

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
Одеський національний університет імені І. І. Мечникова  
Кафедра теорії літератури і компаративістики

Анатолій ЖАБОРЮК

**ХУДОЖНІЙ СВІТ  
ДОБИ ВІДРОДЖЕННЯ  
(ІДЕЇ, ОБРАЗИ, СТИЛЬ)**

*ПОСІБНИК  
з історії світової художньої культури*

Одеса  
«Астропринт»  
2010

ББК 85.103(0)43я73

Ж 12

УДК 7.034

Рецензенти:

**О. А. Тарасенко**, доктор мистецтвознавства, професор Південноукраїнського національного університету ім. К. Д. Ушинського;

**О. В. Александров**, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри журналістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова;

**В. О. Абрамов**, мистецтвознавець, заступник директора Одеського художнього музею

Рекомендовано до друку:

вченою радою філологічного факультету Одеського національного університету імені І. І. Мечникова. Протокол № 5 від 25 лютого 2009 р.

**Жаборюк**, Анатолій Андрійович

Ж 12 Художній світ доби Відродження (ідеї, образи, стиль) : посібник з історії світової художньої культури / Анатолій Жаборюк. — Одеса : Астропринт, 2010. — 192 с. : іл.  
ISBN 978-966-190-294-6

У посібнику висвітлюються проблеми, пов'язані з виникненням, поширенням і функціонуванням в європейській культурі XIV–XVI ст. художнього стилю, який одержав назву Відродження, або Ренесанс. Простежуються процеси, які відбувалися в культурному і мистецькому житті Італії, Нідерландів, Німеччини, Франції, Іспанії, Англії, а також в ряді країн слов'янського світу, у т. ч. і в Україні. Аналіз цих процесів і висновки автор посібника буде на матеріалі провідних мистецтв доби: літератури, архітектури, скульптури і малярства з врахуванням специфічних національних умов їх розвитку. Основна увага приділена творчості найвидатніших митців, зокрема таких титанів Відродження, як Леонардо да Вінчі, Рафаель, Мікеланджело, Тиціан, Пітер Брейгель, Дюрер, Сервантес, Шекспір та ін.

Посібник розрахований на ст. д.нтів і викладачів гуманітарних факультетів університетів, учителів історії, образотворчого мистецтва, української мови і літератури загальноосвітніх і спеціальних середніх закладів та всіх, хто цікавиться історією світової і вітчизняної культури.

ББК 85.103(0)43я73  
УДК 7.034

ISBN 978-966-190-294-6

© А. А. Жаборюк, 2010

# ЗМІСТ

Відродження — переломний етап в історії європейської цивілізації.....	4
<b>Італійське Відродження</b>	
Загальна характеристика .....	9
Література італійського Відродження .....	13
Архітектура італійського Відродження .....	19
Скульптура італійського Відродження .....	29
Малярство Італії доби Відродження .....	41
<b>Північне Відродження</b>	
Загальна характеристика .....	62
Відродження в Нідерландах.....	65
Відродження в Німеччині .....	81
Відродження у Франції .....	98
Відродження в Іспанії.....	114
Відродження в Англії .....	133
Відродження в країнах слов'янського світу (Далмація, Чехія, Польща, Україна) .....	154
<b>Замість висновків .....</b>	<b>178</b>
<b>Література.....</b>	<b>184</b>
<b>Список ілюстрацій.....</b>	<b>188</b>

# ВІДРОДЖЕННЯ – ПЕРЕЛОМНИЙ ЕТАП В ІСТОРІЇ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ЦИВІЛІЗАЦІЇ

**В**ідродження — винятково важливий етап в історії європейської цивілізації, протягом якого було здійснено перехід від культури середньовіччя до культури Нового часу. За порівняно короткий в історичному вимірі відрізок часу (хронологічні рамки Відродження: XIV — початок XVI ст. для Італії і XV — початок XVII ст. для інших країн Європи) були закладені підвалини нової культури, якісно відмінної від середньовічної, визначальними рисами якої стали секуляративне, вільне від релігійного впливу світобачення, ствердження свободи й гідності людської особистості і гуманістична, реалістична в своїй основі художня творчість.

Термін «відродження» (італ. «рінашіменто», фр. «ренесанс») у науковому вжитку зустрічається уже в XVI ст., зокрема у Джорджо Вазарі, у його відомих «Життєписах італійських художників» (1551). Вазарі розглядав свою добу як добу повернення до джерел і принципів античного мистецтва, високий злет якого, на його думку, був перерваний з настанням середньовіччя. Як відомо, італійські гуманісти оцінювали середньовіччя різко негативно, вважаючи його кроком назад у художньому розвитку людства. У XIX ст. термін «відродження» почав регулярно вживатися істориками для характеристики італійської культури XV–XVI ст., а згодом, уже в XX ст., був поширений на культуру інших країн Європи, яких торкнулися ренесансні віяння.

Соціальну основу Відродження визначали процеси, що супроводжували перехід від феодалізму до нового, буржуазного соціального устрою. У суспільному житті ряду країн Західної Європи, і передусім в Італії, відбулися зрушення, викликані цілим



рядом причин непересічного значення. Насамперед — це криза релігійної ідеології, яка була панівною в добу середньовіччя. Хоча церква ще залишалася загальноновизнаною силою суспільства, однак авторитет її значно похитнувся в результаті релігійних війн, Реформації, а також у зв'язку з розвитком науки, яка крок за кроком завойовувала все нові й нові позиції. Під впливом цих причин у свідомості людей поступово формується нове світобачення.

Філософська думка Відродження створила нову, якісно відмінну від середньовічної, пантеїстичну у своїй основі картину світобудови, згідно з якою Бог був ототожнений з природою, а природу і людину було обожено. Природа набула божественних рис, тобто з Божого створіння перетворилася на першооснову всього сущого — творця, деміурга.

Основоположною рисою філософії Відродження став антропоморфізм: людина опинилася у центрі філософського осмислення, центральною ланкою світобудови — рівною Богові. Відомий італійський гуманіст Мірандола так писав про це: «Звертаючись до Адама, Бог сказав: «Не даємо тобі, Адаме, ні певного місця, ні певного обличчя, ні певного обов'язку, щоб і місце, і обличчя, і обов'язок ти мав за власним бажанням. Я ставлю тебе у центр світу, щоб звідти тобі зручно було оглядати все в ньому. Я не зробив тебе ні небесним, ні земним, ні смертним, ні безсмертним, аби ти сам створив той образ, який ти вважаєш за найкращий».

У середньовічній універсальній філософській концепції, яка отримала назву «великий ланцюг буття», людина теж була в центрі уваги як найвище творіння Боже. Однак вона не була самодостатньою, оскільки повністю залежала від Бога, більше того, вважалася рабою Божою. Спасіння людини, гріховної від народження, мислилося не на землі, а лише у потойбічному світі. Гуманістична філософія Відродження, на відміну від середньовічної, цікавиться передусім земним життям людини. Людина опинилася в центрі всього існуючого як найвища цінність, все інше — суспільство, історія, світ — стало вважатися цінним лише постільки, оскільки воно стосується людини. Наділена Розумом, мисляча самостійно, незалежно від бога, людина, на переконання гуманістів, все може,



їй все доступно. Якщо класичним ідеалом людини середньовіччя був ченець-аскет і лицар-воїн за віру Христову, то ідеалом Відродження стала сильна, яскрава і самодостатня людська особистість, яка прагне досягнення щастя на землі і готова боротися за нього, а не чекати, поки воно прийде до неї на небі.

Започаткований у середині XIV ст. гуманізм, репрезентований такими видатними діячами, як Данте Аліґ'єрі, Петрарка, Боккаччо, Джованні Мірандола та ін., поширився по всій Європі і став головною течією у духовному житті, впливаючи на всі сфери інтелектуальної діяльності людини — на філософію, етику, естетичну думку, на всі галузі культури і мистецтва. Саме цим можна пояснити ту подиву гідну інтелектуальну універсальність, якою відзначалися діячі Відродження, багато з яких, як, наприклад, Леонардо да Вінчі, Мікеланджело Буанаротті, Ченніно Ченніні, Джорджо Вазарі, Альбрехт Дюрер та ін., були одночасно і вченими, і художниками.

Гуманізм став основною рушійною силою Ренесансу. Під його впливом розвивалися і філософія, і наука, і мистецтво. Особливо важливу роль у філософському переосмисленні процесів, що відбувалися як у мікро-, так і у макрокосмосі, відіграли природничі науки. Здійснені у цю добу великі географічні відкриття на практиці підтвердили гіпотезу про те, що Земля має форму кулі, і розширили знання про неї. Значних успіхів досягли механіка, астрономія, хімія, було винайдено підзорну трубу і мікроскоп. Остаточо були подолані як античні, так і середньовічні уявлення про простір і час. Простір розширився завдяки географічним відкриттям і став відкритим, а час остаточно «випрямився» і став незворотним.

Змінювалася людина, змінювався і стиль її життя. Найповніше це виявилось у представників інтелектуальної еліти, яка започаткувала народження нової соціальної верстви — інтелігенції Нового часу. На зміну «інтелігентам» середньовіччя — пророкам, мудрецам, богословам, учителям, безіменним митцям прийшли вчені, художники, скульптори, архітектори, поети, інженери-винахідники з глибоким усвідомленням важливості своєї творчої діяльності.



Діячі Відродження прагнули до практичної діяльності, до активного розповсюдження своїх ідей. З цією метою використовувалися різні засоби: наукові трактати і дослідження, публічні виступи, диспути зі своїми ідейними опонентами, наукові коментарі до творів античних авторів тощо. Саме в добу Відродження зародилася філологічна наука, з'явився новий літературний жанр, який згодом дістане назву публіцистичного.

Для діячів Відродження характерним було не лише те, що вони стверджували, а й те, що вони заперечували. Заперечували вони те, що стояло на перешкоді духовній свободі людини, вільному виявленню її природи. Була піддана нищівній критиці вся система ідейно-моральних цінностей, що їх протягом століть утверджувала релігійна ідеологія і передусім — догматизм і схоластика, які на той час були основним тормозом суспільного прогресу. Одночасно утверджувалася нова система цінностей, що базувалася на визнанні автономності і самодостатності людської особистості, необмежених можливостей людського розуму. Заперечуючи релігійну схоластику і відкриваючи в людині величезний інтелектуальний потенціал, діячі Відродження утверджували нову, світську антропоцентричну культуру.

Гуманістичні ідеї Ренесансу найповніше виявляли себе у мистецтві. Саме мистецтво найбільш повно визначало обличчя цієї історико-культурної доби. Захоплення мистецтвом, особливо в Італії, набуло масового характеру. Представники багатьох патриціанських родів як із особистого честолюбства, так і з бажання виставити напоказ свої багатства, будували розкішні палаци і будівлі громадського призначення, щедро давали кошти на їх прикрашання настінними розписами і творами станкового малярства, влаштовували розкішні святкові видовища і процесії.

Змінюється у добу Відродження, порівняно з середньовіччям, соціальний статус митця. Скульптор, маляр, архітектор — це вже не безіменний майстер-ремісник, а вільний художник, артист, яскрава творча особистість, яка повністю відокремилась від загальної маси ремісників. У випадку успіху на нього чекав неабиякий матеріальний достаток і почесне місце в громадському

житті свого міста, а то й держави. Все це, разом взяте, створювало сприятливі умови для розвитку мистецтва і популяризації його серед широких кіл населення.

Відродження виробило свою естетичну концепцію, в основу якої як найвищий критерій була покладена загальна раціоналістична закономірність, орієнтація на об'єктивне вивчення дійсності і природи, реалістичне її відображення. Головним об'єктом зображення стала людина у всій повноті її фізичної, тілесної відкритості і психологічної виразності. Возвеличення людини, утвердження її фізичної і духовної краси — таким було одне з основних завдань, що його вирішували митці Ренесансу у відповідності до вимог принципу антропоморфізму — одного з найважливіших принципів ренесансної концепції мистецтва.



# ІТАЛІЙСЬКЕ ВІДРОДЖЕННЯ

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА

**В**ідродження, як відомо, розпочалося в Італії, де раніше, ніж в інших країнах Європи, склалися для цього відповідні умови. Однією з цих умов був ранній розквіт північно-італійських міст: Флоренції, Мілана, Генуї, Венеції та ін., які уже в другій половині XIII–XIV ст. здобули економічну і політичну свободу, скинувши з себе в результаті тривалої боротьби феодальний гніт. Інтенсивний розвиток ремісничого виробництва і торгівлі привів до нагромадження у цих містах великих капіталів, які вкладалися не лише у промисловість, а й в культуру. Крах феодальної станової системи і виникнення нових соціальних відносин викликали докорінні зміни у світогляді італійців. Сформувалася нова людина з такими якостями, як ініціативність, енергійність, сміливість, наполегливість у досягненні мети, усвідомлення своєї суспільної значимості. Все це породило ґрунт. для розвитку нової культури й мистецтва.

Виникненню ренесансних ідей в Італії сприяли не лише соціально-економічні, а й історико-культурні фактори. По-перше, Італія була пунктом перетину і схрещення кількох середньовічних культур: візантійської, романо-готичної і культури Сходу, які віддавна плідно взаємодіяли між собою. Від візантійської культури Ренесанс сприйняв ідеально прекрасний лад образів і форм монументального мистецтва, готична образна система внесла в італійське мистецтво емоційну схвильованість і конкретність образів, художні традиції Сходу позначилися на схильності до алегоризму і філософського осмислення образів. По-друге, Італія була хранителькою мистецької спадщини античного світу, її земля була насичена безліччю напівзруйнованих або ж чудом уцілілих



мистецьких шедеврів, які людьми Відродження сприймалися як еталон краси, як недосяжний ідеал художньої досконалості.

Відзначені фактори, разом узяті, і спричинялися до того, що саме Італія стала батьківщиною Відродження, ренесансні ідеї проявилися тут найбільш повно і в найрозвиненіших формах.

Відродження в Італії тривало протягом майже трьох століть і пройшло у своєму розвитку кілька етапів, а саме:

1. Передвідродження (Проторенесанс) – кінець XIII – XVI ст. Протягом цього періоду в культурі Італії, яка у своїй основі ще залишається середньовічною, відбуваються помітні зрушення: з'являються перші ростки гуманізму, пробуджується інтерес до людини як конкретної, наділеної розумом особистості, виникає і зростає увага до античної спадщини, з'являються перші твори, позначені окремими елементами ренесансного світовідчуття (Данте, Джотто).

2. Раннє Відродження – XV ст. – період інтенсивного поширення і утвердження ренесансних ідей. Під впливом наукових відкриттів у галузі природничих наук і активної діяльності гуманістів (Леонардо Бруні, Нікколо Нікколлі та ін.) відбувається процес поступового переборення церковного і утвердження світського погляду на світ. У мистецтві провідного значення набуває принцип антропоморфізму, людина стає центральним об'єктом зображення. Художня творчість починає базуватися на пильній увазі до реальної дійсності і наслідуванні античних майстрів. Здійснюються такі важливі для розвитку мистецтва відкриття, як вчення про перспективу і пропорції.

Раннє Відродження висунуло з свого середовища цілий ряд першокласних митців у різних галузях мистецтва: літературі (Петрарка і Боккаччо), архітектурі (Брунелескі, Альберті, Ломбарді), скульптурі (Гіберті, Донателло, Верроккьо), малярстві (Мазаччо, Франческо Мантенья, Ботічеллі, Мессіна та ін.). Італійське мистецтво викликає посилений інтерес з боку митців інших країн Європи.

3. Високе Відродження – кульмінація розвитку всієї культури Відродження, період її найвищого злету. Незважаючи на ко-



роткотривалість (всього кілька десятиліть) і вкрай несприятливі історичні обставини (політична роздрібленість країни, постійна загроза іноземного поневолення, гніт тиранії, глибока економічна криза), Італія зуміла явити світові численні пам'ятки мистецтва величної художньої цінності. Саме на цей час припадає творчість таких геніальних митців, як Леонардо да Вінчі, Рафаель, Мікеланджело, Тиціан, численного загону інших високоталановитих майстрів – архітекторів, скульпторів, малярів, які володіли всією повнотою здобутків культури свого часу і відзначались глибоким усвідомленням своєї суспільної значимості і високим почуттям відповідальності перед суспільством.


Доба Високого Відродження – це доба бурхливого розвитку всіх мистецтв і, передусім, образотворчих, якісного їх оновлення і збагачення у відповідності до вимогів часу і принципів ренесансної теоретичної думки, яка на той час уже досягла досить високого рівня («Чотири книги про архітектуру» Альберті, «Про малярське мистецтво» Леонардо да Вінчі, теоретичні висловлювання і замітки Мікеланджело та ін.)

Доба Високого Відродження – це також доба, протягом якої викристалізувалися основні риси творчого мет. д. ренесансного реалізму, в основі якого лежить принцип поєднання реального й ідеального, спрямованого на утвердження краси і величі людини, гармонії в ній тілесного і духовного начал. Прекрасне проголошується основою гармонійно облаштованого суспільства, фундаментом моралі.

Мистецтво Високого Відродження було вираженням передусім історичної дійсності самої Італії. Разом з тим, як втілення культури того часу, воно було також і вираженням історичної дійсності у більш широкому, світовому вимірі. Саме тому Високе Відродження стало фактором могутнього впливу на культурно-мистецькі процеси, які відбувалися в інших країнах Європи, а в перспективному плані – у цілому світі.

#### 4. Пізнє Відродження – II пол. XVI ст.

Особливістю Пізнього Відродження є те, що воно відбувалося в умовах феодално-католицької реакції і розгулу інквізи-



---

ції. Прогресивна гуманітарна ідеологія повсюдно витісняється придворно-феодальною культурою. Настає перелом і в самому гуманістичному русі. Зникає впевненість у близькому і неминучому торжестві позитивних начал життя. На зміну оптимізму приходить зневіра і скепсис. Самі гуманісти уже не довіряють розумові, як силі, здатній оновити світ. У таких умовах більшість діячів мистецтва змінюють свою творчу орієнтацію, піддавшись впливові антиренесансних естетичних ідей, зокрема ідей маньєризму, які у цей час набувають поширення.

Однак і в таких складних умовах прогресивні художні сили, представлені такими митцями, як Мікеланджело, Тиціан, Веронезе, Тінторетто, Палладіо та ін., продовжують розвивати традиції ренесансного мистецтва, підпорядковуючи свою творчість вимогам часу. Зберігаючи основу ренесансного світовідчуття – віру в людину, митці Пізнього Відродження заглиблюються у її складний і суперечливий внутрішній світ, тим самим геніально передбачаючи шлях, яким піде мистецтво наступного такого ж складного і суперечливого XVII ст.

Відродження в Італії було явищем загальнонаціональним, хоч і розвивалося воно в різних областях країни нерівномірно. Серед великої кількості художніх осередків, які покрили фактично всю країну, виділяються своєю значимістю три основні художні центри: Флоренція – столиця Тоскани, Рим і Венеція. Мистецтво саме цих художніх центрів репрезентувало у певній хронологічній послідовності магістральну лінію розвитку італійського Ренесансу.

Відродження охопило всі найважливіші види італійського мистецтва – літературу, архітектуру, скульптуру, малярство, прикладні мистецтва, збагативши кожне з них новими темами, ідеями, образотворчими засобами і спрямувавши на реалістичний шлях розвитку.



## ЛІТЕРАТУРА ІТАЛІЙСЬКОГО ВІДРОДЖЕННЯ

**П**ерші прояви відродження в італійській літературі пов'язані з творчістю Данте Аліґ'єрі (1265–1321), якого справедливо називають останнім поетом середньовіччя і першим поетом Нового часу.

Уже в ранньому творі Данте — поетичній збірці «Нове життя» («Vita nova») виразно проявилися риси нового світовідчуття. Вперше в історії європейської літератури героїнею твору стало не божество, не святий праведник, а звичайна людина, її внутрішній духовний світ. Збірка має характер ліричної сповіді, в якій розкриваються душевні переживання автора, викликані почуттям нерозділеного кохання. Данте ідеалізує предмет свого кохання — юну Беатріче, глибоко переживає її передчасну смерть, сприймаючи її як всесвітню катастрофу. Такої уваги до людини і її внутрішнього світу до появи збірки Данте європейська література не знала.

Ще відчутніше елементи нового світобачення і світорозуміння проявилися у найвизначнішому творі Данте — поемі «Божественна комедія» (1313–1321), яка небезпідставно вважається ідейно-художнім синтезом всієї середньовічної культури. Разом з тим — це своєрідний місток від культури античної до культури Відродження.

«Божественна комедія» — твір ще значною мірою середньовічний. Як відомо, мистецтво середньовіччя, зокрема мистецтво пізньої готики, а саме в цю добу з'явилася поема Данте, — це мистецтво великих масштабів, мистецтво універсальне, спрямоване на пізнання таємниці Космосу і людського буття. Переконливий приклад цьому — грандіозні готичні собори, які символізують собою Всесвіт, все людство, що «товчється у порога вічності, перебуваючи між небом і землею».



Подібний характер має і «Божественна комедія» — багато-проблемний твір із складною композицією і великою кількістю персонажів, у якому Данте, у відповідності до космологічної системи Птоломея, інтерпретованої в дусі християнського вчення, створив картину потойбічного світу.

За жанром «Божественна комедія» — своєрідне «видіння», у якому розповідається про мандрування автора по загробному світі і про його спілкування з душами померлих. Композиція твору базується на основі магічних чисел, зокрема числа «3», яке символізує християнську трійцю. Вся поема просякнута алегоріями, християнськими символами, схоластичними абстракціями, без яких взагалі немислима середньовічна література. І разом з тим — гострий, неприхований інтерес до реального життя, до людини з її складним внутрішнім світом. Персонажі «Божественної комедії» — це вже не традиційні для середньовічних видінь душі абстрактних праведників і грішників, а конкретні люди, які реально жили на світі, здебільшого земляки поета — флорентійці, яких Данте знав особисто, дружив з ними чи ворогував. У змальованому автором загробному світі киплять пристрасті, ведуться гострі диспути на моральні і політичні теми, порушуються проблеми, якими жила т. д.шня Італія. Все, що Данте зображує у своїй поемі, він пропускає крізь свою душу і своє серце, виявляючи при цьому глибоку людяність, непримиренність до жорстокості, співчутливе ставлення до людських пристрастей, тобто саме ті людські якості, які згодом стверджуватимуть всі митці Відродження.

Крім образу головного героя, яким, власне, є сам Данте, провісниками ренесансних ідей виступають у поемі також образи Вергілія і Беатріче. Першого автор зробив своїм поводитирем по Чистилищу, а друга відкрила йому дорогу до Раю. Високо піднісши образ видатного римського поета, Данте тим самим одним з перших привернув увагу своїх сучасників до античності і її мистецьких цінностей. Устами Беатріче Данте проголошує свої гуманістичні ідеї, висловлює оптимістичні погляди на майбутнє людства.




Гострота і злободенність проблематики, матеріальна відчуженість і художня переконливість образів, висока мовно-стилістична майстерність (поема написана народною італійською мовою) забезпечили «Божественній комедії» чільне місце в історії не лише італійської, а й загальноєвропейської літератури. Зі смертю Данте завершується в італійській поезії Передренесанс і розпочинається доба Раннього Відродження, найвидатнішими представниками її були Петрарка і Боккаччо.

Франческо Петрарка (1304–1374) по праву вважається першим італійським гуманістом, праобразом нової людини доби Відродження. Він був не лише видатним поетом і відомим вченим, а й непересічною особистістю. Йому були притаманні такі людські якості, як гострий критичний розум, активна життєва і громадянська позиція, нестримна жага знань, постійна потреба самовдосконалення, а також честолюбне прагнення до успіху і слави — риса, що була взагалі характерною для людей Відродження.

Діапазон творчих інтересів Петрарки був досить обширним. Він писав наукові трактати філософського і філологічного змісту, історико-героїчні і алегоричні поеми латинською мовою, біографічні нариси про знаменитих людей, поетичні послання антифеодалного спрямування тощо. Однак справжнім покликанням Петрарки була поезія, а найбільшим творчим досягненням — знаменита поетична збірка «Канцоньєре» («Книга пісень») — твір, що обезсмертив його ім'я.

Основним своїм мотивом збірка «Канцоньєре» близька до збірки Данте «Vita nova». Це теж своєрідна лірична сповідь автора, в якій розкриваються його почуття до коханої жінки — молоді і вродливої донни Лаури. Як і його великий попередник, Петрарка підносить образ своєї коханої, ідеалізуючи і обожнюючи її. Однак на відміну від Беатріче, Лаура постає перед читачем не як абстрактний ідеал жіночої гідності і краси, а як жива, конкретна людина, наділена реальними земними якостями. Петрарка милується привабливою зовнішністю Лаури, вона вабить його саме як жінка своєю жіночністю, що вносить у почуття кохання «гріховний» відтінок чуттєвості.



---

Риси нового ренесансного світогляду ще виразніше виявилися в образі ліричного героя збірки, яким, власне, виступає сам Петрарка. Такими рисами є, передусім, гострий, напружений інтерес до власної особистості, до свого, сповненого сумнівів і суперечності, внутрішнього світу, намагання розібратися у власних почуттях, пізнати таїну такого незбагненого людського почуття, яким є кохання.

Мотив кохання — не єдиний у збірці «Канцоньере». Чимало поезій присвячено зображенню природи, мотивам дружби, патріотизму, філософським роздумам, міркуванням естетичного плану, зокрема про характер і значення поетичної форми, яка, на думку Петрарки, повинна відігравати в поезії самодостатню роль, т. д. як Данте вважав поетичну форму лише знаряддям вираження думки. Петрарка по праву вважається родоначальником ренесансного культу античності. Він не лише наслідував зразки античної поезії, а й закликав до цього інших митців. Саме Петрарка поклав початок збиранню пам'яток античної літератури.

Автор «Канцоньере» виробив власний індивідуальний стиль, для якого характерними є артистична вишуканість, прагнення до естетичного оформлення поетичного висловлення. На тривалий час стиль Петрарки стане своєрідним каноном ліричної поезії. Сліди впливу цього стилю позначилися на творчості Тассе, Ронсара, Спінози і навіть Шекспіра як автора сонетів.

Якщо Петрарка започаткував розвиток ренесансної лірики, то Джованні Боккаччо (1313–1375) — розвиток ренесансної реалістичної прози. Основоположною у цьому плані стала збірка новел Боккаччо «Декамерон», у якій письменник створив яскраву різнобічну і правдиву картину сучасної йому італійської дійсності, пропущену через свідомість митця з яскраво вираженим гуманістичним світоглядом.

Гуманістичне спрямування «Декамерона» виявилось передусім у гостро-критичному антиклерикальному пафосі багатьох вміщених у ньому новел. Боккаччо піддав нищівній критиці релігійно-аскетичну мораль представників кліру всіх рівнів — від рядових приходських священників до найвищих служителів папського






престолу. В оцінці Боккаччо — це користолобці, розпусники, лицеміри, образ життя яких суперечить нормам християнської моралі. У новелах на любовну тематику автор «Декамерона» став на захист жінки, заперечуючи тезу про її «гріховність від народження», а кохання трактує як почуття чуттєве, благородне, що возвеличує людину і приносить їй щастя.

Важливу роль у «Декамероні» відіграють образи оповідачів — саме в цих образах найбільш повно втілено гуманістичне світовідчуття Боккаччо, його розуміння того, якою мусить бути людина — вільною від аскетичних церковних догм, сповненою відчуття власної гідності і життєвого оптимізму.

Вражає енциклопедичність твору Боккаччо, широке коло відтворених у ньому аспектів реального життя. Сто новел, вміщених у збірці, у своїй сукупності містять величезний обсяг інформації про життя різних соціальних верств тогочасного італійського суспільства. Перед читачем постають досить виразно схарактеризовані типи селян, дворян, ремісників, купців, лицарів, представників культу, і в кожного з них — своє індивідуальне обличчя, свої погляди на мораль, своя характерна мова.

Енциклопедично освічена людина свого часу, Боккаччо сюжети для своїх новел черпав в основному з історичних, літературних та фольклорних джерел: середньовічних романів і оповідань, творів античної і східних літератур, казок, легенд, злободенних народних анекдотів тощо. Обробляючи традиційні сюжети, Боккаччо збагачує їх ідейний зміст, трансформує і конкретизує образи, вдаючись до засобів портретної характеристики персонажів та індивідуалізації їх мови. Новели різноманітні за настроєм і тоном, позначені то комізмом, то пафосом сатиричного викриття, то романтичним чи навіть трагічним звучанням. Такого розмаїття тем, сюжетів, мотивів, ситуацій і такого правдивого зображення реального життя європейська література до появи збірки новел Боккаччо не знала.

Визначною постаттю в літературі італійського Відродження був також Людовік Аріосто (1474–1533) — автор надзвичайно популярного у свій час віршованого роману «Шалений Роланд»



---

(1516–1532), побудованого на матеріалі французького героїчного епосу «Пісня про Роланда». Це велике за обсягом художнє полотно, що складається з 46 пісень, написаних у формі майстерних, по-справжньому відточених октав. У романі діють понад 200 персонажів; у трьох основних сюжетних лініях, які дивовижним чином схрещуються між собою, переплітаються мотиви середньовічного епосу, лицарського роману, античних поезій і італійських новеліно. Події реального життя Італії XVI ст. час від часу перериваються фантастичними сценами і картинами. Однак, незважаючи на таку складність композиції, вона відзначається чіткістю, справжньою ренесансною гармонійністю.

Твір Аріосто відбиває добу, коли в італійській культурі і мистецтві з'являються перші ознаки маньєризму. Певною мірою наявні вони і в «Шаленому Роланді», зокрема в передачі атмосфери аристократичної вишуканості, безтурботних веселощів, культу чуттєвого кохання. У той же час виразно звучать у творі прогресивні устремління доби. Поет-гуманіст, наділений критичною свідомістю, Аріосто стверджує у своєму романі реальність матеріального світу, прославляє багатство, багатозначність і красу земного життя, гідність і доблесть вільної людини, зображує кохання як сильне і цілком природне почуття, джерело великих людських діянь.

Роман надзвичайно багатий тональністю, серйозне своєрідно переплітається у ньому з жартівливим, комічним, епічне з ліричним, ідилічним. Однак над усім превалує іронія, критичне ставлення до зображеного, зокрема до світу чудес, до «подвигів» лицарів тощо. Твір Аріосто відчутно вплинув на розвиток європейської літератури. Сліди цього впливу наявні, зокрема, у творчості Вольтера («Орлеанська Діва»), Байрона («Дон Жуан»), Пушкіна («Руслан і Людмила»).




## АРХІТЕКТУРА ІТАЛІЙСЬКОГО ВІДРОДЖЕННЯ

**Г**уманістичні ідеї Відродження, прагнення до гармонії і краси форм з не меншою силою виявилися і в інших видах італійського мистецтва XIV–XVI ст., зокрема в архітектурі, яка, порівняно з архітектурою середньовіччя, набула якісно нового змісту.

Передовсім, змінилося співвідношення між архітектурою культовою і світською. Якщо в добу середньовіччя основними об'єктами, які вимагали мистецького, естетичного оформлення, були культові будівлі — церкви і собори, то тепер коло таких об'єктів значно розширилося за рахунок споруд світського призначення. У зв'язку з бурхливим розвитком міст інтенсивно будуються і художньо оформляються розкішні палаци правителів і знаті, будинки багатих горожан, численні вілли, лоджії, міські фонтани, приміщення для шкіл, бібліотек, шпиталів тощо. Все це вимагало вироблення нової, адекватної вимогам часу, архітектурної мови і нового архітектурного мислення.

Нового характеру набувають культові будівлі. Спірітуалістичні елементи, які домінували в середньовічних храмах, зводяться до мінімуму або й повністю зникають, поступаючись місцем новим ренесансним ідеалам. З'являється новий тип церковної будівлі — центральнокупольний храм, який більшою мірою відповідав панівному в добу Відродження уявленню про довершену архітектурну форму, ніж базиліканського типу середньовічні храми.

Що стосується нової «мови» архітектури, то вирішальну роль у її виробленні відіграло звернення архітекторів до античної ордерної системи. Ордер став ефективним засобом наочного вираження тектонічної структури будівлі. Більше того, властива ордерові співрозмірність людині розглядалася будівничими Ренесансу як



---

одна із основ гуманістичного ідейного змісту архітектурного обряду, а саме — втіленню в архітектурній будівлі ренесансної ідеї гармонії людини з оточуючим її середовищем.

Італійські архітектори творчо підійшли до застосування античної ордерної системи, зумівши органічно поєднати ордер з такими основоположними компонентами архітектурної форми, як стіна, арка, склепіння тощо. Вся будівля мислилася ними як наскрізь пронизана ордером тектонічна структура, чим досягалася глибока образна єдність будівлі з природним оточенням, оскільки уже самі класичні античні ордери (дорійський, коринфський і іонійський) несуть у собі певне відбиття природних закономірностей.

Гуманістична основа ордерної системи, співвіднесеність її масштабів і пропорцій з масштабами і пропорціями людського тіла, стали основним стимулом звернення архітекторів до будівництва урочистих, святкових, естетично оформлених архітектурних споруд, на тлі яких виступає втілений у монументальних творах скульптури і малярства образ людини з новим ренесансним світовідчуттям.

Перші прояви ренесансних ідей в італійській архітектурі наявні уже наприкінці XIII — на початку XIV ст. у ряді споруд Флоренції, зокрема в соборі Санта Марія дель Фьоре — центральному храмі міста (1240–1310), церкві Санта Кроче та інших будівлях, які відзначаються масштабністю і монументальністю форм, тверезою простотою просторих інтер'єрів, раціоналізмом архітектурної мови.

Однак сформувався і утвердився новий напрямок в італійській архітектурі лише в XV ст., в добу Раннього Відродження. Родоначальником його став видатний, геніально і різнобічно обдарований митець — архітектор, маляр, теоретик мистецтва, інженер-винахідник Філіппо Брунелескі (1377–1446).


В історії світового мистецтва важко знайти інший приклад, коли зародження і становлення нового стилю було б так нерозривно пов'язане з ім'ям одного митця, як це має місце у випадку з Брунелескі. Великий шанувальник і знавець античності, Бру-



нелескі одним з перших італійських архітекторів звернувся до форм античної ордерної системи. Більше того, він не обмежився простим повторенням уже відомого, а, творчо підійшовши до застосування античних ордерних форм, наповнив їх італійським національним духом. Саме це зробило Брунелескі основоположником архітектури італійського Відродження, як і архітектури Нового часу загалом.

Брунелескі народився у Флоренції — центрі Тоскани, найбільш розвиненої в економічному і культурному плані області Італії, яку беззастережно можна вважати колыскою Відродження. У Флоренції пройшло все творче життя митця, там він побудував основні свої споруди, які й заклали основи нового архітектурного стилю. Серед них такі первістки архітектури Раннього Відродження, як Виховний дім (притулок для покинутих немовлят), у якому філантропічна функція будівель цих громадських закладів, відомих ще з часів середньовіччя, вперше втілена у формі монументальної і естетично оформленої будівлі; невелика вишукана капелла Поцці — оригінальний зразок застосування ордеру для художньої організації стіни, ораторія Санта Марія дельї Анджелі — найбільш рання центрально-купольна композиція та ряд інших споруд, які й сьогодні дивують своєю оригінальністю і досконалістю форм.

Особливо прославився Брунелескі як автор велетенського, як на той час, купола над хором флорентійського собору Санта Марія дель Фьоре — однієї з найбільш грандіозних будівель Раннього Відродження. Споруджений з метою прославлення Флоренції, купол панував не лише над містом, але й над усім оточуючим його ландшафтом, втілюючи в собі ідею торжества людського розуму, таку характерну для гуманістичних устремлінь доби. Завдяки новаторському образному змістові і конструктивній досконалості, флорентійський купол став предметом наслідування при будівництві численних купольних храмів не лише в Італії, а й у інших країнах Європи. Без нього не мислимою була б і поява знаменитого купола над римським собором св. Петра, спроектованого геніальним Мікеланджело.



---

Важливим є внесок Брунелескі в розвиток теоретико-мистецької думки, він справедливо вважається творцем теорії наукової перспективи. Гуманістичний зміст і підкреслена поетичність будівель Брунелескі, поєднання в них монументальності і вишуканості, сміливість задумів видатного архітектора і їх наукова обґрунтованість мали великий вплив на весь подальший розвиток архітектури Відродження.

Другим за значенням архітектором Раннього Відродження справедливо вважається Леон Баттіста Альберті (1404–1472) — митець широкого діапазону (архітектор, письменник, музикант) і перший теоретик-енциклопедист у мистецтві Ренесансу. Перу Альберті належать глибокі за змістом трактати «Про статую», «Про малярство», «Про архітектуру», а також знаменита фундаментальна праця «Десять книг про архітектуру», в основу якої, поряд з творами античних теоретиків архітектури, покладений і будівельний досвід майстрів Відродження.

Учений-теоретик, Альберті не мав змоги зосередитись на практичній діяльності архітектора. З порівняно невеликої кількості світських будівель цього майстра особливою гостротою композиційного задуму відзначається триповерховий палац Ручеллі у Флоренції, у якому вперше застосована переосмислена автором тема пілястр з метою членування стіни фасаду, а з культових споруд — церква Сант Андреа в Мантуї — найвидатніший твір Альберті, у якому традиційний архітектурний тип базиліки з трансептом, хором і куполом над середохрест'ям одержав нову трактовку: бокові нефи замінили капели, головний неф перетворений на велику парадну залу, перекриту циліндричним склепінням, що більше відповідало світським ідеалам Відродження. Основним же фактором впливу Альберті на розвиток ренесансних ідей були його теоретичні ідеї і численні, надзвичайно сміливі і новаторські проекти, які плідно використовувались сучасними йому архітекторами.

Ідеї Брунелескі і Альберті продовжували розвивати їхні сучасники і послідовники Мікелоццо ді Бартоломео (1396–1472) і Бернардо Росселіно (1409–1464), а в II пол. XV ст. — Джуліано




да Сангалло (1445–1516) і Бенедетто да Майяно (1442–1497). Останній увійшов в історію архітектури як автор ансамблю міського майдану у невеличкому містечку П'єцца — прообразу пізніших міських ансамблів доби Ренесансу, а Сангалло — видатний архітектор і скульптор — одним з перших реалізував заповітну мрію про побудову досконалого за своїми формами центрально-купольного храму. Побудована ним невеличка церква у м. Прото отримала оригінальну форму (в плані — рівнобічний грецький хрест, гілки якого перекриті циліндричними склепіннями, а середохрестя — зонтичної форми куполом).

Своєрідне місце в архітектурі Раннього італійського Відродження посідає архітектура Венеції — найбагатшої і наймогутнішої з т. д. шніх італійських держав. Визначальну роль у її формуванні відіграла родина талановитих архітекторів і скульпторів Ломбарді на чолі з П'єтро Ломбарді (1435–1515). Характерними рисами цього майстра, як і інших тогочасних венеціанських будівничих, було прагнення до естетичної завершеності архітектурних споруд. Це стосується передусім світських будівель — палаців патрициїв і багатих купців, а також scuol — приміщень для громадських зібрань і філантропічних та просвітительських цілей (шкіл, притулків для бідних, бібліотек тощо), які відзначаються винятковою живописністю, декоративним багатством і різноманітністю матеріалів оздоблення фасадів. Широко використовувалися, зокрема, позолота, емаль, дорогоцінні сорти каменю тощо. Життєрадісність, оптимізм художнього образу, мальовничість, багатство фантазії венеціанських будівничих, уміле поєднання ними античної і середньовічної архітектурної спадщини, продумане розміщення будівель у відповідності до характеру і особливостей ландшафту — все це надає архітектурі Венеції виняткової привабливості і своєрідності.

Піку свого розквіту архітектура італійського Відродження досягла в першій третині XVI ст.

Якщо колискою італійського Ренесансу, місцем його виникнення і формування тривалий час була Флоренція, то на рубежі XV–XVI ст. центр культурного і мистецького життя Італії пере-



---

містився до Риму, де на той час зосереджуються найкращі художні сили країни на чолі з такими геніями — уродженцями Флоренції, як Леонардо да Вінчі, Мікеланджело і Рафаель.

Те, що саме Рим став осередком, який притягував до себе талановитих митців з усіх кінців Італії, має своє пояснення. Рим був релігійним центром католицького світу, місцем перебування папського престолу, і керівництво Ватикану не могло не усвідомлювати значення репрезентативності «вічного міста», його впливу на віруючих-католиків не лише Італії, а й усїєї Західної і Центральної Європи, а тому щедро витрачало величезні кошти і матеріальні ресурси на будівництво і прикрашення архітектурних споруд як культового, так і світського призначення. Своїми грандіозними розмірами і розкішшю ці споруди повинні були перевершувати все те, що до того часу було побудовано в будь-якому іншому місті Європи. Такими репрезентабельними спорудами мали стати передусім величний папський палац у Ватікані і головний храм католицького світу — грандіозний собор св. Петра в Римі.

Незважаючи на те, що Рим був центром католицизму і контрреформації, в місті існувала відносна свобода митців від жорстких релігійних рамок. Пояснюється це тим, що мистецтво в умовах т. д.шньої Італії набуло дійових форм політичної боротьби, яку вело папство для посилення свого авторитету. Створилася парадоксальна ситуація: саме Ватікан в особі папи і його найближчого оточення виявився основним замовником видатних творів високого ренесансного звучання, які, по суті, несли в собі заперечення ідей клерикалізму.

Слід мати на увазі й те, що в Римі, як ніде інде в Італії, живою була антична традиція. Розкопки руїн майже щодня відкривали світові безцінні пам'ятки мистецтва, що теж було важливим фактором, який обумовив нестримне паломництво митців до «вічного міста».

Все це, разом взяте, спричинилося до того, що саме в Римі завершуються найважливіші ідейно-художні пошуки італійських архітекторів і створюється єдиний ренесансний національний





архітектурний стиль. Визначальними рисами цього стилю стають прагнення до узагальненого монументального образу, велична спокійна гармонія і благородна стриманість архітектурних форм, в основі яких лежить творчо переосмислена і вміло застосована антична ордерна система, гнучка і виразна класична архітектурна мова. Архітектурним спорудам цієї доби властиві ясна урівноваженість образів, бездоганна чіткість пропорцій, багатство і оригінальність композиційних рішень, соковита пластичність архітектурних деталей, а також органічний зв'язок будівель з просторовим середовищем.

Донато Браманте, Рафаель, Антоніо да Сангалло Старший, а згодом, уже в добу пізнього Відродження, Мікеланджело, Бальдассан Перуцці, Антоніо да Сангалло Молодший, Джакомо да Виньола та інші видатні митці, працюючи в Римі, залишили свій неповторний слід в архітектурі столиці Італії. І кожний з них тією чи іншою мірою був причетний до будівництва найграндіознішої споруди доби Відродження — собору св. Петра в Римі. Собор повинен був стати втіленням ідеї могутності католицької церкви і затьмарити своєю величчю всі інші існуючі християнські храми.

Собор був закладений у 1506 р. на місці колишньої середньовічної базиліки. Першим його будівничим був Донато д'Анджело Браманте (1544–1514) — митець виняткового таланту, творчість якого мала таке ж основоположне значення для архітектури Високого Відродження, як творчість Брунелескі для архітектури попередньої доби. З іменем цього майстра пов'язане завершення будівництва знаменитого палацу Канцеллерія — будівлі, яка започаткувала один з головних напрямів розвитку загальноєвропейської архітектури наступної доби — доби абсолютизму. Як головний архітектор Рима, Браманте очолив будівництво всесвітньо відомого Бельведера — літньої резиденції папи поблизу Ватикана і палацу Капріні, відомого під назвою будинок Рафаеля, а останні роки життя присвятив проектуванню і будівництву собору св. Петра.

За задумом Браманте, собор мав бути центрально-купольною будівлею в плані грецького хреста з могутнім сферичним куполом

над середохрестям, капелами. Смерть митця стала на перешкоді реалізації цього плану, однак прогресивні ідеї, закладені в ньому, позитивно позначились на будівництві церковно-купольних будівель в інших містах Італії.

Після смерті Браманте (1515) будівництво очолив його знаменитий земляк Рафаель Санті — геніальний маляр і талановитий архітектор, який уже т. д. був відомий як автор ряду оригінальних архітектурних споруд. Рафаель вирішив повернутися до традиційного плану католицьких церковних будівель у формі видошеного латинського хреста з трьома абсидами, однак і його план виявився нереалізованим. Йшов час (собор будувався протягом цілого століття), змінювалися історичні обставини і будівничі храму. На зміну Рафаелю прийшов Бальдасаре Перуцці, за ним — Антоніо да Сангалло Молодший — кожен з своїми ідеями і своїм планом. Так тривало до 1546 р., поки будівництво не очолив Мікеланджело Буанаротті, який остаточно зупинився на плані центрально-купольному, у чому виявилось торжество його гуманістичних ідеалів.

