зі сторонами світу боги і люди.

Ця концепція розподілу часу і простору – надзвичайно важливий компонент релігійного світогляду ацтеків, що впливає як на життя окремої людини, так і на долі всього людства. Новонародженому давали ім'я дня,

коли він з'явився на світ, а цей день підкорювався певному божеству, тому що входить до одного з чотирьох 65-денних ансамблів, котрі, в свою чергу, були пов'язані з певною стороною світу і правлячим ними божеством.

Усі ці обставини визначали майбутнє нової людини, «програмуючи» саме такий, а не інший хід життя. Таке бачення світу зафіксоване на календарному камені ацтеків, чії форми та символи свідчать про грандіозну концепцію всесвіту, створену стародавніми народами Америки.

Держава інків. На значно вищому рівні культури знаходилися інки, які створили гігантську імперію в Південній Америці, що також загинула під ударами іспанських конкістадорів, шукачів золотого Ельдорадо.

В південноамериканській імперії виключну роль відіграло золото, що виконувало в цій «золотій країні» найрізноманітніші функції, крім однієї – воно не було засобом оплати. Інки прекрасно обходилися без грошей, оскільки одним із основних принципів їх суспільства був принцип самозабезпечення. Вся імперія, в тому числі алью і провінція, була єдиним натуральним господарством. Однак існувала й зовнішня торгівля, що забезпечувала привілейовані шари суспільства різними предметами розкоші, недоступними або навіть забороненими для простого народу.

Могутність правителів імперії інків, окрім армії та юстиції, спиралася також на релігію. Релігійні погляди, як і сама релігія, зрозуміло, не були власним витвором інків. Поклоніння Сонцю в Деру та все, що з його культом пов'язане, сягає корінням у доінську історію. Інки ж тільки пристосували релігійні уявлення попередників до власних цілей.

У відповідності з їх релігійними поглядами сонце займало головне положення серед богів та керувало усім наземним світом, а тому «сини Сонця», тобто володарі Куско, істотно, були покликані керувати ходом життя на землі. З цього логічно витікало, що порядок, встановлений «синами Сонця», був священним хоча б тому, що він освячений божественным походженням правителів країни чотирьох сторін світу.

Геліоцентрична релігія інків, у якій до рангу головного бога було зведено Інті, бога Сонця, була офіційною вірою, державною ідеологією їх імперії. Вона стала дієвим засобом підкорення, духовної конкісти у ставленні до інших південноамериканських народів, яких інки вважали варварами, тому що вони не вклонялися сонцю. Не випадково, що національний храм у Кориқанчу був присвячений від початку богу Інті, його головна святина була прикрашена золотим диском. Цей диск було спрямовано на схід таким чином, щоб його торкалися перші промені сонця, що сходить.

У святилищі Кориқанча, поблизу від образу бога Сонця, а також округлих зображень інших богів на тронах, виготовлених з чистого золота, посідали мумії померлих Інків. Тут же перебував і трон у той момент царюючого Інкі, він сидів на ньому під час свят, присвячених Інкі. Серед усіх визначених пам'яток Куско Кориқанча посідає абсолютно виключне місце. Саме до нього прилягав сад інків, що був у країні чотирьох сторін справжнім чудом із чудес.

Сад, про який ми розповідаємо, по праву вважався золотим, оскільки все, що в ньому росло, квітло, все, що його «заселяло», було зроблене з чистого золота, яке було для інків символом небесного Батька, символом великого Сонця. Все, що мешканці імперії Сонця спостерігали навколо себе, було відтворено, в цьому саду з золота: латки перуанських ланів, маїс, недозрілі качани якого були сплетені, з срібної, проволоки, стада лам з їх дітьми, далі – дві дюжини індійських пастухів, а також статні індійські дівчата, котрі, як колись Єва в раю, зривали золоті плоди із золотих яблунь.

Поруч розташовувалися виготовлені із золота інші дерева і кущі, на гілках яких сиділи золоті птахи Перу. Землею плазували золоті змії з очима із темних дорогоцінних каменів, на яких сиділи метелики або ж снували золоті жуки. Золотий сад в Куско був найфантастичнішим витвором, який будь-коли створювався людською культурою. Це унікальне створення інків викликало захоплення не тільки нечуваною вартістю обробленого золота, а, що значно важливіше, видатною художньою майстерністю своїх творців. Золоте багатство Куско досягає свого апогею в час правління Уайна Капака (початок XVI ст.). Цей Інка облицьовує золотом не лише стіни своїх власних палаців та стіни храмів небесного батька – позолотою вкривається буквально все місто. Віднині двері споруд у Куско обрамляються золотими рамами, крім того, їх прикрашають яшмою або ж кольоровим мармуром. Столичний палац Уайна Капака відтоді заповнили зроблені з золота змії, черепахи та ящірки, такі ж, як і в золотому саду біля Корнканчі. На стіни казкового житла Інкі злетіли золоті метелики.

Під час урочистих церемоній 50 тис. воїнів Уайна Капака озброюються зброєю з чистого золота. Для власної персони і знову ж таки для Сонця цей владика наказав спорудити з золота подобу небесного трону, вкритого накидками з пір'я папуги, на якому посідало золоте зображення Сонця. За наказом Інкі трон цей було встановлено в центрі столиці на головній площі перед палацом-резиденцією. І ось уже безцінні витвори золотого мистецтва в золотому місті Куско були розграбовані конкістадорами з експедиції Пісарро. Для того, щоб розділити награбовану в Куско здобич, незліченні прекрасні витвори мистецтва інків, за невеликим винятком, були переплавлені. Проте вся здобич іспанців – безмірно велике золоте та срібне море – виявилось лише часткою справжнього багатства Куско, все інше зникло в схованках і до сьогоднішнього дня не знайдене.

Культура і мистецтво північноамериканського регіону

Культура, що народилася на американському ґрунті з його національно-етнічною неоднорідністю населення, склалася на основі взаємодії трьох культур, сформованих у надрах різних цивілізацій: культури аборигенів Північноамериканського континенту, європейських традицій білих поселенців та африканської культури.

Асимілювавши культурне надбання народів з різним рівнем суспільного розвитку, американська дійсність із самого початку визначила дисгармонію їхніх взаємовідносин та умов органічного розвитку. Залучення

до неєвропейського духовного, історичного досвіду відбувалося за рахунок неминучих втрат окремих елементів культурного надбання африканців та американських індіанців. І якщо останні, попри безслідне зникнення багатьох традицій внаслідок масового винищення племен з їхньою усною формою зберігання й передавання культурної інформації, не зазнали сильної асиміляції, стійко протидіючи культурному диктатові білих поселенців, то доля негритянської культури виявилася жорстокішою стосовно її носія. Незважаючи на стійкість зв'язків із корінням африканських духовних традицій (особливо з музичною культурою), втрата рідної мови, залучення до християнства зробили неможливим збереження самобутності та природного розвитку найважливіших елементів культурного буття негритянського населення. Багато з них канули в небуття, і відродження їх відбувалося надалі на фундаменті вже чужих традицій.

На питання про те, що являли собою індіанці, коли перші європейці досягли берегів Лабрадору та Нової Шотландії (Канади), а потім і Флориди, відповісти непросто. Перебуваючи на різних етапах розвитку родового ладу, індіанські суспільства характеризувалися різноманіттям соціальних організацій — від родових груп Арктики й пустельного Заходу з інституцією провідирів, рівномірним розподілом матеріальних благ і системою ритуалізму до територіальних общин та конфедерацій племен на Сході, економічна база яких - скотарство чи рибальство, підсічно-вогневе екстенсивне землеробство. Вони поступово переходили до поселень напівосілого типу з розвинутою мережею торговельного обміну. Неписаний закон і племінні традиції були основними методами соціального контролю, емпіричне знання лежало в основі усної культури. В аборигенній Америці існували майже всі форми сім'ї та шлюбу з відповідними звичаями, як і всі види стародавніх релігій. Що стосується релігійних уявлень аборигенів, то для них була характерна рухливість, адже часто спостерігався перебіг самостійних релігійних поглядів, переконань, які змінювалися протягом років і помітно відрізнялись один від одного. **Тотемізм, магія, фетишизм, анімізм** — усе це пов'язувалося зі спільною для індіанців орієнтацією на тісну взаємодію з природою — джерелом їхнього буття. Віруючи в належність до неї, у взаємозв'язок усього існуючого з діями надприродних сил, індіанці вважали можливим за допомогою як шаманства, так і «особистих» контактів взаємодіяти з ними.

Усна творчість корінних американців була представлена багатьма міфами, легендами, які пояснювали походження світобудови, сакральних ритуалів, соціальних інституцій, описували подвиги героїв, акумулюючи історичні й космологічні уявлення аборигенів. Художня культура, яка створювалася й зберігалася протягом віків, унікальна. Різьблення по каменю, дереву, покриття обрядових предметів фарбами, виготовлення виробів із пташиного пір'я, художнє ліплення, кераміка, ткацтво, розпис осель, ритуальних костюмів піктографічними знаками, плетіння кошиків й багато іншого склали самобутню естетику світосприйняття індіанців. Новий Світ

постав незвичним для європейців своїми екзотичними формами матеріальної та духовної культури.

У період з 1606 року (якщо брати до уваги невдалу спробу заснувати першу колонію на острові Роанок у 1585 р.) по 1640 рік (громадянська війна в Англії) на Атлантичному узбережжі Північної Америки було створено кілька англійських колоній. Вони відрізнялися за часом виникнення, природними умовами, релігійними поглядами поселенців. Однак, з'явившись унаслідок соціальних зрушень, які переживала на той час Європа, Вірджинія, колонії Нової Англії, Меріленд розпочали американський шлях еволюції буржуазних відносин. При всій специфіці різних колоній (наявність певних феодальних рис господарства Меріленду, плантаційне рабство Вірджинії, в більш чистому вигляді – в колоніях Нової Англії) він зумовив особливості виникнення нової цивілізації на континенті Північної Америки, а пізніше — великої держави — США.

Формуванню американської нації передувало панування пуританського етносу. Цінності **пуританізму**, які були означені в період ранньої колонізації, стали вагомими компонентами розвитку національної самосвідомості американців, соціальних настановлень, загальносвітоглядних позицій, процесу їхньої самоідентифікації.

Утилітаристський підхід, властивий американській свідомості, дався знаки не лише в освіті, а й у мистецтві, яке розглядалося тільки в його «прикладному» значенні. З точки зору пуритан, будь-який вид художньо-творчої діяльності, не пов'язаний з поширенням богословських істин та завданнями необхідності освоєння континенту, був аморальним і безцільним марнуванням часу. Особливо це вплинуло на розвиток **драматичного мистецтва** (якого ще не існувало в той період), безпосередньо позначилося на ранньоамериканській літературі.

Літературний розвиток Нового Світу, зберігаючи деякі загальноєвропейські культурні традиції й продовжуючи певні художні тенденції, вирізняється суттєвою своєрідністю. У зв'язку з відносною молодістю й початковою художньо-естетичною залежністю від духовних традицій Старого Світу, джерела колоніальної літератури пов'язані передусім з виникненням і розвитком письмових жанрів, а не з усною народною творчістю, як це було характерно для давніших світових культур.

Становлення **американської літератури** спочатку визначалося прямою залежністю й наслідуванням художніх норм, які домінували за межами Північноамериканського континенту й характеризували стан художньої свідомості метрополії. Звідси — одним із основних естетичних літературних принципів стало повторення того, що набуло в художньому досвіді «старої батьківщини» силу канону. Це було характерно, зокрема, для південних районів, де знайшли своєрідне продовження уклад життя та духовні традиції англійських аристократів. Вплив американської дійсності зумовив панування проповідницької літератури, різного роду історичних хронік, мемуарних і природничих творів. На відміну від європейської літератури, художні цілі тут мали другорядне значення, до того ж бракувало

легендарно-міфологічного плану як формостворюючого елементу. Своєрідність **синкретизму**, в якому апологетичні міркування поєднувалися з докладним описом флори й фауни континенту, історичних фактів із життя поселень, з виразністю стислих характеристик, вплинула на подальше формування стилю американської літератури. З історичних причин фольклор корінних жителів Америки практично не вплинув на літературний розвиток у цілому, хоча в деяких творах описувалися звичаї аборигенів, робилися екскурси в їхню міфологію.

Специфічним був і розвиток **американської музичної культури**. З часів ранньої колонізації її створення вирізнялося своєю нерозривністю із загальною історією колоній і в подальшому — США. В жодній іншій сфері національної культури неповторний американський феномен не розкрився так оригінально, як у музиці. Особливості соціального устрою, етнорелігійний склад населення перших колоній зумовили, з одного боку, строкатість і незвичайність фольклору, з іншого — перевагу **англокельтських музичних традицій, культової музики**. Музикування обмежувалося виконанням псалмів, морально-дидактичних, ліричних і патріотичних гімнів. Для них була характерна усна форма. Як у церковній, так і у світській музиці панував протестантський хорал. Формування самобутніх рис американської музичної культури практично не поєднувалося з іншими сферами мистецтва, відбувалося поза міськими центрами, реалізувалося зусиллями непрофесійних музикантів. Музично-естетичні орієнтації поселенців обмежувалися жорсткими реаліями існування в ситуації накопичення початкового досвіду колонізації.

Вгорнілі народження національної культури переплавлялися звичаї й традиції багатьох народів Європи та Америки. Так, на більшій частині колоніальної Америки англійська мова стає основною в спілкуванні. Строкатість національного складу іммігрантів, вплив мовної культури аборигенів визначили своєрідність колоніального мовлення, на ґрунті якого сформувалася єдина, відмінна від англійської, мова з великою кількістю неологізмів, сленгових елементів, специфічною вимовою.

Своєрідним поєднанням європейської, африканської та індіанської культур постає художня культура цього періоду. Якщо в XVII столітті панували релігійно-пієттичні настрої, домінували дидактичні поеми релігійного змісту й медитативна лірика, метафізична поезія, то XVIII століття стало найважливішою віхою в розвитку американської літератури, істотно змінивши співвідношення її жанрів на користь світських творів, передусім **публіцистики**.

Газетно-журнальна література, взаємодіючи з різними жанрами усної народної творчості, формує специфічну мовну культуру, яка орієнтувалася на певну «**карнавалізацію**» свідомості, народний стиль. У надрах масової культури розпочався процес оновлення жанрової і стильової літературної системи. Проповідь і анекдот, лекція й усна історія, есе й небувальщина, запозичуючи один у одного певні елементи, утверджують новий пафос — пізнання життя й самовизначення.

В цей період був підготовлений ґрунт для виникнення національно-самобутньої **художньої літератури**, розквіт якої припадає на епоху романтизму.

Специфічною була й ситуація у сфері **образотворчого мистецтва**. Прагматизм культурної свідомості американців зумовив виникнення й масову популярність портретного живопису. Він приваблював насамперед своєю позаестетичною функцією. **Портрет** як невід'ємна частина побуту американської сім'ї зберігав для нащадків інформацію про соціальний статус, моральні цінності, характер і зовнішність її членів.

Портретний живопис стає специфічним літописом часу, у якому віддзеркалився процес перетворення переселенця-колоніста в американця. У портреті своєрідно відобразилося характерне для американської художньої літератури поєднання в образно-художній будові твору соціального, типового і особистого, індивідуального. Непрофесійні народні художники — лінмери — започатковують традицію прозаїзму у відображенні дійсності. Звичайно, й тут виявився вплив пуританізму як структуростворюючого елементу художнього мислення американських колоністів. Через індивідуальні характеристики героїв портрет створював певний узагальнений образ гідної, вольової, цілісної та самодостатньої людини з яким усвідомленням своєї особливої місії, покликання й значущості. Відсутність інтелектуальної складності, внутрішня, без зовнішніх прикрас, велич утілених образів («намагайся бути простим і зрозумілим: вище красномовство — у простоті») були відмітною рисою мистецтва примітивістів, мистецтва, яке стало невід'ємною частиною американської національної культури.

