

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний  
університет імені К. Д. Ушинського»

Художньо-графічний факультет  
кафедра образотворчого мистецтва

**Н.А. Лоза**

**ОСОБЛИВОСТІ СТВОРЕННЯ ПОРТРЕТНОГО ОБРАЗУ  
В МИСТЕЦТВІ XV – ПОЧАТКУ XVIII СТОЛІТТЯ  
В ЄВРОПІ ТА УКРАЇНІ**

**Методичні рекомендації до дисципліни  
«Композиція в образотворчому та декоративному мистецтві»  
для здобувачів вищої освіти ОС «бакалавр» 3 року навчання  
спеціальності 014 Середня освіта (Образотворче мистецтво)  
спеціалізації «Візуальне мистецтво»  
до модулю 1 «Створення художнього образу у портреті. Композиція  
портрету у просторі»**

**ЗАТВЕРДЖЕНО**  
Вченою Радою ПНПУ імені К.Д. Ушинського,  
Протокол № \_\_\_\_\_ від \_\_\_\_\_ р.

Методичні рекомендації розглянуто та рекомендовано до друку на засіданні кафедри образотворчого мистецтва, протокол №1 від 28 серпня 2017 р.

*Укладач:* **Лоза Н.А.**, старший викладач кафедри образотворчого мистецтва

*Рецензенти:*

**Кубриш Н. Р.**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри рисунка, живопису та архітектурної графіки Архітектурно-художнього інституту ОДАБА

**Котова О.О.** кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри образотворчого мистецтва ПНПУ імені К.Д. Ушинського

У представлених методичних рекомендаціях міститься теоретична інформація про створення художнього образу в портретах з часів епохи Відродження до XVII століття в Європі та Україні. Матеріали нададуть допомогу студентам у вивченні специфіки жанру портрету. Теоретичні відомості будуть корисні студентам на практичних заняттях з дисципліни «Композиція в образотворчому та декоративному мистецтві», «Теорія та практика живопису», при відвідуванні виставок історичного і сучасного мистецтва у музеях та виставкових залах Одеси, при проведенні творчих обговорень творів художників другої половини XX - початку XXI століття.

Дані методичні рекомендації адресовані здобувачам вищої освіти ОС «бакалавр» третього року навчання спеціальності 014 Середня освіта (Образотворче мистецтво) спеціалізації «Візуальне мистецтво», студентам інших мистецьких ЗВО, а також усім, хто працює і навчається в галузі образотворчого мистецтва.

*Відповідальний за випуск:*

зав. кафедри образотворчого мистецтва ПНПУ імені К.Д. Ушинського  
доктор мистецтвознавства, професор **Тарасенко О.А.**

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	6
<b><i>Розділ 1. ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ ТЕМИ</i></b>	
1.1. Поняття «міф». Особливості міфологічного образу.....	8
1.2. Міфологія і образотворче мистецтво.....	13
1.3. Особливості портрету як жанру образотворчого мистецтва.....	19
<b><i>Розділ 2. ПОРТРЕТ ЕПОХИ ВІДРОДЖЕННЯ</i></b>	
2.1. Чуттєва краса епохи Відродження.....	26
2.2. Вплив міфології в основі Ренесансного портрету.....	28
<b><i>Розділ 3. ЄВРОПЕЙСЬКИЙ ПОРТРЕТ XVII СТОЛІТТЯ</i></b>	
3.1. Стилїстика бароко у портретних образах XVII столїття.....	35
3.2. Міфологічні образи в картинах.....	36
<b><i>Розділ 4. УКРАЇНСЬКИЙ ПОРТРЕТ XVI – ПОЧАТКУ XVIII СТОЛІТТЯ</i></b>	
4.1. Витоки українського портрету.....	42
4.2. Ідеалїзація образів українських портретів.....	44
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	56
<b>КОНТРОЛЬНІ ПИТАННЯ</b> .....	58
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ</b> .....	59

## ВСТУП

На протязі усього існування людства існує тісний зв'язок міфології та образу людини, що втілюється у портретному живописі та скульптурі. За влучним висловом видатного вченого В.М. Топорова, «мистецтво починається міфологією, нею живе і її створює». Міф, як особлива форма виразу свідомості та почуттів людини, є одним з основних способів пізнання світу. Особливість міфологічного світосприйняття, на відміну від матеріалістичного - наукового, у тому, що міф дає ключі для збагнення «священного». Особливо велике значення міфології виявляється у навчанні філософських понять та системи загальнолюдських цінностей.

Велику роль у сучасному розумінні міфу мало вчення К.Г. Юнга, у якому міфологію пов'язано з психічним проявом, що відображає глибину суттєвості людської природи. Сьогодні міфи стають своєрідними містками, які поєднують нас з минулим, роблячи його актуальним, живим та сучасним. Вивчення особливостей міфологічного портрету в мистецтві з часів Стародавнього Риму до XVII століття в Європі та Україні є актуальним і корисним за для визначення відмінностей світосприйняття у різні часи, для виявлення суспільно-естетичного ідеалу епохи, що втілюється у художніх образах.

Тема створення художнього образу у композиції портрету є частиною курсу дисципліни «Композиція в образотворчому та декоративному мистецтві». Вивчення основних принципів створення неповторного портретного образу передбачає знання не тільки композиційних принципів і способів втілення задуму в матеріалі. Велику роль у розробці змістової частини належить вивченню спадщини світового мистецтва попередніх періодів. Створення портрету у різні епохи мало на меті як відтворення образу конкретної особистості так і важливі ритуальні засади. Для цього митці використовували різні засоби: міфологізацію, ідеалізацію, метафору, алегорію, тощо.

У представлених методичних рекомендаціях міститься теоретична інформація про створення художнього образу в портретах з часів епохи Відродження до XVII століття в Європі та Україні. Матеріали нададуть допомогу студентам у вивченні специфіки жанру портрету. Теоретичні відомості будуть корисні студентам на практичних заняттях з дисципліни «Композиція в образотворчому та декоративному мистецтві», «Теорія та практика живопису», при відвідуванні виставок історичного і сучасного мистецтва у музеях та виставкових залах Одеси, при проведенні творчих обговорень творів художників другої половини XX - початку XXI століття. Дані методичні рекомендації адресовані здобувачам вищої освіти ОС «бакалавр» третього року навчання спеціальності 014 Середня освіта (Образотворче мистецтво) спеціалізації «Візуальне мистецтво», студентам інших мистецьких ЗВО, а також усім, хто працює і навчається в галузі образотворчого мистецтва.

## Розділ 1

### ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ ТЕМИ

#### 1.1. Поняття «міф». Особливості міфологічного образу

У «Російському тлумачному словнику» надається послідовне визначення поняття «міф»: (від грецьк. *mythos* - переказ, оповідь) – оповідання про богів, духів, обожнених героїв і первісних предках, виниклих у первісному соціумі. У міфах переплетені первісні елементи релігії, філософії, науки та мистецтва. Міфах різних народів властиві східні та повторні теми і мотиви. Як пише В.Г. Власов, «миф (др.-греч. *μῦθος*) – это слово, выражающее «обобщенные представления о мире и о силах, которые этим миром управляют», это «мыслительно-чувственное обобщение действительности» [7, с. 540]. Згідно з дослідями А.Ф. Лосева, міф – особлива форма виразу свідомості та почуттів стародавньої людини. З іншого боку, міф утримує паростки розвинутих в майбутньому форм. У будь-якому міфі можливо виділити семантичне (змістовне) ядро, яке буде в майбутньому потрібно [27].

У «Словнику культури ХХ століття» В.П. Руднев відокремлює три значення поняття «міф»: 1) стародавній переказ, оповідання; 2) міфотворчість, міфологічний космогенез; 3) особливий склад свідомості, історична та культурна обумовленість [33, с. 169-172]. Звернення до міфу властиве кризисним епохам. «Міфопоетичність, – пише В.Н. Топоров, – має себе як творчий початок ектропічного напрямку, як противагу погрози ентропічного занурення у безмовність, німоту, хаос» [45, с. 24]. Міфологія надає своєрідні «ключі» для усвідомлення сучасною людиною своєї належності до всесвітньої культури. Андрій Бєлий визначав міф як позачасову модель: «Утілення міфів є вихід із замкненого історичного життя у не замкненість життя міфологічного, та з неї у далі космосу...». За словами основоположника нової культурно-філософської орієнтації – «філософії

життя» Ф. Ніцше, «міф може наочно сприйматися як одиничний приклад деякої всесупільної істини, неухильно - звертаючий зір свій у безкрай» [19, с. 45]. Філософ-символіст В'ячеслав Іванов стверджував, що «міф – об'єктивна правда о суттєвому» [33, с. 126]. Я.Э. Голосовкер бачив причину збереження актуальності міфологічних образів на тисячоліття, «не на нові научні аспекти і на нові поняття нашого розуму», у тому, що «уявний об'єкт „міфу” не є тільки „вигадка”, а є одночасно пізнання таємниці об'єктивного світу» [10, с. 13].

В.Н. Топоров підкреслює, що міф пов'язаний зі збагненням «священного». По словам вченого, «священне», устримлене до втілення, а також, потребує в міфі, «подібно полум'ю, живущему тільки при тої умові, що його джерелом служить паливо, безперервно змінююче свою субстанцію у бік концентрованості, інтенсивності, особливої енергетичності» [45, с. 34]. Вчений робить важливий висновок про те, що орієнтація на сокриття глибини «священного» визначає невичерпаність міфотворчості [45, с. 34]. По його ствердженню, міфологію слід розуміти не тільки як набір системи міфів, а й головне – як особливий тип мислення, хронологічний і по суті опирається на історичному та природно-науковому [45, с. 9].

Людина первісного суспільства і давніх цивілізацій перебувала в полоні міфологічного мислення. Міф – це фантастичний світ, породжений людською уявою. Він відображував синкретизм мислення, в якому міфічне і реальне тісно перепліталися. Такий самий синкретизм був притаманний мистецтву, що зародилося в надрах стародавньої культури і спочатку не поділялося на окремі види, адже у магічних обрядах у нерозривній єдності співіснували елементи музики, танцю, театру та мистецтва тощо. Згідно з міфічним баченням первісна людина, відтворюючи й привласнюючи те, що дарувала їй природа, уявляла себе частиною цього безмежного, але гармонійного впорядкованого й одухотвореного Космосу.

У первісному суспільстві міфи – основний спосіб пізнання світу, який

опирається на своєрідну логіку (нерасчепленність, ототожнення суб'єкту та об'єкту, предмету та знаку, істоті і її ім'я); особливість міфологічної свідомості – установи уявних зв'язків поміж різноманітними явищами. Елементи міфологічного мислення зберігаються і в сучасній масовій свідомості (напр., расові та класові міфи, культ вождів, ритуали масових поєднань и т. д.) [20, с. 398].

Міф є не тільки історично первісна форма культури, а й змінення душевного життя людини, оберігаючого і тоді, коли міф втрачає своє абсолютне панування. Загальна суттєвість міфу складається у тому, що він уявляє у собі несвідоме смислове «споріднення» людини з силами безпосереднього буття, будь то буття природи або суспільства. якщо міф виступає як єдина форма культури, то ці споріднення приводить до того, що людина не розрізняє зміст від природної якості, а змістовний (асоціативний) зв'язок від причинно-наслідкової. Все запалюється, і природа виступає як світ грізних, але споріднених людині міфологічних істот – демонів і богів. В звичайному розумінні міфи – це насамперед античні, біблійні і інші старовинні оповідання про створення світу і людини, оповідання про дію стародавніх богів та героїв – Зевса, Аполлона, Діоніса, Геракла, аргонавтів, які шукали "золоте руно", про Троянську війну та пригоди Одисея. Саме слово "міф" має давньогрецьке походження і має ознаку "переказ", "оповідання" [21, с. 223]. Особливо велике значення міфології виявляється у навчанні філософських понять та історично складеної системи людських цінностей. Це визначає необхідність вивчення міфології всебічно у взаємозв'язку її з іншими науками і філософськими визначеннями і категоріями.

Міф персоніфікує явища оточуючого світу, зводить їх до людської уяви. На цьому підґрунті стає можливою конкретно-чуттєва орієнтація людини, а це один із самих простих способів упорядкування його діяльності. Велику увагу у міфах приділяється народженню, смерті, іспитам. Особливе місце



займає здобуття вогню, винахід ремесел, одомашнювання тварин. Міф – це не первісна форма знань, а вид світогляду, образна уява про природу та суспільне життя. В міфах поєдналися зачатки знання, релігійних вірувань.

Європейським народам майже до XVI-XVII ст. були відомі лише відомі до сих пір грецькі та римські міфи, пізніше їм стало відомо про арабські, індійські, германські, слов'янські оповідання та їх героїв. З часом, спочатку вченим, а потім і більш широкій публіці стали доступні міфи народів Австралії, Океанії, Африки. З'ясувалося, що в основу священних книг християн, мусульман, буддистів також стали різноманітні, підлягли перетворенню міфологічні перекази. Що дивовижно: виявилось, що на визначній стадії історичного розвитку більш або менш розвиток міфологія існувала практично у всіх відомих нації народів, що деякі сюжети і перекази у тій чи іншій мірі повторюються в міфологічних циклах різних народів [9, с. 94].

Серед безліч міфічних переказів та оповідань прийнято поділяти кілька важливих циклів. Назвемо їх:

- космогонічні міфи – міфи про походження світу та всесвіту,
- антропогонічні міфи – міфи про походження людини та людського суспільства,
- міфи про культових героїв;
- міфи про походження та вступ тих чи інших культурних благ; – есхатологічні міфи – міфи про "закінчення існування світу", закінченні часу [10, с. 18].