Разом з тим Мікеланджело змушений був рахуватися з тим, що собор значною мірою був уже побудований, а тому можливості для втілення власних ідей у нього були обмежені. І все ж він домігся композиційної єдності всіх частин собору, значно розширивши його головний простір за рахунок другорядних частин, а головне — спланував і спорудив центральний барабан, оточений колонадою, і розпочав будівництво грандіозного купола, яке було завершено після його смерті архітектором Джакомо дела Порта у 1588–1590 рр. У спорудженні купола, який за масштабами не має собі рівного в Європі, на повну силу проявився геній Мікеланджело як архітектора і інженера-винахідника.

До найвищих досягнень Мікеланджело-архітектора належить також здійснена ним реконструкція майдану Капітолія — історичного центра і символу стародавнього і середньовічного Риму. Вдало використавши рештки існуювалих раніше на цьому місці споруд, Мікеланджело створив один з найвизначніших міських ансамблів доби Відродження. Разом з тим в окремих творах Мі-



келанджело останнього періоду з'являються не властиві йому раніше елементи драматизму, напруженої динаміки, контрастного зіткнення архітектурних форм, що було наслідком глибоких душевних переживань митця, викликаних кризою ренесансних гуманістичних ідеалів.

Іншу картину являє собою в цю добу архітектура Північної Італії, зокрема Венеції, представлена такими видатними митцями-будівничими, як Мікеле Санмікеле, Сансовіно (Якопо Татті) і Андреа Палладіо. Саме завдяки цим майстрам, як і їх попередникам — П'єтро Ломбарді, Моро Кадуччі, Антоніо Ріццо, — ренесансна Венеція набула заслуженої слави найоригінальнішого в архітектурному плані і наймальовничішого міста Італії.

У той час як переважна частина Італії в XVI ст. знемагала під гнітом феодально-католицької реакції і розорялася іноземними завойовниками, незалежна Венеціанська республіка хоч і втрачала поступово свою колишню могутність, однак все ще зберігала безтурботний святковий спосіб життя і традиції меценатства, що створювало сприятливі умови для розвитку мистецтва і, зокрема, архітектури. Саме на цей час припадає діяльність одного з найблискучіших архітекторів Італії Андреа Палладіо (1508–1580) — винятково талановитого практика і глибокого теоретика архітектури, праця якого «Чотири книги про архітектуру» стала настільною книгою для архітекторів трьох наступних століть.

Все життя Палладіо пройшло у Вінченці, яка входила до складу Венеціанської республіки, її він і прикрасив своїми будівлями. Як і для всіх архітекторів Відродження, ідеалом для Палладіо була античність, зокрема ордерна система, яку він широко застосовував у своїй будівничій практиці. Однак, якщо для митців попередньої доби ордер відкрив шлях до докорінної переробки середньовічних форм і вироблення принципів нової, ренесансної архітектури, то Палладіо намагався лише «оживити» ордер і пристосувати його до нових вимог часу. Саме тому його будівлі позбавлені гострих суперечностей кризового характеру і відзначаються «класичною» цільністю і врівноваженістю.



Переважна більшість багатой архітектурної спадщини Палладіо — це палаци і вілли, побудовані на численні замовлення венеціанського купецтва, яке в ті часи масово «феодалізувалося» і обзаводилося титулами і маєтками. Споруди цього типу відзначаються глибокою своєрідністю і разом з тим внутрішньою значимістю і благородною стриманістю. Такі ж риси характерні для розроблених Палладіо зразків ренесансного житлового будинку.

Однак найбільш яскраво талант Палладіо розкрився в знаменитій Базиліці, побудованій архітектором у рідній Венеції з білого італійського мармуру. Урочиста монументальність, серйозність і разом з тим благородна простота дають підстави віднести цей твір до національних надбань архітектури Пізнього Відродження.

Творчість Палладіо мала великий вплив на весь подальший розвиток європейської архітектури, спрямувавши її у подальшому в русло класицизму.




## СКУЛЬПТУРА ІТАЛІЙСЬКОГО ВІДРОДЖЕННЯ

**Д**оба Відродження була добою «емансипації» образотворчих мистецтв і їх небувалого розвитку. Звільнившись від тираничного гніту з боку архітектури, малярство і скульптура не лише здобули статус самостійних красних мистецтв, а й очолили цей світ. Вирішальним фактором у цьому процесі був фактор ідеологічний, адже образотворчі мистецтва, поряд з літературою, володіють найбільшими можливостями відображення дійсності, а значить, і можливістю втілення в образах малярства і скульптури прогресивних ренесансних ідей.

Першою на запити часу відгукнулася італійська скульптура, випередивши у цьому плані малярство. Якщо перші ознаки Проторенесансу в малярстві спостерігаються на рубежі XIII–XIV ст., спочатку у П'єтро Кавалліні, а згодом і в Джотто, то в скульптурі — майже на півстоліття раніше. Пояснюється це тією важливою роллю, яку скульптура відігравала в добу середньовіччя, зокрема у мистецтві готики.

Важливим фактором, який відкрив нові можливості для розвитку скульптури, було повернення її після тисячолітньої перерви до основи своєї образності — окремої, вільно стоячої статуї, що сприяло більш широкому охопленню скульптурою життєвих явищ. Об'єктом зображення скульптури, поряд з традиційними міфологічними образами, стала конкретна людська особистість. З'являються монументальні пам'ятники, які зображують правителів, кондот'єрів, представників вищого духовенства тощо. Широкого розповсюдження набуває скульптурний портрет у формі бюстів.

Початок Проторенесансу в італійській скульптурі історики мистецтва відносять до XIII ст. (1260-ті рр.) і пов'язують з іменем



---

Нікколо Пізано — автора рельєфів, які прикрашають кафедру баптистерія у м. Піза — одному з центрів італійського середньовічного мистецтва. Проповіді, що їх виголошували з церковних кафедр служителі культу і бродячі монахи збирали велику кількість віруючих, а тому вони були вдячним місцем для розміщення рельєфів — своєрідних ілюстрацій до Священної історії.

У плані змістовному рельєфи Ніколло Пізано не являли собою чогось нового у порівнянні з численними творами подібного типу інших авторів. Тематика їх вичерпується зображенням сцен з життя Святої Родини. Новим і незвичним було трактування цих тем, яке різко контрастувало з усталеною традицією. Переосмисливши релігійні образи, позбавивши їх середньовічного спіритуалізму, Нікколо Пізано поставив у центрі уваги нову, реальну і сповнену власної гідності людину. Замість аскетичних, трактованих площинно, наділених бурхливою динамікою постатей святих, властивих готичним зображенням, перед глядачем постали спокійні, величні, матеріально відчутні образи живих, конкретних людей. Типи облич, важкі складки одягу, що підкреслюють форми тіла, наявність елементів світлотіні свідчать про знайомство автора рельєфів з творами пізньої античної скульптури.

Однак повного розриву з середньовічною художньою традицією на даному етапі розвитку італійської скульптури не відбулося. Нові тенденції, започатковані у рельєфах кафедри пізанського баптистерія, не були сприйняті учнями Нікколо Пізано. Більше того, Пізано у пізніших своїх творах відійшов від них під впливом традицій готики, які у цей час не лише продовжували залишатися домінуючими, але й посилювались.

Новий крок у розвитку нової ренесансної італійської скульптури було зроблено на рубежі XIV—XV ст. На цей час уже склалася усталена система підготовки і виховання скульпторів. При кожному великому і тривалому будівництві створювалися майстерні, де майбутні скульптори здобували відповідні знання і досвід, проходили шлях від учня до підмайстра і, нарешті, при наявності таланту і удачі — до майстра з правом відкрити власну майстерню. Соціальне становище скульпторів ще мало чим відрізнялося від




становища звичайних ремісників, хоч у світоглядному відношенні вони стояли значно вище останніх, а праця їх набувала все більшого громадського значення.

Набагато ширшими, ніж це було у попередню добу, стали технічні засоби скульптури. Якщо раніше основним матеріалом скульптури був камінь, то тепер все частіше застосовується бронза і дерево, а для підготовчих робіт — глина і гіпс. У таких обставинах формувався талант видатного скульптора першої половини XV ст. Лоренцо Гіберті (1376–1455) — митця, у творчості якого виразно виявилися риси, характерні для перехідного періоду від готики до ренесансного реалізму.

Насамперед слід відзначити, що Гіберті першим в історії італійської скульптури рішуче віддав перевагу бронзі перед мармуром і тим самим започаткував розвиток скульптури пластики, основаної на ліпленні, додаванні матеріалу, виготовленню форми, так би мовити «з нічого», на відміну від скульптури, яка базується на «відніманні» матеріалу, висіканню з мармуру чи вирізанню з дерева. Подальший розвиток скульптури значною мірою пішов саме шляхом, наміченим Гіберті.

Як і переважна більшість італійських скульпторів того часу, Гіберті спеціалізувався на виготовленні рельєфів, виявивши у цьому виді скульптури виняткову майстерність. Загальноновизнаним його шедевром є, зокрема, так звані «треті бронзові двері» флорентійського баптистерія, виготовленню яких скульптор віддав 27 років свого життя.

Сюжетами для рельєфів послужили епізоди із Біблії, в трактовці яких Гіберті показав себе справжнім ренесансним майстром. Постаті його персонажів відзначаються бездоганністю пропорцій, повною відповідністю анатомічній будові людського тіла, вони твердо стоять на землі, не зависають у повітрі, як у більшості середньовічних рельєфних зображень. Надзвичайно багате, насичене пейзажними і архітектурними елементами тло рельєфних композицій, у зображенні якого автор скористався прийомом невдовзі перед тим відкритої Брунелескі лінійної перспективи. Лірична краса образів, плавна ритміка форм і ліній, ювелірна від-



---

точеність деталей (в молодості Гіберті пройшов школу художнього виховання в ювелірній майстерні) — все це, разом взяте, створює рідкісної привабливості художній ансамбль. Оцінюючи бронзові двері Гіберті, Мікеланджело згодом скаже, що вони настільки прекрасні, що могли б бути дверима до Раю.

І все ж справжнім реформатором італійської скульптури став не Гіберті, який так і не зумів перебороти впливу готичних традицій, а його учень Донателло (справжнє ім'я Донато ді Нікколо ді Бетто Барді; 1386–1466) — найталановитіший із скульпторів XV ст. Саме в реалістичній, демократично спрямованій творчості Донателло вперше знайшов своє переконливе втілення пластичний ідеал людини Відродження. Навряд чи знайдеться хоч би один різновид скульптури, в який Донателло не зробив би важливого внеску. Монументальна вільно стояча статуя, ускладнена вівтарна композиція, кінний монумент, церковна кафедра, бронзові двері, надгробний пам'ятник — всі ці жанри скульптури знайшли в творчості Донателло своє перше і основоположне формування. Надзвичайно привабливий і сам образ митця — людини виняткової скромності і працездатності. Художню підготовку як скульптор Донателло одержав у майстерні Гіберті, однак його художнє обдарування було настільки великим, що не дозволило йому довго залишатися під впливом художніх тенденцій свого вчителя і посприяло тому, що він швидко знайшов власний шлях у мистецтві.

Важливе значення у формуванні естетичних поглядів Донателло мала його поїздка з архітектором Брунелескі до Риму на початку 30-х років XV ст., під час якої обидва митця з головою поринули у вивчення античної спадщини. Ст. д.ювання уцілілої римської скульптури пришвидшило процес звільнення Донателло від впливу готики і сприяло виробленню ним нових засобів образної мови.

Невдовзі після повернення Донателло до рідної Флоренції з'явився перший його шедевр — вівтарний образ «Благовіщення» — твір виняткової краси і гармонії, на якому з особливою силою позначився вплив античного мистецтва.






Окреслені гармонійним силуетом постаті персонажів подані у традиційних для даного сюжету позах, однак у їх трактовці немає уже й сліду від готики. Обличчя Марії і архангела Гавриїла сповнені благородства, а складки їх одягу відзначаються матеріальністю і звисають донизу, немов би підкоряючись земному тяжінню.

Під враженнями від античних пам'ятників Донателло створив і свого «Давида» — першу оголену людську фігуру в бронзі з часу загибелі античного мистецтва. Митець зобразив «Давида» ще зовсім юним, у момент торжества над переможеним ворогом. Голова його покрита капелюхом і прикрашена лавровим листом, в руці він тримає меч, а ногою торкається відрубаної голови Голіафа. І хоча твір не позбавлений окремих рис, властивих готиці (у Давида занадто тонкі, аскетичні руки), ідейний пафос створеного митцем образу уже суто ренесансний.

Донателло належить і перший в історії мистецтва Відродження кінний монумент — пам'ятник кондотьєру Гаттамелату у м. Падуй — один з найяскравіших образів людини того часу, сповненої неабиякої внутрішньої сили і волі, здатної подолати будь-які перешкоди на шляху досягнення поставленої мети. Відомо, що саме такі риси характеру в добу Відродження цінувалися понад усе. Важливо відзначити, що це був перший в історії італійської скульптури монумент, повністю незалежний від архітектури і встановлений на міській площі. Згодом з'являться численні монументи подібного плану у багатьох містах Європи. Пам'ятник Гаттамелаті свідчить про високий рівень майстерності скульптора. Донателло зумів вдало вирішити проблему співвідношення між статуєю і високим постаментом, завдяки чому надзвичайно виразний і гармонійний силует вершника чудово відкривається глядачеві зі всіх точок огляду.

Останній період творчості Донателло відбувався уже в умовах гострої феодально-католицької реакції і різких змін у світоглядних настроях людей. В Італії поширюються ідеї аскетизму і відмови від життєрадісного, епікурійського ставлення до дійсності. У мистецтві модними стають теми страстей, мучеництва, в образній мові відбувається поворот. д. засобів і прийомів, властивих



---

готиці. Митець з таким гострим відчуттям дійсності, як Донателло, не міг не відгукнутися на віяння часу. У творах скульптора зазвучали мотиви трагізму і відчаю. У цьому плані особливо показові рельєфи Донателло на теми страстей Христових, у яких емоційна реакція персонажів набуває характеру крайнього душевного надриву.

Донателло прожив довге і плідне творче життя. У його творах знайшли відбиття найважливіші художні тенденції того часу. За універсальністю охоплення різних сторін дійсності і художніми інтересами з ним не може зрівнятися жоден з тогочасних італійських скульпторів.

Стан і характерні особливості італійської скульптури другої половини XV ст. найбільш повно репрезентує творчість Андреа дела Верроккьо (1435–1448) — представника флорентійської художньої школи, головного скульптора роду Медичі. Людина універсального таланту і високої культури, Верроккьо користувався великою повагою і високим авторитетом серед мистецьких кіл Флоренції, його майстерня була головним осередком художнього життя міста. Великий знавець анатомії людського тіла, Верроккьо з реалістичною точністю передавав його у своїх творах. Незаперечною заслугою його як скульптора було те, що він, обравши основним матеріалом для своїх творів бронзу, тим самим знову зробив актуальною започатковану Донателло проблему вільної статуї як основи образної мови скульптури.

У плані характеристики індивідуального стилю Верроккьо найбільш показовими є невелика статуя «Давид» і кінний пам'ятник венеціанському кондот'єру Бартоломео Каллеоні.


Свого «Давида» Верроккьо створив на чверть століття пізніше за Донателло. За цей час відбулася певна еволюція ідеалу краси, змінилися художні смаки замовників мистецьких творів, що обумовило інший підхід скульптора до трактовки біблійного сюжету у порівнянні з його попередником. Якщо Донателло зосередив увагу на розкритті ідейного змісту твору, завдяки чому йому вдалося створити хоч і дещо ідеалізований, але загалом досить переконливий образ юного переможця Голіафа, співзвучний настроям



ренесансної доби, то Верроккьо переслідував іншу мету, а саме — продемонструвати переваги техніки бронзової скульптури, прихильником і популяризатором якої він був, а тому акцентував увагу не на змістовному, а на формальному аспекті, на досягненні естетичної вишуканості твору. Як і Донателло, Верроккьо зобразив Давида в момент торжества над переможеним ворогом, однак ані в абрисі його постаті, ані у виразі обличчя нічого героїчного чи тріумфального не відчувається.

Більш значним в ідейно-художньому відношенні твором Верроккьо є кінний пам'ятник венеціанському кондотьєру Бартоломео Каллеоні, відлитий у бронзі уже після смерті скульптора і встановлений на одному з церковних майданів м. Паоло. На відміну від донателійського Гаттамелати з його спокійною впевненістю, фігура Каллеоні сповнена величезної внутрішньої експресії, а вираз обличчя свідчить про нездоланну силу волі і жорстокість — риси, поєднання яких було характерним для кондотьєра — типового породження доби Ренесансу.

Своїє вершини скульптура італійського Відродження досягла у творчості геніального Мікеланджело Буонаротті. Великий архітектор і великий маляр, Мікеланджело був, разом з тим, і великим скульптором. Більше того, саме скульптуру митець вважав основним своїм заняттям. Скульптура приваблювала його своїм антропоцентризмом, оскільки в силу своєї специфіки відкривала найширші можливості для узагальненого втілення в художніх образах ідеї героїчної особистості — вільної, вольової, готової до героїчного подвигу. Якщо у малярському мистецтві ім'я Мікеланджело стоїть поряд з іменами таких велетнів, як Леонардо да Вінчі, Рафаель і Тиціан, то у мистецтві пластики йому не було рівних. Уже юнацькі твори Мікеланджело — статую «Мадонна біля східців» і рельєф «Битва кентаврів» історики мистецтва майже беззастережно відносять до здобутків Високого Відродження. В скульптурі, як і в інших видах мистецтва — архітектурі, малярстві, поезії, Мікеланджело був пристрасним пропагандистом прогресивних ідей, захисником свободи, непримиренним борцем з будь-якими проявами тиранії.



---

Першим визначним твором Мікеланджело, який висунув його в ряди найвидатніших скульпторів Італії, була мармурова група «П'єта». Цим твором, виконаним на рубежі XV—XVI ст. (1498—1501), розпочинається особливо важливий період творчості Мікеланджело, позначений непохитною вірою митця в торжество ідей Ренесансу, цільністю героїчних образів і класичною ясністю монументальної образної мови.

Показовий уже сам вибір надзвичайно складної і відповідальної теми молодим ще т. д. двадцятитрьохрічним скульптором — теми скорботи Богоматері, яка оплакує свого померлого сина. Існує думка, що до цієї теми Мікеланджело звернувся під впливом смерті Джіроламо Савонароли — відомого борця з тиранією Медичі, спаленого у 1491 р. за вироком інквізиції після падіння Флорентійської республіки. Мікеланджело був палким прихильником Савонароли і боляче пережив його смерть.

Новаторство Мікеланджело як автора «П'єти» полягає передусім у новій, виразно ренесансній трактовці образу Богоматері. Сміливо порушивши традицію, яка склалася ще в часи середньовіччя, Мікеланджело зобразив Богоматір не змученою стражданнями, з слідами пережитого на обличчі, а молодою прекрасною жінкою, чим відтінив її духовну чистоту. Драматизм ситуації, невтішне горе Богоматері, її «тиху і беззвучну скорботу» Мікеланджело передає засобами стриманих емоційно насичених жестів. Глибоке затаєне горе матері відчувається, зокрема, в скорботно схиленій голові, в напівзакритих віями очах, у характерному русі лінії руки, в якому вгадується і роздум, і нерозуміння, і німе запитання. Зовсім не традиційно зображений і Христос — здається, ніби він, знеможений стражданнями, лише заснув на руках у матері.

Пройнята пафосом глибокої людяності, «П'єта» стала не лише етапним твором у творчості Мікеланджело, а й важливою віхою на шляху розвитку всієї ренесансної скульптури.

Протягом 1501—1504 рр. Мікеланджело працював над виготовленням одного з найславетніших своїх творів — колосальної статуї Давида. Виконаний на замовлення магістрату Флоренції і



урочисто відкритий у присутності посадових осіб, представників цехів, видатних діячів мистецтва, монумент став символом Республіки, вільної від тиранів.


На відміну від Донателло і Верроккьо, в статуях яких Давид представлений як тріумфатор після перемоги над Голіафом, Мікеланджело віддав перевагу іншій — більш драматичній колізії і зобразив свого героя перед початком поєдинку — в момент, який вимагає від учасників смертельної сутички максимальної концентрації всіх фізичних і духовних сил і насамперед — волі. Прекрасне обличчя атлетично скроеного юнака сповнене гніву, гострий, колючий погляд його пронизує ворога, напружена рука тримає кінець праці. Ще мить, і з силою пущений камінь проб'є голову Голіафа.

Статуя Давида є по суті першим твором італійської скульптури, в якому наочно реалізовані основні ідейно-естетичні принципи Високого Відродження. Вперше з'явився твір небаченої раніше масштабності (висота монумента — 5,5 м), в якому образ людини набув титанічного і героїчного характеру, людини, здатної подолати будь-які перешкоди на своєму шляху.

Образна мова автора «Давида» проста і разом з тим, максимально виразна: чіткий ритм, виразний силует, продумана трактовка рухів, майстерне скульптурне моделювання — все підпорядковано вираженню основної ідеї твору — ідеї мужності і цілеспрямованості волі, які так потрібні були флорентійцям в їх боротьбі з тиранією. Так біблійний Давид з волі скульптора перетворився на патріота і захисника Флоренції.

Тема могутності людини, наділеної непохитною волею, знайшла подальший розвиток у статуї Мойсея, виконаної Мікеланджело у 1515–1516 рр. для надгробка папи Юлія II. На жаль, цей твір Мікеланджело залишився незакінченим у повному обсязі. Крім статуї Мойсея, Мікеланджело встиг зробити ще дві статуї Рабів, які теж залишились не завершеними.

У статуї Мойсея Мікеланджело створив образ вождя — людини монолітного характеру і незборимої сили волі в стані глибокого душевного потрясіння, викликаного відступництвом народу



---

від встановлених Богом законів. Вирування суперечливих пристрастей в душі пророка: образи, болю, гніву, любові з великою силою переконливості виражено не лише у сповненому болю і гніву погляді, а й у цілому ряді інших промовистих деталей — у гіперболізованому зображенні статури, у роздутих від напруження жилах руки, у ломаному ритмі численних складок одягу.

Зівставлення статуї Мойсея з близькою до неї по духу статуєю Давида дозволяє відчуті ті зміни, які відбулися на новому етапі творчості Мікеланджело, зокрема в характері трактовки образів. Якщо сила волі, сміливість і юнацька відвага Давида виражають безмежну впевненість людини в свої сили, то образ Мойсея свідчить про те, що досягнути поставленої мети людина може лише за умови напруження, мобілізації всіх своїх сил.

Помітні зміни відбулися і в творчому мет. д. Мікеланджело-скульптора, зокрема в плані композиційного рішення скульптурного твору. Якщо раніше митець обирав одну основну точку зору з метою вираження образного змісту, то тепер — кілька точок, які в процесі огляду твору змінюють одна одну. В результаті твір ніби «оживає» і сприймається і своєму розвитку, еволюції. У цьому плані показова, зокрема, статуя «Закований Раб». Оглядаючи твір з різних точок, можна відчуті і могутню силу зображеного, і його гордий виклик долі, і його безсилля і безвихідь. Нової якості набула пластика моделювання оголеного тіла, вона стала «живою», відчутнішою, одухотворенішою.

Переломною віхою у творчій еволюції Мікеланджело — і не лише як скульптора — став меморіал родини тиранів Медичі — капела церкви Сан Лоренцо у Флоренції. Робота над меморіалом тривала чотирнадцять років (1520—1534) з великою перервою, викликаною трагічними для Італії і самого митця історичними подіями.

1527 р. іспанські війська Карла V захопили і розгромили Рим, що фактично означало кінець незалежності країни і початок кризи Ренесансу. У відповідь на цю подію вибухнуло повстання у вільнолюбній Флоренції, в результаті якого вдруге була скинута тиранія Медичі і проголошена Республіка. Папа Климентій VII




з родиною Медичі організував похід проти Флоренції. Почалася героїчна оборона міста, в якій Мікеланджело взяв найактивнішу участь. Повстання було жорстоко придушено, і над митцем нависла реальна загроза смертної кари. Врятувало його лише безмежне честолюбство папи, який хотів обезсмертити свій рід у творах видатного майстра. На прохання французького короля папа вирішив помилувати Мікеланджело з умовою, якщо той погодиться продовжити і завершити роботу над меморіалом. У Мікеланджело не залишалося іншого виходу, як прийняти пропозицію папи. Настрій пригніченого цими трагічними подіями митця не міг не позначитися на характері меморіалу — як на задумі, так і на його образному вирішенні.

Меморіал Медичі — це добрий десяток розміщених у капелі церкви Сан Лоренцо статуй, об'єднаних єдиним задумом — показати катастрофу, фатальний кінець роду Медичі, з долею якого тісно була пов'язана доля самого Мікеланджело.

В основі меморіалу — гробниці статуї двох останніх представників роду Медичі: Флоренцо — герцога Урбинського і Джуліано — герцога Демурського. Гробниці розміщені біля протилежних стін капели одна проти одної, третю стіну, навпроти вітваря, займає статуя Богоматері з немовлям Христом на руках, а також по-статі святих Кузьми і Дем'яна, виконані учнями Мікеланджело.

Всупереч традиції, яка утвердилася ще в XV ст., Мікеланджело помістив статуї Лоренцо і Джуліано не на кришках їхніх саркофагів, а в нішах стін над саркофагами і не в лежачій, а в сидячій позі. Натомість на кришах саркофагів — напівлежачі фігури абстрактних образів, які символізують швидкоплинність і незворотність часу: «Вечір» і «Ранок», «День» і «Ніч».

Тривога, неспокій, смуток — такі настрої опановують людиною при відвідуванні меморіалу, породжені як особливостями архітектури капели, побудованої і прикрашеної самим Мікеланджело (перебільшена висота невеличкого за розміром приміщення, неспокійна пластика стін, розмежованих складною системою пілястрів, ніш і глухих стін), так і, головним чином, характером трактовки образів. І Лоренцо, і Джуліано зображені в глибокій



---

зادумі: влада, багатство, слава, почесі — все це в минулому, попереду — лякаюча невідомість. Прямий контраст з образами, створеними скульптором у попередню добу, з їх незламною, сконцентрованою волею і цілеспрямованою активністю. Фізична сила образів Лоренцо і Джуліано лише підкреслює їхній духовний надлом. Виняток становить образ Богоматері, який приваблює задушевністю і глибоким ліризмом.

Творчість Мікеланджело останнього періоду (1550 — початку 1560-х рр.) позначена глибокими суперечностями. Це був час подальшого посилення феодально-католицької реакції і знищення рештків ренесансного вільнодумства. В особистому житті митця це був період краху надій, втрати близьких і друзів, трагічної самотності. У творах митця все сильніше звучать трагічні ноти, тематика його скульптурних творів обмежується фактично темами «П'єти» і «Розп'яття». Герої-титани поступаються місцем образам звичайного людського масштабу. Руки і жести персонажів стають менш напруженими і більш природними. Зросла емоційна змістовність образів, головною рисою їх стає підвищена одухотвореність, з активної дії акцент переноситься на переживання, в настроях переважають почуття скорботи і самотності.

І все ж пізня творчість Мікеланджело не вичерпується творами трагічного змісту. Так, в архітектурі, якій митець приділяв у цей час основну увагу, ренесансні ідеї набувають особливої гостроти. Саме в цей період він працює над головними своїми спорудами — собором св. Петра і Капітолійським майданом у Римі, в яких гострі драматичні зіткнення сил завершуються торжеством високих гуманістичних уявлень.





## МАЛЯРСТВО ІТАЛІЇ ДОБИ ВІДРОДЖЕННЯ

**Х**арактерна риса італійського Відродження — небувалий розквіт малярського мистецтва. Саме в цю добу малярство на повну силу виявило закладені в ньому величезні потенціальні можливості широкого охоплення реальної дійсності, зображення людини в її природному й суспільному середовищі. Захоплення діячів мистецтва Відродження наукою, що було характерною рисою багатьох з них, сприяло розробці реалістичної перспективи, вивченню анатомії людини, що відкрило шлях до правдивої передачі у творах малярства повітряного середовища, об'ємів, рухів і ракурсів людського тіла.

Значно розширився жанровий діапазон малярського мистецтва. Поряд з фресковим малярством, традиції якого склалися ще в добу середньовіччя, з'являється і набуває поширення станкова картина, що започаткувала настання нового етапу в історії образотворчого мистецтва. Нового, реалістичного характеру набуває портрет, зароджуються нові жанри — історичний і пейзажний.

Процес становлення і розвитку нового реалістичного малярства, як і образотворчого мистецтва загалом, розпочався в Італії на рубежі XIII—XIV ст. Початки цього процесу пов'язані з творчістю Джотто Бондоне (1266/76—1337) — геніально обдарованого флорентійця, який, за словами Леонардо да Вінчі, «перевершив не лише сучасних йому митців, а й усіх за багато минулих століть». Поряд з Данте, він найбільш повно і яскраво репрезентує мистецтво італійського Проторенесансу.

Історичною заслугою Джотто є те, що він першим з малярів — і не лише Італії, а й цілої Європи — став на шлях утвердження у своїй творчості цінності й реальності людського життя, що відбилося в його живих і реалістично трактованих людських образах

цілком протилежних за своїм характером релігійно трактованим, символічним образам середньовіччя.

Не знаючи законів наукової перспективи, керуючись лише своєю могутньою інтуїцією, Джотто зумів вирішити складну проблему передачі в малярському творі тривимірного простору, створення об'ємно трактованих, матеріально вагомих людських образів, життя переконаливості яких вражала сучасників. Не менш важливою заслугою Джотто було введення у малярський твір інтер'єру, якого середньовічне малярство фактично не знало.

Центральне місце в творчості Джотто посідають людські образи. Розробляючи біблійні сюжети, він наділяє своїх персонажів глибоким морально-етичним змістом, намагаючись якомога правдивіше передати їхні індивідуальні якості, почуття і переживання, сповнити зображувані сцени драматизмом. У своїй композиції Джотто вводить значну кількість побутових реалій, що надає зображеному особливої життєвої переконаливості.

Джотто залишив після себе велику кількість творів монументального малярства, серед яких особливо високими мистецькими якостями відзначається цикл фрескових розписів у Капелі дель Арена у Падуї. Показовою щодо цих розписів, як і стосовно творчого мет. д. Джотто загалом, може бути композиція «Поцілунок Іуди» — одна з найкращих у циклі.

На фресці зображено натовп людей, які тісним колом оточили Христа й Іуду. Іуда обняв свого учителя і намагається його поцілувати — знак, за яким римські воїни мають схопити його. Натовп бурхливо реагує на те, що відбувається: хтось сурмить у ріг, хтось замахнувся дрючком, апостол Петро намагається відрубати римському воїнові вухо. Драматичний зміст композиції і визначає почуття головних персонажів, яке відбилося на їхніх обличчях. У Христа воно прекрасне, сповнене благородства; строгий, спокійний погляд його звернений на зрадника. Обличчя Іуди, навпаки, майже дегенеративне, очі його «блукають» поверх голови Христа, він не осмілиться глянути йому в очі.

Постаті персонажів трактовано об'ємно, рухи і пози їхні невимушені, природні, обличчя характерні, позначені відчутним



психологізмом. Такої правдивої і психологічної переконливості зображення у жодного з малярів — попередників Джотто ми не знайдемо.

Художні принципи Джотто відкрили шлях реалізму в образотворчому мистецтві. Історичне значення його творчості усвідомлювали уже його сучасники. «Пречудовим талантом», «світочем флорентійської слави» назвав Джотто Боккаччо в одній з новел «Декамерона». Як до вічно свіжого джерела зверталися до творчості свого великого попередника діячі Високого Відродження Леонардо да Вінчі, Рафаель і Мікеланджело.

Після смерті Джотто італійське малярське мистецтво протягом всієї другої половини XIV ст. переживає період певного застою у своєму розвитку і значно відстає від інших мистецтв, зокрема від літератури, яка в цю добу була репрезентована блискучою лірикою Петрарки і реалістичною новелістикою Боккаччо. Піднесення наступило з настанням XV ст., яке в історії італійської культури асоціюється з Раннім Відродженням. Одним з найважливіших стимулів цього піднесення був інтенсивний розвиток науково-теоретичної думки в галузі художньої творчості, видатними представниками якої були Леон Батіста Альберті, Філіппо Брунелескі, П'єро дела Франческа.

Вперше в історії естетичної думки було висунуто поняття краси як самостійної категорії, яка тепер уже не змішується з поняттям добра, як то мало місце в естетиці середньовіччя. Прекрасне в розумінні Альберті і його однодумців — це те, що співрозмірне, гармонійне, а основним його джерелом є природа. А тому вивчення природи, пізнання її закономірностей, накопичення знань у галузі анатомії і перспективи, вироблення прийомів об'ємного моделювання форми з метою її правдивої об'єктивної передачі повинно розглядатися митцями як найважливіша умова досягнення творчого успіху.

В основу вчення про пропорції — важливої складової ренесансної естетики — було покладено пропорції людського тіла. Людське тіло стало основною одиницею масштабу, висхідним пунктом пропорційних побудов, однаково важливих для всіх про-

сторових мистецтв — архітектури, скульптури, малярства. Саме у цьому слід вбачати причини особливої «людяності» ренесансних архітектурних споруд як і особливої ролі і значимості людських образів у скульптурі й малярстві.

Винятково важливе значення для становлення й утвердження реалістичного малярського мистецтва мало оволодіння митцями законами лінійної перспективи, першу наукову розробку якої дав Філіппо Брунелескі і яка викликала справжній ентузіазм у діячів мистецтва. Саме в законах перспективи митці знайшли ключ для правдивої передачі реального простору. Згодом вчення про перспективу збагатили своїми теоретичними працями маляр П'єро дела Франческа та математик Лука Пачола. Всі теоретики мистецтва Відродження були одноставними в негативному ставленні до середньовічного мистецтва, чітко усвідомлюючи значення того перевороту, що його принесли в малярське мистецтво Джотто, а згодом — автори вчення про пропорції і наукову перспективу.

Першим італійським малярем, у творчості якого виразно накреслились основні принципи ренесансної естетики, був флорентієць Мазаччо (1401–1428/29) — автор фрескових розписів у капелі Бранкаччі церкви Санта Марія дель Карміне у Флоренції. Мазаччо зробив новий рішучий крок після Джотто у створенні узагальненого образу людини, вільної від релігійно-етичного світовідчуття, а також у плані зображення оточуючого людину середовища. По-новому скориставшись можливостями відкритої його попередником світлотіні, Мазаччо досяг небувалих до того успіхів у зображенні на площині стіни об'ємних і реальних людських фігур. Вводячи у свої композиції пейзаж і надаючи йому узагальненого, реалістичного характеру, він тим самим розширив рамки зображуваних сцен у їх тривимірному просторі. Образи Мазаччо правдивіше, ніж образи Джотто, передають анатомію людського тіла і яскравіше індивідуалізовані. У кожного з них не лише своє обличчя, а й свій характер, свій темперамент.

Особливості розкриття художнього образу і принципи їх втілення у малярському творі, подальша розробка перспективи і



удосконалення засобів пластичного моделювання форми, збагачення можливостей колориту і світлотіні, питання жанрової інтерпретації релігійних і міфологічних сюжетів — всі ці проблеми стали предметом як теоретичного осмислення, так і, головним чином, практичного втілення у творчості найбільш видатних митців Раннього Відродження — Андреа дель Кастаньо, Пьєро дела Франческа, Андреа Мантеньї, Антонелло да Мессіні, Сандро Ботічеллі та ін. Кожний з них зробив свій внесок у розвиток ренесансного малярського мистецтва. Так, Андреа дель Кастаньо (1423–1457) перевершував багатьох сучасних йому малярів у створенні людських образів, наділених героїчною силою і мужністю з чітко вираженою індивідуалізацією. Серед них ми знайдемо і образи найвидатніших поетів і письменників доби Відродження — Данте, Петрарки і Боккаччо (фрески у віллі Пандольфіні у Флоренції) з виразними рисами портретності. Стиль Кастаньо відзначається особливою монументальністю, а людські фігури — майже скульптурною об'ємністю.

Пьєро делла Франческа (1410/20–1492) не мав собі рівних у досконалості передачі перспективи і пропорцій, за що його величали «монархом малярства». Він одним з перших серед діячів Раннього Відродження звернувся до портретного жанру, створивши чудовий парний портрет герцогів Урбинських.

Якщо Кастаньо і Франческа репрезентували флорентійську школу малярства, то Андреа Мантенья — північно-італійську. Виконані ним фрескові розписи у церкві Еремітані у Падуї відіграли таку ж велику роль у розвитку монументального малярства в художніх центрах Північної Італії, як і фрески Мазаччо у художніх центрах Тоскани. Черпаючи натхнення в античних майстрів, Мантенья виробив власний стиль — чіткий і суворий, який дозволив йому створити узагальнено-героїзований образ людини Відродження, наділеної високими людськими якостями. Основними елементами цього стилю є строгий рисунок, чіткі контури постатей і предметів, підкреслена скульптурність у передачі форми, сильні кольорові акценти, гранична сухість пейзажного тла. Мантенья першим із митців XV ст. дав зразок цілісної системи

монументально-декоративного малярства, у якій уже відчувався подих Високого Відродження.

Помітний внесок у ствердження реалістичних тенденцій у малярстві Раннього італійського Відродження зробив Антонелло да Мессіна (біля 1430–1479), творчість якого пов'язана з венеціанською школою мистецтва. Особливе місце у творчому доробкові Антонелло да Мессіни посідає картина «Св. Себастьян», яка зберігається у Дрезденській картинній галереї. Він дав оригінальне трактування цього надзвичайно популярного серед митців Відродження образу, в якому вже не залишилося й сліду від традиційного церковного підходу до зображення святого мученика. Уникнувши підкресленого драматизму й патетики, зобразивши пронизаного стрілами Себастьяна в стані фізичного спокою, Мессіна зумів виразити героїчну сутність людини. Оголене тіло Себастьяна змодельоване з допомогою кольору й світла, з бездоганним дотриманням пропорцій і винятковим відчуттям об'ємів. Контрастом виступає в картині прекрасний світ, що оточує героя — майстерно написаний архітектурний пейзаж.

Варто відзначити й те, що Мессіна першим з італійських митців почав користуватися олійними фарбами, запозичивши цю техніку у нідерландських малярів Яна Ван Ейка і Рогира ван дер Вейдена.

Особливою популярністю і славою серед митців Раннього італійського Відродження користувався Сандро Ботічеллі (1444–1510) — автор ряду чудових портретів і сюжетних картин алегоричного змісту.

Характерною рисою стилю Ботічеллі є сильно відчутне ліричне начало і прагнення до елегантності, вишуканості форми. Тонке відчуття ритму і кольору, а також віртуозне володіння лінією дозволило Ботічеллі створити такі загальноновизнані шедеври малярського мистецтва, як картини «Весна» та «Народження Венери». Перша з них являє собою зразок характерного для Ботічеллі вільного трактування алегоричного мотиву, в результаті якого власне алегоричний зміст твору відступає на задній план, поступаючись місцем захоплюючій поезії, якою переповнений кожен образ кар-




тини: Венери (у центрі композиції), Флори з вінком на голові і трьох грацій у напівпрозорому одязі, що самозабутньо кружляють у граціозному танці. Зображена митцем сцена відбувається на тлі казкового лісового пейзажу, затронутого «позолотою» ранньої осені. Близька за характером до «Весни» і картина «Народження Венери», у якій Ботічеллі створив замріяно-одухотворений образ богині, яка щойно народилася із морських хвиль і на великій раковині, оголена, пливе до берега. Обидві картини створені в період творчого розквіту митця і репрезентують найвищі досягнення італійського малярства XV ст.

Останній період творчості Ботічеллі (рубіж XV—XVI ст.) позначений різким переломом у світоглядних позиціях митця. Важко переживши кризу флорентійського гуманізму і потрапивши під вплив релігійних ідей, Ботічеллі відмовився від своїх гуманістичних переконань. Твори митця цього періоду позначені песимізмом і безнадійністю.

Найвищий злет італійського малярства, як і італійської культури й мистецтва загалом, припадає на перші три десятиліття XVI ст., тобто на добу, яку прийнято називати добою Високого Відродження. Саме на цей період припадає творчість найвидатніших митців малярського мистецтва Італії — митців із світовою славою, серед яких, як недосяжні вершини, височать імена Леонардо да Вінчі, Рафаеля, Мікеланджело, Тиціана. А поряд з ними — десятки хоч і не рівних їм, але все ж винятково обдарованих митців. Протягом невеликого історичного відрізка часу — всього кількох десятиліть — було створено небувало велику кількість пам'яток малярського мистецтва неперевершеного художнього рівня і колосального історичного значення. Саме в цю добу були закладені основи нового реалістичного малярства, як і реалістичного образотворчого мистецтва загалом.

Засновником і основоположником мистецтва Високого Відродження справедливо вважається Леонардо да Вінчі (1452—1519). Як ніхто інший з сучасних йому діячів Відродження Леонардо виявився готовим відповісти на запити часу, стати врівні з досягненнями матеріальної і духовної культури своєї доби.



---

Учений, винахідник, військовий інженер, архітектор, скульптор Леонардо у всіх цих сферах наукової і художньої діяльності залишив помітний слід, виявивши універсальний характер своєї геніальності. Але найбільший внесок Леонардо зробив у малярське мистецтво. І не лише як автор безсмертних художніх полотен, а й як теоретик. Ідеї Леонардо, викладені в його знаменитому «Трактаті про малярство», а також в інших теоретичних працях, стали справжньою енциклопедією теоретичних уявлень і практичних знань свого часу. Малярське мистецтво Леонардо ставив вище всіх інших мистецтв, вважаючи його наукою і «законною дочкою природи». Предметом малярства, на думку Леонардо, є краса творинь природи і передусім людина — найдосконаліше з усього того, що створено природою. Виходячи з цього, у своїх численних теоретичних замітках Леонардо багато уваги приділяв анатомії, вивченню пропорцій, дослідженню рухів і жестів людського тіла. У центрі уваги митця постійно знаходились також проблеми світлотіні, об'ємного моделювання, лінійної і повітряної перспективи.

Леонардо залишив після себе величезну малярську спадщину як у галузі монументального малярства, так і в галузі станкової картини. Основний пафос цієї спадщини — утвердження високих ідей гуманізму, віра в людину, в її невичерпні творчі можливості. Кожен твір митця сприймається сьогодні як унікальне мистецьке явище, як зразок неперевершеної художньої майстерності.

Про характер малярської творчості Леонардо найповніше уявлення можуть дати два найвизначніші його шедеври: фреска «Таємна вечеря» у трапезній монастиря Санта Марія деле Граціє у Мілані (1495) та портрет Мони Лізи, широко відомий під назвою «Джоконда» (1503).

У першому з названих творів Леонардо виявив себе геніальним майстром монументально-декоративного малярства. «Таємна вечеря» — це величезних розмірів композиція, яка займає повністю всю поперечну стіну монастирської трапезної. Понад два роки виснажливої праці закінчилися справжнім тріумфом — автор





фрески був визнаний найславетнішим маляром-монументалістом свого часу.

На фресці зображено Христа в оточенні апостолів за накритим для трапези столом у найдраматичніший момент, який наступив після рокових слів Спасителя: «Один із вас зрадить мене». Це дозволило митцеві показати індивідуальну реакцію кожного з присутніх за столом на слова Христа і тим самим глибоко розкрити драму людських почуттів. Душевні переживання персонажів відбилися не лише на їхніх обличчях, а й виразно проявилися у їхніх рухах, жестах, ракурсах. Особливо важливу роль як засіб психологічної характеристики відіграють характерні рухи рук, як, наприклад, рука Христа, що безсило лежить на столі вверх долонею, передаючи його стоїчну покірливість долі.

Незважаючи на величезний розмір і багатофігурність композиції, картина не тільки не розпадається на окремі фрагменти, а, навпаки, зберігає дивовижну цільність і єдність завдяки безумовному домінуванню центрального образу, яким є образ Христа. Леонардо помістив його в центрі композиції, виділивши світлом і кольором та ізолювавши інтервалами від решти персонажів.

На жаль, доля цього шедевра Леонардо виявилася трагічною. Невдалі експерименти Леонардо з фарбами і ґрунтом призвели до того, що фарбовий шар уже в XVI ст. почав осипатися. Руйнування фрески ще більше посилилось невмілими реставраціями. В результаті сьогодні про колористичне вирішення цього визначного твору ми можемо мати лише найзагальніші уявлення.