Пейзаж як самостійний жанр траплявся у XVIII столітті дуже рідко. Якщо художнє життя колоній запропонувало специфічно американський жанр портрета, то щодо музичної культури воно виявилось більш залежним від європейських традицій (так само, як і в архітектурі, де були поширені традиційно європейські типи споруд). Міське музичне життя розвивалося переважно зусиллями європейських музикантів і місцевих дилетантів. Поряд із хоровим мистецтвом розвивалися світські жанри пісень, балад, танців. **Оперно-симфонічна культура**, яка на той час була одним із найвищих досягнень європейських народів, на американському ґрунті не прищеплювалася. Однак XVII—XVIII століття відмічені суттєвим явищем в американській культурі — створенням одного з найцікавіших різновидів американського фольклору — його афроамериканського, або негритянського елементу. Склавшись у результаті поєднання англокельтських та африканських музично-стилістичних рис, **негритянська музика** стала в майбутньому джерелом виникнення специфічно **американських жанрів** — **спірічуелсу, блюзу** та інших.

Не лише музичне мистецтво відчувало на собі вплив африканської культури. Американська література XVIII століття, зображувальне мистецтво збагачуються творами перших негрів-письменників — Л. П. Примса, Ф. Вітлі, Ю. Геммона, художників -- Дж. Джонсона, С. Мургеда. Стала

широковідомою в культурному середовищі колоніальної Америки діяльність лікаря Д. Диргема математиків Т. Фуллера і Б. Баннекера. Талант чорних рабів-майстрових сприяв розвитку декоративно-прикладного мистецтва, зокрема різьба по червоному дереву. Переплітаючись з художньою культурою білих колоністів, негритянська культура поступово стає невід'ємним елементом становлення специфічного духовного обличчя американської нації.

Інтелектуальним і фізичним народженням США стало XVIII століття. В його останній третині склалися суттєві фактори, необхідні для формування нації та її культури — спільність території, мови, економічних інтересів, деякі елементи соціально-психологічної й духовної єдності. Утвердження державної незалежності з необхідністю передбачало досягнення незалежності в духовній сфері, отож національна самосвідомість перебувала в активних пошуках форм художнього самовираження.

XVIII століття поставило питання про освоєння накопиченого досвіду духовної діяльності. Американська художня культура спрямовується на розвиток демократичних засад. Літературно-естетична думка, яка надихалася ідеалами Просвітництва, поринає в пошуки національного героя, національного автора, шляхів розвитку національних жанрів. Проблемою самовизначення розпочинається **«золотий вік» американської класики**. Переплата європейських культурних традицій поєднувалася з прагненням знайти власне обличчя, самобутнє, неповторне. Ще до створення держави в деяких мистецтвах існували власні традиції. Так, у живописі тривав розвиток мистецтва портрета, розквіт якого надихався просвітницькими ідеалами рівності й незалежності особи. Класичний стиль малярів відповідав світові, сповненому мужністю і патріотизмом.

Портрети Д. С. Коплі, Р. Ерла, Ч. Піла мовою живопису затверджували новий образ загальнонаціонального героя — творця революції. Виникає величезна кількість зображень Дж. Вашингтона, Б. Франкліна. У творчих пошуках живописців відобразилося піднесення національної самосвідомості. Герої історичного портрету уособлювали життєстверджуючий оптимізм, віру в розум і соціальну справедливість, пошуки й устремління XVIII століття, для якого мірилом цінності особи поступово стають власні достоїнства людини, а знатність і суспільний стан відходять на другий план. Створюються цікаві жіночі образи, позбавлені сентиментальності, часто — зовнішньої привабливості, хоча в них відчувається розвинуте почуття власної гідності, внутрішня сила.

Змінюється ставлення до **мистецтва архітектури**. Вона набуває громадянського, героїзованого звучання. Будується велика кількість громадських споруд. Розвиваються графіка та мистецтво газетно-журнальної карикатури. Все підпорядковується намаганням уславити характер, гідність, незалежність, героїзм американців.

Просвітницькі ідеали демократії та республіканізму стимулювали розвиток **світської літератури**. Громадянська лірика Ф. Френо, епічні поеми Дж. Ірамбулла, Т. Дуайта відображали героїку часу. Піднесення музичної

народної творчості подарувало велику кількість патріотичних пісень, маршів. Розвивається професійне мистецтво композиції (Б. Карр, Дж. Г'юїт), хоча порівняно з народною музикою в ньому менше виявився оригінальний та неповторний американський феномен.

У період революційних воєн відбувається становлення **американської драми** як національного явища. Ранні пам'ятки цього жанру, маючи напутньо-виховний, моралізаторський характер, відіграли велику роль у формуванні стереотипів національного характеру. Якщо багато видів американського мистецтва, маючи європейське походження, досить швидко стали художньо самостійними, то **театр** був винятком. Відносна нерозвинутість, порівняно з західноєвропейською, американської драматургії не завадила саме їй стати благодатним ґрунтом для становлення й утвердження національних стереотипів. Запозичені популярні у Старому Світі жанрові форми наповнювалися якісно новим змістом. Оперативність і демократичність драматургії давали змогу їй через моделювання характерів віддзеркалювати багатоманіття соціально-національного обличчя американської культури. У ранніх драмах формується національний стереотипний образ «шляхетного воїна». У цей час він був представлений історичними особами - військовими, офіцерами Республіканської армії, які були носіями високої моральності, провідниками ідеалів молоді держави. Драматургія, п'єси Д. Берка, В. Данлепа зокрема, ще не мала розвинутої системи повнокровних образів-характерів, але вона стала важливою формою художнього осмислення національних ідеалів.

Ідеї національної винятковості знайшли своєрідне відображення в художній культурі цього періоду. Успішне завершення війни за незалежність, проголошення демократичних свобод стимулювали формування романтичного способу світосприйняття й відповідно — методів його художнього відтворення. Американська художня культура починає позбуватися комплексу провінціалізму, пропонуючи твори високого ідейно-естетичного гатунку. Якщо народження негритянських літературних традицій (поезія Ф. Вітлі) наприкінці XVIII століття пов'язане з утіленням англійських поетичних канонів і попервах не було позначене оригінальністю, то американський роман, джерелом якого став європейський жанр «готичного роману», вже на початку XIX століття демонструє самобутню національну форму.

Американська дійсність XVIII—XIX століть уявлялася втіленням (хоча й недосконалим) просвітницьких надій. Майбутнє, яке поставало перед молодією державою попри всі вади сучасного суспільства, було освячене в художній літературі романтичним ореолом. Разом із цим досить тривала традиція документально-хронікальної літератури привнесла до американського роману прозаїзм, утвердивши **«документальність» як естетичний принцип** (творчість В. Ірвінга, наприклад). Завдяки Дж. Ф. Куперу з'являється один з найулюбленіших жанрів американської літератури — «морський роман».

Героїчні драми, мелодрами, комедії популяризують образ «шляхетного воїна» — носія ідеалів Республіки, пропонуючи своєрідну модель особистого самовдосконалення, привертаючи увагу до пороків суспільства (п'єси М. Ноаха, Р. Тайлера).

Віра в безмежні можливості «американського характеру» підкріплювалася в процесі освоєння та введення до складу США західних земель. Велич дикої природи Заходу, екзотика його жителів викликали появу жанрового живопису, пейзажів, натюрмортів.

Триває розвиток портретного мистецтва, вершиною якого стала творчість Г. Стюарта — найяскравішого виразника національного змісту в американському мистецтві. Поступово, коли реальність почала дедалі менше відповідати образів ідеального гармонійного суспільства, обіцяного батьками, американський портрет втрачає оптимістичну спрямованість. Тривога за майбутнє Америки, проблема захисту людини в ситуації загострення її протиріч із суспільством постають новою темою романтичного портрета В. Олстона, Т. Саллі.

Ентузіазм творців національної культури підкріплюється завершенням періоду духовної ізоляції й початком всесвітньої відомості найкращих зразків американського мистецтва.

Контрольні питання та завдання:

1. Розкрити особливості мистецтва доколумбової Америки
2. Охарактеризувати латиноамериканську танцювальну культуру
3. Розкрити значення «загальнодоступного» мистецтва Америки: інтернаціональна музична мова ХХ ст. (джаз, рок-музика, поп-музика)

Література:

1. Історія світової культури. Культурні регіони / під ред. Левчук Л.Т. – Київ, 1997.
2. Левчук Л. Т. Історія світової культури – 2000 р. [Електронний режим доступу]http://pidruchniki.ws/00000000/kulturologiya/istoriya_svitovoyi_kulturi_-_levchuk_l_t
3. Полікарпов В.С. Лекції з історії світової культури. – Харків, 1990.

Тема 5. Мистецтво європейського культурного регіону

Мистецтво європейського культурного регіону започатковано в добу Середньовіччя, яка в широкому плані вбирає в себе візантійське, давньоруське мистецтво, а в більш вузькому – мистецтво Західної Європи V–XVI століть. Однією з важливих ознак мистецтва Середньовіччя є становлення активного, дієвого зв'язку естетичної теорії з художньою практикою. Біля джерел середньовічної естетики стоїть складна, суперечлива постать Аврелія Августина (354—430 рр.), естетична концепція якого склалася на ґрунті містичних ідей неоплатонізму й раннього християнства.

Важливе місце в теорії Августина належить концепції краси – ієрархічного руху від матеріального через духовне до абсолюту. Августин обґрунтовує значення таких понять, як співрозмірність, симетрія, гармонія, спираючись на які формується твір мистецтва.

На розвиток середньовічного мистецтва вплинув і ранньохристиянський теоретик Іоанн Скот Еріугена (810-877рр.), котрий розробляв ідею втілення божественної краси в «зримих образах» — у єдності, цілісності, формі. Еріуген підходив до думки про можливість існування «внутрішньої» (духовної, змістовної) краси — прекрасного, яке вище й важливіше за зовнішню досконалість (людини, предмета, мистецького твору).

У XIII столітті завдяки праці Вітелло «Перспектива» європейці знайомляться з ідеями арабського філософа Альхазена (965—1039 рр.), який розробляв проблему специфіки зорового сприйняття мистецтва, геометричних основ перспективи, оптики. Філософсько-естетична спадщина Вітелло – Альхазена сприяє розширенню мистецтвознавчих уявлень не лише Середньовіччя, а й Відродження.

Серед найважливіших осередків середньовічної художньої культури Європи було мистецтво Візантії, тобто мистецтво народів, об'єднаних у період з кінця IV до середини XV століття Візантійською державою, яка склалася на ґрунті Східної Римської імперії. Візантія пройшла складний шлях історичного розвитку, котрий позначився на долі й специфіці її мистецтва. Процес формування феодальних відносин відбувався у Візантії між IV і VII століттями, поступово й дуже повільно руйнуючи рабовласницьку традицію. Вважається, що залишки рабства зберігалися у візантійців аж до XI століття. Як Західна (Римська), так і Східна частина імперії зазнали навали варварів, проте руйнівні процеси в цій частині країни не були такими катастрофічними. На території Візантії збереглися міста, високорозвинені ремесла, активні торговельні зв'язки з іншими країнами. Візантія виконує функцію спадкоємиці античної культури й творчо трансформує певні її елементи в культуру феодального суспільства. Взаємозв'язок Візантії з такими країнами, як Грузія та Вірменія, а також постійні творчі контакти зі слов'янськими культурами, які прийняли візантійську модель християнства, збагачували художню культуру Візантії.

У процесі формування середньовічного світогляду принципово змінювалися художнє мислення, система художніх образів. Середньовіччя розглядає релігійність як найважливішу якість художнього твору, й усе, що намагається відтворити митець, має бути пройняте духовною експресією. Ця тенденція найпоплідовніше втілилася у **візантійській архітектурі**, адже для візантійця церква була головним типом будови й виконувала важливу ідейно-виховну роль. Слід пам'ятати, що церква у Візантії послуговувала світській владі, а імператор вважався намісником Бога на землі.

Для архітектури Візантії характерне створення церков двох типів: **базиліки й центричної купольної споруди**.

Витягнутої форми, розчленована рядами колон на нефи, базиліка була розрахована на велику кількість віруючих. Зводячи базиліки, архітектори значну увагу приділяли інтер'єрові. Серед ранніх зразків центричної купольної споруди особливе місце відводять так званому мавзолеєві Галли Плацидія, в оздобленні якого були застосовані мозаїки яскравого синього кольору, стилізовані рослинні прикраси, зображення золотих оленів і птахів. Справжнім шедевром ранньосередньовічної архітектури став споруджений у **Константинополі храм Святої Софії**.

Важливе художньо-естетичне навантаження у візантійській культурі мало **декоративно-ужиткове мистецтво**, яке практично підкорило собі живопис. Проте, хоча й у межах релігійних вимог, малярство розвивалось у трьох аспектах: церковна мозаїка й фреска, іконопис і книжкова мініатюра. На розвиткові книжкової мініатюри позначилася зміна форми книги, а саме, перехід від античної книги-сувою до «кодексу», тобто книги, яка складалася зі зшитих аркушів паперу. Водночас змінювалася й форма ілюстрації — типовими стають окремі ілюстрації, які «вшивалися» в книгу й потребували завершеної, обмеженої прямокутним форматом паперу «станкової» композиції. Цей тип ілюстрацій у подальші періоди вплинув на розвиток живопису. Візантійське мистецтво розвивалось і як світське, а саме, створювалися приватні будівлі, палаци, скульптури. З візантійського живопису ніколи не зникали мініатюри історичного та природничого характеру.

Важливим етапом розвитку візантійського мистецтва був період від середини IX до середини XI століття. Дедалі активніше мистецтво підкоряється каноніві — системі чітких норм і правил. Простежується також тенденція до «грецизації» культури і як наслідок — зростання інтересу до античності. При цьому слід враховувати якісні зміни щодо використання античної традиції. Якщо теоретики ранньовізантійської культури сприймали античність як певну реальність, то візантійці X—XII століть вбачали в античності пласт високої еллінської освіченості й художньої культури, який зник у минулому. Звідси нові тенденції у Візантії 2-ї пол. IX—X ст. до збирання, колекціонування й збереження пам'яток (передусім словесних) античної культури, до введення викладання античних дисциплін у школах, до наукового вивчення античної культурної спадщини.

Творчість візантійських майстрів у різних видах мистецтва зберігала світову славу до XII століття. У багатьох країнах світу, передусім в Італії, були відомі візантійські вироби з бронзи, тканини, предмети домашнього вжитку. Хоча в перше десятиліття XIII століття Константинополь зруйнували хрестоносці, відродження Візантійської імперії починається вже за панування династії Палеологів. Період з 1261 до 1453 року отримав назву «палеолозький» і був пов'язаний з кризою феодалних відносин, зі спробами раціональної критики релігії. У цей період пробуджується інтерес до природничих наук, з'являються численні математичні трактати. Атмосфера творчого пошуку позначилася й на мистецтві. З XIV століття у візантійській художній культурі поширюються реалістичні тенденції, пробуджується

ширий інтерес до життєвих спостережень, почуттів людини, її проблем. Проте, залишаючись і в період свого найбільшого піднесення в межах середньовічної художньої культури, ці реалістичні тенденції не позбулися умовностей феодального мистецтва. Після жорстокого придушення народних повстань XIV століття у Візантії починаються економічний занепад, феодальна реакція, які не дали змоги утвердитися ранньокапіталістичним відносинам і спричинили досить легке захоплення країни турками.

