

Львівський державний університет безпеки життєдіяльності
Факультет психології та соціального захисту
Кафедра практичної психології Кафедра соціальної роботи, управління
та педагогіки та суспільних наук

Мистецтво та соціальна робота

*Електронний
навчальний посібник
для студентів спеціальності
«Соціальна робота», «Психологія»*

**Упорядники
Олег Лозинський, Роман Великий**

Львів – 2025

*Рекомендовано до публікації
Вченою радою Факультет психології та соціального захисту
Львівського державного університету безпеки життєдіяльності.
Протокол № _ від «__» _____ 2025 р.*

Рецензенти:

Васянович Григорій Петрович, професор кафедри соціальної роботи, управління та суспільних наук Львівського державного університету безпеки життєдіяльності, доктор педагогічних наук, професор

Руденко Олег Васильович, доцент кафедри книжкової та станкової графіки НУ «Львівська політехніка», кандидат мистецтвознавства, доцент.

Лозинський Андрій Федорович, доцент кафедри соціальної роботи, управління та суспільних наук Львівського державного університету безпеки життєдіяльності, кандидат історичних наук, доцент.

Мистецтво та соціальна робота: Електронний навчальний посібник для студентів спеціальності «Соціальна робота», «Психологія» / Упорядники Олег Лозинський, Роман Великий. Львів: ЛьвДУБЖД, 2025. 316 с.

Мистецькі, ігрові методи соціальної роботи та психологічної допомоги набувають все більшого застосування у практичній роботі з різними групами громадян – з дітьми, підлітками, молоддю, людьми, що пережили складні життєві обставини, з людьми з особливими потребами, дітьми-сиротами, людьми, що проходять реабілітацію після важких захворювань, поранень, каліцтв. Під час професійної підготовки соціальних працівників, соціальних педагогів, практичних психологів широко використовуються терапевтичні можливості різних видів мистецтва – музики, співу, танцю, малювання, ліплення, аплікації, роботи з кольором, терапії творами різного жанру кіно та театру.

У навчальному посібнику здобувачам вищої освіти ступеня «бакалавр» представлено візуальний, аудіальний, текстовий матеріал про психологічний вплив на особистість мистецтва різних історичних періодів. Читач знайде посилання на інтернет-ресурси, які глибше, детальніше розкривають окремі теми, дають інформацію про художників, композиторів, драматургів, а також посилання на відео з творами музичного, драматичного мистецтва і т.п. Навчальний посібник підготовлений для здобувачів вищої освіти ступеня «бакалавр» спеціальності «соціальна робота», «психологія».

© Упорядники
Олег Лозинський, Роман Великий, 2025

Зміст

ЧАСТИНА 1. ПСИХОЛОГІЧНИЙ ВПЛИВ МИСТЕЦТВА НА ОСОБИСТІСТЬ	6
Тема 1. Мистецькі стилі та головні архітектурні поняття	6
Головні архітектурні поняття	7
Тема 2. Соціально-психологічний вплив античного мистецтва ...	12
Егейська культура.....	12
Мистецтво Критської культури.....	13
Мікенська культура (Мікени, Тиринф).....	16
Культура Стародавньої Греції.....	19
Гомеровський період античності	20
Архаїчний період.....	21
Період класики – розквіт грецького мистецтва	26
Тема 3. Соціально-психологічний вплив мистецтва Еллінізму та Стародавнього Риму	33
Мистецтво епохи Еллінізму	33
Мистецька течія трагічного романтизму	34
Мистецька течія ліричної утечі у світ фантазій.....	37
Особливість світогляду та мистецтва в культурі Стародавнього Риму	38
Етика	38
Архітектура	39
Скульптура	46
Живописний портрет	49
Тема 4. Соціально-психологічний вплив культури Середньовіччя.....	52
Візантія	52
Архітектура у Візантії	55
Іконопис Візантії	63
Мистецтво романського Середньовіччя	64
Тема 5. Соціально-психологічний вплив мистецтва пізнього Середньовіччя: готичний стиль	70
Культура пізнього Середньовіччя	70
Скульптура	76
Живопис.....	78
Музика і театр.....	89
Світська культура і театр.....	90
Тема 6. Соціально-психологічний вплив мистецтва раннього Ренесансу.....	92
Архітектура	94
Скульптура	97
Живопис.....	100
Музичне мистецтво, театр	107
Тема 7. Соціально-психологічний вплив мистецтва Високого Ренесансу.....	108
Мистецтво Високого Ренесансу.....	109
Леонардо да Вінчі	109
Рафаель.....	112
Мікеланджело.....	116

Тема 8. Соціально-психологічний вплив мистецтва Маньєризму та Барокко.....	123
Маньєризм.....	123
Тінторетто.....	123
Тиціан.....	126
Ель Греко.....	131
Барокко.....	133
Берніні - скульптор та архітектор барокко.....	135
Рембрандт ван Рейн.....	136
Пітер-Пауль Рубенс.....	141
Веласкес.....	144
Література Барокко.....	146
Сервантес.....	146
Лопе де Вега.....	146
Шекспір.....	147
Шарль Перро.....	147
Музичне мистецтво Барокко.....	147
Йоганн Себастьян Бах.....	149
Георг Фрідріх Гендель.....	150
Тема 9. Соціально-психологічний вплив мистецтва Рококо та Класицизму.....	152
Рококо (XVII-XVIII ст.).....	152
Тьєполо.....	155
Пінзель.....	160
Класицизм (XVII-XIX ст.).....	161
Антоніо Канова.....	164
Жак-Луї Давід.....	165
Антон Рафаель Менгс.....	166
Музичне та театральне мистецтво 18 – поч. 19 ст.....	169
Тема 10. Соціально-психологічний вплив мистецтва Романтизму та Модерну XIX ст.	171
Протиборство естетичних течій у мистецтві XIX ст.	171
Романтизм.....	172
Жеріко.....	173
Делакруа.....	174
Констебл.....	176
Тернер.....	178
Гойя.....	178
Мистецтво Модернізму.....	182
Імпресіонізм.....	182
Мане.....	183
Моне.....	186
Ренуар.....	188
Дега.....	189
Постімпресіонізм, Символізм.....	192
Сезанн.....	192
Ван Гог.....	194
Гоген.....	197
Клімт.....	200
Романтизм та символізм в музиці та театрі.....	205
Архітектура.....	207
Тема 11. Соціально-психологічний вплив українського мистецтва в умовах бездержавності.....	209
Українське мистецтво в Центральній Україні.....	209
Ілля Рєпін.....	209

Сергій Васильківський.....	212
Микола Пимоненко	216
Олександр Мурашко	218
Українське мистецтво у Західній Україні.....	223
Корнило Устиянович	223
Іван Левинський	228
Іван Труш	231
Модест Сосенко	237
Петро Холодний	244
Олена Кульчицька.....	251
Юліан Буцманюк	255
ЧАСТИНА 2. ІГРОВІ МЕТОДИ СОЦІАЛЬНОЇ РОБОТИ	259
Тема 12. Мистецтво та гра у практиці соціальної роботи та спілкування	259
Зв'язки мистецтва та соціальної роботи.....	259
Гра як різновид спілкування	265
Тема 13. Правила і методи проведення тренінгів	272
Інтерактивні методи групової взаємодії та навчання.....	272
Мета і компоненти тренінгу.....	273
Зміст, процес і методи проведення тренінгу.....	276
Методи групової взаємодії	276
Тема 14. Розвиток «командного духу», емпатії в соціальній роботі.....	282
Командний дух: поради, як правильно організувати роботу колективу	283
Ділові вправи «командний дух»	288
Ігри-вправи на розвиток емпатії.....	291
Тренінгове заняття з розвитку емпатії у підлітків	293
Тема 15. Тренінг навичок керування часом (тайм-менеджмент)	297
Основні поняття тайм-менеджменту	298
Методи тайм менеджменту.....	298
Делегування повноважень	303
Крадія часу	306
Рекомендована література.....	310

ЧАСТИНА 1. ПСИХОЛОГІЧНИЙ ВПЛИВ МИСТЕЦТВА НА ОСОБИСТІСТЬ

Тема 1. Мистецькі стилі та головні архітектурні поняття

Мистецтво – одна з форм суспільної свідомості; вид людської діяльності, що відображає дійсність у конкретно-чуттєвих образах відповідно до певних естетичних ідеалів.

Історія мистецтва свідчить про різноманіття епох і напрямів у його розвитку. Кожна епоха чи напрям у розвитку мистецтва якісно відрізняються від інших низкою ознак, специфічним проявом загальних властивостей.

Такими основними історичними епохами з особливими **стилями мистецтва** в історичному розвитку є:

Історичний період	Стиль мистецтва	Місцезнаходження
Доба палеоліту, мезоліту, неоліту і бронзи	первісне мистецтво	
V тис. до н.е. – 332 рр. до н.е.	Стародавнє мистецтво	Мистецтво Сходу (Межиріччя, Єгипет, Індія)
III тис. до н.е. – V ст. н.е.	Античний стиль	Давнє мистецтво країн Середземномор'я (Егейська культура, Стародавня Греція, Рим)
VI ст. – XII ст.	Романський стиль, Готичний стиль	Середньовічне мистецтво народів Європи (Візантія та інші народи Європи)
XII ст. – початок XVII ст.	Стиль - ренесанс	Мистецтво Відродження країн Європи
XVII ст. – XVIII ст.	Стиль - бароко, Стиль - рококо	Мистецтво країн Європи та колоній
др. пол. XVIII ст. – початок XIX ст.	Стиль – класицизм, Стиль – романтизм, Стиль – реалізм	Мистецтво країн Європи та колоній
др. пол. XIX ст. – XX ст.	Стиль – модерн, до якого відносять низку напрямів (течій): -символізм, -імпресіонізм, -сюрреалізм, -абстракціонізм, -кубізм та інші	Мистецтво країн Європи
XX ст. – XXI ст.	Сучасне мистецтво	Мистецтво найбільш розвинутих країн світу

Виникнення нових напрямів у мистецтві починається зі зміни змісту художніх образів, ідейної спрямованості, що приводить і до нової художньої форми. Але кінцевою причиною виникнення нових напрямів у мистецтві є суспільне буття, матеріальні умови життя, а також нові технічні засоби художнього вираження, створені в ході науково-технічного прогресу.

Слід урахувати, що історичний розвиток мистецтва аж ніяк не означає повного зникнення створеного в минулому мистецтва. Мистецтво, створене в минулому, як і сучасне мистецтво, існує та впливає на людей. Процес розвитку мистецтва не є прямолінійним, у ньому є і періоди занепаду, котрі, як правило, відносні та тимчасові й змінюються прогресивним розвитком.

Головні архітектурні поняття

Зовнішній вигляд міст, а також зовнішній вигляд і внутрішнє оздоблення окремих будівель справляють величезний вплив на їх мешканців. Міста і будівлі є тим штучним середовищем, в якому люди проживають життя, тому архітектура є найвагомішим видом мистецтва, яка інтегрує в собі багато інших мистецьких жанрів – скульптуру, прикладне мистецтво, мистецтво інтер'єру і дизайну, живопис, музику, театр і т.д.

Вплив архітектури на людей здійснюється на підсвідомому рівні, архітектура впливає на їх настрій, думки та вчинки. Тому кожній людині слід знати зміст головних понять з сфери архітектури.

Аркада – ряд арок, що спираються на колони, пілони або пілястри чи лізени (сліпі аркади).



Базиліка – прямокутна у плані споруда, розчленована рядами колон на повздовжні галереї (нави). В античну епоху базиліка – суспільно адміністративна споруда. У середні віки цей тип споруди став використовуватись як церква (звідси зміна змісту цього терміна).



Вітраж – орнаментальна або сюжетна композиція із скла, що монтується на металевому каркасі. Вітражне мистецтво досягло найвищого розквіту у культовій архітектурі готики.

Галерея – вузький критий перехід, який з'єднує окремі частини будинку.

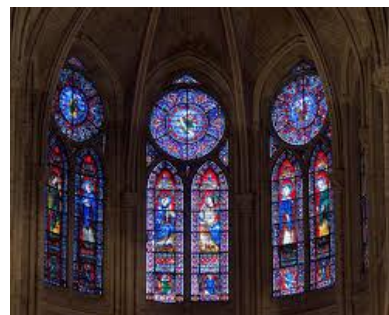
Готика – культура та мистецтво країн середньовічної Європи XII – XV століть, що склалися на основі придворно-рицарської та феодално-релігійної ідеології в умовах активного розвитку міст.

Донжон – головна башта у середньовічному замку, яка виконувала не тільки оборонні, а й житлові функції.

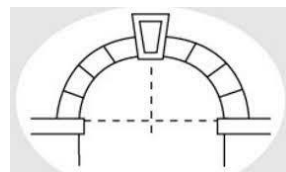
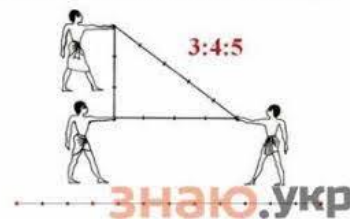
Єгипетський трикутник – прямокутний трикутник з простим співвідношенням сторін 3:4:5. З давніх часів використовувався в будівництві як найпростіший, досить точний спосіб побудови прямого кута. Використання його співвідношень мало велике значення в архітектурному пропорціюванні.

Замковий камінь – клинчастий камінь, що завершує склепіння (найвищий у ньому).

Контрфорс – вертикальний виступ стіни, що протидіє силі розпору, а також могутній ступінчастій стовп, що підвищується над боковими навами і через аркбутани переймає на себе розпір склепінь головної нави.



ЕГИПЕТСКИЙ ТРЕУГОЛЬНИК



Крипта – в Стародавньому Римі підземне склеписте приміщення. У західноєвропейській християнській архітектурі – каплиця під храмом для почесних поховань.



Купол - перекриття приміщення у формі поверхні обертання, опуклість якої звернена догори.



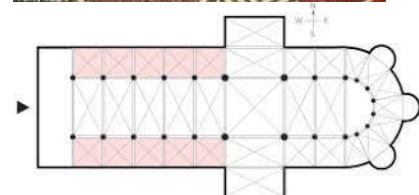
Мегарон («велика зала») — тип найдавнішого грецького житла, який склався ще за доби егейської культури. Мегарон являє собою прямокутну будівлю з портиком. Всередині зали облаштовувалось вогнище.



Мозаїка – сюжетне зображення або орнамент з окремих шматків смальти (кольорового скла), яким прикрашались інтер'єри візантійських храмів.



Нава (неф, корабель) – частина споруди (у вигляді галереї), відділена від інших рядом колон.



Парус (вітрило) – елемент купольної конструкції, що забезпечує перехід від квадратного у плані підкупольного простору до окружності купола або барабана.



Периптер – античний храм, що являє собою прямокутник, оточений з усіх чотирьох боків колонами.



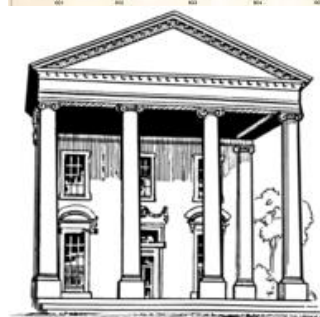
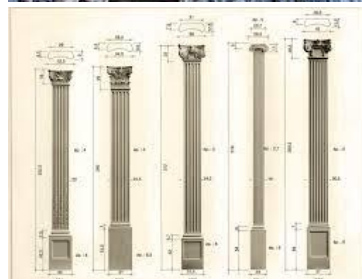
Перспективний портал – вхід до будівлі у вигляді глибокої ніші, яка звужується всередину до дверей і створює ілюзію їхнього перспективного віддалення. Характерний для романської і готичної архітектури. Укоси виконувались у вигляді декількох уступів, декорованих невеликими колонами або скульптурами.

Пілон – колона, в готичній архітектурі масивний прямокутний у поперечному перерізі стовп, який є опорою склепінчастого перекриття.

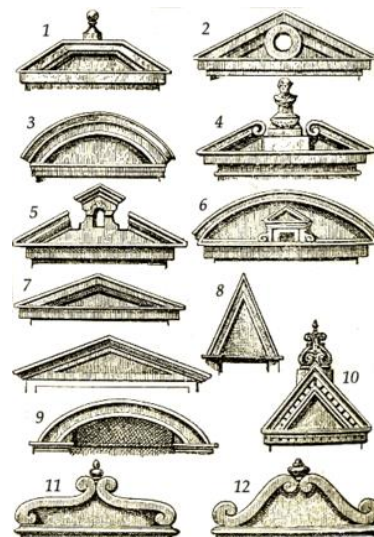
Портик («крита галерея») — в античній архітектурі — галерея з відкритою колонадою на фасаді будівлі, що є головним входом, прикрашеним відкритою колонадою.

Роза – велике кругле вікно з кам'яною рамою у вигляді багатопроменевої зірки або квітки, що розпустилася, з симетрично розміщеними пелюстками.

Романський стиль – умовна назва стилю, який склався у період раннього середньовіччя (X – XII ст.ст.) в архітектурі країн Західної і центральної Європи, що раніше входили до складу Римської імперії.



Фронтон («лоб, чоло») — передня сторона, чоло — зазвичай трикутне завершення фасаду будівлі, що з боків обмежене двома схилами даху й карнизом при основі. Внутрішнє поле цієї частини називається полем фронтона.



Fronton : 1. à pans ; 2. à jour ; 3. circulaire ;
4. brisé ; 5. entrecoupé ; 6. doublé ; 7. surbaissé ;
8. surmonté ; 9. sans retour ; 10. triangulaire ;
11. sans base ; 12. par enroulement

Тема 2. Соціально-психологічний вплив античного мистецтва

Егейська культура

Ланкою, що пов'язувала культуру Стародавнього Сходу (Межиріччя, Єгипет) і Стародавню Грецію, була **Егейська культура** (або крито-мікенська культура), яка існувала на островах й узбережжі Егейського моря (острів Крит), материкової Греції (міста Мікени та Тиринф), на західному узбережжі Малої Азії (місто Троя та інші міста).

Мешканців *Егейської культури* називають *ахейцями*, яких в XII ст. до н.е. витіснили так звані *дорійці*, що прибули в Грецію з північних територій (Фракія).