Інша доля судилася «Джоконді» — портретові Мони Лізи, дружини багатого флорентійця Франческо Джокондо. У всій історії світового мистецтва немає іншого твору, який би зрівнявся з «Джокондою» по популярності. Слава цього твору настільки велика, що породила легенди. Музейні працівники Лувра спостерігали перед «Джокондою» нервові потрясіння, у неї закохувалися, писали їй любовні листи. Причини такої величезної притягальної сили цього шедевра криються, звичайно ж, не у втіленні якоїсь таємничої сили, а в його вражаючій художній глибині. Портрет Мони Лізи став вирішальним етапом на шляху розвитку й утвер-

дження ренесансного портрета — вперше портретний образ по своєму значенню зрівнявся з найбільш яскравими образами інших жанрів малярського мистецтва.

Перше, що привертає увагу глядача в зовнішності Мони Лізи, це її незвичайний погляд, що випромінює розум і неабияку силу волі. Більше того, виникає враження, ніби не ми розглядаємо портретовану, а вона невідривно слідкує за нашим поглядом. Не менш дивує і її ледь вловима усмішка, смисл якої нікому ще не вдавалося з'ясувати. Перед нами постає узагальнений ідеальний образ людини Відродження, сповнений внутрішньої зібраності, почуття власної значимості й гідності. Разом з тим цей шедевр Леонардо сповнений високої поезії, яка відчувається і в зачаровуючій усмішці портретованої, і в таємничому, напівфантастичному пейзажі, на тлі якого вона зображена. Дослідники «Джоконди» одноставно відзначають незрівнянну майстерність Леонардо в моделюванні постаті й особливо обличчя Мони Лізи. Моделювання це настільки вражає, що дало підстави Джорджо Вазарі відзначити, ніби в заглибленні шиї Мони Лізи можна побачити биття пульсу.

Вплив Леонардо на розвиток тогочасного малярського мистецтва важко переоцінити. Не було жодного митця як в Італії, так і в інших країнах Європи, який найретельнішим чином не вивчав би його твори. Малярська спадщина Леонардо належить до найвищих досягнень людського художнього генія.

Не менш значною постаттю у мистецтві Високого Відродження є молодший сучасник і певною мірою учень Леонардо — Рафаель Санті (1483—1520). Слава його була не меншою, ніж слава Леонардо. Ім'я Рафаеля стало символом класичного мистецтва, а його твори — еталоном непогрішимої досконалості.

Як і Леонардо, Рафаель з однаковим успіхом працював як у галузі монументального, так і в галузі станкового малярства. Виняткова гармонійність і поетичність образів, класична ясність композиційного рішення, граничне відчуття ритму, вишукана гнучкість і «співучість» лінії — характерні риси стилю цього майстра. Найвищим з творів монументального малярства Рафаеля є розписи




станц (кімнат) в апартаментах папи Юлія II на другому поверсі Ватиканського палацу. Робота над ними тривала протягом восьми років і завершилась справжнім тріумфом — розписи належать до найвищих досягнень ренесансного мистецтва.

Тематика розписів представлена чотирма розділами духовної діяльності людини: богословієм (фреска «Диспут»), судочинством («Мудрість, Поміркованість і Сила»), поезією («Парнас») і філософією («Афінська школа»). Остання являє особливий інтерес як яскраве свідчення торжества у ренесансному малярстві гуманістичних ідей і їх глибоких зв'язків з античною культурою. На фресці зображені найвидатніші античні мислителі і вчені: Арістотель, Платон, Сократ, Алквівіад, Діоген, Піфагор, Евклід, Зороастр, Геракліт Ефеський. Духовним центром зібрання Рафаель зробив образи Арістотеля і Платона. Їхні жести (перший показує на землю, другий — на небо) дають уявлення про характер їхнього вчення. В осанці, рухах обох мислителів, як і в їхніх обличчях, відчувається велич, розкутість, глибина мислі. Показово, що прототипом Платона послужив для митця зовнішній вигляд Леонардо да Вінчі, а прототипом Геракліта — Мікеланджело Буонаротті.

Однією з центральних тем творчості Рафаеля була тема мадонни. Ця тема представлена в цілій серії творів, у яких видатний митець з ренесансних позицій оцінює високі почуття материнства. Образ молоді прекрасної матері, такий популярний в ренесансному мистецтві, був особливо близьким Рафаелю, у творчості якого багато тепла та ліризму («Мадонна Коннестабіле»; «Мадонна із шиглем», «Мадонна Альба» та ін.). Особливе місце посідає «Сікстинська мадонна» (1515–1519) — чи не найпрославленіший твір світового мистецтва.

Рафаель зобразив Богоматір на весь зріст з маленьким Христом на руках. Бережно несе вона найдорожчий свій скарб, тримаючи його обома руками. Згідно з християнською легендою, Богородиця знала, які страшні випробування чекають на її сина, а тому на обличчі її відбиті суперечливі почуття: з одного боку, вагання, викликані передчуттям біди, а з другого — усвідомлення неминучості долі, уготованої її дитині творцем.



---

Характерною особливістю створеного митцем образу є його багатозначність. Враження таке, що Богородиця ніби йде і ніби стоїть на місці; постать її немов би ширяє над хмарами і, разом з тим, наділена реальною земною вагомістю, в жести її рук відчувається інстинктивне прагнення захистити сина і в той же час відчуття того, що він належить не лише їй, а всьому людству.

Рафаель так побудував твір, щоб він міг відразу прикувати увагу глядача до створеного образу. Цій меті підпорядковані, зокрема, такі деталі, як жести святих Сікста і Варвари, що вказують на напрямок руху Марії, спрямовані вгору погляди ангелів, а також вдало використаний митцем характерний для вівтарних зображень мотив завіси, яка ніби щойно розкрилася, щоб пропустити мадонну.

Композиція «Сікстинської мадонни» ґрунтується на строго вивірених співвідношеннях об'ємів і відзначається винятковою рівновагою мас і силуетів, бездоганністю лінійного ритму. Все це надає творові справжньої величі і краси.

«Сікстинська мадонна» знаменувала собою пік творчості Рафаеля як майстра спокійних гармонійних образів, які виражали дух класичного етапу в мистецтві Високого Відродження. В подальшому, у зв'язку з наростанням кризових явищ у суспільному житті Італії, вироблена митцем образна система перестала відповідати вимогам часу, і чогось рівного своїм попереднім шедеврам він уже не створив.

Помер Рафаель у 1520 р. ще зовсім молодим. Його несподівана смерть була справжнім шоком для сучасників і великою втратою для світового мистецтва. Вічним пристанищем митця став римський Пантеон.

Особливе місце в історії Високого Відродження посідає могутня постать Мікеланджело Буонаротті (1475–1564). Рівний геніальністю Леонардо і Рафаелю, він явно переважав їх насиченістю своїх образів передовими суспільними ідеями, високим громадянським пафосом, реакцією на зміни в суспільній свідомості. Саме в мистецтві Мікеланджело ренесансний гуманістичний ідеал знайшов своє гранично яскраве вираження. Мистецтво



Мікеланджело знаменує собою кульмінацію доби Відродження і разом з тим її завершення. Творчий шлях Мікеланджело сповнений бурхливих потрясінь, тривав понад сім десятиліть, з чим пов'язана більш складна, ніж у його сучасників, ідейна еволюція митця, багатоступіньність його мистецтва і різноманітність творчих рішень.

Як і його великі сучасники Леонардо і Рафаель, Мікеланджело виявив геніальну обдарованість як скульптор, маляр і архітектор. І все ж саме Мікеланджело судилося створити у всіх цих видах мистецтва найбільш грандіозні за своїми масштабами твори, в яких з винятковою силою і яскравістю виражено зміст. д.би Відродження.

Що стосується малярської спадщини Мікеланджело, то в ній слід виділити передусім розписи стелі Сікстинської капели, виконані протягом 1508–1509 рр. на замовлення папи Юлія II. Мікеланджело погодився на пропозицію папи без особливого ентузіазму, оскільки вважав себе передусім скульптором, а не малярем. Незважаючи на певні сумніви у своїх можливостях, Мікеланджело створив шедевр, який одностайно вважається одним з найграндіозніших з його творінь. Про те, яку титанічну роботу мусив виконати Мікеланджело, працюючи без помічників, свідчить хоч би те, що площа розписів становить більше 600 квадратних метрів, а кількість фігур досягає кількох сотень.

Основне місце в розписах відведено композиціям на біблійську тему сотворіння Богом світу і людини, зображенням пророків і сивіл (провісниць), сценам з життя предків Христа, а основна ідея — прославлення творчої могутності людини, її духовної і тілесної краси. Особливо показові у цьому плані композиції «Сотворіння Сонця і Місяця», «Сотворіння Адама» та «Гріхопадіння». У першій з них Бог (Саасф) зображений у вигляді людини титанічної могутності, яка в пориві творчого натхнення, немов би в екстазі, творить світило. Пробудження до життя Адама трактовано митцем як звільнення в ньому сил, які до того дрімали, в результаті високого вольового імпульсу творця. По-своєму трактує Мікеланджело тему «Гріхопадіння», підкреслюючи у своїх героях почуття

гордої незалежності і готовності з гідністю зустріти виклик долі. Титанами, людьми глибокої мудрості і нездоланної сили пристрасті і волі постають перед глядачем образи пророків і сивіл.

У розписах звучать трагічні мотиви, зокрема у фресці «Потоп». Однак і вони не можуть затьмарити провідного оптимістичного звучання розписів, захитати віру в нездоланність людського духу.

Мікеланджело виробив протягом роботи над розписами стелі Сікстинської капели свій власний стиль монументально-декоративного мистецтва, характерними рисами якого є чітка ясність ліній і об'ємів, підвищена пластичність образів. Виникає враження, що їх творив швидше скульптор, ніж маляр.

Цілком протилежна за ідейним змістом величезна за розміром фреска «Страшний суд», виконана Мікеланджело на алтарній стіні Сікстинської капели у 1535–1541 рр., в період, коли митець переживав духовну кризу, викликану крахом надій, втратою друзів і близьких, самотньою старістю. Релігійна тема, покликана втілювати торжество справедливості і добра над злом, тепер трактується митцем як трагедія космічного масштабу.

Вплив творчості Мікеланджело на сучасних йому митців, зокрема в галузі монументально-декоративного малярства, був колосальним. Не лише у добу Високого Відродження, а й у період кризи ренесансної культури Мікеланджело залишався носієм великої реалістичної традиції Ренесанса.

До митців мистецтва Високого Відродження, поряд з Леонардо да Вінчі, Рафаелем і Мікеланджело, історики культури одночасно відносять також Тиціана (1477–1576) — найвидатнішого представника венеціанської школи малярства.

Мистецтво Венеції — особливий варіант розвитку художніх традицій Відродження. В силу певних історичних і історико-культурних обставин воно склалося пізніше, ніж мистецтво інших художніх центрів, зокрема Флоренції і Рима. Важливим фактором, що гальмував процес проникнення у мистецтво Венеції ренесансних ідей, було тривале перебування цієї області Італії в орбіті впливу Візантії і візантійської культури. По суті художня куль-




тура Венеції ще в XIV ст. являла собою своєрідне переплетення форм монументального візантійського мистецтва з мистецтвом зрілої готики. Що ж стосується проторенесансних тенденцій, то вони проявлялися лише спорадично. Лише наприкінці XV ст. відчувається неминучий і закономірний процес переходу венеціанського мистецтва на світські позиції художньої культури Ренесансу.

Першим з венеціанських митців, хто своєю творчістю репрезентував цей період, був Джованні Белліні (1430–1516). Саме у творчості цього майстра вперше у венеціанському малярському мистецтві з великою художньою силою розкривається внутрішній світ людини Нового часу, зокрема у творах, присвячених темі смерті і оплакування Христа, а також у численних мадоннах («Мадонна з деревцями», «Озерна мадонна» та ін.). У картинах митця зароджується зв'язок настрою, викликаного пейзажем, з душевним станом людини, що було одним з найбільших досягнень тогочасного малярського мистецтва.

Ідейно-естетичні принципи Відродження у малярському мистецтві Венеції знайшли подальше і більш послідовне втілення у творчості молодшого сучасника і учня Белліні Джорджо Барбареллі із Кастельфранко, прозваного Джорджоне (1477/78–1510) — першого венеціанського митця, творчість якого повністю належить Високому Відродженню, автора прославлених картин «Юдиф» і «Спляча Венера».

Характерною особливістю творчості Джорджоне є те, що в образі людини його цікавить не стільки сила і яскравість індивідуально вираженого характеру, скільки витончений гармонійний ідеал того духовного світу, в якому людина перебуває. Твори Джорджоне розраховані на тривале і спокійне розглядання глядачем з тонким і розвиненим естетичним почуттям. Саме таким твором є картина «Юдиф», що зберігається в Ермітажі.

Звернувшись до відомого і популярного серед митців Відродження біблійного сюжету, Джорджоне зображує не кульмінаційний його момент, як то робили його попередники (Юдиф вражає мечем п'яного Оліферна чи несе його одрубану голову),



---

а творить власний сюжет, в якому перед нами постає чаруючий образ молодої вродливої жінки на тлі не менш чаруючої і мирної природи. І лише гостре лезо меча і мертва голова Оліферна під ніжною ступнею жінки вносять у твір елемент смутної тривоги і дисгармонії.

Ідеал єдності духовної і фізичної краси людини з гуманістичною повнотою і силою розкривається також в знаменитій «Сплячій Венері» Джорджоне (Дрезденська картинна галерея). Венера зображена митцем оголеною на тлі лагідного літнього пейзажу, спокійний ритм невисоких пагорбів якого ідеально гармонує з плавними формами її красивого тіла. Заколисана чаруючою музикою природи, богиня забулася в тихому дрімотному сні — так може спати лише людина, нічим не затьмарений дух якої живе в здоровому досконалому тілі. Тонке відчуття благородства людської душі, прагнення показати людину в злагоді з оточуючим її середовищем, в єдності з природою, було важливим завоюванням Джорджоне, як і взагалі митців венеціанської малярської школи.

Однак повернемося до Тиціана — одного з найвидатніших представників не лише мистецтва Венеції, а й всього італійського Відродження, творча спадщина якого належить до золотого фонду світової культури.

Тиціан, як і Мікеланджело, прожив довге життя, яке охоплює як період Високого (до 1540-х рр.), так і пізнього Відродження (1540–1575), що не могло не позначитися на характері його творчості, в якій чітко відстежуються два етапи. Перший етап (до 1540 р.) повністю пов'язаний з ідеалами Високого Відродження. На цьому етапі, перебуваючи під впливом Джорджоне, Тиціан творить образи, сповнені фізичної і духовної краси, гармонійної єдності почуття і інтелекту, душевного умиротворіння. Такі ж витончені, як і персонажі картин Джорджоне, вони разом з тим відзначаються більшою життєвою активністю і чуттєвістю. Саме такий висновок напрошується при порівнянні тиціанівської Венери («Венера», 1538) з «Сплячою Венерою» Джорджоне, про яку йшлося вище.






Особливо характерні в плані втілення ідей Високого Відродження портрети Тиціана першого етапу творчості, серед яких виділяється чудовий «Портрет юнака з порваною рукавицею» (1515–1520, Лувр), у якому шляхом підкреслення характерних портретних деталей (широкі плечі, сильні і виразні руки, вільна невимушена поза, недбало розстебнутий комір білої сорочки, розкриті, сповнені блиску, очі) розкриваються типові риси людини Відродження.

Починаючи з середини 1540-х рр. у творчості Тиціана визрівають і могутніють нові тенденції, викликані кризовими явищами в політичному і суспільному житті Венеції на тому етапі її історичного розвитку. Тепер Тиціан творить образи іншого плану, не типові для мистецтва Високого Відродження. Його приваблюють характери сильні, складні, суперечливі і не лише позитивного плану, а й різко негативні, навіть потворні. Передусім це стосується жанру портрета, який стає домінуючим у творчості митця.

Глибина проникнення у внутрішній світ портретованих поєднується у творах Тиціана цього періоду з досконалістю пластичного і колористичного рішення. Людина постає в них схарактеризованою як у плані психологічному, так і соціальному. Моделями для митця виступають головним чином знатні і освічені його сучасники, а також представники знаті — імператори, князі, римські папи тощо.

Драматизм шекспірівської сили — таку аналогію викликають у дослідників творчості Тиціана окремі його твори середини і другої половини XVI ст., зокрема такі шедеври, як «Портрет папи Павла III з внучатими племінниками Оттавіо і Алессандро Фарнезе» (1545–1546). Звернувшись до жанру групового портрета, Тиціан шляхом зіставлення індивідуальних особливостей персонажів глибоко розкрив характерні риси папи Павла III — людини підступної, обережної, а також його племінників — хитрого і злобного Оттавіо і нікчемного у своїй банальності Алессандро. Суворим реалізмом позначений і портрет Карла V: у складному й суперечливому характері портретованого виразно відчуються такі антагоністські людські якості, як неабиякий розум, сила волі



---

і разом з тим жорстокість свавільного правителя. Своїми портретами, виконаними в період розквіту таланту, Тиціан не лише продовжив, а й значно збагатив реалістичну лінію ренесансного портретного малярства.

Пізній період творчості Тиціана характеризується посиленням у його малярських полотнах елементів драматизму, появою трагічних нот. Створені майстром образи втрачають колишній спокій, душевну рівновагу, хоч основна тенденція — ренесансне возвеличення людини залишається незмінною.

Змінюється індивідуальна зображальна мова майстра, вона стає більш економною і разом з тим більш виразною. Митець все глибше розуміє закони тонових відношень і світлотіні, колорит набуває особливої звучності й інтенсивності, техніка — витонченості. Мазок не лише передає фактуру матеріалу, а й «ліпить» саму форму, надаючи предметам досконалої пластичності.

До найвищих творчих надбань пізнього Тиціана справедливо відносять такі його шедеври, як «Марія Магдалина» (1560-ті рр., Ермітаж) і «Св. Себастьян» (біля 1570 р., Ермітаж).

Покладений в основу «Марії Магдалини» євангельський сюжет Тиціан трактує у відповідності до своїх ренесансних переконань. Магдалина зображена в момент свого каяття, однак не пафос християнського покаяння і не стан релігійного екстазу цікавить митця. Прекрасна людина прекрасна і в своєму стражданні — так можна визначити ідею цього твору. І автор зробив все для того, щоб ця ідея була втілена якомога переконливіше.

Прекрасна людина в ренесансному розумінні — це людина, в якій гармонійно поєднується тілесна і духовна краса. Саме такою і постає перед нами героїня картини — молодою, здоровою, вродливою жінкою, з прекрасним густим розпущеним волоссям, красивими руками і глибокою скорботою в очах. Загальний тривожний настрій картини підсилюється засобами пейзажу: насуваються грозові хмари, догорають останні промені надвечірнього сонця.

Особливої сили трагізму досягає Тиціан в останньому своєму творі — картині «П'єта», яка залишилася незакінченою. В картині




зображена сцена прощання з Христом найближчих йому людей. Сповнена невимовного смутку Богоматір тримає на своїх колінах уже мертве тіло Христа, у відчаї і мольбі звела руки до неба Марія Магдалина. «П'єта» — це своєрідний реквієм великій і святій епосі Відродження, яка уже відходила в минуле.

На останньому етапі Відродження одночасно з Тиціаном у Венеції працювали митці молодшого покоління, творчі індивідуальності яких формувалися уже в нових умовах, в атмосфері католицької реакції і глибокої кризи ренесансних ідей. Найбільш обдарованими серед них були Паоло Веронезе і Якопо Тінторетто. Кожен з них по-своєму відобразив характерні сторони своєї складної і суперечливої доби.

Паоло Веронезе (справжнє прізвище Кальярі, 1528–1588) був визначним майстром монументально-декоративного малярства олійними фарбами — техніка, яка прийшла на зміну фресці. У своїх великих за розмірами монументальних композиціях Веронезе відбив в основному світлі, святковій стороні життя Венеції — чи не єдиного на той час італійського міста, яке ще не втратило своєї економічної могутності і своїх багатств. Марне шукати у творах цього митця гострих конфліктів, складних і суперечливих характерів. І все ж в обставинах контрреформації і феодално-католицької реакції оптимістичні, життєрадісні твори Веронезе відігравали певну роль в ідейній боротьбі, виступаючи як різкий контраст д. темних сторін дійсності.

Веронезе надавав перевагу багатофігурним композиціям, зображенню великої маси людей у динаміці, в русі, твори його багаті характерними побутовими мотивами і деталями, яскравими пластичними і суто малярськими ефектами.

Найбільш повне уявлення про особливості малярського мистецтва Веронезе може дати велика (розміром 10 × 6 м) композиція «Шлюб у Кані (1563, Лувр), в основу сюжету якої покладено відому євангельську розповідь про перебування Христа на весіллі в Кані Галілейській, де він здійснив одне з своїх чудес — перетворив воду на вино. Дослідники нараховують у цьому творі біля ста тридцяти персонажів — гостей і слуг, причому деяким з них



---

митець надав портретної схожості з т. д.шніми державними правителями та відомими діячами мистецтва. Так, у групі державних можновладців глядачі картини пізнавали султана Сулеймана I, імператора Карла V, а в групі музикантів — Тиціана, Тінторетто і самого Веронезе.

Привабливість і сила цього твору — не в глибині і виразності характерів, а в життєвій правдивості і гармонійності, шляхетності образів людей, які насолоджуються дарами життя. Відчуття святковості зображеної сцени посилюється дзвінким мажорним колоритом. Палітра твору настільки багата і яскрава, що викликає враження справжньої кольорової симфонії.

Інша за тональністю та ідейним спрямуванням творчість Тінторетто (справжнє прізвище Якопо Робусто, 1518–1594). Вихідець із демократичного середовища, переконаний гуманіст, людина виняткової скромності і безкористливості, Тінторетто глибоко переживав трагічні суперечності доби і болюче реагував на них у своїх творах.

Творча спадщина Тінторетто багата і багатогранна. Це і великі монументальні композиції на релігійні і міфологічні теми («Чудо св. Марка», «Таємна вечеря», «Розп'яття», «Венера і Вулкан» та ін.), і своєрідні образотворчі «поезії», навіяні зверненням до світу казки і мрій («Сусанна»), картини на історичні сюжети і численні твори портретного жанру.

Найбільш повно талант Тінторетто розкрився у монументальних багатофігурних композиціях релігійного змісту. Саме в них проявилися риси, які зближують твори митця з творчістю Мікеланджело і Тиціана пізнього періоду, а саме, — безпосереднє відтворення у творі мистецтва власного суб'єктивного переживання зображеного, занурення в суб'єктивні «прозріння» душі — риса, яка згодом стане домінуючою у творчості Ель Греко.

Трагічні суперечності доби, біль, страждання, скорбота людей найбільш сильно виражені в монументальній багатофігурній композиції «Розп'яття» (1565) — одному з найвизначніших творів митця. Автор не обмежився зображенням лише сцени розп'яття Христа і двох розбійників, а включив у композицію також учнів



Христа і людський натовп, що їх оточує. Вражає справді ренесансна пластичність, з якою Тінторетто ліпить характери, прагнучи найповніше виразити їхній душевний стан. Передусім це стосується образу самого Христа. Незважаючи на глибоку печаль і біль, затамовану в його прощальному погляді, зверненому до рідних і близьких, відчувається людина сильна духом, прекрасна як у своїх діяннях, так і в стражданні. Оточена яскравим сянням німба, постать Христа чітко виділяється на тлі пасмурного неба, а своїми прибитими до перекладин хреста руками, він немов би намагається обняти весь світ і всіх присутніх, благословляючи і прощаючи їх. Образно схарактеризовані і окремі постаті в групі апостолів, які з почуттям глибокого смутку і співчуття схилилися над убитою горем матір'ю. Особливо виділяється образ юного апостола Івана, який в глибокому екстазі звернув свій погляд до вмираючого учителя.

Певний внесок зробив Тінторетто у розвиток ренесансного портретного жанру. У кращих своїх портретах він досяг значної психологічної глибини. Таким є, зокрема, «Автопортрет» (1588, Лувр), в якому митець з нещадною правдивістю відтворив свою старість.

Малярська спадщина італійського Відродження належить до найбільших надбань художньої культури людства.

# ПІВНІЧНЕ ВІДРОДЖЕННЯ

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА

Слідом за Італією Відродження охопило Нідерланди, Німеччину, Францію, Іспанію, Англію та ряд інших країн Європи, у яких склалися для цього відповідні умови, а саме: відбувався процес розкладу феодального ладу і утверджувалися нові буржуазні суспільні відносини; під впливом наукових відкриттів і поширення гуманістичних ідей формувалася новий світогляд; народжувалася нова людина з усвідомленим почуттям самооцінки своєї особистості і активним ставленням до життя. Процеси, які відбувалися в культурі й мистецтві цих країн, згодом одержать назву північного Відродження.

Термін «північне Відродження» виник на початку XIX ст. і на перших порах стосувався лише нідерландського малярства XV ст., у якому дослідники побачили багато спільного з творами італійських ренесансних митців. З часом цей термін поширився на культуру й мистецтво XV–XVI ст. всіх згаданих вище країн і став загальноновживаним.

Поняття «італійське Відродження» і «північне Відродження» близькі за своєю сутністю, однак не ідентичні, оскільки різняться одне від одного рядом суттєвих рис.

Передусім, різною була культурно-мистецька спадщина, на яку вони спиралися. Базою для італійського Відродження послужила античність з її високими культурно-мистецькими досягненнями і реалістичною спрямованістю художньої творчості, у той час як основою північного Відродження стало переосмислення і переробка прогресивних традицій середньовічної спадщини і, зокрема, традицій пізньої готики. Що стосується античних традицій, то їхній вплив був лише опосередкованим.



По-друге, італійське Відродження було найбільш радикальним, послідовним і завершеним втіленням ренесансних ідей. Різкий розрив з середньовічним спірітуалістичним мисленням, який відбувся в Італії, привів до рішучих світоглядних змін, результатом яких було широке розповсюдження гуманістичних ідей. Принцип «людина — міра всіх речей» наскрізь пронизував всі сфери культурного і мистецького життя Італії, основним об'єктом зображення італійського ренесансного мистецтва стала людина — сильна, смілива, вільна, наділена могутньою волею. У країнах північного Відродження різкого розриву з середньовічним світоглядом не відбулося. Ідеї гуманізму почали поширюватися тут значно пізніше, ніж в Італії, до того ж і носили вони інший, не такий радикальний характер. Інтереси гуманістів зосереджувалися тут переважно на проблемах релігійного, богословського змісту. Людина не була обожнена, возвеличена над світом, а лише визнана найдосконалішим творінням Бога. Якщо в Італії домінуючого характеру набуло світське мистецтво, то творчість північноренесансних митців зберігала традиційний репертуар біблійних і євангельських сюжетів, прихильність до старих іконографічних форм і релігійної символіки.

Важливим фактором, який спрямував італійське мистецтво на шлях реалістичного відтворення дійсності і художнього удосконалення, було опертя на науку, передусім на досягнення математики, геометрії, механіки, анатомії, що обумовило успішну розробку законів лінійної перспективи та обчислення пропорцій людського тіла. На відміну від своїх італійських колег митці північного Відродження, не маючи змоги скористатися науковими відкриттями, змушені були вдаватися у пошуках засобів зображення до численних експериментів та покладатися на свою інтуїцію.

Цілком зрозуміло, що авангардна роль у загальноєвропейському Відродженні належала діячам італійського Ренесансу, вплив яких на мистецтво всіх інших країн Європи важко переоцінити. Разом з тим не можна недооцінювати і того цінного,



що його внесли у загальну скарбницю митці північного Відродження. Безперечною заслугою їх було те, що вони основну увагу зосередили на передачі внутрішнього світу людини, заглибленні у таємничі сфери людської душі, що йшло від традицій готики. Герої їхніх творів сповнені самоаналізу, пошуку істини і смислу життя. Якщо мистецтво італійців вражає аристократизмом і естетичною вишуканістю, то творчість митців північного Відродження — своїм демократизмом, увагою до зображення представників усіх, у тому числі й нижчих соціальних шаблів суспільства, і не тільки зображення самої людини, а й природного середовища, у якому вона живе. У зображенні природи, зокрема в майстерності передачі повітряної перспективи, сонячного світла і кольорового багатства світу, митці північного Відродження набагато випередили своїх італійських колег. У заслугу їм слід поставити й те, що вони відкрили й першими почали застосовувати олійну техніку, значно збагативши тим самим можливість малярського мистецтва.

Таким чином, італійське Відродження і північне Відродження — це дві могутні культурно-мистецькі течії, які розвивалися паралельно, йшли пліч-о-пліч, взаємодіючи і збагачуючи одна одну. Як би вони не різнилися між собою, об'єднувало і ріднило їх основне: прагнення відтворити красу людини і природи, утвердити світле і радісне світовідчуття.






## ВІДРОДЖЕННЯ В НІДЕРЛАНДАХ

**В**XV–XVI ст. Нідерланди були однією з найбільш передових, економічно і культурно розвинених країн Європи. Розташовані в багатих провінціях Фландрії і Брабанта, а також на узбережжі Північного моря, нідерландські міста Брюгге, Левен, Гент, Брюссель, Утрехт, Антверпен та ін. були важливими промисловими і торговими центрами, які вели жваву торгівлю з країнами Прибалтики і Середземномор'я, зокрема з містами-державами охопленої ренесансними процесами Італії. Тут рано почали розвиватися буржуазні відносини, зростало і економічно зміцнювалося бюргерство, формувалася висока і своєрідна міська культура.

Однак, на відміну від Італії, розвиток міст у Нідерландах відбувався під сильним впливом феодальної влади. Нідерландські міста не змогли звільнитися від неї, як то мало місце в Італії, а тому рішучих змін у соціальному, політичному і культурному житті країни не відбулося. Нідерландське бюргерство охоче пішло на компроміс з феодальною верхівкою, вміло пристосовуватись до обставин. До того ж досить міцними у Нідерландах були позиції церкви — фактор, який могутньо впливав на всі сфери духовного і культурного життя суспільства, у тому числі і на розвиток мистецтва, яке продовжувало розвиватися в традиціях готики.

Як і за часів середньовіччя, нідерландське мистецтво залишалося релігійним, набожним, однак сама віра, порівняно з середньовіччям, помітно змінилася, стала «м'якшою», втративши колишню суворість і аскетизм під впливом нових релігійно-філософських ідей, зокрема ідей пантеїзму, які у цей час набули широкого розповсюдження у країнах Північної Європи. Бог став ближчим і зрозумілішим для людини, оскільки він, за вченням ідеологів пантеїзму, «перебуває у всіх речах». Кожна деталь світу,

—  —  
кожне дерево, квітка, травинка, комаха, кожна людина містить у собі часточку божественного начала, а тому є елементом вищої гармонії і краси.

Під впливом філософських ідей пантеїзму формувався в умовах нідерландського міста ідеал нової людини — тверезої, розважливої, правдолюбної, набожної. Громадянин свого міста, член ремісничого цеху, нідерландський бюргер гордився тим, що він є творцем конкретних матеріальних речей, зроблених власними руками, кожна з яких наділена божественним смислом, а це означало, що й він, бюргер, безпосередньо причетний до Бога.

Разом з тим культурно-мистецькі процеси в Нідерландах у XV—XVI ст. відбувалися в умовах тривалого національно-визвольного руху і гострих соціальних суперечностей. Активна участь у цих процесах народних мас, зокрема селянства, обумовила демократичний характер і народну основу нідерландського мистецтва, що виявилось, зокрема, у широкому використанні елементів фольклору, народної фантастики і карнавальної сміхової стихії. Для митців нідерландського Відродження властиве реалістичне бачення світу, розуміння органічної єдності людини з навколишнім середовищем. У людині їх приваблює не стільки фізична досконалість і краса, якою захоплювались італійські митці, скільки духовний світ, неповторні риси людської індивідуальності.

Митці нідерландського Відродження досягли значних успіхів у різних галузях культури й мистецтва. Так, в XVI ст. у всій Європі не було рівних нідерландським композиторам і музикантам. На піднесенні перебувала духовна драматургія і театральне мистецтво. Неодмінною особливістю життя нідерландських міст були масові релігійні процесії, які відзначалися особливою пишністю і вигадливістю, а також постановки на підмостках вуличних театрів містерій, веселих фарсів і мораліте, в яких знаходили виявлення народний гумор і народна мудрість.

Значного рівня розвитку досягла латиномовна література, репрезентована творчістю письменників-гуманістів, провідне місце серед яких належить Еразму Роттердамському (1466–1536) — од-



ному з найвидатніших представників загальноєвропейського гуманістичного руху. З величезної за обсягом літературної спадщини Еразма, яка складається з художніх творів, перекладів античних авторів, філологічних і богословських трактатів тощо, виділяється його знамените «Похвальне слово Глупоті» (1509), у якому письменник піддав нищівній критиці сучасну йому дійсність. Написаний у формі монологу головної героїні — Глупоти, яка виступає з промовою перед своїми прихильниками й шанувальниками, уособленими в алегоричних образах Самлюбства, Улесливості, Ліні, Насолоди, Обжерливості, Розпусти, твір дотепно й їдко висміює й засуджує вади, притаманні представникам різних соціальних верств і професій нідерландського суспільства, які постають перед читачем у неприглядному, а то й огидному вигляді. Найбільше дістається від автора представникам богословської та філософської схоластичної «мудрості», а також служителям католицької церкви — від рядового ченця і до самого папи, які звикли жити за рахунок віруючих в багатстві й розкоші. Не обійшов автор своєю увагою і вад, які мали місце в приватному житті й побуті людей. Одним словом, все людське суспільство постає з сторінок твору Еразма як суцільне царство Глупоти. І лише одна Природа, не затронута людською цивілізацією, видається автору джерелом справжньої Мудрості і щастя. Таким чином, «Похвальне слово Глупоті» — це панегірик природі, природному началу в людині, що відповідало одному з найважливіших постулатів, проголошених діячами Відродження. Після виходу у світ «Похвальне слово Глупоті» було перекладене майже на всі європейські мови і стало одним з найпопулярніших творів гуманістичної літератури, забезпечивши авторові безсмертну славу.

\* \* \*

Нідерландська архітектура XV–XVI ст., як і в попередню добу, продовжувала тривалий час розвиватися в традиціях готики. Зберігаються старі типи церковних і світських будівель: традиційні ратуші, торгові дома, складські приміщення тощо. Незмінним залишається і загальний вигляд нідерландського

міста з обов'язковою ринковою площею в центрі, оточеною гільдійськими і цеховими будівлями, і ратушею, увінчаною високою вежею.

Лише в середині XVI ст., після того, як Нідерланди увійшли до складу імперії іспанських Габсбургів, тут створилися умови для проникнення в архітектуру нових ренесансних ідей, зокрема елементів ордерної системи — передусім у спорудах світського призначення. При цьому нові архітектурні форми поєднуються, як правило, з старою, готичною конструктивною основою. Найхарактернішою спорудою такого типу є знаменита ратуша в Антверпені (1560–1564), побудована талановитим нідерландським архітектором Корнеліусом Флорісом, у якій готичні конструктивні мотиви, збагачені декоративними можливостями ордера, набули оригінальної трактовки.

Однак тенденція до зближення готичних і ренесансних форм, започаткована Корнеліусом Флорісом в Антверпенській ратуші, в нідерландській архітектурі довго не протрималася. Через два роки після завершення будівництва ратуші почалася національно-визвольна війна нідерландського народу проти іспанських колонізаторів, і будівництво більш-менш визначних архітектурних споруд у країні надовго припинилося, затримавши розвиток національної архітектури.

Більш успішно розвивалося мистецтво книжкової мініатюри, яке базувалося на давніх традиціях. Ще в XIII–XIV ст. нідерландські мініатюристи користувалися славою кращих у Європі, багато з них виїжджали в різні країни і плідно співпрацювали там з місцевими митцями. Так в середині XIV ст. утворилася сильна франко-нідерландська школа мініатюристів, митців, які на високому рівні ілюстрували не лише богослужбні книги, а й твори ренесансних і античних авторів — Петрарки, Боккаччо, Вергілія, Овідія та ін.

Знайомство нідерландських мініатюристів з творами митців італійського Проторенесансу сприяло поступовому переборенню площинності зображення, переходу від абстрактних форм до конкретної реальності, від лінії — до використання кольору і



освітлення в передачі простору і людських постатей, зокрема в малюнках пейзажного плану.

Найвизначнішою пам'яткою нідерландської книжкової мініатюри XV ст. вважається так званий «Пишний Часослов герцога Беррійського» (1413–1416), ілюстрований митцями франко-фламандійської школи мініатюристів — нідерландцями за походженням братами Лімбург. Ілюстрації, основним змістом яких є зображення сцен придворного побуту і сезонних польових робіт, — це вже справжні невеличкі картини, пройняті тонким відчуттям природи, колориту кожної з пір року.

Однак найповніше художній геній нідерландців розкрився у мистецтві станкового малярства. XV–XVI ст. у Нідерландах — це доба, яка дала світові ціле сузір'я геніальних митців, творчість яких увійшла до золотого фонду не лише нідерландського, а й світового мистецтва. Ян ван Ейк, Рогир ван дер Вейден, Хуго ван дер Гус, Ханс Мемлінг, Ієронім Босх, Пітер Брейгель Старший залишили після себе шедеври величезної художньої цінності, які й сьогодні заворожують нас високою одухотвореністю образів, майстерністю малюнка й композиції, чарівним сяянням фарб і розкривають перед нами прекрасний світ, багатий і різноманітний у своїх проявах. Саме творчість нідерландських митців найбільш яскраво характеризує процеси, які відбулися в малярському мистецтві всього північного Відродження.

Родоначальниками нідерландського Відродження справедливо вважаються брати Губерт і Ян ван Ейки — автори знаменитого Гентського вітваря (1432, м. Гент, церква св. Бавона) — твору, який визначив магістральний шлях розвитку нідерландського малярства всього XV ст. Губерт помер молодим у розпалі роботи над вітварем, а тому основним виконавцем Гентського вітваря прийнято вважати молодшого брата — Яна ван Ейка (1390–1441).

Гентський вітвар, як і всі інші тогочасні твори цього жанру, бере свій початок у середньовічних зображеннях «Страшних судів», у яких втілювалася ідея про будову Всесвіту. Згідно з вченням християнських теологів, Всесвіт складається з двох світів: вищого, небесного, і нижчого, земного, які різко протиставля-

лися один одному. Перший з них вважався праведним і вічним, а другий — гріховним і тлінним. Символом першого був Рай, а другого — пекло.

Ян ван Ейк рішуче відійшов від такого розуміння світобудови. Натхненний ідеями пантеїзму, він створив новий, глибоко поетичний образ Всесвіту, у якому два світи — небесний і земний не протиставляються один одному, а як цілком рівнозначні і бездоганно прекрасні у своїй божественній суті доповнюють один одного.

У малярському відношенні Гентський вівтар — це своєрідний поліптих, композиції якого розміщені як на зовнішній, так і на внутрішній стороні вівтарної споруди. Їх мета — викликати у віруючих наочне уявлення про основні складові Всесвіту — Бога, землю, людину.

Центральною композицією зовнішньої сторони поліптиха, яку можна було спостерігати у будні, коли вівтар знаходився у закритому, згорнутому стані, є композиція «Благовіщення» (верхній ярус), а також портретні зображення замовників вівтаря — Йокудаса Вейде і його дружини Єлизавети Бурлют (нижній ярус).

Сцена «Благовіщення» розгортається в суто земних обставинах — в кімнаті Марії, інтер'єр якої відтворює житло типової бюргерської родини. Увагу глядача привертають майстерно і любовно «виписані» деталі: кам'яна підлога, отиньковані стіни, умивальник, схований у ніші, рушник на гвіздку тощо. Через відкрите вікно видно вулицю нідерландського міста з гостроверхими будівлями і смужкою блакитного неба над ними. Панує атмосфера затишку, спокою і разом з тим передчуття радісного очікування чогось важливого, урочистого, доленосного.

Постаті Йокудаса Вейде і його дружини виступають ніби середньою ланкою, яка пов'язує зображену в сцені «Благовіщення» знаменну подію священної історії з реальним земним життям.

У портреті Йокудаса Вейде, як і його дружини, детально передано найдрібніші риси обличчя — кожну зморшку, жилку, бородавку тощо. Яну ван Ейку не було потреби конструювати ідеальний образ, як то робили його італійські колеги, він був переконаний, що людина цінна уже своїм реальним існуванням,




адже вона — творіння Боже. Йокудас Вейд постає перед глядачем як типовий нідерландський бюргер — чопорний, практичний і набожний.

У святкові дні стулки вітваря розкривалися і глядач немов би переносився в інший світ — у світ небесний, сяючий і казково-прекрасний. У центрі цього світу — велична постать Бога-отця в оточенні Івана Хрестителя і Марії (центральна композиція верхнього ярусу). Обличчя Бога серйозне, погляд спрямований в простір, жестом правої руки він благословляє створений ним світ. Пломенючий колір одягу Бога чарівними відблисками спалахує в найвіддаленіших куточках поліптиха.

У нижньому ярусі внутрішньої сторони вітваря зображено сцену поклоніння священному ягняті — символу жертвовної місії Христа. Сцена зображена на тлі казкового райського пейзажу, залитого лучезарним сяйвом. Зібрані зі всіх куточків землі праведники — апостоли, пророки, святі мученики зі співами й молитвами оточують священну жертву, готуючись до акту офірування. Трактований панорамно, простір викликає ілюзію його безмежності, створюється враження, ніби митець вмістив у своїй картині цілий світ. Два яруси вітваря — два світи, дві реальності. Разом взяті, вони становлять єдність, в основі якої — Бог і його найцінніші творіння — природа і людина.

Автор Гентського вітваря виробив власний художній стиль, на базі якого відбувався розвиток нідерландського малярства протягом всього XV ст. Визначальними якостями цього стилю є геніальна простота і ясність образної мови, користуючись засобами якої митець прагне передати багатогранність явищ дійсності у всій їхній складності і розмаїтті.

Наскрізна ідея всієї творчості Яна ван Ейка — прославлення відвічної краси всього сущого, створеного Богом. Звідси прагнення до скрупульозної, ювілірної шліфовки форми з метою її максимальної естетизації. При цьому важливу роль відіграють засоби світлотіні й колориту і, зокрема, продумане поєднання локальних кольорів, які ніби доповнюють один одного. Серед тогочасних майстрів пензля не було рівних Яну ван Ейку в майстерності зо-



---

браження природи, зокрема в передачі світло-повітряного середовища, синяви неба, розмаїття дерев, квітів, трав. Незрівнянні й інтер'єри митця з майстерним зображенням у них предметів побуту, віртуозною передачею фактури матеріалу — дерева, металу, скла, тканин тощо.

Ян ван Ейк першим в нідерландському малярському мистецтві оволодів об'ємним моделюванням форми, розробив техніку олійного малярства, яку в нього запозичили митці інших країн, у тому числі й такі визначні майстри італійського Відродження, як Леонардо да Вінчі й Тиціан.

Особливе місце в творчості Яна ван Ейка посідає портретний жанр. Саме в галузі портрета найбільш виразно і послідовно виявилися риси нового гуманістичного підходу митця до трактовки людських образів. Збереглося близько десятка портретів, визначних такими, що достовірно належать Яну ван Ейку. Це переважно невеликі за розміром погрудні портрети, у яких основна увага звернена на зображення обличчя. У них марно шукати поглибленої психологічної характеристики, різких душевних рухів, а тим більше — проявів активної дії, внутрішньої енергії, що було характерним для італійського ренесансного портрета. Як правило, портретовані виглядають у них спокійними, впевненими в собі, з розвиненим почуттям власної гідності.

Серед портретів ван Ейка особливою майстерністю виділяється парний «Портрет подружжя Арнольфіні» (1834). Представника інтересів торгового дому Медичі у м. Брюгге — італійця Джованні Арнольфіні і його дружину Джованну Ян ван Ейк зобразив в інтер'єрі кімнати у момент прийняття ними шлюбу. Серйозний, зосереджений погляд, впевнений жест руки Джованні, в якій він тримає руку нареченої, свідчать про властиве йому почуття відповідальності, т. д. як миловидне обличчя Джованни виражає покірність, довірливість. З винятковою майстерністю зображено інтер'єр, окремі деталі якого (яблука, розсипані на вікні і рундуці, чотки, запалена свічка, собачка, як символ вірності, тощо) наділені символічним змістом. Кімната наповнена світлом і повітрям, зеленувато-коричневі тони колориту розроблені в найтонших градаціях.