У подальшій історії західноєвропейської середньовічної культури виділяються два етапи: **романський** — XI—XII століття і **готичний** — XIII—XIV століття (в окремих країнах — до XVI ст.).

Романський стиль (від лат. Roman — римський) повноцінно виявив себе передусім в архітектурі. Будови романського стилю різноманітні за типами, за конструктивними особливостями, за декором. Найбільша увага приділялася спорудженню храмів, монастирів, замків.

У межах романського стилю водночас з архітектурою й у тісному зв'язку з нею розвивалися монументальний живопис та скульптура. За художніми ознаками мистецтво цього періоду схематичне, умовне. Романська композиція давала змогу використовувати простір, позбавлений глибини, різномасштабні фігури, утрировані жести.

Слід відмітити важливу роль орнаментального мистецтва, яке в романському стилі вражає багатством і різноманітністю мотивів. В орнаменті своєрідно сплїталися традиції античності, Візантії, Ірану й навіть Далекого Сходу.

Щодо мистецтва готичного (від італ. gotico— готський, варварський) стилю, то передусім привертає увагу пошук синтезу між архітектурою, живописом і скульптурою. Майстри готики широко зверталися до образів народної фантазії. Водночас в їхньому мистецтві сильніше, ніж у романському, відбився вплив більш раціонального сприймання світу, прогресивних тенденцій ідеології того часу.

Значного розвитку готика досягає у Франції, особливо в розвиненіших північно-східних регіонах країни. Готична архітектура Франції та інших країн Європи пройшла через етапи ранньої, високої та пізньої готики. Одним із шедеврів ранньоготичної архітектури можна вважати собор Паризької Богоматері (Нотр-Дам де Парі). У межах готичного стилю митці XIII—XIV століть велику увагу приділяли розвиткові багатокольорових вітражів, оновлювалося мистецтво книжкової мініатюри, ілюстрації, великого поширення набували гобелени.

У XIV столітті бурхливий розвиток європейських міст стимулював демократизацію готики, її застосування в поза-культурній архітектурі. Елементи готичного стилю починають використовувати навіть у предметах повсякденного вжитку (меблі), а таке широке використання готичного стилю сприяло виникненню численних національних і регіональних варіацій. Історія мистецтва оперує поняттями «англійська, французька, німецька готика». Слід враховувати, що протягом подальшої (від XIV ст.) історії ставлення до готики було неоднозначне. Приблизно до середини XVIII

століття готика асоціювалася з «варварським мистецтвом», сприймалася як порушення художнього смаку, почуття симетрії й пропорцій. Вважалося, що готичне мистецтво принижує людину, викликає почуття страху та приреченості. Нове сприймання готики пов'язане з ідеологією німецького й французького романтизму, які начебто знову «відкрили» цей стиль, наголосивши на пафосному характері готики, на її здатності пробуджувати в людини почуття піднесеного, величного почуття захоплення. Значення готики в історії європейської культури було підкреслено й у XIX столітті появою неоготичних тенденцій у мистецтві деяких країн Європи.

Культурне життя зрілого феодального суспільства було досить насиченим і різноплановим. Важливу роль відігравала рицарська культура, яка об'єднувала складний комплекс звичаїв, ритуалів, вимагала дотримання певних манер, наслідування конкретного морально-естетичного ідеалу - служіння Прекрасній Дамі. Культ кохання породжує творчість трубадурів і менестрелів — співців кохання, які жертвовно присвячують не лише свої твори, а й саме життя служінню Дамі.

Художня культура Середньовіччя дала поштовх і подальшому розвитку музики, театру, світської літератури, одним із нових жанрів якої стає міська література. Цей жанр виражав інтереси городян як впливової соціальної верстви.

Культура Візантії, і культура Західної Європи Середньовіччя поділялися на релігійну та світську. Це, безперечно, одна з важливих особливостей розвитку культури цього періоду. Пізніше межі такого чіткого й послідовного розмежування розмиваються. Проте й у минулому, і сьогодні сприймання культури через протилежні «модальності» досить актуальне: «Світська культура – Фаустове й Прометееве покликання людини. Боротьба Прометея з богами, Іакова з ангелами, Фауста з Мефістофелем – це символічне вираження духовного натиску, властиве для культури в її спробах подолати догматичні й консервативні фікції, нав'язані божественним принципом або його демонічною протилежністю». Саме ці протилежності є свідченням сили й слабкості людини як культурної істоти.

Першим етапом свідомої секуляризації європейської культури постає **доба Відродження**, художня культура якої має для людства неповторну й неминущу цінність. На її основі виникла й розвинулася художня культура Нового часу, а щодо реалістичної тенденції, то основні принципи реалізму, сама система реалістичної мови, передусім образотворчого мистецтва Нового часу, склалася в період Відродження. Переваги світської культури в добу Відродження відповідали інтересам молоді, повної сил буржуазії ренесансних міст, були вираженням її ідеології.

Зміст творчості таких **титанів Ренесансу**, як Джотто, Донателло, Леонардо да Вінчі, Рафаель, Мікеланджело, Дюрер, гуманістичний, сповнений гордістю за людину, народністю образів, віддзеркалює прогресивні тенденції розвитку всього суспільства.

З добою Відродження пов'язана **зміна видової і жанрової структури мистецтва**, а також збагачення його тематичної спрямованості. Твори різних

видів мистецтва поступово звільнюються від панування релігійної тематики й засвідчують інтерес митців до конкретної людини. Адже саме за часів Відродження поряд з розквітом монументальних фрескових композицій переважно на біблійні й міфологічні теми, які займали провідне місце в ренесансному мистецтві, починають розвиватися жанри портретного та історичного живопису.

Своєрідну спонукальну функцію щодо розвитку портретного живопису мала творча спадщина Доменіко Венеціано, зокрема створений у середині XV століття «Жіночий портрет». Учень Венеціано видатний італійський майстер П'єро делла Франческа (бл. 1416—1492 рр.), якого сучасники охрестили «монархом живопису», плідно розвинув здобутки свого вчителя, а саме: необхідність спиратися в процесі створення портрета на раціональне пізнання, яке зумовлює перспективу, довершену пропорційність, гармонію змісту й форми.

П'єро делла Франческа належав до тих митців, які, спираючись на традиції, зробили крок уперед у розвитку живопису. Приблизно з 1440 року художник жив і працював у Флоренції, де ознайомився з художніми творами й теоретичними роботами Мазаччо, Уччелло, Джотто, Брунеллескі, Альберті. Створивши низку вітварних образів, монументальних фресок, П'єро делла Франческа досягає вершини майстерності саме в портретах, зокрема в парному портреті герцогів Урбінських — Федеріго да Монтефельтро та його дружини Баттісти Сфорци (1465 р.).

Доля П'єро делла Франчески була трагічна. Втративши зір, він в останні роки життя не міг малювати. Проте митець узагальнив свій досвід і ті творчі здобутки, які в 70—90-ті роки мав італійський живопис, у теоретичних працях «Про живописну перспективу» та «Про правильні тіла». П'єро делла Франческу фахівці вважають своєрідним предтечею геніїв італійського мистецтва — Леонардо да Вінчі, Мікеланджело та Рафаеля.

Становлення нових жанрів образотворчого мистецтва не зруйнувало того, що вже було здобуте художньою культурою часів Середньовіччя — **принципу синтезу різних видів мистецтва**, об'єднання їх у загальний образний ансамбль. «Цьому сприяло властиве італійським майстрам загострене відчуття художньої організації, яке виявляється в них і в загальному задумі якогось складного архітектурно-художнього комплексу, і в кожній деталі окремого твору, що входить до цього комплексу. Та, на відміну від середньовічного розуміння синтезу, де скульптура й живопис виявляються в залежності від архітектури, **принципи ренесансного синтезу** побудовані на своєрідному рівноправ'ї кожного з видів мистецтва, завдяки чому специфічні якості скульптури й живопису в межах загального художнього ансамблю здобувають підвищену ефективність естетичного впливу» [Колпинский Ю. Д. Введение // Всеобщая история искусства: В 6 т. Москва, 1962. Т. 3. С. 31].

Розглядаючи специфіку становлення італійського живопису доби **Відродження** — а його вплив у подальші періоди стане помітним у загальноєвропейському художньому мисленні — слід підкреслити залучення

різних міст Італії до художнього процесу. Поряд із Флоренцією, Міланом, Тосканою, містами Північної Італії — Пацуї, Ферраре — значну роль у становленні ренесансного світосприйняття відіграла Венеція. До середини XV століття розвиток мистецтва у Венеції дещо гальмувався неухильним наслідуванням готичних традицій. У роботах митців переважають композиції на релігійні теми, в художньому вирішенні яких зберігаються площинність і зовнішня декоративність. Приблизно з середини XV століття починається активне залучення митців Венеції до творчих пошуків флорентійської та падуанської шкіл, а це поступово стимулює і власний інтерес венеціанців до гуманітарних і природничих наук, до пошуків нових засобів художньої виразності. Помітну роль в оновленні живопису Венеції і прилученні митців Венеціанської республіки до тих процесів, які вже виразно простежуються у творах інших італійських митців, відіграла родина Белліні, зокрема Джентіле Белліні (1429—1507 рр.) — офіційний живописець Венеціанської республіки, — у творчості якого чітко помітний інтерес до жанрів портрета (в Константинополі він пише портрет турецького султана Магомета II, портрет королеви Кіпру Катерини Корнаро) та історичного живопису. Елементи історичних фактів і подій Джентіле Белліні "вписував" у великі за розмірами композиції, які відображали світське та релігійне життя патриціанської Венеції.

Реалістичні мотиви венеціанського живопису простежуються у творчості Антонелло да Мессіни (1430—1479 рр.) та Джованні Белліні (1430-1516 рр.), який був учителем видатних італійських митців Джорджоне та Тиціана.

Друга половина XV – початок XVI століття в розвитку італійського мистецтва, знову позначений розквітом флорентійської школи, творчістю відомих скульпторів Антоніо Россеміт (1427-1479рр.) та Андреа Верроккйо (1435—1488рр.), Андреа Верроккйо — головний скульптор правлячої родини Медічі — вражав сучасників широтою інтересів. Адже він працював не лише як скульптор, але й мав живописні полотна, був досить відомим ювеліром, вивчав математику, оптику, анатомію. Саме в майстерні Верроккйо почав навчатися живопису майбутній геній італійського Відродження Леонардо да Вінчі.

Видатною постаттю флорентійської школи живопису другої половини XV – початку XVI століття був Сандро Боттічеллі (1444—1510 рр.). Творчість цього славетного живописця сприймають, з одного боку, як наслідування кращих традицій минулого, а з іншого — як відкриття нових мистецьких обріїв. Сандро Боттічеллі залишив досить різноманітну спадщину: портрети родини Медічі, автопортрет, картини «Весна» (бл. 1478 р.), «Народження Венери» (бл. 1484 р.), фрески «Життя Мойсея» (1481 р.) тощо. Роботи Боттічеллі вирізняються витонченістю, ліризмом, багатством і своєрідністю колористичного вирішення.

Характерною рисою мистецтва Відродження став **розквіт реалістичного живопису**, який спирався на ідею зв'язку людини й природи. Властиве цій епосі захоплення наукою сприяло вивченню анатомії людини,

розробці законів перспективи, відтворення повітряного середовища, побудові нових ракурсів зображення людського обличчя, виразності фактурної поверхні картини, створенню ефекту освітлення. Найпоширеніше, на нашу думку, ці тенденції втілені у творчій спадщині Леонардо да Вінчі. У нотатках про живопис да Вінчі підкреслював, що його позиція може бути зрозуміла передусім математикам або тим, хто добре знає цю науку. І це не було перебільшенням, адже «інтелектуалізм, науковий метод, математичні правила не лише співіснують поряд з безпосереднім зображенням природи, з інтуїтивним ставленням до неї, а й відбивають саму серцевину леонардівського мистецтва, відбивають основу його теорії та практики». У теоретичних міркуваннях Леонардо да Вінчі вже існує поняття "regole" — метод, тобто намагання систематизовановикласти свої знання про мистецтво, про шляхи його створення, про науково-раціоналістичний підхід до художньої творчості.

Зв'язок з наукою в умовах Відродження мав своєрідний і органічний характер. Він не зводився лише до використання можливостей математики, експериментальної анатомії, природничих наук у цілому. Відродження — це пафос розуму, віра в його невичерпні можливості та намагання усвідомити навколишній світ у його цілісності. Це поєднувало наукову й художню творчість і визначало, так би мовити, «пограничний» характер діяльності таких видатних представників цієї епохи, як Леонардо да Вінчі, Мікеланджело, Альбрехт Дюрер та інші. «Митці-вчені» — саме через таку єдність можна збагнути спадщину видатних представників доби Відродження, які намагалися остаточно зламати релігійні догми й стереотипи. Саме в цей час починається переосмислення багатьох християнських міфів. Характерна думка Альбрехта Дюрера, котрий, звертаючись до діячів церкви, писав: «Не вбивайте зі зла шляхетне мистецтво, яке було знайдене й накопичене з великими труднощами й ретельністю. Адже мистецтво велике й шляхетне і ми можемо ним прославити бога. Бо, як вони (митці античності. — Л. Л.) дали своєму Ідолу Аполлону пропорції найпрекраснішої людської постаті, так і ми хочемо тими ж вимірами скористатися для господа нашого Христа, найпрекраснішого в усьому світі» [Дюрер А. Книга о живописи: Дневники, письма, трактати: В 2 т. Ленинград; Москва, 1957. Т. 2. С. 20]. А. Дюрер мріяв утілити образ Марії — матері Божої — в постаті Венери, а Самсона — в образі Геракла. Такий підхід, безперечно, ламав історичну традицію, руйнував містичну відчуженість творинь Середньовіччя.

Особливої уваги заслуговує **пізнє Відродження**. Мистецтво цього періоду в різних країнах Європи розвивалося нерівномірно й у досить своєрідних формах. Італія, яка була батьківщиною Відродження, в умовах 90-х років XV — початку XVI століття не змогла вибороти єдину національну державу, й країна стала об'єктом боротьби між Францією та Іспанією. Звідси -- трагічний характер творчості Мікеланджело, Тиціана, Тінторетто. Водночас саме в Італії формується далека від реалізму художня течія, яка відбивала ідеологічні інтереси феодальної реальності — **ман'єризм** (від італ.

maniera — манера). Це поняття до XVII століття мистецтвознавці вживали для критичної, негативної оцінки творчості епігонів Рафаеля та Мікеланджело. У XX столітті маньєризмом почали називати мистецтво «некласичного» стилю періоду кризових, занепадницьких процесів у європейському мистецтві XVI століття.

Образ людини в маньєристів поступово втрачає гуманістичну значущість, починає відбивати розпач, тривогу, невпевненість. Наголос у творах представників цього напрямка — Бронзіно, Ф. Пармінджаніно, Я. Понтормо — робився на суб'єктивній фантазії митця, на його власному «внутрішньому малюнку». Федеріго Цуккарі — один із теоретиків маньєризму — протиставляє об'єктивній реальності, зовнішньому світові внутрішній світ митця. Маньєризм наприкінці XVI століття, вже не ховаючись, дотримується антиренесансної позиції, перетворюється на формальне канонізоване мистецтво.