Хронологічні межі існування Егейської культури IV – II тис. до н. е. А розквіт припадає на II тис. до н. е. і приблизно збігається з підйомом мистецтва Нового царства в Єгипті.



Хронологія *Егейської культури* така:

- кінець IV – III тис. до н. е. – виділяють поселення малоазійського узбережжя (так звані Троя I і Троя II);
- XVIII – XV ст. до н. е. – розквіт критської (або мінойської) культури;
- XIV – XII ст. до н. е. – торгові та політичні переваги перейшли до материкової Греції з головними центрами у Мікенах і Тиринфі.

Мікенський період

обірвався в кінці XII ст. до н. е. під натиском дорійських племен.

Класифікація мистецтва *Стародавньої Греції*:

- гомерівський період – XI – VIII ст. до н.е.;
- архаїчний період – VIII – VI ст. до н.е.;
- класичний період – V – ост. чверть IV ст. до н.е.;
- елліністичний період – остання чверть IV ст. – I ст. до н.е.

Це був період розкладу родового ладу й розквіту ранніх рабовласницьких держав. Тут застосовували спочатку кам'яні, потім мідні

й, нарешті, бронзові та залізні знаряддя та зброю. Основою господарства було землеробство, головним чином, виноградарство та виробництво оливкової олії, потім скотарство та морська торгівля. Раннє розмежування ремісництва від землеробства привело до блискучого розвитку керамічного виробництва і художньої обробки металів.

Товарне виробництво та морська торгівля наклали відбиток на Егейську культуру й започаткували своєрідне мистецтво, в якому переважали реалістичні тенденції.

Мистецтво Критської культури

Почнемо характеристику егейського мистецтва з Криту як основного та найстародавнішого центру. Культура мінойського Криту створена племенами, які близькі, скоріше, племенам Малої Азії, ніж грекам. Більшість учених вважає, що на Криті існувала рабовласницька монархія.

У середині II тис. до н. е. могутня мінойська держава об'єднала весь острів Крит. Головними містами були: Кносс, Фест, Гурія, які сполучалися досконалими для того часу дорогами зі сторожовими постами. Для поселень Криту характерна відсутність кріпосних стін і неправильне планування житлових кварталів, а для самих будинків – несиметричний план із неправильним контуром.

У головних містах Криту: Кноссі, Фесті, Малії та інших були й великі, чудово оформлені та розписані 2-3-х поверхові будинки, в яких знайдені вишукані речі, зброя, коштовності. Для критської архітектури характерним є повна відсутність храмів і масштабних релігійних споруд.



Кноський палац у столиці Криту, – справжнє «місто в місті» за розмірами та за складом, його площа складала 16 тис. м². Окремі частини палацу, що відрізнялися за призначенням, відрізнялися відповідно до цього і за висотою, і за архітектурною трактовкою. Житлові покої царської родини з їх вузькими світловими і великими

колонними двориками, з великими освітленими залами, затишними спальнями та облаштованими ванними кімнатами розміщувалися нижче від рівня великого двору.

Парадні сходи з кам'яними маршами, які з одного боку спиралися на дерев'яні колони, що стояли в різних рівнях, сполучали поверхи житлових кімнат із великим двором наверху. Із північного заходу до палацу примикає так званий «театральний майданчик» із широкими кам'яними східцями для глядачів з обох його боків.



У побудові палацових інтер'єрів істотну роль відіграли дерев'яні колони, що дістали назву *ірраціональних*. Стовбур колони потовщувався доверху, де він закінчувався капітеллю у вигляді круглого валика і лежачої на ньому квадратної плити. Вкриті зигзагоподібними візерунками, колони посилювали враження мальовничості та динаміки у вирішенні простору.

Стіни Кносського палацу вкриті численними фресками, їх фрагменти добре збереглися: на них, а також на кам'яних та золотих критських посудинах постійно зустрічається зображення бика, інколи на пасовищі, інколи роздратованого, з яким чи то граються, чи то б'ються критські тореадори.



Бик мав особливо значну роль в устрої життя критян, можливо, і в їх релігії. У сценах із биком неспіврозмірні фігури бика (завжди дуже великого) та людини.

Але яка була в них релігія – цього ми напевно не знаємо. Серед критських та мікенських споруд не знайдено нічого схожого на храми. Можливо, релігійно-магічні уявлення там ще не оформилися в систему культу. В усякому разі, тут не було такої суворої, регламентованої релігії, як у Стародавньому Єгипті. Тут було щось інше. Тут відчувається вільне без будь-яких канонів, радісно-безпосереднє ставлення до життя. І більше за все про це говорить їх мистецтво – головне джерело наших знань про той зниклий світ.



Для Кносського палацу характерно, що його архітектурний образ визначається не особливим трактуванням монументального обсягу, *а живим багатством розвиненого внутрішнього простору.*

Особливо повно мальовничо-декоративний характер інтер'єрів Кносського палацу розкривається в **тронному залі**. На його рожево-червоних стінах, по сторонах від трону з високою хвилястою спинкою, розміщалися фрески із зображенням грифонів, що лежать на тлі

стилізованого пейзажу з хвилястими лініями жовтої й коричнево-червоної землі та настільки ж декоративно зображеними квітучими рослинами.

Розписи тронного залу представляють критський живопис порівняно пізнього часу. Більш ранньому настінному живопису була властива підкреслена площинність та умовна стилізованість у передаванні натури.

Серед фрагментів розписів, що дійшли до нас, особливої уваги заслуговує залишок великої фрески, що зображує групу глядачів, які є присутніми на якійсь придворній церемонії або культових іграх. У цих розписах вражають образи жінок, повні кокетливої чарівності й позбавлені якого то не було відтінку монументальної врочистості. Фреска наочно втілює життєрадісний характер світосприймання, яким перейняте критське



б



мистецтво. Такий же характер має і широко відоме зображення так званої «Парижанки».

Мешканці Криту - приморські жителі та моряки

отримували натхнення від флори й фауни моря, хоча морських пейзажів вони не писали, але море ввійшло у їх мистецтво хвилястими лініями, лазурним кольором, закрученими спіралями мушлі.



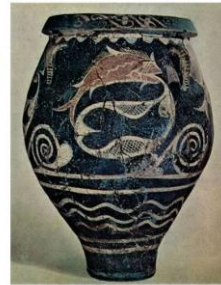
Монументальної скульптури на Криті не знайдено. Не було й великих статуй богів, також як і культових споруд – храмів. Мабуть, критяни вклонялися богам на природі, у священних алеях і печерах. Але відомий великий (більше ніж 2 м у висоту) розфарбований рельєф із зображенням **царя-жерця**. Фігура юного царя-жерця, як назвали його археологи, побудована за типом єгипетських фігур: плечі, груди, око подано у фас, обличчя та ноги – в профіль.

Морські мотиви дуже часто зустрічаються в критському орнаменті. Це вази зі стилізованим геометричним, рослинним і тваринним орнаментом. Вони вирізняються тонким художнім смаком, мають різноманітні форми і кольоросполучення, вкриті чорним лаком, по якому нанесені білою,

жовтою та червоною фарбами орнаменти у вигляді спіралей, зигзагів, розеток, пелюсток. У розписах ваз часто виступають мотиви морської фауни: риби, зірки, мушлі.



має



Дрібна
пластика
Криту,
також як і
живопис,
вишуканий,

декоративний, динамічний характер. Це фігурки тварин, статуетки жінок зі зміями в руках, зроблені з кольорового фаянсу та слонової кістки, які називаються «Богині зі зміями». Це невеликого розміру жіночі фігурки, одягнені в яскраві смугасті сукні з корсажем, були досить популярні в мистецтві Криту. Кожна зі статуеток мала низку своїх особливих деталей, що відрізняли одну від іншої. Цим статуеткам притаманний великий реалізм деталей.

У XV ст. до н. е. критським містам був нанесений удар іноземцями (греками-ахейцями) з материкової Греції. Близько 1400 р. до н. е. міста Криту, що були без оборонних стін, загинули в пожежах, як вважають деякі вчені, а можливо це пов'язане із вторгненням мікенців, чи з катастрофою (виверженням вулкану). Острів став колонією.

Мікенська культура (Мікени, Тиринф)

Розквіт мікенської культури - останній період у розвитку егейського світу. У



мікенській ранньорабовласницькій державі техніка та мистецтво були підпорядковані військовим цілям. Правителі та царки окремих частин держави постійно ворогували між собою, але об'єднувалися для зовнішніх війн або піратства. Їхні палаци будувалися на крутих пагорбах, вершина яких перетворювалася в міцну фортецю (акрополь).

До середини II тис. до н. е. материкова Греція відставала у своєму розвитку від Криту. Капітальні житлові будови мікенської Греції та її палаци вкривалися майже пласким дахом із колод, очерету та глини; високий двосхилий дах застосовували лише в сільських будинках і святилищах.

У XVI ст. до н. е. Мікенам удалося досягти переваги в усьому егейському світі.

Пам'ятником цього часу є Мікенський акрополь з палацом, Левовими воротами та численними житловими, складськими та надгробними спорудами.

Стіни Мікенського акрополю мають довжину 900 м і товщину від 6 до 10 м, а висоту 20 м. Вони складені з великих каменів неправильної форми, таку кладку назвали циклопічною. Колосальна вага кам'яних глибо надавала стійкості стінам, котрі не розширювалися донизу, як в інших фортецях Стародавнього світу.



Архітектура в Мікенах відігравала провідну роль. Ворота у фортецю Мікен називалися Левовими, тому що над їх прогином розташована плита із зображенням левів, котрі охороняють ворота. Ворота збудовані в XIII ст. до н. е., перекриті сильно виступаючим бастіоном. Ворота мають прогін близько 3,5 м, який перекритий колосальним монолітним блоком, що має всередині більшу висоту, ніж на опорах, вони прикрашені першим відомим нам в егейському світі кам'яним рельєфом, котрий зображує двох левів, які охороняють колону, як символ самого.

Мікенський палац-фортеця – це прообраз грецького житла. Центром його є мегарон – великий парадний прямокутний зал із вогнищем посередині. Навколо вогнища чотири колони, що підтримують навіс з отвором для диму. Житлові та підсобні приміщення групуються навколо мегарону. З егейського будинку з мегароном склалася архітектура античного храму.

Мікенський палац-фортеця – це прообраз грецького житла. Центром його є мегарон – великий парадний прямокутний зал із вогнищем посередині. Навколо вогнища чотири колони, що підтримують навіс з отвором для диму. Житлові та підсобні приміщення групуються навколо мегарону. З егейського будинку з мегароном склалася архітектура античного храму.

У XIII ст. до н. е. сильна держава, столицею якої були Мікени, розпалася на складові частини.



У XIII ст. до н. е. в гірській місцевості був розбудований акрополь міста **Тиринф**, поселення розширено «нижнім містом». До стін товщиною 17,5 м добудовано внутрішні коридори та каземати з великих блоків.

Уславлення померлих царів стало в мікенській державі однією з основних задач архітектури; склався тип монументальної гробниці круглої форми.



Гробниця царя Агамемнона в Мікенах
Архітектура *мікенської* Греції



відрізняється від архітектури мінойського Криту своїм чітко вираженим монументалізмом, міццю оборонних споруд, замкненістю величезних мегаронів і вичистістю гробниць, що відбивали військовий характер влади. Життя було суворим, сповненим війнами, які тривали роками. Ахейці вирізнялися більшою войовничістю, ніж критяни. Це відобразилося і в сюжетах фресок, де переважають сцени полювання й битв, а сам малюнок став більш сухим і чітким, композиція – більш статична та симетрична.

Стіни Тиринфського і Мікенського палаців були розписані фресками та прикрашені алебастровими фризами. Мікенський мегарон був прикрашений фризом із фрескових розписів висотою 45 см і довжиною 46 м, що зображував воєнні сцени.



Маска Агамемнона. 1550 – 1500 рр. до н.е.

Характерною рисою мікенського живопису були надзвичайно яскраві фарби. Багатство інтер'єру слугувало контрастом суворому зовнішньому виглядові палацу. На фресках Тиринфського палацу часто зустрічаються батальні сцени і сцени полювання, але в них зникає свобода та невимушеність рухів.

У мікенських гробницях було знайдено багато золотих масок, які накладалися на обличчя померлого; цілі тонкі пластинки листового золота прикрашали одяг померлого, його зброю, побутові речі, що відправлялися з ним у загробний світ.

Хоробрих ахейців у середині XII ст. до н. е. завоювали північні племена дорійців. Егейська культура поступилася дорійцям, які принесли із собою зовсім інші, ще примітивні форми культури і так званий геометричний стиль мистецтва, загалом схожий на мистецтво неоліту. Але крито-мікенська спадщина відіграла важливу роль у розвитку мистецтва Греції.

Культура Стародавньої Греції

Мистецтво Давньої Греції, що відіграло важливу роль у розвитку культури та мистецтва людства, було визначено суспільним й історичним розвитком стародавньої держави. У Греції, незважаючи на наявність рабства, *велике значення мала вільна праця ремісників*. Саме тут склалися в рамках рабовласницького суспільства перші в історії принципи демократії, що надали можливість розвиватися ідеям, які стверджували красу та значимість людини.

Грецькі племена, що заселяли південну частину Балканського півострова, численні острови Егейського моря та малоазійське узбережжя, при переході до класового суспільства створили низку невеликих міст-держав, так званих полісів.

Порівняно з величезними рабовласницькими деспотіями Стародавнього Сходу грецькі поліси були дуже маленькі. Вони нараховували лише декілька тисяч родин. Грецькі племена ахейців, іонійців, еолійців і дорійців у перші століття існування античного суспільства не були об'єднані в єдину державу. Незважаючи на наявність численних економічних, політичних та культурних зв'язків, поліси були незалежними державами й вели кожний свою політику.

Історія Давньої Греції та відповідно історія грецького мистецтва пройшла такі етапи свого розвитку:

- **Гомерівська Греція** (XI – VIII ст.ст. до н.е.) – це час розкладу родової спільноти і зародження феодальних відносин. На цей період припадає розвиток епосу та поява перших, примітивних пам'яток образотворчого мистецтва.
- **Архаїка** - період створення рабовласницьких міст-держав (VIII – VI ст.ст. до н.е.). Це час боротьби античної демократичної художньої культури із залишками старих суспільних відносин і з умовними, далекими від реалізму, художніми тенденціями. В цей період складається та розвивається грецька архітектура, скульптура, художні ремесла, лірична поезія.

- **Класика** - період розквіту грецьких полісів (V і більша частина IV ст. до н.е.). Це період першого розквіту античного рабовласницького суспільства на ранній стадії його розвитку. Класика – це час високого розквіту філософії, важливих відкриттів, блискучий розвиток поезії й особливо драми, високого підйому в архітектурі та повна перемога реалізму в образотворчому мистецтві. В кінці цього періоду (IV ст. до н.е.) настає перша криза в рабовласницькому суспільстві, розвиток полісу приходить до занепаду, що в другій половині IV ст. до н.е. спричинює кризу мистецтва класики.
- **Елліністичний період** (кінець IV ст. – I ст. до н.е.) – період короткочасного виходу з кризи рабовласницького суспільства шляхом створення великих імперій. Мистецтво втрачає високу реалістичну типізацію. В подальшому елліністичні держави були завойовані Римом і включені до його складу, а мистецтво частково розчинилося в римському мистецтві.

Гомерівський період античності

Мистецтво Давньої Греції було багато в чому пов'язане з релігійним культом. Весела природа та безтурботне святкове світосприйняття греків створили веселий святковий культ. Ні в одній країні світу не було богів, настільки близьких до людини. Наділені всіма людськими слабкостями, боги Олімпу часто спускалися до людини та брали участь у її долі. В грецьких божествах переважає людська природа.

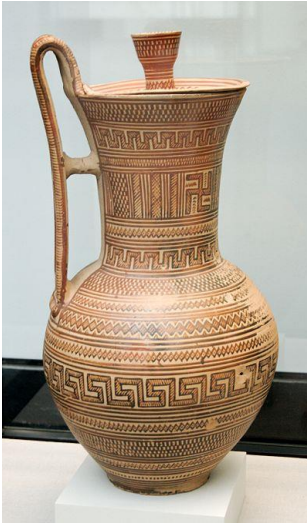
Найдавніший початковий період розвитку грецького мистецтва має назву гомерівського (XI – VIII ст.ст. до н.е.). Цей час відображений в епічних поемах – «Іліаді» та «Одіссеї», автором яких є Гомер.

У гомерівський період грецьке суспільство в цілому зберігало ще родинний устрій. Деякого розвитку набули ремесла, які мали переважно сільський характер. Але поступово перехід до залізних знарядь праці, поліпшення методів ведення сільського господарства створювали умови для накопичення багатств, розвитку майнової нерівності та рабства.

Започаткована в гомерівський період монументальна архітектура давньогрецьких храмів використала й на свій лад переробила тип **мегарону**, який склався в Мікенах і Тиринфі.

Але в цілому весь естетичний устрій мистецтва Егейського світу, його мальовничий, експресивний характер та орнаментальні, візерунчаті форми були не властиві художній свідомості давніх греків.





Найбільш ранніми (з тих, що дійшли до нас) художніми творами є вази «геометричного стилю», прикрашені геометричним орнаментом, який наносився коричневою фарбою по блідо-жовтому тлу глиняної посудини - **дипілонські вази**.

Належать до IX–VIII ст. ст. до н. е. та знайдені археологами на стародавньому кладовищі поблизу Дипілонських воріт в Афінах

Ці дуже великі посудини, висотою майже в зріст людини, мали поховальне і культове призначення. На дипілонських амфорах візерунок складається із суто геометричних мотивів, особливо **меандру**.

Окрім геометричного орнаменту, широко застосовувався **схематизований рослинний та тваринний орнаменти**.

Фігури тварин або примітивних майже геометричних фігур людей багаторазово повторювалися впродовж окремих смуг орнаменту.

До VIII ст. до н.е. належать найдавніші залишки пам'ятників ранньої грецької архітектури. Розкопками доведено, що житлові будинки часто мали *позаду заокруглену форму, характерну для глинобитних стін або для кладки з бутового каменя на глиняному розчині*.