Мистецтво Яна ван Ейка стало могутнім стимулом подальшого розвитку нідерландського малярства, під його благодотворним впливом формувалося творче обличчя цілого ряду митців, у тому числі й таких високо обдарованих малярів, як Рогир ван дер Вейден і Хуго ван дер Гус.

Рогир ван дер Вейден (справжнє ім'я Роже де ля Пастюр; 1399–1464) — другий після Яна ван Ейка великий маляр XV ст. — золотого віку нідерландського малярства. Творчість його знаменує початок нового етапу в історії нідерландського малярства, який характеризується поступовим відходом від пантеїстичного прославляння дійсності.

Рогир ван дер Вейден багато чого взяв у свого знаменитого попередника: оволодів умінням передавати тривимірний простір і світло-повітряне середовище, навчився будувати жанрову сцену, об'ємно моделювати форму людського тіла, віртуозно зображувати предмети матеріального світу. Однак спрямованість його творчості була вже іншою, далеко не такою оптимістичною. Якщо Ян ван Ейк у своєму Гентському вівтарі, зокрема в центральній сцені поліптиха «Поклоніння священному ягнятю», втілює оптимістичну ідею спасіння людства ціною жертвних мук Христа, то Рогир ван дер Вейден в одному з найвидатніших своїх творів — поліптиху «Страшний суд» акцентує увагу глядача на неминучості безвихідної долі всіх смертних — стати перед судом праведним. Ян ван Ейк втілював у своїх образах ідею вічної краси і гармонійної досконалості світу і людської особистості, т. д. як Рогир ван дер Вейден заглибився в інший світ — багатий і складний внутрішній світ людини, світ її емоцій, почуттів, переживань. Герої творів Рогира не схожі на спокійних, врівноважених персонажів Яна ван Ейка, їхні обличчя, міміка, жести, рухи виражають напружене духовне життя. Ніхто до Рогира не міг так переконливо передавати душевний стан людини: сум, смирення, екстаз, схвильованість тощо.

Помітне місце у творчості Рогира ван дер Вейдена посідає портретний жанр. Портретував митець в основному представників знаті — герцогів, дворян, вищих чинів духовництва, намагаючись



---

підкреслити при цьому їх високе соціальне становище. Для митця важливим було не стільки об'єктивно передати зовнішність персонажів, скільки вловити найбільш суттєве в їх характері і акцентувати на ньому увагу. Характеристики людей на портретах Рогира ван дер Вейдена гострі, відточені, напружені, іноді навіть гротескні. Характерним у цьому плані є зокрема портрет Франческо д'Есте з Нью-Йоркського Метрополітен-музею (1450) — один з найкращих у портретній галереї митця, в якому образ портретованого схарактеризовано з граничною експресивністю.

Важливою постаттю у нідерландському малярстві XV ст. був Хуго ван дер Гус (1435–1482) — третій після Яна ван Ейка і Рогира ван дер Вейдена великий маляр нідерландського Відродження.

Митець-новатор, Хуго ван дер Гус вніс у нідерландське мистецтво нові акценти. Достатньо відзначити, що він першим створив підкреслені демократичні образи простих людей — селян, робітників, пастухів, зробивши їх персонажами своїх релігійних композицій. Як і ван Ейк, Хуго ван дер Гус був у захваті від краси і гармонії світобудови, але увагу зосередив не на пантеїстичному прославленню природи і речей матеріального світу, а на сфері духовного життя людини. Духовною енергією і експресією його герої нагадують образи Рогира ван дер Вейдена, однак експресія ця має іншу, більш земну і конкретну, основу. Досконале знання будови людського обличчя, специфічної виразності рук дозволяло Хуго ван дер Гусу передавати найтонші рухи людської душі, що він блискуче продемонстрував у найвизначнішому своєму творі — знаменитому вівтарі Портінарі (1476–1478). Винятково високого рівня майстерності досяг Хуго ван дер Гус у передачі простору. У наповненні його світлом і повітрям. Пейзажі в його творах набагато природніші, ніж величні ландшафти Яна ван Ейка, більш «земні» і конкретні.

Завершив золотий вік нідерландського малярства своєю творчістю Ханс Мемлінг (1433–1494) — останній великий маляр XV ст. На відміну від емоціонально напружених, драматичних творів Рогира ван дер Вейдена і Хуго ван дер Гуса створені Хансом Мемлінгом образи відзначаються врівноваженістю, спокоєм і



підкресленим ліризмом. Такими є, зокрема, його численні мадонни з їх душевною м'якістю, замріяністю, зображені у вітварних композиціях митця на тлі розкішних інтер'єрів, з вікон яких, як правило, видніються такі ж замріяні, глибоко поетичні краєвиди з смужкою блакитного неба чи вежами готичних храмів.

Гуманним, доброзичливим ставленням до людини відзначаються портрети Ханса Мемлінга. Саме ця якість митця дозволила йому створити правдиві, глибоко привабливі образи портретованих, домінуючою рисою характеру яких є суто ренесансне почуття власної гідності («Портрет Томазо Портінарі з дружиною», «Портрет молодої людини» та ін.).

Кінець XV–XVI ст. — якісно новий етап в історії мистецтва нідерландського Відродження, ознаменований наростанням кризи гуманістичних ідей і появою нових тенденцій в естетичному осмисленні дійсності. Під впливом подій національно-визвольної боротьби і загострення соціальних конфліктів нідерландці поступово втрачають основну свою опору, якою живилося мистецтво золотого віку, — віру в гармонійну досконалість світу і людини в ньому. Поява нових загадкових і загрозливих явищ у суспільному житті викликала необхідність вироблення адекватних засобів їх відображення засобами мистецтва. Це змусило митців звернутися до середньовічних алегорій і демонології, а також до багатющої скарбниці народної творчості — прислів'їв, приказок, легенд, притч, загадок, народних пісень тощо. Перекладені на мову образотворчого мистецтва, вони відіграли важливу роль у демократизації нідерландського малярства, яке за своїм соціальним звучанням не мало собі рівних. У таких умовах формувалося творче обличчя найвизначніших нідерландських митців кінця XV–XVI ст.: Ієроніма Босха і Пітера Брейгеля Старшого.

Історія європейського малярства не знає митця більш загадкового, ніж Ієронім Босх (справжнє ім'я Ієронімус ван Акенс, помер у 1516 р.). Сучасники вважали його диваком, жартівником, надзвичайно обдарованим фантазером, майстром малювати найневірогідніші сцени, страшні і смішні одночасно. Тривалий час такої думки притримувались і історики мистецтва. Визнання

супільно-естетичної важливості творчої спадщини видатного митця, осягнення її суті стало можливим лише в результаті досліджень, здійснених протягом XX ст.

Мистецтво Босха вражає своєю незвичайністю — нічого подібного раніше в нідерландському малярстві не було. Дивними і незрозумілими видаються його картини. То в них кишать небачені страховиська, то раптом перед глядачем відкриваються чудові, залиті світлом панорамні пейзажі. Елементи середньовічного світогляду автора поєднуються в них з геніальними відкриттями, які багато дали мистецтву майбутніх століть. До Босха мистецтво Відродження лише утверджувало земний світ і людину, Босх вніс у зображення дійсності новий аспект — заперечення і засудження вад суспільного життя.

Головною темою, яка об'єднує всі твори Босха, є тема боротьби добра і зла, вищих, божественних, прихильних до людини сил з силами сатанинськими, гріховними, ворожими людині. Розкриваючи цю тему, митець звертається до зрозумілої його сучасникам мови алегорій і символів, широко використовуючи з цією метою засоби демонології і фольклору.

Однією з визначальних рис творчості Босха є переплетення в ній реального з ірреальним, фантастичним. Майже у кожному творі митця поряд з людськими образами діють дивовижні, одночасно страшні і смішні своєю потворністю істоти, які поєднують в собі різні тваринні форми або ж тваринні форми з формами предметів неживого світу. При цьому маляр навмисне ставить їх у найнеймовірніші стосунки.

Босх далеко не першим ввів у мистецтво образи нечистої сили. Відомо, що ці образи посідали суттєве місце у середньовічному мистецтві, зокрема в романських і готичних соборах, де їм відводилось строго визначене місце. У картинах Босха демонічні, сатанинські образи нерідко виходять на перший план, заповнюючи майже весь простір картини. Високе, небесне і нище, земне, гріховне переплітаються у творах митця, взаємодіють і борються між собою. Уже це іконографічне нововведення свідчить про суттєві світоглядні зміни, які відбулися протягом XV ст. Віра в




торжество божественної гармонії і краси, властива Яну ван Ейку і його сучасникам, змінилася не лише скептичним, а й критичним поглядом на світ.

Як і більшість митців, творчість яких розвивалася на базі досягнень середньовічного мистецтва, Босх мислив космічними категоріями, твори його дають всеохоплюючу картину світу. Передусім це стосується великих вітварних триптихів («Віз сіна», «Сад земних насолод», «Страшний суд» та ін.), у яких репрезентовано цілу світоглядну програму. Тут ми знайдемо зображення всіх складових Космосу — неба, землі, раю і пекла — і всюди відбувається запекла боротьба світла і тьми, праведних і гріховних сил.

Типова і найбільш характерна у цьому плані вітварна композиція «Віз сіна», в основі сюжету якої лежить старе фламандське прислів'я: «Світ — скирта сіна, і кожний бере з неї те, що пощастить схопити». У центральній сцені триптиха зображено великий віз сіна, який повільно рухається в пекло. Тягнуть віз страшні потвори, а за ним у надзвичайному збудженні й нестямі безладно рухається людський натовп. Немов одурілі, люди кидаються на віз, намагаючись вирвати з нього віхоть сіна, падають під колеса, убивають один одного; а ті, що сидять на возі, цілються, забавляються музикою. Сатана підіграє їм на дудці, в усіх куточках картини біснується нечиста сила. А вгорі з небес спостерігає за тим, що відбувається на землі, сповнений печалі Христос.

«Віз сіна», таким чином, є алегоричним образом гріховності світу і людини в ньому. Босх болісно переживає за долю людства і попереджає його, лякаючи майбутньою катастрофою.

Босха хвилює не лише доля людства загалом, а й доля окремої людини. У цьому плані показова намальована на дверях вітваря композиція, відома під умовними назвами «Блудний син» або «Бродяга» — один із шедеврів митця. Перед глядачем постає якась недоладна, до краю виснажена людина у порваному вбранні, яка збирається залишити свій тимчасовий злидений притулок (напівзруйнований дім з продирявленою покрівлею) і відправитися в мандри. Як складеться її доля в майбутньому? Відповідь на це запитання глядач може знайти, розшифрувавши зображені митцем



---

символічні деталі: зліва від мандрівника розбійники розправляються зі своєю жертвою, справа проходить під шибеницею селянин, а попереду — місток з проломленими дошками. Мимоволі напрашується висновок: у гріховному світі людині важко знайти захист від зла, чекати чогось доброго.

Однак світогляд Босха не був таким уже песимістичним. Важливо, що скепсис митець поширює лише на зворотний, гріховний аспект життя. У зовсім іншій манері зображує Босх природу, речі матеріального світу. Світлі, оптимістичні пейзажі в його картинах такі ж майстерні і безкінечні, як і пейзажі його попередників Яна ван Ейка, Рогира ван дер Вейдена і Хуго ван дер Гуса. Творчістю Босха завершився золотий вік нідерландського малярства і розпочався новий його етап — малярство XVI ст., найвизначнішим представником якого став геніальний маляр Пітер Брейгель Старший (1525/30 — 1569).

Творчість Пітера Брейгеля увібрала в себе все найцінніше з того, що було досягнуто його попередниками — митцями золотого віку нідерландського малярства. Від Яна ван Ейка у Брейгеля — замилювання красою і гармонійністю світу, тяжіння до зображення космічних панорамних пейзажів; від Рогира і Хуго ван дер Гуса — інтерес до внутрішнього світу людини, до зображення народних типів; від Босха — захоплення фольклором і народною демонологією. Все це, перетоплене в горнилі могутнього таланту митця, дало нову якість, привело до створення цілого ряду шедеврів світового рівня.

Брейгель першим в історії західноєвропейського малярства звернувся до зображення колективного образу народу, створивши панорамні сцени народного життя в картинах «Битва Карнавала і Поста» і «Фламандські прислів'я» (обидві датовані 1559 р.). У першій з них зображено площу фламандського міста в день Карнавалу, вщерть заповнену святкуючим натовпом — маленькими фігурками переряджених жебраків, торговок, ченців, гуляк тощо, які перебувають у стані суетливого руху і нестримних веселощів. Митець створив сцену всеохоплюючих народних веселощів, бурхливої людської стихії, коріння якої криються у



сивій давнині. Усвідомивши космічну неосяжність світу, Брейгель відчув і іншу космічність — космічність народу, людської маси, яка уявляється митцеві чимось подібним до мурашника. Його герої одночасно і забавні, і нікчемні, настільки життєво правдиві, наскільки ж і гротескні, а тому створена малярем життєрадісна феєрія святковості не позбавлена разом з тим певного відтінку гіркуватої іронії.

Початок 1560-х рр. в історії Нідерландів ознаменований піком репресій, які чинили іспанські колонізатори і католицька церква по відношенню до протестантського населення Нідерландів. Брейгель відреагував на ці трагічні події творами, які своєю зловищою фантастичністю перевершують твори Босха. Йдеться, зокрема, про картину «Тріумф смерті» (1561, Мадрид, Прадо), в якій зображені страшні сцени масового нищення людей дивовижними страховиськами. Осуд людського безумства, пожадливісті і жорстокості переростає тут у глибокі роздуми митця про майбутню долю людства. При всій фантастичності цього твору, він містить у собі гостре відчуття реальності, духу сучасного митцеві життя.

Поступово трагічні ноти у творчості Брейгеля змінюються настроями душевної м'якості, самотності, він знову повертається до реальних форм і створює цикл пейзажів, які належать до найцінніших надбань світового малярства. Це, зокрема, знамениті пейзажі, присвячені порам року: «Похмурий день», «Жнива», «Повернення череди», «Мисливці на снігу» та ін. Природа у цих творах Брейгеля грандіозна у своїй космічній безмежності і разом з тим достовірна, близька людині і зрозуміла їй. Брейгель з небувалою до того у всьому європейському малярстві майстерністю зумів передати стан природи у ту чи іншу пору року: відчуття прохолодного вітру у похмурий день ранньої весни («Похмурий день»), літньої спеки («Жнива»), синюватої білизни снігу і свіжості морозного повітря («Мисливці на снігу»).

Світ природи, відтворений Брейгелем, заселений людьми фізично здоровими, міцними, діяльними, працелюбними, які відчувають своє органічне злиття з природою. І саме в цьому злитті з природою, у праці, в розумному, гармонійному бутті,

стверджує митець своїми картинами, і полягає смисл людського існування.

У 1866 р. у Нідерландах вибухнула революція, народ піднявся на боротьбу з іспанськими колонізаторами і католицькою реакцією. Творчість Брейгеля з цього часу найтіснішим чином пов'язана з цими подіями. Відомо, що основною силою революції був народ, простий люд і передусім селянство, яке піддавалося особливому гнітові і репресіям за свою приверженість до протестантської релігії. Простолудин, селянин стає основним героєм картин Брейгеля («Селянський танець», «Селянське весілля» та ін.). Герої цих творів — це вже не дрібні фігурки людей, які копошилися на вулиці фламандського міста у картині «Фламандські прислів'я», а масштабні, монументальні образи селян, зображені з безкомпромісною, навіть нещадною, правдивістю. Їхні характерні обличчя, дещо незграбні рухи і грубуваті поведки породжують відчуття неабиякої стихійної сили, здатної здолати всі перешкоди.

В останній рік свого життя (1568) Брейгель створив ряд картин («Мізантроп», «Каліки», «Сліпці»), позначених похмуризмом, навіть трагічним настроєм, породженим кризою ренесансних ідей і оптимістичних світоглядних переконань митця. Шлях сліпців у його знаменитій картині «Сліпці» — це шлях всього людства, змушеного вічно блукати у пільмі і невідомості. Символічно, що страшна своїм трагізмом сцена вирішена на тлі безлюдного, сповненого тиші і весняної свіжості поетичного пейзажу. Митець ніби хоче сказати глядачеві: доля людства — трагічна і безвітна, і лише природа — чиста, спокійна і вічна.

Брейгель завершив добу нідерландського Відродження. Після його смерті в останній третині XVI ст. нідерландські митці не створили нічого такого, що могло зрівнятися з творами їхніх великих попередників.





## ВІДРОДЖЕННЯ В НІМЕЧЧИНІ

**В**ідродження в Німеччині — явище глибоко своєрідне і національно самобутнє. По-перше, воно тривало всього кілька десятиліть (перша чверть XVI ст.), і за цей короткий період німецька культура явила світові мистецькі цінності найвищої якості, зокрема в галузі образотворчого мистецтва. По-друге, німецьке Відродження відбувалося в надзвичайно драматичних історичних обставинах — в умовах непримиренної релігійної боротьби і гострих соціальних потрясінь.

На переломі XV—XVI ст. Німеччина являла собою лоскутну державу, яка складалася з великої кількості більших чи менших феодальних володінь, лише номінально об'єднаних під владою імператора. Володарі великих князівств, прагнучи зберегти свою необмежену владу, всіма засобами противилися об'єднанню країни. Феодальний гніт в Німеччині на ту пору дійшов свого апогею. Найчисленніший соціальний прошарок населення — селянство було остаточно закріпачено і знемагало від непосильних податків. У злиденному становищі перебували і міські низи: ремісники, підмайстри, поденщики. Від князівського свавілля потерпало також бюргерство і імперське лицарство, яке на той час уже сходило з історичної сцени. Все це викликало незадоволення і протести з боку майже всіх верств населення. Особливу і загальну ненависть викликало католицьке духовенство своєю аморальністю, ненаситністю, розпустою. В країні назривала криза, яка, врешті-решт, вибухнула, з одного боку, могутнім антикатолицьким, спрямованим на реформу церкви, рухом, початок якому поклали знамениті тези Лютера, прибиті на дверях віттенберзької церкви у 1517 р., а з другого — Селянською війною 1524—1525 рр. Все це не могло не позначитися на змісті і специфіці німецького Відродження.



Значну роль в ідеологічній підготовці загальнонаціонального опору реакції, як і в розвитку національної культури, відіграв гуманістичний рух. Започаткований у середині XV ст., він набув особливої інтенсивності саме в добу найбільших революційних потрясінь кінця XV — початку XVI ст. Німецькі гуманісти, серед яких виділяються імена Йоганна Рейхліна, Ульріха фон Гуттена, Луціана Руфа, а також нідерландця Еразма Роттердамського, який тісно співробітничав зі своїми німецькими колегами, та ряд інших, на відміну від своїх більш радикально налаштованих італійських учителів цікавилися головним чином питаннями богослов'я, у яке вони вносили дух критичного вільнодумства, підриваючи тим самим основи догматичного церковного вчення, а також проблемами філології. Дякуючи старанням гуманістів у німецьких університетах засновуються кафедри риторики і поетики, коментуються латинські і грецькі класики, переводяться на німецьку мову твори античних і італійських авторів. Найбільш радикальні з них виступали з вимогами національно-політичної єдності Німеччини, її вивольнення з-під влади Ватикану.

У процесі релігійно-політичної полеміки, яка розгорнулася в країні, зароджується і інтенсивно розвивається гуманістична література, репрезентована такими визначними творами, як підготовлений Ульріхом фон Гуттеном колективний збірник «Листи темних людей» (1515–1517), «Цех шахраїв» Т. Мурнера (1512), згадана уже раніше «Похвала Глупоті» Еразма Роттердамського (1509). Основне спрямування цих творів — гостра критика і нещадне висміювання догматизму і обскуратизму церковників, а також засудження аморальності католицьких священнослужителів.

Поряд з гуманістичною літературою, в основному латиномовною, розвивається бюргерська художня література німецькою мовою, пов'язана з традиціями середньовічної міської культури. Найбільш відомими її представниками були Себастьян Брант (1457–1521), Томас Мурнер (1475–1573) і Ганс Сакс (1494–1576).




У своєму сатирично-повчальному віршованому творі «Корабель дурнів» (1494) Брант поставив перед судом розуму носіїв найрізноманітніших моральних і соціальних пороків: невігласів-професорів, користолюбців-ченців, підлабузників, легковажних чоловіків, злих і сварливих жінок тощо. Пройнятий бажанням змінити життя німецького суспільства на краще, автор вирішив посадити своїх персонажів на корабель і відправити у країну дурнів — Нарраганію. Кожному з них автор читає проповідь, переписуючи її моральними прикладами і сентенціями. Твір свідчить про добру обізнаність Бранта з античною літературою, у ньому є чимало посилань на грецьких і римських авторів. Разом з тим «Корабель дурнів» — твір національний як за змістом, так і за формою. Написаний добірною мовою з широким використанням народних дотепів, приказок, прислів'їв, він одразу ж після надрукування набув широкої популярності і був перекладений на інші європейські мови. За його мотивом видатний нідерландський маляр Ієронім Босх згодом створить однойменний, широко відомий нині малярський твір.

Послідовник Бранта в галузі сатири Томас Мурнер у засудженні суспільних пороків був ще більш радикальним. У своїх віршованих сатирах («Цех шахраїв» та ін.) він основний наголос робить на соціальному аспекті. Об'єктами його висміювання стають тирани, оточені підлабузниками, рицарі-грабіжники, морально зіпсовані і пожадливі представники кліру. Мурнер відкрито виступає на захист поневолених селян, що викликало різкі напади на нього з боку ворожого Реформації табору.

Типовим представником бюргерської літератури був Ганс Сакс (1494–1576). Уродженець Нюрнберга, швець за професією, він був органічно зв'язаний з міською культурою, що й визначило характер його творчості, яка базувалася на традиціях середньовічної міської літератури.

Літературна спадщина Сакса надзвичайно обширна і різноманітна як за тематикою, так і за жанрами. Плодовитий і популярний у свій час мейстерзінгер (автор численних ліричних і духовних пісень, яких налічується понад чотири тисячі), він



---

писав також повчальні шпрухи, шванки, комічні бойки, діалоги, п'єси для самодіяльних вистав. Сюжети для своїх творів Сакс черпав з різних джерел — з історичних хронік, Біблії, античної міфології тощо, однак в трактовці письменника вони завжди відтворюють національне життя, побут і звичаї німецького народу.

Початок літературної діяльності Сакса припадає на період найбільш гострої політичної боротьби в Німеччині, викликані Реформацією і Селянською війною, що позначилося на його ранніх творах, спрямованих проти реакційного католицького духовенства (діалог «Суперечка між священником і шевцем» та ін.), однак згодом він відходить від політичної тематики, зосередившись на темах і мотивах побутового характеру.

Головна привабливість творчості Сакса — в її демократичному спрямуванні, простоті і світлому оптимізмі. Залишаючись у рамках середньовічної жанрової традиції з її постійними сюжетами і характерами, Сакс зумів створити цілу галерею сучасних йому типів і жанрових сцен, змальованих з неабиякою спостережливістю і доброзичливим гумором. Творчість Сакса користувалася великою популярністю у сучасного йому читача, твори його багато разів перевидавалися. Згодом Сакса високо оцінив Гете за народний характер його творчості, присвятивши йому вірш «Поетичне покликання Ганса Сакса», а Ріхард Вагнер увіковічив образ письменника у музичній драмі «Нюрнберзькі мейстерзінгери».

Ідеї і явища суспільного життя, породжені Ренесансом, знайшли певне відбиття в народній літературі, зокрема в народних романах «Тіль Уленшпігель» і «Доктор Фауст». Перший з них пронизаний настроєм гострого соціального протесту і ненависті до гнобителів, який визрівав у народі напередодні Селянської війни. Виразником цього настрою став головний герой роману — дотепний і кмітливий селянин Тіль Уленшпігель — втілення невичерпної народної мудрості, кмітливості і волелюбності. У другому з названих романів всупереч негативному ставленню автора до героя — доктора Фауста відчувається скрита в підтексті



ідея емансипації людської особистості від догматичного церковного світогляду, прагнення її до наукових знань, до насолоди чуттєвими радощами життя.


І все ж порівняно з породженим Ренесансом блискучим розквітом літератури в інших країнах Європи німецьке Відродження в галузі словесної творчості не створило художніх пам'яток, які мали б загальноєвропейський резонанс.

\* \* \*

В архітектурі Німеччини, як і в архітектурі Нідерландів, не відбулося рішучого повороту до нового образного змісту і нової образної мови, як то мало місце в Італії. Протягом майже всього XV ст. в основному добудовувались грандіозні готичні собори, закладені ще в попередню добу, і будувалися нові, правда, уже значно менших розмірів, з однаковою висотою нефів і без трапсентів, що сприяло злиттю їх внутрішнього простору.

Нові Ренесансні віяння все ж пробивалися крізь товщу середньовічних готичних нашарувань, що позначилося передусім на зростанні питомої ваги світських будівель порівняно з храмовими. З початком XVI ст. у великих торговельних центрах світська архітектура уже відіграє провідну роль. Чітко окреслилися, зокрема, два типи споруд: житловий будинок-особняк, замовниками якого були представники міського патріархату, і ратуша — неодмінний атрибут кожного німецького міста. Будувалися також будівлі господарчого призначення: торгові гільдійські дома, склади, вагівниці, бойні тощо.

Політична роздрібненість країни затримувала формування єдиного національного стилю. У той час як архітектура північно-західних земель (Вестфалії, Макленбурга, частково Пруссії) базувалася на середньовічних пізньоготичних традиціях і зазнавала значного впливу архітектури сусідніх Нідерландів, у південних та центральних землях (Франконія, Баварія, Швабія, Ельзас) формується стильова течія, яка характеризується відчутними



---

ренесансними рисами, а саме: гармонійністю пропорцій і упорядкованістю планів архітектурних споруд, чітким розподілом архітектурних мас, застосуванням елементів ордерної системи тощо.

Поступово протягом XVI ст. з названих течій формується своєрідний національний стиль, у якому ренесансні риси поєднуються з підвищеною декоративністю і ошатністю архітектурних будівель. Широко застосовуються, зокрема, такі елементи архітектурного декору, як ступінчаті фронтони, прикрашені скульптурою портали, різноманітні за формою і величиною виступи стін, башти, східці, галереї тощо. Підпорядковані єдності задуму, ці елементи набувають тепер нового змісту.

Найбільш характерний зразок такого стилю — знаменитий замок курфюрста Отто Генріха у Гейдельберзі (50-ті рр. XVI ст.). Фасад замку настільки щільно заповнений декоративними елементами, що не залишається жодного вільної ділянки стіни. Разом з тим щедро оформлені ренесансним орнаментом вікна, статуї у нішах, пілястри, щедро декорований скульптурою портал повністю підпорядковані ритмічному членуванню і чітким пропорціям будівлі. У такому ж стилі будується цілий ряд замків і житлових будинків-особняків у Нюрнберзі, Бремені, Любеку та в інших містах Німеччини.

\* \* \*

Художній геній німців, як і їх сусідів нідерландців, найповніше виявився у добу Відродження в образотворчому мистецтві, зокрема в гравюрі і малярстві. Найяскравішим його виразником став геніальний маляр і гравер, один з титанів Відродження Альбрехт Дюрер (1471–1528).

Ім'я Дюрера в історії світової культури стоїть поряд з іменами Леонардо да Вінчі, Рафаеля, Мікеланджело, Тиціана, Пітера Брейгеля Старшого, Сервантеса, Шекспіра. Він був не лише видатним маляром і графіком, але й авторитетним вченим свого часу — архітектором, математиком, будівником фортифікаційних



споруд, теоретиком мистецтва. Саме завдяки Дюреру в Німеччині в XVI ст. мистецтво відокремилось від ремесла.


Творча діяльність Дюрера протікала в критичних умовах Реформації і Селянської війни. Не належачи до жодного з політичних угруповань в революційній боротьбі, Дюрер всією спрямованістю своєї творчості стояв на чолі могутнього культурного руху, спрямованого на боротьбу за свободу людської особистості. Його творчість була гімном людині, силі і глибині її інтелекту.

Митець і культурний діяч загальноєвропейського масштабу, Дюрер був, разом з тим, глибоко національним у своїй творчості. Саме завдяки Дюреру перед світом вперше на зоровому рівні розкрився характер німецького національного життя, постали німецькі типи, характерні німецькі ландшафти. Разом з тим у його творчості міститься й важливий загальнолюдський зміст. Створені митцем численні образи представників різних соціальних прошарків німецького суспільства уособлюють в собі все людство — єдине у своїй людяності, у своїх прагненнях і сподіваннях.

Конгеніальний титанам італійського Відродження, Дюрер створив свій образ людини, відмінний від ідеалу Леонардо да Вінчі, Рафаеля чи Мікеланджело. Створений ним узагальнений ідеал позбавлений душевної гармонії. Натомість він сповнений бунтуючої внутрішньої сили, сумнівів і болісних роздумів.

Основним своїм учителем Дюрер вважав природу. Про це свідчать, зокрема, його численні малюнки з натури — тонкі аналітико-детальні ст. д.ї людських облич, тварин, рослин, пейзажів, комах тощо (всього їх нараховують понад 900), а також постійні і наполегливі ст. д.ювання людського тіла, викликані бажанням будь-що знайти визначені природою його ідеальні пропорції. «Воістину мистецтво міститься в природі, — записав Дюрер в одній з своїх пам'ятних книжок, — і хто зможе його виявити, той ним і володіє».

Другим важливим фактором, який помітно вплинув на формування ідейно-естетичних переконань Дюрера, було цілесприя-



---

моване і наполегливе ст. д.ювання творчості видатних митців італійського Відродження під час його тривалого перебування в Італії, зокрема у Венеції, у 1494–1495 рр. і 1505–1507 рр.

Геніальне художнє обдарування Дюрера з однаковою силою проявилось як у мистецтві гравюри, так і в малярстві.

Першим визначним твором Дюрера, який приніс йому загальне визнання, була серія гравюр на теми «Апокаліпсиса», виконаних у техніці ксилографії. Вибір теми не був випадковим. Наближалася кругла дата — 1500-й рік. Як і наприкінці першого тисячоліття, мільйони людей чекали неминучої загибелі світу. Есхатологічні настрої посилювались гострими внутрішніми суперечностями, які роздирали країну. Все частіше виникали заворушення сільської і міської бідноти — передвісники майбутньої кровопролитної селянської війни. Досконале володіння малюнком і технікою гравюри по дереву дозволило Дюреру створити справжню книгу з 15 листів великого формату, у якій на мову графіки перекладено найважливіші есхатологічні сцени з «Видіння євангеліста Іоанна». У 1498 р. гравюри були надруковані у двох виданнях з німецьким і латинським текстами.

У цьому творі Дюрера містичний зміст гравюр, алегоричність і символізм образів тісно переплітаються з переживаннями автора, викликаними бурхливими подіями часу. В алегоричних сценах перед сучасником поставали представники різних соціальних прошарків німецького суспільства, живі реальні люди, сповнені тривожних очікувань і переживань. Страшні сцени, що їх слідом за Іоанном переповідає Дюрер, набули в передреформістській Німеччині особливої актуальності і гостроти. Думки про рівність всіх людей перед Божою карою були втіхою для знедолених. Народ побачив в «Апокаліпсисі» свою книгу одкровлення і сприйняв її з надією на торжество справедливості.

Однією з найзнаменитіших в «Апокаліпсисі» є гравюра з зображенням чотирьох вершників, озброєних луком, мечем і терезами, які символізують собою сили, послані Богом для покарання грішного світу: війну, голод, спустошувальні хвороби, смерть. Під копитами їхніх коней гинуть всі, незалежно від свого





соціального стану: бідні й багаті, чоловіки й жінки, дорослі й діти. Темним середньовіччям віє від цієї гравюри Дюрера — художнього відображення страшної, кривавої дійсності, у яку жив і творив митець. Разом з тим символічним є те, що тема темряви, яка рухається вслід за вершниками, не охоплює всього зображення, а залишає місце й для теми світла (передній план) — теми надії.

Поява «Апокаліпсиса» стала важливою віхою не лише в творчості Дюрера, але й в розвитку загальноєвропейського гравірувального мистецтва, розкривши його великі потенційні можливості. Видатний митець домігся того, чого не могли домогтися його попередники, а саме — змушувати глядача в чорно-білому зображенні відчувати колір і фактуру зображуваних предметів: блиск металу, пушистість хутра, блиск дорогоцінного каміння тощо. Збагачена Дюрером мова символів дозволила йому передавати відчуття природних явищ — бурі, грози, граду, затемнення сонця і місяця. За словами великого друга Дюрера — Еразма Роттердамського, йому доступне все, навіть те, чого взагалі не можна виразити в чорно-білому зображенні — вогонь, проміння, блискавку, пелену туману, більше того — навіть душу людини і майже чи не сам її голос.

Особливого успіху досяг Дюрер як майстер гравюри на міді, створивши в період піку своєї творчості три найбільш знамениті гравюри: «Вершник, Смерть і Диявол», «Св. Ієронім» та «Меланхолія» — невеликі розміром, але трактовані як твори монументального мистецтва.

У першій з названих гравюр перед нами постає образ людини сильної волі і непохитної цілеспрямованості, яку ніщо не може зупинити на шляху до мети. Озброєний мечем і списом, вершник впевнено і безстрашно їде на могутньому коні через непрохідні лісові хаші, ігноруючи погрози з боку потворних страховиськ — Диявола і Смерті, які намагаються перетнути йому шлях. В образі вершника відбилися власні переконання Дюрера, його рішучість за будь-яких обставин залишатися вірним високим принципам гуманізму.



Свою близькість до гуманістів Дюрер засвідчив у гравюрі «Св. Ієронім». Як відомо, церковна іконографія, трактуючи образ цього святого, наголошувала передусім на його аскетичності, відлюдності, відгородженості від реального світу і вже потім — як одного з стовпів церковного вчення. Для Дюрера, як і для гуманістів, — це насамперед вчений-теолог, великий знавець древніх мов, перший перекладач Біблії на латинську мову. У добу Реформації ця сторона діяльності св. Ієроніма цінувалася особливо високо. Дюрер підносить образ св. Ієроніма, зобразивши його в затишній невеличкій келії в оточенні таких характерних для вченого атрибутів, як робочий стіл з пюпітрами для рукописів і книг, чорнильний набір, виписки з різних джерел на окремих листах. Світло, яке заповнює келійку, вінцем зібралось навколо голови Ієроніма, немов би випромінюючи його думки.

Найбільш знаменита і разом з тим найбільш загадкова третя гравюра — «Меланхолія», алегоричний зміст якої з трудом піддається тлумаченню. На передньому плані зображено могутню постать крилатої жінки в багатому вбранні, яка сидить в глибокій задумі. Навколо неї в хаотичному безладді розкидані різноманітні предмети: прибори точного вимірювання (лінійка, циркуль, годинник, терези), знаряддя ремесла (пилка, рубанок, молоток, обценьки), обладнання астрологічної лабораторії, матеріали дослідів з алхімії тощо. Над головою жінки висить таблиця з зображенням так званого «магічного хреста», поряд з нею — дзвін, пісочний годинник як символ неминучої смерті тощо. У верхньому лівому кутку — смужка краєвиду, на небі — веселка і кажан з написом на крилах: «Меланхолія I»).

Сотні дослідників протягом століть намагалися розшифрувати загадковий алегоричний зміст цього твору, однак і сьогодні багато чого залишається в ньому нез'ясованого. Найбільш достовірним видається твердження про те, що «Меланхолія» — це духовний автопортрет Дюрера, в якому геніальний митець висловив свої важкі роздуми про світ і мистецтво, про марність людських прагнень пізнати те, що відомо лише Творцеві. «Що




таке абсолютна краса? — запише він в одній з своїх пам'ятних книжок. — Цього не знає ніхто, крім Бога».

Звідси стає зрозумілим ідейний зміст створеного Дюрером образу. Усвідомлення неможливості пізнати вищу істину надломило душевні сили крилатої жінки, привело її в стан так званої меланхолійної одержимості, у якому, згідно з арістотелевським вченням про темперамент, найчастіше опиняються геніально обдаровані особистості. Саме тому й розкидані безладно найновіші на той час знаряддя людської діяльності. Дюреру, меланхоліку за темпераментом, душевний стан героїні гравюри був близьким і зрозумілим.

Один з найбільших майстрів гравюри у світовому мистецтві, Дюрер був також і одним з найбільших малярів, конгеніальним таким титанам, як Леонардо да Вінчі, Рафаель, Мікеланджело і Тиціан. Йому були підвладні всі малярські жанри: пейзаж, портрет, багатофігурна композиція на релігійні і міфологічні теми. У всіх цих жанрах Дюрер виступив як новатор, прокладаючи шляхи новому німецькому мистецтву.

Дюрер першим у німецькому малярстві відчув і зрозумів значення пейзажу. Життя природи набуло в його творах правдивого й переконливого вираження. Уже в ранній своїй творчості (1490-ті роки) митець створив ряд акварельних пейзажів, позначених відчуттям цілісного образу природи, незнайомого митцям попередньої доби («Вид Інсбрука», «Захід сонця», «Вид Тріеста» та ін.). Це свіжі, живі замальовки, які відзначаються вільною манерою акварельного письма, різноманітністю композиційного вирішення, а основне — у них відчувається жива душа природи, відкривається краса реального світу в її сприйнятті мислячою особистістю. Один з кращих творів цього циклу — акварель «Будинок біля ставка», на якій зображено самотній будиночок посеред ставка, оточений деревами. Будиночок віддзеркалюється в тихій воді ставка, немов купаючись в проміннях призахідного сонця. Пейзаж сповнений настроєм ледь помітного елегантного смутку. Такого тонкого відчуття природи до Дюрера німецьке пейзажне мистецтво не знало.



---

Дюрер створив перші в малярському мистецтві Німеччини релігійні композиції ренесансного характеру: Дрезденський вівтар (1496), «Оплакування Христа» (1500), «Поклоніння волохів» (1504), «Мадонна з немовлям» (1512) та ряд інших, у яких виявив зацікавленість живою мислячою людиною, її душевним станом і неповторним індивідуальним обличчям.

Людина постійно знаходилася у центрі уваги Дюрера, протягом всього життя його переслідувало прагнення будь-що розгадати закони побудови ідеальних пропорцій людського тіла, які — у цьому він був переконаний — були відомі грецьким і римським античним митцям. Звідси звернення Дюрера до портрета, в жанрі якого він створив ряд високомистецьких творів. Передусім — це прославлені автопортрети 1498, 1500 рр. — шедеври портретного мистецтва світового рівня.

У першому з названих творів з особливою силою виступає нове ренесансне ставлення митця до вирішення проблеми зображення власної особи. Портрет виконаний після повернення Дюрера з італійської подорожі, яка мала великий вплив на формування його як митця, зміцнивши в ньому почуття власної гідності і гордості за свою професію. Дюрер зобразив себе по пояс у багатому італійському одязі. Митець сидить біля відкритого вікна, за яким видніється гористий пейзаж. На плечі спадає довге золотисте старанно завите волосся. Спокійна вільна поза, уважний погляд широко відкритих очей створюють типове для портретів Ренесансу враження впевненості в собі. Справа внизу на темній стіні надпис: «Це я намалював самого себе. Мені було 26 років. Альбрехт Дюрер». Красива кольорова гама (поєднання сріблясто-сірих, чорних і зелених тонів (пейзаж) надає творові підкресленої вишуканості.

Не менш знаменитий і автопортрет, датований 1500 р. На цей раз Дюрер зобразив себе у фас, виділивши світлом головне — обличчя і праву руку, тонкі пальці якої нервово перебирають хутро коміра; все останнє — сховане в тінь. З автопортрета на глядача спрямований гострий погляд людини, яка насторожено дивиться на світ. Строго виважена композиція, приглушений




коричнюватий колорит надають створеному митцем образіві відтінку певної аскетичності. Не випадково у свій час побутувала думка, ніби Дюрер зобразив себе на цьому портреті в образі Христа.

Після тривалих пошуків класичної краси і численних спроб виробити ідеальні норми її втілення. Дюрер протягом 1510–1520 рр. створив ряд високомистецьких портретів своїх сучасників, переважно представників німецької інтелігенції, зокрема вчених-гуманістів Віллібальда Пікгеймера (1524) та Філіппа Меланхтона (1526), у яких сучасники митця постають такими, якими вони були в реальному житті — сповненими тривоги, внутрішньо суперечливими, індивідуально неповторними.

Лебединою піснею Дюрера стало монументальне художнє полотно — картина-диптих «Чотири апостоли» (1526), виконана за два роки до смерті великого маляра. В образах чотирьох апостолів: євангеліста Іоанна і апостола Петра (ліва частина диптиха), євангеліста Марка і апостола Павла (права частина диптиха) Дюрер створив узагальнені типізовані образи людини німецького Відродження, наголосивши на таких рисах її характеру, як мудрість, велика сила волі, глибока внутрішня значимість. Одягнені в багатий урочистий одяг, вони нагадують античні статуї. Разом з тим кожного з персонажів митець наділів яскраво вираженими індивідуальними рисами, персоніфікувавши в їхніх образах аристотелевське вчення про чотири людських темпераменти.

Диптих «Чотири апостоли» стоїть в одному ряду з найвидатнішими творами митців італійського Відродження. Разом з тим від творів італійських митців картина Дюрера відрізняється більшою стриманістю у вираженні почуття, яка межує з аскетизмом. Італійські митці підкреслювали у своїх творах естетичну сторону, т. д. як Дюрер надає перевагу моральному змістові образів.

Творчість Дюрера — надзвичайно важливий етап в історії німецького мистецтва. Як сучасники видатного маляра, так і митці молодшого покоління по-новому почали дивитися на роль мистецтва і свою професію. Виник гострий інтерес до



---

зображення природи, нового, світського характеру набув портрет, почала поширюватися станкова картина, значно меншу роль стала відігравати релігійна тематика. Відбулися значні зрушення в естетичних поглядах: на перший план почав виступати реалізм.

Водночас з Дюрером у німецькому мистецтві доби Відродження активно виступали такі високообдаровані митці, як Матіас Грюневальд, Альбрехт Альтдорфер, Лукас Кранах і Ганс Гольбейн Молодший.

Про особу Матіаса Грюневальда історикам мистецтва майже нічого не відомо. Умовним є навіть прізвище цього митця. Існує припущення, що він був придворним малярем архієпископа Майнцького Альбрехта, працював у різних містах Франконії і помер у 1528 р.

Творчий мет. д. Грюневальда суттєво відрізняється як від стилю митців італійського Відродження, так і від стилю Дюрера. Разом з тим творчість Грюневальда — чи не найбільш національно самобутнє явище німецького Відродження. Відповіді на злободенні питання часу Грюневальд шукав виключно у сфері звичних і зрозумілих народові релігійних образів, трактованих не в канонічному дусі, а в дусі ворожих церкві містичних ересів. Саме тому твори митця були такими співзвучними з почуттями і настроями народних мас. Жоден з тогочасних німецьких митців не зумів з такою силою і глибиною виразити почуття тривоги, страху, відчаю, гніву героя або триумфу чи радості як цього досяг у своїх творах Грюневальд. Підвищена емоційність, наявність елементів натуралізму, напруженість композиції, виняткова інтенсивність фарб — такими є характерні особливості творчості Грюневальда — митця, який однією ногою ще стояв у середньовіччі, а другою переступив у Новий час.

Свої естетичні принципи Грюневальд найповніше реалізував у знаменитому, грандіозному за розміром, Інзельгеймському вітварі (1516), виготовленому для церкви св. Антонія при шпиталі для хворих на проказу (м. Інзельгейм поблизу Страсбурга). Нині вітвар зберігається у м. Кольмар. Вітвар складається з дев'яти



малярських композицій і однієї кольорової скульптури, авторство якої належить страсбурзькому скульпторові Ніколаусу Хогенауеру.


Центральною сценою Ізельгеймського вівтаря є сцена Голгофи, яка буквально потрясе глядача своїм трагічним змістом. Все у сцені розп'яття повинно було підкреслювати муки Спасителя. Перекладаина хреста вигнулася під вагою тіла, що підсилює страждання розп'ятого. Обличчя його виражає передсмертну муку, пальці рук і ніг зведені судорогою, з численних ран на тілі тече кров. Апостол Іван намагається втішити занімілу від горя матір. Марія Магдалина стоїть на колінах, охоплена невтішним горем. Рухи персонажів хворобливі, екзальтовані, деякі деталі виписані майже натуралістично. Хворі на проказу, які доживали свій вік у шпиталі, дивлячись на муки Христа, знаходили втіху в тому, що страждають не лише вони, страждав і Христос від кровоточащих ран заради спасіння людей.