Епоха Відродження позначилася й на мистецтві інших країн, зокрема Франції. Порівняно з італійським Відродженням французьке починається лише в середині XV століття. Специфіка мистецтва **французького Відродження** позначена, по-перше, намаганням подолати містичні основи готичної художньої культури, а по-друге, наслідуванням італійського мистецтва, авторитет якого в Європі XV — першої половини XVI століття був надзвичайно високий. Франція у XV столітті досить широко запрошує відомих митців Італії, творчість котрих стає активним, дієвим естетичним досвідом для певних регіонів країни. При дворі короля Франциска I провів останні роки свого життя Леонардо да Вінчі, певний час працював Андреа дель Сарто. У 30—40-х роках XV століття група італійських митців засновує у Фонтенбло школу світського живопису та скульптури. Італійські традиції, досвід, професійні здобутки, стимулюючи розвиток мистецтва, дали змогу сформуватися плеяді талановитих митців, які створили своєрідне ядро ренесансного руху у Франції: Мармйон, Коломбо, Гужон, Бонтан, Ліж'є-Ріш'є, Дюсерсо, Віар, Сурдо та інші.

Якщо на розвиток французького живопису, скульптури, архітектури італійські митці справді мали значний вплив, то література найбільш яскраво й самобутньо втілила в художній формі світоглядні пошуки французького Відродження. Рабле, Ронсар, Дю Белле, Монтень вважали літературу одним із дієвих засобів гуманізації, морального виховання людини й суспільства.

Повільніше, ніж в Італії і Франції, розвивалася ренесансна культура в **Нідерландах і в Німеччині**. Подолання середньовічного мистецтва й культури в Нідерландах відбувалося не з допомогою звернення до античної спадщини й реалістичного переосмислення традицій візантійського мистецтва, а шляхом дальшого розвитку прогресивних тенденцій у мистецтві пізньої готики.

Зв'язок ренесансного мистецтва в Нідерландах із середньовічними традиціями позначився навіть на соціальному становищі митця. Адже в Нідерландах більше, ніж в інших країнах Європи, художник зберігав зв'язок з ремісничими цехами й сприймався як «майстер», «ремісник». А це

приводило до руйнування значущості власної обдарованості, до гальмування процесу утвердження професійного статусу митця. На художню творчість у цій країні впливав і релігійний фактор, що зумовило панування переважно християнської тематики в мистецтві аж до XVI століття. Тому в традиціях нідерландського Відродження теми героїчної особи й гуманістичного утвердження людини не знайшли такого яскравого втілення, як, скажімо, в Італії.

Відродження Німеччини своїм значним внеском у загальну скарбницю європейської культури зобов'язане передусім геніальності Альбрехта Дюрера (1471—1528 рр.). Учень відомого майстра олтарного живопису Міхаеля Вольгемута (1434—1519 рр.) А. Дюрер символізував своїм життям і творчістю перехід німецької культури до нового історичного етапу, він сприяв об'єднанню окремих прогресивних явищ у цілісну систему поглядів і художніх форм. Традиційно в переліку великих імен XV—XVI століть прізвище Альбрехта Дюрера стоїть поряд з іменами Леонардо да Вінчі, Мікеланджело, Рафаеля. Однак створений ним образ людини доби німецького Відродження самотній і відрізняється від італійського ідеалу. Дюрер був німецьким митцем, і його творчість глибоко національна. Герой Дюрера — сильна, вольова, енергійна людина, хоча й позбавлена того внутрішнього спокою й гармонії, які вирізняли образи італійського живопису XV—XVI століть.

Значного успіху А. Дюрер досягає вже у першій своїй великій роботі — 15 гравюр на тему Апокаліпсиса (1498 р.). У цей же час він працює над серією портретів, зокрема пише портрет батька (1490 р.) та портрет Освальда Креля (1499 р.), започатковує серію автопортретів (1484, 1493, 1498 рр.). Нарешті, у 1500 році, він створює найвідоміший автопортрет (Мюнхен, Пінакотека), в якому використовує власні теоретичні розробки щодо перспективи, пропорцій, відповідності зображення натурі. Протягом усього творчого шляху Дюрер розробляв теорію живопису й практичних способів зображення людського тіла, обличчя, ідеальних пропорцій. Цьому завданню слугували експериментальні заняття митця в 1500—1504 роках, малюнки оголеного чоловічого й жіночого тіла, прообразами яких виступили античні пам'ятники. Протягом 10 років А. Дюрер працює над узагальненням теоретичного досвіду живопису. Свої міркування він викладає в трьох частинах «Книги про пропорції», що не втратила свого значення й до сьогодні.

Ренесансні процеси досить активно проявилися й у **мистецтві Іспанії**, зокрема в живописі. Архітектура й скульптура ж оновлювали стилістику дуже повільно, залишаючись у межах вимог готики. Певний злам в іспанській культурі відбувається на межі XV—XVI століть. Із цього часу художні процеси набули цілісності в різних видах мистецтва. Слід сказати про позитивний вплив на іспанське мистецтво нідерландської школи, зокрема творчості Яна ван Ейка, який у 1428—1429 роках жив і працював в Іспанії. Орієнтація іспанців на нідерландське мистецтво пояснюється не лише тісними політичними, торговельними й культурними зв'язками між Нідерландами та Іспанією. Іспанські митці тяжіли до такої ж деталізації,

матеріалізації форми, до певного емпіризму, до гостро індивідуалізованої характеристики образу, котрі чітко простежуються в нідерландському живописі цього періоду. Зауважимо, що Іспанія, маючи найжорстокішу серед інших європейських країн владу релігійних інституцій, важко й дуже повільно відходила від традицій середньовічного мистецтва. Тому в картинах іспанських малярів цього періоду обмежені реалістичні прийоми передавання простору та об'єму форм; переважає плоскісний принцип зображення, щедre декорування й орнаментування малюнка. Водночас складність і суперечливість соціальної морально-психологічної ситуації в країні відбилися у трагічній насиченості іспанського живопису, в його зосередженості на внутрішніх переживаннях людини. Значно меншу увагу, ніж італійські чи французькі малярі, іспанські митці приділяють пейзажеві, натюрморту, інтер'єру.

Наприкінці XV — на початку XVI століття розквітла іспанська архітектура стилю платереско (від ісп. *plata* — ювелір). **Стиль платереско** втілюється в споруді з витонченим оздобленням, схожій на досконалий ювелірний виріб. На розвиток стилю платереско сильно впливала художня традиція арабської Іспанії. У цьому випадку, як і в багатьох інших, певний діалог культур, взаємовплив національних і регіональних тенденцій породжували принципово нові художньо-естетичні відкриття. Плідність взаємодії різних культурних традицій виявить себе й наприкінці XVI — на початку XVII століття у творчості видатного іспанського живописця, грека за походженням, Доменіко Теогокопулі, який дістав в Іспанії прізвисько Ель Греко (1541—1614 рр.). Творчість цього видатного митця розглядають як художнє вираження катастрофи пізнього іспанського Відродження, зруйнованого феодалною та католицькою реальністю.

Ель Греко створював художні образи, спираючись на свою надзвичайно яскраву фантазію та уяву, на розроблений ним ефект різкої зміни масштабу фігур. Судомні жести, спотворені форми людського тіла, штучно витягнуті бліді обличчя з великими, широко відкритими очима, здавалося, переносили глядача у фантастичний, нереальний світ, викликаючи стан духовного осяяння, очищення. Незвичною для живопису **іспанського Відродження** була й тематика картин Ель Греко. Передусім це картина «Сновидіння Філіппа II» (1580 р.), в сюжеті якої митець поєднав образи землі, раю, пекла, помістивши їх у неіснуючому, ірраціональному просторі. Картини Ель Греко «Поховання графа Оргаса» (1568 р.), «Святий Мартін і злидар» (1604 р.), «Апостоли Петро й Павло» (1614 р.) стануть цінним надбанням європейської і світової культури, творчо вплинуть на формування художнього мислення XX століття, особливо на розвиток експресіонізму та сюрреалізму.

Перехід від доби Відродження до Нового часу в країнах Європи характеризувався значним розвитком естетичної та мистецтвознавчої наук, розширенням теоретичної проблематики, безпосереднім і послідовнішим впливом теорії на мистецьку практику. У цих процесах важливу роль відіграла Болонська академія мистецтв, заснована в 1585 році братами Каррачі. Діяльність академії була зосереджена на розвитку пластичних

мистецтв. Керуючись принципами естетики Відродження, Болонська академія утверджувала високий професіоналізм мистецтва, наполягала на оволодінні митцем технікою. У настановах болонців наголошується на ролі форми, іноді навіть применшуючи роль і значення змісту твору. Саме в межах теоретичної і практичної діяльності Болонської академії склалося поняття «витончені мистецтва», до яких були віднесені музика, драматичне мистецтво й танець.

Принципово важливим для розвитку європейського мистецтва було XVII століття. Саме протягом цього століття чіткіше вирізнялися види мистецтва, конкретне значення кожного з них — літератури, живопису, музики, театру, архітектури. Досить чітко в цьому столітті визначилися країни, з митцями яких пов'язані найвидатніші досягнення західноєвропейського мистецтва, а саме: Італія, Франція, Іспанія, Фландрія, Голландія. Ці країни мали глибокі художні традиції, а специфічні соціально-економічні умови, викликані розширенням мануфактурної промисловості й торгівлі, розвитком природничих і гуманітарних наук, сприяли подальшому розвою мистецтва, опануванню нових жанрів, становленню трьох художніх методів: барокко, класицизму та реалізму.

Барокко дало змогу істотно поглибити уявлення про можливості художнього синтезу мистецтв, зокрема, архітектури, скульптури, живопису й декоративно-ужиткового мистецтва. Такий синтез простежувався здебільшого в церковному будівництві. Завдяки особливостям барокко об'єктом аналізу стали такі поняття, як «краса», «патетичність», «масштабність», «пафос», «монументальність». Внутрішньо суперечливий, він поєднував як тенденції офіційного мистецтва, так і опозиції. Офіційний варіант барокко був заснований на дуалізмі чуттєвого та ірраціонального, вів до формування «героїчного», «ідеального» в мистецтві. Крім офіційного варіанта, ще існував народний, або плебейсько-селянський стиль барокко, започаткований творчістю Караваджо. Представники цього напряму розробляли теми, які віддзеркалювали народні почуття й думки.

Бароккові споруди вирізняються складними просторовими рішеннями, що має передавати відчуття руху. Митці використовують скульптуру, розпис, нетрадиційні матеріали, зокрема кольоровий мармур, бронзу. Найпослідовніше мистецтво барокко розвивалося в Італії (Лоренцо Берніні, Гвідо Рені, П'єро да Кортона) та Іспанії (Вальдес Леаль). Що ж до Франції, то в цій країні барокко не набуло значного поширення, поступившись впливу класицизму. Сформований на засадах раціоналізму Рене Декарта, класицизм намагався утверджувати високі етичні принципи — обов'язок, героїзм, моральну відповідальність. Класицисти сповідували принципи розумності, порядку, дисципліни, а це зменшувало емоційність, виразність творів. Класицизм збігався з ідеологією французького абсолютизму. У живописі ідеї класицизму найповніше дістали своє втілення у творчості Пуссена. Значним досягненням стала французька класицистична драма Корнеля й Расіна. Своєрідне місце в європейській культурі доби класицизму належить творчості Мольєра.

Попередні етапи розвитку мистецтва сприяли утвердженню в умовах XVII століття реалістичного методу, засобами якого можна було відтворити багатогранність світу. Різні види мистецтва збагачуються новими жанрами, а саме — натюрморт, побутовий жанр, нові аспекти живописці знаходять, зокрема, в розробці пейзажу. Водночас у літературі, живописі, театрі продовжують використовуватися міфологічні та біблійні сюжети. Проте ці сюжети вже мають інше навантаження й виступають як форма, завдяки використанню якої глибше розкриваються найрізноманітніші тематичні колізії: «Йдеться саме про своєрідну міфологічну оболонку, адже трактування образів при цьому може вирізнятися глибокою правдивістю й життєвою повнотою, народженими передусім враженнями з реального буття. Подібна «міфологізація» теми властива творчості багатьох живописців, починаючи з такого сміливого реформатора, як Караваджо, і закінчуючи одним з найвидатніших майстрів доби — Рембрандтом, у сюжетних композиціях якого переважають образи біблійно-міфологічного характеру».

Досить суперечливі процеси в мистецтві XVII століття все ж поступово збігалися з процесами демократизації суспільства. Привертає увагу й факт досить активної взаємодії митців різних країн протягом усього століття. Позитивну роль у цьому процесі відіграє Рим, який сприймається в XVII столітті не лише як скарбниця надбань античного та ренесансного мистецтва, але і як загальноєвропейський художній центр, де сформувалося мистецтво барокко, де «розгорнувся на всю свою силу революційний метод Караваджо, ґрунт Рима виявився плідним і для ідей класицизму — адже тут провели більшу частину життя Пуссен і Клод Лоррен». У Римі працював відомий німецький майстер Ельсгеймер. Співпраця європейських митців тривала й у XVIII столітті, ставала дедалі дієвішою, до неї прилучалися представники багатьох країн, занурюючись у нові сфери діяльності. Значно активніший обмін науковими, філософськими, естетичними, мистецтвознавчими здобутками сприяв виявленню тих тенденцій, які були властиві більшості країн Європи. Так, протягом першої половини XVIII століття змінюється художня ієрархія видів мистецтва й основне естетико-художнє навантаження переміщується на літературу й музику. Плеяда видатних письменників XVIII століття — Вольтер, Прево, Філдінг, Стерн, Гете — не лише гідно презентує Францію, Англію, Німеччину, але й формує новий тип літератури. У творах цих письменників відображається доля конкретної людини, але людини «вписаної» в певний час, людини, яка є віддзеркаленням складних суперечностей доби, її конфліктів і морально-психологічних пошуків.

Принципово нові рівні естетично-художньої виразності опановує **музика** XVIII століття. Творчо-пошуковий характер творів Баха, Моцарта, Глюка, Гайдна утвердив у **світовій музичній культурі** такі музичні форми, як фуга, симфонія, соната. Музика поступово починає оволодівати тією емоційною насиченістю, яка дасть змогу видатним композиторам XIX століття інтерпретувати трагічні колізії, граничні естетичні переживання.

Визнаючи деякі спільні тенденції щодо розвитку художньої культури, мистецтва XVIII століття, слід водночас враховувати і специфічність ситуації

в кожній конкретній країні, яка не могла не вплинути на долі митців, їхнє ставлення до творчості, її завдань і цілей. Так, соціально-політична напруженість у житті французького суспільства завершилася наприкінці століття буржуазною революцією, й мистецтво, з властивою йому громадянською спрямованістю, було одним з чинників підготовки революційної ситуації. Англійське ж мистецтво в умовах соціально-політичної стабільності в країні, позначене передусім економічним і політичним пануванням великих землевласників, динамікою промислового перевороту, демонструє поступову перемогу реалістичної методології, намагання аналізувати конкретні соціальні умови життя.

У 60—70-ті роки XVIII століття поглиблюються розбіжності між художніми орієнтаціями в різних країнах. Це зумовлюється захопленням частини митців художньо-стилістичним напрямом рококо, або рокайльним стилем (від франц. *rocaille*, букв. — мушля).

Всупереч опанованим європейськими митцями **естетико-художнім вимогам барокко, класицизму й реалізму рококо** начебто пропонувало митцям повернутися до XVI століття — часів формування концепції "витончених" мистецтв з властивим їй культом насолод, розваг, легких, поверхових почуттів. Найпоплідніше вимог стилю рококо дотримувався відомий французький живописець Ватто.

В останній чверті XVIII століття формується **мистецтво романтизму**, в якому відбиваються політичні та економічні зрушення кінця XVIII - початку XIX століття. Романтизмові, як мистецтву «втрачених ілюзій», властивий трагічний пафос. Сподівання на революційне перетворення світу, на реалізацію ідеалів добра, справедливості, братерства не виправдалися, отож романтики починають захоплюватися минулим, проголошують культ внутрішнього світу людини, передусім поета, митця, який протистоїть потворній реальності.