З удосконаленням будівельної техніки та з **розвитком конструкцій дерев'яного каркаса встановлюється прямокутна форма будівель**. Поряд зі скатними покрівлями застосовували пласкі глинобитні покрівлі. Будинок складався із головного приміщення – **мегарону** – з портиком перед ним.

Храми звичайно входили до ансамблю міської площі – **агори** або укріпленої фортеці – **акрополя**.

Архаїчний період

У період архаїки (VIII – VI ст. до н.е.) грецьке мистецтво відійшло від примітивних форм мистецтва гомерівського періоду. Воно стало набагато складнішим, стало на шлях **реалістичного** розвитку.

У греків було особливе світосприйняття. Вони цінували реальні можливості та здібності людини – не надлюдини, а звичайної, політично

активної людини-громадянина. Ці здібності й можливості були зведені у вищий художній принцип, в естетичний ідеал Греції.

Грецьке мистецтво прямувало до людської міри в усьому. Його улюблений образ – стрункий юнак-атлет.

Мистецтво Греції створило новий тип будівлі, який став відображенням ідей демосу, тобто вільних громадян міста-держави. Такою будівлею був грецький храм, який був центром найважливіших подій суспільного життя громадян. Храм був сховищем громадської казни та художніх скарбів, площа перед ним була місцем зборів і святкувань. Храм утілював ідею єдності, величі й досконалості полісу (міста-держави).

Архітектурні форми грецького храму склалися поступово, жертовник був винесений із будівлі храму на площу перед ним. Храм знаходився в центрі акрополя або міської площі.



Храм, присвячений богу, був завжди звернений головним фасадом на схід. Храми, присвячені героям, які прирівнювалися до богів після смерті, були зверненими на захід, у бік царства мертвих.

Найпростішим типом кам'яного архаїчного храму був так званий «**храм в антах**» - на його фасаді між



антами (виступами бокових стін) були розміщені дві колони.

Як головна споруда полісу «храм в антах» не підходив: він був дуже замкнений та розрахований на сприйняття тільки з фасаду.

Більш досконалим типом храму був **простиць**, на передньому фасаді якого були розміщені чотири колони.

В **амфіпростиї** колонада прикрашала як передній, так і задній фасади, де був вхід у скарбницю.



Класичним типом грецького храму став **периптер**, тобто храм, що мав прямокутну форму та був оточений з усіх чотирьох боків колонадою. Створення периптеру дало змогу вільно розміщувати будівлю в просторі та надавало всьому устрою храму урочистості та простоти. Основні елементи конструкції периптеру дуже прості та глибоко народні за своїм походженням. Звідси походить двосхилий дах і балкові перекриття; колони також походять від дерев'яних стовпів.

В результаті цих змін склалася цільна художньо обґрунтована архітектурна система, яка пізніше, у римлян, дістала назву **ордеру** (що означає порядок).

В епоху архаїки склалися – **доричний орден** та **іонійський орден**. Це відповідало й двом основним місцевим школам у мистецтві.

Доричний ордер утілював ідею мужності, тобто гармонію сили та вродистої суворості.



Дорический



Ионический



Коринфский

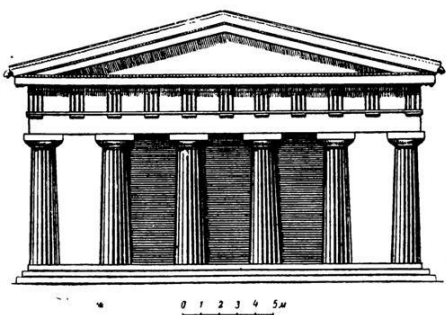
Іонійський ордер натомість був легким, струнким, ошатним; коли в іонійському ордері колони замінювалися каріатидами, то не випадково ставилися саме ошатні жіночі фігури. Грецька ордерна система не була відірваним трафаретом, який механічно повторювався в

кожному храмі. Кожний храм створювався саме для цих умов, для цього місця. Саме ж рішення храму мало творчий, індивідуальний характер і виходило з умов навколишнього середовища. Фронтони храмів заповнювалися скульптурою.



Дорична колона виникла на Пелопоннеському півострові та в Сицилії й Південній Італії в VII ст. до н. е. і складалася з масивного стовпа з вертикальними півкрулими бороздами – канелюрами, що сходилися в одній лінії. Колона зверху закінчується зверху капітеллю. Висота доричної колони 4–6 нижніх діаметрів колони.

Колона іонійського ордеру до виникла пізніше – наприкінці VII ст. до н.е. в малоазійській та острівній Греції, вона була легка та струнка, вона вища й тонша за своїми пропорціями, її висота дорівнює 8–10 нижніх діаметрів. Канелюри в іонійській колоні відокремлені плоскими зрізами граней, від цього кількість вертикальних ліній ніби подвоювалася. Капітель іонійського ордеру мала два витончених завитки – **волюти**.



55. Храм Аполлона в Коринфі, фасад (реконструкція).

Однією з найбільш довершених споруд пізньої архаїки (побудований у VI ст. до н.е.) був храм Аполлона в Коринфі (на Пелопоннесі) у доричному ордері. Він мав видовжену форму : на фасаді 6 колон, а на довгих сторонах – 15.

Іонічна архітектура, яка розвивалася в архаїчний період у тому ж напрямі, що й дорична, відрізнялася від неї більш багатим декором, витонченістю і легкістю, мала більш урочистий вигляд, більші розміри й багатство декору. Із архаїчних храмів Іонії найбільш відомим був храм Артеміди до н. е.), довжину.

Не
храмах



Храми

коли *боги*

їхня оселя мала втілювати ідею суворості мужності. Саме у добу архаїки найчастіше використовували доричний ордер, що відповідав ідеям громадянської звитяги, напруженню духовних сил.

Храми іонічного ордеру набули поширення, коли виникла необхідність упередження торжества *богів*, що дарували благополучне буття своїм земним дітям, а їхні оселі мали стати підтвердженням мажорного характеру (храм Ніки Аптерос, 420 р. до н. е.).

В епоху класики, розвинувся *корінфський ордер* – близький до іонійського, а відрізнявся він головним чином тим, що в ньому витончені, стрункі та легкі стовбури колон з пропорціями колони - 12 нижніх діаметрів. Колони увінчані пишною і складною капітеллю з рослинного орнаменту – стилізованого листя аканфу та завитків – волют.

В архаїчній архітектурі як іонійського, так і доричного ордеру, що будувалася з вапняку, дістало широке застосування яскраве розфарбування. Основним було сполучення червоного та синього кольорів. Розфарбовували фронти й скульптура, що прикрашала архаїчні храми. Фарбування підвищувало відчуття святковості й урочистості архітектури та підкреслювало архітектоніку його частин.

Період архаїки був періодом розквіту художніх ремесел. Потреба у виробі прикладного мистецтва була спричинена зростанням статків значної частини вільного населення та розвитком заморської торгівлі. Особливо високого розквіту досягла грецька кераміка. Грецькі вазислужували для найрізноманітніших цілей та потреб. Вони були різноманітними за формою й розмірами. Зазвичай, вазивкривалися художнім розписом. Багато ваз мають підписи майстрів, які їх створили, а інколи і двох – кераміста та художника. Це говорить про відчуття цінності особистості та її здібностей.

випадково іноді у доричних колони замінювали чоловічими фігурами – атлантами, а в іонічних – жіночими, каріатидами.

доричного ордеру з'явилися, сприймалися як захисники, а

У VII – VI ст. до н. е. склалася система постійних форм ваз, що мали різні призначення. **Амфора** призначалася для зберігання вина й олії; **кратер** – для змішування води з вином; у стрункому **лекіфі** зберігалися ефірні олії.



Розміщення рисунків на вазах та їх композиційний стрій були тісно пов'язані з формою вази. Еволюція вазових розписів ішла від схематичних і відсторонено декоративних зображень до композицій розгорнено-сюжетного характеру, які наочно оповідала про дії та вчинки героїв.

Вази з островів Мелосу, Родосу й з Коринфу вирізнялися декоративним характером розпису. Ці розписи виконувалися коричневою фарбою декількох тонів, від майже червоного до темно-коричневого. Художники цих ваз сполучали в одній композиції схематичні зображення людини, тварин або фантастичних істот із суто орнаментальними мотивами, намагаючись заповнити все поле композиції, не залишаючи вільних місць, і цим створювалось враження декоративного цілого.

Принципової різниці між зображенням людини та орнаментом майстер не бачив. У VI ст. до н.е. на зміну «орієнталістичному» стилю прийшов так званий, чорнофігурний вазопис. Візерунчастий орнамент був витіснений чітким силуетним малюнком, який характеризував загальний вигляд фігури і більш виразно передавав жести й рухи. Малюнки людей та тварин заливалися чорним лаком і чітко вирізнялися на червонуватому тлі обпаленої глини. Інколи додавали білий колір та прошкрябували візерунок одягу, волосся по поверхні лаку.



Богині з гранатовим яблуком. Голова Артеміді з острова Делоса поставлена прямо, волосся симетрично спадає на плечі, руки



опущені вздовж тіла. Намагання надати виразності обличчю статуї привело до появи так званої архаїчної посмішки

Найбільш передовою з грецьких художніх шкіл стала аттична школа з Афінами - головним містом Аттики. Твори аттичної школи цього часу вирізняються глибоким почуттям пластики та об'ємності людського тіла. Одним із вищих досягнень архаїчного мистецтва Афін були статуї дівчат

(кор) у нарядному вбранні. Ці статуї були створені не тільки художниками Афін, але й іонійськими скульпторами. Серед них особливо вирізняється «Дівчина в пеплосі» і відома статуя, яку називають «Кора з Акрополя».

Статуя «Кора з Акрополя». 520 – 510 рр. до н. е

Період класики – розквіт грецького мистецтва

Мистецтво класики – це мистецтво грецького міста-держави в період його розквіту. Реформи в кінці VI ст. до н. е. утвердили в Афінах остаточну перемогу демосу над аристократією – евпатридами; в результаті цих реформ було закладено основи для швидкого розвитку афінської рабовласницької демократії.

На початок V ст. до н. е. склалося два найбільш протилежних за своїм устроєм міста-держави Греції: *Афіни* і *Спарта*. Розподіл Греції на незалежні поліси, які конкурували один із одним, почало гальмувати подальший розвиток рабовласницького суспільства. Тривалі Пелопонеські війни (431 – 404 рр. до н. е.) між двома союзами міст, які очолювались Афінами і Спартою, прискорили економічну та політичну кризу полісів.

Історія мистецтва в цей період була історією подолання старої художньої культури та поступової підготовки принципів *реалістичного мистецтва*. Це відображається і в архітектурі, й у скульптурі, й у вазописі.

З перших десятиліть V ст. до н. е. почався класичний період розвитку грецької культури і мистецтва. Для Стародавньої Греції це був період найвищого розквіту драми, політичного красномовства, архітектури, скульптури, монументального живопису та вазопису.

У скульптурі, як у круглій, так і в рельєфах, відбувається подолання елементів геометричного спрощення й схематизму, поступовий перехід від умовно-декоративних зображень до реалістичних тенденцій.

Еволюція вазових розписів йшла також від схематичних і відсторонено-декоративних зображень до композицій розгорнутого сюжетного характеру, що наочно розповідає про дії та вчинки героїв.

Художники цього часу знайшли нові художні засоби для створення монументального мистецтва, які втілили у своїх образах етичні та естетичні ідеали рабовласницької демократії, що перемогла. Зображення людини в усьому багатстві її дій, пошуки узагальнених типових образів, побудова реалістичної групової композиції, нове розуміння синтезу скульптури й архітектури, рішуче звернення до сцен із реального повсякденного життя (особливо у вазопису) стали важливими, основними рисами цього періоду розвитку в класичному грецькому мистецтві.

Художні твори періоду високої класики вирізнялися героїчною величчю, монументальністю і гармонійністю людських образів й одночасно життєвою невимушеністю, природністю та простотою. В ці роки творили великі майстри грецького мистецтва:

- скульптори Фідій і Поліклет,
- архітектори Іктин і Каллікрат.

Однак мистецтво класики деякою мірою втратило героїчний характер, ясну гармонію своїх монументальних образів. У мистецтві великих майстрів розроблялися нові завдання *розкриття в образах світу внутрішніх переживань людини або бурхливої людської діяльності*. Їх мистецтво стало більш драматичним і ліричним, більш психологічно поглибленим.

Мистецтво ранньої класики (490 – 450 рр. до н.е.). Це період широкого будівництва громадських архітектурних споруд, створення монументальної скульптури та фресок, які стверджували силу й значення грецьких полісів, велич і красу людини. Риси архаїчної умовності деякий час давали про себе знати і у вазопису й особливо в скульптурі. Але тепер це були лише пережитки архаїчної традиції.

Грецьке мистецтво протягом першої третини V ст. до н.е. було пронизано пошуками методів реалістичного зображення людини, в першу чергу, правдивої передачі руху та створення природної вільної від принципів декоративної симетрії групової композиції.

В *архітектурі* в цей час провідну роль відігравав доричний ордер. Периптер став пануючим типом будівлі в грецькій монументальній архітектурі.

За своїми пропорціями храми стали менш витягнутими, більш цілісними, і в них була подолана неспіврозмірність архаїчних архітектурних пропорцій. У великих храмах внутрішнє приміщення – наос – звичайно розділявся двома поздовжніми рядами колон на три частини.



Звичайним співвідношенням числа колон головного та бокового фасадів стало 6 до 13 або 8 до 17. У глибині центральної частини наосу, прямо навпроти входу знаходилася статуя божества. Кожний храм поєднував в собі загальні принципи з моментами, притаманними тільки певному храму. Це надавало йому індивідуальності.

Храм Зевса в Олімпії, побудований між 468 і 456 рр. до н. е.

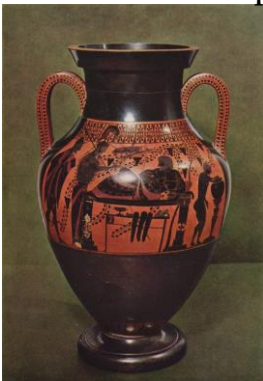
Найбільш повно типові риси архітектури ранньої класики втілилися в *храмі Зевса в Олімпії*, що мав значення загальноеллінського святилища та був найбільшим храмом усього Пелопонесу.

На фронтонах були зображені легендарні змагання на колісницях та битва греків з кентаврами, на метопах – подвиги Геракла. Всередині храму із середини V ст. до н.е. розміщувалася виконана із золота та слонової кістки статуя Зевса роботи Фідія. Таким чином, у храмі Зевса в Олімпії вже дістав своє втілення характерний для класичної Греції синтез архітектури та скульптури, й були остаточно затверджені принципи архітектурної класики.

Храм Посейдона в Пестумі, побудований у другій чверті V ст. до н. е., добре зберігся. Стилобат невисокий, сходинки низькі, але широкі. Колони масивні, співвідношення 6 до 14. Здалеку храм із його відносно невисокими колонами здається трохи меншим, ніж у дійсності, й разом із тим, дуже компактным за формою.



Розпис на амфорах. Дуже важливою частиною грецького мистецтва в класичний період був вазопис. У цей період червонофігурний вазопис остаточно витіснив чорнофігурний. Ця техніка давала можливість реалістично зобразити об'єм і рух, будувати будь-які ракурси, природно та вільно моделювати людське тіло. Замість плаского силуету чорнофігурного вазопису художники почали будувати тримірні тіла, взяті в різноманітних поворотах і ракурсах. Майстри червонофігурного вазопису намагалися не лише конкретно зображати тіло і рух людини – вони прийшли до нового, реалістичного розуміння композиції, постійно малюючи складні сцени міфологічного та побутового змісту. У деякому відношенні розвиток вазопису визначив розвиток скульптури. Композиція вазопису ранньої класики ставала все більш закінченою та цілісною. В межах відведеної для композиції поверхні вази художники передавали найрізноманітніші сцени повсякденного життя, так само як і героїчні події міфів гомерівського епосу.



Скульптура. У північній частині Пелопонесу скульптура розробляла в основному завдання створення спокійно стоячої людської фігури. Один із майстрів школи, Агелад, уже на початку V ст. до н.е. намагався розв'язати проблему надання руху спокійно стоячій фігурі. Він переніс центр тяжіння фігури на одну ногу, це дало змогу досягнути природності пози людської фігури. Велике значення мало також послідовне розроблення продуманої системи пропорцій людського тіла.

Майстри різними шляхами йшли до спільної мети – створення реалістичного образу досконалої людини в русі.

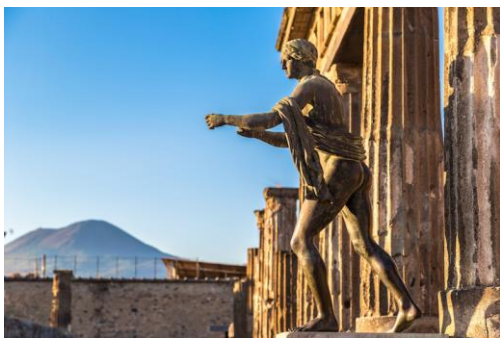
Важливою особливістю грецької скульптури періоду класики був її нерозривний зв'язок із громадським життям, яке відбивалося як у характері образів, так і в її місці на міській площі. Розглянемо скульптурні зображення на фронтонах храму Афіни Афай.



падаючого тіла підкреслено вертикально поставленим щитом.

Одним із найбільш послідовних новаторів ранньої класики був **Піфагор Регійський**. Основною метою його творчості було реалістичне зображення людини в природно-життєвому русі. Йому приписується статуя «Гіацинт». Майстер зобразив юнака в той момент, коли він спостерігає за польотом диска; він підняв голову, вага тіла перенесена на одну ногу.