Сцена «Розп'яття» зображена на темному грозовому тлі (за свідченням євангеліста Марка в той час, як тіло Христа висіло на розп'ятті, темінь охопила Землю і тривала цілих три години), що ще більше підсилює її трагічний зміст. У сцену Голгофи митець вклав всю силу свого таланту і свого темпераменту. Віруючі не могли дивитися на неї без сліз. Автор вівтаря ніби виразив у ній біль і страждання всього людства.

Сценою Голгофи зміст Ізельгеймського вівтаря не вичерпується. З не меншою силою звучить у композиціях вівтаря ідея перемоги світла над темрявою. З особливою силою ця ідея виражена в сцені «Апофеоз Богородиці», у якій з неба на постать Марії з немовлям на руках падає каскад золотих променів. Перед віруючими у цій сцені відкривається світлий, казковий краєвид.

Грюневальд виявив себе в Ізельгеймському вівтарі прекрасним колористом, якому не було рівного у т. д.шньому малярському мистецтві. Особливо майстерно скористався митець червоним колоритом — кольором крові.

Третім видатним майстром німецького Відродження був Ганс Гольбейн Молодший (1497–1543).



---

Учень і син відомого маляра Ганса Гольбейна Старшого — митця, погляди якого на мистецтво багато в чому збігалися з поглядами митців італійського Ренесансу, Гольбейн Молодший з юних літ проникся ренесансними ідеями, виявивши неабиякий інтерес до знань, зокрема до античної спадщини. Вирішальну роль у формуванні світоглядних позицій молодого митця мало його знайомство і дружба з Еразмом Роттердамським, а згодом — уже в зрілі роки — з автором знаменитої «Утопії» Томасом Мором.

Уже в ранній період творчості Гольбейн створив ряд портретів, позначених виразними ренесансними рисами: спокоєм, урівноваженістю, гармонійністю форми і змісту. Люди на його портретах живуть у повному єднанні з предметами, які їх оточують, обличчя їх виражають спокій, упевненість, оптимістичне сприйняття дійсності — риси, які були властиві людям Відродження. Вони позбавлені тієї душевної роздвоєності, яка так характерна була для творів Дюрера. Портретував митець в основному представників елітних кіл суспільства, неодмінно підкреслюючи їхнє соціальне становище. Велику увагу маляр приділяв зображенню одягу і аксесуарів, досягши в цьому віртуозної майстерності. До кращих творів Гольбейна раннього періоду належить, зокрема, портрет гуманіста Боніфация Амербаха. З портрета, виконаного в суто реалістичній манері, перед нами постає образ представника нової європейської інтелігенції — людини красивої фізично і багатой духовно.

Людина свого часу, Гольбейн багато подорожує, здійснює тривалі поїздки до Італії і Англії, відвідує Францію і Нідерланди. Перебуваючи в Англії, він увійшов у коло передової англійської інтелігенції, близько сходиться з Томасом Мором, пише його портрет.

Обставини, які склалися в Німеччині після поразки революційного селянського руху і загострення релігійної боротьби, змусили Гольбейна у 1532 р. залишити батьківщину і назавжди переїхати до Англії. Решту свого життя він присвятив портретному мистецтву. У цей період митець досягає вершини своєї майстерності, здо-





бувши славу найблисучішого колориста своєї доби. Винятковою майстерністю відзначається портретне зображення німецького купця Георга Гісце (1532), який беззастережно можна віднести до найвищих досягнень європейського портретного мистецтва доби Відродження.

Ганс Гольбейн Молодший був не лише портретистом, а й першокласним рисувальником, майстром книжкової графіки, ілюстратором ряду творів гуманістичного спрямування, зокрема «Похвали Глупоті» Еразма Роттердамського.

Значення Гольбейна виходить за межі Німеччини, творчість його відіграла важливу роль у формуванні загальноєвропейського ренесансного мистецтва і передусім — портретного мистецтва Англії.



## ВІДРОДЖЕННЯ У ФРАНЦІЇ

**В**ідродження у Франції, хронологічні рамки якого охоплюють період середини XV — кінця XVI ст., відбувалося в умовах формування нових, буржуазних суспільних відносин і становлення та зміцнення в країні абсолютистського державного устрою. Переживши важкі лихоліття, викликані столітньою війною з Англією (1357–1456), і відстоявши свою національну незалежність, Франція вступила в полосу соціально-економічного піднесення і на рубежі XV–XVI ст. являла собою найбільшу за територією і кількістю населення країну Європи. На той час у Франції здійснювався поступовий перехід від феодальних виробничих відносин до капіталізму, поглиблюється перебудова всього устрою економічного і суспільного життя. Все це стало основою для виникнення і поширення ренесансних ідей. Середньовічна релігійна ідеологія втрачає своє панівне становище, поступаючись місцем новому гуманістичному світогляду, широкого поширення набуває світська освіта і культура, все більш відчутними стають досягнення науки.

Важливою особливістю французького Відродження було те, що воно відбувалося під великим впливом італійського Ренесансу. Поштовхом до цього послужили воєнні походи до Італії французьких королів Карла VII і Франциска I. Молоді французькі офіцери — дворяни, вперше потрапивши до сусідньої держави, були вражені багатством її міст, красою численних пам'яток мистецтва, оптимізмом і волелюбним характером італійців. В результаті розпочався широкий потік італійської культури до Франції, активно підтриманий королівською владою. Прогресивно мислячий на перших порах свого правління Франциск I запрошує до себе на службу видатних італійських митців — малярів, скульпторів, архітекторів, у тому числі й геніального Леонардо да Вінчі. На французьку мову перекладаються твори



Данте, Петрарки, Боккаччо. В освічених колах французького суспільства виникає інтерес до античності, захоплення гуманістичними ідеями.

Разом з тим Відродження у Франції носило глибоко своєрідний характер, оскільки базувалося на давніх національних традиціях. Якщо в Італії готика і її спадщина не відігравали значної ролі в зародженні ренесансного мистецтва, то у Франції, навпаки, Відродження, зокрема на ранньому етапі, формувалося в процесі переосмислення реалістичних тенденцій і рішучого переборення містичної основи готичного мистецтва. Переосмисленню піддавалися і досягнення італійської культури у відповідності з тими національними завданнями, які ставила перед мистецтвом абсолютистська королівська влада.

У французькому Відродженні виразно проглядаються два основних етапи: до і після середини 1530-х рр. Перший етап характеризується розквітом гуманістичних ідей, оптимізмом, вірою у можливості побудови досконалого соціального устрою. На цей період припадає діяльність таких провідних гуманістів, як відомий вчений, автор багатьох праць з філології, історії, філософії, засновник першого світського університету Гільом Бюде, видатний математик і перший перекладач Біблії на французьку мову Лефевр д'Етанль, автор знаменитого сатиричного роману «Гаргантюа і Пантагрюель» Франсуа Рабле та ін. Другий етап відбувається в умовах гострої релігійної боротьби сил Реформації і Контрреформації, яка закінчилася поразкою реформістського руху і торжеством католицької реакції. У цей період, від середини 1530 рр. і до кінця століття, становище гуманістів, переважна більшість яких належали до реформаторського, протестантського табору, значно ускладнилося. Наляканий широким розгортанням гуманістичного руху, вбачаючи в ньому серйозну загрозу існуючому феодальному устрою, Франциск I різко змінив своє ставлення як до Реформації, так і до гуманізму. Об'єднавшись з католицькою церквою, король перейшов у рішучий наступ проти своїх колишніх однодумців. У країні розпочався розгул інквізиції, страти ідеологічних представників

набули масового характеру. Кричущим проявом жорстокості і свавілля інквізиції було, зокрема, спалення на багатті у 1546 році видатного вченого, поета і видавця гуманістичних творів Етьєна Долле.

І все ж, незважаючи на складність і драматизм обставин, у яких розвивалося французьке Відродження, особливо в період кровопролитних релігійних воєн середини і другої половини XVI ст., досягнення його в галузі культури й мистецтва важко переоцінити. Ренесансні гуманістичні ідеї пронизують всі найважливіші мистецтва: архітектуру, малярство, скульптуру, літературу, книжкову мініатюру, прикладні мистецтва. Архітектурні споруди П'єра Леско і Філібера Делорма, скульптурні статуї Жана Гужона і Жермена Пілона, портрети Жана Фуке і членів малярської родини Клуе, ліричні поезії П'єра Ронсара і Жаклена Белле, філософські твори Мішеля де Монтені, безкомпромісна сатира Франсуа Рабле — це те, чим збагатили митці французького Відродження не лише національне, а й загальноєвропейське мистецтво.

На відміну від сусідніх Нідерландів і Німеччини, Відродження у Франції розпочалося не в образотворчому мистецтві, а в літературі. Провісником його по праву вважається Франсуа Війон — видатний поет середини XV ст., автор низки ліричних віршів і двох поем: «Малий заповіт» (1451) і «Великий заповіт» (1462).

Як за жанрами, так і за системою образності творчість Війона не виходить за рамки середньовічної літератури. Разом з тим у ній уже наявні риси, які свідчать про зародження у французькій літературі нових тенденцій, невідомих літературі попередньої доби. Передусім це стосується тематики творчості Війона. Вперше у французькій поезії об'єктом зображення стали не події священної історії, а реальна дійсність в її різноманітних конкретних проявах.

Основні сюжети віршів і поем Війона — події власного життя поета, сповненого злигоднів, поневірянь, драматичних поворотів долі. Відомо, що Війон значну частину свого короткого життя провів у середовищі людей соціального дна, серед волоцюг, зло-



діїв, розбійників. Безпідставно звинувачений у злочині, він навіть був засуджений до смертної кари, яка згодом була замінена вигнанням. Невідомими залишаються дата смерті і обставини останнього періоду життя поета.

Мотиви власного життя переплітаються у творах Війона з догмами характеристиками людей різних соціальних станів, з якими зводила його доля, завдяки чому у них починають звучати соціальні ноти. Це стосується передусім сатиричних віршів і балад поета, спрямованих проти носіїв морального зла: лихварів, суддів, чиновників, ченців тощо.

Поезія Війона пронизана контрастами, у яких віддзеркалюється сповнене суперечностей світовідчуття поета. Середньовічні уявлення (релігійність, схильність до містики, захоплення мотивами смерті тощо) переплітаються у його творах з проявом тенденцій, у яких відчуваються ознаки нової, гуманістичної доби (прославлення радості буття і плотських втіх, заперечення середньовічних ідеалів аскетизму, відчуття краси природи тощо).

Вільнолюбний дух, щирість і безпосередність вираження поетичного почуття, майстерність художньої форми визначили високу популярність творів Війона. Вплив його на творчість поетів наступних поколінь був досить значним.

Важливою віхою на першому етапі розвитку гуманістичної літератури у Франції стала діяльність членів літературного гуртка, створеного відомою діячкою гуманістичного руху Маргаритою Наварською, до якого, крім самої засновниці, входили також поет Клеман Маро і прозаїк Бонавентура Депер'є.

Сестра короля Франциска I Маргарита Наварська (1492–1549) була людиною, як на свій час, досить освіченою. Вона досконало володіла класичними мовами, захоплювалася італійською літературою, зокрема творами Боккаччо, під впливом якого написала основний свій твір — збірку новел «Гептамерон», над яким працювала протягом багатьох років. Твір був надрукований у 1538 р. уже після смерті письменниці.

Ренесансний характер «Гептамерона» полягає передусім у широкій охопленні подій реального життя, а також у порушенні ак-

туальних на той час проблем, головним чином морально-етичного і антиклерикального плану. Обстоюючи право людини на радості земного життя, письменниця разом з тим піддає висміюванню аморальність представників кліру, зокрема ченців католицьких монастирів.

«Гептамерон» містить у собі цінний матеріал для вивчення моральних переконань, почуттів, ідейних суперечностей французького Відродження. Однак у ньому не вистачає тієї сміливості думки і гостроти сатиричної спрямованості, якою характеризується «Декамерон» Боккаччо. Не відзначається твір і стильовою єдністю: грубуватість мови, властива добі, чергується з надмірною делікатністю окремих висловлювань, зокрема в авторських післямовах до новел.

Ренесансне відчуття світу виразно проявляється у творах Клемана Маро (1496–1544) — придворного поета Маргарити Наварської, активного учасника її літературного салону. У своїх численних творах, серед яких переважають малі поетичні форми (балади, елегії, ет. д., рондо, епіграми тощо), Маро висловлює свої епікурійські погляди на життя, малює життєрадісні картинки придворного побуту з його любовними захопленнями, гуляннями, розумовими розвагами тощо.

Маро — майстер вишуканого гумору, яким характеризуються, зокрема, епіграми поета. Беззлобно-жартівливий Маро стає ущипливим і злим лише т. д., коли об'єктом висміювання стають розбещені священнослужителі, продажні судді або схоласти-обскуранти із Сорбонни — т. д.шнього центру католицької реакції.

Третій талановитий представник гуртка Маргарити Наварської Жан Бонавентура Депер'є в історію французької ренесансної літератури увійшов як автор книги сатиричних діалогів «Ківал світу» (1538), позначеної вільнодумством і антиклерикальною спрямованістю, а також збірки новел «Нові забави і веселі розмови», в якій на матеріалі забавних історій з життя простолюду (селян, городян) показана сила людського розуму, торжество природних почуттів і радощів життя. Насичена



прислів'ями, приказками, уривками з народних пісень, збірка стала помітним кроком на шляху формування французької літературної мови.

Особливо високого злету французька гуманістична література досягла в творчості геніального Франсуа Рабле (1494–1553).

Типовий представник доби Ренесансу, Рабле був людиною діяльною, допитливою, високо освіченою. Він вільно володів класичними і італійською мовами, вивчав право, античну історію і культуру, фольклор, помітних успіхів досяг у галузі медицини, багато мандрував по Франції, вивчаючи народний побут, звичаї, народну мову. Однак найповніше виявив себе Рабле на ниві літературної діяльності, створивши безсмертний роман «Гаргантюа і Пантагрюель».

За жанром роман «Гаргантюа і Пантагрюель» — своєрідна казка-сатира. Під прикриттям жартівливої розповіді про різного роду забави, вигадки і нісенітниці в романі постає правдива і глибоко змістовна картина французького суспільства першої половини XVI ст. У цілому ряді яскравих образів і картин Рабле піддав нищівному висміюванню найважливіші ідеологічні засади і звичаї середньовіччя: схоластичну систему виховання і освіти, обскурантизм теологів Сорбонни, середньовічний суд з його хабарництвом і продажністю, колоніальні війни і феодалські чвари, релігійний фанатизм як католиків, так і кальвіністів, Ватикан і папство як основний осередок католицької реакції.

Висміюючи нищість і глупоту середньовічних інституцій і понять, Рабле протиставляє їм нову гуманістичну систему світо-розуміння, в основі якої лежить свобода людської особистості, матеріально-чуттєве сприйняття світу, звільнене від аскетичних норм і обмежень. В основу виховання і навчання, на думку Рабле, має бути покладений принцип гармонійного розвитку фізичних і духовних сил людини. Це особливо важливо, коли йдеться про виховання особи майбутнього монарха, ідеалом якого виступають у романі образи добрих, розумних правителів Грангузьє, Гаргантюа і Пантагрюель, які піклуються про своїх підданих, захищають батьківщину, дбають про розвиток науки

і культури. Рабле поділяє думку Платона про те, що «держави тільки т. д. будуть щасливими, коли царі стануть філософами, а філософи царями».

Важливе ідейне навантаження в романі має опис порядків, які були встановлені у створеному ченцем Жаном Телемському абатстві, мешканці якого живуть у повному матеріальному достатку і відзначаються доброзичливістю, шляхетною вихованістю, високим інтелектом. Малюючи картину ідеальних суспільних відносин, Рабле виходив з гуманістичної віри в людину, в її щасливе майбутнє, солідаризуючись у цьому з Томасом Мором. Не випадково країні Пантагрюеля Рабле дав назву Утопія. Автор роману, зрозуміла річ, не міг передбачити того, що принцип «Роби, що хочеш», за яким жили мешканці Утопії в умовах суспільного ладу, заснованого на нестримному прагненні до наживи, приведе в майбутньому до важких моральних втрат і стане однією з причин кризи гуманістичної ідеології Відродження. Як ідеолог, Рабле ще не усвідомлював загрози, яку таїв у собі принцип «Роби, що хочеш», однак як художник появу носіїв цього принципу помітив, створивши образ Панурга — попередника шекспірівського Фальстафа, який поєднав у собі гострий критичний розум, винахідливість з крайнім егоїзмом і абсолютною моральною безпринципністю.

Роман «Гаргантюа і Пантагрюель» — видатне досягнення загальноєвропейської ренесансної літератури. Своїм твором Рабле розширив і поглибив доступні т. д. форми і прийоми реалістичного художнього мет. д., підпорядкувавши правдивому відтворенню дійсності фантастику і широко застосувавши найрізноманітніші засоби комічного: гротеск, шарж, пародію, карикатуру, буфонаду. Надзвичайно багата і колоритна мова роману, пересипана численними химерними висловами, синонімічними повторами, ідіоматичними виразами, народними прислів'ями. Рабле не мав прямих послідовників, однак вплив його на подальший розвиток французької літератури був величезним. Сліди цього впливу виразно відчуваються у творчості Вольтера, Бальзака, Р. Роллана, а за межами Франції — у творах Дж. Свіфта.





Друга половина XVI ст. в історії літератури французького Відродження ознаменована небувалим розквітом поезії. Наприкінці 1540-х рр. розпочинається діяльність літературного гуртка «Плеяда», до якого увійшла група молодих поетів з дворянського середовища, які мріяли про створення нової гуманістичної за своїм змістом і національної за характером французької літератури. Найважливішими і найбільш талановитими з членів групи були П'єр де Ронсар (1524–1585) і Жоакен дю Белле (1522–1560) — автори програмного документа групи — маніфесту «Захист і прославлення французької мови».

Автори маніфесту рішуче заперечували поширену у ті часи думку про меншовартість французької мови у порівнянні з класичними (грецькою і латинською) мовами і закликали до її розвитку шляхом продуманого запозичення нових слів і граматичних зворотів з класичних мов, а також шляхом вивчення і використання найбільш цінних надбань народно-розмовної мови.

Важливе місце у маніфесті відведено питанню про роль поета і поезії в житті суспільства. Завдання поета, на думку авторів маніфесту, — не лише розважати читача, а змушувати його хвилюватися — обурюватися, радіти, страждати, любити, ненавидіти, інакше кажучи, «розпоряджатися його почуттями». Найкраща школа для поета — античність, а тому необхідно відмовитися від старих середньовічних форм і традицій і писати не балади і рондо, а епіграми, елегії, оди, сатири за зразками античних і італійських поетів: Овідія, Горация, Катулла, Петрарки, Аріосто. Сформульовані в маніфесті принципи знайшли практичне втілення у творчості поетів «Плеяди» і, передусім, в поезії найвидатнішого її представника П'єра де Ронсара (1524–1585).

Невдовзі після опублікування маніфесту «Захист і прославлення французької мови» Ронсар опублікував першу свою збірку «Оди» (1550), якою започаткував новий для французької поезії жанр оди, скориставшись як зразками творами античних поетів Піндара і Горация. Збірка не лише збагатила французьку поезію в жанровому і тематичному відношенні, але й внесла в неї міфоло-

гічні образи, мотиви патетики й героїки, поглибила її емоційне звучання.

Одночасно Ронсар починає культивувати любовну поезію, видавши збірку «Любовні листи до Кассандри», написану під значним впливом «Канцоньєре» Петрарки. Згодом одна за одною виходять у світ нові збірки поезій на тему кохання: «Любовні вірші», «Продовження книги любові», «Нове продовження книги любові». Разом взяті, вони становлять поетичний цикл «Любов до Марії». Завершує тему кохання збірка віршів «До Єлени», яку Ронсар створив уже в останній період своєї творчості. Прототипами героїнь любовних віршів Ронсара виступають жінки, якими у свій час захоплювався поет і які залишили глибокий слід у його душі.

У згаданих творах Ронсар виявив себе одним з найбільших і найталановитіших співців кохання. Його любовні вірші (за жанром переважно сонети) багаті ситуаціями, характерними деталями, відтінками і переходами ліричного почуття. Зворушлива щирість платонічного кохання поєднується у них з втіленням щирої, затаєної пристрасті.

Ренесансне епікурійське світовідчуття позначилося не лише на любовній поезії Ронсара, яке пронизує всю творчість поета. Відчуттям радості життя сповнені вірші поета, присвячені природі, яку він оспівує з тонким проникненням у її красу.

Разом з тим Ронсар не був байдужим до того, що виходило за межі гедоністичного ставлення до життя. В ряді його віршів звучать критичні ноти, спрямовані проти аморальності добре відомого йому життя представників королівського оточення з його лицемірством, завистю, жадобою до нагромадження багатств.

Реалістичний зміст, повнота відчуття життя, висока культура поетичної форми — це те, чим збагатив Ронсар як французьку, так і загальноєвропейську поезію.



\* \* \*

В архітектурі Франції протягом всього пізнього середньовіччя безроздільно панувала готика. Однак уже в другій половині XV ст. старі середньовічні форми (високі круті покрівлі, гострі шпильні башт, стрільчаті арки тощо) поступово замінюються іншими. З'являються відкриті аркади, розчленовані фасади, застосовуються окремі елементи ордерної системи. Поступово формується новий, перехідний, стиль, більш життєрадісний у порівнянні зі своїм попередником, хоч основа його продовжує залишатися готичною.

Справжній початок французької ренесансної архітектури припадає на першу третину XVI ст., а точніше — на часи правління Франциска I. В історії Франції це був період становлення і утвердження централізованої національної держави і абсолютистської королівської влади. Економічне піднесення і зростання національної свідомості спричинилися до широкого розгортання будівництва. Перед архітектурою постала актуальна проблема створення ансамблю королівського палацу, який міг би гідно репрезентувати владу монарха, а також будівництво імпозантних замків і особняків багатих городян. На черзі дня стояло й питання створення нового типу міста на плановій основі, оскільки старі середньовічні міста з вузькими, хаотично розміщеними вуличками уже не відповідали вимогам часу. Розуміючи важливість цих проблем, Франциск I запрошує до себе на службу іноземних, головним чином, італійських архітекторів. З часом сформувалася і група високоосвічених французьких архітекторів (Ф. Делорм, П. Леско, Ж. А. Дюссерсо, Шарль Віор, Жак Сурдо та ін.).

Перша ренесансна будівля у Франції — Корпус Франциска I у замку королівської резиденції в м. Блуа датується 1515–1524 роками. Поряд з уже існуючим Корпусом Людовика XII — класичним твором готичного стилю — архітектори Шарль Віор і Жак Сурдо спроектували цілком новий тип будівлі, заснований на принципах ренесансної ордерної системи, хоч окремі готичні риси ще збереглися, зокрема в характері декору.



Зате нові будівельні принципи уже явно переважають над готичними в архітектурі замку м. Шамбор — останній Луарській резиденції французьких королів. Органічний зв'язок з пейзажем (замок розміщений в обнесеному стіною величезному парку) надають будівлі особливої привабливості. Чітка симетричність будівлі, співпідрядність всіх її частин надають споруді ренесансного звучання.

До кращих зразків архітектури зрілого французького Ренесансу історики мистецтва беззастережно відносять західний фасад Лувра, будівництво якого було започатковане в 40-х рр. XVI ст. на замовлення Франциска I архітектором П'єром Леско і завершене уже в часи правління Генріха II. Вирішений в душі античної ордерної системи, хоч і не стандартно трактованої, фасад відзначається симетричністю і пропорційністю форм, строго вираженим ритмом членування стіни, довершеністю обробки кожної деталі. Справжньою прикрасою фасаду є його центральна частина, яка своїми величними формами нагадує тріумфальну арку.

У другій половині XVI ст. у Франції з'являються перші дослідження в галузі теорії архітектури, зокрема трактат про п'ять архітектурних форм Жана Воллана і праця Жака Дюссерсо «Найкращі споруди Франції» (1576–1579), в якій автор зробив спробу осмислити й оцінити здобутки сучасних йому французьких архітекторів.

Характерно, що нові ренесансні віяння у Франції майже не затронули культової архітектури. Протягом всього XVI ст. продовжували будуватися готичні церкви і собори. Лише подекуди з'являлися окремі елементи ордера (пілястри замість стовпів, напівциркулярні арки вікон) і деталі ренесансної орнаментики.

\* \* \*

Рішучі зміни протягом XV–XVI ст. відбулися в образотворчому мистецтві Франції: малярстві, скульптурі, книжковій мініатюрі. Основною тенденцією його розвитку стало зростання і зміцнення



реалістичного творчого мет. д.. Відбувався цей процес як шляхом засвоєння досвіду італійських митців, так і, головним чином, шляхом творчого переосмислення реалістичних тенденцій пізньої готики.

Раніше, ніж в інших видах мистецтва, ренесансні тенденції проявилися у мистецтві книжкової мініатюри, яке уже на початку XV ст. переживає справжній розквіт. Ілюструючи тексти богослужебних книг (Євангелії, Часослови, псалтирі тощо), історичні хроніки, а також твори світської літератури, французькі мініатюристи цієї доби зуміли створити ряд справжніх шедеврів, виявивши нове, зацікавлене ставлення до реальної дійсності. Особливе місце серед цих творів посідає згадуваний вище «Часослов герцога Беррійського» (біля 1416 р.), ілюстрований братами Лімбургами — придворними малярами герцога Бургундського. Бургундія являла собою у ті часи самостійну державу, до складу якої входили і Нідерланди. На службі у герцога, двір якого славився розкішшю, перебували як французькі, так і нідерландські митці. Тісні стосунки між ними, обмін досвідом сприяли виробленню творчої манери братів Лімбург — нідерландців за походженням, у якій своєрідно поєднуються риси як французької, так і нідерландської національних художніх шкіл. Зовсім не випадково «Часослов герцога Беррійського» став предметом дослідження мистецтвознавцями обох країн. Точність спостережень, вишуканість малюнка, чистота і гармонійність кольорів, якими відзначається твір братів Лімбург, свідчать про ті значні зрушення, які відбувалися у французькому образотворчому мистецтві.

Визначним майстром мініатюри був також Жан Фуке Старший (бл. 1420—1477), якому належать майстерно виконані ілюстрації до Часослова Ежена Шевальє (1452—1466), а також до книг «Життя знаменитих чоловіків і жінок» (1548), «Іудейські старожитності» та «Великі французькі хроніки» (1470—1476). Характерною особливістю мініатюр є те, що події, які відбувалися у різних країнах, митець зображує на французькому національному тлі (пейзажному, побутовому, архітектурному), завдяки чому вони набувають підкресленого національного забарвлення. Фуке

прагне передати у своїх малюнках глибину простору, в них, на відміну від малюнків братів Лімбург з їх статикою, добре відчувається рух.

Однак найповніше реалістичні устремління Фуке виявилися у жанрі портрета. Твори портретного жанру митця відзначаються винятковою, навіть безжальною правдивістю і старанністю виконання, що зближує їх з творами нідерландських портретистів. Зображуючи свої моделі, як правило, у молитовній позі, зануреними у свій внутрішній світ, Фуке, разом з тим, намагається якомога правдивіше передати їхню зовнішність, виразність силуету.

Традиції реалістичного портрета, започатковані Жаном Фуке, у наступному XVI ст. були продовжені членами мистецької родини Клуе, зокрема Жаном Клуе Молодшим (1485–1541) і його сином Франсуа Клуе (1516–1572), з іменами яких пов'язаний розквіт графічного олівцевого портрета — унікального явища загальноєвропейського портретного мистецтва.

Виконані олівцем малюнки-портрети Жана Клуе відзначаються високою пластичною виразністю і глибиною характеристики моделі. Завдяки неабиякій точності штриха митець не лише домагається виразної об'ємності моделювання портретованих, а й уловлює типові риси людей свого часу. До кращих олівцевих портретів Клуе Молодшого належить, зокрема, портрет Еразма Роттердамського, який відзначається своєрідністю трактовки образу видатного гуманіста і особливою гостротою характеристики.

З малярських портретів Жана Клуе Молодшого виділяється Луврський портрет короля Франциска I (б.1525), у якому честолюбний монарх зображений у всій пишності своєї досить сумнівної слави. Автор портрета не відступив від притаманного йому принципу об'єктивності і правдиво передав не зовсім привабливе обличчя портретованого з непропорційно маленькими очима.

Найбільша слава випала на долю сина Жана Клуе Молодшого — Франсуа Клуе (1516–1572) — найобдарованішого французького



маляра XVI ст. Талант його оспівували поети «Плеяди», Ронсар назвав його «честю нашої Франції».

Франсуа Клуе належить одна з найдосконаліших жанрових картин тогочасного французького малярства «Купальниця» (б. 1571), а також серія чудових творів портретного жанру. Найбільш прославлені з них портрети Єлизавети Австрійської (1571, Лувр) і близького друга митця П'єра Кіста, а також олівцеві портрети Франциска II в дитинстві, Марії Стюарт, Маргарити Валуа в дитинстві та ряд інших. Основне в них — підкреслена реалістичність характеристики портретованих і виняткова артистичність виконання.


\* \* \*

Значних успіхів досягла в XVI ст. французька скульптура, в якій поряд з традиційними середньовічними жанрами (рельєфами, надгробками, епітафіями) з'являються твори круглої пластики на світські теми — статуї і портретні бюсти. У скульпторів пробуджується інтерес до сучасності. Так, у рельєфі з надгробка Франциска I роботи П'єра Бонтана представлені сцени італійських походів покійного короля (переходи військ, битви тощо), а його обличчя набуло майже портретних рис.

Ренесансний, життєствердний характер французької скульптури XVI ст. особливо яскраво виявився у творчості Жана Гужона (1510—1566). Типовий представник доби Відродження, Гужон проявив себе у різних галузях інтелектуальної діяльності — архітектурі, гравюрі, філології і мистецтві декорації, однак справжнім його покликанням була скульптура. Захоплюючись творами Гужона, сучасники порівнювали його з легендарним Фідієм.

До найбільш прославлених творів Гужона належать рельєфи фонтана Ніфм у Парижі та статуя Діани, яка прикрашує фонтан замку в Ані.

Рельєфи фонтана Німф Гужон виконав протягом 1547—1549 років. для прикрашення міста в честь урочистого від'їзду в Париж короля Франциска I. Автор архітектурної частини фонтану — П'єр Леско. Серед створених Гужоном глибоко поетичних



---

образів божеств, які уособлюють сили природи, особливою чарівністю вражають образи німф джерела фонтана. Стрункі постаті юних дів з мрійливо-одухотвореними обличчями подані в різних ракурсах і сповнених грації рухах, складки їх прозорого одягу немовби перегукуються з струминками води, яка витікає з ваз, що їх німфи тримають у своїх руках. Такою ж високою майстерністю позначена і статуя Діани (1556–1559), в якій богиня зображена у напівлежачій позі, поруч з оленем, якого вона обіймає за шию. На обличчі богині — вираз спокійної зосередженої задуми. Естетизуючи оголене жіноче тіло, Гужон тим самим прославляє людину. Існує припущення, що автор твору наділив свою Діану портретними рисами коханки короля Генріха II Діани Пуатьє.

Пізнє Відродження в історії французької скульптури найповніше представлене творчістю Жермена Пілона (1335–1590) — винятково талановитого митця, вихідця з простої селянської родини.

Ранні твори Пілона своїм оптимістичним звучанням близькі до творів Гужона, з яким митець співпрацював у молодості. Однак згодом, звернувшись до народних традицій і глибоко переосмисливши їх, Пілон став на шлях поглибленої трактовки образів. У творах митця зазвучали критичні і драматичні ноти: він прагне до більш повного і багатогранного розкриття внутрішньої суті людини, до передачі всього багатства людського тіла.

Пілон досяг такої пластичної виразності, якої до нього французька скульптура не знала. Майже ілюзорно він передає у мармурі і ніжність молодого або зморшкуватість старого тіла, і пружність кучерявого волосся, і м'яку плавність складок одягу. Але основне — це глибоке проникнення в образ. Причому це стосується як культових творів скульптора (статуї покійників у гробницях Валуа та ін.), так і скульптурних портретів — найбільш цінної частини творчої спадщини митця. Глибокою характерністю позначені, зокрема, портрети королів Генріха II і Карла IX, в образах яких під розкішним одягом і благоліпними позами скривається справжня суть цих жорстоких і егоїстичних





правителів. Неабиякою гостротою характеристики вражає також портрет Жана де Морвілье, з якого на глядача дивиться немолода, аскетично сувора людина з рисами фанатичної переконливості і самозреченості. Сповнене драматизму гостро критичне мистецтво Пілона гідно завершує французьке мистецтво доби Відродження.



## ВІДРОДЖЕННЯ В ІСПАНІЇ

**Д**оба Відродження в Іспанії (друга половина XV–XVI ст.) насичена важливими, доленосними для країни історичними подіями. Насамперед — це переможне закінчення тривалої національно-визвольної війни (Реконкісти), в результаті якого вся територія Іспанії була звільнена від іноземних завойовників. Падіння останнього оплоту маврів на Піренейському півострові — Гранадського емірату викликало в народі могутню хвилю патріотизму і національної гордості. На карті Європи з'явилася нова незалежна держава.

Не менш важливою подією, яка вплинула на весь подальший хід історичного розвитку Іспанії, як, зрештою, і всієї Європи, було відкриття Колумбом Америки і початок її колонізації, в результаті чого Іспанія перетворилася на одну з найбільших колоніальних імперій світу.

Уже на початку XVI ст. в Європі не було іншої країни, яка мала б зрівнятися з Іспанією в економічній, політичній і воєнній могутності. У пік свого розквіту, який припадає на часи правління Філіппа II, велетенська імперія Габсбургів фактично диктувала свою волю всій Європі. Найсильніший у світі флот і найчисельніша армія наводили страх на правителів сусідніх держав. Честолюбний і нестриманий у своїх амбіційних намірах Філіпп II виношував плани об'єднання під своєю владою країн всього католицького світу. З портів американських колоній один за одним відправлялися до Іспанії кораблі, навантажені награбованим золотом і сріблом. Правляча еліта країни купалася у розкоші, викликаючи зависть у правителів інших європейських держав. Європу охопила мода на все іспанське — мову, одяг, етикет.


Разом з тим уже в середині XVI ст. помітно проявляються симптоми, які свідчили про початок занепаду іспанської могутності.



Уже в другій половині XVI ст. Іспанія почала зазнавати поразки одна за одною. У 1581 р. в результаті всенародного повстання відпали від імперії Габсбургів Північні Нідерланди. Справжньою катастрофою для країни став розгром біля берегів Англії «Непереможної Армади». Поступово припиняється потік золота з Америки. Наприкінці XVI ст. Іспанія повністю втрачає свою колишню могутність і перетворюється на другорядну європейську державу.

Причини такого різкого занепаду Іспанії полягали передовсім у характері соціально-економічного і державного устрою країни — класичної феодальної абсолютистської монархії. На відміну від Італії і Англії, в Іспанії не відбувся процес консолідації буржуазії як провідного соціального прошарку на основі розвитку буржуазних відносин. Промислове виробництво, яке і до того було слабо розвиненим, в результаті колосального припливу золота з колоній, остаточно занепадає. З тієї ж самої причини занепадає сільське господарство. Масово розорюється не лише селянство, а й дрібне дворянство — ідалгїя. Багатства від грабежу колоній діставалося, головним чином, аристократії і крупному дворянству. Спокуса легкої наживи штовхала багатьох людей на шлях різного роду злочинів, породжуючи цілі полчища авантюристів, мародерів, шахраїв. Важливою обставиною, яка стала на перешкоді прогресивному розвитку Іспанії, було також засилля реакційного католицького духовенства, яке діяло в тісному союзі з абсолютистською владою. В жодній країні церква не досягла такої могутності, як в Іспанії. Справжньою трагедією для іспанського народу став страшний розгул інквізиції, який призвів до масового винищення «еретиків», з вражаючою жорстокістю придушувалися найменші прояви вільнодумства.

В умовах кризи, яка охопила всі сфери суспільного життя, зміст гуманістичної думки набував утопічного характеру. Суперечність між ідеалом і дійсністю — основна суперечність доби набула критичного характеру. У свідомість людей все глибше входило відчуття алогізму, і вони сліпо вручали свою долю капризній грі випадку.



---

Все це не могло не позначитися негативно на характері іспанського Відродження. Саме тому Іспанія не знала такого могутнього ренесансного руху, як інші країни Європи. Пафос відкриття реального світу не отримав в культурі Іспанії повного, всебічного вияву, нове як у культурі загалом, так і в мистецтві зокрема, важко пробивало собі шлях, нерідко переплітаючись із старим, відживаючим свій вік.

\* \* \*

На переломі XV–XVI ст. з усіх видів мистецтв в Іспанії найбільш інтенсивно розвивалася архітектура. Виробився своєрідний стиль, який згодом одержить назву платереск (platero — «ювелірний»). Характерною особливістю цього стилю було органічне поєднання в ньому середньовічних готичних традицій, сформованих на національному історичному ґрунті, з традиціями мавританської художньої культури (багата урочисто-святкова орнаментация споруд), що відкривало шлях для розвитку в іспанській архітектурі світського життєстверджуючого начала. Вплив мавританських художніх традицій особливо посилювався після відвоювання Гранади, коли перед зачудованими іспанцями постала у всій своїй неповторній красі знаменита Альгамбра — одне із чудес мавританської архітектури.

На рубежі XV–XVI ст. в Іспанії будуються головним чином великі церкви на ознаменування історичних подій Реконкісти, а також гробниці членів королівської родини й багатих вельмож. До старих готичних соборів прибудовуються вишукані, багато оздоблені капели. Для участі в будівництві запрошуюються іноземні майстри, передусім італійці, творчість яких збагатила іспанську архітектуру новими художніми віяннями, пов'язаними з ордером.

У першій половині XVI ст. стиль платереск досягає своєї зрілості, більш відчутними стають у ньому впливи італійської архітектури. Однак корінні зміни образної системи на даному етапі не відбулися, оскільки основи плану і конструкції будівель про-




довжували залишатися традиційними, готичними. Зміни стосувалися головним чином характеру оформлення фасадів будівель, які насичуються ренесансними архітектурними і скульптурними формами: елементами ордера, барельєфами, портретними бюстами, статуями античних богів тощо.

Найбільш характерний зразок зрілого платереска — будівля університету у Саламанці (1515–1533) — одного із найстаріших університетів Європи. Західний фасад будівлі вражає багатством і різноманітністю пластичних форм, які немов тонкою павутиною покривають всю стіну. Своєрідні і надзвичайно привабливі будівлі платереска належать до найбільш яскравих сторінок іспанської архітектури.

Однак не платереск визначатиме в подальшому розвиток іспанської архітектури. Імідж Іспанії як наймогутнішої колоніальної держави світу вимагав нового, більш репрезентативного архітектурного стилю. Такий стиль уже існував в Італії, представлений митцями Високого Відродження. А тому й не дивно, що правителі Іспанії, спочатку Карл V, а за ним Філіпп II запрошують до себе на службу італійських архітекторів і будівничих. У свою чергу все більше іспанських митців здобувають освіту і практичний досвід в Італії. В країні настійливо культивується офіційний художній напрям, характерною особливістю якого було наслідування всьому італійському. Все це не могло не привести до радикальних змін в іспанській архітектурі, основною тенденцією подальшого розвитку якої стало творче освоєння принципів і засобів ренесансної ордерної системи.

Першою архітектурною спорудою в Іспанії, витриманою у ренесансних формах з метою втілення ідеї імперської величі, став спроектований іспанським архітектором Педро Мачула грандіозний палац Карла V у Гранаді. Палац являє собою величну будівлю, архітектурні форми якої відзначаються ясністю, співрозмірністю частин і цілого, стриманістю декоративного оздоблення. В оформленні всіх чотирьох зовнішніх фасадів палацу широко застосовані елементи класичного ордера: пілястри, спарені колони, круглі вікна, барельєфи тощо. Чергуючись, вони надають фаса-



---

дам стриманого, спокійного ритму. І все ж розташований поряд з неперевершеною за своїми художніми якостями Альгамброю, палац явно програє цьому шедеврові мавританської архітектури в естетичному плані, позначений певним провінціалізмом і важкістю пропорцій.

Ідея імперської величі, яка виразно простежується в палаці Карла V, знайшла своє повне втілення в іншій, більш грандіозній архітектурній споруді — у знаменитому Ескоріалі.

Побудований за наказом Філіппа II, Ескоріал являє собою цілий архітектурний комплекс, складовими елементами якого є монастир, різного роду призначення численні будівлі, включаючи апартаменти королівської родини, а також бібліотека, колегія, мавзолей і шпиталь.

За планом Ескоріал — суворий, величний прямокутник загальною площею понад 40 тис. кв. метрів (208x269). У будівлі 11 внутрішніх дворів і 87 сходів. На кожному кутку видовженого прямокутника височать вежі висотою 56 метрів. Вінчає будівлю величний купол собору св. Лоренцо.

Будувався Ескоріал протягом двадцяти років (1563–1583) спочатку під керівництвом Хуана де Толедо, після смерті якого будівництво очолив високообдарований молодий архітектор Хуан де Еррера Баугисте (1530–1597) — митець ренесансного складу з прекрасною гуманітарною освітою і неабиякими здібностями до точних наук. Еррера двічі побував в Італії, де вивчав твори античних і італійських архітекторів. У первісний задум Еррера вніс значні зміни, зокрема збільшив кількість поверхів (до п'яти) і об'єднав всі чотири фасади на одному рівні спільним карнизом, завдяки чому будівля набула виняткової чіткості силуету і об'ємно просторової композиції. Весь Ескоріал пронизаний духом чіткої математичної логіки. Численні будівлі його витримані в єдиному монументальному стилі, включені в чітку геометричну систему. Пропорції, ритмічний лад, деталі і форми — все зведено до кривих геометричних тіл — шару і кубу.

У будівництві Ескоріалу — грандіозної споруди із голубувато-сірого мармуру брала участь вся Іспанія. Нагляд за будівництвом



здійснював сам його ініціатор — Філіпп II. Йому ж належало і вирішальне слово щодо обрання місця для будівництва. Комплекс побудований у напівпустельній долині в підніжжі сіро-сталевих скель Сьери-де-Гвадарами на віддалі сорока п'яти кілометрів від столиці країни Мадрида.

Ескоріал втілює в собі якості цілої історичної доби. Як символ абсолютизму, він не менш типовий, ніж побудований століттям пізніше Версаль Людовіка XIV. У цілісній єдності, у строгій підпорядкованості всіх частин цього величного комплексу отримала образне втілення ідея централізованої абсолютної влади.

\* \* \*

Скульптура Іспанії доби Відродження носила в основному релігійний зміст і розвивалася у тісному зв'язку з архітектурою. Скульптурні образи «прив'язувалися» до архітектурних споруд і підпорядковувалися спільному з архітектурою будівлі художньому задумові. Прикрашалися скульптурами, головним чином, інтер'єри храмів.

Простір храмового інтер'єра знав в Іспанії кілька видів скульптури: вівтарні образи, так звані ретабло, скульптурні зображення на спинках дерев'яних хорів і меморіальні надгробки світської і духовної знаті. Вівтар (ретабло) — центр і основний об'єкт художнього оздоблення храму — являв собою своєрідну архітектурну споруду з дерева, алебастру або мармуру, позбавлену чіткої архітектурно-тектонічної структури, в оздобленні якої домінувало декоративне начало. Неглибокі ніші у вівтарі заповнювалися статуями Христа, Богородиці, інших святих, картинами і рельєфами на теми священної історії. Особливо щедро прикрашалися вівтарі, розміщені в хорах. Золото, срібло, блиск яскравих фарб, гостро драматичні сюжети зображених сцен — все це спонукало віруючих до заглиблення у молитву. Створення вівтарного образу вимагало погодженої дії архітектора і скульптора. Нерідко обидві ці професії поєднувались в одній особі.



Справжнього розквіту в Іспанії у добу Відродження набула меморіальна скульптура, зв'язана з увіковічненням знатних покійників і передусім — членів королівської родини. На рубежі XV–XVI ст. поширений був тип гробниці, яка являє собою невисокий постамент, на криші якого «покоїлись» статуї, які зображували померлих. Бокові сторони пам'ятника прикрашались геральдикую, алегоріями, орнаментом. Покійник у парадному одязі лежав у застиглій позі.