Розмаїття методів, стилів, мистецьких жанрів у художній культурі XVII—XVIII століть висунули нагальну проблему теоретичного осмислення мистецької практики. Саме протягом XVIII століття з'являється низка теоретичних робіт, які стали надбанням європейських гуманітарних наук, передусім естетики й мистецтвознавства.

Слід також звернути увагу на теоретичну діяльність відомого **німецького мистецтвознавця Йоганна Йоахіма Вінкельмана** (1717—1768 рр.), який намагався пробудити у своїх сучасників інтерес до класичного мистецтва. На сторінках фундаментального дослідження «Історія стародавнього мистецтва» (1763 р.) Вінкельман не лише розглянув і систематизував історію античного мистецтва, а й на прикладі аналізу чотирьох рівнів розвитку античного мистецтва — архаїчного, піднесеного, прекрасного та еkleктичного — намагався визначити специфіку конкретних видів мистецтва, основну увагу зосередивши на скульптурі.

Саме відштовхуючись від позиції Вінкельмана, полемізуючи з ним, видатний **німецький естетик XVIII століття Готгольд Ефраїм Лессінг** (1729-1781 рр.) зміг досягти тієї вершини в дослідженні видової специфіки

мистецтва, що характерна для його праці «Лаокоон, або Про межі живопису й поезії» (1766 р.). Стосовно ж полеміки з Вінкель-маном, то Лессінг не поділяв ідеї поєднання внутрішньої пристрасті із зовнішнім спокоєм, на якій ґрунтуються естетичні засади мистецтва, запропоновані Вінкельманом. Лессінг вбачав у такій орієнтації повернення до етики давньогрецького стоїцизму й «примирення зі стражданням».

Важливо враховувати, що в трактаті «Лаокоон, або Про межі живопису й поезії» Лессінг рішуче виступає проти основних естетичних принципів класицизму та академізму — канонізації вже апробованих художніх прийомів. Теорія Лессінга мала випереджувальний характер, адже для переважної частини європейських країн 60—70-ті роки XVIII століття — це ще період наближення до класицизму, вади якого визначені Лессінгом теоретично.

Проблема видової специфіки мистецтва закладена Лессінгом у саму назву праці. Він відокремлює скульптуру й живопис від поезії. Якщо, за твердженням Лессінга, живопис ідеалізує дійсність, то поезія реалістичніша, вона глибше розкриває боріння пристрастей у людській душі, індивідуалізує почуття. Віддаючи перевагу Шекспірові, Лессінг відстоює реалістичну традицію в мистецтві.

Ще один досвід аналізу видової специфіки мистецтва пов'язаний з естетикою Іммануїла Канта (1724—1804 рр.). Він поділяє мистецтво на: 1) механічне — безпосереднє відтворення якогось предмета; 2) естетичне — відтворення предмета, аби викликати почуття задоволення; 3) приємне естетичне мистецтво — задоволення від твору існує на рівні відчуття; 4) витончене естетичне мистецтво — чуттєве задоволення від твору стимулює пізнавальну діяльність людини. Саме в такому «поділі» мистецтва полягало, на нашу думку, найглибше «схоплення» наскрізної естетичної ідеї. Це, до речі, і врахував Гегель, уточнивши, так би мовити, Канта через реконструкцію вже конкретно названих видів: архітектури, скульптури, живопису, музики й поезії. Проте зроблено це буде на початку XIX століття й становитиме той етап розвитку проблеми, який являтиме собою своєрідний «пластичний» міст до естетики XX століття.

Прогресивна художня культура XIX століття стала новим всесвітньо-історичним щаблем у розвитку реалізму в широкому розумінні даного поняття. При цьому слід відрізнити поняття реалізму Нового часу як певну, програмно затверджену художню систему, як естетично усвідомлений метод від стихійного прояву тієї реалістичної основи або тієї життєвої правдивості, що властиві самій природі мистецтва як специфічній формі суспільної свідомості. Демократичні тенденції в мистецтві XIX століття, пов'язані з розкриттям історичної ролі народних мас, з утвердженням етичних і естетичних цінностей народно-демократичної культури кожної конкретної нації, проходять через певні етапи. Так, спочатку демократичні тенденції формувались у боротьбі із залишками дворянської, кріпосницької ідеології, в міру ж розвитку капіталізму — з лицемірно-святенницькою культурою його панівних класів. Пізніше провідною рисою прогресивної художньої культури

стає рішуча естетична критика соціальної несправедливості, характерної для буржуазного суспільства в цілому. Наприкінці ХІХ — на початку ХХ століття критикують капіталізм у мистецтві вже не лише й не стільки з позицій буржуазної або селянської демократії, як це було раніше, а з позицій світогляду нової історичної сили — пролетаріату.

Слід зазначити, що поява найяскравіших зразків європейської художньої культури ХІХ століття зумовлена, головним чином, реальними подіями, активною участю митців у революційних або національно-визвольних процесах (Давід, Байрон, Гайне, Петефі).

З процесом розвитку й утвердження капіталізму яскраво простежується одна з основних тем у творчості видатних реалістів — трагічна несумісність гармонійного розвитку особи, повноцінного задоволення її природного права на щастя зі спотвореними, нелюдськими, цинічно-лицемірними відносинами, які утверджуються за капіталізму. Роман Оноре де Бальзака «Втрачені ілюзії» сприймався сучасниками, як символ реального морально-психологічного стану людини. Якщо ж митець намагався відтворити сильні, пристрасні характери, розкрити естетичну самотність і моральну цінність особистості, він повинен був вирватися за межі звичайних зовнішніх ситуацій буржуазного суспільства. Так, у творчості Стендаля, Жеріко, Делакруа, Дом'є, Мілле, Мен'є, Діккенса, Золя позитивним героєм стає або людина, котра вступила в конфлікт з панівними умовами життя, або представники тих соціальних верств, які були поза офіційним «респектабельним» суспільством. У найпослідовніших демократичних формах мистецтва ХІХ століття головними героями стають представники трудового народу.

Аналізуючи мистецтво ХІХ століття, слід зазначити, що художній процес виявився досить нестабільним у різних сферах культури. У цей час продовжувався характерний вже для ХVІІІ століття розквіт музики й особливо літератури. Щодо надбань європейської музичної культури, то з ХІХ століттям пов'язані імена Бетховена, Дебюссі, Вербі, Ватера, Гріга, творчість яких із надзвичайною силою віддзеркалила реальні, невідомі раніше можливості музики, а саме — поєднання могутніх пристрасей, переживань з тонким ліризмом, з відтворенням найінтимніших людських почуттів.

Література, передусім такий її жанр, як **прозовий роман**, позначався широтою охоплення, конкретністю втілення соціально-типових ситуацій життя. Ця особливість літератури стала співзвучною естетичним потребам часу.

Набагато складнішою була в ХІХ столітті доля інших видів мистецтва. У кризовому становищі опинилися **архітектура й прикладне мистецтво**. Занепад архітектури та пов'язана з цим криза синтетичних форм мистецтва загальмували розвиток монументальної скульптури й живопису.

Особливого значення набувають у ХІХ столітті **станкова картина**, частково **скульптура**. Громадянський пафос, глибокий інтерес до естетичної та морально-етичної оцінки людини, її місця в житті, безпосередній зв'язок

творчості більшості прогресивних митців із суспільно-політичною боротьбою своїх сучасників, своїм часом — характерна риса ХІХ століття. Яскравим свідченням цього є творчість Гойї, Курбе, Родена.

Протягом ХІХ століття в художній культурі сформувалися такі постаті, діяльність яких не лише була об'єктом особливого інтересу сучасників, а й багато в чому зумовила долю конкретних видів мистецтва вже у ХХ столітті. До таких постатей, безперечно, належить і видатний **французький скульптор Огюст Роден** (1840—1917 рр.). З 80-х років роботи Родена стають широковідомими, викликають жорсткі дискусії серед професійних митців і гостру критику прихильників салонно-академічного мистецтва. Проте згодом такі твори митця, як «Громадяни міста Кале», «Пробудження людства», «Людина, що йде», «Заклик до зброї», «Мислитель», сприйматимуться і оцінюватимуться як сукупність принципово нових відкриттів щодо естетико-художніх можливостей скульптури як виду мистецтва. Опост Роден, аналізуючи історію мистецтва, визнавав, що все життя він вагався між Фідієм — геній якого, за висловом Родена, є найвищим вираженням досягнень грецької скульптури — і Мікеланджело. Згодом, відомий французький мистецтвознавець, письменник, критик Гюстав Жеф-фруа порівняє Родена з Мікеланджело і пророкуватиме йому світову славу. Художня орієнтація Родена вплинула на творчість багатьох молодих скульпторів, зокрема Еміля-Антуана Бурделя (1861—1929 рр.) та Арістіда Майоля (1861-1944 рр.), мистецькі надбання яких стануть плідним продовженням роденівських відкриттів.

Неоціненне значення в культурі кінця ХІХ століття має «Заповіт» Огюста Родена — коротке звернення великого митця до молоді. Кваліфікувавши мистецтво як почуття, Роден пише: «Будьте правдиві, молоді люди. Це не означає — будьте банально точними. Прискіплива точність — це точність фотографії та муляжу. Але мистецтво виникає тільки там, де є внутрішня правда. Нехай усі ваші фарби, усі ваші форми служать вираженню почуття». Підсумовуючи свої роздуми про сутність мистецтва, Роден підкреслює: «Будьте передусім людьми й тільки потім — митцями».

Розглядаючи подальший розвиток реалістичного мистецтва в умовах Європи ХІХ століття, слід враховувати, що всі художні процеси були позначені жорсткою боротьбою, зіткненням різних творчих концепцій.

Загальноновизнаною в історії європейського **живопису** є постать видатного **французького маляра Жака-Луї Давіда** (1748—1825 рр.). Проте навіть авторитет Давіда не міг вплинути на інші точки зору щодо шляхів розвитку живопису. Так, учень Давіда Моріс Каем очолив групу «примітивістів», які закликали повернутися в мистецтво «до Рафаеля». Їхня позиція збігалася з пошуками німецьких митців (так звана група назарейців) та англійських прерафаелітів.

З новою концепцією батального малярства виступає ще один учень Давіда — Антуан Гро (1771—1835 рр.). На думку Гро, провідна тема **батального живопису** — героїзація подій, ідеалізація конкретних

персонажів, широке використання символів, підвищена емоційність, навіть пафосність.

Протилежні позиції займали й такі митці, як Енгр, Жеріко, Делакруа. Якщо Жан-Огюст-Доменік Енгр (1780—1867рр.) був прихильником ідеї вічної краси, ідеалізував своїх героїв, то Теодор Жеріко (1791—1824 рр.) та Фердінанд-Віктор-Ежен Делакруа (1798-1863 рр.) намагалися створити нове мистецтво, сміливо руйнуючи канони. В період між 1824—1827 роками критика у Франції відверто говорить про наявність двох таборів: «гомеристів» та «шекспіристів», які відповідно зорієнтовані на академічний чи сучасний шлях розвитку мистецтва.

XIX століття минає під знаком **критичного реалізму** - методу, який сформувався у 20—30-ті роки. В основі критичного реалізму лежали принцип історизму, конкретно-історичне зображення людських характерів.

Критичний реалізм справив величезний вплив на суспільну свідомість XIX століття, він втілює ідею прогресивного перетворення суспільства, утвердження моральних ідеалів у людських стосунках. Термін «критичний реалізм» підкреслював критичний пафос демократичного мистецтва щодо суперечностей дійсності.

Мистецтво реалізму має у своєму доробку величезну галерею соціальних типів, відтворивши розмаїття і складність соціальних відносин і зв'язків суспільства в новий історичний період – епоху політичного та економічного панування капіталізму. Слід зазначити, що реалізм зародився в країнах, де капіталізм утвердився найраніше – Англії і Франції. Засновниками західноєвропейського реалізму були В. Скотт і Ч. Діккенс, Ф. Стендаль і О. де Бальзак. Реалізм справив потужний вплив на суспільну свідомість епохи. Він сприяв утвердженню матеріалістичного погляду на людину, сутність якого визнається як «сукупність усіх суспільних відносин».

Реалістичний тип творчості ґрунтується не на апріорних правилах і схемах, а на проникненні в закономірності соціальної дійсності (вона і є предметом мистецтва). Художник-реаліст пізнає характери і явища життя в русі, розуміє їх як результати дійсності, що розвивається. Він і мислить закономірностями цієї дійсності. Реалізм доби капіталізму складався в умовах зростання авторитету науки й культури загалом. Проте науковий характер мали дослідження переважно природних об'єктів. Науковий світогляд, що осягає як ставлення людини до природи, так і суспільні відносини людей, тоді ще не склався. Тому світоглядна орієнтація науки в питаннях вирішення завдань художньої творчості багато в чому зводилася до сприйняття, засвоєння і використання комплексу тих ідей і цінностей, які характеризують природничо-науковий матеріалізм. Саме така естетика, зразком якої була книга з природознавства, рівність усіх явищ життя перед оком художника, спрямовувала реалізм до натуралізму.

Соціально-історичний аналіз, на якому ґрунтується реалізм, дає змогу мистецтву всебічно охопити життя людини в суспільстві, зробити своїм предметом саме життя, спосіб життя сучасного суспільства, тобто все багатство життєвих обставин, які впливають на долю людини. до них

належать виховання та освіта, соціальні, політичні, культурні, етнічні, сімейні та інші відносини і зв'язки людей. Водночас реалізм передбачає художній аналіз суспільства в усіх його соціально-культурних площинах, втілених у сповнених життя людських індивідуальностях. Друга половина XIX ст. позначена наростанням кризи капіталістичного суспільства і визріванням бунтівного духу пролетаріату. Тому тенденції розгортання художнього процесу характеризуються подальшим розвитком мистецтва, пов'язаним як із демократичними й революційними силами, так і декадентськими, модерністськими течіями, що змінювали одна одну дуже часто. Ці процеси виявилися наприкінці XIX ст. лише як тенденції. Та вже на початку XX ст. художнє життя стало надзвичайно різноманітним і вкрай суперечливим, що й підтверджується складністю соціально-історичної доби.

Мистецтво модерну та постмодерну

З кінця XIX і протягом XX ст. спільною закономірністю для класичних видів мистецтва була поступова **відмова від образного відтворення дійсності**, пошук нового змісту мистецтва. Упродовж другої половини XIX ст. представники **натуралізму, імпресіонізму та символізму** шукали не тільки нових зображально виразних форм, а й нових аспектів дійсності, які залишилися поза увагою класичного мистецтва. Та якщо в XIX ст. ще можна було простежити поступову зміну різнорідних художніх течій, то на початку XX ст. нові художні течії виникають не послідовно, а одночасно, і сприймаються як рівноправні. Стиль **«модерн»** виявився кінцем **традиціоналізму** в мистецтві та естетиці і став попередником **модернізму** в широкому значенні слова. Отже, становлення сучасної художньої культури можна уявити як **рух від класики через модернізм до постмодернізму**.

Модернізм як загальна спрямованість руху мистецтва на початку XX ст. поєднав велику кількість відносно самостійних ідейно-художніх течій та напрямів, таких, як **кубізм, футуризм, конструктивізм, імажинізм, абстракціонізм, експресіонізм, дадаїзм, сюрреалізм**, кожний з яких мав певну ідейно-естетичну й художню стильову особливість, але водночас вирізнявся і принциповою філософсько-світоглядною та соціокультурною єдністю з іншими. Становлення модернізму як завершеної художньо-естетичної системи та відповідного типу світоспоглядання було підготовлене такими його стадіями, як **декадентство та авангардизм**.