Мотив руху пораненого воїна відтворений у відповідності до життєвої правди. Деякою мірою скульптор оволодів не лише передаванням зовнішніх ознак руху, але і зображенням через цей рух внутрішнього стану людини. Ритм



Реалістична типізація образу людини цілком переносилася майстрами ранньої класики і на образи богів. «Аполлон із Помпеї» являє собою римську копію грецької статуї др. чверті V ст. до н.е. Він відрізняється від



архаїчних «аполлонів» не лише більш реалістичним моделюванням форм

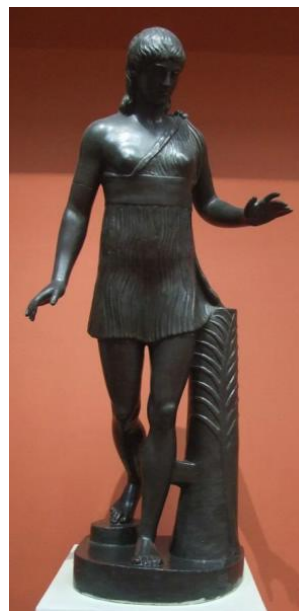
тіла, але й зовсім іншим принципом композиційного вирішення фігури. Вся вага тіла перенесена на одну ліву ногу, права нога дещо відставлена вбік і вперед, наданий легкий поворот плечовому поясу по відношенню до стегон. У статуях такого зразка повністю була подолана умовна фронтальна композиція та замкненість архаїчних зразків статуй.



Героїчний характер естетичних ідеалів ранньої класики отримав своє довершене втілення в бронзовій статуї «Зевса Громовержця», знайденої в 1928 році на дні моря біля берегів острова Евбеї. Ця велика статуя (висотою

більше ніж 2 м) відрізняється ще більшим реалізмом моделюванні форм тіла. Широко розставлені, дещо зігнуті ноги надають пружності стрімкому кроку фігури.

Великим успіхом у зображенні реального руху та разом із тим у створенні реалістично правдивого та типового образу була поява такої статуї, як «Переможниця з бігу». Одягнена в короткий хітон, із відкритою правою груद्धю, дівчина зображена в момент закінчення бігу.



у



Важливим кроком до високої класики були фронтонні групи храму Зевса в Олімпії. Західний фронтон, на якому зображена битва лапіфів із кентаврами, дійшов значно менш ушкодженням. Особливо цінним є те, що збереглося багато голів статуй.

Реалізм класики V ст. до н. е. вирізнявся своєю, тільки йому властивою системою засобів виразності. Пропорції тіла і розмаїття форм руху вже в ранній класиці стали важливими засобами характеристики загального стану духу, якому відповідав цей рух. Обличчя людини в класичній скульптурі звільнилося від психологічної застигlosti та відстороненості.

Розповсюдженим видом портретної скульптури була **статуя переможця на олімпійських змаганнях**. З точки зору давніх греків, переможець своєю перемогою стверджував славу рідного міста, ця статуя замовлялася самим полісом для уславлення не лише переможця, а й

самого міста. Саме в такому плані він і зображувався художником – *доблесний дух у гармонійно розвиненому тілі*; це вважалося найбільш цінним у людині. Самі портрети були позбавлені індивідуальних характеристик.



Пошуки героїчних, типово-узагальнених образів виразилися в діяльності великого грецького скульптора *Мирона з Елевтер*. Мирон працював в Афінах на початку третьої чверті V ст. до н.е. З найбільшою силою особливості мистецтва Мирона виражені в «Дискоболі».

В Афінах і при Периклі збереглося старе, нерегулярне планування. Але місто прикрасилося численними новими спорудами: критими *портиками* (стоями), *гімнасіями* – школами, *палестрами* – приміщеннями для навчання хлопчиків гімнастиці тощо. Стіни цих громадських

будівель часто вкривалися монументальним живописом.

Найголовнішою спорудою епохи Перикла був новий ансамбль *Афінського акрополя*, який панував над містом та його околицями. На Акрополі розмістилися основні святилища афінян:

- *Парфенон* – храм Афіни Діви, богині мудрості й покровительки Афін.
- розташовувалася казна Афін;
- у будівлі *Пропілей*, які слугували входом в Акрополь, знаходилася бібліотека та картинна галерея (пінакотека).



Відчуття зв'язку архітектури з пейзажем з оточуючою природою – характерна риса грецького мистецтва. Грецькі архітектори чудово вибирали місця для своїх будівель. Храми будувалися на вершинах пагорбів, у точці сходу двох гірських гребенів, на терасах гірських схилів.

Планування та будівництво Акрополя при Периклі було виконане за єдиним продуманим планом і в порівняно короткий термін під загальним керівництвом великого скульптора Греції – Фідія. Всі основні споруди Акрополя були збудовані між 449 і 421 рр. до н. е.

Повністю зміст планування Акрополя можна зрозуміти, лише враховуючи рух урочистих процесій у дні загальних святкувань. На свято Великих Панафіней – день, коли від імені всього полісу афінські дівчата приносили в дар богині Афіні витканий ними пеплос, – процесія входила на Акрополь із заходу. Дорога йшла нагору, до Пропілей, побудованих архітектором Мнесиклом у 437 – 432 рр. до н. е.

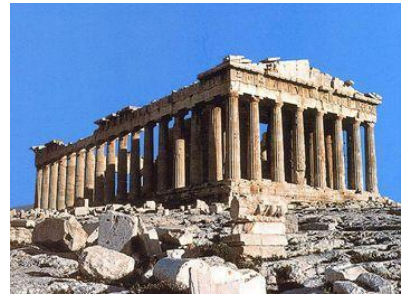
Маленький храм Нікі Аптерос, тобто Безкрилої Перемоги (безкрилої – щоб вона ніколи не полетіла з Афін). Цей невеликий за розмірами храм

був побудований архітектором Каллікратом між 449 і 421 рр. до н.е. Він перший на вході до Акрополя зустрічає процесію.

На площі Акрополя стояла колосальна (7 м висотою) статуя Афіни Промакос (Завойовниці), створена Фідієм. **Парфенон** був розташований прямо навпроти входу до Акрополя. Святкова процесія рухалася вздовж північної колонади Парфенону до його головного, східного фасаду.

Велика будівля Парфенону була врівноважена невеликим **храмом Ерехтейон**, який стояв на іншому боці площі.

Творцями Парфенону були Іктін і Каллікрат, які почали будівництво в 447 р. до н. е. і закінчили його в 438 р. до н. е. Скульптурні роботи виконані **Фідієм** та його помічниками.



Питання для самоконтролю:

- Назвіть основні етапи розвитку античної культури.
- Які особливості архітектури і живопису Криту?
- Які особливості архітектурних споруд Мікен?
- Які особливості композиції античного храму?
- Який характер мала кераміка геометричного стилю?
- Який характер композиції чорнофігурного вазопису?
- Який характер мала скульптура архаїки?
- Назвіть види ордерів та складові частини ордерної системи Греції.

Тема 3. Соціально-психологічний вплив мистецтва Еллінізму та Стародавнього Риму

Мистецтво епохи Еллінізму

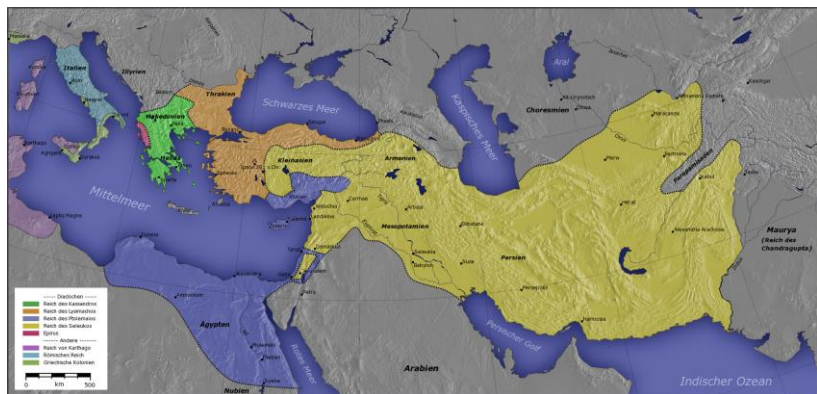
Еллінізм - завершальний період давньогрецької культури, який настав після смерті Александра Македонського (356-323 рр. до н.е.), на територіях об'єднаних його імперією.

Еллінізм тривав у період від 323 до 30 рр. до н.е.

Величезна імперія, завойована Александром після його смерті розпалася на декілька нових монархій.

Греція залишилась художнім центром, збагачуючи інші культури еллінським стилем. Культура еллінізму формувалася внаслідок з'єднання класичних грецьких традицій з традиціями східних цивілізацій.

Мистецтво здійснило грандіозні проекти, у тому числі чудеса світу:



Фаросський маяк висотою 140 м, зведений на острові Фарос біля входу в гавань Александрії (Єгипет)



Колос Родоський - бронзова 30-и метрова статуя бога сонця Геліоса, споруджена на честь відбиття облоги (уявна реконструкція)

У цей час виникають три нові філософські школи: **скептицизм** (досягнення незворушності духу), **епікуреїзм** (досягнення щастя і духовного блаженства через помірність задоволеннях), **стоїцизм** (філософія безпристрасності та чесності). Об'єднувала їх загальна зосередженість на питаннях поведінки людини, досягнення нею внутрішньої незалежності від навколишнього світу.

Для еллінізму характерні прагнення вийти за рамки людського і «прорватися» у світ богів.

Звідси прагнення увічнити себе в грандіозних пам'ятках, тяга до надмірності. Нові міста пишно прикрашались і розбудовували у формі квадратних кварталів.

Художніми центрами в епоху еллінізму стали міста Александрія (Єгипет), Пергам (Передня Азія), острів Родос.

У мистецтві скульптури визначилося два напрямки – течія трагічного романтизму, течія ліричної утечі у світ фантазій.

Мистецька течія трагічного романтизму

Зображувалися сюжети, взяті з історії та міфології, і герої поставали в момент найвищої напруги. Приклади:

Рельєфи Пергамського вівтаря, що зображають боротьбу олімпійських богів зі потворними синами Землі – гігантами (180—160 рр. до н. е.). Перебуває в музеї Берліну.

- <https://www.dw.com/uk/%D0%B2%D1%96%D1%80%D1%82%D1%83%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B0-%D0%BF%D0%BE%D0%B4%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B6-%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%B8%D0%BC-%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B3%D0%B0%D0%BC%D0%BE%D0%BC-%D1%83-%D0%B1%D0%B5%D1%80%D0%BB%D1%96%D0%BD%D1%96/g-46356774>



Скульптура «Лаокоон» чудово зображає непомірні людські страждання і зусилля в боротьбі за життя. Троянський жрець Лаокоон попереджав троянців про знищення міста якщо вони візьмуть троянського дерев'яного коня, залишеного греками. За це богиня Афінa покарала його, пославши на нього велетенських змій. Композиція досі не має собі рівних в історії мистецтва.



Бик Фарнезе — антична багатофігурна скульптурна група, що зображує покарання Дірке (дочки Геліоса, дружини Ліка), яку покарали за знущання з Антіопи

- <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D1%82%D1%96%D0%BE%D0%BF%D0%B0>

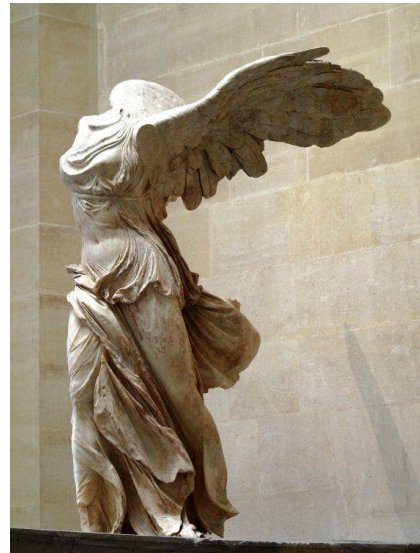
Є характерним твором епохи еллінізму.



Галл, який вбиває дружину і себе (230 р. до н.е.)



Скульптура Ніки Самофракійської (богині Перемоги) - це втілена радість, нестримний порив, спрямованість вперед. Оригінал знаходиться в колекції Лувра.



Особливості скульптури Еллінізму :

<https://www.youtube.com/watch?v=h5l3TNvkGtE>

Мистецька течія ліричної утечі у світ фантазій

- відхід у світ душевних переживань.

Афродіта Кнідська (350 до н. е.) - перше монументальне зображення повністю оголеної жіночої фігури. найвідоміше зображення богині Афродіти. Скульптор Праксітель. Оригінал не зберігся, існують копії.

Багато мандрівників прибували в Кнід спеціально, щоб її побачити. це сприяло розвитку міста. Афродіта перебувала у храмі просто неба, доступна для огляду з усіх боків.



Венера (Афродіта) Мілоська (150 р. до н.е.). Знайдена в 1820 р на острові Мілос. Автор грецький скульптор Агесандр. Відображає спрагу людей неспокійної епохи еллінізму до краси, гармонії і любові. Знаходиться в Луврі (Париж)



Апоксиомен — один з типів давньогрецького зображення атлета. Скульптор Лісіпп.



До кінця епохи еллінізму мистецтво починає втрачати свій моральний і громадянський пафос, починає змальовувати побутову

тематику.

Розвивається мистецтво малих форм – гліптика (мініатюрна різьба по каменю), ювелірне мистецтво з золота і дорогоцінних каменів (дивись: <https://vsviti.com.ua/collections/83791>).



За часів еллінізму були зроблені значні досягнення у розвитку математики і техніки - Евклід (III ст. до н.е.), Архімед із Сиракуз (287-211 рр. до н.е.; сформулював закон важеля; збудував військові машини для захисту міста від нападів ворогів); Ктесибій (II ст. до н.е.) створив зубчасте

колесо, водяний годинник, насос; Герой Александрійський (150-100 рр. до н.е.) сконструював фонтани. Географ Ератосфен доволі точно обчислив довжину окружності земної кулі, помилившись на 50 км.

Александрія Єгипетська стала найбільшим містом світу. Прямі і широкі вулиці, зручні для їзди верхи і на возах, тут розміщувалися гімнасії, будівля суду, храми, прекрасні палаці.

Однак цей розквіт елліністичного світу незабаром зупинить нова сила - римляни, які несли загибель великої культури, що виразила себе у формах усіх мистецтв.

Особливість світогляду та мистецтва в культурі Стародавнього Риму

Хронологія давньоримського мистецтва охоплює такі періоди:

Республіканський період — кін. 5 — кін. 1 ст. до н. е.;

Імператорський період — кін. 1 ст. до н. е. — 5 ст. н. е.

Греки відчували єдність своїх особистих інтересів та інтересів суспільних, а себе — як органічну частку полісної спільноти. Греки сповідували культ краси вільної особистості

Римська держава з жорсткою системою управління протистояла окремій людині. Римляни сповідували культ влади і сили. Римська імперія потребувала суворої системи управління, що здійснювала насилля не лише над рабами, а й над вільними людьми. Відносини між особистістю та державою реалізовувалися як протиставлення.

Протиріччя між особистістю і державою осмислювалось філософією **стоїків**: у підкоренні особистих інтересів державним (суспільним) інтересам, підкорення емоцій розуму.

Для римської людини покликанням було займатися справами суспільства, побудови держави. Римська держава століттями була метою і сенсом існування громадян. Свій героїзм громадянин зробив засобом служіння державі. Героїзм набув рис громадянськості.

Римська ідея стала сильніша навіть за злочин вбивства, тому Горацій стає героєм, коли вбиває свою сестру, яка оплакувала свого нареченого Куріація, ворога Риму.

Поступово у Римі, де держава протиставила себе індивідууму, на відміну від еллінської єдності громадянина та поліса, почався процес відчуження, відособлення людини.

Конфлікт між особистістю та суспільством відобразився у поширенні філософії **стоїків**, які вбачали розв'язання проблем у підкоренні пристрастей розуму.

Однак з часом тема швидкоплинності людського існування знайшла утілення в зародженні **гедонізму** - у поета Горація обернулася закликом до насолоди життям ("Лови мить!" з оди "До Левконої").

Із великої кількості античних міфів Овідій вибрав міфи з перетвореннями, метаморфозами, певно, моделюючи мінливість людської долі.

Апулей також назвав свій роман "Золотий віслук, або Метаморфози", зображуючи у своєму герої Люції маленьку людину — іграшку в руках сліпої могутньої долі, людину, яка прямує шляхом пристрастей, пороку та страждань.

Рим робить акцент не на фізичному космосі (що притаманне для Греції), а на соціальному «космосі». Римська імперія, її могутність — ось сфера естетичної насолоди римлян:

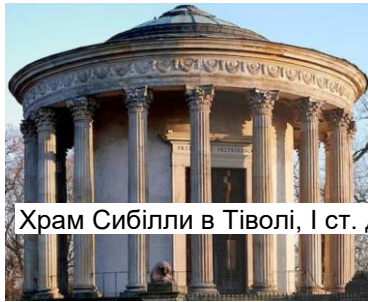
- У поезії — це ушляхення непереможної величі імперії, завойовницьких дій імператорів, утвердження божественного походження влади.
- В архітектурі — величність грандіозних купольних та арочних споруд, амфітеатрів, водогонів-акведуків.
- У скульптурі — офіціоз парадних портретів.

Позитивно для культурної історії Риму вплинуло завоювання грецьких міст, що залучило римлян до більш високої грецької культури, зокрема мови, філософії, літератури. Також Рим запозичив зовнішні ознаки давньогрецьких храмів, театрів, скульптурної пластики (римляни масово копіювали давньогрецькі скульптури).

Різкої зміни зазнало і суспільне становище **митця**. У Греції людина творчої професії займала гідне місце у суспільній ієрархії. В Римі людина творчої професії була наділена правами громадянина, але її зневажали за приналежність до людей фізичної праці. Не випадково римська історія майже не зберегла імен митців.

Архітектура

Пафос світового володарювання живив давньоримську архітектуру, в якій головна увага приділялася спорудам суспільного призначення, що відображували могутність держави та були пристосовані для розміщення великої кількості людей. Цій меті не відповідали гармонійно антропоморфні храми Еллади, які будувались як органічна частина природного оточення.



Храм Сибілли в Тіволі, I ст. до н. е.

Римські архітектори позбавили композицію храму можливості кругового огляду, зорієнтували його фронтально і створили так званий **псевдопериптер** з входом на фасаді.