З часом під впливом мистецтва Італії, де здебільшого здобували професійну освіту іспанські скульптори, меморіальні пам'ятники набувають все виразнішого ренесансного характеру. Іншою стає трактовка образів померлих, тепер уже прославляється не лише їх релігійне благочестя, а й земне буття. В оздобленні гробниць починають широко застосовуватися декоративні мотиви Ренесансу: медальйони, гротески, квітчасті гірлянди, рельєфи і статуї, нерідко — й елементи класичного ордера. Образний лад такого меморіального пам'ятника створює враження повного заспокоєння і урочистої величі.

Визначилося й коло митців, які працювали над виготовленням меморіальних пам'ятників, серед яких високим професіоналізмом виділяються Доменіко Фанчеллі і Помпео та Леон Леоні. Саме їм належать найбільш визначні твори меморіальної скульптури: гробниця католицьких королів Ізабелли Кастильської і Фердинанда Арагонського у королівській капелі в Гранаді (Фанчеллі) і меморіальний комплекс династії Бурбонів у головній капелі собору св. Лоренцо в Ескоріалі (батько й син Леоні). Останній з названих меморіалів відзначається особливою пишністю і грандіозністю. Досить відзначити, що позолочені бронзові статуї королівської родини Карла V, зображені у молитовних позах, досягають чотирьох метрів висоти.

Навчаючись в італійських майстрів, іспанські скульптори ніколи не ставали на шлях прямого наслідування, а, спираючись на національні традиції, прагнули до самостійних рішень. Яскравий приклад у цьому відношенні — творчість одного з найталановитіших скульпторів Іспанії доби Відродження Алонсо Беруччете.






Учень Мікеланджело, Беручетте досконало оволодів мовою класичних пластичних форм, однак твори його, зокрема дерев'яні статуї, віртуозним майстром яких він був, далекі від класичних канонів. Форми їх нерідко викривлені, пози занадто динамічні, жести різкі, поривчасті. Для іспанської скульптури пріоритетним було вираження душевного пориву, розкриття драматизму сюжетного конфлікту. З великою майстерністю передавав митець страждання, біль, скорботу своїх персонажів. Все це все далі відводило Беручетте, як і інших іспанських скульпторів, від класичних ренесансних традицій, спрямовуючи їх на шлях ірреальності і суб'єктивізму.

Іспанська скульптура так і не спромоглася досягти рівня італійської скульптури Високого Відродження. Саме розуміння скульптури залишалось готичним. Якщо в Італії основним видом скульптури стала окремо стояча кругла статуя, то в Іспанії домінуючим продовжував залишатися рельєф, який найкраще вписувався в образ рентабло. На перешкоді розвитку іспанської скульптури стояло й те, що церква забороняла зображення оголеного людського тіла, крім тіла мертвого Христа і тіл святих, яких піддавали катуванню.

\* \* \*

Малярське мистецтво Іспанії XV — першої половини XVI ст. відставало в своєму розвитку як від архітектури, так і скульптури, ще досить сильними у ньому були традиції середньовіччя: простір передавався умовно, людські фігури виглядали безтілесними, повністю домінувала площинність зображення, яка до того ж підсилювалась введенням у композицію золотого тла. Лише на рубежі XV—XVI ст. в результаті ознайомлення іспанських малярів з досягненнями майстрів Високого Відродження відбувається процес поступового оволодіння іспанськими митцями законами лінійної перспективи, засобами ліпки об'ємних форм і зображення обставин, у яких розгортається сюжет. Однак ідейна спрямованість іспанського малярства залишається далекою від



---

ідей Ренесансу. Як і в попередню добу, в ньому повністю домінує релігійна тематика, основний пафос переважної більшості творів зводиться до утвердження ідей офіційного католицизму, аскетизму і містичних настроїв.

І все ж нові прогресивні тенденції поступово прокладають собі шлях і передусім — у жанрі портрета.

У другій половині XVI ст. в Іспанії склалася національна школа портретистів, очолена придворним королівським малярем Санчесом Коельо (1532–1583), творчість якого стала помітним кроком на шляху осягнення іспанським мистецтвом людської особистості.

Портрети Коельо, як і твори ряду найбільш обдарованих його учнів і послідовників, у порівнянні з портретами італійських митців видаються дещо архаїчними, однак базуються вони загалом на реалістичних принципах. Примітною їх особливістю є не лише правдива, без найменшого натяку на ідеалізацію, передача зовнішнього вигляду людини, але й намагання проникнути у внутрішній світ портретованих, «схопити» і відтінити певну рису їх характеру. Твори Санчеса Коельо у цьому плані найбільш показові. Так, неодноразово портретуючи Філіппа II, Коельо кожного разу акцентує увагу глядача на блідому, змарнілому обличчі і спустошеному погляді очей короля — релігійного фанатика. Саме Коельо належить найбільша заслуга в підготовці ґрунту для розвитку і небувалого розквіту іспанського реалістичного портрета у наступному XVII ст.

У другій половині XVI ст. в умовах геополітичної катастрофи — розпаду світової габсбурської імперії і розгулу феодальної й католицької реакції, в Іспанії набули масового поширення різного роду містичні течії, які охопили філософію, науку, літературу, мистецтво, релігійну думку. Ідеї контрреформації перепліталися в них з середньовічним спіритуалізмом, релігійним фанатизмом. У мистецтві, зокрема в малярстві, на повну силу залучали мотиви страждання, християнської жертвності і покірності перед долею. Страждаючий Христос, Марія, яка оплакує свого сина або ж ласкаюча немовля, уже сповнена передчуттям його майбутньої



трагічної долі, — таким настроєм проиняті, зокрема, релігійні композиції Луїса Моралеса — одного з найтиповіших представників тогочасного іспанського малярства, творчість якого багато в чому співзвучна з творами італійських маньєристів. У таких специфічних умовах іспанської дійсності визрівав талант і протікала творчість першого великого маляра Іспанії Доменіка Теотокопулі, прозваного у зв'язку з його грецьким походженням Ель Греко (1541–1614).

Народився Ель Греко на острові Крит і в юності пройшов школу малювання у місцевих майстрів, які дотримувались у своїй творчості візантійських мистецьких традицій. Згодом він переїхав до Італії, де зазнав могутнього впливу венеціанського малярства. Останні 38 років життя Ель Греко пройшли в Іспанії, в древньому Толедо, в найтісніших контактах з мистецтвом країни, яка стала для нього другою батьківщиною. Таким чином, можна стверджувати, що як митець Ель Греко сформувався під впливом трьох великих національних культур — візантійської (грецької), італійської і іспанської. Звідси — унікальний характер творчості видатного маляра, яку важко втиснути в рамки будь-якої з відомих стильових течій.

Деякі аналогії в засобах образної мови виявляються при зіставленні творів Ель Греко з творами майстрів пізнього Відродження, зокрема з полотнами Мікеланджело. Однак якщо у Мікеланджело художній образ базується на органічному синтезі реальності і високого узагальнення, то у мистецтві Ель Греко явно домінує ірраціональне начало. Саме середовище, у якому живуть і діють герої творів митця — це ірреальний, фантастичний потойбічний світ, світ чудес і видінь. У релігійних композиціях маляра фактично стираються межі між землею і небом, небо виступає уособленням і надією всього суцього на землі. На небі розгортаються ключові події сюжетів таких найбільш визначних творів митця, як «Видіння Філіппа II», «Поклоніння імені Христа», «Свята родина», «Мучеництво св. Маврикія», «Зішестя св. Духа» та ін. У цьому плані особливо показова картина «Похорони графа Оргаса» (1586), виконана

—  малярем на замовлення церкви Сан Томе в Толедо, парафіянином якої він був.

В основі сюжету картини лежить середньовічна легенда про чудесні похорони благочестивого кастильського вельможі графа Оргаса з участю св. Августина і св. Стефана, які для цього спеціально спустилися з неба на землю. У нижній частині картини митець зобразив урочисто-скорботну сцену похорону, вирішену в реалістичному плані. Всі учасники процесії — священики, ченці, друзі і рідні покійного зображені як реальні люди, наділені портретними рисами відомих жителів Толедо знатних громадян. Їх глибокі душевні переживання втілені у характерного типу скорботних обличчях, у стриманих жестах рук. Своєрідним синтезом реального і ірреального виступають у сцені похорон святі Августин і Стефан, які, схилившись над домовиною, бережно підтримують тіло покійного праведника. У жодному іншому творі Ель Греко печаль, скорбота і глибока ніжність не виражені з такою переконливістю.

Верхня частина композиції — це вже світ ірреальний, зображена тут сцена з образами Христа, Богоматері, Івана Хрестителя відбувається в небесній сфері. Розвертається небо, і Христос в оточенні сонму небожителів, готовий прийняти з рук ангела, який стрімко наближається, душу покійного.

Написана в zenіті творчого розквіту Ель Греко, картина «Похорони графа Оргаса» дає найбільш повне уявлення як про творчі принципи, так і про рівень майстерності видатного митця. Картина відзначається чіткістю композиційного рішення і винятково майстерним, справді тиціанівським колоритом. Картина нагадує барвистий візерунковий килим, всі елементи якого взаємопов'язані й ідеально згармонізовані.

У різні часи дослідники по-різному оцінювали цей знаменитий твір видатного маляра, намагаючись зрозуміти його естетичну, стильову природу. Найбільш часто в різних варіантах висловлювалась думка про належність картини до найбільших досягнень європейського маньєризму. Однак більш переконливим видається твердження про унікальний характер цього ше-



дедру Ель Греко, який виразив у ньому свою власну концепцію світу і людини.

У подальшому еволюція творчості Ель Греко відбувається в напрямку все більшого зростання ролі духовності за рахунок дематеріалізації предметів реального світу. Людські образи у його творах майже зовсім втрачають матеріальну вагомість і нагадують безтілесні тіні. У них, як правило, видовжені фігури, бліді обличчя з широковатими очима, судорожні, нервові жести і рухи, душевне хвилювання їх межує з релігійним екстазом. В образній мові митця зростає роль метафоризації, уподібнення одних явищ і предметів іншим, нової якості набуває колорит — фарби стають легкими, прозорими, а загальне кольорове звучання — більш драматичним і холодним.

Помітне місце у творчості Ель Греко посідає портрет. Йому належить ціла галерея портретів своїх сучасників — представників знатних артистократичних родів, духовенства, письменників, вчених. У своїх портретах митець прагнув передусім розкрити духовний світ людської особистості шляхом загострення певних рис характеру моделі. Переважна більшість портретів Ель Греко — погрудні або поясні зображення на нейтральному тлі. Одягнені у відповідності з тогочасною іспанською модою у все чорне, фігури портретованих, зливаючись з темним тлом, видаються безтілесними. Основну увагу митець приділяє обличчю, намагаючись вловити якусь конкретну рису характеру. До найбільш характерних творів портретного жанру Ель Греко належать портрети інквізитора Ніньо де Гевара (1601), кардинала Тавери (1604–1608), поета-містика і друга Ель Греко Ортенсіо Паравісіно (1609) та ряд інших.

У «Портреті Ніньо де Гевари» митець створив глибоко змістовний образ релігійного фанатика. Бліде обличчя Гевари зовні спокійне, однак пронизливий погляд, звернений на глядача через окуляри, і жест лівої руки видають вольовий характер цієї жорстокої людини.

Ель Греко не мав послідовників, однак вплив його творчості на подальший розвиток не лише іспанського, а й всього європей-

ського малярства був величезним. Мистецтво видатного іспанського маляра — це своєрідний рубіж, який віддаляє дві великі художні епохи — Відродження і сповнене болючих і суперечливих художніх пошуків XVII ст.

\* \* \*

У літературі Іспанії Відродження розпочалося на рубежі XV—XVI ст. У своєму розвитку воно спиралося, з одного боку, на досвід античної літератури і літератури ренесансної Італії, а з другого — на традиції національної літератури і народну творчість, що виявилось особливо плідотворним. Звідси — демократизм іспанської ренесансної літератури, органічне засвоєння нею народно-поетичних форм. Разом з тим для іспанської літератури характерні раннє розчарування в гуманістичних ідеалах і гостро-критичне зображення дійсності.

Високий рівень самосвідомості іспанського народу як результат тривалої і героїчної національно-визвольної боротьби став одним з визначальних факторів впливу на іспанську літературу. Саме через це гуманістичні тенденції в ній мали не стільки «вчений», філософський характер, скільки народний, імпульсивний. Іспанській літературі меншою мірою, ніж італійській чи французькій, властивий культ форми і естетизм, зате їй не бракує мужності, тверезості, чуттєвої конкретності образів, джерела яких коріняться в середньовічній національній традиції. Оцінюючи іспанську літературу доби Відродження, не можна не брати до уваги те, що вона зазнала великого впливу релігійної ідеології. У жодній європейській літературі XVI—XVII ст. релігійна тематика не набула такого поширення, як в Іспанії. Навіть такий видатний представник тогочасної іспанської літератури, як Лопе де Вега, писав поряд зі світськими творами твори на релігійні теми.

Ренесансні віяння в іспанській літературі раніше всього виявилися в ліричній поезії, зокрема в творчості Гарсіласо де ла Веги (1490—1542) і Фернандо де Еррери (1534—1597). Великі ша-




нувальники поезії Петрарки, вони перенесли на іспанський ґрунт поетичні форми сонетів, еклога, елегії, канцони, а разом з цими формами і стильові особливості, характерні для італійської любовної і морально-філософської лірики.

І все ж провідне місце в літературі іспанського Відродження належить не ліриці, а прозі і драмі. З прозових жанрів найбільшого поширення набув роман. Ця епічна форма більшою мірою, ніж інші, сприяла відображенню складних колізій і перипетій національного життя т. д.шньої Іспанії, насиченого воєнними авантюрами і колоніальним загарбанням чужих земель, гострою боротьбою антагоністичних сил всередині країни, небувалими злетами патріотичного руху і не менш глибокими розчаруваннями, небаченою розкішшю аристократичної верхівки і крайнім зубожінням народних мас. Все це знайшло в іспанському романному епосі досить повне відбиття.

В іспанській літературі доби Відродження побутували кілька жанрових різновидів роману. Передусім — найстаріший з них ренесансно-лицарський роман — своєрідне «оновлення» середньовічного лицарського роману, у якому фантастичні сюжети перегукувались з сучасними подіями («подвигами» конкіст. д.рів в американських колоніях тощо). Широкого розповсюдження набув жанр пасторального роману, який приваблював читача ідилічними картинами природи, любовними інтригами молодих аристократів і аристократок, переодягнених у пастухів і пастушок, вишуканістю стилю і тонкими психологічними нюансами.

Наприкінці XVI ст. виник і набув широкої популярності так званий шахрайський, або пікарескний роман (рісаго — шахрай), який, на відміну від лицарського і пасторального романів, мав яскраво виражений демократичний характер. Поява шахрайського роману була зумовлена соціальними процесами, які відбувалися в суспільному житті Іспанії другої половини XVI ст. В результаті крайнього зубожіння широких верств населення в країні появилися цілі «полчища» декласованих осіб — дрібних аферистів, шахраїв, авантюристів, які й стали праобразами героїв шахрайських романів. Виробилася й відносно стійка схема



---

такого жанрово-типологічного утворення, яка у поєднанні з сатиричним характером розповіді давала змогу авторові створити широку галерею суспільних типів негативного плану — купців, чиновників, суддів, священнослужителів, ченців, солдат, жінок легкої поведінки тощо і тим самим оголити численні виразки т. д.шнього іспанського суспільства. За силою реалізму і пізнавальним значенням шахрайський роман належить до найбільш цінних здобутків іспанської літератури XVI ст. Під його впливом виник і набув поширення шахрайський роман в інших країнах Європи, зокрема в Німеччині («Сімпліцісіум» Гріммельсгаузена) і Франції («Жіль Блаз» Лесажа). Помітні сліди його впливу також у творчості англійських романістів XVII ст. — Дефо, Філдінга, Смоллета та ін.

Своєї вершини іспанська література доби Відродження досягла у творчості геніально обдарованих митців загальноєвропейського і світового значення Сервантеса і Лопе де Веги. Перший увійшов в історію літератури як творець нового реалістичного роману, а другий — як видатний драматург і основоположник іспанського національного театру. Саме у творчості цих двох митців ідеї Відродження у їх національному, суто іспанському переломленні знайшли найбільш повне виявлення.

Мігуель де Сервантес де Сааведра (1547–1616) належить до тих митців, уже в самому життєвому шляху яких знайшли відбиття типові риси, характерні для зображуваної ним конкретної історичної доби. Син збіднілого ідальго, розореного, як і інші представники цього соціального прошарку Іспанії в результаті соціальної політики абсолютистської влади, Сервантес лише переборюючи крайні матеріальні нестатки зумів закінчити університет. А далі — принизлива служба у папського посла в Італії кардинала Аквавіве, участь в італійському поході в ранзі солдата і в морській битві при Лепанто (1571), річне перебування у рабстві в алжирських піратів, постійні пошуки роботи і матеріальна скрута після викупу з неволі й повернення на батьківщину — такими були основні віхи життя митця, умови, в яких протікала його творчість.






Сервантес залишив після себе велику за обсягом і різноманітну за жанрами художню спадщину. Він писав ліричні поезії і сатиричні поеми, драматичні твори, пасторальні і лицарські романи, любовно-авантюрні і побутово-повчальні новели, які залишили помітний слід в іспанській літературі. Однак світову славу видатному митцеві принесли не ці твори, а знаменитий роман «Дон Кіхот» (1605–1615) — твір, який започаткував новий етап у розвитку не лише в історії іспанської, а й усїєї загальноєвропейської літератури.

«Дон Кіхот» був задуманий Сервантесом як пародія на лицарський роман. Однак ідейно-художній зміст твору виявився значно ширшим і глибшим за авторський задум. Зі сторінок роману перед читачем постає широка, реалістично зображена картина іспанської дійсності XVI — початку XVII ст., тобто періоду глибокої кризи, зумовленої абсолютистською владою і феодално-католицькою реакцією. Змусивши свого героя, який, начитавшись лицарських романів, уявив себе мандрівним лицарем і відправився разом зі своїм «зброєносцем» блукати по всій країні, автор одержав змогу створити широке художнє полотно, з якого перед читачем постає правдива і гостро критична картина життя різних соціальних верств іспанського суспільства, зображена з позиції письменника-гуманіста.

Роман відзначається багатством і різноплановістю ідейного змісту, який розкривається як у зображенні широких картин народного життя (у творі задіяно понад 600 персонажів), так і, головним чином, — у вчинках і висловлюваннях головних героїв твору Дон Кіхота і Санчо Панси.

Образ Дон Кіхота складний і багатоплановий. Своєрідність цього образу передусім у тому, що він зображений як у стані божевілля, коли він цілком вірить у своє лицарське призначення, так і в моменти прозріння, коли, забуваючи про свої лицарські фантазії, постає перед читачем як звичайна нормальна людина, простий збіднілий сільський ідальго. Це одночасно і образ-пародія, в якому гостро висміюється віджила ідея рицарства, так і образ, близький до ренесансного ідеалу всебічно розвиненої людини.



---

Уважно читаючи роман, неважко переконатися в тому, що Дон Кіхот — людина, як на свій час, досить високо освічена. Він ознайомлений з Космогонією Птолемея, знає стародавню і нову історію, цитує Плінія Старшого, посилається у своїх міркуваннях на Арістотеля, Горація, Цицерона. Однак знання його схоластичні, оскільки вони ґрунтуються лише на авторитетах (Біблії, античних класиків тощо) і не спираються на справжнє наукове підґрунтя. Власний життєвий досвід, як і досвід народу, Дон-Кіхот ігнорує, а тому й потрапляє у смішні, безглузді ситуації. Разом з тим Дон-Кіхот — втілення доброти і високого благородства, його висловлювання сповнені глибокої гуманістичної мудрості. Вустами Дон-Кіхота автор засуджує зло і несправедливість, станову нерівність, виступає на захист пригноблених і скривджених, прославляє свободу як найвище благо, найціннішу щедроту, якою небо наділило людину.

З образом Дон-Кіхота нерозривно пов'язаний образ Санчо Панси — простоватого, допитливого і практичного кастильського селянина, який виступає в романі втіленням народної моралі і народної мудрості.

На перший погляд Санчо — повна протилежність Дон-Кіхоту. Насправді ж у них більше спільного, ніж відмінного. Ріднять їх передусім ті риси, які в плані гуманістичної моралі є визначальними. Обом їм властива людяність, доброта, безкорисливість, різко негативне ставлення до будь-яких проявів зла і несправедливості. Обидва вони — і Дон-Кіхот, і Санчо Панса — це те мірило, яким автор роману міряє світ на доброту і безкорисливість. А це і є гуманізм у його найвищому прояві.

«Дон Кіхот» — твір по-справжньому народний. У ньому не лише широко і правдиво відтворено соціальні умови життя народу, а й його побут, звичаї, етнічні особливості, а також мову, яка так колоритно звучить, зокрема, у вустах Санчо Панси.

Значення «Дон Кіхота» для подальшого розвитку європейського роману величезне. Вплив його виразно позначився на творчості Смолетта, Філдінга, Діккенса, Гоголя й цілого ряду інших видатних романістів.




Якщо творчість Сервантеса ознаменувала пік розвитку іспанської ренесансної прози, то творчість Лопе де Веги — іспанської ренесансної драматургії.

Як і Сервантес, Лопе де Вега був енциклопедично освіченою людиною. Він мав ґрунтовні знання з різних галузей наук: історії, географії, природознавства, математики, філософії, античної культури. І все це здобув наполегливою самоосвітою — передчасна смерть батька позбавила його можливості закінчити університет. Як і Сервантес, Лопе де Вега пройшов шлях непростих життєвих випробовувань: рядовим матросом брав участь у битві біля берегів Англії, заради заробітку часто міняв місце служби, на схилі літ, втративши всіх близьких людей, залишився самотнім і безпомічним. Однак ніколи, навіть у найскладніших життєвих обставинах, не падав духом і продовжував напружену творчу працю.

Лопе де Вега написав протягом свого життя величезну кількість творів різних літературних родів і жанрів — ліричних поезій, романів, елегій, послань, сонетів (понад три тисячі тільки надрукованих), новел тощо. Але головним чином у його творчому доробкові є драматичні твори, кількість яких, за свідченням самого письменника, сягає 1500 (до наших днів дійшло понад 400). А крім того — теоретичні праці з питань драматургії і театру, у яких видатний драматург обстоював принципи наслідування природі, тобто правдивість відтворення дійсності. Розвиваючи погляди Арістотеля в галузі театрального мистецтва, Лопе де Вега підкреслював важливість дотримання у п'єсі строгої логіки в побудові образів і в розвитку сюжету, а також єдності дії, правда, вносячи в арістотелівську трактовку свої корективи. Так єдність дії він розумів ширше, ніж Арістотель, допускаючи введення в п'єсу побічних епізодів, другорядних сюжетних ліній тощо. За переконанням Лопе де Веги, справжній драматичний твір повинен тримати глядача в постійному напруженні протягом всієї вистави завдяки наявності в ньому драматичної інтриги, багатстві і майстерності мови.

Найчисельнішу і найціннішу групу драматичних творів Лопе де Веги становлять побутові комедії, які в історію літератури



---

ввійшли як «комедії плаща і шпаги» («Собака на сіні», «Валенсійська вдова», «Дівчина з глечиком», «Учитель танців», «Капризи Беліси» та ін.). Саме ці твори принесли йому світову славу. Талант Лопе де Веги проявився у творах цього циклу найбільш блискуче. Незважаючи на певну ідейну обмеженість (у них відтворено життя і побут. д.орянства і то лише в плані особистих і родинних конфліктів, головним чином породжених коханням), комедії «плаща і шпаги» належать до кращих зразків літератури і іспанського Відродження. Кохання — центральна тема цих п'єс — трактується письменником як глибоке, всепоглинаюче почуття, яке возвеличує людину, утверджує ідеал повноцінної людської особистості, незалежно від того, до якого соціального стану ця особистість належить. Оптимізм, життєрадісність, віра у можливість людського щастя — таким є ідейний пафос комедій «плаща і шпаги». Вони приваблюють високою сценічною майстерністю, простотою, ясністю і образністю мови, красою вірша. «Океаном поезії» називали комедії Лопе де Веги сучасники і охоче ходили в театр не тільки дивитися їх, а й слухати.

Високо оцінив внесок видатного драматурга його великий сучасник Сервантес: «З'явився великий Лопе де Вега — чудо природи і став самодержцем у театральній імперії». Що до цього можна ще додати?!



## ВІДРОДЖЕННЯ В АНГЛІЇ

**Х**ронологічні рамки англійського Відродження — XVI — початок XVII ст. Причини виникнення гуманістичної культури в Англії в основі своїй були такими ж, що і в інших країнах Європи, однак процес розвитку цієї культури відбувався у специфічних умовах англійської дійсності, що поклало на неї своєрідний відбиток.

У XVI ст., в часи правління династії Тюдорів, в Англії відбулися радикальні зміни у всіх галузях економічного й соціального життя — країна рішуче вступила на шлях капіталістичного розвитку. Швидкими темпами розвивається промисловість, зокрема зв'язана з виготовленням сукна. Всезростаючий попит на вовну породив процес «огородження земель», захоплення їх багатими феодалами, що викликало масове розорення селянських дрібних господарств. Розвивається мануфактурне виробництво, розширюється зовнішня торгівля, зокрема з Італією і Фландрією — країнами, у яких на цей час уже утвердився буржуазний лад.

Відбуваються суттєві зміни в соціальній структурі англійського суспільства. Чисельно виросла і зміцніла економічно промислова і торговельна буржуазія, яка стає панівною силою у містах. Народжується новий соціальний прошарок — так зване «нове дворянство», з яким пов'язана капіталізація села. Усвідомивши перспективність нових буржуазних відносин, «нові дворяни» — вихідці з лицарського і дрібнопоміщицького середовища — починають скуповувати конфісковані в період Реформації монастирські землі, засновують суконні фабрики з метою виготовлення промислової продукції на продаж.

Разом з тим XVI ст. — це період зміцнення в Англії абсолютизму, опорою якого у боротьбі з крупними феодалами були буржуазія і «нове дворянство». Королівська влада заохочувала встанов-

лення нових буржуазних порядків, всіляко сприяючи розвитку промисловості і торгівлі.

Протягом XVI ст. значно виріс і зміцнів міжнародний авторитет Англії, зокрема в результаті переможної морської битви 1588 р., коли була розгромлена і знищена послана Філіппом II для завоювання Англії іспанська «Непереможна Армада». На рубежі XVI — XVII ст. розпочинається захват Англією обширних колоній у Північній Америці й Африці.

Ще задовго до Відродження (XIV—XV ст.) в Англії завершився процес консолідації англійської нації і формування єдиної національної мови, в основу якої був покладений лондонський діалект англосаксонської мови. Розширення торгово-економічних і культурних відносин Англії з іншими країнами і передусім з Італією і Нідерландами, сприяло проникненню і поширенню в країні гуманістичних ідей.

Відродження в Англії було пізнім історичним явищем, і це дозволило англійським гуманістам скористатися ідейною спадщиною гуманістів інших країн. Важливу роль відіграли, зокрема, здійснені протягом XVI ст. численні переклади античних авторів, а також італійських, іспанських, французьких письменників і філософів.

Якщо на ранньому етапі англійські гуманісти основну увагу приділяли питанням релігії, зокрема критиці католицизму, то згодом для них пріоритетними стають проблеми обстоювання необхідності світської культури, боротьби з схоластикою і аскетизмом, осягнення здобутків античної науки і філософії. Центрами науково-філософської думки стають університети, зокрема Оксфордський і Кембріджський. У стінах першого з них сформувався як письменник і філософ Томас Мор — автор знаменитої «Утопії» (1516), а вихованцем другого був родоначальник англійського матеріалізму і раціоналістичного мет. д. в науці Френсіс Бекон.

На рубежі XVI—XVII ст. в Англії настає криза життєствердного ренесансного світогляду, викликана різкими змінами в соціально-економічному житті країни. Англійські гуманісти стають свідками



багатьох потворних явищ, породжених уже новими буржуазними суспільними відносинами. Різко виросла прірва між всезростаючим багатством панівних класів і злидненным становищем народу, занепадає суспільна мораль. Гуманісти гостро-хворобливо реагують на потворні явища життя, в їхніх творах все відчутніше звучать ноти песимізму і зневір'я, глибокого розчарування від усвідомлення неспроможності змінити світ, у якому зло торжествує над добром.

\* \* \*

Політичні і економічні процеси, які відбулися в Англії протягом XVI ст., позначилися на розвитку всіх найважливіших мистецтв, у тому числі на архітектурі, в якій старі готичні традиції переборювалися особливо важко і повільно. Лише наприкінці століття в результаті довільного змішування готичних і ренесансних елементів починає викристалізовуватись національна англійська архітектура, суттєво відмінна від архітектури інших європейських країн. Проникнення ренесансних елементів в англійську архітектуру пов'язане з діяльністю італійських майстрів, запрошених Генріхом VIII на службу до королівського двору, а також французьких і фламандських архітекторів, які змушені були переселитися в Англію після кривавих подій Варфоломіївської ночі.

Здійснена в першій половині XVI ст. Реформація супроводжувалася конфіскацією обширних церковних і монастирських земель. Скуповуючи ці землі, придворна знать і розбагатіла нова аристократія розгортають на них масштабне будівництво — в країні розпочався справжній будівельний бум. Будуються численні загородні замки і розкішні міські будинки-особняки. У той же час майже зовсім припиняється будівництво споруд культового і громадського призначення.

Традиційна для англійської архітектури споруда — замський замок набуває тепер якісно нового характеру: з оборонної фортеці він перетворюється на мирну поміщицьку будівлю, в якій



немає вже ані неприступних стін з зубцями, ані оборонних башт. Закритий з усіх сторін двір замінюється в нових замках відкритим парадним двором, покритим зеленим газоном, і акцентується декоративно прикрашеним портиком. Великий центральний хол — обов'язкова структурна частина англійського житлового будинку — перетворюється на парадну вітальню для гостей. Таку ж роль призначена виконувати і розташована на другому поверсі довга (на всю довжину заднього фасаду) галерея, прикрашена картинами і портретами предків. Основна частина замку оточується великою кількістю житлових кімнат. д.я родини і гостей, а також приміщеннями службового призначення. Особлива увага приділяється облаштуванню інтер'єра, зокрема центрального холу і галереї, обов'язковою приналежністю яких стали каміни. Замок, як правило, оточувався регулярним парком з візерунковими квітниками і живоplotом. Характерними особливостями його силуету стають високі димарі і круті, ступінчатої форми фронтони.

Що стосується впливу ренесансної архітектури, то він проявився передусім у чіткості плану замкових будівель, прагненні до співрозмірності з людиною, а також у застосуванні окремих елементів ордера (колон, напівколон, пілястрів, рельєфної орнаментики тощо).

Формується у цей час і новий тип архітектора — людини високої культури і енциклопедичних знань. Найвизначнішим з них був Ініго Джонс (1573–1652) — учень і гарячий прихильник видатного італійського архітектора Андреа Палладіо. Глибоко осмисливши суть ордерної системи і особливості архітектурних прийомів свого учителя, Джонс, разом з тим, виявив неабияку творчу самостійність і винахідливість. Своєрідність архітектурної мови Джонса полягає, зокрема, в тому, що в його творах, поряд з ренесансними елементами, виявляються ознаки зародження нового стилю — класицизму, про що свідчить особлива чіткість і простота планів його будівель, намагання домогтися співрозмірності кожного з архітектурних елементів, а також максимального комфорту інтер'єра. Саме Джонсу належить один з найкращих






зразків замкової англійської архітектури — Куїнс-хаус (Будинок королеви) у Гринвічі (1635) і проект грандіозного палацу Уайтхол у Лондоні, який через історичні обставини залишився в основній своїй частині нереалізованим.

\* \* \*

Середньовічні готичні традиції в англійському мистецтві доби Відродження найбільш повільно переборювались в образотворчих мистецтвах — скульптурі і малярстві. Скульптура взагалі не створила нічого такого, що могло б зрівнятися з досягненнями італійських, французьких чи іспанських майстрів. Були втрачені традиції монументального настінного малярства, певний спад переживає книжкова мініатюра, яка у добу середньовіччя перебувала на піднесенні. Однією з причин цих негативних явищ, у результаті яких образотворче мистецтво виявилось не готовим до сприйняття гуманістичних ідей, було те, що в процесі Реформації (реформування англійської церкви) були знищені монастирі, які в добу середньовіччя були центрами художнього життя.

І все ж ренесансні тенденції поступово пробивають собі шлях і в образотворчому мистецтві Англії, зокрема в жанрі портрета, перші світські зразки якого (портрет короля Генріха VII — засновника династії Тюдорів і його матері Маргарет Бофор) належать до кінця XV ст. У цих творах збереглося ще багато від середньовічного культового портрета (молитовна поза, площинна трактовка форми, наявність у композиції родового герба), однак уже повністю переборена канонічна нерухомість портретованих, в обличчях (особливо це стосується портрета юної Маргарет Бофор) відчуваються живі риси конкретної людини.

Значну роль у становленні й розвитку англійського портретного малярства відіграв видатний німецький маляр Ганс Гольбейн Молодший, який з 1532 р. і до кінця життя (1543) жив і працював в Англії, оточений славою першорядного європейського портретиста. Портрети Гольбейна, виконані у цей період (портретні зображення німецького купця Георга Гісце, ко-



---

ролівського сокольничого Роберта Чізмена та ін.), послужили предметом наслідування для англійських портретистів. Сліди впливу гольбенівської портретної манери простежуються, зокрема, у ряді творів невідомих або мало відомих авторів 30–40-х рр. XVI ст., які зберігаються у музеях Лондона. Характерними рисами цих портретів є простота і міцність форми, намагання проникнути у внутрішній світ людини, передати суттєві риси її характеру (портрет Томаса Грешема, лорда Делаваара, молодого чоловіка у червоному одязі та ін.).

Однак напрямку, започаткованому Гольбейном і спрямованому на розвиток реалістичного портрета, стали на перешкоді постійні спроби абсолютистської влади відродити концепцію середньовічного аристократичного портрета з його канонічною, позбавленою руху композицією і нежиттєвістю облич, дріб'язковою увагою до зображення одягу і аксесуарів. Реалістичні пошуки продовжувалися лише в жанрі портретної мініатюри, яка в Англії набула особливого поширення і популярності. Видатними митцями цього різновиду портретного мистецтва були Ніколас Хілліард та Ісаак Олівер.

Ніколас Хілліард (1547–1619) розпочинав свою творчу діяльність як модельєр і гравер, і лише згодом захопився мініатюрою. Звідси — виняткова ошатність його мініатюрних портретів, багатство їх декоративного оформлення, широке застосування орнаментальних і пейзажних мотивів. Особливою майстерністю позначені інтимного характеру невеличкі погрудні зображення, зокрема «Автопортрет», у якому, зосередивши увагу на зображенні обличчя, Хілліард створив живий, глибоко правдивий образ людини своєї доби.

У тій же техніці, що й Хілліард, працював його учень і молодший сучасник Ісаак Олівер (1562–1617), портрети якого відзначаються проникненням у внутрішній світ портретованих. Декоративне оформлення у них уже не відіграє такої важливої ролі, як у Хілліарда, зате форма, завдяки застосуванню світлотіні у моделюванні облич і точному рисункові, набуває більшої пластичності («Портрет принца Уельського» та ін.).



Мініатюрний портрет — важливий етап на шляху становлення реалізму в англійському портретному малярстві. На відміну від станкового портрета, він не носив офіційного характеру, а тому в нього легше проникали нові реалістичні віяння.

\* \* \*

Ідеї Відродження найповніше виявилися в літературі Англії. Предтечею їх став видатний поет. д.угої половини XIV ст. Джефрі Чоссер (1340–1400). Вихований на релігійній ідеології і схоластичній філософії, Чоссер за своїм світоглядом був ще значною мірою людиною середньовіччя. Разом з тим у його творах періоду художньої зрілості наявні риси, які свій повний розвиток набудуть лише у добу Відродження.

Найвизначніший твір Чоссера — збірка новел «Кентерберійські оповідання», на якій явно позначився вплив літератури Раннього італійського Відродження, з якою Чоссер був добре обізнаний. Відомо, що він двічі відвідав Італію у той час, коли ще живі були родоначальники італійського гуманізму Петрарка і Боккаччо, і не виключено, що могла відбутися його зустріч хоч би з одним із них.

Композиційно «Кентерберійські оповідання» близькі до «Декамерона» Боккаччо. Це теж збірка новел, змістом яких є різні історії, що їх по черзі розповідають паломники під час відпочинку, прямуючи до Кентербері з метою поклонитися мощам св. Томаса Бекета. У збірці 23 оповідання, об'єднаних в одне ціле композиційним обрамленням, яке розпочинається «Прологом» і закінчується зверненням до читача, у якому автор просить вибачення за те, що малює людей такими, якими вони є в житті.

Зображені автором у «Пролозі» паломники представляють різні соціальні прошарки т. д.шнього англійського суспільства. Кожного з них Чоссер наділяє типовими рисами, характерними для того чи іншого соціального стану, і, разом з тим, кожен з них постає перед читачем як яскраво виражена людська індивідуальність. Одним автор симпатизує, виходячи зі своїх гуманістичних пере-

конань, інших зображує в гумористичному, а то й у сатиричному плані. Найбільш гострому висміюванню піддаються представники кліру, зокрема ченці, від яких народові, на переконання автора, немає ніякої користі.

Якщо за тематикою, жанрами, схильністю до алегоризму і фантастики «Кентерберійські оповідання» — це ще типові твори середньовічної літератури, то у властивому їм реалізмі, широкому охопленні соціальної дійсності, гуманному ставленні до людини явно відбувається наближення доби Ренесансу.

Чоссер писав свої твори лондонським діалектом англійської мови. Єдина національна мова в Англії т. д. тільки почала формуватися, і саме Чоссеру випало стати її основоположником.

За життя у Чоссера не було послідовників, і тільки через півстоліття після його смерті в англійській літературі з'явився поет, у творчості якого зазвучали чоссерівські ноти. Цим поетом був Джон Скелтон (1460—1529) — автор ряду віршованих сатиричних творів, з яких особливо гострим антицерковним і ант. д.орянським спрямуванням виділяється поема «Колін Клаут», герой якої трактований поетом як захисник бідних і скривджених. Високу оцінку Скелтону дав Еразм Роттердамський, назвавши його славою і світочем англійської поезії.

Якщо Скелтон спирався у своїй творчості на традиції Чоссера, то поети, які прийшли в англійську літературу після нього (Томас Уайет, Генрі Говард Серрей, Едмунд Спенсер), відштовхувалися від зразків італійської, а також частково французької і іспанської ренесансної поезії.

Вихованець Кембріджського університету, Томас Уайет (1503—1542) у молоді роки здійснив подорож до Італії, де познайомився з культурою Ренесансу. Захопившись творчістю Петрарки, Уайет першим з англійських поетів звернувся до жанру сонета, а згодом, уже під впливом французької гуманістичної поезії, — до форм оди і рондо. Провідними в поезії Уайета були любовні мотиви, однак нерідко в його творах звучали і більш серйозні ноти, викликані розчаруванням придворним життям з його нещирістю і лицемірством.



Любовна тематика була основною і в творчості послідовника Уайєта — Генрі Говарда Серрея (1517–1547) — поета трагічної долі. Вихідець із знатної аристократичної родини, Серрей певний час належав до найближчого оточення деспотичного короля Генріха VIII, за наказом якого безпідставно звинувачений у державній зраді на тридцятому році життя був страчений. Заслугою Серрея перед англійською поезією було те, що він удосконалив форму сонета у відповідності до особливостей англійської мови, а також першим увів в англійську поезію білий вірш, яким згодом скористався у своїх драматичних творах Шекспір.

Найвидатнішим поетом англійського Відродження був Едмунд Спенсер (1552–1599), творчістю якого завершується важливий етап формування англійської національної поезії. Творча спадщина Спенсера значна за обсягом і різноманітна за жанрами. Він писав сонети, любовні і сатиричні вірші, еклоги, ліричні і сатиричні поеми, і в кожен з жанрів вводив щось своє, спенсерівське. Одним з перших англійських поетів Спенсер звернувся до зображення картин сільської природи, зокрема в поезіях пасторального жанру.

Використавши багатий матеріал середньовічної алегоричної поезії, зокрема цикл лицарських романів про короля Артура, Спенсер створив своєрідну національну епопею з метою прославлення королеви Єлизавети і порядків, які існували в Англії у часи її правління. Поема має явно ренесансне спрямування, автор прославляє в ній радості життя, красу і моральні чесноти людини, куртуазне ставлення до жінки. Спенсер досяг у поемі високої майстерності у побудові сюжету, насиченого захоплюючими епізодами, а також в описах мальовничих картин природи. Поема написана оригінальною дев'ятирядковою строфою, яка одержала назву спенсерівської. На рубежі XVIII–XIX ст. цією строфою широко користувалися поети-романтики, зокрема Кітсі і Байрон.

В останній чверті XVI ст. в Англії з'являються перші теоретичні трактати, присвячені проблемам поетики, серед яких виразно ренесансним змістом виділяється трактат Філіппа Сіднея «За-



хист поезії» (1582–1583), спрямований на обстоювання принципу реалізму.

Проза в англійській літературі доби Відродження найповніше представлена жанром роману. Розвиваючись одночасно в різних формах, цей традиційний для англійської літератури жанр задовольняв запити різних соціальних верств населення. Якщо в артистократичних колах популярністю користувалися романи галантного і пасторального змісту, то в середовищі простого люду — твори з життя трудових і ділових верств населення — ремісників, торговців, промисловців тощо. Авторами романів були в основному випускники університетів — люди високоосвічені, добре обізнані з досягненнями античної і сучасної їм гуманістичної літератури Італії, Франції, Іспанії, що позначилося як на змісті, так і на жанрово-стилістичних особливостях їхніх творів. До кола цих митців належали, зокрема, Джон Лілі, Філіпп Сідней, Томас Лодж, Роберт Грін і Томас Неш.

Джон Лілі (1554–1606) — автор першого англійського ренесансного роману «Евфуес» (1578–1580) — твору, який відразу набув широкої популярності і викликав багато наслідувань. У романі знайшли відбиття ті зміни, передусім морально-етичного плану, які відбулися у свідомості освічених кіл англійського суспільства під впливом поширення гуманістичних ідей. Розкриваючи любовну тему, автор обстоює право людини на вільне вираження своїх почуттів, поетизує радості життя, засуджує аскетизм.

Однак увагу і палку прихильність читача роман привернув не стільки своїм сюжетом, в основі якого лежать любовні пригоди героїв, скільки своїм оригінальним, претензійним стилем, який одержав назву «евфуїстичного». Характерними рисами цього стилю є надмірне використання вичурних художніх засобів і прийомів. Лілі щедро прикрасив свій роман метафорами і порівняннями, різного роду повторами, складними синтаксичними конструкціями, які надавали мові піднесеного і ритмічного звучання. Вироблений Лілі стиль імпував естетичному смаку гуманістично налаштованої англійської інтелігенції і особливо прижився в середовищі придворно-аристократичних кіл. Роман



«Евфуес» вплинув на стилістичні особливості всієї англійської літератури останньої чверті XVI — поч. XVII ст., опанувавши не лише прозу, а й драматургію. З часом «евфумізм» виродився у справжню претензійність, однак конструктивні його принципи, зокрема схильність до антитези, метафоричності і милозвучності фрази, були взяті на озброєння митцями пізнішої доби і, зокрема, Шекспіром.

Вишуканий, сповнений декоративної образності стиль характеризує і творчість Філіппа Сіднея (1554–1586) — автора першого пасторального роману «Аркадія» (1590), зі сторінок якого перед читачем постають досить умовно зображені ідилічні картини з життя аристократів античної Греції. Пасторальні романи, крім Сіднея, писали також Томас Лодж («Розалінда», 1590) і Роберт Грін («Морандо, або Три частини кохання» та ін.)

Помітним явищем англійської прози доби Відродження був роман Томаса Неша (1567–1601) «Бідолашний мандрівник, або Життя Джека Уілтона», який започаткував розвиток англійського побутового роману. Наслідуючи традиції іспанського шахрайського роману, Неш будує свій твір у формі розповіді головного героя про своє сповнене пригод і шахрайських витівок життя. Однак на відміну від класичної пікарески, сюжет якої, як правило, будується майже виключно на побутовому матеріалі, життя і пригоди Джека Уілтона Неш зображує на широкому історичному тлі. Просторові рамки роману охоплюють майже всі провідні країни т. д.шньої Європи — Англію, Францію, Німеччину, Фландрію, Італію, а його історичне тло становлять події гострої політичної і релігійної боротьби доби Реформації. Під час своїх мандрів герой роману зустрічається з видатними людьми свого часу, зокрема з Томасом Мором, Еразмом Роттердамським, Мартіном Лютером, веде з ними бесіди або слухає їхні промови тощо. Важливу роль у романі відіграють авторські відступи від сюжетної розповіді філософського і релігійного чи морально-етичного характеру, у яких Неш виявив високу освіченість, неабиякий розум і критичне ставлення до дійсності. Таким чином, у романі знайшли від-

биття ідеологічні змагання доби, яким автор дає оцінку з гуманістичних позицій.