Космогонічні міфи, як правило, поділяються на дві групи: міфи розвитку і міфи утворення. Антропогонічні міфи стають складовою частиною міфів космогонічних. Згідно з багатьма міфами, людина створюється з самих різноманітних матеріалів: горіхів, дерев, праху, глини. Частіше за все, творець складає спочатку чоловіка, а потім жінку. Перша людина зазвичай наділена даром вічного життя, але він втрачає його і знову стає у істоків

смертного людства (таким був біблійний Адам, спокусивши плодів з дерева пізнання добра та зла). У деяких народів було ствердження про походження людини від предка-тварини (мавпи, ведмідя, ворона, лебедя). Міфи про культурних героїв розповідають про те, як людство оволоділо секретами ремесла, землеробства, осілого життя, користуванням вогнем – інакше кажучи, як в його житті упроваджувалися ті або інші культурні блага. Самий відомий міф подібного роду – давньогрецьке оповідання про Промітея, двоюрідного брата Зевса. Промітей (в дослівному перекладі – "мислити колись", "передбачати") наділив розумом жалюгідних людей, навчив їх будувати будинки, кораблі, займатися ремеслами, носити одяг, читати, писати, розрізняти часи року, приносити жертву богам, ворожити, впровадив державний початок та правила спільного життя. Промітей дав людині вогонь, за що і був покараний великим Зевсом: прикований до скелі Кавказу, він терпить страшні муки – орел клює йому печінку, кожного дня зростаючи знов [45, с. 9].

Есхатологічні міфи розповідають про життя людства, про страшний, "кінець світу" і початок "закінчення часу". Найбільше значення в культурно-історичному процесі відіграли есхатологічні уяви, сформовані у відомому біблійному "Апокаліпсису": йде друге повернення Христа – Він прийде не як жертва, а як Суворий Суддя, підлягаючи Суду живих та мертвих. Настане "кінець часу", і праведні будуть призначені до життя вічного, грішники нажаль, до вічних мук. Розповідей достатньо, щоб підтвердити сформульовані вище думки: міфи виникли з постійної потреби людей пояснити походження природи, людей, устрій світу, пророкувати судьбу людства. Сам спосіб пояснення має специфічний характер та корінним образом відрізняється від наукової форми пояснення і аналізу світу. Які ж особливості відрізняють міфологічну уяву? В міфі людина та суспільство не відокремлюють себе від оточуючої природної стихії: природа, суспільство та

людина злиті в єдине ціле. У міфі нема абстрактних понять, у ньому все дуже конкретно, персоніфіковано, істотно.

**Християнська міфологія** – це комплекс уявлень, образів, наочних символів, пов'язаних з релігійною доктриною християнства та розвиваючих у взаємодії цієї доктрини з фольклорними традиціями народів. Образи новозавітних оповідань трансформувалися та опосередковані другорядною міфологізацією у апокрифічну писемність та народних, вірувань надали універсальний вплив на художню творчість. Майже до раннього середньовіччя включно література та особливо образотворче мистецтво акцентує мотиви величної небесної слави (дуже довго теми «страстей» Христа та страждань мучників залишаються рідкісними та трактуються умовно). Пізнє середньовіччя відкриває емоційні можливості «наслідування Христу» у його земному приниженні, співчуття стражданням діви Марії; на візантійсько-слов'янському Сході з'являється нова чуттєвість, наприклад, в зображенні Голгофи або жалоби за Христа, на Заході, особливо германському вона поєднується з різким натуралізмом у зображенні виснажених тіл Христа та мучеників.

## **1.2. Міфологія і образотворче мистецтво**

Міфологія – це образна, поетична мова, яку використовували стародавні народи для пояснення явлень природи. Усе зорове у природі приймалося ними за уявний образ божого: земля, небо, сонце, зірки, кручі, вулкани, річки, струмки, дерева – все це були божества, історію яких виспівували стародавні поети, а образи їх створювалися скульпторами [24, с. 5]. Специфіка міфів виступає найбільш чітко у первісній культурі, де міфи уявляють собою еквівалент науки, суцільну систему, в термінах якої сприймається та описується увесь світ. Пізніше, коли із міфології вичерпали такі форми суспільного сприйняття, як мистецтво, література, наука, релігія, політична ідеологія і т. п., вони утримують ряд міфологічних моделей,

своєрідних суттєвих у складі в нові структури; міф продовжує своє друге життя. Особливу зацікавленість являє їх трансформація в літературній творчості [27].

Міфологічні уявлення існували на визначних стадіях розвитку практично у всіх народів світу. Якщо європейці до Епохи великих географічних змін були знайомі лише з античними міфами, то потім, поступово вони пізнали про міфологію у мешканців Африки, Америки, Океанії, Австралії. У Біблії виявляється відголос міфологічної епохи у семітських народів. У арабів до прийняття ісламу існувала своя міфологія. Час народження міфологічних образів не піддається визначенню, їх поява невід'ємно пов'язана з народженням мови та свідомості. Головна задача міфу включає у собі те, щоб надати приклади, моделі для кожної важливої дії, створеною людиною, міф слугує для ритуалізації повсякденності, надає можливість людині придбати зміст у власному житті [28].

За словами Ганни Бандельер, в культурологічній концепції австрійського психолога та філософа К.Г. Юнга міф займає ледь не саме важливе місце, оскільки саме через цей термін філософ прагнув пояснити зв'язок між суспільством і особистістю, індивідуальним та колективним [2]. Новаторським було визначення міфу як психічного прояву, яке відображає глибину суттєвості людської природи. Крім цього, Юнг називав міфи містками, якими поєднують нас з минулим, роблячи його актуальним, живим та сучасним. Саме тому трансформація міфів, злет їх на вищий рівень осмислення та полягла в основу культурно-історичного розвитку людства: «Міф — це те, що трапляється з нами». К. Юнг надійшов до висновку, що міф стає інструментом досягнення абсолютного сенсу, ірраціональною за своєю суттю, а значить її сенс раціональним шляхом, опосередкованим інтелектуальних конструкцій можливо тільки намагається розкрити [2]. У підручнику «Диалектика мифа» А.Ф. Лосев робить висновок: «Міф ніколи не є тільки схема або тільки алегорія, але й завжди насамперед всього символ, і,

вже коли він став символом, вже може утримувати в собі схематичні, алегоричні та ускладнено-символічні шари» [20].

«Але на межі ХХ століття, в той момент, коли поєднанні зусилля практичного здорового глузду і класичної науки, здавалося, повністю "втопили" усі форми міфопоетичного мислення, спустошив від них просвітлену свідомість цивілізованих європейців, міф "випливає" з відведених йому глибин історичного минулого у суттєвість європейської культури ХХ століття» – образно стверджує М.И. Найдорф [31]. Міфічні образи слугували у культурі Нового часу не тільки "чистими" прикладами людських типів, й концентратами культурних змістів. За визначенням Л.Н. Воеводіної, в ХХ столітті пошук деяких національних "коренів" та "витоків", особливої "національної ідеї" та "національного характеру" вбирає в себе характер нового міфоутворення [8].

Генезис релігійних вірувань в первісному суспільстві має своїм витокам обожнюваної соціальної організації, кланової системи, яка упорядковувала долю індивіда. Е.Дюркгейм відмічав, що для принижених народів "релігійне" важливіше за "соціальне". Влада роду була безмежна, з нею була пов'язана уява про сакральне. Релігійне вірування кодувалося саме в міфології деякого народу. Парадоксом є те, що в сучасному світі "сакралізація" соціума, безмежне поклоніння перед ним і створення ним міфів також абсолютні, як і в давнину, але тепер вони відображають інші культурні форми [8].

Серцевиною культури будь-якого народу є його світогляд. Язичницька міфологія, обрядовість, музично-поетична творчість, ужиткове мистецтво відбивали органічний зв'язок людини з природою. Якщо пригадати релігійні уявлення слов'ян, то вони були анімістичними. Наші пращури вірили, що все навколишнє природне середовище живе, і шукали в ньому світоглядної опори, першооснови буття. Так склалися міфи про язичницьких богів,

міфологічні уявлення про духів, фантастичних божеств й істот – мавок, русалок, домовиків, лісовиків тощо.

В основі світобачення стародавніх слов'ян лежав культ природних сил, поклоніння Землі-Матері – Мокош, покровительниці роду, домашнього вогнища, а також усьому живому – сонцю, воді, рослинам, тваринам, птахам. Світоглядні уявлення слов'ян втілювалися в образи Світового дерева, вертикальний вимір якого образно відображав три царства: небо (гілля), земля (стовбур) і підземелля (коріння). Горизонтальна площина втілювала ідеї простору (схід – південь – захід – північ) і часу (ранок – день – вечір-ніч), а також чотири пори року: весна, літо, осінь, зима. У календарних обрядах життя символізувало квітуче дерево, а смерть – засохле [2].

Слово «антична» в перекладі з латинського (*antiquae*) значить «стародавня». Античну міфологію поряд з біблейною по праву вважають найбільш значною по степеню її вплив на подальший розвиток культури багатьох народів, в особливості європейських. Під античною міфологією ми розуміємо, єдність грецьких та римських міфів, у зв'язку з цим іноді можливо зустріти термін «греко-римська міфологія», хоч основою для римської міфологічної системи була все таки саме грецька. Римляне в багатьох переймали легенди Елади, іноді по-своєму трактували образи і навіть змінювали сюжети. Завдяки розповсюдженню у Європі латині і – в меншому ступеню – давньогрецької мові античні міфи, отримали не тільки широке розповсюдження, але й підверглися глибокій суттєвості і вивченню. Неможливо переоцінити і їх естетичне значення: не залишилося єдиного виду мистецтва, який би не мав би у своєму арсеналі сюжетів, заснованих на античній міфології - є вони у скульптурі, в живопису, музиці, поезії, прозі. Що стосується мовлення, то чудово сказав про це в свій час А.С. Пушкін: «Не считаю за нужное говорить о поэзии греков и римлян: кажется, каждый образованный человек должен иметь достаточное понятие о созданиях величавой древности» [29].

Навіть в стародавніх пам'ятниках грецької творчості ясно просліджується антропоморфічний характер грецького політеїзму, пояснюючий національними особливостями всього культурного розвитку в цій сфері; конкретні уявлення звеличують над абстрактними, як і в кількісному співвідношенні подібні до людей боги і богині, герої та героїні звеличують над божествами абстрактного значення (які, в свою чергу, отримують антропоморфічні риси). У тому або в іншому культі, у того чи іншого письменника або художника, з тим чи іншим божеством поєднуються ті чи інші загальні або міфологічні (і міфографічні) уявлення [30].

Проблема співвідношення образотворчого мистецтва та міфології охоплює широке коло питань, пов'язаних як з генезисом образотворчого мистецтва, так і з особливостями мови образотворчого мистецтва і можливістю його адекватно передавати зміст міфологічних текстів, первісно зображених за допомогою інших знакових визначень, а також, з його роллю як витoku інформації міфопоетичної свідомості. Частіш за все ці питання вирішувалися на прикладі античного мистецтва, чому підлягали рідкісна повнота, закінченість, «класичність» античної міфології, деталізованість її відображень в образотворчому мистецтві. Разом з тим, за думкою В.Н. Топорова, грецька міфологія, яка в класичну епоху (V—IV ст. до н. е.) та в значній мірі в еліністичній, підлягає канонізації і починає втрачати здатність перероблювати нову не міфологічну інформацію (операційно-ритуальний аспект в міфології частіш за все залишається сокритим, нерозгорнутим або відтісненим), відповідає образотворчому мистецтву з силою тенденції до виникнення канона [44].

Образотворче мистецтво являє собою не тільки одну із форм міфопоетичної свідомості, а й виток інформації про цю свідомість, про міфологію. Відміна цих двох функцій, не дивлячись на те, що здається його відомість, дуже суттєво. Образотворче мистецтво може бути глибоко міфологічним, але малоінформативним для «зовнішнього» спостерігача в

силу установи на шифрованість, абстрактність, нефігуративність, заборону використання «прямих» (зазвичай іконічних) прийомів і т.п. Разом з тим, образотворче мистецтво може бути дуже інформативним, не дивлячись на його не міфологічність або належність до іншої традиції, ніж та, яку воно відображає. Тому при аналізі даних образотворчого мистецтва з точки зору міфологічної інформації, яка знаходиться в них, важливо встановити належність цих даних до первісних (наприклад, грецька міфологія, індійське мистецтво, індуїзм і т.п.) або другорядним (тобто, таким, яке упродовжується як текст на основі другого тексту) витокам. Звичайно, що первісні та дивовижні варіанти властиві в цьому відношенні усіма перевагами. В другорядних витоках відносно стійким, як правило, стає набір міфологічних персонажів (іноді досить повно зберігають багато зовнішніх елементів), їх зв'язок між собою, окремі мотиви і навіть сюжет у цілому. Навіть, якщо би не залишилося ніяких даних про античну та біблійну міфологію, крім італійського живопису епохи Відродження, то це б не уявляло би особливого ускладнення встановити дуже значну кількість фактів, які відносяться до топік та сюжету, але ніяк не до внутрішнього духу вказаних міфологічних систем. Разом з тим задача реконструкції міфологічності, її сокритого нерву, у італійських художників XV—XVI ст. по їх «античним» або «біблійним» картинам не уявляється досить складною, — при тому, що самі «міфи» (сюжети) італійського Відродження по цим творам встановлені бути не можуть.