У духовній культурі кінця XIX – початку XX ст. певну частину суспільства охопили настрої безнадії, неприйняття життя, суб'єктивізму пошуках нових засад творчості. В середині суспільства виокремилася певна нова спільнота, обмежене коло людей зі своїм способом життя, дещо незвичним, яке властиве маргіналам та богемі. Вони сповідували високе призначення мистецтва, відмінне від традиційного, для буржуазного суспільства з його забезпеченістю, порядком, індустріально-фінансовою могутністю та цілковитою задоволеністю художньою продукцією академічного спрямування. Умонастрої **декадентства** поширилися серед значної частини насамперед художників різних естетичних орієнтацій, зокрема й значних майстрів мистецтва, творчість яких не може бути

віднесена до авангарду. Мотиви декадансу найвідчутніше виявилися в поезії французького символізму, англійських прерафаелітів, певним чином позначилась на творчості О. Уайльда, М. Метерлінка, Р. Рільке, Д. Мережковського, З. Гіпіус, Ф. Сологуба.

Гостро відчувши глобальність перелому в культурі загалом, **авангардизм** взяв на себе функцію повалення старого та творення нового в мистецтві. Авангардисти намагалися утвердити й абсолютизувати винайдені ними форми, засоби та прийоми художнього вираження. Найчастіше це зводилося до абсолютизації та доведення до логічного завершення (нерідко абсурдного з погляду класичної культури) того чи іншого елемента або сукупності елементів художньої мови, що виривались із традиційних культурно-історичних контекстів. При цьому завдання і цілі сучасного мистецтва трактувалися представниками різних напрямів авангардизму по-різному, аж до заперечення мистецтва як такого в його новоєвропейському тлумаченні.

Ставлення авангардистів до класичної традиції було двоїстим. Негативну позицію посідали лише футуристи, дадаїсти та конструктивісти. Але вона стосувалася, насамперед, академічного мистецтва останніх трьох століть, та навіть у цьому мистецтві заперечувалося не все, а тільки консервативно-формалістичні та натуралістично-реалістичні тенденції. Водночас авангард широко запозичував знахідки й винаходи мистецтва попередніх століть, особливо у сфері формальних засобів і способів вираження. Особливо часто такі «знахідки» шукали в ранніх етапах історії мистецтва – мистецтві Сходу, Африки, Полінезії тощо.

Модернізм привів до логічного завершення всі основні види новоєвропейського мистецтва, маючи на меті оновити його. Він довів, що ці види вичерпали себе як актуальні феномени культури, оскільки невідповідали сучасному рівневі культурно-цивілізаційного процесу, не могли адекватно виражати дух часу, відповідати художньо-естетичним потребам сучасної людини, що швидко змінювалися. Власне, модернізм продемонстрував принципову культурно-історичну відносність форм, засобів і методів художньо-естетичної свідомості, мислення та їх вираження.

Творці авангардного мистецтва активно намагалися застосувати у творчому процесі всі духовні течії і спрямування, на які ХХ ст. було дуже багатим. Так, одні з них орієнтувалися винятково на раціональні, сцієнтистські засади – йдеться про представників абстракціонізму з їхніми пошуками наукових законів впливу кольору і форми на людину, «аналітичне» мистецтво з його принципом «зробленості» твору, конструктивізм, концептуалізм, додекафонію в музиці. Більшість художніх напрямів модернізму дотримувалося принципового ірраціоналізму художньої творчості. Цьому активно сприяла духовна атмосфера першої половини ХХ ст., яка набула апокаліпсичного забарвлення внаслідок світових воєн, революцій, створення засобів масового знищення. Звідси активне використання засобів алогізму, абсурду, парадоксів у творчості дадаїстів, сюрреалістів, в літературі «поточу свідомості», театрі й літературі «абсурду»,

які утверджували безнадійність і трагізм людського існування, абсурдність життя, апокаліпсичні настрої.

Модерністи відмовились і від таких елементів класичного мистецтва, як сюжет та характер, відмовилися свідомо, вважаючи їх проявом ідеологічного підходу до дійсності. Творча природа модернізму багато в чому пов'язана з динамікою науково-технічного прогресу, який рішуче змінював обриси й ритми сучасного світу з розвитком абстрактного мислення, що зумовив тяжіння до мистецтва асоціативних структур (перенесення акценту із зовнішнього на внутрішнє, із сприйняття художніх об'єктів на їх переживання). Все це створило передумови для утвердження елітарної тенденції в модернізмі.

Слід зазначити, що модернізм, звернений до елітарної публіки, не був цілком політично та ідеологічно нейтральним. Так, численні російські та українські авангардисти активно вітали соціалістичну революцію, підтримували її (особливо в перші роки) своєю творчістю. Деякі італійські футуристи прийняли і підтримали фашистські ідеї, дадаїсти були близькі до анархістського руху, а багато сюрреалістів вступили до французької компартії. Тобто модерністи не мали своїх усвідомлених політичних переконань, власної соціальної програми, їхня творчість була зорієнтована на незначне коло втаємничених.

«Мистецтво для мистецтва» мало не тільки своїх критиків, а й прихильників і, навіть, адептів. Але визнання елітарного мистецтва відбувалося на фоні критики «масового» мистецтва. В «масовому» мистецтві критики вбачали лише загрозу цінностям буржуазної цивілізації», варварську силу, що зведе художню культуру до рівня сірості й посередності. Найяскравішим документом цієї позиції мистецтва щодо мас виявилася праця Хосе Ортега-і-Гассета «Дегуманізація мистецтва».

Якщо на початку ХХ ст. прибічники «мистецтва для мистецтва» намагалися відгородитися від буржуазної дійсності з її суперечностями в «Башті зі слонової кістки» (Дж.Фаулз), то у 20-х роках така позиція їх уже не влаштовує. Ортега-і-Гассет у самому факті «антипопулярності» модерністських форм мистецтва вбачає можливість згуртувати під їхнім прапором нову еліту духовної аристократії, яка зможе вгамувати розворушені інстинкти, впоратися з їх руйнівними силами і повести за собою маси. Незважаючи на те, що Ортега-і-Гассет став на захист «чистого мистецтва», він був далеким від соціальної індеферентності. Вся його праця проникнута пафосом елітарного аристократизму в мистецтві.

Ортега-і-Гассет підносить кубізм, експресіонізм та інші напрями модернізму саме за розрив із реалістичною традицією, за відновлення в правах «артистичної» чутливості, здатної сприймати чисту форму, за ставлення художника до дійсності, звільнене від тягара людського суспільного змісту, що має стосунок до дійсності. Він вітає «дегуманізацію» в мистецтві свого часу і робить ставку на нову еліту.

З різкою критикою «масового» мистецтва виступив також Й. Хейзінга у праці «В сутінках завтрашнього дня. Діагноз духовної недуги нашої епохи»

(1935). Він зазначав, що майже до другої половини ХІХ ст. життя людини не мало такої цінності як нині, навіть для забезпечених верств суспільства, бо несло більше страждань, аніж радості.

Наукові й технічні досягнення останнього століття створили для людини такі умови, які за висловом Хейзінга, сформували психологію «одержимості життям». «Зростання безпеки, комфорту і можливостей задоволення своїх бажань, тобто гарантій забезпеченості життя, з одного боку, відкрило широкий простір для всіх форм девальвації буття: філософського заперечення життєвих цінностей, суто чуттєвого спліну або відрази до життя. З іншого боку, це підготувало підґрунтя для загальної впевненості у праві на щастя тут, на землі. Життю пред'являють претензії. З цією суперечністю пов'язана інша. Амбівалентний стан, що коливається між насолодою життям і його запереченням, є характерним для окремої людини. Людське суспільство, навпаки, приймає його без вагань і з небувалою впевненістю в земному житті як предметі своїх сподівань і діяльності. Скрізь панує справжній культ життя» [Хейзінга Й. Homo ludens. В тени завтрашнього дня. – М., 1992. – С. 295.].

При цьому Хейзінга не тільки ставить мистецтво в ряд тих культурних інститутів, які відчують серйозні зміни в суспільстві, зорієнтованому на «культ життя», а й вважає естетичний чинник таким, що значною мірою зумовив переведення суспільних інтересів і цінностей із сфери істини та ідеалу в сферу життя. Незважаючи на те, що, на відміну від Ортеги-і-Гассета, Хейзінга піддає критиці й деякі напрями модернізму, основний пафос його твору спрямований на критику масової культури і мас. Мистецтво, яке перестає відповідати запитам еліти (хоча Хейзінга відділяє поняття еліта і маса від їхнього соціального базису і розглядає їх як духовні позиції), на його думку, варваризується і означає занепад культури.

Для відомого німецького філософа О. Шпенглера феномен «омасовлення» безпосередньо пов'язаний із кризою мистецтва, зокрема з кризою суспільства взагалі. Варварство «великого міста» знищує культуру. Адже «до світового міста належить не народ, а маса. Йї зневажання будьякої традиції означає боротьбу проти культури.., її гострий і холодний розум, який перевершує селянську тямущість, її натуралізм цілком нового ґатунку, який у своєму прагненні назад далеко випереджає Сократа й Руссо і спирається в усьому, що стосується сексуального і соціального, на первісно-общинні інстинкти і стани, те саме *panem et circenses* («хліба і видовищ»), яке тепер знову впливає під виглядом боротьби за підвищення заробітної плати, і спортивні майданчики, - все це знаменує, порівняно з остаточно завершеною культурою і провінцією, певну абсолютно нову, пізню й безперспективну, але водночас і неминучу форму людської екзистенції» [Шпенглер О. Закат Європи: Очерки морфологии мировой истории. – М., 1993 . – С. 166.].

Шпенглер дійшов висновку, що в умовах цивілізації, яка прийшла на зміну культурі, мистецтво не може бути способом утвердження принципу

елітарності, тому що воно навіть в найпривілейованіших сферах піддається «омасовленню», а отже, і знищенню.

У німецького філософа й соціолога Т. Адорно мистецтво взагалі живе парадоксом: в «організованому суспільстві», яке знаходить собі опертя в «інертній масі», воно може сказати щось людям лише завдяки своїй граничній відособленості – цілковитій відмові від заявленої комунікації. В протилежному разі воно негайно потрапляє в лапи всемогутньої культурної індустрії, в сферу добре налагодженого виробництва «оманливої свідомості» суспільства про самого себе. Адорно зазначає, що так сталося з музикою Бетховена, чії композиції зведені сьогодні до рівня культурних благ і повідомляють слухачам емоції, яких самі по собі ці композиції не утримують.

Подібний підхід до «масового мистецтва», яке в першій третині ХХ ст. проходило стадію становлення, не є випадковим. Справді, на тлі загальної кризи, поширення масового мистецтва відбувалося надзвичайно бурхливо завдяки, насамперед, засобам масової комунікації. Слід зауважити, що художня творчість завжди була пов'язана з технікою. Техніка надає мистецтву знаряддя художнього виробництва, визначає характер його поширення і безпосередньо впливає на творчий акт художника. Таким чином, і процес художнього виробництва, і процес художнього споживання, які є полюсами художньої культури, виявляються органічно пов'язаними з матеріально-технічними чинниками, характер і міра розвитку яких багато в чому зумовлюють і виражальні засоби мистецтва, і масштаби його поширення, і характер впливу на людей.

ХХ століття – це епоха науково-технічної революції, передумови якої було створено ще в ХІХ ст. Серед технічних винаходів, що революційно вплинули на долю образотворчих мистецтв, були **фотографія та кіно**.

Коли йдеться про специфіку **кіномистецтва**, виокремлюють ту його особливість, яка вперше зробила можливим візуально відтворювати рух. Слід зазначити, що така можливість з'явилася тільки завдяки тому, що техніка кіно вперше в історії мистецтва використовувала як «будівельний» матеріал для фільму світло – відмінну від речовини форму матерії. Обмеженість усіх образотворчих форм мистецтва, що не давала змоги витворити рух у його процесуальності, полягала в тому, що вони використовували для побудови зображення різні форми речовини (фарби, папір, полотно, мармур, дерево тощо) і внаслідок цього могли створити лише незворотні зображення, що фіксують просторові елементи та їх співвідношення в певний момент часу, тобто статично. Техніка кіно дала можливість за допомогою світла отримати зворотні зображення, забезпечити їх зміну і тим самим візуально відтворити рух.

Суперечки щодо кіно та його художніх особливостей не вщухали тривалий час, так само як півстоліття тому предметом гострих дискусій стало **телебачення**. І за кіно, і за телебаченням, як раніше за фотографією, довго не визнавали права називатися мистецтвом, вважаючи їх лише формами ретрансляції. Кіно спочатку ототожнювали з драматичним мистецтвом,

тільки відзнятим на плівку. Поступово з розвитком кіно і пошуком його власних можливостей стає зрозумілим, що народився **якісно новий спосіб художньої творчості**.

Не тільки науково-технічний прогрес, а й загальна демократизація суспільства справили вплив на процес поширення масової культури. Потреба піднесення загального культурного рівня населення, поширення освіти як загальної, так і спеціальної, створювали умови для подолання розриву між різними соціальними верствами, особливо в умовах домінування міської культури. Елітарне й масове мистецтво мають нині стільки перехресних ліній, що навіть важко визначити, до якої з них належить певний твір. Значною мірою це пояснюється тим, що зникла чітка межа між елітою та масою.

Якщо розглядати у традиційному розумінні поняття елітарна та масова культури, то потрібно було б передбачити, що споживання різного за якістю продукту має відповідати різним категоріям споживачів. Наприклад, культура «нижчої якості» призначена для споживачів з примітивним художнім смаком, а «складні» твори повинні задовольняти потреби високоосвічених людей. Але насправді, як показують дослідження соціологів, нерідко твори масових жанрів споживаються саме в інтелектуальному середовищі як засіб дозвілля, а «серйозні» твори мають чималий попит у представників культур не дуже розвинених верств.

Хоча культурна публіка, наприклад, здебільшого читає романи А. Крісті чи Д. Чейза не частіше, ніж малокультурна твори Дж. Джойса чи У. Фолкнера, але важливішим є те, що між окремими категоріями читачів немає неперехідних меж і що у ставленні широкої маси до культурного продукту крім інертності існує ще й певний динамізм, який засвідчує можливість подальшого розвитку.

Звісно, не все, що сьогодні пропонує величезний ринок культури, має належну якість, не все можна віднести до справжньої творчості, та не можна погодитися й з тим, що масовість і низька якість — це синоніми. Історія культури ХХ ст. має чимало прикладів, що ілюструють парадоксальну діалектику елітарної та масової культур: їх взаємоперехід, взаємоперетворення, взаємовплив та самозаперечення кожної з них.

Так, творчі пошуки різних представників авангардного мистецтва (символістів та імпресіоністів, експресіоністів і футуристів, сюрреалістів і дадаїстів та ін.) були спрямовані на створення унікальних форм елітарної культури. Естетичні маніфести й декларації цих напрямів обґрунтовували право художника на творчу незрозумілість, віддаленість від маси, її смаків і потреб, на самоцінне буття «мистецтва для мистецтва».

Проте згодом в коло інтересів модерністів потрапляли предмети буденності, форми буденного мислення, структури загальноприйнятої поведінки тощо. Модернізм почав свідомо апелювати до масової свідомості. Пародії на банальність втрачали відмінність від самої банальності. Внаслідок цього один і той самий твір культури набував подвійного життя з різним змістом і протилежними ідейними намірами: з одного боку, він нібито

звернений до елітарної публіки, з іншого – до масової. Такими є багато творів відомих художників. Особливо добре це видно в мистецтві *постмодерну*, наприклад, в поп-арті. Саме тут відбувається елітаризація масової культури і водночас – омасовлення елітарної.