Роман XVI ст. — це своєрідна і досить перспективна заявка на бурхливий розвиток англійського національного роману XVIII і XIX ст.

Особливого розвитку у добу Відродження в Англії набула драматургія, нерозривно пов'язана з театром. Як і в інших країнах Європи, ренесансний театр в Англії формувався на базі середньовічних театральних дійств (мораліте, інтерлюдій, містерій), однак еволюція його відбувалася тут більш спокійно, поступово, без різких радикальних змін. Якщо в Італії і Франції гуманістичний театр порівняно швидко і рішуче звільнився від впливу церкви і релігійної тематики, спираючись на античну драматургію, то в Англії, де розквіт гуманізму збігся з Реформацією, традиційні форми середньовічного театру не тільки не зникли, а, навпаки, продовжували розвиватися і удосконалюватися, органічно поєднуючись з новими формами, запозиченими зовні. Середньовічні містерії, які в Англії називалися «міракллями», час від часу влаштовувалися навіть в XVI ст., незважаючи на те, що вони були заборонені парламентом у 1573 р.

З розвитком гуманізму посилюється вплив на англійський театр античної і ренесансної драми. В університетах захоплюються постановками спектаклів, зразками для яких служили твори Плавта, Теренція й інших античних та італійських сучасних авторів.

Друга половина XVI ст. в Англії ознаменована особливо бурхливим розвитком драматургії і театру. У цей час, передусім у Лондоні, один за одним виникають громадські платні театри, які уже мають постійні приміщення й професійні трупи акторів. Зростає інтерес до театральної майстерності. Під впливом тенденцій ренесансного реалізму, мистецтво актора набирає епічної сили, пристрасності, виникає інтерес до розкриття духовного світу людської особистості, психологічних і моральних суперечностей людського буття. Зростає роль авторської режисури, спрямованої на виховання акторських кадрів, організовуються товариства акторів.






Справжній бум у цей період переживає англійська драматургія. Писати для театру стало заняттям престижним, драми пишуть тепер не лише драматурги, а й поети і романісти (Джон Лілі, Роберт Грін та ін.). У другій половині XVI — перших десятиліттях XVII ст. в Англії діяв значний загін драматургів, до якого, крім Шекспіра, входили також Крістофер Марло, Бен Джонсон, Томас Хервуд, Джон Флетчер, Френсіс Бомонт та інші талановиті митці, які й стали творцями англійської ренесансної драми — унікального явища у світовій художній культурі. Почесне місце серед згаданих драматургів належить Крістоферу Марло (1564–1593).

Біографічні відомості про Марло скупі. Відомо, що він був сином шевця із Кентербері, освіту здобув у Кембріджському університеті, по закінченні якого переїхав до Лондона, де зайнявся спочатку акторською, а згодом літературною діяльністю. Постійно спілкуючись з радикально налаштованими представниками письменницької богеми, Марло пройнявся гуманістичними настроями, здобувши славу небезпечного вільнодумця і атеїста. Сміливі антицерковні висловлювання привернули до Марло увагу таємної поліції, не без участі якої він був убитий під час спровокованої бійки в одній з лондонських таверн.

Літературний доробок Марло кількісно невеликий, основу його становлять чотири драми: «Тамерлан Великий» (1587), «Трагічна історія доктора Фауста» (1589), «Мальтійський єврей» (1590) і «Едуард II» (1592). Однак роль цих творів у становленні й розвитку англійської драматургії й театру важко переоцінити. Марло виступив у них як творець драми нового типу, характерними рисами якої є підкреслена гуманістична спрямованість, глибока філософічність і висока поетична майстерність. Яскравий виразник титанізму доби Відродження, Марло створив трагедію, героєм якої є сильна особистість, людина-титан, вольові устремління якої виступають центром драматичної дії.

Ідея титанізму особливо переконливо втілена в драмі «Тамерлан Великий», в основу сюжету якої автор поклав історію життя середньоазійського завойовника Тімура, прозваного Тамерланом. Переосмисливши історичні факти у відповідності до своїх



---

гуманістичних уявлень, Марло створив образ людини непохитної волі і безмежної віри у свої сили й можливості. Саме завдяки цим якостям Тамерлан, простий пастух, став покорителем всього східного світу. Марло прославляє цим образом нову людину — героя Відродження.

Такими ж титанічними рисами наділений і образ Фауста — головного героя драми «Трагічна історія життя і смерті доктора Фауста», яка є своєрідним філософським переосмисленням відомої німецької народної легенди. Як і Тамерлан, Фауст властолюбець і теж прагне стати володарем світу. Задля досягнення цієї мети він зрікається Бога і запродує свою душу Мефістофелю. І Тамерлан, і Фауст — образи трагічні, в обох цих образах відбилися і велич, і трагізм особистості людини Ренесансу. Володіння половиною світу, добуте найжорстокішими засобами, не принесло Тамерлану ні морального задоволення, ні відчуття особистого щастя. Глибоке розчарування, каяття, моральні страждання переживає Фауст; самотній і напівбожевільний, він зі страхом чекає смерті. Апологія ренесансного індивідуалізму і водночас неспроможність, невідповідність його високим принципам гуманізму — таким є ідейний зміст створених Марло образів.

Ця ж ідея, але в іншому аспекті, втілена Марло в образі Варрави — героя драми «Мальтійський єврей». Якщо для Тамерлана і Фауста основним фактором, який стимулює їхні дії і вчинки, є прагнення абсолютної влади, то для Варрави — нічим не обмежене накопичення багатства. Наділений такою ж титанічною силою волі, як і попередні герої, Варрава на відміну від них персонаж повністю негативний, в характері його немає нічого людяного. Хижак і злодій, він у всіх випадках життя керується лише одним принципом: «мета виправдовує засоби». Незважаючи на те, що в пролозі до драми Марло висловлює свої атеїстичні і матеріалістичні погляди вустама Макіавеллі, в образі Варрави він фактично засуджує макіавеллізм.

В останньому своєму творі — історичній драмі «Едуард II» Марло виступив творцем нового драматичного жанру — жанру історичної хроніки. Відмовившись від зображення титанічних



характерів, він основний акцент зробив на поглибленому зображенні реальної дійсності, а також на розвитку драматичної дії, яка стає головним фактором розкриття характерів дійових осіб. Це був важливий крок на шляху формування нової, реалістичної англійської драматургії.

\* \* \*


Творчість Марло могутньо вплинула на весь подальший розвиток англійської драматургії. Особливо виразно цей вплив простежується в творчості Шекспіра. У Марло геніальний драматург запозичив не лише білий вірш, який надовго утвердився в англійській драмі, а й ряд важливих особливостей ідейного і жанрово-стилістичного плану, зокрема тип трагічного героя, навколо якого зосереджується драматична дія, жанр історичної хроніки, а головне — високий пафос драматичного дійства, намагання порушувати важливі філософські, морально-етичні і суспільно-політичні проблеми.

Все те, що Шекспір сприйняв від Марло й інших своїх попередників, він незрівнянно поглибив, пропустивши крізь призму свого геніального таланту. Думки, почуття, настрої, проблеми, якими жили його сучасники, Шекспір відтворив з такою могутньою силою художнього узагальнення, що його твори і сьогодні не втратили своєї художньої цінності й актуальності.

Вражає виняткова працездатність Шекспіра, широта його кругозору, могутній розмах думки, надзвичайне багатство знань, культурних інтересів, моральних проблем, порушених у його творах.

Літературний доробок геніального митця складається з двох поем, збірки сонетів і 37 драматичних творів: 13 комедій, 10 історичних хронік, 10 трагедій і 4 романтичних драм, одна з яких присвячена історичній темі.

Кількісно недраматичні твори Шекспіра становлять лише невеличку частину його спадщини, однак ідейно-художня цінність їх дуже висока. Це стосується передусім збірки сонетів, у яку ввійшло 154 твори цього жанру (1609). На збірці виразно позначився



---

вплив італійської ренесансної поезії, зокрема поезій Петрарки. Подібно до автора «Канцоньєре», Шекспір в основу збірки поклав свої переживання, викликані нерозділеним коханням. Однак він не обмежується лише сферою інтимних почуттів. Погляд його на світ більш широкий і активний і стосується цілого ряду проблем філософського і духовного змісту. В окремих сонетах звучать соціальні мотиви, засуджуються несправедливі суспільні відносини, побудовані на неправді і становій нерівності. Важливим є також наявність у збірці елементів літературної полеміки. Обстоюючи правду в мистецтві, автор піддає критиці евфуїстичну поезію з її схильністю до надмірної декоративності. Сповнені багатого гуманістичного змісту, оперті на нову реалістичну поетику, високомайстерні за формою, сонети Шекспіра підносяться над тогочасною англійською поезією і відкривають новий, вищий, етап її розвитку.

Наприкінці XVI ст. Англія переживає велике патріотичне піднесення, викликане переможною війною з Іспанією. У зв'язку з цим посилюється інтерес до історичного минулого країни, до осмислення пройденого шляху від занепаду в часи феодальних чвар до політичного і економічного розквіту в добу Єлизавети II. У таких умовах особливої актуальності набуває жанр історичної хроніки, до якого охоче звертаються тогочасні англійські драматурги. Найвищим досягненням у цьому плані стали історичні хроніки Шекспіра. Написані, за винятком останньої історичної драми «Генріх VIII», протягом 90-х рр., вони охоплюють майже ціле століття англійської історії (з 1397 по 1485), насичене драматичними, доленосними для Англії подіями.

Магістральний сюжет хронік — доля держави в аспекті її історичної перспективи, а головний конфлікт будується на зіткненні державних і особистих інтересів різних соціальних груп, представлених образами окремих їх представників, більш чи менш повно схарактеризованих. Історичні факти Шекспір трактує з позицій переконаного гуманіста, послідовно проводячи ідею правомірності перемоги централізованої влади над силами феодальної анархії, які стояли на перешкоді історичного прогресу. Відштов-



хуючись від цієї ідеї, Шекспір у різко негативному плані малює образи крупних феодалів як основних зачинщиків політичних чвар, носіїв зла і нестримної сваволі. З таким же гуманістичним критерієм підходить автор хронік до характеристики монархів. Так, Генріха VI (трилогія «Генріх VI») він нещадно засуджує за безвольність, неспроможність захистити народ від сваволі феодалів, Річарда III (драма «Річард III») — за жорстокість по відношенню до своїх підданих і повну аморальність. Зате в драмі «Генріх V» змальовано образ ідеального монарха, який розуміє свою владу як обов'язок перед народом, хоч для цього авторові довелося відступити від історичної достовірності. Генріх V був таким же жорстоким і підступним правителем, як і інші монархи, заслугою його було лише те, що він більш рішуче подавляв свавілля феодалів, обстоючи єдність країни, що відповідало ідейним устремлінням англійських гуманістів.

Кожна з історичних драм Шекспіра — це широке полотно з великою кількістю персонажів, які репрезентують різні соціальні верстви англійського тогочасного суспільства — короля з його оточенням, феодалських баронів, селян, жителів міста, соціальне дно. Перед читачем і глядачем постають колоритні сцени з зображенням життя королівського двору, змовницьких нарад феодалів, народних бунтів тощо — і все це подається з дотриманням правдивості побутових деталей, майже натуралістичної наочності, коріння якої криються в середньовічних театральних дійствах.

Картини народного життя як важливого елемента соціально-історичного тла в особливо яскравому освітленні постають у драмі «Генріх IV». Тут зібраний цілий букет неповторних у своїй колоритності комедійних персонажів на чолі з неперевершеним Фальстафом — образом, який справедливо вважається одним з найвищих комедійних досягнень драматурга. Свій подальший розвиток цей образ знайде в комедії «Віндзорські жартівниці».

Історичні хроніки Шекспіра вплинули на розвиток історичних творів у загальноєвропейській літературі наступних століть. Сліди цього впливу виразно відчутні у творчості В.Скотта, Й.Гете, О.Пушкіна та інших видатних митців.



Протягом 90-х рр. XVI ст. Шекспір створив 10 із 13 своїх комедій, які й сьогодні вражають своєю життєвістю й іскрометною дотепністю. Життєрадісне світосприйняття, яким пройняті комедії, засвідчує оптимізм Шекспіра раннього періоду творчості, його віру в торжество ідеалів Відродження, в довершеність людини як вищого творіння природи.

Утвердження земного життя в його ренесансному розумінні — так в найзагальніших рисах можна визначити ідейний зміст комедій Шекспіра 1590-х рр. в («Приборкання норовливої», «Марні зусилля кохання», «Сон літньої ночі», «Венеціанський купець», «Віндзорські жартівниці», «Дванадцята ніч» та ін.). Зображений у них світ — це світ прекрасного в його найважливіших проявах — у природі, мистецтві, сфері високих і світлих людських почуттів. Основна тема комедій — любов і дружба, основна група персонажів — романтичні герої і героїні, наділені благородними рисами характеру, здатні на сильні і стійкі почуття. Здоровий життєрадісний сміх, беззлобна іронія — основна зброя, яку вони застосовують, обстоюючи своє право на вільне і невимушене виявлення своїх почуттів. Поєдинки в дотепності, витівки блазнів й інших комедійних персонажів, елементи карнавального дійства — все це створює атмосферу святковості і оптимізму — основної емоційної тональності комедій.

З часом, починаючи з середини 90-х рр., у комедіях Шекспіра починають все сильніше звучати нові, менш оптимістичні, а то й сумні ноти, загострюються суперечності між носіями добра і зла, багатограннішими стають характери персонажів, ускладнюється проблематика. У цьому плані особливо характерна комедія «Венеціанський купець» (1596) — одна з найкращих у шекспірівській комедіані.

Як і в інших комедіях, тут розгортаються захоплюючі й глибоко поетичні любовні історії і паралельно з ними — забавні сцени в дусі народної сміхової традиції. Однак не вони визначають основний ідейний зміст твору, а гострий конфлікт суспільного характеру між благородним купцем Антоніо — людиною нового, ренесансного світогляду і лихварем Шейлоком, для якого



головним сенсом життя є накопичення багатства. Конфлікт закінчується перемогою людяності над жорстокістю, що свідчить про те, що на даному етапі творчості Шекспір ще зберігає віру в торжество ренесансних ідей.

Важливий соціальний процес — моральну деградацію певної частини англійської феодальної знаті в епоху первісного капіталістичного нагромадження відтворено в комедії «Віндзорські жартівниці» (1597) в образі Фальстафа. У недавньому минулому знатний дворянин, Фальстаф під тиском обставин морально деградує, стає дрібним шахраєм і авантюристом. Позбавлений привілеїв, які давали йому матеріальний достаток, він живе на утриманні свого покровителя принца Генріха, розважаючи його своїми витівками і дотепами. Це один з найбільш складних і художньо обґрунтованих образів Шекспіра і одночасно вершина його комедійної майстерності.

Комізм Шекспіра надзвичайно різноманітний за характером і спрямованістю, у його комедіях можна знайти цілий ряд відтінків комічного — від тонкого гумору до балаганних, однак завжди яскравих і влучних дотепів.

Характерна риса творчості Шекспіра — поєднання в одному творі трагічного і комічного — виразно проявилася в одній з найвідоміших його ранніх трагедій «Ромео і Джульєнта» (1595) — єдиній трагедії митця, у якій комічний елемент посідає значне місце. Незважаючи на трагічний фінал (герої гинуть у боротьбі за своє щастя), твір загалом несе в собі життєствердне, оптимістичне начало: сильне, пристрасне молоде почуття Ромео і Джульєнти святкує в п'єсі свою перемогу, їх смерть примирила ворогуючі родини, тим самим подолавши стару мораль кровної ворожнечі.

На рубежі XVI—XVII ст. соціальні і політичні суперечності в англійському суспільстві починають сприйматися як нерозв'язні суперечності життя загалом. Все більш відчутнішою стає невідповідність суспільних відносин, які утверджувалися в країні, ідеалам гуманізму. Віра в реальність здійснення цих ідеалів похитнулася, що не могло не позначитися на духовній еволюції Шекспіра. Увагу митця привертають тепер не стільки героїчні, скільки тра-

гічні сторони дійсності, а основним жанром його творчості стає трагедія. Саме в трагедіях, написаних у період з 1601 по 1608 р., знайшло найповніше вираження те особливе, трагічне і водночас героїчне світовідчуття, яке виникає у гуманістів на завершальному етапі Відродження.

У своїх трагедіях Шекспір впритул підійшов до кардинальних, найбільш болючих питань людського життя, намагаючись знайти на них відповідь. Основним конфліктом, навколо якого розгортаються сюжети трагедій митця, є гостре зіткнення двох різко протилежних начал в людській природі: добра і зла, високої людяності, що її обстоювали гуманісти, з одного боку, і підлості, жорстокості, егоїзму — з другого.

Якщо центральна тема історичних хронік Шекспіра — людина і держава, а комедій — людина і її внутрішня, духовна природа, то центральну тему трагедій можна визначити як людина і суспільство. Герої трагедій, наділені, як правило, неабияким розумом і титанічними характерами, вступають через обставини свого життя у непримиренний конфлікт з ворожим їм суспільним середовищем, зазнають при цьому важких поневірянь і душевних мук і, врешті-решт, гинуть.

Як правило, конфлікт у трагедіях розгортається у зіткненні окремих особистостей і носить характер морального протистояння героїв. Це може бути конфлікт між героєм і оточуючим його середовищем, як у «Гамлеті», конфлікт родинний, як у «Королі Лірі». В основі конфлікту можуть лежати расова нетерпимість («Отелло») або боротьба амбіцій («Макбет») чи протистояння честолюбства і безкорисливості («Юлій Цезар»).

Однак при цьому конфлікт завжди набуває глобального характеру, загальнолюдського звучання. Герої трагедій наділені здатністю у своїх бідах бачити біди всього суспільства. Саме так, наприклад, сприймає свою особисту біду Гамлет. «Якщо світ сповнений зла і несправедливості, — проголошує герой в одному з своїх останніх монологів, — якщо у ньому немає місця чесним, гідним людям, т. д. він уподібнюється в'язниці з казематами і підземеллями, у яких катують в'язнів». Саме у





здатності героїв відчувати власне горе як горе загальнолюдське і криється передусім величезна виховна сила трагедій геніального драматурга.

Загалом же творчість Шекспіра — найбільш повне вираження гуманістичних ідей на етапі загальної кризи ідеології Відродження. Перевага трагічного відчуття у творах митця останнього періоду не має нічого спільного з песимізмом, який Шекспірові неодноразово намагалися приписати деякі дослідники його творчості. Трагічною у багатьох відношеннях була сама дійсність, сама життєва правда, вірність якій була для Шекспіра основоположним принципом творчості.

Шекспір відіграв важливу роль у становленні реалізму в загальноєвропейській літературі. Він не лише одним з перших звернувся до правдивого відтворення дійсності, але й намагався глибоко проникнути в неї, помітити і розкрити суть зображуваних явищ, подати їх у русі, взаємній зумовленості. Ця важлива риса творчого мет. д. Шекспіра позначилася передусім на змалюванні образів-персонажів. Шекспір першим у світовій літературі почав зображувати образи-характери в їх розвитку, обумовленому обставинами. Саме в русі, у духовній еволюції постають перед нами образи головних героїв трагедій митця — Ромео, Отелло, Макбет, Антоній, Брут та ін. Це образи типові і, разом з тим, виразно індивідуалізовані з допомогою точно підмічених характерних деталей, поведінка і душевні переживання їх переконливо вмотивовані у повній відповідності до логіки розвитку сюжету.

Творчістю Шекспіра фактично завершується доба Відродження в західноєвропейській літературі.



## ВІДРОДЖЕННЯ В КРАЇНАХ СЛОВ'ЯНСЬКОГО СВІТУ

**В**ідродження охопило не лише країни Західної Європи, населені романо-германськими народами, а й ряд слов'янських країн, зокрема Далмацію, Чехію, Польщу і Україну. Процеси, пов'язані з поширенням і утвердженням гуманістичних ідей і ренесансного художнього стилю відбуваються тут, як і в країнах Західної Європи, своєрідно, в залежності від конкретних історичних умов і національних традицій кожного народу. Найбільш ранні прояви цих процесів мали місце в Далмації (нині Хорватія), яка в добу Відродження була одним з найбільш розвинених в економічному і культурному відношенні куточків слов'янського світу.

Економічний і культурний розвиток Далмації був підготовлений зміцненням і розквітом міст, серед яких виділилися прибережні міста Спліт, Шибеник, Дубровник, Задар, Трогир та ін. Розташовані на перехресті важливих морських торговельних шляхів, ці міста економічно процвітали, перетворившись на рубежі X–XII ст. у своєрідні міста-республіки. Створилися сприятливі умови для зародження в них суспільної думки, розвитку культури і виникнення й сприйняття гуманістичних ідей. Ренесансні впливи йшли з сусідньої Італії, зокрема з Венеції, з якою у далматинських міст віддавна були тісні економічні й культурні стосунки.

У XV–XVI ст. у містах Далмації, зокрема у Дубровнику, було культурне життя. Місто славалося своїми ученими-філософами, істориками і медиками, праці яких були відомі й за межами Далмації. Від початку XV ст. у місті діяв світський театр, який базувався на сербо-хорватських національних традиціях. Спектаклі здебільшого влаштовувалися безпосередньо на вулицях і майданах міста і збирали масову аудиторію. Місто мало свою друкарню, в якій друкувалися твори місцевих авторів.




Ренесансні ідеї в культурі й мистецтві Далмації раніше і більш повно, ніж в інших мистецтвах, проявилися в літературі, представленій рядом талановитих митців — поетів, прозаїків, драматургів. Звернувшись на перших порах до латинської мови, вони згодом почали переходити на рідну сербо-хорватську мову.

Література Далмації доби Відродження багата й різноманітна в жанрово-тематичному плані. Провідним родом її була лірика, зокрема любовна, позначена явним впливом італійських поетів Данте і Петрарки. «Петрарківські» мотиви виразно звучать, зокрема, у творчості Шишко Менчетича (1457–1527), Петро Зоранича (1508–1569), Хажибала Луича (1485–1533) та багатьох інших поетів. У той же час з'являються ліричні поезії в дусі народно-пісенної традиції (Джоре Држич, 1461–1501), а також вірші, у яких звучать патріотичні мотиви, прославляється краса рідної природи (Мавре Ветранович, 1482–1576) та ін.

Значного рівня набула в добу Відродження драматургія Далмації, яскравим представником якої був Марин Држич (1508–1567) — автор ряду змістовних комедій з сучасного митцеві життя. Оригінальні за сценічною трактовкою (Марин Држич сам був актором і з успіхом виступав в аматорській трупі Дубровника), комедії Држича завдяки дотепному гуморові і сьогодні не сходять зі сцен хорватських театрів. Найбільшою популярністю користувалася комедія «Дядечко Мароє», образи якої, схарактеризовані з відчутним психологізмом, презентують різні верстви тогочасного далматинського суспільства у їх соціальному протиставленні. Якщо образи вельмож подані у знижувальному плані, то хитрі й кмітливі їхні слуги змальовані з явною симпатією.

Вершинним досягненням далматинської (хорватської) літератури доби Відродження була творчість видатного поета і драматурга Івана Гундулича (1589–1638). Виходець з аристократичного середовища, Гундулич одержав блискучу гуманітарну освіту, захоплювався творчістю античних і італійських письменників. У ранній період творчості він створив ряд драм на античні сюжети («Галатея», «Клеопатра», «Аріадна» та ін.), які з успіхом йшли на



---

сцені в театрі Дубровника. Згодом провідною у творчості Гундулича стала слов'янська тема, а конкретніше — тема боротьби слов'янських народів з турецькою агресією. Найповніше ця тема розкрита у драмі «Дубравка» (1628) і особливо в поемі «Осман» — великому художньому полотні на історичну тему. Сюжетну основу поеми становлять події битви під Хотином у 1521 р., в результаті якої об'єднані сили слов'ян (Польщі, України та інших країн) здобули важливу перемогу над турецьким військом. Провідна ідея поеми — уславлення свободи і заклик до слов'янської єдності. Гундулич створив у поемі ідеальний образ рідного міста Дубровника як символу волі й незалежності.

Поява нових, ренесансних, тенденцій в архітектурі Далмації відбулася значно пізніше, ніж у країнах Західної Європи. До середини XV ст. як церкви, так і будівлі громадського та житлового призначення мали ще повністю готичний характер. Однак уже в другій половині XV ст. в одній і тій же споруді можна було спостерігати переплетення ознак готики і Ренесансу. Поступово в ході художньої еволюції в результаті нашарування одного стилю на інший викристалізовується своєрідний оригінальний стиль далматинської архітектури, у якому елементи ордерної системи стають домінуючими.

Ознаки перехідного стилю (від готики до Ренесансу) найпомітніше виявились у творчості одного з найталановитіших архітекторів Далмації Юрія Далматинця (помер у 1473 р.) — автора величного собору у Шибенику, над яким митець працював понад 30 років, але так і не встиг завершити. Собор був задуманий як велична готична церковна будівля з продовжними нефами і трансентом, однак у процесі спорудження собору автор увінчав будівлю монументальним куполом — типовим елементом ренесансної храмової архітектури.

Риси нового стилю стають все більш відчутними у творчості видатного далматинського архітектора кінця XIV—XV ст. Миколи Флорентійця — італійця за походженням, який протягом всього життя працював у Далмації. Саме йому належить заслуга у завершенні будівництва собору у Шибенику і, зокрема, в реалізації за-



думу Юрія Далматинця по створенню могутнього восьмигранного купола виключно з каменю, без застосування інших матеріалів — дерева, заліза чи черепиці. Вражає величний інтер'єр храму, у якому вдало вирішена проблема співрозмірності людини і архітектурного простору.

У XVI ст. в результаті інтенсивного будівництва культових споруд і громадських будівель склався своєрідний вигляд далматинських міст. Характерною особливістю їх є, зокрема, те, що всі вони побудовані з жовтуватих за відтінком кам'яних плит. Особливо цілісне кольорове враження справляє Дубровник, немов би висічений з одного куска каменю.

Скульптура Далмації доби Відродження була ще міцно прив'язана до архітектури. Нерідко в одній особі поєднувався і архітектор, і скульптор. Так, згаданий нами вище Юрій Далматинець не лише будував собор у Шибенику, а й прикрашував його скульптурним декором. Особливо майстерно виконаний скульптурний фриз, що оточує абсиду храму, в якому митець створив своєрідну галерею людей своєї доби.

Видатним далматинським скульптором був і Микола Флорентієць, який працював у манері Донателло. Одна з кращих його робіт — скульптурне зображення апостола Павла, що прикрашає нішу капели Іоанна Урсіні в соборі міста Трогир. Виконаний у натуральну величину, апостол стоїть у спокійній, невимушеній позі, спершись на меч, і читає книгу.

У XVI ст. в скульптурі Далмації не було таких яскравих індивідуальностей, як Юрій Далматинець і Микола Флорентієць (останній помер на самому початку XVI ст.). Зате у цей час працювало багато талановитих безіменних майстрів, які створювали фризи, фонтани, капітелі, прикрашаючи ними скромну, стриману у своїх формах архітектуру далматинського Відродження.

Малярство Далмації не досягло такого рівня, як архітектура і скульптура. Елементи нового стилю помітні лише у творчості Миколи Божандаревича — автора ряду релігійних композицій, виконаних для храмів Дубровника і позначених настроєм легкого смутку і ледь відчутного ліризму.



У 20-х рр. XVI ст. над Далмацією, як і над усіма Балканами, нависла загроза страшної турецької навали. Вільнолюбний Дубровник змушений був визнати свою васальну залежність від Османської імперії. Прогресивний розвиток мистецтва Далмації фактично припинився, так і не досягнувши рівня Високого Відродження.

\* \* \*

У другій половині XIV ст. сприятливі умови дає виникнення і поширення Ренесансних ідей починають складатися в Чехії, яка на цей час уже досягла значного економічного розвитку, пов'язаного зі зростанням ролі міста та пожвавленням ремісничого виробництва. На піднесенні знаходилась освіта і наука — у 1356 р. було засновано перший в Центральній Європі Празький університет.

Представники чеської інтелектуальної еліти поступово встановлюють зв'язки з гуманістами Італії і Нідерландів. Чеському читачеві уже в другій половині XV ст. стають відомі «Похвальне слово Глупоті» Еразма Роттердамського, «Божественна комедія» Данте, «Декамерон» Боккаччо та інші твори гуманістичної літератури.

У перших десятиліттях XV ст. в Чехії розгортається широкий антифеодальний і антикатолицький рух, очолюваний видатним реформатором церкви Яном Гусом, який переріс у всенародну збройну боротьбу за соціальне і національне визволення. Збройні сили повсталого народу очолив талановитий полководець-самородок Ян Жижка.

У 1430 р. гусистський рух був подавлений. Сам Гус ще до початку народної революції як еретик був спалений на вогнищі (1414 р.), однак ідеї його стали тією базою, яка в наступну добу живила і гуманізм, і національну культуру. Літературні праці Гуса (збірник проповідей «Постіла», «Трактат про правопис чеський» та ін.) сприяли демократизації чеської літератури, як і культури загалом, стали предметом наслідування для письменників другої поло-




вини XV–XVI ст.: Петра Хельчицького (1390–1460), Богуслава Гасінштенського (1461–1510), Яна Благослава (1529–1571), Вацлава Гойка (помер у 1558 р.), Шимона Ломіницького (1552–1623) та ін. Розробляючи в основному релігійно-філософську тематику, ці митці порушували також соціальні та моральні проблеми, піддавали гострій критиці панство та католицьке духовенство за їх зневажливе ставлення до простого люду («Про три стани у людському суспільстві» П. Хельчицького, «Про людське нещастя» Б. Гасінштенського та ін.).

Значне місце посідали дидактично-повчальні твори, серед яких особливою популярністю користувалися віршовані та прозові притчі Ш. Лампідського («Миші та штани», «Ласа Лисичка», «Золота торбинка» та ін.).

Значною постаттю у чеському літературному процесі XVI ст. був Ян Благослав (1529–1571) — людина високої гуманістичної освіти і широких культурно-мистецьких інтересів, автор ряду теоретичних трактатів, присвячених проблемам історії, освіти, мистецтва, філології, один з перших дослідників і пропагандистів чеської мови (трактат «Грамота чеська»). Багато уваги приділяв Ян Благослав дослідженню музичного фольклору, і не лише чеського. Цікаво, що у трактаті митця «Музика» вперше був надрукований текст української народної пісні «Дунаю, Дунаю, чому смутен течеш?»

Помітний слід у чеській літературі Відродження залишив Миколаш Дачіцький (1555–1826), започаткувавши сатиричний напрям у поезії. Збірка його сатиричних віршів «Звичайна правда» спрямована проти багатіїв і аморальних католицьких священнослужителів. Писав Дачіцький також ліричні поезії й вірші патріотичного змісту, в яких прославляв рідну землю, дорогу його серцю Богемію.

Наприкінці XV ст. в Чехії з'являються перші ознаки ренесансного стилю у малярському мистецтві. У цьому плані показовим є, зокрема, створений на рубежі XV–XVI ст. Литомержицький вівтар, композиції якого, присвячені подіям з життя Богоматері і сценам страстей Христових і відзначаються глибоким гуманіс-



---

тичним змістом. Невідомий маляр зумів створити галерею образів, наділених суто земною природою, сповнених благородства і глибокого внутрішнього змісту. Незважаючи на те, що автор віттаря ще не володів знаннями в галузі анатомії людського тіла і законами перспективи, він зумів, керуючись лише властивою йому неабиякою інтуїцією, вирішити проблему передачі глибини простору, надати фігурам об'ємності. Поза його персонажів спокійні, рухи, навіть у динамічних сценах страстей Христових, величні, плавні. Про готику нагадують лише дрібні, різко заломлені складки одягу персонажів.

З автором Литомержицького віттаря дослідники пов'язують появу на початку XVI ст. перших творів чеського станкового портрета, а також настінних монументальних розписів, позначених ренесансними рисами. З творів портретного малярства кращим і найбільш раннім є портретні зображення магната і політичного діяча Альбрехта із Коловрата (1506). Перед глядачем постає образ людини ренесансного складу з сильною волею і нестримним прагненням до влади. За манерою виконання цей твір близький до творів нідерландських портретистів XV ст.

Вершиною творчих досягнень автора Литомержицького віттаря справедливо вважаються фрескові розписи верхнього яруса капели св. Вацлава у соборі св. Віта у Празі. Епічна монументальність постетей, чіткість ритмічної побудови, спокійна пластика форми, а головне — правдиве зображення сильних, вольових, наділених почуттям власної гідності людських особистостей дають підстави вважати цей твір одним з найбільших здобутків мистецтва чеського Відродження.

Риси Відродження в архітектурі Чехії помітні уже в другій половині XV ст. Найбільш виразно проявилися вони у так званій Владиславовій залі празького Кремля (1485–1502) — складової частини комплексу палацових будівель, які виконувалися на замовлення короля Владислава протягом 1485–1502 рр. Керував будівництвом чеський архітектор Бенедикт Регіт (1454–1534). Одна з найбільших архітектурних споруд подібного плану — Владиславава зала призначалася для різного роду придворних розваг





— святкувань, балів, турнірів тощо, що свідчило про утвердження в середовищі панівних кіл чеського суспільства світського світосприйняття. В оформленні зали були використані елементи ренесансного архітектурного декору, зокрема, обрамлені пілястрами здвоєні вікна — мотив, який згодом стане одним з найбільш улюблених мотивів чеської архітектури.

У середині XVI ст. Чехія пережила справжній будівельний бум. По всій країні будуються розкішні палаци і вілли, зразками для яких служили італійські ренесансні будівлі. З участю італійських майстрів перебудовуються, у відповідності до вимог часу, старі замки, центральним ядром їх стає квадратний внутрішній двір, оточений з усіх сторін відкритими арочними галереями, а також багато декоровані портали, лоджії, нарядні фронтони. Стрільчасті арки повсюду замінюються на напівциркульні. Нового характеру набуває і міський житловий будинок.

Наприкінці XVI ст. принципи ренесансної архітектури утвердились по всій території країни. Будівництво у ренесансному стилі продовжувалось до початку XVII ст., коли воно було перерване Тридцятилітньою війною.

Що стосується скульптури, то вона у добу Відродження в Чехії не досягла такого рівня, як архітектура і малярське мистецтво. Як і в попередню добу, вона мала в основному прикладний характер і застосовувалася в основному у декоративних цілях для прикрашання архітектурних споруд або ж у вигляді міських фонтанів, надгробків тощо.

У наступному XVII ст. у Чехії, як і в інших країнах Європи, на зміну стилю Відродження приходить стиль бароко.

\* \* \*

Інтенсивним піднесенням всіх галузей культури характеризується відродження в Польщі. Як і в інших країнах, воно було пов'язане з розвитком міста формуванням нового світогляду бюргерських і шляхетських кіл польського суспільства, а також з пропагандою і поширенням гуманістичних ідей. Особливо

важливим фактором, який впливав на розвиток демократичних тенденцій як у суспільному житті, так і в культурі, був широкий реформаційний рух, породжений агресивною і відверто антинародною поведінкою католицького духовенства, у якому взяли участь всі суспільні верстви населення країни: бюргерство, прогресивно налаштоване дворянство, міська і сільська біднота.

Осередками ренесансної культури, яка йшла на зміну культурі середньовіччя, були міста Гданськ, Вроцлав, Познань, Сандомир і передусім Краків, який до початку XVI ст. був столицею країни. У Кракові знаходилися резиденції короля і вищого духовенства, тут діяв заснований ще у 1364 р. університет, вихованцем якого був геніальний вчений-астроном Микола Коперник — слава і гордість польської нації. Ренесансні віяння охопили всі найважливіші галузі польської культури: філософію, науку, архітектуру, образотворчі мистецтва, літературу, музику.

Найбільш ранні ознаки ренесансних тенденцій проявилися в образотворчому мистецтві. Реалістичне розуміння образу людини, ясність, урівноваженість композиції, поява елементів реального пейзажу і національного типажу у творах скульптури і малярства — всі ці риси, характерні для ренесансного мистецтва, спостерігаються уже в релігійних композиціях другої половини XV ст., зокрема у Єрусалимському вівтарі (Гданськ), циклі ікон з Августовського костела (Краків), а також у творчості одного з найталановитіших польських малярів XV ст. Віта Ствоша (1445–1533).

У творчій спадщині Ствоша особливе місце посідає знаменитий вівтар Маріацького костела — високомайстерний зразок мистецького синтезу, у якому автор виявив себе і як талановитий архітектор (композиція вівтарної споруди досить складна, але гармонійна), і як неабиякий майстер дерев'яної скульптури (високомайстерні скульптурні образи Христа і Богоматері), і як непересічний маляр з тонким відчуттям кольору. Вівтар охоплює широке коло уявлень про світ і людину, характерних для людей Раннього Відродження.



Віту Ствошу належать кілька скульптурних надгробків, зокрема надгробок короля Казимира Ягелончика у соборі на Вавелі у Кракові, у якому виразно відчувається намагання автора надати творові реалістичної спрямованості.

Нові тенденції проникають і в архітектуру Польщі другої половини XV–XVI ст. У новому ренесансному стилі перебувають старі готичні споруди, зокрема замки феодалів. У цьому плані показовими є зміни, який зазнав у результаті радикальної перебудови королівський замок — палац на Вавелі, в результаті чого будівля збагатилася внутрішнім двором з аркадами, а триповерховий фасад зі сторони двору набув нового оформлення із застосуванням аркад, балюстрад та інших елементів ордера. Елементи ренесансної архітектури наявні і в культових спорудах XVI ст., зокрема у капелі Сігізмунда при Варшавському кафедральному соборі, збудованому у 1560-х роках архітектором-італійцем Береччі у співдружності з польськими будівничими.

У другій половині XVI ст. будівництво розгорнулося по всій Польщі. У Сандамирі, Познані та інших містах споруджуються нові ратуші, які уже значно відрізняються від середньовічних. В архітектурних спорудах майже зовсім зникають сліди готики. Разом з тим під впливом місцевих будівельних традицій нових, специфічних якостей набувають деякі ренесансні форми, збагачуючись елементами пишного, нерідко навіть фантастичного декору.

Значний шлях розвитку прийшла у добу Відродження польська література. Тривалий час вона була латиномовною, і лише з XVI ст. польські письменники починають звертатися до рідної мови. Одним з перших на польську мову перейшов Ніколай Рей (1565–1569). Самобутній, оригінальний, патріотично настроєний поет, Рей не лише збагатив польську літературу новими темами і жанрами, а й відіграв важливу роль у становленні й розвитку польської літературної мови.

Важливе місце у творчості Рея посідають сатиричні твори. Йому належить, зокрема, велика сатирична поема «Коротка бесіда між

трьома особами: Паном, Війтом і Плебаном», у якій Рей піддає гострій критиці представників духовенства і магнатів-феодалів, звинувативши їх у користолобстві і байдужості до простих людей. Об'єктами критики в поемі виступають також чиновники, судді і улеслива дрібна шляхта.

У ряді творів Рей висловлює свої гуманістичні переконання, намагаючись пояснити своє розуміння такого поняття, як шляхетність. На переконання поета шляхетність полягає не в багатстві і знатності, а в моральних якостях людини.

Рей вплинув на весь подальший розвиток польської літератури. Послідовником і великим шанувальником його був, зокрема, найбільший поет польського Відродження Ян Кохановський.

Як поет ренесансного спрямування, Кохановський сформувався перебуваючи в Італії, де він, навчаючись у Падуанському університеті, захопився читанням античних і італійських авторів.

Літературна спадщина Кохановського надзвичайно багата тематично і різноманітна за жанрами. Йому належить ряд поем, чотири книги «Елегій», дві книги «Пісень». Писав він також глибоко ліричні «Плачі», гуморески, перекладав на польську мову іноземних авторів, значних успіхів досяг як драматург. Новатор у галузі поетичних форм, Кохановський вперше ввів у польську літературу такі форми, як сонет, терцина, білий вірш.

Найпочесніше місце у творчому доробкові поета посідає лірика, зокрема його знамениті «Плачі» («Трени»), приводом до написання яких спричинилася смерть улюбленої доньки поета Уршули. «Плачі» — це своєрідні елегії, близькі до народних голосінь, характерна їх риса — глибина і щирість у передачі людського героя. Кохановський висловив у них свої роздуми про долю людини у невлаштованому світі.

Разом з тим Кохановський володів і неабияким хистом гумориста. Невеличкі гумористичні вірші поета, так звані «фрашки», які так і напрошуються у порівняння з українськими гуморесками Степана Руданського, і сьогодні не втратили своєї популярності.



Кохановський справедливо вважається родоначальником польської класичної драматургії. Один з кращих драматичних творів письменника — драма «Відмова грецьким послам» (1578) присвячена подіям Троянської війни, однак звучала вона в час своєї появи досить актуально, оскільки проблеми, порушені в ній, зокрема гостра критика несправедливих соціальних порядків, були близькими і зрозумілими сучасникам письменника.


Кохановський прославив не лише польську літературу, а й літературу всього слов'янського світу, піднісши їх до рівня найрозвиненіших літератур Європи.

\* \* \*

У вкрай несприятливих історичних обставинах відбувалося Відродження в Україні, хронологічні рамки якого охоплюють XVI — першу половину XVII ст. Після укладення польсько-литовської унії (1569) більшість українських земель потрапили у володіння шляхетської Польщі, яка здійснювала агресивну колоніальну політику по відношенню до українського народу. Засобами жорстокого примусу насаджувались в Україні кріпосницькі порядки і католицьке віросповідання, піддавалися глумлінню українська мова і культура. Виникла серйозна загроза самому існуванню української нації.

Відповіддю на соціальні, національні і релігійні утиски стало широке розгортання в Україні національно-визвольного руху. Наприкінці XVI — першій половині XVII ст. по Україні прокотилася могутня хвиля селянсько-козацьких повстань, з яких особливо широкого розмаху набули повстання під проводом Северина Наливайка (1594–1596), Тараса Трясила (1630) та Дмитра Гуні (1638). У середині XVII ст. повстанський рух переріс у всенародну національно-визвольну війну під проводом Богдана Хмельницького, яка закінчилася повною перемогою і створенням незалежної української держави — демократичної козацької республіки.

Історичні обставини, в яких судилося жити українському народові, ускладнювалися й тим, що протягом кількох століть тривали



---

жорстокі й спустошливі напади на українські землі войовничих татарських орд — васалів Османської імперії. З метою захисту від цієї особливо небезпечної загрози на рубежі XVI—XVII ст. у нижній течії Дніпра була заснована військова організація козаків — Запорізька Січ, якій судилося відіграти важливу роль в обороні України.

Разом з тим, XVI ст. — це період значних соціально-економічних зрушень в Україні і передусім у найбільш розвинених на той час її землях — Галичині, Волині, Поділлі. Тут зростають і міцніють міста Львів, Луцьк, Белз, Дрогобич, Кам'янець-Подільський та ін., які стають центрами економічного і культурного життя. Зміцнюються економічні і культурні стосунки між окремими землями, зароджується мануфактурне виробництво.

Усе більшу роль у суспільному житті починає відігравати міське населення — міщанство, яке створює свої корпоративні організації — ремісничі цехи, а також релігійно-культурні товариства — так звані братства. Заможна верхівка, яка стояла на чолі цехів і братств, тяжіла до освіти й мистецтва, розуміючи їх роль у боротьбі за досягнення своїх економічних і політичних прав.

Однією з найважливіших сторін діяльності братств було піклування про розвиток освіти, що викликало заснування цілого ряду братських шкіл, викладання в яких велося староукраїнською мовою. Православні братські школи були засновані у Львові, Хелмі, Луцьку, Заблудові, Кам'янці-Подільському, Києві та в інших містах. Особливе місце серед них посідала Острозька школа, яку сучасники небезпідставно називали академією. З її стін вийшло чимало відомих вчених, політичних і культурних діячів. Серед них — гетьман Петро Конашевич Сагайдачний, а також такі активні учасники науково-культурницького руху, як Герасим і Мелетій (батько й син) Смотрицькі.

З діяльністю братств пов'язане й зародження в Україні книгодрукування, початок якому поклав відомий друкар Іван Федорович (Федоров). У 1574 р. було надруковано першу українську духовну книгу — «Апостол», а 1581 р. — знамениту Острозьку



Біблію. Друкування книжок стало важливим фактором, який прискорив розвиток усіх галузей української культури і сприяв проникненню в неї гуманістичних ідей.