В.Н. Топоров вказує, що під час аналізу текстів «другорядного» образотворчого мистецтва одна з основних теоретичних передумов складається в тому, щоб врахувати, що при зовні- і внутрішньосеміотичному «перекладі» (трансформації) з'ясовується при необхідності особливостями «перекладу» і, послідовно (у кінцевому рахунку), самою структурою «перекладу» (первісне) і «перекладене» (другорядне), а що залежить від не ідеального (суб'єктивний фактор) виконання. Європейське образотворче



мистецтво нового часу, пов'язане з християнськими темами, являється другорядним витком історії земного життя Христа, як вона відобразилася в євангельському оповіданні, виступає як первісний (і притому первісної важливості) виток свідчень про прийняття цієї історії свідомості, що сповідує її або просто в роздумі про неї (десакралізований варіант). «Це коло питань впритул призводить до ще однієї функції образотворчого мистецтва, істотної у зв'язку зі сферою релігійно-міфологічного, – до функції уловлювання необоротних, але ще непомічених змін і сигналізації їх через інтенсифікацію архетипічної творчості, – пише В.Н. Топоров. – Через цю функцію мистецтво взагалі і образотворче мистецтво, зокрема, включає себе в потік міфотворчості, конкретні і «кінцеві» форми якого залишаються до пори неясними. У цьому сенсі справедливою є теза, що мистецтво починається міфологією, нею живе і її створює» [44].

### **1.3. Особливості портрету як жанру образотворчого мистецтва**

Портрет – жанр, присвячений зображенню людини або групи людей, є одним з основних жанрів живопису, скульптури, графіки. Основні вимоги до портрету, - передача індивідуальної схожості. Для цього художник виступає у ролі своєрідного розповідача, ретельно і послідовно виконуючи не тільки зовнішність замовника, а й його внутрішній світ, характер засобами вдумливого психологічного аналізу зображеного обличчя [16, с. 103].

«Себе як в дзеркалі я бачу, але це дзеркало мені лестить», - написав Олександр Сергійович Пушкін, побачивши свій портрет, написаний О.А. Кипренським [16, с. 102]. Насправді поет дуже походив сам на себе, але художник його зобразив з величною мудрістю в очах, трішки втомленим та сумним. Портрет – це зображення людини або кількох людей. Того, кого зображують на портреті, називають моделлю. Слово «портрет» - походить зі старофранцузької мови. Воно означає «відтворити риса в рисунку». Найкращі портрети – це не тільки точне зображення зовнішності людини. Це в цілому

розповідь про її життя, хвилювання, професію, походження. З першого погляду ми пізнаємо, яка це людина: скупа чи щедра, шляхетна чи лиха. Портрет – це розповідь про людину.

Типологія портрету складалася історично та визначалася в залежності від техніки виконання, особливостей зображення персонажів. Так, відокремлюють портрети станкові (картини, бюсти, графічні листи), монументальні (фрески, мозаїки, статуї), а також, парадні та інтимні, погрудні та на повний зріст, анфас, профіль. Специфічний вид портрету – автопортрет – зображення художником самого себе, а також сатиричний портрет, де негативні риси моделі обумовлені появленням портретної карикатури або шаржем. Портрет ніколи не буде вдалим, яскравим, якщо нічого не нагадати про міміку людського обличчя. Міміка (від грецького «mimikos» - наслідувальний) – рух м'язів обличчя. Коли людина посміхається, скорочуються одні м'язи, коли плаче – інші. Іноді художник, зображує портрет, робить його «збираним». Він передає образ, уяву, які виникають на підставі різноманітних асоціацій (звукових, слухових, зорових та інш.) [22, с. 38].

Образом може ставати не тільки конкретна людина. Художник відображає в таких картинах свої почуття, думки, мислення. Найбільшої подібності до моделі в портретному жанрі прагнули скульптори Стародавнього Риму. У римських портретах посилюється характер постановки моделі. Портрет може бути індивідуальним або зображувати одноразово кілька людей. Мистецтво портрету зародилося кілька тисячоліть тому. Перші портрети були створені єгиптянами: це були гігантські скульптурні зображення давньоєгипетських правителів – фараонів, висічених з каміння. Ці статуї повинні були піднести фараонів на недосяжну висоту, сподобити їх богам, тисячі рабів працювали над їх виготовленням. Були в Стародавньому Єгипті скульптурні зображення й менші. Наприклад, зроблені у майстерні скульптора Тутмеса портрети фараона Ехнатона, цариці

Нефертіті та їх шістьох дочок. Перед нами з'являються звичайні людські обличчя, але виконані на стільки майстерно, що дуже важко повірити в їх справжній «вік» три з половиною тисячі років [26].

Традиція втілення величі видатних людей була поширена в Стародавньої Греції та Стародавньому Римі, де зображували ідеалізовані скульптурні портрети поетів, філософів, сучасних діячів. Автори прагнули підкреслити круг занять та інтересів зображеного, його соціальну функцію, але автори не турбувалися за охорону індивідуальних рис зображуваної людини. В історії мистецтва жанр портрету ніколи не згасав, але й навпаки квітнув у всі часи – в першу чергу тому, що завжди знаходилися замовники. В Стародавньому Римі ними були заможні городяни та члени їх родини. Тепер ми можемо багато дізнатися про ті часи, про те як вони одягалися, які зачіски та прикраси носили – настільки точною та правдивою була робота римських скульпторів.

Разом зі звичайним, розвивався і алегоричний портрет. Алегорія тут виступає як міфологія. Так у часи Стародавнього Єгипту фараони зображувалися у вигляді бога Осириса, цариці – богині Ісіди. У Стародавньої Греції Олександра Македонського відображали в образі казкового героя Геракла. Взагалі, Геракл був улюбленцем багатьох і Римських імператорів, які вважали, що Геракл є їх пращуром і їх рід походить саме від нього. Символом мужності як Геракла, так і правителів Стародавньої Греції та Риму стає одяг міфічного героя – левова шкура та палиця [26].

На мистецтво у Стародавньому Римі та в добу Середньовіччя, а також в епоху Відродження і до XVII століття у Європі та Україні, значний вплив мала антична міфологія, яку світу подарувала Стародавня Греція, а Стародавній Рим її довершив.

В часи Середньовіччя портрети виконувалися досить рідко. В ті часи зовнішність людини хвилювала майстрів набагато менше, ніж її духовність, вважалося, що Бог створив образ людини, і, саме він має на це право. В епоху

Середньовіччя став поширеним груповий портрет, як правило це був правитель та його близьке оточення. Під час його написання художники привертали увагу на зображальну сторону – ретельно промальовували та прописували фон та одяг. Використання різних кольорів в Середньовічному живописі було не випадковим. Кожен колір щось символізував. До того ж, існувала певна ієрархія барв. Найвище місце займала золота або жовта барва, яка символізувала середовище небесного царства. Так, золотаве тло мозаїк та ікон, німби навколо голів святих свідчать, що зображена особа перебуває на небі. Чим ближче колір до золотого, тим він вагоміший. Білий колір означає Преображення Господнє. Це той стан, у якому земна людська природа перетворюється на вищу, духовну. Синій колір символізує небесну твердь. Блакитний і зелений – відтворюють усе земне.

Розвиток портретного жанру відновився в добу Відродження. Художники знову почали зображувати людину з портретною подібністю, відтворювати її особистий душевний стан, хвилювання. Значне місце портрету відвели у своїй творчості видатні майстри – Леонардо да Вінчі, Рафаель, Тиціан, Веласкес. Деякі майстри присвятили свою творчість майже виключно цьому жанру. Майстри Високого Відродження – Леонардо да Вінчі, Рафаель, Джорджоне, Тиціан – не просто створювали образи сучасників, але й відтворювали цілий світ почуттів, страждань, настрою, використовували міфологічні сюжети [16, с. 104].

Одним із цікавих втілень міфології став портрет, пізніше названий саме – «міфологічним портретом». У словнику античної міфології надається поняття слову «міфологія»: (від. гр. *mythos* - сукупність текстів, передаючих вірування стародавніх народів про походження світу, явлень природи, про богів та героїв), фантастичні оповідання про виникнення світу, народження богів, появу людей на землі, про початки культури – вміння використовувати і добувати вогонь, про стосунки людей і тварин, про всякі чудеса, про все

«надприродне» – це міфи, що в своїй сукупності складають міфологію» [37, с. 6].

Міфологія давніх римлян пов'язана з релігією, а релігія завжди пов'язувалася з магією, манізмом, фетишизмом, анімізмом, тотемізмом та різними табу (заборонами). Кожна релігія має свої міфи. У словнику античної міфології дається поняття слову – «релігія». Саме слово релігія – religio – латинського походження і первісно означало «культ», тобто шанування когось або чогось [37, с. 13]. Портретна творчість вдихнула в себе міфологічну тематику дуже сміливо. Портрет вважається найскладнішим, але популярним жанром в образотворчому мистецтві. Художник не просто має відтворити риси портретованої особи, а й розкрити її внутрішній світ, передати характер, підкреслити соціальний стан, ознаки часу, у якому вона жила. «Портрет – це жанр образотворчого мистецтва, присвячений зображенню однієї людини або групи людей – зовнішньо схожих, та відтворюючий зовнішній світ, життєві цінності зображеного», - пише М.Д. Бернштейн [32, с. 63].

Первісні зразки портрету є скульптурні та належать Стародавньому Єгипту. За цим слідує розквіт портрету в період античності, занепад цього жанру в добу Середньовіччя, нові відкриття та перехід до станкового живопису в епоху Відродження, а далі на розвиток у наступні століття. Скульптура, на відміну від інших видів образотворчого мистецтва, реальна, предметна. Л.М. Масол слову «скульптура» дає таке визначення: «Скульптура – вид образотворчого мистецтва, твори якого мають об'ємну форму і виконуються з твердих або пластичних матеріалів – кістки, дерева, каменю, металу, гіпсу, глини, воску тощо» [23, с. 26].

Дуже поширеним був міфологічний портрет в живописі. Л.М. Масол дає таке трактування слову «живопис»: «Живопис (малярство) – вид образотворчого мистецтва, пов'язаний з передачею зорових образів шляхом нанесення кольорових матеріалів на зображальній площині, а також твори

мистецтва, виконані в такий спосіб. Слово «живопис» зрозуміле й саме по собі: «живо писати» - тобто мати здатність зображувати навколишній світ, а також проникати у внутрішній світ людини [23, с. 52]. «Живописні образи створюються за допомогою малюнка, колориту й перспективи. Важливу роль відіграє й композиція – побудова, його внутрішня структура, що виражається співвідношенням окремих частин і елементів, зумовленими ідейно – образним змістом, характером і призначенням. Водночас, найважливішим зображальним засобом живопису є колір, без якого неможливо уявити живописну мову. Використовуються фізичні властивості світла, що дає можливість створювати колорит – загальне кольорове звучання, сполучення кольорів та їх відтінків у творі», - писав у своєму трактаті про живопис Леонардо да Вінчі [32, с. 139].

Різновидами монументального живопису є фреска та мозаїка. Саме з ними ми зустрічаємось у творах давніх Помпеїв, фреска «Жертвоприношення Іфігенії» (пр. 200 рік до н.е.) та епохи Відродження. Всесвітньої слави набули фрески Рафаеля та Леонардо. Л.М. Масол дає таке визначення слову «фреска»: «Фреска поширена в сакральному (ритуальному, культовому) мистецтві, ця техніка передбачає малювання водяними фарбами на вогкій штукатурці» [23, с. 53]. «Мозаїка також відома з давніх часів, її виконують з кольорової смальти (не прозорих шматочків скла), а також каменю, емалі тощо» [23, с. 53]. В добу Середньовіччя дуже часто використовували саме мозаїку, слід пригадати мозаїку «Христос коронує Рожера II Марторана» (12 ст.), в якій зображено сицилійського короля з родиною.

Технологія створення мозаїк була досить складною. Спочатку на стіну накладали перший, підготовчий шар – тиньку. На нього клали другий шар, на який наносили контури зображення. Потім наносили третій шар, швидко покривали зображення фарбами, і, доки розчин не закам'янів, у нього вдавливали кубики різнокольорової смальти. Смальту варили в тиглях, домішуючи в розтоплене скло барвники – свинець, мінеральні фарби тощо,

потім розливали на відшліфовану поверхню. Коли вона застигла, її кололи на окремі кубики різних розмірів. З маленьких – викладалися обличчя, руки, ступні ніг, з більших – одяг, тло, предмети. Насиченість кольорів мозаїк досягалася використанням величезної кількості відтінків смальти.

Епоха Відродження подарувала людству дуже багато портретів та композицій на міфологічну тему. Художники XVII ст. також цікавилися міфологічною тематикою, та подарували світу чудові твори. Український портрет XVI – XVII ст. П. Білецький називає «парсуною» та дає таке визначення: «Парсуна – від лат. *persona* – особистість» [3, с. 306].

## *Розділ 2*

### **ПОРТРЕТ ЕПОХИ ВІДРОДЖЕННЯ**

#### **2.1. Чуттєва краса епохи Відродження**

Ренесансна культура розквітла у містах, де створювались умови для звільнення суспільства від середньовічних приписів. Основною ідеєю культури Відродження став гуманізм. Відштовхуючись від догматизму церкви, діячі відродження - гуманісти створили в протигагу феодальному, схоластичному - новий, світський, раціональний світогляд. Мистецтво відродження ґрунтувалося на наукових знаннях філософії, точних науках та анатомії того часу. Ця епоха надала можливість відпрацювати та реалізувати зовсім новий тип співвідношення колективу та індивіда, суспільства та особистості, що утворило та сформувало неординарного митця епохи Відродження. Ренесанс був орієнтований на формування особистого ідеалу людини, інтелектуально та духовно активного, стимулюючого культурний прогрес суспільства. Ідеал представників мистецтва епохи Відродження. По зовнішній конструкції абсолютно демократичний не міг бути співвіднесений до всього суспільства і в цьому співвідношенні він був елітним.