Якщо у давньогрецькій архітектурі ордер відіграв конструктивну роль, то у давньоримській — декоративну. Опорну функцію виконувала стіна, яку оформлювали колонами коринфського або запозиченого від етрусків **тосканського** ордеру.

Тосканський ордер — один з архітектурних ордерів. Назва пов'язана з архітектурою етрусків (тусків). Схожий до доричного ордеру.

Стовбури колон, що мають більшу товщину, ніж доричні — гладкі, без канелюр.

Висота колон дорівнює 7 нижнім діаметрам. Колонна завершується простою круглою капітеллю.

Колони обробляли штукатурки, капітель готували ліпники і встановлювали її після обробки колони.

Зовні будівлі тосканського ордеру виглядали міцними і значними, символізували фізичну міць і силу та використовувалися, головним чином, як споруди господарського або військового (оборонного) призначення.



Римський дух знайшов естетичне втілення у знаменитому храмі **Пантеоні**, створеному архітектором Аполлодором Дамаським близько 118—125 рр. н. е.



Цей храм, присвячений усім богам, уславлював об'єднувальні поривання імперії, що підпорядковувала Римській державі багато різних народів, вірувань, культур. Це зумовило центрично-купольну композицію храму. Купол, що перекриває велетенську ротонду Пантеону, немов об'єднує та

увінчує Всесвіт, уособлюючи могутність, єдність імперії: куля в античності була символом вічності, досконалості. Гладка зовнішня стіна ротонди Пантеону, перервана лише могутнім портиком з колонами коринфського ордеру, справляє враження величного кам'яного масиву, який владно поглинає у замкненість свого простору будь-яку окремішність.

Інтер'єр Пантеону вражає грандіозністю цілісного підкупольного простору, осяяного потоком світла, що ллється з отвору в центрі купола.

Асимільований римлянами грецький пантеон богів утратив свою людяність, піднесеність, громадянськість, набувши прозаїчності, безпристрасності, розсудливого впорядкування.

Боги набули суто функціонального значення: божество родючості, миру, удачі, турботи, лінощів, спокою; божество, що допомагає породіллі, охороняє худобу, зберігає врожай тощо.

Бог для римлянина — засіб досягнення своєї практичної мети. Спілкування з божеством нічим не схоже на піднесене захоплення громадянина Еллади, це, швидше, базарна угода, за якою прохання виконувалося в обмін на щось рівноцінне.

Давньоримською архітектурою для масових видовищ стали замкненої форми **амфітеатри**, які мали об'єднувати у відокремленому просторі **тисячі глядачів**. Монолітна стіна з численними арками стала основою архітектурного образу римського Колізею (75—90 рр. н. е.), що нагадує переможну ходу римських легіонерів, сприймаються як уособлення імперської величі, державної могутності та сили. Центром композиції Колізею є арена, оточена східчастими лавами для глядачів, що піднімалися уверх.



Тріумфальні арки набули самостійного значення як пам'ятний знак церемонії в'їзду переможного війська до Риму. Проходження імператора під склепінням тріумфальної арки-небосхилу, оздобленого рельєфами з фігурами богинь перемоги Вікторій, уособлювало схід сонця і прирівнювало правителя до божественних істот.

До найкращих зразків таких споруд належить однопрогонна тріумфальна арка Тіта (81 р. н. е.).

Композиції тріумфальних арок з часом набули пишного декоративного оздоблення. Прикладами є Трипрогонні тріумфальні арки.

Арка Септимія Севера (кінець II ст. н. е.)



Арка Костянтина (IV ст. н. е.).



Колона Траяна, 113 р. н.е.



Колона Марка Аврелія, 180—190 рр. н.е.

Тріумфальні колони – будувались як ознака могутності імперської влади.

Колону оповивали спіралеподібною стрічкою рельєфи, на яких було зображено епізоди найзначніших діянь імператора: сцени боїв, будні військових походів, будівництва доріг та мостів, військові ради, дипломатичні переговори. Увінчувала колону статуя самого імператора, який легким змахом руки начебто приводить у рух тисячний натовп.

Містобудування. Раціонально організоване містобудування, прагматичне планування великих міст відповідало умовам життя — багатолюдності суспільних зібрань, видовищним формам дозвілля, грандіозному розмаху торгівлі, войовничому духу та суворій дисципліні.

Суспільним центром міста був *форум* — майдан, що слугував місцем народних зібрань, військових тріумфів, політичних подій, культових ритуалів, торгів. На форумі будували храми, базиліки, ринки, колонади, зводили пам'ятники знаним громадянам, політичним діячам.

До найдавніших римських споруд належить *республіканський форум Романум*, до якого пізніше приєдналися *форум Цезаря*, *форум Траяна*.

Форум Траяна був споруджений архітектором Аполлодором Дамаським у вигляді прямокутного майдану, оточеного з усіх боків колонадою та аркадою з тріумфальною аркою в якості входу. Смысловим центром була бронзова статуя імператора Траяна, а вінчали композицію п'ятиповерхова будівля ринку, п'ятинефна базиліка Ульпія, перистильний двір, храм і дві бібліотеки.

Форум Романум (VI ст. до н. е.)



Форум Цезаря (I ст. до н. е.)



Форум Траяна (109—113 рр. н. е.)



Громадські терми. У перенаселених містах будували багатоповерхові будинки. Міське життя потребувало появи нового типу споруд - **терм** — загальнодоступних лазень, які були цілим комплексом власне купалень, гімнастичних залів, дворів-садів, ігрових майданчиків, бібліотек.

Терми Каракалли (поч. III ст. до н. е.)



Терми Діоклетіана (кін. III ст. н. е.)



Потужні акведуки постачали воду у великі міста.

Акведук Аппія Клавдія, 311 р. до н. е.



Акведук Марція, 144 р. до н. е.





Передчуттям архітектурних задач у майбутньому стало будівництво **базилік**. Римська базиліка була спорудою цивільною, призначеною для розміщення великих мас людей під час торгових оборудок, політичних зібрань і ведення судових справ.

Базиліка Максенція на Римському форумі (306—312 рр. до н. е.) мала внутрішній простір, розділений на поздовжні частини — нефи, центральний з яких завершувався напівкруглою апсидою. Склепіння перекривало грандіозний внутрішній простір. На противагу інтер'єру екстер'єр базиліки вирішувався досить стриманим декоруванням двома ярусами арочних прогонів.

Розвиток *приватного будівництва*, орієнтація житла на внутрішній простір, інтер'єр були виявом *пізньоантичного індивідуалізму*, цього зворотного боку римського універсалізму та державності.

Скульптура

Абстрактна одиничність римського духу найяскравіше виявилась у розвиненні мистецтва скульптурного портрета — з акцентом на зображення *конкретної характерності індивідуального обличчя*.

Давньоримський скульптурний портрет брав початок від давнього заупокійного культу предків — захисників хатнього вогнища. **Воскові маски**, зняті з облич померлих членів роду, зберігали та виносили на родинні урочистості, а також на похорони, отже, всі представники родового клану, живі й неживі, брали участь у сімейних подіях.

Дефекти обличчя, зморшки, індивідуальні особливості — стають засобами характеристики портретного образу.

Досконалість або потворність людського обличчя, приємна м'якість або гострота рис, енергійна жорсткість або споглядальна проникливість виразу відображувалися у безпристрасному дзеркалі давньоримського скульптурного портрета.

Обличчя людей у римському портреті оповідають історію злетів і падінь Риму.

Портрети республіканської доби (кін. VI—I ст. до н. е.) зберегли атмосферу напруженої політичної боротьби, донесли до нашого часу образи мужніх людей, що сповідають суворі ідеали республіканських чеснот. Цим портретам властиві спрощення форм, схематичність моделювання, жорсткість ліній. Обличчя людини залишалося внутрішньо замкненим, людина знаходила опору у собі самій.

Портрети імператорської доби (I ст. до н. е. — I ст. н. е.) утверджували могутність владолюбних особистостей. Тому й жест руки імператора Августа в його мармуровій статуї підтримуваний напруженим кроком ніг.



Голова імператора Нерона (60 — 80-ті рр. н. е.)

Скульптурні об'єми стали значно більш живописними, отже, експресивними та емоційними.

Активне рельєфне ліплення бюста імператора Веспасіана

(70-ті рр. н. е.) відтворювало образ людини, насмішкуватий розум якої проникає у глибини душі співбесідника.

Бюст імператора Веспасіана

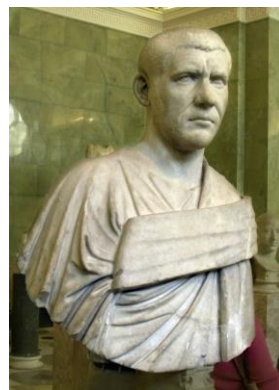
Експресивність портретів цієї доби пов'язана також із тим, що художники почали освоювати не тільки традиційні фронтальні композиції, але й активний динамічний розворот у просторі.



Криза римської імператорської влади (II—IV ст. н. е.) спричинила появу портретних характеристик, сповнених **безмежного владолюбства, егоцентризму, грубої сили**, тобто якостей, що їх потребував час жорстокої та трагічної боротьби за владу. Експресією вирізнялося зображення імператора Каракалли (211—217 рр. н. е.).

Імператор Каракалла

У різких контрастах світлотіньових площин, у хижому, енергійному повороті голови, у неспокійних зникненні очей під глибокою дуг вимальовувався моторошний жорстокого злочинного тирана.



хвилях волосся, у тінню надбрівних характер

Втіленням “варварського” Риму імператорів” сприймалася монументальна пластика Філіппа Аравітіянина (245 р. н. е.) з обличчя,

“солдатських брутально-зображення асиметрією важким підборіддям,



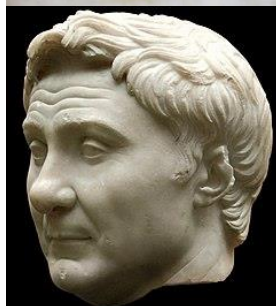
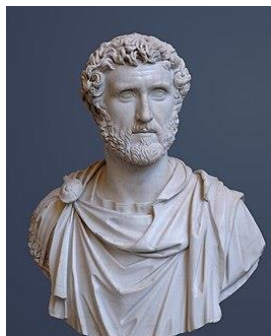
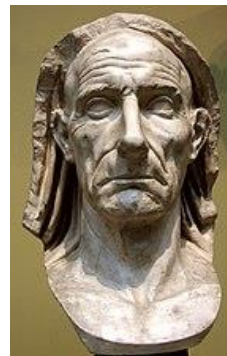
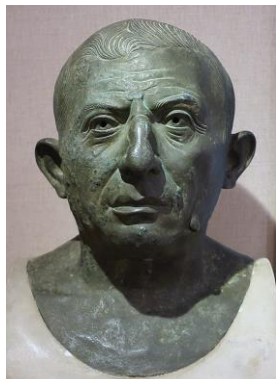
крупним ротом, цупкою шапкою волосся.

Енергійну маску імператорів кризової доби Римської імперії замінив портрет **імператора-філософа Марка Аврелія** (170-ті рр. н. е.), який зображений з печаттю глибоко прихованої туги, блискуче переданої за допомогою м'якого моделювання, матової фактури.

Найбільш емоційним обличчям доби були портрети простих римських громадян, насамперед жіночі портрети. У м'якому моделюванні форм

портрета “Сиріянки” (др. пол. II ст. н. е.) передано динамічний перехід від мінливої іронічної посмішки до болісної сумної втоми.

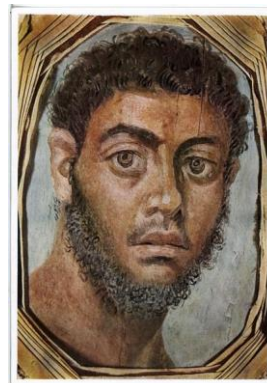
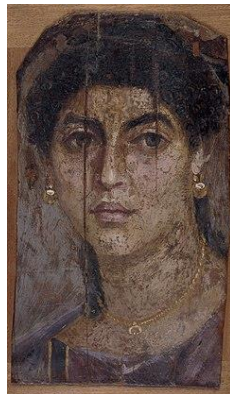
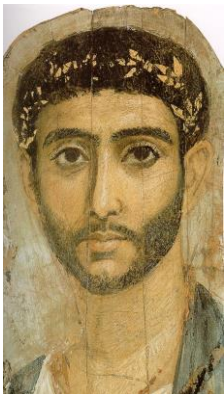
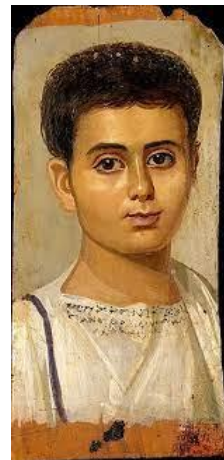
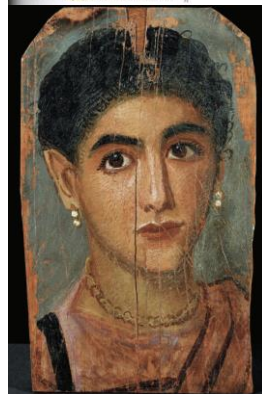
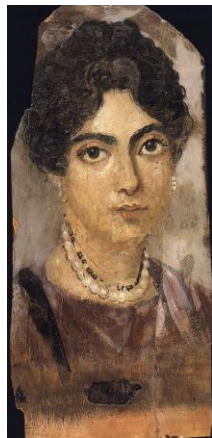
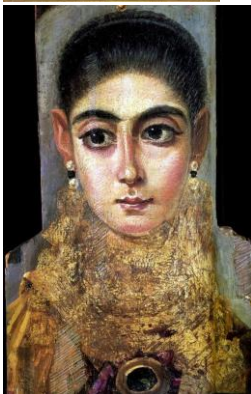
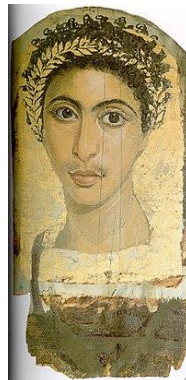
У “Жіночому портреті” (IV ст. н. е.) поривання душі, що страждає, неможливість відшукати у собі силу до життя, покірність долі втілені у неприродно великих очах, з поглядом, спрямованим у безкінечність.

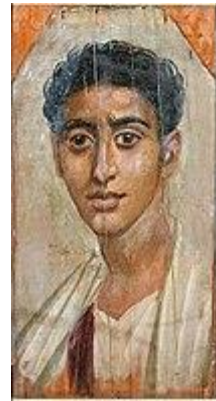


Живописний портрет

Характерна для кризової доби тенденція зображувати широко розплющені очі отримала своє відображення у так званих “фаюмських портретах”, з використанням життєвого тричетвертного повороту голови та живописного ліплення об’єму.

Фаюмські портрети — створені в техніці енкаустики (воскові фарби) поховальні портрети в Елліністичному Єгипті I—III століть. Є елементом видозміненої під грецьким впливом місцевої похоронної традиції: портрет замінює традиційну поховальну маску. Знаходяться в колекції багатьох музеїв світу, в тому числі Британського музею, Лувру, Музеї Метрополітен.





Фаюмські портрети вирізняються увагою до індивідуального темпераменту людини, характеризуючи пізньоантичну особистісність духу. Свою назву отримали за місцем першої великої знахідки в Фаюмській оазі в 1887 році британською експедицією.

Загальною рисою героїв фаюмського портрету було звертання в пошуках надійного, сталого не до самого себе, а до зовнішнього світу. Зникнення енергійності, пристрасності, вольового поривання, спрямування до позалюдського означало відчуття особистістю своєї слабкості.

Так поступово у римську художню традицію проникала спіритуалістичність середньовічної культури, витісняючи специфічну пластичність (нерозчленованість духу та матерії) античного світовідчуття.

Тема 4. Соціально-психологічний вплив культури Середньовіччя

Візантія

Історія Візантії почалася 395 р., коли на уламках Східної римської імперії постала держава з центром у місті Константинополі, і закінчилася 1453 р. падінням столиці під натиском турків-османів. Вона виникла на рубежі двох епох — загибелі пізньої античності та народження середньовічного суспільства. Столицею її став Константинополь (тепер Стамбул), заснований імператором Костянтином I у 324—330 рр., який вирішив створити на місці стародавнього міста Візантія нову столицю Римської імперії.

За однією з легенд, під час облоги міста Візантія, Костянтин оцінив всю вигоду його унікального розташування і дійшов висновку, що саме тут повинна бути його нова столиця. На рішення Костянтина вплинула і неспокійна обстановка в самому Римі, здавна схильному до заворушень і змов. У 324 році відбулося закладення нового міста. Почалося зведення розкішного імператорського палацу, для оздоблення якого з різних місць Греції привезли найкращі твори мистецтва, терм, бібліотек і величезного іподрому.

У середньовіччі Візантія називалася Романією, самі візантійці називали себе ромеями, а свою культуру — ромейською.

Візантійський імператор («Басилевс ромеїв») оголосив себе верховним жерцем. Це знайшло відбиття в офіційному мистецтві Константинополя — будівництві церков та їх оздоблення. В етнічному складі населення Візантії переважало грецька населення. За державну мову імперії в IV-VI ст. правила латина, а від VII ст. до кінця існування Візантії — грецька мова. У соціально-економічній і політичній історії Візантії виділяють 3 основних періоди:

- IV - середина VII ст. - розпад рабовласницьких і початок формування феодальних відносин.
- середина VII – початок XIII ст. – інтенсивний розвиток феодалізму.
- 1204-1453 рр. – посилення феодальної подрібненості, послаблення центральної влади і боротьба з іноземними завойовниками.

Впродовж багатьох століть Візантія була державою чиновників на чолі з верховним чиновником — імператором. У певному розумінні там усі були рівні перед державною машиною, перед бюрократичною машиною. Вшановувалася не особистість імператора, а його посада.

Імператор очолював чиновницьку піраміду, під ним було 60 міністерств. Щоб контролювати цю бюрократію імператори створювали нові й нові інстанції для нагляду. Щоб добитися кар'єрного зростання або вирішити якесь питання кожному чиновнику доводилось сподобатися начальству,

використовувати особисті зв'язки і корупцію. Хабар став нормальною формою ділових відносин.

Щоб не потрапити в опалу чиновники боялися можливих доносів.