У другій половині ХХ ст. культурна ситуація стає іншою. На зміну індустріальному суспільству приходять постіндустріальне, або інформаційне, створене завдяки поширенню персональних комп'ютерів, масового відео, інтернету, які поряд із реальною дійсністю створили так звану віртуальну реальність. Цей етап у розвитку сучасної культури отримав назву постмодернізму. Характерним для нього є зростання зневіри в прогресивний розвиток суспільства і можливість віднайдення істини, що дали б людям змістожиттєві цінності та орієнтири для діяльності. Все це сприяло утвердженню та поширенню масової культури і водночас визначало істотні зрушення в розумінні сутності феномену масової культури та пов'язаних із цим певних змін в її формах.

Постмодернізм реабілітував і навіть зробив об'єктом своєї пильної уваги те, що пов'язане з життєвим світом звичайної людини. Існування масового мистецтва в ситуації постмодерну дало йому (як і культурі загалом) змогу вийти за межі традиційних і звичних визначень та існувати в ширших життєвих контекстах. Так, набувають статусу масового мистецтва види діяльності, що тільки імітують або пародіюють художню діяльність.

Особливістю **масової культури за доби постмодерну** є її зрощування з безпосередніми формами життя. Насамперед, ідеться про **дизайн, моду, рекламу, дозвілля спорт**. У цих сферах широко використовуються художні засоби та прийоми виконавчої майстерності «високого» мистецтва, але тільки для вирішення завдання естетизації різних форм повсякденності. **Вкорінення художніх засобів у повсякдення** принципово змінює якість життя широких демократичних кіл суспільства і підносить його загальний культурний рівень.

Дизайн створює особливу мову форми, за висловом німецького архітектора й теоретика мистецтва В. Гропіуса, «візуальну мову». В цій мові знаковими стають пропорції, оптична ілюзія, колір, співвідношення світла й тіні, порожнин та об'ємів тіл, кольору й масштабу тощо. Дизайнівська форма – це знак матеріалу, технології та якості створеної речі, що виражають її **призначення й характер соціального буття в системі культури**. Це новий функціональний вид естетичної діяльності, що, як і вся масова культура, побудований на використанні досягнень «високого» мистецтва, але спрямований на гуманізацію засобів і продуктів виробництва та навколишнього середовища.

Мода, як і дизайн, швидко й активно заявила про себе як про важливий елемент сучасної культури. Зростання її значення також пов'язане з поширенням серійного виробництва, з одного боку, та дедалі більшим значенням **естетичного в повсякденному житті людини** – з другого. Якщо в сучасному мистецтві зникає **явище загального стилю**, то мода якраз і створює той стиль, що поєднує людину зі світом культури й виконує функцію її постійного оновлення.

Не тільки мода, а й **імідж** стає сучасною формою мистецтва. Якщо класичне мистецтво намагалося досягнути людину, то місія сучасного – творити її. Імідж – це образ конкретної людини з попередньо визначеними характеристиками. Психологія та етика, режисерське й акторське мистецтво, зусилля модельєра, перукаря та візажиста – все залучається для створення іміджу, який сьогодні потрібен політичному діячеві, «зірці» популярного мистецтва, журналістові й телеведучому. Він стає необхідною **умовою соціальної адаптації** для будь-якої людини. На відміну від жорстко структурованого суспільства недалекого минулого, сучасне демократичне суспільство має власну структуру, але не таку жорстку й очевидну. Це створює складніші, опосередкованіші форми суспільного ранжирування. В таких умовах **імідж як образ, створюваний людиною для «інших»**, як пристосування до складних соціальних відносин і можливість реалізуватися в них, набуває значного поширення.

У сучасній культурі людина поставлена перед необхідністю самостійно творити власне культурне обличчя, свій життєвий шлях. Саме тому досвід класичного мистецтва стає в пригоді, але він слугує не просто певним взірцем, ідеалом, до якого треба прагнути. Радше досвід класичного мистецтва засвідчує можливості людини практично перетворювати відповідно до своїх намірів будьякі сторони життя. Мистецтво стає художнім досвідом, що використовується як засіб досягнення конкретної мети. Саме за рахунок художнього досвіду сучасна культура творить повсякденну культуру нової якості, яка сама є підґрунтям для нового етапу розвитку цивілізації.

Динаміку розвитку масової культури визначають кілька різнопланових тенденцій. В умовах ринкової економіки **артефакти масової культури** функціонують, з одного боку, **як споживацький товар**, а з іншого – **як культурні цінності**. Актуалізуючи соціально-психологічні очікування масової аудиторії, масова культура відповідає її потребам у дозвіллі, розвагах, грі, спілкуванні, емоційній компенсації тощо.

Індустріалізація виробництва і стандартизація продукції взаємодіють з процесом формування субкультурних груп (етнічних, вікових, професійних), зорієнтованих на певні зразки масової культури й мистецтва. Утворюються багатопрофільні, експертні групи, що конкурують. Вони складаються з продюсерів, режисерів, менеджерів, спеціалістів масової інформації, реклами та маркетингу, завданнями яких є вивчення, прогнозування та формування попиту на той або той культурний продукт. установка на моду, миттєвий успіх, сенсаційність доповнюються міфотворчими механізмами масової культури, яка використовує та переробляє практично всі базові символи попередньої та сучасної культури.

Істотною причиною поширення масової культури в сучасному суспільстві є і відмирання фольклору. Фольклор, що тривалий час був духовною скарбницею народу, в зв'язку з науково-технічним прогресом, індустріалізацією, урбанізацією та розвитком засобів масової комунікації втрачає свою роль. Масова культура, що відрізняється від фольклору своєю нетрадиційністю, космополітичністю, використанням художньо виразних

засобів класичного мистецтва, професіоналізацією та можливістю тиражування, витісняє його.

Для масової культури характерним є антимодернізм та анти-авангардизм. Якщо модернізм і авангардизм тяжіють до ускладненої техніки «письма», то масова культура – до простої, відпрацьованої попередньою культурою, техніки. Вона зорієнтована на середню мовну семіотичну норму, на просту прагматику, оскільки звернена до величезної читацької, глядацької та слухацької аудиторії. Вона не знає традицій, не має національності, її смаки та ідеали змінюються із запаморочливою швидкістю відповідно до потреб моди. Масова культура має широку аудиторію, апелює до спрощених смаків, претендує на те, щоб бути народною культурою.

Феномен масової культури щодо ролі її в розвитку сучасної цивілізації оцінюється далеко не однозначно. Залежно від того, до якого – елітарного чи популістського – способу мислення тяжіють естетики і культурологи, вони схильні вважати її або чимось на зразок соціальної патології, симптомом виродження суспільства, або, навпаки, важливим чинником його здоров'я і внутрішньої стабільності. Водночас, слід зазначити, що завдяки сучасним технічним засобам велика кількість людей отримує доступ до будь-якої культури, зокрема й високопрофесійної. Людині надається можливість підвищувати свій загально-культурний рівень. Внаслідок цього дедалі більше вкорінюється уявлення про те, що людство стоїть на порозі розвитку нової культури, яку сучасний дослідник М. Маклюен називає «електронною», заснованою на засобах масової комунікації і нових інформаційних технологіях.

Контрольні питання та завдання:

1. Особливості стилістики середньовічного мистецтва
2. Образотворче мистецтво доби Ренесансу (Л. да Вінчі, М.Буонаротті, Р. Санті)
3. Гранди іспанського живопису (Ель Греко, Ф.Гойя, С.Далі)
Великі голландці (Рубенс, Рембрандт)
4. Франція: імпресіонізм – нове бачення світу
5. Велика Британія: садово-паркове мистецтво
6. Німеччина: музичні генії (Бах, Бетховен)
7. Класики віденської музичної школи (Гайдн, Моцарт, Штраус)

Література:

1. Історія світової культури. Культурні регіони / під ред. Левчук Л.Т. – Київ, 1997.
2. Левчук Л. Т. Історія світової культури – 2000 р. [Електронний режим доступу]http://pidruchniki.ws/00000000/kulturologiya/istoriya_svitovoyi_kulturi_-_levchuk_l_t

3. ЛевчукЛ. Т., ПанченкоВ. І., ОніщенкоО. І., КучерюкД. Ю. Естетика. Підручник для студентів вищих навчальних закладів / 3-тє видання, доповнене і перероблене. – Київ: «Центр учбової літератури», 2010.
4. Полікарпов В.С. Лекції з історії світової культури. – Харків, 1990.

Тема 6. Мистецтво слов'янських країн

Культура слов'ян. Україна в контексті культурно-мистецького розвитку слов'янства. Естетичні уявлення східних слов'ян. Козаччина. Пісні та думи України: героїчне в українському та сербському мелосі. Українське барокко. Розуміння епохи й стилю слов'янського барокко.

Вивчення культури слов'ян, зокрема культури України як частини загального світу слов'янства, сягає глибокої давнини. Це справді одна із самобутніх ланок культурно-історичного процесу, що успадкувала еволюційні зміни та впливи світових цивілізацій. Може постати запитання: «Чому культура слов'янства, а не окремого його «племені», тобто етносу, нації, народу?» Адже кожен із слов'янських народів — Болгарії, Білорусі, Польщі, Росії, Сербії, Словаччини, Словенії, Македонії, України, Чехії, Чорногорії, Хорватії та інших (всього близько 15 слов'янських народів загальною чисельністю, за даними 1980 року, — понад 282 млн чоловік), окрім усеслов'янського виміру, мають притаманну лише їм культурно-історичну спільність доль, самоусвідомлення себе як етносу й власної національної ідентичності.

Вже тисяча й більше літ як виник інтерес до того, що об'єднувало слов'янські народи в спільному етносі і які витоки цієї спорідненості. Широка обізнаність літописців з історичними, культурно-мовними, духовними зв'язками слов'ян свідчить про відображення прадавньої пам'яті, про спільність у звичаях, рівень розвитку, територіальні та етнокровні близькості.

Якщо торкатись етно- й культурогенези у свідченнях ранніх істориків, то вони передусім матимуть місце у згадках про слов'ян античних авторів I—II століть нашої ери: Плінія Старшого, Таціта і Птолемея. Ширше розповідь про слов'ян представлена у творах візантійських істориків V—VII століть: Йордана, Прокопія Кесарійського, Псевдо-Маврикія, Феофілакта Сімокатти, а також у ранньосередньовічних європейських та арабських хроніках.

Дослідження прабатьківщини — це водночас і дослідження праісторії та етнокультури слов'ян. І в цих зусиллях, яких докладається чимало з минулих часів по сьогодні, все окресленішим стає слов'янознавство у синтезі історичних пам'яток і нових досліджень, новітніх археологічних даних, міфології, лінгвістики, культуро- та мистецтвознавства, етнографії. Причому, кожне з відкриттів у сфері славістики становить ту чи іншу грань суцільного образу народу.

Естетичні уявлення східних слов'ян

З літописних джерел, висловлювань мудреців Київської Русі, епічних оповідей постає своєрідний ідеал краси, причому в широкому,

універсальному значенні. Естетична довершеність лежала в основі всього. Зокрема, Софійський собор, Михайлівський Золотоверхий собор, Десятинна церква, Спаський собор у Чернігові, Новгородська Софія, Успенський собор Києво-Печерської лаври несли в собі концентрований досвід у вияві краси й духовності. Звичайно, естетичне тут підпорядковане іншому — впливу на свідомість і усвідомлення себе учасником величних духовних містерій і звершення дива. Урочистість, ошатні вбрання в довершених кольорових гамах і позолоті виділяли весь цей церковно-літургійний ритуал із повсякдення. Водночас дотримувалися саме тих канонічних вимог, які забороняли бурхливий вияв почуттів (чи то сміху), на зразок поганських традицій.

Першим кам'яним храмом на Русі була Десятинна церква Святої Богородиці з 25 банями, збудована в 989—996 роках князем Володимиром Великим у центрі дитинця. Біля неї були княжі палати, а на площі — античні скульптури, привезені з Херсонеса як воєнні трофеї. Вирізнялася ця церква великою кількістю мармурових прикрас, а про пишність її внутрішнього оздоблення можна судити лише з переказів і знайдених під час археологічних розкопів решток мозаїк, фрескових розписів.

Спорудження **собору** стало великою подією в духовному житті християн. Адже вирішувалась одночасно ціла низка загальнодержавного змісту питань. Очевидно, найпоказовішим у цьому сенсі було зведення собору Святої Софії в Києві (1037 р.). Збудований він як митрополичий центр «міста Ярослава» на честь перемоги над одним із найзапекліших ворогів Русі — печенігами. Цей собор мав звеличити художньою довершеністю східнослов'янську державу.

Софія Київська суперничала з найвишуканішими зразками середньовічної цивілізації, але першочерговим її завданням стало утвердження християнської православної віри. Одночасно виконувалося багато завдань просвітницького характеру, адже при соборі діяла школа для дітей знаті й духовенства, інтенсивно велася перекладацька справа й переписування цінних книг, передусім богословських, вивчалися мови, засвоювалася премудрість художнього ремесла; існувала бібліотека, великим прихильником і збирачем якої був Ярослав Мудрий. У цьому ж соборі приймалися найважливіші державні рішення, до цієї святині запрошували високоповажних зарубіжних гостей.

В архітектурно-художньому задумі собору надзвичайну роль відіграє **синтез мистецтв**. Мозаїка й фрески прикрашають стіни, склепіння, арки й куполи собору. Яскраві в центральній частині храму, вони вдало поєднуються з легкими тонами фрескового розпису, що оздоблює стіни центральної частини, бічні нефи, галерії, приміщення другого поверху, вежі собору. Художній ефект підсилюють барвисті килими мозаїчних підлог, різьблені мармурові прикраси вівтарної перегородки, мармурові пороги та одвірки отворів, різьблені шиферні плити, які прикрашають парапети другого поверху. В усьому мав утілюватися символ божественної мудрості, краси, піднесеності та історичної пам'яті.

Відомо, що культура Київської Русі мала мобільний характер. Так, це дійсно була культура саме Київської Русі (східного слов'янства) з усією атрибуцією середньовічних світоглядних, ідеологічних і політичних уявлень, єдністю у ставленні до вищих цінностей і святинь. Цьому сприяли не лише церква й християнізація, а й прагнення східних слов'ян оновити свій світогляд, звільнитися від старої багатобожної (поганської) віри, прилучитися до загальносвітових культурно-просвітницьких досягнень.

Культурі Київської Русі притаманне поєднання двохрівновеликих у своїй безмежності полюсів — мікро- і макрокосму людської душі, світ її безмірно великої печалі і радості, всеосяжності прагнень і краси; а інший — то світ космосу, де уподібнюється земне і неземне буття, божественне творіння вічності.

В усіх виявах культура Київської Русі (дружинному епосі та звичаях княжої церемоніальності, архітектурі й мистецтві, ікономалярстві, мініатюрах для прикрас, словесній творчості й перекладах) велично несла високий рівень естетизму, почуття гармонії й смаку. Міста, храми й вироби Русі дивували своєю красою й талантом майстрів, більшість яких залишалася невідомою. Тут не тільки стихійний сплеск обдарувань пробудженого до творчості східного слов'янства, як і слов'янства в інших країнах. У цій досконалості того, чого торкалася майстерна рука киеворусича, відчутний виклик самоствердження слов'янина, стосовно якого римські й грецькі історики вживали слово "варвар". Важливо було протиставити старим уявленням велич, мудрість, красу й самобутність культури як найшанованішого здобутку Київської Русі.