Ключовою ідеєю стало відродження античності. Людина Відродження прагнула освоїти класичні форми і використовувати їх для вирішення художніх проблем своєї епохи. Митці Ренесансу надали приклад художника нового типу - активної творчої особистості, вільних від попередніх мілких цехових кордонів, наданих повного артистизму та здатною з собою рахуватися «дужих світу цього». Ці люди великих знань, які володіють всіма здобуттями мистецтва. Річ іде не тільки за грандіозний розмах ідей великих митців того часу, про монументальний облік їх творів, а, насамперед всього, за «внутрішній» масштаб - за високу міру їх змістовності та співвідносної степеню художнього узагальнення. Такий «внутрішній» творчий масштаб відчувається у кожному значному творі того часу, чи це була монументальна



розпис, або невеличка за розмірами станкова композиція, статуя, або річ мілкої пластики. При цьому, відроджується образ героїчного початку, яке виступало в ролі важливого художнього ідеалу в творах Ренесансу набирає істинно титанічний характер.

Художники цієї доби уявляють творчий акт як свідомий, раціональний процес. Вони вивчають числові співвідношення, пропорції, закономірності, наближаючись до реалізму, до наочності та справжності образів, до синтезуючої, типізуючої, героїчної дійсності. Для мистецтва Високого Ренесансу характерний момент удосконалення, зацікавленість не стільки до відображення дійсності, скільки до синтезу її кращих сторін через призму релігійної та міфологічної тематики. Звідси, велич могутності, у ту ж саму мить, своєрідна односторонність реалістичного методу, яка відмітилася в творчості художників, що значне, та людське може існувати тільки в чудовій оболонці, та в їх тяжіннях бачити лише виключно чудові події та показувати їх піднесеними над повсякденним. Епоха Відродження подарувала людству багато чудових імен. «Ренесанс відродив чуттєву красу світу, поєднав традиції християнства з відродженими принципами античного мистецтва (звідси й термін «Ренесанс», який першим застосовував італієць Джорджіо Вазарі) – пише Л.М. Масол [23, с. 179].

Головна увага приділялася таким образотворчим засобам, які дозволяли досягти життєвості і жвавості всього, що відображається. У творах все виразніше проявляється характер зображуваних персонажів. Світогляд художників епохи Відродження відображався у їх мистецтві, та став як ніколи раніш репрезентативним для цієї епохи, та хоч втратили суцільність, все ж таки посилили тим самим індивідуальну, неповторну виразність. Перспектива, анатомія, пропорції, світ, швидкий рух, - все це використовували художники епохи Відродження.

Більшість портретів Ренесансу, та сюжетів взагалі, взято з Біблії, переважно з Нового Завіту. Особливо популярне зображення Богородиці з

немовлям (мадонни). В.А. Греченко пише: «Ці картини, звичайно, не мають нічого спільного з колишніми іконами, на які молилися і від яких чекали допомоги. Перед нами звичайні портрети, часто з реалістичними і навіть натуралістичними подробицями» [12, с. 187]. Ренесанс прагнув не принизити божественне, а, навпаки, підняти земне до божественного. Євангельські сюжети додають піднесеного тону земним проявам людини, чого не можна або набагато важче досягти, якщо на картині зображений сюжет із суто земного життя. А. Дюрер казав: «Не мати можливості судити за вищу красу живих творінь, ми все таки знаходимо у оглядних творінь стільки прекрасного, що це перебільшує наш розум, та не один з нас не має можливості в досконалості перенести все це у свої твори» [32, с. 16].

«Небесний світ», «земний світ», «рай», «пекло», «спокуса», та інші категорії зримо та незримо присутні в картинах Відродження. Вони покликані показати людям, що глибини біблійного сюжету цілком доступні кожній людині. Так, наприклад, в образі Мадонни підноситься образ жінки, матері, а разом з цим і земна людська любов.

## **2.2. Вплив міфології в основі Ренесансного портрету**

Багато художників та скульпторів у цей час звертаються до портрету своїх сучасників, перевтілюючи їх у міфологічних героїв та релігійних. Одним з таких художників став чудовий творець Раннього Відродження - Сандро Ботічеллі (Алессандро Філіпепі - справжнє ім'я митця). В.А. Греченко пише: «В його творчості посилюються риси аристократизму і витонченості, з'являються картини на античні й алегоричні теми, в яких плотські язичницькі образи прийняті піднесеною і разом з тим поетичною, ліричною натхненністю («Весна», «Народження Венери»)» [12, с. 188]. Обличчя його чудових дівчат дуже нагадують одну і ту же натуру. Чудова богиня кохання та краси – Симонетта Веспуччі (мал. 4.3, 4.5), Джуліано Медічі стала музою Ботічеллі. На той час, як пише Н.А. Іоніна: «Флорентийці

Високого Відродження вже перестали бачити в природі і коханні сатанинські примари, які заставляли лякатися монахів у своїх кел'ях» [13, с. 36]. Вона, Симонетта - сама Краса, символ Флоренції. Але, нажаль не вічне життя навіть у муз. Симонетта помирає від чахотки, але флорентійці не можуть повірити, що чудові та ніжні риси обличчя її назавжди будуть загублені. Смерть Симонетти стає глибоким особистим горем для Ботічеллі, бажаючи пригнітити страждання, художник постійно оспівує її ніжні риси в своїх картинах. Як пише В. Ліпатов: «Він одягає її в чарівні сукні, пронизує перлами косу «мідного» волосся, обережно малює ледь курносий ніс, відмічає на вустах загадкову посмішку лестоців та таємничої мрії» [12, с. 37].

«Народження Венери» - поєднання міфології та образу сучасної дівчини. Венера - Симонетта з постаттю античної богині лишається байдужою до старанного дихання Зефирів, а й к діям німфи Ори, яка поспішає накинути на неї пурпурний плащ. Дуже помітно, що тендітна Венера Ботічеллі мало нагадує класичний прототип, але дуже близька обличчям його скорбних мадонн. Картина «Народження Венери» (мал. 4.2) Ботічеллі вражає своєю композицією. Вазарі казав: «Художник вже настільки твердо володіє пензлем, що може зобразити на своїх полотнах все що йому заманеться» [13, с. 38]. Ось тут, хоч усяка дія на картині відсутня, Венера та Німфа начебто повні руху. Кожна річ цієї роботи наближена до музики.

Часто Ботічеллі звертався до міфології, його картина «Афіна Палада та Кентавр», написана у 1482 році, (мал. 4.12) надає нам можливість роздивитися міфологічний сюжет, на основі страждань, нездійсненого кохання. Обличчя Кентавра сумне, трагічне, дуже реальне, а його Афіна знову таки схожа на його чудових дів. Чудовий образ Венери надихнув на створення шедеврів багатьох художників Відродження. «Вона причарувала уяву Дюрера, Кранаха Старшого, Рембранта та Рубенса, Тіціана і Джорджоне», - пише Н.А. Іоніна [13, с. 54].

Якщо у Ботічеллі Венера дуже тендітна, навіть безплотна з каскадом важкого волосся – виявляє собою тендітне сплетіння язичницького міфу з останніми середньовічними страхами перед земною, чуттєвою красою жіночого тіла та коханням. То Венера у Джорджоне, навпаки дуже земна, але в ту ж мить піднесена. Венера – земна жінка, повна чуттєвої вдачі та чарування. Її обличчя ніжне, загадкове. Вона не цурається своєї вроди та наготи. О.С. Пушкін писав: «Всё в ней гармония, всё диво, всё выше мира и страстей, она покоится стыдливо в красе торжественной своей» [13, с. 57].

Часто цей твір ототожнювали з роботою Тіціана, але це не так. Тіціан також дуже багато робіт подарував світу на міфологічну тему. Це «Венера Урбинська» (мал. 4.16) та «Венера та Адоніс» і багато інших. Мистецтво Тіціана незрівняне, тому, що навіть інші майстри Ренесансу не могли його перевершити в багатьох творчих рішеннях у композиціях на релігійні сюжети, у якому та оригінальному прояві мотивів античної міфології, в поглибленій та багатогранній розробці портретного живопису. Тіціана ми по праву маємо назвати кращим портретистом італійського Відродження. Його положення голови венеціанської школи живопису в час її найвищого розквіту, його слави одного з могутніших колористів в мистецтві живопису - все це справжній факт. Давно ствердилася репутація Тіціана як початківця нових жанрових форм та образних мотивів, як автора багатьох відкриттів. Міфологічні портрети Тіціана неперевершені, здається, що художник водночас зображував людину зовнішньо та внутрішньо. «Ніякий вираз людського відчуття або характеру не уходило від його обожною чого пензлика», - писала Н.А. Іоніна [13, с. 87].

Зацікавленість пейзажем, поетичність, ліричність, тонкий колорит об'єднують ранні роботи Тіціана. Його «Флора» (мал. 4.15) - дуже жіноча, ідеалом земної краси, кохання, гра майстра з різноманітними фактурами отримали можливість з'явитися у картині «Любов земна та небесна». Спокійні та радісні образи його картин відмічені в цей період життєвим

повнокров`ям, яскравістю почуттів, мажорний колорит побудований на звучних, глибоких, чистих фарбах. Коли, у 1538 році Тіціан пише «Венеру Урбинську», вона дуже відрізняється від образу дрезденської «Венери» Джорджоне. Венера у Тіціана не спить, вона прокинулася. Ми бачимо вологий погляд закоханої жінки, яка обіцяє щастя. По зрівнянню з піднесено - героїчною атмосферою дрезденської картини дія у «Венері Урбинській» перенесена в розкішний інтер`єр, інтимність звучання якого посилює введення фігур двох служниць на задньому плані. При погляді на «Венеру», Тіціан пробуджує цікавість до особистості зображення, спляча Венера в Дрездені - більш богиня, ніж бажана жінка. Пронизане світлом приміщення, яке з його любов`ю до деталей перебільшує інтер`єри голландського живопису, стає вищим ілюзійністичним досягненням Тіціана цього творчого періоду. М`які насичені фарби червоного та зеленого пов`язані різноманітними відтінками з рудим волоссям, жовтою діадемою та світлим ложем.

Життєздатна краса людського тіла, оточуючий світ стали ведучим мотивом творів художника з вичерпаними з античної міфології сюжетами. Манера художника виключно вільна, композиція, форма, колір будуються завдяки сміливій пластичній ліпнині, фарби накладаються на полотно не тільки пензлем, а й шпателем та навіть пальцями. З багатьох мазків народжуються образи, виповнені тремтячої життєвості та драматизму. Майстер надає всьому зображеному яскравий блиск вищої досконалості. Велике бажання щастя, надія на щастя, та повна насолода життям складає одну з основ творчості Тіціана.

Великий Леонардо да Вінчі також не лишився байдужим до міфологічних істот. Можливо пригадати його «Вакха» та «Леду і лебідя». «Міф розповідає, що Зевс, зачарований вродою Леди, з`явився перед нею в постаті лебедя, коли вона купалася і від їхнього зв`язку народилися Полідевк та Єлена», - пише І. Я. Козовик [37, с. 127]. В мистецтві сюжет про юну Леду

був дуже поширений. Цей міф використали крім Леонардо – Корреджо, Веронезе, Тінторетто та інші художники. Леонардівська Леда дуже ніжна, твір живопису як джерело пізнання перевищує натуру, яка на ньому зображена. «Живопис показує почуття з більшою істинністю і достовірністю творіння природи, аніж слова і букви», - писав Леонардо у своєму трактаті [32, с. 189]. М. Алпатов пише: «А потім, лице її осяялося посмішкою та стало не аби як приємним для художника – сумнівним та трішечки лукавим» [1, с. 49].

У творчості Рафаеля Санті, яскраво втілилися характерні для епохи ідеали життєстверджуючої краси, гуманістичні уявлення Високого Відродження про прекрасну і досконалу людину, що живе в гармонії зі світом. Його твори позначені тонкою поезією і м'яким ліризмом. Чудові фрески «Тріумф Галатеї» (мал. 4.20), «Торжество Психеї на Олімпі», чи не оспівування ідеалів свободи і земного щастя людини? Адже Психея – це душа. А людина безмежна в своїх фізичних та духовних можливостях. Його портрети дуже тендітні, сором'язливі. Дуже часто він зображає в своїх картинах знайомі риси ніжної Форнаріни, але вони вже трішки змінені. В різних портретах своїх Рафаель використовує скриту філософію. Геній, ніжність пензлика якого дуже самобутня, великий Корреджо. Цей художник міфологічну тему використав дуже вдало у своїй роботі «Даная». Ніжність його пензлика просто дивує, емоційно підносить, мало кому вдалося більш за нього зрозуміти таємниці світлотіні. «Дивний пензлик Корреджо на мить заставляє забути та не бачити ті недоліки, які і помітні тільки фахівцям», пише Н.А. Іоніна [13, с. 117]. Дивлячись на Данаю, здається, що художник сам підіймався до неба, щоб побачити божий світ, так геніально він передав його божу суть. Даная – красуня. Коло неї поряд крилатий Амур (Ерос) – бог кохання. Колись, у своєму діалозі «Пір» давньогрецький філософ Платон сказав: «Я стверджую, що з усіх блаженних богів Ерос самий щасливий, так як він гарніший та кращий за всіх. Гарніший, тому, що він самий молодий і

завжди слідує за юністю... Він парить і відпочиває над усім, що тільки є ніжного» [13, с. 36].