“Якщо ти служиш Василевсові – повчає чиновник Кекавмен, - всіляко стережися, коли говориш із своїми товаришами. А якщо мовиться про Василева, то взагалі нічого не відповідай, а зникни геть. Багатьох я знав, котрі втрапили у таку небезпеку. Всіма силами стримуй свій язик і підкоряйся тим, хто стоїть вище. Таємницю свою не розкривай нікому. Не ручайся ніколи ні за кого, навіть якщо це твій близький друг”.

Приватної власності на землю у Візантії не було. Кожний маєток, кожную ділянку імператор міг будь-коли відібрати. Скаржитися на начальство ставало справою безнадійною. Які з численних законів чинні – ніхто не знав. Уряд підтримував штучно стабільні ціни, заради чого здійснювався жорстокий контроль над ремісництвом і торгівлею. В країні панувала атмосфера ксенофобії, тобто ненависті до іноземців. За іноземцями стежили як представники органів, так і численні добровольці з простого народу. Найбільшу підозру і ненависть викликали “прокляті католики”, навіть більшу, ніж мусульмани, що реально загрожували існуванню імперії. Ідеологічні принципи тяжіли над істинними потребами держави й суспільства. В 11-12 століттях Візантія перейшла в добу розвинених феодалських відносин. Завершувалось формування великих земельних володінь як феодалів, так і візантійських монастирів. Рабовласництво зберігається, але його витісняє закріпачення селян і частки рабів. В державі смута, візантійські імператори намагаються утримати владу і проводять низку реформ, спрямованих на зміцнення власної влади, хоча це не завжди спрацьовує, не допомагає.

Трансформація світогляду. У початковий період розвиток візантійської філософії відбувався в умовах, коли панівні верстви Східної Римської імперії 4 вже пристосували християнство для своїх потреб, створивши релігійно-філософську систему, в основу якої поклали неоплатонізм - вчення Платона. Складником цього вчення було вчення про Логос – як про одну з іпостасей “Трійці” (Святий Дух), а також про Христа, котрий поєднував у собі божественну і людську природу і примиряв земне й небесне.

Другий період візантійської філософії (VIII – IX ст.) – іконоборства – став періодом гострої релігійно-філософської боротьби, коли на політичній арені виступали ідеологи іконошанувальників. Цей період вперше в історії Візантії відбулося відкрите зіткнення держави і церкви. Монастирі стали великими землевласниками, їх посилення створювало загрозу для імператорської уряду і столичної бюрократії. Прагнення імператорів знову підняти престиж центральної влади і послабити вплив церковних ієрархів, котрі вийшли з-під контролю, втілювалося у форму ідеологічної боротьби проти шанування ікон. Ідейна боротьба у візантійському суспільстві

мобілізувала інтелектуальні сили і справила вплив на суспільну свідомість доби.

Третій період – характерний появою низки раціоналістичних концепцій, повернення філософії самостійності, як науки, котра повинна досліджувати природу речей, робити свої висновки, перебираючи від математики її числовий метод і систему геометричного доведення.

Останній період характерний реакцією релігійно-містичного напрямку візантійської філософії на раціоналізм. Одним із найвідоміших містичних учень був ісихазм (спокій, тиша). Християнство стало у Візантії офіційною релігією, а в центрі християнської філософії перебувало розуміння буття як досконалості.

Жодне з вірувань на цих територіях в добу античності ще не мало такого всебічного підкорення суспільного життя і тотального контролю з боку церкви.

Церковне керівництво у 787 року на Нікейському соборі затвердило контроль (зокрема цензуру) церкви над мистецтвом Візантії. Цей контроль невпинно реалізовувався і чотири століття потому. Народжується нова естетика, нова система духовних і моральних цінностей, змінюється й сама людина тієї епохи, її бачення світу й відношення до всесвіту, природи, суспільства. Перші сторіччя існування Візантійської держави можна розглядати як найважливіший етап у 5 формуванні світогляду візантійського суспільства, що спирався на традиції еллінізму й принципи християнства.

В розвитку світової цивілізації візантійська культура займає особливе місце, якій характерні урочиста пишність, внутрішня шляхетність, це своєрідний синтез культурних традицій греко-римського світу і християнства, а також елліністичного Сходу.

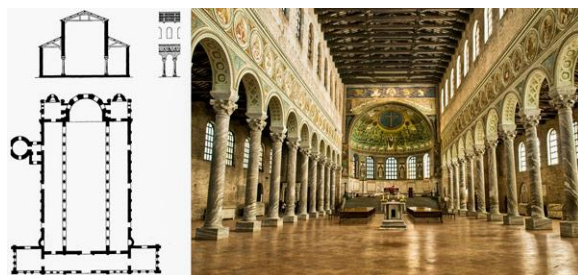
Візантійське мистецтво перебороло конфлікт духу і тіла (притаманний для доби Еллінізму), його перемінила спокійна споглядальність, покликана повести людини від бур земного життя в надпочуттєвий світ чистого духу.

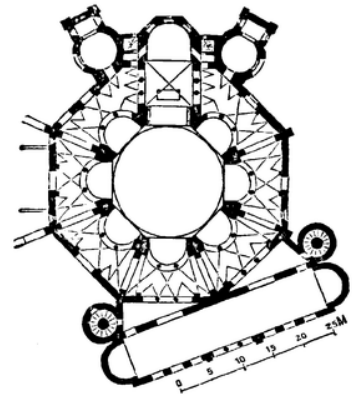
Умиротворення відбувається в результаті визнання переваги духовного над тілесним, перемоги духу над плоттю. Основною естетичною задачею візантійського мистецтва відтепер стає прагнення художника втілити в художньому образі трансцендентну ідею.

Візантійська образотворчість пройшла в своєму розвитку декілька періодів: ранньовізантійський — IV ст. — 730 р.; іконоборський — VIII—IX ст.; постіконоборський — IX ст. — 1204 р.; македонський — IX — сер. XI ст.; комнінівський — кін. XI ст. — 1204 р.; пізньовізантійський — XIII—XV ст.

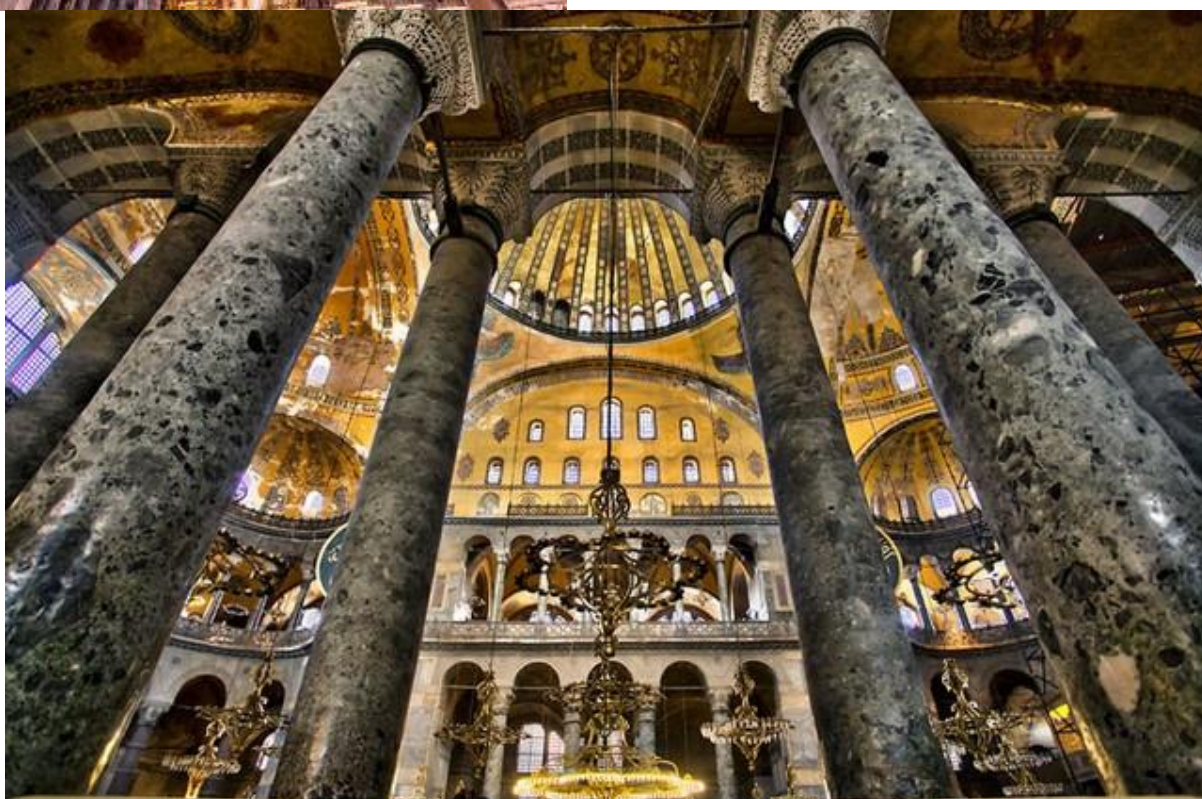
У протовізантійський період було легалізовано статус християнського мистецтва, і почали складатися основи візантійської художньої традиції. Першого розквіту візантійське мистецтво досягло у VI столітті при Імператорі Юстиніані. Величезна імперія була найбільшою і найсильнішою державою Європи. Тут існувала величезна кількість ремісничих майстерень та купців. В одній лише столиці в цей час було споруджено тридцять церков, прикрашених золотом, сріблом і різнокольоровими мармурами.

Архітектура у Візантії









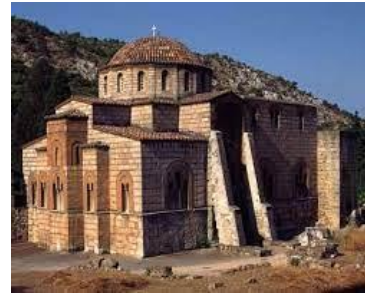
- Католикон монастиря Осіос Лукас у Фокіді, 1020 р.
<https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D1%81%D1%96%D0%BE%D1%81-%D0%9B%D1%83%D0%BA%D0%B0%D1%81>



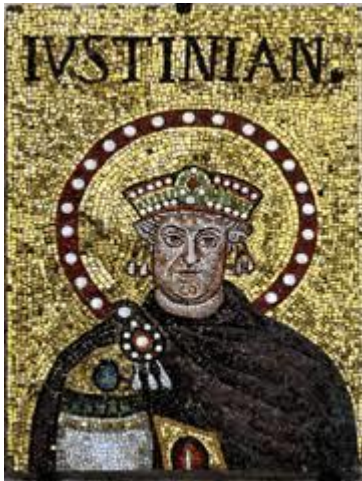
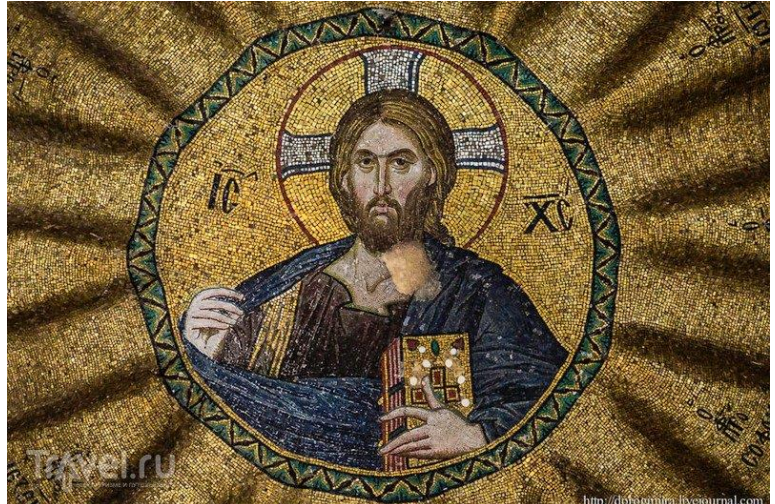
Церква св. Феодорів у Афінах, 1049 р.



- Церква Успіння божої матері монастиря у Дафні, 1060—1070 рр.
<https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%80%D0%94%D0%B0%D1%84%D0%BD%D1%96>



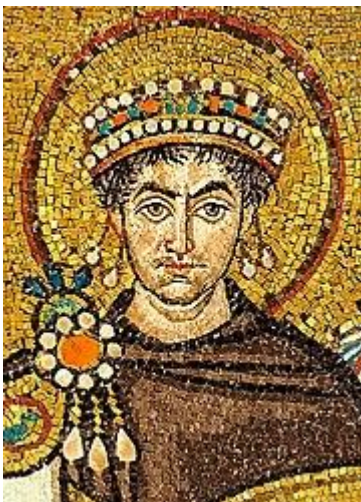
Врівноваженість пропорцій і гармонійність простору хрестово-купольних храмів дали змогу їм стати органічною складовою і центром (Католіконом) монастирських комплексів, які



Мозаїка
“Христос —
Добрий
пастир”
мавзолею
Галли
Плацидії V ст.



східною декоративністю.



Іконопис Візантії

Ранні візантійські ікони, виконані в техніці енкаустики (воскові фарби) були масово знищені в роки іконоборства. Невелика їх частина була прихована чи збережена в монастирях на сході. Первісні ікони мали поясний або погрудний характер. Техніка виконання ікон була багат шаровою, малопрозорою при збереженні мазків поверхневого шару і вкрита захисним ганозісом.



«Святі Сергій та Вакх (ікона)» Святі Сергій та Вакх (ікона).

В 11-12 століттях іде нова хвиля підкорення мистецтва Візантії церквою, бо ускладнилось богослужіння через запеклі богословські дискусії. 1054 року пройшов остаточний розкол між східними і західними церквами на православну та католицьку гілки. Візантія обрала православну, а її богослужіння помітно відрізняється від католицького.

Ці настанови і примушують віддзеркалювати в творах візантійських митців. Тиск на візантійських майстрів з боку церкви сприяв викоріненню індивідуальних манер митців, піднесенню духовності біблійних образів, головуванню застиглому канону. Витворився так званий *«Казарменно-ієрархічний стиль іконопису»* візантійців. Композиції візантійських майстрів застигають і мало відрізняються навіть деталями що в 11, що в 15 ст. Надзвичайно зростає знаковість атрибутів чи написів. До найкращих здобутків світового мистецтва належать візантійські ікони темперою, створені в 11-12 ст. в константинопольських майстернях. На їхню композиції вплинули як літературні джерела, так і вже вироблені канони (золоте тло, площинність тощо).

Так, композицію та тематику ікони кінця 11 ст. нав'язав твір «Ліствиця» автора Іоанна. На іконі «Ліствиця» подано драбину, по тридцяти сходинках якої в небо піднімаються ченці. Тридцять сходинок символізували їхні чернечі чесноти. Художник подав на верхівці автора Іоанна, що вже досяг неба. Ікону створили в константинопольській майстерні.

До творів константинопольських майстерень належить і темперна ікона *«Вишгородська Богоматір»*, більш відома за пізньою назвою 17 *«Володимирська»*. Глядач може бачити лише обличчя Богородиці і її сина, створені ще на початку 12 ст. Очі Богородиці сповнені туги і передчуття майбутньої трагедії, що очікує її сина. Її обличчя сповнене психологічної напруги і теплої емоційності, дивних як в середньовічному мистецтві, так і в тогочасному мистецтві Візантії.

Мистецтво романського Середньовіччя

У розвитку середньовічного мистецтва Західної Європи виокремлюють такі три етапи:

- дороманський – сер. V – X ст.;
- романський – XI – XII ст.;
- готичний – кін. XII – XIV ст.

Доба переселення народів і утворення варварських держав (вестготів, остготів, франків, кельтів тощо) позначена складним процесом взаємопроникнення зникаючої античної та молоді варварської культур. Старіюча Римська імперія залишила своїм нащадкам на Заході могутній пласт візуальних образів і форм, що потребував осмислення.

Термін “романський стиль”, що застосовується до мистецтва 10-12 ст., відображає етап в історії середньовічного мистецтва Західної і Центральної Європи. Архітектура Головна роль в романському стилі відводилась суворій, фортечного типу архітектурі – замкам, церквам, монастирям: ці масивні кам'яні споруди будувались зазвичай на високій місцевості і панували над територією. Під час будівництва замків, в першу чергу зводились стіни з бойовими і сторожовими баштами. Перед міцними воротами через глибокий рів з водою перекидався підйомний міст. За стінами з грубо оброблених каменів споруджувались будівлі з житлом для феодала, його слуг, господарські будівлі. На території замку знаходилась церква і висока міцна башта – донжон – останній прихисток його захисників. Зовнішній вигляд романських будівель відзначався монолітною цілісністю і урочистою силою, будівля складалася з простих, чітко виявлених об'ємів, підкреслених рівномірними членуваннями; могутність, товщина стін посилювалась вузькими прорізами вікон, ступінчасто заглибленими порталами і масивними баштами.



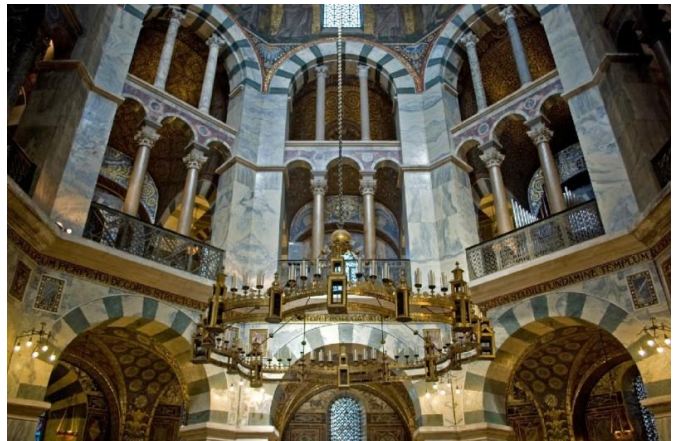
Мавзолей Теодориха в Равенні (520 р.н.е.).

<https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D0%B2%D0%B7%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D0%B9%D0%A2%D0%B5%D0%BE%D0%B4%D0%BE%D1%80%D1%96%D1%85%D0%B0>



- Воротах в Лорше
https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%BE%D1%80%D1%88%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D1%81%D1%82%D1%8B%D1%80%D1%8C

Класикою доби Каролінгського Відродження стала придворна капела Карла Великого в Аахені (795–805).