Безпосередніми провідниками цих ідей були, з одного боку, іноземці — купці, вчені, архітектори, будівничі, лікарі тощо, які відвідували Україну, а то й певний час жили й працювали в ній, а з другого — українська молодь — ст. д.нти, які вчилися в університетах Італії, Німеччини, Франції, Чехії, Польщі та інших країн (обов'язковою умовою для вступу в університет було прийняття римо-католицького віросповідання). Там вони оволодівали латинською мовою, яка т. д. була мовою науки, філософії й поезії у всіх країнах католицької Європи, захоплювалися творами античних і сучасних їм ренесансних авторів, під їх впливом проймалися гуманістичними ідеями, а при наявності таланту самі прилучалися до літературної творчості.


Не всі вихованці західноєвропейських університетів після закінчення навчання поверталися на батьківщину. Деякі з них назавжди залишалися в тих містах, у яких вчилися, обіймаючи посади магістрів, професорів а то й ректорів вищих навчальних закладів, але при цьому не забували про своє коріння і, друкуючи свої латиномовні твори, як правило, додавали до свого прізвища своєрідне уточнення: Русин, Роксолянин або Рутенець як свідчення свого українського походження.

Започаткував українську латиномовну поезію професор астрономії і медицини Болонського університету Юрій Котормак Дрогобич (бл. 1450—1494), відомий на той час вчений і поет. У своїй книзі «Прогностична оцінка 1483 року» він не лише продемонстрував енциклопедичні знання з астрономії, медицини, філософії й інших наук, а й висловив свої гуманістичні переконання. У віршованій передмові до книги Юрій Котормак високо підніс людський розум:

*«Знаю, для тебе немає тепер тасмниць.*

*Нині ти, бачу, пізнав навіть силу зірок».*

Помітною постаттю в ряду латиномовних поетів був Павло Русин з Кросна (бл.1470—1517) — магістр, викладач римської



---

літератури Краківського та Віденського університетів, автор поетичної збірки «Пісні Павла Русина» (1509), у якій виявив віртуозне володіння давньогрецькими та римськими поетичними формами. Усвідомлюючи важливу роль поезії у житті людського суспільства, він у ряді віршів прославляє її як «дар Божий». Значний слід в українській латиномовній літературі залишив один з найталановитіших у свій час публіцистів Станіслав Оріховський з Перемишля, який свої твори підписував «Оріховський-Русин» або «Оріховський-Роксолянин». Демократично налаштована особистість, Оріховський одним з перших в літературі Речі Посполитої порушив соціальну тему, виступивши з критикою шляхетського свавілля по відношенню до українського народу, а полемічні статті письменника, спрямовані на захист прав православних («Хрещення Русинів» та ін.), дають підстави вважати його предтечею українських письменників-полемістів.

Латиномовні твори писали також Григорій Чуй із Самбора (бл. 1523—1579) — автор значної кількості поем, еклогів, панегіриків, акровіршів тощо; Григорій Тичинський Рутенець, Іван Туробіній Рутенець (1511—1575) (всі троє були професорами, а Іван Туробіній ще й ректором Краківського університету) та ін.

Справжньою окрасою української латиномовної поезії стала творчість Себастьяна Кленовича (1550—1602). У своїй талановитій і високопатріотичній поемі «Роксоланія» він з синівською любов'ю оспівав Україну, її природу, історію, народні звичаї.

Латиномовна поезія, яку творили поети-українці на терені Речі Посполитої, влилася в річище польського і ширше — загальноєвропейського літературного процесу, в якому латинська мова продовжувала домінувати протягом майже всього XVI ст. Незважаючи на елітарний характер (латиномовна поезія була доступна лише вузькому колу читачів), вона помітно впливала на розвиток української культури, сприяючи виходу її із консервативної ізоляваності і наближенню до європейської гуманістичної освіченості.

У цьому ж напрямку відбувався і вплив на літературний процес в Україні полономовної (українсько-польської) поезії, яка






теж розвивалася на основі ренесансної поетики. Найбільш відомими пономовними поетами були Іван Домбровський, автор поеми «Дніпрові камени» (1619), у якій у віршованій формі викладено історію України від найдавніших часів і до кінця XVI ст.; Ян Шасний Гербурт (1567–1616) — автор поетичної збірки «Геркулес слов'янський», у якій вміщені вірші як українською, так і польською мовами; брати Симон і Бартоломій Зимировичі. Перший з них залишив після себе чудові зразки любовної лірики польською мовою про українців (книга «Роксолани або руські панни», 1654 р.). Українську тему розробляли також пономовні поети Мартин Пешковський, поляк Войцех Коцький та ряд інших. Відчуваючи себе громадянами Польщі, ці поети, разом з тим, підкреслювали свою належність до української землі, оспівували її у своїх творах.

На останню чверть XVI ст. припадає початок україномовної книжної поезії, творцями якої були українські поети і письменники православного віросповідання. Основними жанрами її були вірші: духовні, панегіричні, геральдичні, морально-дидактичні, полемічні, а також віршовані передмови до друківаних видань. До найбільш ранніх спроб українського віршування належать геральдичний вірш «На герб князя Острозького» Г. Кониського і його ж віршоване звернення «До читачів», вміщені в Острозькій біблії (1381), а також панегірик «Вірші на жалобний погреб гетьмана Петра Конашевича-Сагайдачного» Касіяна Саковича (1622). Прославляючи Сагайдачного як видатного державного і хороброго воїна, Сакович порівнює його з античними героями Ахіллесом і Гектором, героями «Іліади» Гомера, а також зі спартанським царем Леонідом — героєм Фермопіл та римським політичним діячем Помпеєм, що свідчить про обізнаність автора панегірика з античною історією і літературою. Показово, що традиції давньоруської книжної писемності поєднуються у вірші з елементами ренесансної поетики.

Центральне місце в літературному процесі України XVI — першої половини XVII ст. посідає літературна полеміка, викликана Люблінською (1569) і Брестською (1596) уніями, які призвели до



---

розколу української церкви, поділу її на православну і уніатську, греко-католицьку. У відповідь на появу трактатів апологета унії польського письменника і державного діяча Петра Скарги «Про єдність Божої церкви» (1577) і «Собор Берестейській та його оборона» (1596) з'явилася ціла низка творів українських письменників православного табору, спрямованих проти унії, зокрема «Ключ царства небесного» Г. Старицького (1587), «Казання св. Кирила» Стефана Зизанія (1596), «Апокрисис» Христофора Філалета (1598), «Тренос» Мелетія Смотрицького (1610), «Палінодія» Захарії Копистинського (1620–1622), «Писання до всіх у Лядській землі живущих» (1598) і «Писання до втеклих від православної віри єпископів» (1599) Івана Вишенського та ряд інших.

Письменники-полемісти у своїх творах не лише піддавали критиці Унію, вбачаючи в ній загрозу існуванню української нації, а й порушували важливі теологічні та політичні проблеми, створюючи, говорячи словами І. Франка, «живу картину стану української суспільності другої половини XVI віку». У згаданих трактатах ми знайдемо чимало висловлювань, співзвучних з ідеями сучасних їм західноєвропейських гуманістів, зокрема в питаннях захисту соціальних прав знедолених верств народу. Деякі з них, як наприклад, Мелетій Смотрицький, відзначались високою, справді європейською освіченістю, у його творах, зокрема у згаданому вище «Треносі», дослідники нараховують понад 150 посилань на авторів із Західної Європи, Візантії, Єгипту та інших країн Сходу. Дійовим засобом протистояти процесові денаціоналізації і ополячення українського панства Мелетій Смотрицький вважав невідкладну реорганізацію освіти за західноєвропейськими зразками. Будуючи свої трактати на основі книжних традицій Київської Русі, українські полемісти вдавалися іноді й до художніх засобів, взятих з арсеналу ренесансної поетики, що сприяло підвищенню їх художньої майстерності.

Недосяжною вершиною в давній і, зокрема, полемічній українській літературі доби Відродження височить ім'я Івана Вишенського. Геніально обдарований письменник-публіцист, перший в українській літературі видатний майстер «високого стилю»




(І. Франко), пристрасний захисник убогих і скривджених, Іван Вишенський, як це не парадоксально, не тільки не сприяв своєю творчістю утвердженню в українській літературі ренесансних ідей, а, навпаки, стояв на перешкоді цього процесу. У своїх посланнях з Афону, пройнятих духом релігійного аскетизму, він заперечував земну і тілесну красу, радості життя, гостро виступав проти західноєвропейської науки і освіти, проти всього латинського, вбачаючи в них небезпеку для православ'я. І це в той час, коли, як відзначав І. Франко, навіть у церковних колах почав перемагати погляд цілком протилежний. А тому навряд чи можна погодитись з твердженням про те, що творчість видатного полеміста вкладалася в рамки західноєвропейського ренесансного гуманізму і що його послання з Афону сягають рівня творів Ульбрехта фон Гуттена та Еразма Роттердамського. Разом з тим, І. Вишенському не було рівних у захисті соціальних і національних прав рідного народу, що відповідало одному з найважливіших ідеалогічних постулатів, що їх одстоювали гуманісти.

Затрунули ренесансні віяння і українське образотворче мистецтво XVI ст., зокрема, малярський портрет та ікономалювання.

Від XVI ст. до наших днів дійшли лише поодинокі твори портретного жанру, та й то частина з них у копіях XVII–XVIII ст. З оригіналів — це передусім портретні зображення галицького магната і вченого Яна Гербурта (1577), представника одного з відомих магнатських родів Сангушка, фундаторки Почаївського монастиря Анни Гойської (1597), а з копій — портрет волинського князя К.К.Острозького і три жіночих зображення членів його роду: дружини Софії, братової Беати і Раїси Вишневецької.

У плані наявності ренесансних рис найбільш характерні портрети представників роду Острозьких. Усі чотири згадані портрети мають між собою багато спільного. Ріднить їх передусім гуманістичний підхід до трактовки портретного образу. Віддаючи належне зображенню одягу і прикрас, зокрема у жіночих портретах, автори цих творів основну увагу зосереджують на виявленні характерних рис вдачі портретованих, на підкресленні таких їхніх якостей, як розум, благородство, почуття власної



---

гідності, що цілком відповідає вимогам ренесансного портрета. Навіть якщо допустити, що авторами цих портретів були іноземні маляри, які працювали у той час на терені України, то і в такому випадку варто вести про них мову. По-перше, ці портрети проливають світло на смаки їхніх замовників — представників аристократичних кіл тогочасного українського суспільства з їх орієнтацією на ренесансне мистецтво, а по-друге, що не менш важливо, вони не могли не впливати на творчість українських портретистів, особливо на початковому етапі розвитку українського портретного малярства.

Про те, що цей вплив мав місце, свідчать згадані вище портрети-оригінали Яна Гербурта і Костянтина Корнякта, належність яких до школи українського малярства не викликає сумніву. Так, у портреті Яна Гербурта явно відчутні північноренесансні впливи. Манерою виконання і колоритом він нагадує портретиста Лукаса Кранаха Старшого, на що вказують чітко виражена графічність в окресленні обличчя і своєрідне поєднання улюблених Кранахом кольорів. Близьке до ікономалярського площинне виконання постаті портретованого своєрідно поєднане з об'ємним зображенням обличчя. Автор портрета зумів переконливо передати спокійну задуму портретованого, а також властиве йому почуття власної гідності. У подібній манері виконаний і портрет польського короля Стефана Баторія, автором якого був відомий український маляр XVI ст. В. Стефановський.

Однак лінія на зближення з західноєвропейським портретом, що намітилося на рубежі XVI–XVII ст. в українському портретному малярстві, не знайшла подальшого розвитку. Ренесансні віяння в ньому поступово затихають, натомість посилюються впливи так званого сарматського портрета, який утвердився т. д. на терені Речі Посполитої.

Більш виразно, ніж у портреті, ренесансні риси проявилися в українському ікономалюванні XVI — першої половини XVII ст. Ікономаляри розпочинають шукати нових засобів художнього вислову. Вони уже значно пильніше проглядаються до речей реального світу, роблять перші кроки у напрямі ознайомлення з ана-



томією людського тіла, вчаться об'ємно, пластично моделювати його форми. Значно посилюється інтерес до внутрішнього світу людини, в іконах починають з'являтися психологічні ситуації. В них все частіше потрапляють зображення предметів народного побуту, причому ікономаляри намагаються по змозі достовірніше передавати їх матеріальність.

Перед ікономалярами постають нові важливі проблеми, пов'язані, зокрема, з вирішенням складних завдань просторової перспективи, закони якої на той час уже міцно увійшли у західноєвропейське образотворче мистецтво, та з переборенням площинності зображення: ікони починають писати уже не чистою темперою, а в поєднанні з олійними фарбами, що значно розширювало можливості малярського мистецтва. З'являються ікони з пейзажним тлом, з зображенням будівель ренесансної архітектури. Постаті святих на іконах поступово втрачають свою колишню скованість, набувають більшої легкості, поступово українізується їх типаж.

Серед ікон XVI ст., які дійшли до нашого часу, є чимало справжніх шедеврів. Однією з таких ікон, яка знаменує собою своєрідний пік у розвитку українського ікономалярства XVI ст., зокрема його львівської школи, є ікона «Богоматір і апостол Петро», яка зберігається в Національному музеї у Львові. Створена в 70-х роках XVI ст. високоталановитим малярем (дослідники сходяться на тому, що це був Лаврентій Пухало), ікона входила до складу іконостасу церкви с. Наконечного (Львівщина) поряд з іншими іконами цього ж майстра.

Ікона «Богоматір і апостол Петро» особливо переконливо свідчить про відбиття в українському релігійному малярстві XVI ст. гуманістичних ідей і естетичних принципів Ренесансу.

Богоматір на цій іконі — це вже досить реальна миловидна жінка з явно українським типом обличчя. Автор ікони добре передав зовнішню і внутрішню красу Богоматері, її жіночність — риси, які виявилися у м'якому, привітному погляді, граціозному нахилі голови, стрункій елегантній постаті. Одягнена Богоматір у хітон блакитного кольору, золотисто-вохристій



мафорій, головний убір її нагадує чепець, що його носили у той час українські жінки. Життєво правдивими рисами наділена і постає апостола Петра, що крокує поряд з Марією, тримаючи в лівій руці сувій з євангельським висловом, а в правій — ключ від раю. В його постаті відчувається енергійність, в погляді — глибока задума. Разом з тим автор ікони зумів зберегти недоторканим те, без чого ікона перестає бути іконою, — щирий молитовний настрій, обов'язкову для православного ікономалярства містичність.

Наявні в іконі «Богоматір і апостол Петро» і окремі риси архаїки, що йшли від традицій старого ікономалярства (дещо видожені постаті, умовна передача руху, зокрема Марії, яка ніби йде, а ніби стоїть). Однак все це компенсується глибоким гуманістичним змістом ікони, її високими мистецькими якостями.

Найбільш повно ренесансні риси виявилися в українській архітектурі XVI — першої половини XVII ст., торкнувшись всіх її галузей: будівництва оборонних споруд — фортець, замків феодалів, храмів, міських будівель громадського і житлового призначення.

Однією з найважливіших вимог, які пред'являлися до архітектури, стала вимога щонайбільшого наближення будівельних принципів до потреб життя. При будівництві фортець та замків феодалів ця вимога позначилася на використанні досягнень науково-інженерної думки, пом'якшенні суворості загального вигляду споруд, що досягалось посиленням уваги до їх декоративного оформлення з застосуванням елементів, властивих ордерній системі. Будівничі замка у Бережанах, наприклад, подбали не лише про посилення його оборонної спроможності, а й про зручність, комфортність, естетичний вигляд: двір вистелений кам'яними плитами, стеля і стіни прикрашені різьбленням, позолотою, творами малярства. Архітектори більше уваги стали приділяти формі і декоративному оформленню башт, які підносилися над фортечними стінами. Мальовничою короною виглядає, наприклад, кругла башта замку в Острозі, увінчана зубчастим верхом.



Замок феодалів більше стали нагадувати мирні палаци знаті, ніж оборонні споруди. Характерним зразком такого типу оборонної споруди може служити замок у Підгірцях (1635–1640). Незважаючи на наявність бастіонів, замок має досить мирний вигляд. Головний фасад його оформлений з застосуванням ордеру. Привертає увагу чіткий ритм пілястр, а також майстерне обрамлення вікон і порталів. Особливою вишуканістю відзначається інтер'єр замка з анфіладами пишних залів, мармуровими одвірками і камінами, полив'яними печами — свідчення того, що господар замку тяжів до розкоші і комфорту.

Наявність ренесансних рис характеризує і житлове будівництво XVI ст., яке теж зазнало помітних змін. Урізноманітнюються типи житлових споруд, зростають вимоги до їх комфортності і художньої привабливості. Особливо дбають про художнє оздоблення фасадів, які виходили на вулицю. Як правило, вони мали чітку систему горизонтального членування з допомогою карнизів, багато оздоблені портали і вибагливі аттики. Широко застосовувалось облицювання стін кам'яними плитами, а також різьблені орнаментальні прикраси. Орнаментальним оздобленням прикрашалися не лише фасади, а й інтер'єри житлових будинків. Найбільш характерними зразками такого типу міського житла XVI ст. є так звана Чорна кам'яниця і будинок Корнянта, що збереглися у Львові.

Не минули ренесансні віяння і українську культову архітектуру XVI — першої половини XVII ст. Яскраве свідчення тому — архітектурний ансамбль Успенської церкви у Львові, побудований на замовлення Львівського братства. Діячі братства добре розуміли виховну роль мистецтва у вирішенні завдань політичної боротьби, яка в той час проходила під релігійними гаслами, а тому широко використовували прогресивні здобутки західноєвропейського мистецтва Відродження.

Ансамбль Успенської церкви включає в себе саму церкву, побудовану у 1591–1631 рр. (архітектори Павло Римлянин, Войцех Капинос і Амвросій Прихильний), каплицю Трьох святих і дзвіницю — так звану Вежу Корнянта, побудовану архітектором



Петром Барбоном значно пізніше, уже в другій половині XVII ст. Всі три частини ансамблю різняться між собою як масштабами, так і композиційними принципами, однак разом взяті, вони становлять єдине гармонійне ціле, де кожний з елементів підкреслює особливості цілого.

Ренесансні риси найповніше виявились у художній структурі Успенської церкви, де вони органічно поєдналися з традиційними прийомами українського храмового будівництва. Оздоблення церкви вирішено з дотриманням принципів ренесансної ордерної системи. Фасади оформлено пілястрами тосканського ордера, глухі аркади і великий карниз, що увінчує будівлю, надають їй відчутної монументальності. У художньому оздобленні церкви, як і всього ансамблю, брали участь митці високого художнього рівня — різьбярі, маляри, скульптори, майстри декоративного мистецтва. Натхненні ідеями патріотизму, що ними тільки й тримався у ті складні часи боротьби за своє виживання український народ, вони зуміли надати ансамблю Успенської церкви характеру справжнього архітектурного шедевра.

Отже, як бачимо, ідеї гуманізму, які йшли з Заходу, знаходили на терені України сприятливий ґрунт, викликаючи в українській культурі й мистецтві явища, споріднені з тими, що відбувалися в західноєвропейському Ренесансі.

Споріднені, але не ідентичні, не позбавлені рис відчутної своєрідності, оскільки трансплантація їх на місцевому ґрунті відбувалася в специфічних історико-культурних умовах української дійсності. Якщо італійський Ренесанс спирався на здобутки античності, а Північний — на досягнення пізньої готики, то підвалинами для українського Відродження стали культурні й мистецькі традиції Київської Русі. Варто відзначити й те, що серйозною перешкодою на шляху утвердження ренесансних ідей в українській культурі був конфесійний бар'єр, який поділив українське суспільство на православних і католиків. Опозиція до всього католицького, латинського була настільки непримиренною, що не могла не позначитися на характері українського Відродження, затримуючи процеси його розвитку. Крім того,





українське Відродження було явищем запізнілим у порівнянні із західноєвропейським. Прискорений його розвиток у другій половині XVII ст. привів до переплетення в ньому ренесансних рис з рисами бароковими.

Зрештою, важливо те, що Відродження в Україні мало місце, і не як окремі його прояви, а як помітно окреслений етап в історії української культури. Відродження значною мірою секуляризувало духовну культуру України, сприяло визріванню в українського народу національної самосвідомості, стало могутнім поштовхом у розвитку національної культури наступних XVII і XVIII століть.

## ЗАМІСТЬ ВИСНОВКІВ

**П**ідсумовуючи і узагальнюючи все сказане вище, ще раз наголосимо на основних, визначних моментах:

1. Відродження явилось наслідком тих радикальних змін, які відбулися в соціально-економічному і культурному житті Європи у XIV–XVI ст. Соціальне підґрунтя Відродження визначили процеси, що супроводжували перехід від феодалізму до нового буржуазного суспільного устрою. Глибока криза релігійної ідеології, сенсаційні відкриття в галузі природничих наук, розвиток філософської думки, яка спиралася на досягнення античної спадщини, привели до важливих світоглядних зрушень. Народилася нова людська особистість — вільна від середньовічних догм і церковно-аскетичної моралі, яка своїм становищем і своїми успіхами в житті зобов'язана не знатності походження, а зусиллям власної волі і власного розуму.

Носієм нового світобачення була тогочасна інтелігенція: поети, філософи, вчені, архітектори, скульптори, малярі, тобто представники тих галузей знань і професій, об'єктом зацікавлення яких була людина. Саме в середовищі цих людей зародився світоглядний напрям у суспільно-культурному житті доби, який згодом одержить назву гуманізму. Людина була поставлена гуманістами в центр світобудови як складова, невід'ємна частина природи і проголошена найдосконалішим її творінням. Внутрішній світ людини, її «земне» життя стають важливими темами художньої творчості. Сформувався ідеал гармонійної і всебічно розвиненої людської особистості, визначальними рисами якої стали розум, сильна воля, наполегливість у досягненні поставленої мети, фізична і духовна краса.

2. Батьківщиною Відродження стала Італія, в якій раніше, ніж в інших країнах, склалися для цього необхідні умови: сформувався буржуазний суспільний лад і народилася Людина з но-



вим, ренесансним, світоглядом. Важливим фактором було й те, що італійці мали змогу першими ознайомитися з безцінними мистецькими скарбами античності, які чудом уціліли під розвалинами їхніх міст.

Відродження в Італії тривало протягом майже трьох століть, охопило всі сфери духовного життя і передусім художню творчість — літературу, архітектуру, скульптуру, малярство, прикладні мистецтва. І кожне з цих мистецтв італійські митці збагатили новими темами, ідеями, засобами образності відтворення дійсності, залишивши після себе твори неперевершеної художньої цінності, які входять до золотого фонду світового мистецтва.

3. Італійське Відродження стало могутнім фактором, який стимулював виникнення і розвиток культурно-мистецьких процесів, що відбувалися в Нідерландах, Німеччині, Франції, Іспанії, Англії та інших країнах Європи. Ці процеси згодом одержать умовну назву північного Відродження.

Поняття «італійське Відродження» і «північне Відродження» далеко не адекватні, оскільки різняться між собою рядом суттєвих рис. В Італії Відродження носило радикальний характер, основоположний гуманістичний принцип «Людина — міра всіх речей» пронизував тут всі сфери ідеологічного і культурного життя, тоді як у країнах північного Відродження різкого розриву з середньовічним світоглядом не відбулося, людина не була обожнена і возвеличена над світом, а лише визнана найдосконалішим творінням Бога. Якщо діячі італійського Відродження спиралися у своїй діяльності на античну культурну спадщину і досягнення науки, що дозволили їм успішно вирішити складні проблеми художньої творчості (лінійної перспективи, обчислення пропорцій людського тіла тощо), то для митця північного Відродження базою опертя послужили реалістичні досягнення пізньої готики і власна інтуїція.

4. Провідна роль у загальноєвропейському культурному процесі належала італійським митцям. Разом з тим кожна з країн північного Відродження внесла багато свого цінного і неповторного в загальну скарбницю ренесансної культури. Внесок цей був

обумовлений як конкретно-історичними обставинами, у яких відбувався історико-культурний процес, так і особливостями менталітету кожного з народів, характером національних художніх традицій.

Так, художній геній нідерландців найповніше виявився у сфері малярського мистецтва, характерними особливостями якого є підкреслений демократизм, широке використання фольклору і народної демонології. Нідерландські митці започаткували розвиток пейзажу, натюрморту, побутового жанру, досягли великих успіхів у передачі засобами свого мистецтва повітряного середовища, сонячного світла, кольорового багатства світу.

Німецьке Відродження залишило яскравий слід в історії європейського мистецтва в особі геніального маляра і гравера Альбрехта Дюрера, образи якого, сповнені бунтуючої внутрішньої сили, сумнівів, болісних переживань, з великою художньою силою передають стан суспільної атмосфери, характерної для періоду розгулу Контрреформації і глибокої кризи гуманістичних ідей. Не менш яскравими віхами в короткочасній історії німецького Відродження є також сповнені трагізму твори Матіаса Грюневальда, величні панорамні пейзажі Альбрехта Альддорфера, антисхоластична і антиклерикальна сатира С. Бранта.

Оптимізмом, світською спрямованістю і особливою вишуканістю вражають твори майстрів французького Відродження, репрезентовані любовною лірикою Ронсара, віртуозними олівцевими портретами Франсуа Клуе, чарівними статуями Жана Гужона, гармонійними формами Луврського палацу.

Іншими рисами позначене мистецтво іспанського Відродження, для якого характерними є домінування релігійної тематики, переплетення реалізму з елементами містики і суб'єктивізму, поглибленим драматизмом образів (Ель Греко та ін.), а також прагнення до суворості і помпезної величі, зокрема в архітектурі. Разом з тим іспанське Відродження дало світові геніального Сервантеса — родоначальника реалістичного європейського роману і такого ж геніального драматурга — Лопе де Вега.




Світова велич англійського Відродження пов'язана з розвитком театру і драматургії і передусім з безсмертними творіннями Шекспіра, творчість якого стала найвищим досягненням ренесансного реалізму і гуманізму.

5. Культура Відродження творилася не лише в країнах, населених романо-германськими народами, значний внесок у її розвиток належить митцям слов'янського світу — хорватам, чехам, полякам, у т. ч. й українцям. Так, у Хорватії (Далмації) значного розвитку досягла література, особливо яскраво представлена творчістю Івана Гундулича. Чеські митці збагатили культуру Відродження високомистецькими творами малярства, рядом змістовних трактатів з історії мистецтва, філології, педагогіки (Ян Благослав, Ян Амос Коменський), шедеврами архітектури (Владислава зала у празькому Кремлі та ін.). Польське ренесансне мистецтво має всі підстави гордитися іменем одного з найбільших поетів Відродження — Яном Кохановським.

Незважаючи на вкрай несприятливі історичні умови, в яких відбулося Відродження в Україні, внесок його в загальноєвропейську культуру теж досить помітний, зокрема в образотворчому мистецтві (іконопис ренесансного стилю) і архітектурі (ансамбль Успенської церкви у Львові).

6. У добу Відродження суттєвої еволюції зазнали всі провідні мистецтва — література, архітектура, скульптура, образотворче мистецтво. Так, центральним об'єктом зображення в літературних творах замість легендарних подій священної історії і житій святих стала реальна дійсність, а основним героєм — реальна людська особистість з її складним внутрішнім світом. Формуються національні — за мовою і суттю — літератури, які прийшли на зміну літературам середньовіччя, що творилися на основі місцевих діалектів або латині. З'являються й перші спроби теоретичного обґрунтування національних літературних мов. Інтенсивно розвиваються всі три роди літератури: поезія, проза, драматургія. Нарешті, що особливо важливо, формується і визріває реалістичний мет. д. літератури, найповніше репрезентований творчістю Сервантеса і Шекспіра.



---

Подібні процеси відбуваються і в інших мистецтвах. В архітектурі замість церковів і соборів, які домінували у добу середньовіччя, провідне місце починають посідати споруди світського призначення: громадські будівлі, палаци, вілли, міські житлові будинки тощо. Антична ордерна система, творчо переосмислена і перероблена ренесансними будівничими, внесла в архітектуру логічність, ясність, гармонію, співрозмірність людині, що відповідало високим ідеалам Відродження. Були здійснені перші спроби планування і комплексної забудови міських площ і навіть окремих міст.

Скульптура в добу Відродження повернулася до своєї першої основи — окремої вільностоячої статуї, не прив'язаної до архітектури. Одержали подальший розвиток рельєф, портретний бюст, кінний монумент, стінний надгробок та інші види скульптури. Досягла високого рівня пластика людської фігури, оголеної чи підкресленої одягом, поданої як у статистиці, так і в русі.

Одна з найхарактерніших особливостей доби Відродження — небувалий розвиток малярського мистецтва. Саме в цю добу малярство на повну силу виявило закладені в ньому величезні потенційні можливості широкого охоплення реальної дійсності, зображення людини у її природному і суспільному середовищі. Відкриття і теоретичне обґрунтування законів реалістичної перспективи, досліді в галузі анатомії відкрили шлях до правдивої передачі у творах малярства природнього середовища, об'ємів, рухів, ракурсів людського тіла. Поряд з монументальним настінним малярством, традиції якого склалися ще в добу середньовіччя, виникає і набуває поширення станкова картина, що започаткувало настання нового етапу в історії малярського мистецтва.

7. У 30—40-х рр. XVI ст. в Італії, а згодом і в інших країнах Європи розгортається широкий наступ об'єднаних сил феодально-католицької реакції проти сил прогресу, який привів до стабілізації феодально-монархічних режимів і зміцнення позицій католицької церкви. Розпочинаються масові переслідування інакомислячих і передусім гуманістів, досягає свого піку розгул інквізиції.



Все це стало причиною виникнення глибокої кризи гуманістичних ідей, яка охоплює всі галузі ідеології і культури. У творах мистецтва все частіше починають звучати мотиви розчарування, зневіри, трагізму. Формуються художні течії, які виражають ідеологічні інтереси церковно-аристократичних сил суспільства, зокрема маньєризм з його антиреалістичною спрямованістю, містикою і суб'єктивізмом.

У таких умовах певної еволюції зазнала і творчість ренесансних митців. Певним відходом від принципів Високого Відродження зазнала творчість навіть таких титанів Відродження, як Мікеланджело і Шекспір, у творах яких замість образів героїв-переможців з'являється герой, який гине у боротьбі за свої ідеали.

Однак і на цьому пізньому етапі Відродження найбільш видатні його діячі, зокрема Мікеланджело, Тиціан, Палладіо в образотворчому мистецтві й архітектурі, Сервантес і Шекспір — в літературі, залишаються вірними своїм гуманістичним переконанням, носіями великої реалістичної традиції Ренесансу, яка знайде свій подальший розвиток у мистецтві наступних століть, уже в умовах функціонування інших історичних художніх стилів.


## ЛИТЕРАТУРА

1. Алпатов М. В. Эт. д. по истории западноевропейского искусства. — М., 1963.
2. Алпатов М. В. Питер Брейгель Мужичкий. — М., 1933.
3. Аникст М. В. Творчество Шекспира. — М., 1963.
4. Аникст М. В. Театр эпохи Шекспира. — М., 1965.
5. Аникст М. В. Ренессанс, маньеризм и барокко в литературе и театре Западной Европы. — М., 1966.
6. Антонова И. Веронезе. — М., 1957.
7. Аркин Ф. Е. Образы архитектуры и скульптуры. — М., 1960.
8. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и эпохи Возрождения. — М., 1965.
9. Белоусова Н. А. Джорджоне. Очерк творчества. — М., 1982.
10. Бенеш О. Искусство европейского Возрождения и его связи с современным духовным и интеллектуальным движением. — М., 1973.
11. Вазари Джорджо. Избранные жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. — М., 2001.
12. Виппер Б. Р. Английское искусство. Краткий исторический очерк. — М., 1965.
13. Виппер Б. Р. Борьба течений в итальянском искусстве XVI в. (1520–1590). — М., 1956.
14. Виппер Б. Р. Итальянский Ренессанс XIII–XVI вв. — М., 1977. — Т. 1.
15. Всеобщая история архитектуры. — М., 1967. — Т. 5.
16. Всеобщая история искусств. — М., 1962. — Т. 3.
17. Гершензон-Чегодаева М. Н. Нидерландский портрет XV века и его судьбы. — М., 1972.
18. Голенищев-Кутузов И. Н. Итальянское Возрождение и славянские литературы. — М., 1963.
19. Голенищев-Кутузов И. Н. Творчество Данте и мировая культура. — М., 1971.





20. Голенищев-Кутузов И. Н. Славянские литературы. — М., 1978.
21. Головин В. П. Скульптура и живопись итальянского Возрождения. — М., 1985.
22. Грушевський М. С. Культурно-національний рух на Україні в XVI–XVIII ст. // Жовтень. — 1989. — № 4.
23. Губер А. Микеланджело. — М., 1953.
24. Гуковский М. А. Леонардо да Винчи. — М., 1958.
25. Гуревич М. Л. Тициан. — Л., 1940.
26. Данилова И. Е. Брунелески и Флоренция. — М., 1961.
27. Данилова И. Е. Искусство средневековья и Возрождения. — М., 1984.
28. Державин К. Н. Сервантес. Жизнь и творчество. — М., 1958.
29. Елина Н. Данте. — М., 1965.
30. Жабoryк А. Давне українське малярство. — Одеса, 2003.
31. Эльсберг Н. Рафаэль. — М., 1961.
32. История польской литературы. — М., 1968. — Т. 1.
33. Історія українського мистецтва. — К., 1967. — Т. 2.
34. История французской литературы. — М.-Л., 1946. — Т. 1.
35. Каптерова Т. Эль Греко. — М., 1965.
36. Колпинский Ю. Д. Образ человека в искусстве Возрождения. — М. -Л., 1941.
37. Колпинский Ю. Д. Искусство Венеции XVI века. — М., 1970.
38. Конрад Н. И. Запад и Восток. — М., 1972.
39. Кузнецова Т. Итальянская живопись XV–XVIII вв. — Л., 1963.
40. Куст. д.ева Т. К. Итальянская живопись XIII–XVIII веков. — Л., 1974.
41. Лазарев В. Н. Леонардо да Винчи. — М., 1952.
42. Лазарев В. Н. Происхождение итальянского Возрождения. — М., 1956–1959. — Т. 1–2.
43. Левина И. М. Искусство Испании XVI–XVII веков. — М., 1965.
44. Либман М. Я. Дюрер. — М., 1957.
45. Либман М. Я. Очерки истории искусства средневековья и Возрождения. — М., 1961.
46. Лоренц С. Возрождение в Польше. — Варшава, 1978.
47. Лосев А. Эстетика Возрождения. — М., 1978.
48. Любимов Л. Д. Великая живопись Нидерландов. — М., 1963.

- 
- 
49. Малицкая К. М. Испанская живопись XVI–XVII веков. — М., 1977.
  50. Микитьсь В. Л. Іван Франко як дослідник давньої української літератури. — К., 1998.
  51. Наенко М. К. Художня література України. — К., 2008.
  52. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили. — К., 1980.
  53. Нарис історії архітектури Української РСР. — К., 1957.
  54. Нессельштраус Ц. Дюрер. — Л.-М., 1961.
  55. Никулин Н. Н. Ян Ван Ейк. — Л.-М., 1959.
  56. Никулин Н. Н. Рогир ван дер Вейден. — М., 1964.
  57. Никулин Н. Н. Золотой век нидерландской живописи. XV век. — М., 1981.
  58. Оболевич В. Б. История итальянской литературы. Средневековье и Ренессанс. — Л., 1983.
  59. Овсійчук В. А. Українське мистецтво другої половини XVI — першої половини XVII ст. — К., 2002.
  60. Петрусевич Н. Б. Искусство Франции XVI–XVIII веков. — Минск, 1998.
  61. Пинский Л. Е. Реализм эпохи Возрождения. — М., 1961.
  62. Рафаэль и его время. — М., 1966.
  63. Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV–XVIII веков. — М., 1968.
  64. Ренесансні студії. — Запоріжжя, 1998. — Вип. II.
  65. Ринська Н. П. Мистецтво італійського Відродження. — К., 1968.
  66. Романов Н. Рафаэль. — М. -Л., 1946.
  67. Ротенберг Е. И. Искусство Италии. Средняя Италия эпохи Возрождения. — М., 1966.
  68. Рутенбург В. И. Франческо Петрарка. Поэзия гуманизма. — М., 1974.
  69. Рутенбург В. И. Титаны Возрождения. — СПб., 1991.
  70. Слов'янське Відродження та українська література XIV–XVIII ст. — К., 1993.
  71. Смирнов А. А. История зарубежной литературы. — М., 1978.



72. Смирнова И. А. Монументальная живопись эпохи Возрождения. — М., 1987.
73. Смирнова И. А. Тициан и его венецианский портрет XVI в. — М., 1964.
74. Степовик Д. Українська ікона X–XX ст. — К., 1996.
75. Українська та зарубіжна культура. — К., 2000.
76. Українська література XVI–XVIII ст. та інші слов'янські літератури. — К., 1984.
77. Філософія Відродження на Україні. — К., 1989.
78. Чижевський Д. Історія української літератури. Від початків до доби реалізму. — Тернопіль, 1994.
79. Чижевський Д. Порівняльна історія слов'янських літератур. — К., 2005.
80. Шрамкова Г. Искусство Возрождения. — М., 1977.

# СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

## ІТАЛІЙСЬКЕ ВІДРОДЖЕННЯ

### Архітектура

1. Палаццо дела синьорія у Флоренції. Проект Арнольда ді Камбіа. Початок будівництва — 1298 р.
2. Брунелескі. Собор Санта Марія дель Фьоре. 1420–1436. Флоренція.
3. Альберті. Церква Сант Андреа у Мантуї. Проект. Близько 1470.
4. Ломбарді. Палаццо Вендрамін-Калерджі. 1481–1509. Венеція.
5. Палац дожів у Венеції. XIV–XV ст.
6. Мікеланджело. Майдан Капітолія у Римі. Початок реконструкції — 1530.
7. Мікеланджело. Купол собору св. Петра в Римі. Після 1546 р.
8. Паладіо. Ротонда поблизу Вінченці. 1550-ті рр.

### Скульптура

9. Донателло. Давид. 1430–1440. Флоренція. Національний музей.
10. Верроккьо. Давид. Бл. 1476. Флоренція. Національний музей.
11. Верроккьо. Кінний пам'ятник кондотьєру Каллеоні. 1479–1448. Венеція.
12. Мікеланджело. Давид. 1504.
13. Мікеланджело. П'єта. 1498–1501. Рим, собор св. Петра.
14. Мікеланджело. Мойсей. Статуя для гробниці папи Юлія II у Римі. 1515–1516. Церква сан П'єтро ін Вінколі.
15. Мікеланджело. Вечір. 1520–1534. Капела Медичі у Флоренції.

### Малярство

16. Джотто. Поцілунок Іуди. Фреска капели дель Арена. Між 1303–1313. Падуя.
17. Ботічеллі. Весна. Фрагмент. 1478. Флоренція. Уффіці.



18. Леонардо да Вінчі. Портрет мони Лізи («Джоконда»). Париж. Лувр.
19. Рафаель. Сікстинська мадонна. 1515–1519. Дрезден. Картинна галерея.
20. Рафаель Б. Афіньська школа. Деталь фрески розписів у Ватиканському палаці. 1509–1517.
21. Джорджоне. Юдиф. До 1504. СПб. Ермітаж.
22. Тиціан. Портрет папи Павла III з Алесандро і Оттавіо Фарнезе. 1545–1546. Неаполь. Музей Каподімонта.
23. Тиціан. Каяття Марії Магдалини. 1560-ті рр. СПб. Ермітаж.
24. Веронезе. Шлюб в Кані. 1563. Париж. Лувр.


## ПІВНІЧНЕ ВІДРОДЖЕННЯ

### Нідерланди

25. Ратуша в Брюсселі. 1401–1456.
26. Ян ван Ейк. Подружжя Арнольфіні. 1434. Лондон. Національна галерея.
27. Роґир ван дер Вейден. Портрет Франческо Д'Есте. Бл. 1460. Нью-Йорк. Метрополітен-музей.
28. Ґуго ван дер Гус. Поклоніння волхвів. Центральна частина вітваря Портінарі. 1476–1478. Флоренція. Уффіці.
29. Ієронім Босх. Віз сіна. Фрагмент вітварної композиції. Кінець XV ст.
30. Ієронім Босх. Бродяга. Початок XVI ст. Роттердам. Музей Баймонс ван Бейнінґен.
31. Пітер Брейгель Старший. Мисливці на снігу. 1565. Відень. Художньо-історичний музей.
32. Пітер Брейгель Старший. Сліпці. 1568. Неаполь. Музей Каподімонта.

### Німеччина

33. Площа у Мільґенберзі. Будинки XV ст., фонтан 1583 р.
34. Альбрехт Дюрер. Вершник, смерть і диявол. Гравюра на міді. 1513.

- 
- 
35. Альбрехт Дюрер. Автопортрет. 1498. Мадрид. Прадо.
  36. Арнольд Дюрер. Чотири апостоли. 1526. Мюнхен, пінакотека.
  37. Магіас Грюневальд. Марія Магдалина. Фрагмент Ізенгеймського вітваря. Бл. 1576. Кальмар. Музей.
  38. Дюрер. Заєць. 1490-ті рр.

### Франція

39. Замок Шамбор. 1519–1540. Північний фасад.
40. Палац Правосуддя в Руані. Кінець XV ст.
41. Жан Фуке. Богоматір з немовлям. Бл. 1550. Антверпен. Музей красних мистецтв.
42. Жан Клуе Молодший. Портрет Франциска I. Бл. 1525. Париж. Лувр.
43. Жан Гужон. Діана. Статуя фонтана замка Ане. 1538–1539. Париж. Лувр.

### Іспанія

44. Хуан де Еррера. Ескоріал. 1530–1597. Південний фасад.
45. Університет у Саламанці 1515–1533.
46. Леоне Леоні. Статуя Карла V і членів його родини у соборі св. Лоренцо в Ескоріалі. XVI ст.
47. Коельо Алонсо. Портрет Філіппа II. Бл. 1575. Мадрид. Прадо.
48. Ель Греко. Похорони графа Оргаса. Фрагмент. Толедо. Церква Сан Томе.
49. Ель Греко. Портрет великого інквізитора Неньо де Гевара. 1600–1601. Нью-Йорк. Метрополітен-музей.

### Англія

50. Хардвік-хол. 1590–1597.
51. Ніколас Хілліард. Портрет молодого чоловіка. Мініатюра. 1588. Лондон. Мезей Вікторії і Альберта.

### Далмація (Хорватія)

52. Князів двір у Дубровнику. 1435–1460.



**Чехія**

53. Літній палац у пражському Кремлі. 1536–1563.  
54. Павло із Левичі. Різдво. Фрагмент композиції. Церква у Левичі. 1508–1515.

**Польща**

55. Королівський замок на Вавелі у Кракові.  
56. Віт Ствош. Голова Марії. Фрагмент рельєфа «Поклоніння волхвів». Вівтар Маріацького костела у Кракові. 1477–1489.

**Україна**

57. Будинок Корнякта у Львові. 1580.  
58. Ансамбль Успенської церкви у Львові. 1573–1578.  
59. Портрет Беати Костельської. Копія XVII ст. з оригінала 1539 р. Острозький історико-краєзнавчий музей.  
60. Богоматір і апостол Петро. Ікона з Наконечного. 70-ті рр. XVI ст. Національний музей у Львові.

*Навчальне видання*

**ЖАБОРЮК Анатолій Андрійович**

**ХУДОЖНІЙ СВІТ ДОБИ ВІДРОДЖЕННЯ  
(ідеї, образи, стиль)**

*Посібник*

*з історії світової художньої культури*

Завідувачка редакції *Т. М. Забанова*  
Головний редактор *Н. Я. Рихтік*  
Дизайнер *О. О. Набойченко*  
Технічний редактор *Н. С. Жукова*  
Коректор *Н. І. Крилова*

---

Підписано до друку 7.04.2010. Формат 64×80/16. Папір офсетний.  
Гарнітура «Newton». Друк офсетний. Ум. друк. арк. 11,16+1,86.  
Тираж 300 прим. Вид. № 33. Зам. № 52.

Видавництво і друкарня «Астропринт»  
65091, м. Одеса, вул. Разумовська, 21  
Тел.: (0482) 37-07-95, 37-14-25, 33-07-17, (048) 7-855-855  
[www.astroprint.odessa.ua](http://www.astroprint.odessa.ua)  
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1373 від 28.05.2003