Амур готує Данаю до прибуття Зевса, а поряд сидять маленькі путті з янгольськими, ніжними, веселими обличчями діточок та пишуть наконечниками своїх золотих стріл ім'я коханої Зевса. Дуже цікаво запозичав міфологію у свої твори ще один чудовий майстер італійського Відродження - Паоло Веронезе. Слід пригадати його картини: «Геркулес на розпутті», «Венера та Марс зв'язані Амуром» (мал. 4.23). Робота дуже цікава. Насамперед слід звернути увагу на головних героїв - Венеру та Марса. Венеру зображує художник дуже сором'язливу, вона ніжно тримає Марса за шию. На її обличчі посмішка. Вона цікаво дивиться на Амура, дитину, яка зв'язує її ногу та ногу могутнього Марса. Марс одітий у військові лати, але не зважаючи на свою могутність та мужність, його душа тендітна, він кохає свою Венеру. Слід сказати, що всі обличчя головних героїв дуже наближені до сучасників Паоло Веронезе. Неподалік стоїть вірний кінь Марса, з яким бавиться інший путті. Точно не відомо, чи були ці картини заказані самим імператором, чи вони були потім куплені для празького двора та самого Рудольфа II, але у той самий час, Веронезе пише інші свої картини на любовну тематику окремих міфологічних героїв. Частіше за всіх це саме – Венера, богиня кохання. Це і «Марс, роздягаючий Венеру» з Шотландської національної галереї в Едінбурзі, «Венера та Адоніс» з Художнього музею в Сіетлі.

Якраз у цей період з'являється картина «Викрадення Європи» з Маєткун дожей у Венеції. Драматичну фабулу міфу Веронезе розповів нам, глядачам, спокійно, не поспішаючи. Особливою красою відрізняються тендітні фігури персонажів, колорит побудований на суміші живих та яскравих тонів. Крім італійців, дуже часто запозичали міфологію в своїх портретах і німецькі живописці. Насамперед це Лукас Кранах Старший та його чудова робота «Венера та Купідон» (мал. 4.25). Обличчя Венери дуже наближено до

сучасниці самого Кранаха. «Він нікого не копіював, крім природи, але все таки був під деяким впливом протестантської церкви», - пише Н.А. Іоніна [13, с. 97-98].

Інший великий німець – Альбрехт Дюрер також використовував античну міфологію, навіть його перша картина «Орфей» принесла йому відомість. «Орфей – ушавлений співець і поет, син річкового бога – фракійського царя Еагра. Спів Орфея та його гра на золотій арфі зачаровували не тільки людей, а й звірів, дерева, скелі» - пише І.Я. Козовик [37, с. 151]. В подальшому своєму творчому шляху, Дюрер пише своїх мадонн – «Мадонна з грушею», яка була написана у 1512 році, та «Свято чоток», яка була написана у 1506 році. У цих портретах так само ми бачимо вражаючу схожість з німкенями того часу, навіть зачіски у них та головні убори за смаком сучасниць заможних бюргерів.



### *Розділ 3*

## **ЄВРОПЕЙСЬКИЙ ПОРТРЕТ XVII СТОЛІТТЯ**

### **3.1. Стилїстика бароко у портретних образах XVII столїття**

У мистецтві XVII столїття ми дуже часто зустрічаємо портрети на міфологічну тематику. Багато відомих художників черпали відти свої ідеї. Але на своїх богинь, німф вони приміряли обличчя своїх сучасниць. Динамізм життя потребував перегляду статусу людини у світі, та, звичайно, у творчості. Зміни у суспільстві зумовили поворот у свідомості, коли людина сприймала себе немовби розчиненою в природному і суспільному докїллі, усвідомлювала минущість життя порівняно з безмежністю Космосу. Це й склало духовний зміст нової культурної епохи - бароко. Стилї бароко сформувався в Італії, де митці були тісніше пов'язані з центрами духовної і світської влади, яка активно цікавилася мистецтвом, адже воно могло служити ореолом її могутності. Цим пояснюється урочистість і піднесеність італійського бароко, який дуже вплинув на портретну творчість XVII столїття.

Мистецтво бароко втілювало уявлення про вічну мінливість Всесвіту. В образотворчому мистецтві бароко, ідеалізація образів поєднується з несподіваними композиційними й оптичними ефектами, реальність – з фантазією. У живописі великого значення набули емоційна, ритмічна і колористична єдність цілого, невимушена свобода мазка, відчуття мінливості образу. Бароковий живопис орієнтувався на зразки Високого Відродження, вивищуючи класичні та міфологічні сюжети й теми на новий шабель. Проте, якщо ренесансні твори тяжіли до емоційної рівноваги й гармонії, то у барокових - навпаки: митці прагнули людських потрясінь, емоційного захоплення і душевної бентежності. З'являються вигнуті лінії, овали, помітна асиметрія, декоративні деталі помітні все більше і більше у портретах та інших творах. Рельєфне увиразнення обличчя та фігур, яскраве світло,

створювання небаченої доти експресії. Одежа персонажів стає чудовою, ніби оживає м'яким теплом шкіри або блиском тканин - драперій, що немов колишуться під легеньким вітерцем. Сплеск емоцій, виразність простих жестів, емоційна напруга, створюють емоційну напругу, гостру афектацію відчуттів. Бароко немовби розколює світ: у ньому поряд з небесним співіснує земне, поряд з піднесеним - низьке. А що портретні обличчя? Вони оживають, з'являються посмішки звичайних людей, вони веселі, жваві, повні захоплення, кохання, життя. Очі і погляд міфологічних героїв яскраві, здається, що ми зустрічали їх у натовпі.

Портрет часів Бароко тяжів стати на нову ступінь, там, де класичний елемент Відродження тяжів до стриманої рівноваги, зберігаючи емоційну дистанцію між твором та глядачем, бароко з великим, бурхливим натиском намагався схопити й потрясти його душу. Перебільшена афектованість, крайня екзальтація почуттів, прагнення пізнати позамежне, елементи фантастики - все це химерно сплітається в світовідчутті і художній практиці. Світ у розумінні художників епохи - розірваний і безладний, людина - всього лише жалюгідна іграшка в руках недоступних сил, її життя - ланцюг випадковостей і вже це є хаосом. Крім визнання трагічності і суперечності життя, представники бароко вважали, що існує вищий божественний розум і в усьому є прихований сенс. Отже, треба змиритися зі світовим порядком.

### **3.2. Міфологічні образи в картинах**

В мистецтві Бароко був присутнім глибокий драматизм. Завдяки міфологічним творам античності, художники того часу дуже часто використовували головних героїв у своїх картинах та скульптурах. Так, відомий всім скульптор Берніні у своїй роботі «Аполлон та Дафна» (мал. 5.1, 5.2), виконаній у 1633 – 1635 роках, надихнув життя у холодний мармур. Його герої дуже пластичні, тендітні, квіти, які прикрашають Дафну, начебто справжні, відчувається рух драпіровки, яка вкриває стегна Аполлона. Цей

міф розповідає, що дочка фессалійського річкового бога Пеней та Геї, тікала від закоханого у неї Аполлона. Коли вона тікала від нього, мати обернула її на лавр. Аполлон, охоплений тугою, увінчався лавровими гілками, і відтоді лавр став атрибутом бога. До цього міфу зверталися художники та скульптори, такі як, Л. Джордано, Я. Брейгель, Н. Пуссен.

Аннібале Карраччі, насамперед, мріяв раніш за все веселити глядача та розважити його своєю динамічною, з яскравими фарбами сцені «Тріумф Вакха та Аріадни» (мал. 5.4). На цій картині ми бачимо багато персонажів, тут присутні навіть тварини. Обличчя героїв сповнені щастя, земних втіх. Поряд дві колісниці, одна з яких запряжена двома цапами, а інша - тиграми. Неймовірний, фантастичний сюжетний поворот. Послідовник братів Карраччі, Доменіко Дзамп'єрі, названий своїми сучасниками Доменікіно, також використовував міфологічні сюжети у написанні своїх творів. Особливо відомі його «Охота Діани», «Колесниця Аполлона», «Пейзажі з переправою», а також, «Останнє причастя св. Ієроніма».

Часто він працював і на біблійну тему. У Римі він прикрасив фресками ораторію св. Андрія у церкві Сан Грегоріо та собор Сант Андреа делла Валле. «Це були кращі роботи майстра. Як того потребували традиції, фрески були виконані на біблійну тематику. У чотирьох парусах підкупольного простору художник помістив зображення євангелістів. Серед них Іоанн Богослов, один з самих вірних та улюблених учнів Ісуса. Він стає перед нами в оточенні янголів. Красиве обличчя Іоанна, підняте вверх до небес. Його постать стрімко виступає вперед, руки розгорнуті широко. Поряд з ним гігантський фоліант, під вагою якого нахиляється крилатий херувим. У пам'яті Іоанна встають трагічні моменти минулого, про які він повинен розповісти світу. В цьому творі, як і в багатьох інших, Доменікіно дуже поглиблюється до пошуку зовнішнього ефекту у композиції, за котрим трішки губиться внутрішня велич характеру героя», - пише Н.А.Борисовська [4, с. 132]. Іспанець Дієго Веласкес у своїй роботі «Венера перед дзеркалом»

(мал. 5.5), використав незвичайний композиційний прийом. «Обличчя Венери видно тільки в дзеркалі, що додає особливу свіжість і гостроту зображенню гнучкого, стрункого, повного життєвої чарівливості оголеного жіночого тіла», - пише В.А. Греченко [12, с. 249].

Портрет – це не стільки судження про конкретну людину, скільки уявлення про образ життя людей деяких епох, їх ідеалах та уяві про людину. В. Гращенков пише: «Для розуміння портрету слід враховувати той ідеал, який лежав в основі художнього прояву епохи, коли картина була створена» [11, с. 18]. Фламандець Пітер Пауль Рубенс не використовував містику та екзальтацію. Його картини життєствердуючі, повні руху та драматизму. «Звертаючись до тем, почерпнутих із Біблії й античної міфології, митець Тракував їх з винятковою сміливістю і свободою», - пише В. А. Греченко [12, с. 250]. Портрети і фігури людей, античних божеств, тварин, зображених на тлі квітучої і плодючої природи або величної фантастичної архітектури, сплітаються в його картинах у складні композиції, то гармонійно урівноважені, то пронизані буйною динамікою. Його «Персей та Андромеда» (мал. 5.6) втілення вічного кохання. Вічно молода, непоборна сила, антична богиня, це прояв краси. Часто саме античний міф служив Рубенсу основою для виконання сміливих композицій, він з легкістю перекраював античні форми на свій суто фламандський лад. Обличчя його персонажів темпераментні, чуттєві. Сам Рубенс в одному із своїх листів сказав: «Я глибоко схиляюсь перед величчю античного мистецтва, по стопах якого я бажав слідувати, але зрівнятися з яким я навіть не смів і уявити» [13, с. 145].

Крім цієї роботи, Рубенс написав «Суд Париса», «Три грації». Рубенс не раз повертався до теми «Вакханалії». Він зображував Сілена, наставника бога вина Вакха, в оточенні фантастичних жителів лісу, сатирів та сатире. Ці дивовижні істоти, чудові як люди, та прості як тварини. Так у картині «Венера і Адоніс» (пр. 1610 р.) (мал. 5.9) персонажі античного міфа – богиня кохання та краси Венера та її коханий мисливець Адоніс з'являються перед

нами в композиції, начеб то близької мистецтву італійського Відродження: велика за розміром, урівноважена у формі трикутника композиція, майже «скульптурне» ліплення фігур. Поза Адоніса свідчить о знайомстві художника з античним пам'ятником «Лаокоон» яку він бачив в Італії. Образи зігріті живою чуттєвістю.

Поступово у творчості Рубенса наростають драматизм та динаміка, це ми бачимо в його «Викрадення дочок Левкиппа» (мал. 5.8). Рубенс схвалює велику силу кохання, енергії, сміливості та краси людини. Портрети відомого голландця – Рембрандта також пронизані міфологічною тематикою. Його самою улюбленою музою була його перша кохана дружина – Саскія, він дуже виразно зобразив її у вигляді богині «Флори» (мал. 5.10 та 5.11), написаний у 1634 році. На голові у неї квітковий вінок, лице спокійне, по-материнські ніжне. «Зображення Саскії глибоко індивідуальні, портретні по своїй сутті, хоч не завжди вони відмічаються повною зовнішньою схожістю», - пише Н.А. Іоніна [13, с. 155].

Романтична закоханість, почуття світлої радості та чуттєвості, які він відчував до молодої дружини, виливаються в лікуючий гімн молодості, здоров'ю, та вроді. Наближеність Рембрандта до бароко, шумному, яскравому, насиченому театральним пафосом та бурхливим рухом, контрастами світла та тіні, мирним сусідством натуралістичних та декоративних моментів, чуттєвості та жорстокості, надало можливість використати це у своїх своєрідних роботах. Його друга робота «Даная» (мал. 5.14), стала яскравим втіленням естетичних поглядів художника, в якій він немовби полемізує з великими майстрами Відродження. В. А. Греченко пише: «Оголену постать Данаї, далеку від класичних ідеалів, Рембрандт виконав зі сміливою реалістичною безпосередністю, а плотсько - тілесній, ідеальній красі образів італійських майстрів протиставив красу духовності і тепла людського почуття» [12, с. 249].

На створення образу Данаї, дочки легендарного грецького царя Акрисія, заточеною своїм батьком у заточення, тому, що йому вістили, що його онук лишить його царства та життя. На цей образ надихнула його Саскія. Але через десять років, Рембрандт незадоволений первісним рішенням, суттєво перетворив образ головної героїні. Моделлю для кінцевого варіанту стає Гертъє Диркс, ще одна жінка, яка надовго увійшла в життя Рембрандта. Ця жінка була молодою вдовою корабельного трубача, яка стала вихователькою для Тітуса, сина Рембрандта від Саскії, та у самі складні періоди життя митця була поряд з ним. Таким чином, голова, рука, та майже усе тіло Данаї, а також стара служниця були знову написані у сміливій манері середини 1640 років. Але досить багато деталей лишилося такими, якими вони були написані в свій час, характерними акуратними, мальовничими мазками. Даная отримала поглиблену психологічну характеристику, за допомогою якої розкрився потаємний внутрішній світ жінки, вся його краса, вся складна гама почуттів та сумлінь. «Даная» є таким чином, конкретним прикладом знаменитого рембрандтовського психологізму.