Козаччина. Пісні та думи України: героїчне в українському та сербському мелосі. Пісні й думи України, як і музичне мистецтво в цілому, беруть свій початок від язичницького епосу, в якому злилися в одне ціле ліризм світосприймання народного генія, світлий оптимізм і трагічність. **Пісня й дума українська** — не лише життєдайна частина загальнослов'янської культури, а й національна святиня. Звідки походять дума та її обов'язковий супровід на кобзі чи бандурі? Безсумнівно, думи належать до героїчного епосу й створювалися народними співцями на історичному тлі, з особливим зосередженням і з особливою увагою до такого національно-суспільного явища, як козаччина. Небезпідставно знаходять певні асоціації звучання дум з ранніми творами, в яких оспівувалися героїчні подвиги княжих дружин і які мали відповідний музичний супровід. У цьому зв'язку постає образ співця Бояна зі «Слова о полку Ігоревім»: Заслуговує на увагу версія В. Ємця, за якою зображення на одній із фресок у Софійському соборі в Києві музиканта з інструментом — це своєрідний прообраз співця-бандуриста, «де бандура має свій первісний вигляд, нагадуючи італійську лютню зі струнами... по грифу». Співці, музиканти були присутніми під час важливих подій княжої доби й, можливо, стали предтечами кобзарства. Також правдоподібно, що назви «кобза» та «бандура» пов'язані з існуючими назвами інструмента зі Сходу «кобуз» та італійської старовинної «пандори» [Ємець В. Кобза та кобзарі. Берлін, 1923. С. 32].

Про надзвичайну роль бандури й пісні, які пройшли героїчний шлях самоствердження України, особливо за часів козаччини, свідчать численні зображення зі стилізованим узагальненим **образом козака Мамаю**. У творах М. Гоголя, Т. Шевченка, П. Куліша кобза і пісня опоетизовані як неодмінні атрибути самотності національної культури й національної самосвідомості. Вони супроводжували козака-запорожця, несучи жагуче слово, біль, любов до вітчизни і свободи, естетичний самовияв душі народу. Юний поводир зі сліпим кобзарем — це також символ.

Кобзарство як культурно-національний феномен можна пояснити не лише суто естетичними уявленнями, хоча вони мають безпосереднє відношення до душі й таланту українця, а саме тими драматичними подіями історії, в ході яких виникали народні твори високого гатунку. В історичності **дум** не стільки віддзеркалюється факт сам по собі, скільки втілює об'єднавчий символ і спонуки. Кобзарство (виконання дум на кобзі й складання їх) значною мірою пов'язане зі способом життя періоду козаччини. Воно просто не могло не розвинути до свого високого художнього й громадського звучання за тих непересічних героїчних обставин. Козаки вирізнялися відвагою, кмітливістю, витримкою в подоланні найтяжчих злигоднів, аби встояти в борні й не осоромити свого високого звання оборонця волі й землі Руської. Д.Яворницький, називаючи співців-кобзарів «козацькими рапсодами», зазначав, що їхні музично-пісенні твори мають розвинену літературно-поетичну стилістику, традиції давнього епосу, що межують із психологією мудрої народної величі й трагічністю світосприймання. Ці думи й пісні творила сама історія, озвучуючи себе в устах рапсодів-кобзарів, зберігаючи в пам'яті й викликаючи в уяві картини пережитого: руїни на власній землі, жертви й полон, розлучення з рідними в далекому турецькому рабстві, справедливий гнів за втрачену незалежність України, а над усім цим — щирість і любов до всього, що надавало найвищого сенсу життю за звичаями своїх пращурів.

У зіставленні українського мелосу, української пісенної творчості з іншими слов'янськими здобутками, зокрема сербськими, ми знайдемо спільність мотивів за всієї неповторності драматизму, мелодійності й розмаїття та краси звучання українських пісень, — спільність слов'янського музичного генія в близькості культурно-історичних доль як у минулому, так і з навалюю на слов'янські землі турецько-османських завойовників.

Сербські пісні близькі до українських мелодійністю, епічністю, своїм духом. Глибоким драматизмом вони віддзеркалюють історичну долю сербського народу, котрий постійно перебував у стані воєнних тривог посеред різних культур і народів. Чи то сербські легенди про збудування Скодри, кріпосної стіни, і саме Скодрське озеро, замок Світане, поблизу якого сталася битва сербів проти домагань візантійського сюзеренства, чи про знамениту Косовську рівнину, розташовану в гірській западині поблизу дунайської Сербії, Боснії та Албанії, — усі вони реальні свідки правдивості епосу свого краю. Косово поле — це символ відваги й пам'яті. В 1448 році там відбулася відома битва з турецькою ордою. Мілош — народний герой і

герой епосу — ціною власного життя здолав турецького царя Амура-та. Тоді ж загинув і цар сербів — Лазар. Народ пам'ятає й оспівав у героїчних піснях подвиги на Косовому полі. Дослідники балканського краю Меккензі та Ербі в минулому столітті писали про свої враження від сербського епосу: «Хто довго проживе у Сербії і вивчить сербські народні легенди та пісні, дійде нарешті до того, що йому здасться, ніби він сам брав участь у Косовській битві, так ґрунтовно окреслена в них кожна подробиця, так яскраво зображені мотиви і дії, такі виразливі риси, такі рельєфні контури змальованих у них характерів головних дійових осіб».

Багатий сербський пісенно-словесний фольклор у своїх історичних мотивах перегукується з давньою літературно-писемною традицією сербського народу, яка своїми джерелами сягає другої половини IX століття, і так, як і літератури інших слов'янських народів, пов'язана з діяльністю Кирила (Костянтина) і Мефодія та їхніх учнів. Видатна пам'ятка сербської писемності «Мирославова євангелія» (XII ст.) була створена в період розквіту сербської писемності, який пов'язують з іменем Савви (1175—1235 рр.) — автора «Життя святого Стефана». Писана в монастирях література, хоча й мала церковно-дидактичний характер, проте не бракувало в ній конкретних фактів із життя сербів.

Інтерес до національної самосвідомості в життійній, історичній і художній літературі посилюватиметься в ході боротьби за незалежність Сербії. Й. Равіч (1726—1801 рр.) створив працю «Історія різних слов'янських народів, найпаче болгар, хорватів і сербів», ним же написана алегорична антиімперська поема «Бій змія з орлом». З. Орфелін (1726—1785 рр.) спрямовував проти гноблення сербів Австрією поему «Плач Сербії».

Українське барокко. Розуміння епохи й стилю слов'янського барокко. Незважаючи на те, що українське барокко як сформований стилістичний напрям у мистецтві, літературі та й у культурі в цілому запозичувало свої починання із Заходу, значною мірою під впливом польської бароккової культури, воно набуло власних національних рис, спиралося на народні традиції. Якщо конкретніше торкатися певних особливостей, то необхідно звернути увагу на своєрідний динамізм українського барокко, яке поєднало в собі два чинники його саморозвитку: у зв'язку з поверненням культурного життя до його прадавньої духовної столиці Києва й посилення визвольного руху на Півдні, в Подніпров'ї, Слобожанщині розширювалися межі творення самобутньої бароккової культури.

В той же час культурні центри Заходу України активніше переймали саме ті безпосередні зразки естетики барокко з його пишністю (часто в цьому зв'язку згадується ім'я голландського живописця Рубенса), елементами інших стильових модернізацій, сильним впливом польсько-католицьких бароккових ідей. Але суть українського барокко від цього не змінювалася, тим більше, що основним горнилом, де ґартувався його спільний дух, і джерелом творчого натхнення мислителів, зодчих, поетів-філософів, митців була передусім Київська академія.

Завдяки барокко творилася культура, покликана своїм напруженням духу не лишати нікого байдужим. І в той же час епоха, визвольна боротьба, творчі сили нації потребували свого вираження у своєрідному поєднанні протилежностей божественного й світського, трагічного й просвітленого надією, народженого на терені власної історії, мови, культури й привнесеного, дбайливо осмисленого посланцями з України до інших держав. Орест Субтельний відзначає саме цю рису в українському барокко, в якому особлива увага приділяється величі, розкоші, декоративності: форма підноситься над змістом, химерність над узвичаєнням, синтез над самотністю.

Українське барокко, належачи до однієї з найвідмітніших ознак культури XVII—XVIII століть, увібрало в себе найсуттєвіші грані об'єднавчого характеру. Так само, як і мова, історико-наукове осягнення себе, утвердження православної віри, барокко виявилось тим зовнішнім вираженням єдності й «одноцілості культури» (термін Вадима Щербаківського), яка допомагала консолідувати націю. Сам дух і неспокій, антиномія потягу до власного, того, що кровно йшло від орнаменту земного буття, переосмислення в контексті цього земного релігійних і світських норм життя, яскраво виражені критицизм і тренос, прагнення до нестандартності, проблесків світла в складних суперечливих лабіринтах буття дали відмітний тип барокового світосприймання. Поняття «**барокко**» охоплює не лише **архітектуру**, а й **ужиткове мистецтво, фольклорні мотиви** з естетикою яскравих оптимістичних форм, **літописання, театр, музику, малярство**.

Зароджується барокова архітектура, а в синтезі з нею й інші мистецтва, на початку XVII століття у Львові (костьол бернардинів 1600 р., єзуїтів 1613—1670 рр.). Самостійна творчість українських майстрів розпочинається в другій половині XVII століття, та досягає найбільшого розквіту в добу Мазепи. Новий характер української архітектури складається під впливом двох чинників — старої традиції мурованого будівництва, започаткованої в княжу добу, й дерев'яного народного будівництва. Вважається, що перший тип будов постав із поєднання тринавної церкви, віддавна пристосованої до літургійних потреб східної обрядовості, із західним і базилічним типом барокко, близького до візантійсько-української базиліки. До таких споруд нашого краю належать великі церкви в Бережанах, Троїцька церква в Чернігові (1679 р.), собор Мгарського монастиря неподалік від Лубен, будівництво якого розпочав гетьман Самойлович у 1682 році, дві будівлі часів гетьмана Мазепи в Києві — Михайлівський собор (1690—1694 рр.) і Братська церква Академії (1695 р.).

Переїмалися засоби впливу й пропаганди у своїх же супротивників у боротьбі за збереження віри й нації руської проти латинізаційних і колонізаційних намірів. Львівське громадянство відповіло на латинський ренесанс українським, застосованим до архітектури своїх церков.

Стало зрозумілим також, що немає кращої оборони, як повернення увірваної традиції з великим і славним минулим. Почався будівничий і відновний період. А сама реставрація потребувала суттєвих добудов, а не

просто декорування чи повторення старого. В увесь цей процес укладався глибокий сенс безперервності історії, саме культурної історії. Під протекторатом князя Костянтина Острозького почалося оновлення Кирилівської церкви (зведена у XII ст.), через певний час, у 1613 році, італійський архітектор Себастьян Браччі почав перебудовувати Успенський собор на Подолі в Києві. Відновлювалися й піднімалися з руїн Софія Київська, численні церкви — Десятинна в Києві, Спаса на Берестові, Успенська в Переяславі, Іллінська в Троїцькому монастирі в Чернігові. Викликали захоплення барокковою опшатністю й довершеністю оздоблення споруд, дзвіниць, іконостасів, церковних брам, гравюр.

Змінювалося саме обличчя архітектурного світу, усміхнене своєю позолотою, внесенням яскравих народних мотивів, синтезом нового архітектурного та образотворчого мислення. Виконані в барокковому стилі іконостаси XVII—XVIII століть своєю величністю й монументальністю ставали центральною окрасою Єлецького собору, Троїцького собору в Чернігові, Преображенської церкви у Великих Соро-чинцях. Остання збудована 1732 року гетьманом Данилом Апостолом.

Паралельно відбуваються зміни в літературі. Риси бароккового стилю з'явилися в українській поезії й полемічній літературі на початку XVII століття. Борючися зі шляхетсько-католицькою експансією, українські письменники водночас запозичували у своїх противників-єзуїтів художньо-стильові засоби, бароккові за характером. Крім польських і західноєвропейських впливів, українське барокко мало й власні джерела — національні, регіональні. Це, по-перше, давньоруські літературні витоки. По-друге, фольклорні елементи, особливо помітні у творах «низового», або «народного барокко», **вертепна драма**, жартівливо-пародійні різдвяні й великодні вірші, бурлескні твори.

Першим письменником в Україні, творам якого притаманні риси бароккового стилю, вважається Іван Вишенський, котрий більшу частину свого життя провів затвірником на Афоні (Греція), обстоюючи православ'я в гострій полеміці з уніатськими й католицькими авторами. Свідченням того, що це була неабияка постать в українській і слов'янській культурі, є, зокрема, той факт, що саме про нього Іван Франко написав поему, кілька статей, монографію («Іван Вишенський і його твори»). Підставою для того, щоб віднести **гострополемічні твори І. Вишенського** до бароккового стилю, слугує особлива поетика писання, сповнена величезної емоційності промовця чи навіть пророка. Завдяки ускладненій словесній архітектоніці, паралелізмам, сміливим антитезам його жива проза, звернена до конкретних особистостей, і в той же час до загальних болючих проблем віри, справедливості, захисту знедолених, набувала експресії й художньої виразності.

Із середини XVII й останньої чверті XVIII століття **барокко визначало художній стиль** більшості українських письменників, проявляючись у різних літературних жанрах. Барокковий стиль притаманний поезії Лазаря Барановича, Іоанна Максимовича, Івана Величковського, Стефана

Яворського, Григорія Сковороди. Серед прозових жанрів барокко досягло найбільшого розвитку в ораторській прозі, про що свідчать збірники проповідей «Меч духовний» і «Труб словес проповідних» Лазаря Барановича, «Ключ Розуміння» Іоанікія Галятовського, «Огородок Марії Богородиці» і «Вінець Христов» Антонія Радивиловського. Проступило воно й у полемічній літературі, в агіографії «Четві Мінеї» Дмитра Туптала. Риси **бароккової історіографії** властиві літописам Григорія Граб'янки, Самійла Величка.

В українському барокко багато прикрас, які могли б здаватися надмірностями. Але, крім того, що тут мають місце певні декоративно-орнаментальні впливи східних культур.

Контрольні запитання та завдання:

1. Сакральна культура України-Руси та поняття синтезу мистецтв
2. Героїчні жанри та особливість художніх образів козацької культури
3. Стилi, жанри та художні образи української бароккової культури
4. Види мистецтв в українській культурі епохи Барокко

Література:

1. Дротенко В. Стилiстика світової художньої культури: навчальний посiбник. – Дрогобич, 2006. – 81с.
2. Історія світової культури. Культурні регіони / під ред. Левчук Л.Т. – Київ, 1997.
3. Історія світової культури. Навчальний посiбник / під ред. Левчук Л.Т. – Київ, 1999.
4. Крвавич Д.П., Овсiйчук В.А., Черепанова С.О. Українське мистецтво: Навч. посiб.: у 3 ч. – Львів: Світ, 2004 – 2005.
5. Левчук Л. Т. Історія світової культури – 2000 р. [Електронний режим доступу]http://pidruchniki.ws/00000000/kulturologiya/istoriya_svitovoyi_kulturi_-_levchuk_1_t
6. Левчук Л. Т., Панченко В. І., Онiщенко О. І., Кучерюк Д. Ю. Естетика. Підручник для студентiв вищих навчальних закладiв / 3-тє видання, доповнене i перероблене. – Київ: «Центр учбової лiтератури», 2010.
7. Полiкарпов В.С. Лекцiї з iсторiї світової культури. – Харкiв, 1990.
8. Художня культура світу: Європейський культурний регіон: Навч. посiб. / Н.Є.Миропольська та iн. – К.: Вища шк., 2001. – 191 с.
9. Художня культура світу: Арабо-мусульманський культурний регіон. Африканський культурний регіон. Індiйський культурний регіон. Далекосхiдний культурний регіон. Латиноамериканський культурний регіон. Пiвнiчно-американський культурний регіон.: Навч. посiб. / Н.Є.Миропольська та iн. – К.: Вища шк., 2003. – 191 с.
10. Шевнюк О.Л. Українська та зарубiжна культура: Навч. посiбн. – К., 2002. – 250 с.