- https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%BF%D0%B5%D0%BB%D0%BB%D0%B0_%D0%9A%D0%B0%D1%80%D0%BB%D0%B0_%D0%92%D0%B5%D0%BB%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE



- Церква св. Кіріака в Гернроді
[https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A6%D0%B5%D1%80%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D1%8C_%D0%A1%D0%B2%D1%8F%D1%82%D0%BE%D0%B3%D0%BE_%D0%9A%D0%B8%D1%80%D0%B8%D0%B0%D0%BA%D0%B0_\(%D0%93%D0%B5%D1%80%D0%BD%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%B5\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A6%D0%B5%D1%80%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D1%8C_%D0%A1%D0%B2%D1%8F%D1%82%D0%BE%D0%B3%D0%BE_%D0%9A%D0%B8%D1%80%D0%B8%D0%B0%D0%BA%D0%B0_(%D0%93%D0%B5%D1%80%D0%BD%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%B5))

Романський храм XI–XII ст. розвивав успадковану від римлян конструкцію базилики, що відобразилось у самій назві стилю, яка виникла у XIX ст. і означала звертання до римської традиції, модернізувавши її

План романського храму у вигляді латинського хреста утворено поєднанням поздовжніх нефів (трьох або п'яти) з поперечним коридором трансептом. Центральний неф був вищий і ширший за бокові; в його верхній частині прорізували вікна, що освітлювали споруду.

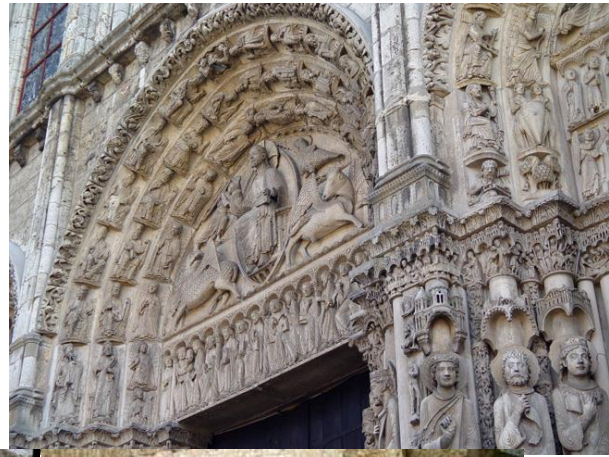
Така організація й орієнтація внутрішнього простору храму



- Нотр-Дам ла Гранд в Пуатьє (1130–1140).
<https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%BE%D1%82%D1%80-%D0%94%D0%B0%D0%BC-%D0%BB%D1%8F-%D0%93%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%B4>

декоруванні капітелей і тимпанів (поле всередині півкруглої арки над порталом). Сюжети біблійних і євангельських легенд потребували особливої уваги до антропоморфних образів, які стали головним завоюванням романської пластики.







Тема 5. Соціально-психологічний вплив мистецтва пізнього Середньовіччя: готичний стиль

Культура пізнього Середньовіччя

"Середньовіччя" - це поняття, яке означає період у розвитку культури народів Західної Європи з V по XIV.

Початок цього періоду збігається з відмиранням класично-елліністичної культури, а кінець - з її відродженням.

Саме поняття "Середні віки" виникло за часів Відродження (Ренесансу), коли в європейській культурі відновлялись традиції античності.

Середньовічна культура - це культура релігійного типу, якому притаманна різка перевага релігії над усіма іншими сферами культури.

Зріле Середньовіччя (XI—XIII ст.) - період розквіту середньовічної культури, якому притаманні: зрілий феодалізм і піднесення економіки, виникнення середньовічних міст - центрів культури, розквіт освіти й мистецтв, експансія християнського світу - хрестові походи, значне зростання населення - демографічний "вибух" Середньовіччя.

Характерними рисами зрілого Середньовіччя стали:

- Домінуюча роль церкви у культурі.
- Панування феодальних стосунків, становість та ієрархічність середньовічного суспільства.
- Авторитаризм і догматизм, що найбільш явно проявилися у філософії і мистецтві.
- Середньовічний догматизм знайшов практичне екстремальне втілення в багаттях інквізиції, і в хрестових походах.
- Виникнення нецерковних шкіл та університетів, де відроджувались юридичні і медичні школи.
- Хрестові походи, наслідком яких стала експансія західного християнського світу впродовж XI ст. - XIII ст., завдяки яким Європа усвідомила себе єдиним цілим (війна набула благородного сенсу), і було перейнято досягнення медицини, механіки, точних наук і філософії від арабо-мусульманського світу, що перебував у розквіті.

Пізнє Середньовіччя (XIV ст., а для окремих європейських держав до середини XVII ст.) - період поступового розпаду середньовічної культури і феодальних стосунків, це час формування передумов і причин виникнення культури Відродження.

Основні характерні особливості середньовічного мистецтва:

- Мистецтво значною мірою було підпорядковано релігії, звідси його спіритуалізм (від лат. - духовний) – об'єктивно-ідеалістичне вчення, у відповідності з яким дух (душа) є першоосновою світу;
 - Церква була головним замовником творів мистецтва.
Розвивалось мистецтво іконопису, в живописі і скульптурі домінували біблійські сюжети. Високої досконалості досягла духовна музика. Склалися канони урочистого і величавого співу, виникли такі музичні форми, як хорал, меса, реквієм.
 - Мистецтво уже не намагається зображувати природу, її реальні форми, воно перетворюється у символ потойбічного. Віднаходиться інша система пластичної мови, виразних засобів (обернена перспектива, декоративність використання золота, площинний характер людських постатей, порушення їх пропорцій тощо).
 - Середньовічне мистецтво створювалось руками ремісників – представників народу;
 - Середньовічне мистецтво втратило те цінне, що було досягнуто художниками античності.
Було відкинуто ідеал гармонійно розвинутої людини, прекрасна зовнішність якої вміщувала у собі мужність і силу духу, ясний і світлий внутрішній світ. Середньовічні майстри відобразили у людині велике багатство внутрішнього світу, пристрасні душевні поривання.
 - Мистецтво було засобом відображення вищої **незримой краси**, що перебуває в надприродному світі, за межами земного буття.
Середньовічна культура тяжіла до енциклопедизму, цілісного охоплення всього існуючого. Середньовічні собори те ж були своєрідними кам'яними енциклопедіями універсального знання. Майстри, що будували собори намагалися показати світ у його різноманітті і завершеній гармонійній єдності.
- Ієрархічність та становість середньовічної культури у мистецтві обернулися наявністю досить самостійних структурних елементів:
- **Церковне мистецтво офіційно-релігійного** типу, що втілювало канони християнської догматики;
 - **Рицарське мистецтво**, що втілювало цінності рицарської культури.
З лицарством пов'язане виникнення куртуазної (придворної) культури, особливого стилю поведінки, побуту, вираження почуттів. Культ дами став найважливішим елементом куртуазності.
 - **Міське мистецтво**, яке стало наслідком розвитку міської культури
Середньовіччя в XI-XIII ст.;
*Міське середовище породило і сатиричну народну культуру з її нестримними веселощами, сміхом, перемогою життя, найяскравішим вираженням міського фольклору стали **карнавали** - спосіб святкового існування і мислення, що розхищував стану структуру феодального суспільства.*
Карнавал дарував ідею свободи, можливість вийти на якийсь момент із звичного ієрархічного порядку речей в особливий простір, де можливі будь-які перетворення.
Розвивається ювелірне мистецтво, виробництво предметів розкоші. Більш різноманітним, багатим і яскравим стає одяг не тільки знаті, але

і заможних городян.

Вінчає середньовіччя фігура італійського поета і мислителя флорентійця Данте Алігері (1265-1321). Його поетика світоглядний синтез - «Божественна комедія» - результат кращих духовних стремлінь зрілого середньовіччя,

- **Народне мистецтво**, яке втілювало культуру народних мас Середньовіччя і було антитезою офіційно-релігійній ідеології.

Провідними видами середньовічного мистецтва були *архітектура, скульптура, література*.

Література займала особливе місце в культурі Середньовіччя. Вона репрезентувала народну, офіційно-релігійну, рицарську і міську творчість та була представлена такими жанрами, як:

- епос - легенди і сказання про героїв (рицарів) та історичні або вигадані події;
- рицарська література - рицарська поезія і рицарський роман;
- міська література - поезія вагантів (мандрівних студентів) і міська сатира.

У середньовічній архітектурі сформувалися *романський* а згодом *готичний стилі*, які відобразили специфіку укладу життя раннього і зрілого Середньовіччя відповідно.

Готичний архітектурний стиль виник на Заході, і перш за все, в Північній Франції, у середині XII століття і домінував до XIV ст. Виникнення цього стилю було пов'язано з зміною світовідчуття середньовічної культури, в якій здійснювався перехід від замкнутості до відкритості; технічним прогресом у будівництві.

Характерними рисами готики стають:

- Прагнення вгору, легкість та вибагливість архітектурних форм, вертикалізм композиції;
- Значна висота споруди;
- Гострі стрічасті арки, які змінюють напівкруглі лінії романської архітектури, гостроверхі дахи;
- Великі вікна з вітражами - різнокольоровими елементами, що складають малюнок із скла;
- Безліч скульптурних фігур, що прикрашають фасади, стіни, гостроверхі дахи.

Готичний стиль застосовувався не лише в архітектурі. За часів Середньовіччя він охопив скульптуру, інтер'єр, меблі, книжкову мініатюру та письмо.

Готичне мистецтво формувалося у процвітаючих торгових і ремісничих містах Середньовічної Європи, які перемогли у напруженій боротьбі за незалежність.

Орієнтування городян на поцейбічне існування реанімувало до життя нову систему цінностей з поєднанням містично-релігійного і побутово-

раціонального, спокійно зосередженого і пристрасно-мрійливого, прекрасного і потворного, догматичного і життєвого. Підвищене одухотворення готичного мистецтва пробуджувало інтерес до людських почуттів, патетичний злет схвильованих поривань.

У готичному стилі зберігалася автономність національних художніх шкіл:

- Франція орієнтувалася на почуття міри, ясність пропорцій, витонченість форм;
- Німеччина орієнтувалася на містично-релігійну пристрасність;
- Італія орієнтувалася на гармонійну рівновагу об'ємів та підкреслену декоративність;
- Англія орієнтувалася на складність архітектурної композиції.

Реймський собор (Reims Cathedral) є місцем, в якому були офіційно короновані численні французькі монархи. Будівництво собору було завершено до кінця 13 століття.



Реймський собор (Франція)



Кельнський собор (Німеччина) входить до Світової спадщини, найвідоміший символ Німеччини та міста протягом багатьох століть. Його висота 157,4 метра. Будівництво готичного собору почалося в 1248 році і

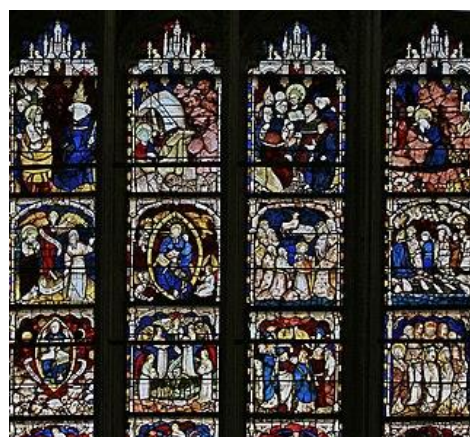
велосся з перервами понад 600 років. Собор присвячений святому Петру і Марії і є головним храмом Кельнської архієпископії.



Міланський собор (Італія) - на головній площі Мілана є одним з найвідоміших будівель в Європі. Будівництво почалося в 1386 році і тривало 500 років.



Йоркський собор (Англія). Один з двох найбільших готичних соборів у Північній Європі (поряд з Кельнським собором у Німеччині). Включає в себе всі етапи готичного архітектурного розвитку в Англії. Будівництво існуючої будівлі було розпочато приблизно у 1230 і завершено в 1472 році. Собор славиться найбільшими середньовічними віконними вітражами.



Винайдено *каркасну систему хрестово-реберних стрілястих склепіннь* з ребрами-нерв'юрами, що мають внутрішні (інтер'єрні стовпи) та зовнішні опори (контрфорси).

З метою полегшення архітектурного перекриття головний неф ділили на ряд вічок, кожне з яких перекривали перехресними стрілястими арками, форма яких зменшувала розпір склепіння. Додаткове зменшення

ваги останнього досягалося за рахунок використання системи нервюр, що утворювали каркас склепіння, проміжки якого можна було заповнювати більш тонкими оболонками.

Така конструктивна система дала можливість підняти склепіння на значну висоту, перекрити чималий простір і максимально полегшити стіну за допомогою великих вікон, наповнити храм світлом як знаком божественної присутності у земному світі.

Просторий осяяний світлом інтер'єр готичного собору захоплював складною поліфонією стрімкого руху вглибину на схід до вівтарю, втілюючи мотив лінійного часу — всесвітньої історії від Старого до Нового Заповіту, і водночас активного прориву вгору до небесних сфер слідом за лініями прямовисних нервюр і пучків колон.

Складна система **декорування** перетворювала моноліт стіни на легке мереживо каркасу, розчиняючи його контури в повітряному і світловому оточенні.

Готичний інтер'єр втрачав свою матеріальність, породжував містичний настрій, піднімав над буденним, закликаючи підкоритися прекрасній і абсолютній силі трансцендентного світу.

Скульптура

Готична скульптура прикрашала храм. На відміну від романської, скульптура була круглою і більш реалістичною. Умовні і надзвичайно далекі від реальної дійсності зображення "святих", що прикрашали романський храм, були замінені на фігури, що мали індивідуальні характерні обличчя, більш вільні і природні рухи, сприймалися як реальні істоти.





Тисячі скульптурних композицій, окремих статуй, прикрас на порталах, карнизах і капітелях безпосередньо зливалися з загальною композицією готичної споруди, збагачуючи художній образ, підсилюючи загальне враження "руху" вгору, надаючи собору ще більшої динамічності.

У готичних соборах у просторі порталів розташовували статуї апостолів, пророків, святих у їх звертанні до пастви.

Проміжки між арками, галереї верхніх ярусів прикрашали горельєфами з євангельськими та біблійними і сценами, а також численними декоративними рельєфами.

Капітелі та карнизи заповнювалися зображеннями звірів, птахів, листя, плодів, квітів.

Численні зображення химерних і фантастичних тварин, чудовиськ, демонів в екстер'єрі храму віддзеркалювали прагнення західноєвропейського християнства до утвердження недосконалості земного світу, ніж до пізнання духовної довершеності Божественного: вони сприймалися як знаки таємничого і страшного світу, що володарює над людиною.

Готична скульптура з її підкреслено видовженими пропорціями фігур зберігала ансамблевий зв'язок з вертикальним тяжінням конструкції, підкорюючись динамічному ритму цілого архітектурного всесвіту. Проте, на відміну від романської традиції, суттєво посилилося значення круглої статуарної пластики з її мотивом відділення від стіни, самотійного стояння, вільного трактування художньої форми. Це знаменувало перемогу людини над утиском простору і відповідало зростанню індивідуальності та самодостатності міського населення. Така експансія тіла у просторове середовище задавалася активними вигинами та поворотами торсів, перенесенням ваги тіла на одну ногу, живими та динамічними позами і жестами, емоційною виразністю драпірувань, енергійною грою світла і тіні.

Готичний майстер починав приділяти велику увагу пластичній і духовній виразності людського обличчя, його гострохарактерності, індивідуальності, передачі складних внутрішніх переживань, емоційних станів радості, тривоги, сум'яття, співчуття, гніву, збентеження, замислення, розчарування.

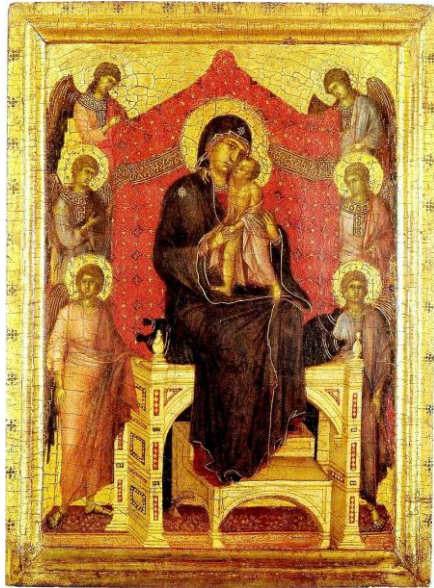
Живопис

Дуччо ді Буонінсенья (1255–1319) — італійський художник, представник сієнської школи живопису.

У мистецтві Дуччо прагнув відновити художню мову, вийшовши за межі традиційного візантійського живопису, який домінував у тодішньому мистецтві Сієни.

Одна з найвишуканіших його мадонн — «Мадонна Креволе». Підкреслена гра світла на лику Мадонни, нетиповий жест немовляти, і присутність тонко виписаних «французьких» ангелів в кутах картини, свідчать про те, що це вже не візантійська ікона.

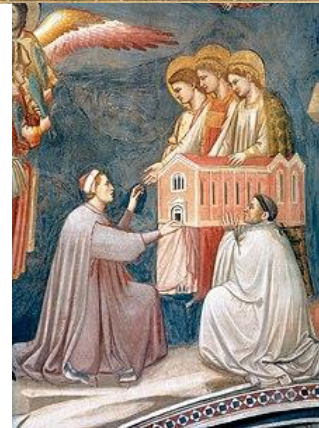




Джотто ді Бондо́не (1267- 1337, Флоренція, Італія) — італійський живописець, маляр. Один із представників пізнього Середньовіччя та предвісників епохи Відродження у сфері живопису і реалізму. Фрески Джотто на біблійну тематику і досі вважають шедеврами світового мистецтва.

https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B6%D0%BE%D1%82%D1%82%D0%BE_%D0%B4%D1%96%D0%91%D0%BE%D0%BD%D0%B4%D0%BE%D0%BD%D0%B5

Другом художника був Данте Аліґ'єрі — про нього поет згадав у своєму славнозвісному творі «Божественна комедія».