Мистецькі твори XVII ст. дуже тісно пов'язані з класичним напрямком. Засновником класичного напрямку в живописі був французький художник Нікола Пуссен. Пуссен обирає сюжети, які надають йому можливість показати героїчні та зразкові характери. Дуже часто він також звертається до міфологічної тематики. «Врівноважені та упорядковані композиції картин «Царство Флори», «Венера та сатири». Міфологічні герої, зображені на них, вражають своєю красою та величчю. Але їх краса якась холодна, вільна від чуттєвості», - пише В.А. Греченко [12, с. 257]. «Пейзаж з Поліфемом» - пише Пуссен на міфологічну тематику по мотивам «Метаморфоз» Овідія, де одноокий гігант стає символом руйної сили природи. «Міф о Поліфемє та Галатєє був дуже поширеним у Європі наприкінці XVI – початку XVII століть. Крім Пуссена, цю тему використовували його сучасники -

А. Карраччи та К. Лоррен», - пише Н.А. Іоніна [13, с. 182]. У Пуссена центральне місце займає могутня постать Поліфема. Закохавшись у морську німфу Галатею, він складає пісні, благаючи німфу про кохання. А. Карраччи для своєї роботи обрав тему любовного страждання гіганта, тому у своїй картині він зобразив титанічно - могутні тіла. «Але «Пейзаж з Поліфемом» - це не передача античного міфу, не ілюстрування до «Метаморфоз» Овідія. Античний міф надихнув художника лише на ідею, а головним стало зображення Природи», - пише Н.А. Іоніна [13, с. 183].

## *Розділ 4*

### **УКРАЇНСЬКИЙ ПОРТРЕТ XVI – ПОЧАТКУ XVIII СТОЛІТТЯ**

#### **4.1. Витоки українського портрету**

Географічне розташування та історичне життя України надали їй особливе місце в художньому процесі Західної Європи. Тісно пов'язана у культурному відношенні з сусідніми народами та країнами, Україна не тільки застосовувала ті або інші художні впливи, але на основі місцевої художньої традиції у період національної боротьби XVI - XVII століття відпрацювала особливі художні форми, особливо – портретну живопис. П. Білецький писав: «У силу багатьох причин саме на українських землях склався той тип портретних зображень, який увійшов в мистецьку літературу під назвою «парсуна» [3, с. 306].

Але портретне мистецтво України мало пов'язане з міфологією, натомість великий вплив мають католицизм та православ'я. Важливіший висновок щодо історії українського портрета - це безсумнівний факт появи уже в XVI ст. на українських землях портрета як окремого жанру живопису поряд із наявністю портретних постатей в іконописі, зокрема в іконах – епітафіях. «Незважаючи на те, що певні елементи портретного мистецтва були наявні і у візантійській, в широкому розумінні, і в давньоруській традиції, навіть в дохристиянському мистецтві на українській території, стилістично портрет XVI ст. більше пов'язаний з загальноєвропейським стандартом», - пише П. Білецький [3, с. 39].

З другої половини XVI ст. формується західноукраїнська портретна школа. «Відомі цілком реалістичні й майстерно виконані портрети К. Корнякта дружини турецького султана «Роксолани» (Насті Лісовської)», - пише В.А. Греченко [12, с. 235]. Цю видатну українку ще багато століть оспівували нащадки. На одному львівському портреті XVI ст. «Роксолана», ми бачимо портретні риси легендарної українки, що стала турецькою



султаншею. Але вони н зовсім схожі на ті, що були на гравюрі, яка виконувалася за її життя. З XVII ст. збереглися зображення польських кавалеристів загону Лісовського, так званих «лісовчиків». «Маємо на увазі начерк Калло та відому картину Рембрандта. На останній бачимо безбородого юнака в хутряній шапці чимось подібного до нашої «Роксолани» (мал.6.20). Україна інколи називалася в польських джерелах Роксоланією, а її мешканці – «роксоланами», - писав П. Білецький [3, с. 37].

Вважається, що від мистецтва і міфології наука відрізняється своєю раціональністю, логічністю, узагальненістю. Наука оперує поняттями, тоді як мистецтво і міфологія метафорично відображають світ за допомогою чуттєвих образів. Зокрема в мистецтві сконцентровано досвід людства. Художні образи, як правило, втілюють у собі естетичні ідеї, сповнені високого інтелектуального і гуманістичного змісту, що співзвучний загальнолюдським прагненням. У мистецтві як унікальній формі художньо - образної інтерпретації дійсності створюється і зберігається для нащадків своєрідний «духовний портрет» тієї чи іншої історичної доби. Глибоке розуміння українських мистецьких творів потребує залучення до художнього сприйняття величезного масиву знань про історичну добу, засоби й прийоми тлумачення світу, особливості мови того чи іншого виду, специфіку жанру, до якого належить твір.

У цілому ж до середини XVI століття відомо дуже небагато імен українських митців - іконописців та портретистів. Вони були переважно з галицьких міст і містечок. Святі на іконах того часу мають вільні рухи, лагідний вираз обличчя. Постаті звільняються від візантійської умовності, нерухомості, урочистості й стають більш земними, обличчя набувають усе більш індивідуального виразу.

Найпопулярніші сюжети - зображення войовничих святих, зокрема Юрія Змієборця і сцен «Страшного Суду». Останній сюжет під впливом замовників - заможних селян та міщан - набув сатиричного забарвлення.

Композиції доповнюються новими сюжетними елементами, деталізацією обстановки реальних і міфічних подій, новими колористичними рішеннями, посиленням акцентуванням декоративних елементів і виразністю рисунка з підкресленням лінійного ритму.

#### **4.2. Ідеалізація образів українських портретів**

В Україні портрет як окремий і самостійний жанр мистецтва скульптури поширюється в XVI ст., що свідчить про вплив культури Відродження. До речі, в українській скульптурі портрет виник раніше, ніж у живопису. Ранні його зразки зустрічаються у надгробних пам'ятниках. Українська скульптура, яка традиційно менше залежала від релігійного світогляду, в XVI ст. першою серед образотворчих мистецтв зробила значний крок до становлення суто світського мистецтва. «Це було результатом поширення світогляду та ідей загальноєвропейської культури Відродження. Отже, історія української скульптури свідчить про те, що мистецтво України, з усією його національною своєрідністю, належить до Європейського культурного регіону», - пише Л.М.Масол [22, с. 61].

Цікавими зразками погребальної скульптури є надгробні пам'ятники з розкішною плоскою різьбою кінця XVI ст. у Львові, Дрогобичі, Києві та інших містах. В. А. Греченко писав: «Погребальна скульптура цікава тим, що вона не випилувалася, а вирізалася з м'яких порід каменю, що споріднює її з різьбою» [12, с. 234]. Але це саме скульптура, оскільки вона передає об'ємність зображених у повний зріст фігур з портретними подробицями їх зовнішності, переважно одягнутих у рицарські лати і ніби в невимушених позах – підперши рукою голову чи піднявши вгору коліно. Більш поетичним і ліричним є композиції надгробків жінок та рано померлих дітей. «В XVII ст. поховання визначної шляхетної особи супроводжувалося кількадедними церемоніями, в яких визначну роль відіграв портрет небіжчика», - писав П. Білецький [3, с. 40].

Зрозуміло, що найбільша схожість була в цих випадках першою вимогою замовників. Якась ідеалізація, своєрідна стилістична «помпа» не відповідала тут призначенню портрета. «Аналогічне призначення – стати двійником небіжчика – визначає подібність славнозвісних фаюмських портретів та українських натрунних зображень XVII ст. (мал. 6.5 - 6.10)», - пише Білецький [3, с. 42]. Крім натрунного портрета, були ще два: портрети - корогви, що виставлялися над могилою, і портрети - пелени, якими вкривали труну зверху по закінченні церемонії. На корогвах постать малювалася навколішки, як на епітафіяльних іконах. Православні перевагу віддавали натрунним та корогвам, тоді як корогви, схоже були атрибутом військових а саме, козацтва.

Українські портрети були схематичні, дуже схожі були з народним живописом, так званим «народним примітивом», наприклад, кінний портрет царя Михайла Федоровича. Дуже цікавим є кінний портрет Олексія Михайловича в образі Георгія Переможця, який перемагає міфологічного дракона, у виконанні Лазаря Барановича у 1666 році. Ці кінні портрети можливо назвати мужицькими, вони прості, на одних козацький гетьман, на других - цар московський, один тримає - булаву, свій козацький символ, а інший – хрест.

Українські живописці внесли світські елементи, живе спостереження мистецтв поступово руйнувало символіку іконопису. Ікона поступово перетворювалася в картину, безплотний образ святих матеріалізувався, перетворювався в живу людину. Тепер, замість візантійських костюмів святи були одягнені в жупани та киреї, а їх обличчя нагадували звичайних українців. «Для іконописців XVII ст. вживання олійної фарби стає поступово нормою, хоча інколи її розбавляли з темперою. Світлотіньове моделювання наближає цей іконопис до портретного живопису», - пише В.А. Греченко у своїх дослідженнях [12, с. 235].

Українські іконописці сміливо запроваджували нові художні засоби, використовували життєві враження, і все це ми відмічаємо як позитивне (мал. 6.12). Та не слід забувати, що естетична цінність твору визначається не його окремими деталями, а насамперед його стильовою єдністю, відповідністю форми змісту. П. Білецький пише: «Зберегти урочисту музикальну ритміку, позначений був російський іконопис, і, разом з тим, застосувати світлотінь, дати собі волю в тлумаченні образів таким чином, щоб і традицію не порушити і наново наситити стару помертвілу схему тремтінням живої плоти, променем думки – для цього потрібний був талант незрівняної сили, витончене розуміння стилю, глибина проникнення у зміст» [3, с. 101].

У монументальному живопису, як і в скульптурі, традиції Київської Русі співіснували з новими художніми впливами, що надходили із Заходу. Прикладом нового підходу до зображення традиційних сюжетів, змін в образотворчому мисленні є фрески церкви – ротонди в колишньому с. Горяни (тепер передмістя Ужгорода) в Закарпатті. Розписи, виконані в 1360-1370 рр., унікальна мистецька пам'ятка свого часу. Розташування сюжетів на стінах не відповідає давньоруським традиціям. Тут вони розміщені послідовно, один за одним, що створює відчуття неперервної розповіді. Головна тема горянських фресок – життя Ісуса Христа. Найбільшу увагу невідомий художник приділив його стражданням – «страстям», передавши водночас почуття трагічності й ліризму. З особливою теплотою втілено образ матері Ісуса – Марії. Композиції розписів динамічні, постаті зображено у просторі вільно й невимушено. Таке трактування означало великий відхід від візантійських правил та канонів, звернено до суто людської, гуманістичної сторони Євангелія. Фрески в Горянах – один із перших подихів Ренесансу в Україні.

В умінні поєднати непоєднуване, протилежності, що виключають одна одну – умовну символіку лінійного та кольорового ритму і матеріальну конкретну форму. Це байдуже копіювання природи, як її бачить око, а

справжній художній висновок з обміркованих та узагальнених зорових вражень. У спостережливості щодо зовнішніх прикмет, в дотепному підкресленні неповторно - індивідуального українські портретисти досягли в XVII ст. великої досконалості. П. Білецький пише: «Серед українських пам'яток XVII ст. найбільш відповідає загальній слов'яно - візантійській композиційній схемі груповий портрет родини Домашевських (мал. 6.11), що був у Почаївській лаврі. Його композиція побудована за принципом симетрії: дві постаті, що стоять – Федора та Єви Домашевських, підтримують руками модель Троїцької церкви, їх коштом збудованої, над моделлю церкви точно посередині картини – голуб у сіянні; біля ніг подружжя – невідповідно малесенькі за розміром їхні діти навколішках, у молитовній позі; праворуч і ліворуч нагорі – родинні герби Федора та Єви» [3, с. 114]. Це явний прояв ієрархії, якщо батьки більші за розміром, а діти дуже малі, так на Україні дуже часто зображували родинні портрети.

Розглянемо інший портрет – Адама Кисіля (мал.6.4). Його постать дуже тендітна. Цікаво те, що портрет Кисіля, на відміну від інших козацьких портретів, дуже ніжне, гарне. Чи це справжнє його обличчя? Чи може тут є ідеалізація, фантазія художника? Адже на скульптурному натрунні в Низкиничках він має зовсім інші риси (мал.6.3). Тут він встає перед нами могутнім лицарем в латах, обличчя енергійне, вольове. Замість маленьких вусиків – велика борода. «В обличчях людей посилюються психологічні ознаки. Надгробок київського воєводи Адама Кисіля, встановлений у родовій усипальниці – церкві с. Низкеничі на Волині. За традицією померлого зображено у лицарських строях. Його образ помітно героїзований, хоча портретні риси й характер відтворено досить реалістично», - пише Л.М.Масол [22, с. 61].

У XVI ст. сформувалася композиційна схема надгробка, що складався із скульптури покійного (найчастіше постать зображувалася напівлежачою на кам'яному ложі саркофага) (мал. 6.1) та ніші, увінчаної складним

архітектурним обрамленням. Таким був, наприклад, надгробок князя К.І.Острозького, встановлений у 1579 р. в Успенському соборі Києво-Печерської лаври.

Не завжди схожими були портрети українських художників, вони вносили в обличчя свій задум. П. Білецький писав: «Якщо пригадати чудовий портрет Івана Мазепи, ми бачимо кінний портрет у латах, в плащі, з булавою, на тлі військових подій. Над його постаттю воїна летить алегорична жіноча фігура, яка трубить славу переможцю. Щось дуже подібне до Рубенса» [3, с. 307]. Ось тут, якраз ми і можемо пригадати міфологію, яка торкнулася українського портрету. Але нажалі таких портретів залишилося дуже мало. Говорячи о цікавості українського портрету того часу, слід відмітити, що його стиль має близькі аналогії у різноманітних країнах. Саме портретна живопис та фольклор України у повній мірі втілює естетичні ідеали українського народу.

У мистецтві живопису поступово розвивається портрет. З – поміж раних узірців цього жанру слід назвати портрети історика Яна Гербурта, польського короля Стефана Баторія, якого зобразив художник В.Стефанович, купця Костянтина Корнякта, старости Мнішека, на яких відчутний вплив європейського парадного портрета. Цікаво те, що, якщо звернутися до портретів Костянтина Корнякта та Яна Губерта, то можна побачити, що вони тримають руки, начебто в молитві. Що це? Велика набожність, або данина моді. Львівські художники того часу сповна опанували реалістичні засоби відтворення дійсності: анатомічну побудову тіла, просторове і світлотіньове моделювання та пластику. Завдяки традиції замовляти посмертні портрети членів Ставропігійського братства з'явилася ціла галерея реалістичних образів мешканців Львова. Один із кращих зразків не лише українського, а й усього європейського живопису – портрет Варвари Лангиш, виконаний в 1635 р. відомим живописцем Миколою Петраховичем на замовлення Львівського братства. На ньому з великою майстерністю, за допомогою

м'якої гри світла й тіні, гармонійно злагоджених тонів створено чарівний образ молоді вродливої жінки, справжньої світської красуні.

Високо шанували український монументальний живопис у Польщі, де не було місцевих традицій та власної школи цього мистецтва. У 1418 році на замовлення короля Ягайла група українських художників на чолі з майстром Андрієм розписала фресками замкову капелу в Люблені. У цих фресках було збережено давні усталені традиції та сюжети, і водночас талановитим майстрам вдалося передати щирість людських почуттів. Саме ці почуття передає портрет. На обличчях ми бачимо і журбу, і страждання, і щирість почуттів. Крім розпису у замку, українські художники виконали портрет самого короля Ягайла, який зберігся і до тепер [47].

У XIV – XV ст. в духовному житті України зростає значення іконопису. На цей час техніка мозаїки відійшла в минуле, а фрескові розписи були доступні далеко не всім церквам. Усі ікони цього часу, що збереглися до наших днів, походять із Галицько-Волинських земель. Там процвітали численні мистецькі осередки, в яких іконопис розвивався вільно, був позбавлений жорсткого контролю з боку церковної та світської влади (як це було в Московській державі).

Одна з найдавніших пам'яток – чудотворна ікона Волинської Богоматері, написана ще в другій половині XIII ст., - належить до найкращих зразків. Вона вражає глядача особливою суворістю образів Богоматері та дитяти Ісуса, якої не було в іконах попереднього періоду. Погляд зупиняється на прекрасному витонченому обличчі Богоматері. «Її великі сумні очі ніби ввібрали всі скорботи людства. Ледь нахилила голову вона до сина свого Ісуса, ніжна витончена рука простягнута до немовляти. Голова Богоматері вкрита вишневою хустиною – на золотому тлі темно-вишневий колір особливо красивий, благородний. Постаць Ісуса в світлому одязі вносить радісну ноту – надію», пише Л.М. Масол [22, с. 177]. Ця ікона є прикладом того, як засобами по-справжньому високого мистецтва, без

сюжету та розповіді, а лише у виразах облич можна передати дух часу. XV століття – «золотий вік» українського живопису, час його розквіту. Тоді була написана одна з найпопулярніших ікон на Україні «Диво Георгія про Змія». Найдавніша легенда розповідає про прекрасного і мужнього юнака, котрий перемиг страшного Змія, звільнив від нього прекрасну Олену та жителів міста. Дуже популярними в Україні стали ікони «Чудо про змія», або, як їх частіше називали, - «Юрій Змієборець». Одна з кращих таких ікон походить із села Станілі на Прикарпатті. Її автор був великим майстром композиції та колориту, він зумів поєднати відчуття загальної гармонійної врівноваженості з ритмічним рухом, форму – з кольором. Надзвичайно майстерно він володів лінією – одним із головних засобів художньої виразності в образотворчому мистецтві.

Образ Георгія – змієборця уособлює давньоруського воїна, захисника вітчизни, який з легкістю долає ворогів. «На іконі зображено момент переможного удару списом поваленого чудовиська. Ікона справляє враження динаміки, руху. Це відчувається у пружній енергії юнака, який підвівся в стременах, відводячи для удару руку, в зображенні його коня, який ніби ось-ось доб'є змія своїми копитами», - пише Л.М. Масол [22, с. 178]. Святий Юрій, або Георгій, був одним із найпопулярніших образів не лише в українському, а й усьому європейському мистецтві. В ньому втілено ідеал середньовіччя – образ лицаря – героя, визволителя й захисника, святого зі зброєю в руках. Постаті й обличчя святих та інших персонажів нагадують звичайних українських людей (мал. 6.15, 6.17 та 6.18).

Чудові образи які увійшли в українське мистецтво портрету, надало можливість нам, нащадкам ознайомитися з дивовижною творчістю наших пращурів, які найшли саме свій шлях у відображенні людського обличчя. Саме в українському портретному мистецтві проглядається міфологічне мислення, у якому міфічне і реальне тісно перепліталось. Козацько-гетьманська доба увійшла в літопис української культури яскравими й



самобутніми сторінками. На культурному розвитку цього періоду позначилися і вітчизняні традиції, і нові ідеї та явища західноєвропейської культури. Українське бароко поєднало традиції вітчизняного народного мистецтва з характерними рисами європейського бароко, частково Ренесансу і Просвітництва, і як виразник нових художньо-світоглядних настанов мало свої специфічні художні вияви. На відміну від європейського бароко, зорієнтованого на придворно-аристократичне мистецтво, українському бароко притаманні демократичні засади, що ґрунтувалися на ідеях православних братств, патріотичного руху всіх верств українства загалом. Тому, на відміну від часом надмірної віртуозності та чуттєвих крайнощів італійського бароко, трагічного драматизму і помпезності іспанського, містицизму і химерності німецького, рафінованої декоративності французького, в Україні цей стиль був пройнятий пафосом героїки й урочистого утвердження ідеалу світла як основи світобудови. Національний характер формувався під впливом козацького лицарського ідеалу.

У західній Україні мистецтво скульптури традиційно було розвиненішим, ніж у Східній. Видатний його представник – легендарний і таємничий львівський скульптор Йоанн Пінзель. Він створив статуї, що прикрашають собор Св. Юра у Львові, ратушу в Бучачі (мал. 6.22 - 6.25). З – поміж створених ним образів, окрім міфологічних і біблійних героїв, привертає увагу український козак, сповнений великої людської гідності. У творчому доробку майстра багато витворів з дерева, виконаних із віртуозною майстерністю. Фігури зображувалися в динамічному русі, найнесподіваніших ракурсах [47]. Пози, жести, вирази облич висловлювали бурхливі почуття. «Майстрові вдалося найвищою мірою втілити в своїх творах дух бароко: динаміку, мінливість, експресію. Прикметними особливостями його стилю є величний характер і духовна наповненість образів, деталізація облич, одягу. Творча манера Пінзеля вплинула на розвиток мистецтва скульптури в усій Галичині та за її межами. Недаремно його називають слов'янським

Мікеланджело», пише Л.М.Масол [22, с. 79]. На Придніпров'ї та Лівобережжі декоративна скульптура перебувала під впливом народного мистецтва. До самобутніх творів свого часу належали мідні фігури архангела Михаїла – покровителя Києва – та богині правосуддя Феміди, встановлені на будівлі київської ратуші. Особлива сторінка українського мистецтва – живопис епохи бароко. Як і скульптура, він розвивався під впливом європейського та народного мистецтва. Ці два джерела сформували неповторне обличчя української національної школи живопису. Як і в попередні епохи, в Україні розвивався монументальний та станковий живопис. Українські художники вирішували нові творчі завдання: опановували засоби реалістичного мистецтва, долали традиційну площинність, прагнули створити ілюзію відкритого простору.

Настінними розписами прикрашали не лише муровані, а й дерев'яні церкви. Найранніші їх пам'ятки (середина та друга половина XVII ст.) збереглися в Західній Україні. Це стінописи храмів Святого Юра та Чесного Хреста в Дрогобичі, Святого Духа в с. Потеличі на Львівщині. У них відображено світогляд та художні смаки міщан, селян, ремісників. Ці сповнені щирих почуттів розписи виконані в дещо наївній манері народного мистецтва. Постаті й обличчя святих та інших персонажів нагадують звичайних українських людей [47].

З другої половини XVII ст. портретний живопис, що вже мав значні досягнення в Західній Україні, поширюється на Придніпров'ї та Лівобережжі. За словами сирійського мандрівника Павла Алеппського, українські художники були «вельми спритні в зображенні людських облич з цілковитою подібністю та мають велику вигадливість у відтворенні людей, якими вони є». портрети видатних людей прикрашали стіни церков та соборів на знак ушанування їхніх особливих чеснот (мал. 6.14). Наприклад, на стінах київської церкви Спаса на Берестові було написано портрет митрополита Петра Могили, а в соборі Густинського монастиря на Чернігівщині – портрет

гетьмана Івана Самойловича, в Успенському соборі Києво – Печерської лаври – цілу галерею образів князів, гетьманів і царів, зокрема – портрет Богдана Хмельницького.

Уславлений гетьман був улюбленим персонажем портретистів другої половини XVII ст.. Взірцем для його зображень слугувала гравюра гданського художника В. Гондіуса, створена за життя гетьмана в 1651 році, в свою чергу, скористався малюнком голландського художника Авраама ван Вестерфельда, виконаний з натури. Один із кращих портретів Богдана Хмельницького зберігається в Київському національному художньому музеї. Невідомому авторові вдалося втілити узагальнений образ народного героя, якому притаманні такі риси характеру, як гідність, розум, простота. Пізніше, на початку вже XVIII століття, була написана чудова картина Ікона «Покрові з портретом гетьмана Б.Хмельницького» (мал. 6.15 та 6.16). Поряд з Матір'ю Божою Митрополит Московський, та цар Московський, за яким стоїть мудрий та рішучий Богдан Хмельницький. Проведена у роботі алегорія, де Матир Божа стоїть на захисті усіх правителів, а Богдан – на захисті рідної України та усього українського народу.

Парадний портрет займав не останнє місце у народній творчості. Функція парадного портрету – представити певну значну особу в усій її красі, гідності та значущості. Зазвичай герої українських парадних портретів, на відміну, наприклад, від польських, зображувалися ідеалізованими, тобто кращими, ніж вони були насправді. Художники зображали своїх замовників ідеалізовано: пишне вбрання, поважна поза, красномовний жест рук, родовий герб, парадне оточення – ось ознаки, типові для таких портретів. Водночас художникам вдається майстерно відтворити індивідуальні риси та характер свого героя. Л.М. Масол пише: «Ці та інші приклади свідчать про те, що українські майстри зберігали вірність народним традиціям і смакам. Завдяки особливому художньому вирішенню, монументальному звучанню,

декоративній барвистості український портретний живопис став самобутнім явищем національної культури» [22, с. 86].

В Україні XVII ст. світський живопис розвивався також у жанрі народної картини, героєм якої був так званий Козак Мамай (козак – бандурист) (мал. 6.19 - 6.21). Козак Мамай став найпопулярнішим образом народного живопису, який можна було побачити і в багатих маєтках, і в бідних хатах. Його малювали не лише на полотнах, а й на дверях, скринях, віконницях, стінах і навіть на вуликах.

Композиція більшості картин побудована за однією схемою: козак сидить «по – турецьки», підбравши ноги, під деревом, найчастіше – дубом, символом української величі та могутності, і грає на бандурі чи кобзі. Поруч його – його вірний кінь, довкола речі, з якими козак нерозлучний – шабля, рушниця, або пістоль, люлька. «Часто подібні картини супроводжувалися написами, сумними або ж веселими, з добірним народним гумором. На картині іншого типу козак Мамай виступає як герой різних сюжетних сцен у взаємодії з іншими персонажами б паном, корчмарем та іншими. Автори цих картин залишилися невідомими», - пише Л.М.Масол [22, с. 87]. В колоритних образах козака – бандуриста знайшов своє живописне, мистецьке втілення ідеал народного героя: вродливого і дужого, безстрашного й винахідливого, байдужого до смерті, мудрого й веселого водночас. Голоси далеких поколінь ми чуємо та бачимо у славетній народній пісні та думі, в родинних обрядах. Саме це ми дуже часто зустрічаємо в українському народному мистецтві. Особливе місце в духовній сфері нашого народу належить казці – своєрідній міфології.

Мета висвітлення художньо-культурної спадщини українського народу, визначення місця самобутньої національної культури, надає можливість нам, нащадкам, надає уявлення про етапи еволюційного розвитку художньої культури українського народу в контексті аналогічних явищ зарубіжжя. Художню творчість українського народу важко усвідомити поза логікою її

історичного поступу, що відображає періодизація. Особливість вітчизняної історії полягає в тому, що території, де здавна проживали етнічні українці, тривалий час перебували під гнітом інших державних утворень: Золотої Орди, Великого князівства Литовського, Польщі, Російської імперії, Австро – Угорщини, що не могло не позначитися негативно на національній культурі. Однак був у цьому й позитивний момент: тісні контакти із сусідніми народами, взаємодія із Заходом і Сходом. Проте, попри всі «перетинання», перешкоди й втрати, українське мистецтво завжди зберігало свою самобутність і неповторність.

## ВИСНОВКИ

Людині стародавніх культур було притаманне міфологічне світосприйняття. Такий спосіб мислення характеризується синкретизмом, тісним переплетінням міфічного і реального, що доповнюють одне одного. Згідно з міфічним баченням людина усвідомлювала себе частиною безмежного, гармонійного впорядкованого й одухотвореного Космосу.

Міфологізація як усталений виражальний засіб увійшла у портретні образи. Основною ідеєю Ренесансу став гуманізм з увагою до індивідуальних особливостей кожної особистості. Портрети мали монументальний характер, їх відрізняв «внутрішній» змістовний масштаб - втілення образу людини-творця, перетворювача всесвіту. Художники почали зображувати людину з портретною подібністю, відтворювати її особистий душевний стан. Епоха Відродження подарувала людству дуже багато композицій на Євангельську та міфологічну тему. Багато художників та скульпторів у цей час звертаються до портрету своїх сучасників, перевтілюючи їх у міфологічних та релігійних героїв. Прикладом можуть стати образи картин Ботічеллі, Тіціана, Рафаеля, Веронезе, у яких міфологічні персонажі мають прототипи реальних людей.

В образотворчому мистецтві бароко, ідеалізація образів поєднується з несподіваними композиційними й оптичними ефектами, реальність – з фантазією. У живописі великого значення набули емоційна, ритмічна і колористична єдність цілого, невимушена свобода мазка, відчуття мінливості образу. Бароковий живопис орієнтувався на зразки Високого Відродження. Проте, якщо ренесансні твори тяжіли до емоційної рівноваги й гармонії, то у барокових - навпаки: митці прагнули драматизму, емоційного захоплення і душевної бентежності. У складних багатофігурних полотнах фігури людей, античних божеств, тварин, зображених на тлі квітучої і плодючої природи або величної фантастичної архітектури, сплітаються у складні композиції.

Географічне розташування та історичне життя України надали їй особливе місце в художньому процесі Західної Європи. На українських

землях склався особливий тип портретних зображень – «парсуна». Уже в XVI ст. можна прослідкувати активний розвиток портрету як окремого жанру живопису поряд із наявністю портретних постатей в іконописі, зокрема в іконах-епітафіях. З другої половини XVI ст. формується західноукраїнська портретна школа.

Українське бароко поєднало традиції вітчизняного народного мистецтва з характерними рисами європейського бароко, частково Ренесансу і Просвітництва, і як виразник нових художньо-світоглядних настанов мало свої специфічні художні вияви. Портретне мистецтво України мало пов'язане з міфологією, натомість великий вплив мають католицизм та православ'я. Святі на іконах того часу постають у вільних рухах з лагідним виразом обличчя. Постаті звільняються від візантійської умовності, нерухомості, урочистості й стають більш земними, обличчя набувають усе більш індивідуального виразу. Українська скульптура, яка традиційно менше залежала від релігійного світогляду, в XVI ст. першою серед образотворчих мистецтв зробила значний крок до становлення суто світського мистецтва. Цікавими зразками погребальної скульптури є надгробні пам'ятники кінця XVI ст. у Львові, Дрогобичі, Києві та інших містах.

У натрунних портретах головною вимогою замовника була найбільша схожість. Вони мали призначення – стати двійником небіжчика. Це визначає їх подібність до фаюмських портретів. Крім натрунного портрету, були ще два: портрети - корогви, що виставлялися над могилою, і портрети - пелени, якими вкривали труну зверху по закінченні церемонії. На корогвах постать малювалася навколішки, як на епітафіяльних іконах.

Парадний портрет займав важливе місце у в українському мистецтві XVII - початку XVIII ст. Зазвичай герої українських парадних портретів зображувалися ідеалізованими, у пишному вбранні, поважній позі, з красномовним жестом рук, родовим гербом і у парадному оточенні. В Україні XVII ст. світський живопис розвивався також у жанрі народної

картини, героєм якої був так званий Козак Мамай. В образах козака – бандуриста знайшов своє втілення ідеал народного героя: вродливого і дужого, безстрашного й винахідливого, байдужого до смерті, мудрого й веселого водночас.

Висвітлення художньо-культурної спадщини українського народу, визначення місця самотньої національної культури, надає можливість нам, нащадкам, мати уявлення про етапи еволюційного розвитку художньої культури українського народу в контексті аналогічних явищ зарубіжжя.

### **КОНТРОЛЬНІ ПИТАННЯ**

1. Дати визначення поняття «міф».
2. Розкрити особливості міфологічного образу
3. Показати на прикладах, як втілюються міфологічні образи у образотворчому мистецтві різних часів.
4. Визначити особливості портрету як жанру образотворчого мистецтва
5. Дати аналіз принципам мистецтва Відродження.
6. Проаналізувати портрети в живописі епохи Відродження.
7. Визначити відмінності портретних образів епохи Відродження.
8. Показати вплив міфології в основі Ренесансного портрету.
9. Розкрити особливості стилю бароко.
10. Виявити стилістику бароко у портретних образах XVII століття.
11. Проаналізувати міфологічні образи в картинах митців бароко.
12. Показати витоки мистецтва українського портрету.
13. На прикладах творів живопису показати особливості образів українських портретів XVII – XVIII століття.
14. Проаналізувати міфологізм творів українських художників XVI - початку XVIII століть.



## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Алпатов М.В. Этюды об изобразительном искусстве. Книга для учащихся / Сост. Н.И. Платонова, В.Ф.Тарасов / М.В. Алпатов. – М.: Просвещение, 1993.
2. Бандальер А. Феномен мифа [Электронный ресурс] / А. Бандальер // [http://artpages.org.ua/interesnosti/fenomen\\_mifa.html](http://artpages.org.ua/interesnosti/fenomen_mifa.html).
3. Білецький П. Український портретний живопис XVI – XVII ст. MCMLXIX / П. Білецький. – К.: Мистецтво, 1968. – 318 с.
4. Борисовская Н.А. Сто памятных дат. Художественный календарь на 1991 / Н.А. Борисовская. – М.: Советский художник, 1990. – 368 с.
5. Бычков В.В. Эстетика поздней античности II – III века / В.В. Бычков – М.: Наука, 1981. – 325 с.
6. Виппер Б.Р. Борьба течений в итальянском искусстве XVI в. (1520 – 1590). К проблеме кризиса итальянского гуманизма / Б.Р. Виппер. – М.: Изд – во Академии Наук СССР, 1956. – 372 с.
7. Власов В.Г. Мифология, мифологические сюжеты // Власов В.Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10т. - Т. V: Л-М. – С.-Пб.: Азбука классика, 2007. – 758 с. – С. 539-542.
8. Воеводина Л.Н. Мифотворчество в XX столетии [Электронный ресурс] / Л.Н. Воеводина // <http://www.fact.ru/www/arhiv9s4.htm>.
9. Гадамер Г.Г. Миф и разум [Электронный ресурс] / Г.Г. Гадамер // Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991. – С. 92-99.
10. Голосовкер Я.Э. Логика мифа / Я.Э. Голосовкер. – М.: Наука, 1987. – 218 с.
11. Гращенко В.Н. Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения / В.Н. Гращенко. – Т. 1. – М.: 1996. – 57 с.
12. Греченко В.А., Чорний І.В. Історія світової та української культури: довідник для школярів та студентів / В.А. Греченко, І. В. Чорний. – К.: Літера ЛТД, 2009. – 416 с.

13. Ионина Н.А. Сто великих картин / Н.А. Ионина. – М.: Вече, 2003. – 512 с.
14. Искусство портрета / Под. Ред. А.Г. Габричевского. – М.: Искусство, 1928.
15. История искусства зарубежных стран XVI – XVIII веков / Под. ред. В.И. Раздольской. – М.: Искусство, 1988.
16. Климова Л.В., Ланина И.В. Изобразительное искусство. Календарное планирование. 6 класс / Климова Л.В., Ланина И.В. – К.: Ранок, 2006. – 128 с.
17. Лазарев В.Н. История византийской живописи. – М.: Искусство, 1986. – 946 с.
18. Лазарев В.Н. Портрет у європейському мистецтві XVII ст. / В.Н. Лазарев. – М. – Л., 1937.
19. Лобок А.М. Антропология мифа / А.М. Лобок. – Екатеринбург: Банк культурной информации, 1997. – 688 с.
20. Лосев А.Ф. Диалектика мифа // Лосев А.Ф. Из ранних произведений. – М.: Правда, 1990. – С. 393-599.
21. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура / А.Ф. Лосев. – М.: Политиздат, 1991. – 526 с.
22. Масол Л.М. Художня культура: підручник для 10 кл. загальноосвіт. навч. закл. / Л.М.Масол. – К.: Освіта, 2011. – 240 с.
23. Масол Л.М. Художня культура: підручник для 9 кл. загальноосвіт. навч. закл. / Л.М.Масол. – К.: Генеза, 2009. – 288с.
24. Менар Р. Мифы в искусстве старом и новом / Р. Менар. – М.: Эксмо, 1993. – 184 с.
25. Мирова живопись в полотнах великих мастеров / Пер. Л.Бурмистровой. – М.: Эксмо, 2005. – 384 с.
26. Мистецтво Стародавнього Риму [Електронний ресурс] // <http://www.ua-referat.com>.

27. Миф [Электронный ресурс] // <http://ru.wikipedia.org/wiki/миф>.
28. Мифология [Электронный ресурс] // <http://ru.wikipedia.org/wiki/мифология>.
29. Мифы античности [Электронный ресурс] // <http://legendy.claw.ru/shared/1/information/055.html>.
30. Мифы Эллады и Рима [Электронный ресурс] // <http://godsbay.ru/antique/index.html>.
31. Найдорф М.И. Архаический миф. [Электронный ресурс] // <http://www.countries.ru/library/mif/mifotv.htm>.
32. Рисунок. Живопись. Композиция: Хрестоматия: Учебное пособие для студентов худож. – граф. фак. пединститутов / Сост. Н.Н. Ростовцев и др. – М.: Просвещение, 1989. – 207 с.
33. Руднев В.П. Словарь культуры XX века / В.П. Руднев. – М.: Аграф, 1997. – 384 с.
34. Сандро Боттичелли – о художнике: творчество, картины, биография [Электронный ресурс] // [www. Botticelli. ru](http://www.Botticelli.ru).
35. Сандро Боттичелли – один из самых значительных художников Раннего Возрождения [Электронный ресурс] // [www. Botticelli.infoall.info](http://www. Botticelli.infoall.info).
36. Скульптура. Живопись. Прикладное искусство [Электронный ресурс] // [bibliotekar.ru/iskuss1/44.htm](http://bibliotekar.ru/iskuss1/44.htm).
37. Словник античної міфології / Укладачі І.Я. Козовик, О.Д. Пономарів. Видавництво. – К.: Наукова думка, 1985. – 235 с.
38. Средневековый портрет [Электронный ресурс] // [www.sunhome.ru/image/19175](http://www.sunhome.ru/image/19175).
39. Средние века [Электронный ресурс] // [Википедия.ru.wikipedia.org/wik/Средние\\_века](http://Википедия.ru.wikipedia.org/wik/Средние_века).
40. Творчество Альбрехта Дюрера [Электронный ресурс] // [www.bestreferat.ru/referat-13158.html](http://www.bestreferat.ru/referat-13158.html).

41. Творчество Тициана [Электронный ресурс] // [www.ucheba.ru/referats/16087.html](http://www.ucheba.ru/referats/16087.html).
42. Тициан. Библиография Тициана. Творчество Тициана [Электронный ресурс] // [florenzia.norocl.ru/renesans/tizian.htm](http://florenzia.norocl.ru/renesans/tizian.htm).
43. Тициан. Картины и библиография [Электронный ресурс] // [TizianoVeccellio.smallbay.ru/tiziano/html](http://TizianoVeccellio.smallbay.ru/tiziano/html).
44. Топоров В.Н. Изобразительное искусство и мифология [Электронный ресурс] // [http://search.enc.mail.ru/search\\_enc?q=Изобразительное\\_искусство\\_и\\_мифология](http://search.enc.mail.ru/search_enc?q=Изобразительное_искусство_и_мифология).
45. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического: Избранное / В.Н. Топоров. – М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – 624 с.
46. Украинский портрет XVI – XVIII веков [Электронный ресурс] // [www.infanata.org/1146126145-ukrainskij-portret-XVI-XVIII-vekov-katalog-albom.html](http://www.infanata.org/1146126145-ukrainskij-portret-XVI-XVIII-vekov-katalog-albom.html).
47. Украинский портрет XVI – XVIII веков. Каталог – альбом. / Автор. Мельник Анатолий [Электронный ресурс] // [www.searchonall.com](http://www.searchonall.com).
48. Флорентийский неоплатонизм и творчество Боттичелли [Электронный ресурс] // [revolution.allbest.ru](http://revolution.allbest.ru).
49. Художники эпохи Возрождения. Искусство Возрождения – картины [Электронный ресурс] // [www.abc-people.com/data/.../index.htm](http://www.abc-people.com/data/.../index.htm).
50. Энциклопедический словарь юного художника // М.В. Алпатов. – М.: Просвещение, 1983.
51. Эпоха Возрождения [Электронный ресурс] // [Википедия.ru.wikipedia.org/.../Эпоха\\_Возрождения](http://Википедия.ru.wikipedia.org/.../Эпоха_Возрождения).
52. Эпоха Возрождения в Италии: Византия, Флоренция, барокко [Электронный ресурс] // [www.italytour.ru/revival.htm](http://www.italytour.ru/revival.htm).

53. Эпоха Возрождения. Гнедыч П.П. Эпоха Возрождения. Калининград, 1995. [Электронный ресурс] // [www.krugosvet.ru/.../EPOXA\\_VOZROZHDENIYA.html](http://www.krugosvet.ru/.../EPOXA_VOZROZHDENIYA.html).