У 1303—1306 рр. Джотто працював у Падуї. Там художник виконував замовлення місцевого багатія Енріко Скровеньї — покривав його фамільну капелу фресками.

Фрески капели Скровеньї називають найкращими творіннями художника. У цей час Джотто вже остаточно сформував власні творчі методи і стиль, а фрески у храмі збереглися дуже добре, що є цінною знахідкою для мистецтвознавців.

На поздовжніх стінах капели розміщено 37 картин, одна над одною, у три яруси. Для малюнків характерні світлі і чисті тони фарб. Майже крізь усі фрески проходить колір небесної блакиті, який об'єднує зображення.

Заслуга Джотто у розвитку італійської малярської школи у тому, що художник вийшов за межі середньовічного мальовничого канону, де людей зображали зовсім неприродно — дещо оживив свої фрески. Замість звичних до того аскетичних і строгих виразів обличчя Джотто зумів прекрасно виразити ідею кожного свого образу живими, емоційними поглядами. Він ще не дбав про точність перспективи та тривимірність

малюнка, але майстерність відтворення тіней і розміщення герої його малюнків створює ілюзію просторовості.

Також у його малюнках можна помітити тонкий психологізм, який видно, наприклад, у творі «Поцілунок Юди» — попри багатолюдність картини всю увагу привертають насамперед фігури Ісуса та Юди. Близькість цих протилежних персонажів і плащ Юди, котрий ніби поглинає фігуру Ісуса зосереджують на собі весь конфлікт і всю ідею картини.

Після років роботи в Падуві художник, у зеніті слави повернувся до Флоренції. Там він розписує стіни двох капел церкви Санта Кроче (капела Барді та капела Перуцці).

У 1310 р. створює для церкви Всіх Святих славнозвісну сьогодні картину «Мадонна Онїсанті», де зображено Діву Марію з немовлям у оточенні ангелів та святих.

Трактування образу Марії у Джотто вийшло свіжішим і світлішим порівняно з класичними релігійними образами середньовіччя.



Винайдення олійних фарб. У Фландрії були винайдені олійні фарби. Рослинне масло підмішане до барвників надавало фарбам нові властивості. Кольори стали значно більш насиченими і яскравими. Крім того, зникала необхідність поспішати, яка супроводжувала написання картин за допомогою темпери (основу яєчний жовток, який дуже швидко висихав). Тепер же живописець міг працювати розмірено, приділяючи належну увагу всім деталям. Шари мазків, нанесені один поверх одного, відкривали досі невідомі можливості гри кольору. Олійні фарби, таким чином, відкрили майстрам цілий новий, незвіданий світ.

Ян ван Ейк (1385 — 1441) — фламандський художник пізнього Середньовіччя і раннього Відродження, майстер портрету, автор понад 100 композицій на релігійні сюжети, один з перших художників, що освоїли техніку живопису олійними фарбами.



Після нього олійні фарби здобули загальне визнання. В XV ст. ця техніка прийшла до Німеччини і до Франції, а звідти — до Італії.

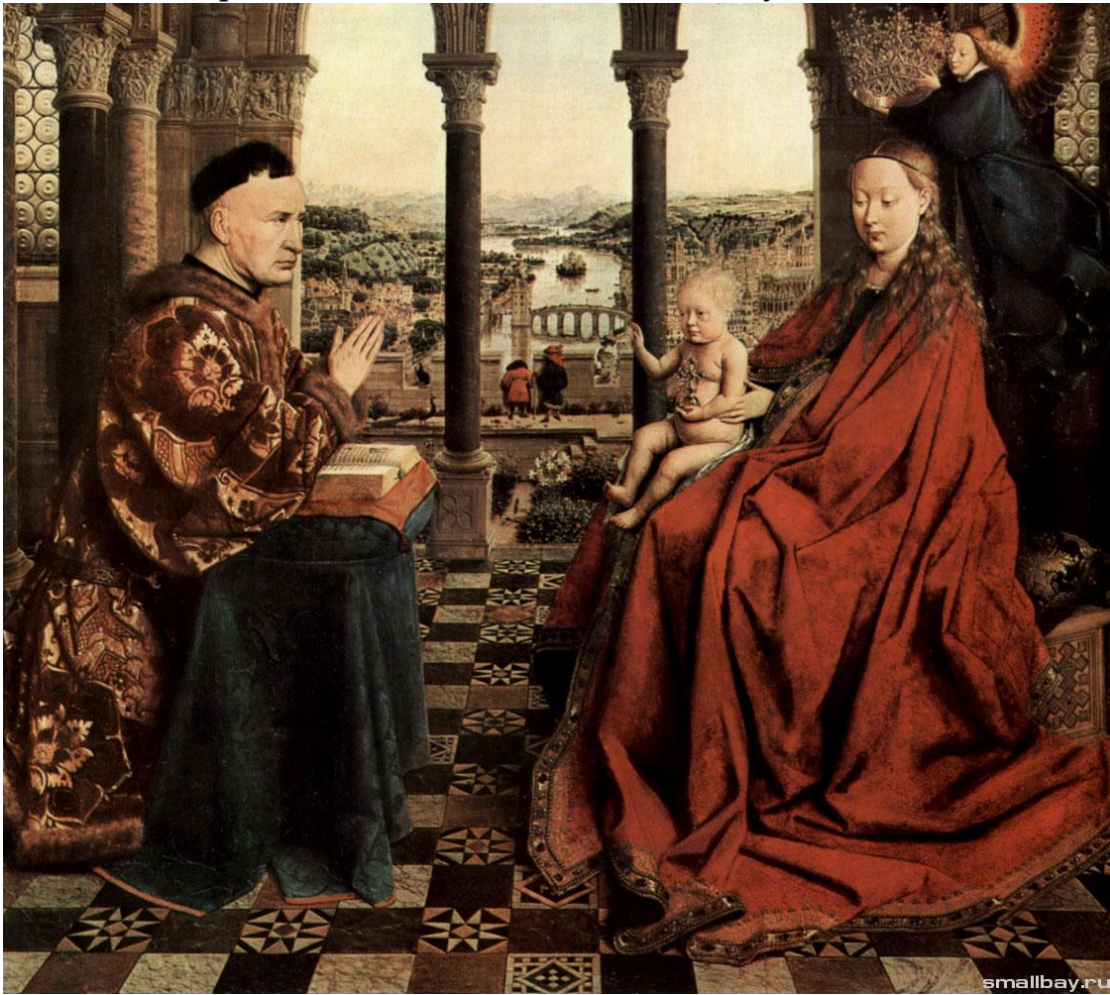
Найвідоміший твір ван Ейка — *Гентський вівар*, створений, можливо, спільно з братом Губертом. Ян ван Ейк виконав його на замовлення багатого Гентського бюргера Йодока Вейдта для його родинної капели в 1422—1432 роках. Це грандіозний багатоярусний поліптих з 26 картин, на яких зображено 258 людських фігур.



Серед шедеврів Яна ван Ейка «Мадонна канцлера Ролена», а також портрет купця, представника банкірського дому Медічі, Джованні Арнольфіні з дружиною — так званий «Портрет подружжя Арнольфіні», що зберігається в Національній галереї в Лондоні. Якщо уважно вдивитися в останній, стане зрозуміло, наскільки значно була майстерність Ян ван Ейка. Чого варті одні тільки ретельно прописані складки одягу!

Мадонна канцлера Ролена (1435) - на картині художник Ян ван Ейк зобразив Діву Марію з немовлям Ісусом на колінах, що коронується ангелом і сидить навпроти канцлера Ролена. Діючі особи розташовуються в італійській лоджії, декорованій колонами та барельєфами. На задньому плані видніється місто з річкою, що його перетинає. Мабуть, це

бургундське місто Отен, батьківщина Ролена. Деякі з численних земельних володінь канцлера на околицях Отена включені у пейзаж.



Маленький садок з квітами (троянди, іриси, конвалії, півонії), видимий за колонами, символізує непорочність Діви Марії. Позаду саду проглядаються дві чоловічі постаті, що стоять спиною до глядача. У людині, одягненій у синій одяг з червоним тюрбаном на голові і з палицею в лівій руці, багато хто бачить автопортрет самого художника. Поруч із фігурами видно два *навичі* - символи безсмертя та гордості.

Ян ван Ейк був чудовим портретистом. Фарби на його полотнах створюють ту гру світла і тіні, якої так не вистачало багатьом його попередникам для передачі реальності.

Маємо можливість оцінити сміливість, новаторство та реалізм зображенні Яном ван Ейком його Мадон.



В



Ієронім Босх (1450—1516) - нідерландський живописець, один із найбільших майстрів Пізнього Середньовіччя та Північного Відродження. З творчості художника збереглося близько 10 картин і дванадцяти рисунків. Був посвячений у члени Братства Богоматері. Вважається одним із найзагадковіших живописців в історії західного мистецтва.

<https://cyberleninka.ru/article/n/o-nekotoryh-simvolah-kartin-ieronima-bosha/viewer>

Мистецтво Босха завжди мало величезну привабливу силу. Насамперед вважалося, що чортівня на картинах Босха покликана лише бавити глядачів, лоскотати їм нерви, подібно до тих гротескних фігур, які майстри італійського Відродження вплітали у свої орнаменти.

Європейці жили в очікуванні «Кінця Світу», який проголошувався на 1500 рік. Гріховність людини і майбутні покарання – пекельні муки – стали предметом живопису Босха.

Сучасні вчені дійшли висновку, що у творчості Босха укладено значно глибший зміст, і зробили безліч спроб пояснити його значення, знайти його витoki, дати йому тлумачення. Одні вважають Босха кимось на кшталт сюрреаліста XV століття, який витягував свої небачені образи з глибин підсвідомості, і, називаючи його ім'я, незмінно згадують Сальвадора Далі. Інші вважають, що мистецтво Босха відбиває середньовічні «езотеричні дисципліни» — алхімію, астрологію, чорну магію. Треті намагаються пов'язати художника з різними релігійними єресями, що існували на той час.

На думку Френгера, Босх був членом Братства вільного духу, прихильників якого називалися також адамітами, - єретичної секти, що виникла в XIII столітті, але бурхливо розвинулася по всій Європі кількома століттями пізніше. Однак більшістю вчених ця гіпотеза відкидається, оскільки немає жодних даних, що підтверджують існування секти в Нідерландах за життя Босха.

Його техніка називається *алла пріма*. Це метод олійного живопису, у якому перші мазки створюють остаточну фактуру.

Для сучасників Босха його картини мали набагато більший зміст, ніж сучасного глядача. Необхідні пояснення до сюжетів середньовічна людина отримувала з різноманітних символів, які рясніють у картинах Босха. Значення багатьох символів вже безповоротно втрачено, символи змінювали значення залежно від контексту, вони по-різному трактувалися у різних джерелах.

Значна кількість символів Босха є алхімічними. Алхімія в пізньому середньовіччі була своєрідним явищем культури, яке явно межувало з єрессю, фантастичним варіантом хімії. Її адепти прагнули перетворення («трансмутації») неблагородних металів на золото і срібло з допомогою уявної речовини — «філософського каменю».

Босх надає алхімії негативних, демонічних рис. Алхімічні стадії перетворення зашифровані у колірних переходах; зубчасті вежі, порожнисті всередині дерева, пожежі, виступаючі символами Пекла, одночасно натякають на вогонь у дослідах алхіміків; герметична ж судина або плавильний горн — це ще й емблеми чорної магії та диявола.

Босх використовує і загальноприйнятту в середньовіччі символіку бестіарію — «нечистих» тварин: на його картинах зустрічаються верблюд, заєць, свиня, кінь, лелека та багато інших. Жаба, що в алхімії позначає сірку, - це символ диявола і смерті, як і все сухе - дерева, скелети тварин.

Інші символи, що часто зустрічаються:

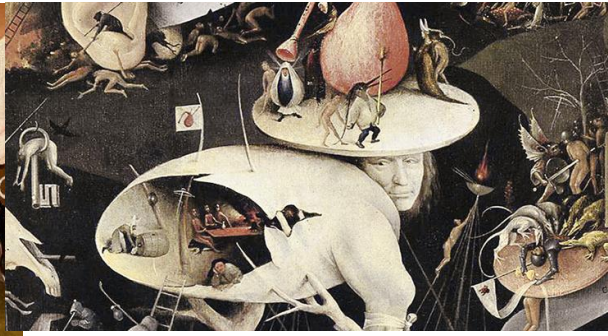
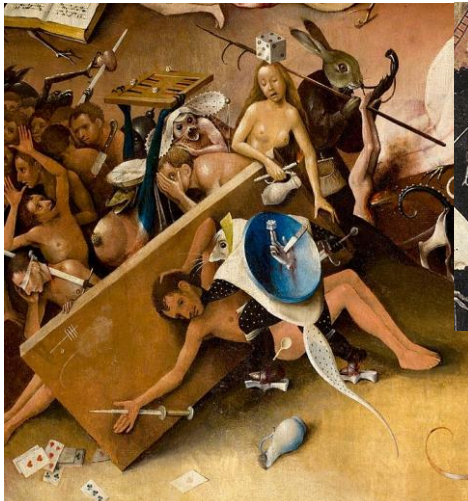
- сходи - символ шляху до пізнання в алхімії або статевому акту;
- перевернута лійка — атрибут шахрайства чи хибної мудрості;
- ключ (часто формою не призначений для відкривання) — пізнання чи статевий орган;

- відрізана нога, що традиційно асоціюється з каліцтвами або тортурами, а у Босха - пов'язана до того ж з єрессю і магією;
- стріла - символізує зло; іноді вона стирчить поперек капелюха, іноді пронизує тіла, часом навіть встромлена в анус напівголої персони (що також означає натяк на зіпсованість і відсутність цнотливості);
- сова — у християнських картинах може бути інтерпретована над антично-міфологічному сенсі (як символ мудрості).
Босх зображував сову на багатьох своїх картинах, будучи нічним птахом і хижаком, служить злу і символізує дурість, духовну сліпоту та безжалісність всього земного.
- чорні птахи – гріх.

Босх — художник нетиповий у панорамі нідерландського живопису та єдиний у своєму роді у європейському живописі XV століття. Вражаючи за винахідливістю форми та постаті, що відхиляються від норми, жахливі та парадоксальні, народжені вільною, виключно багатую уявою, що відображає фантазію сучасних Босху північноєвропейських народних оповідань.



На картині «Вівтар земних насолод» Босх зобразив людські тілесні гріховні пристрасті: від гріхопадіння Адама і Єви (ліва частина), теперішнього часу (центральна частина) і до покарання за гріхи в Пеклі (права частина).





Музика і театр

В історії професійної музики розрізняють три періоди розвитку поліфонії :

- поліфонія Середньовіччя (IX – XIV ст.),
- поліфонія Відродження (XV–XVI ст.),
- поліфонія Нового часу (від XVII ст.).

Поліфонія – це особливий вид багатоголосся, що являє собою поєднання і одночасне звучання двох і більше мелодій.

В добу Середньовіччя в готичних храмах з'являється складний музичний інструмент - **орган** – клавішно-духовий музичний інструмент, предком якого був давньогрецький гідравлос (III ст. до н. е.), введений в католицьку службу в Західній Європі у VII ст. Поступово конструкція органа

ускладнювалася – у XII ст. з'явилися регістри (група труб одного тембру, але з різною висотою звуків), у XIV ст. – педальна клавіатура (гральний стіл шпільтиш має сім клавіатур для рук, або мануалів, і одну клавіатуру для ніг, або педаль.

У XVI ст. орган набув сучасного зовнішнього вигляду. З розвитком органної музики пов'язана поява багатоголосних композицій, в основі яких звучав ведучий голос (тенор).

Згодом тенор став основою для контрапункта – буквально «нота проти ноти» – техніка багатоголосся, одночасне поєднання двох і більше мелодичних ліній у різних партіях (голосах).

В період зрілого Середньовіччя починає кристалізуватися мажорно-мінорна ладова система, яка складатиме специфіку західноєвропейського музичного мислення в Новий час, що спиратиметься на гомофонно-гармонічну техніку.

- <https://studfile.net/preview/5258757/page:7/>
- https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D1%83%D0%B7%D0%B8%D0%BA%D0%B0_%D0%A1%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%B4%D0%BD%D1%8C%D0%BE%D0%B2%D1%96%D1%87%D1%87%D1%8F

Готична музика:

- <https://www.youtube.com/watch?v=aSBza8LT-ul>
- <https://www.youtube.com/watch?v=GUB3IDfEndE>

Світська культура і театр

У XII ст. культура Західної Європи досягає періоду зрілості. З розвитком освіти активізувалося духовне життя, у містах і замках склалася своєрідна **світська культура**, яка відділилася від церковної. Вона, безумовно, не стала антицерковною, але водночас тенденція секуляризації (лат. saecularis -- мирський, світський) набула актуальності в наступному розвитку культури.

У Франції та Німеччині поширилася **куртуазна придворно-лицарська література** (франц. courtois -- ввічливий, люб'язний), спрямована за змістом проти аскетизму церковної літератури. Основні її жанри -- лірика і роман.

У них оспівували високі почуття, служіння Прекрасній Дамі, пригоди та подвиги лицарів. Першими куртуазними ліриками Європи були трубадури, провансальські (Південна Франція) поети-співці XI -- XIII ст. До наших днів дійшла творчість близько 500 поетів. Творчість трубадурів тісно пов'язана з народними фольклорними джерелами. Одним з перших у Європі поетів, який звернувся до народної мови, був провансальський трубадур Гільйом IX (герцог Аквітанський, граф де Пуатьє, 1071 -- 1127 рр.).

Наприкінці XII ст. набула розвитку поезія німецьких мінезингерів -- "співців кохання". Вони широко використали досвід провансальських трубадурів та їхніх північнофранцузьких послідовників -- труверів. Але на відміну від попередників німецькі поети надавали перевагу рефлексії та моралізації перед чуттєвими елементами творчості.

- <https://www.prostranstvo.media/uk/serednovichnyj-teatr-i-misto-nerozryvnist-zhyttya-i-tvorchosti/>
- <https://vikidalka.ru/1-128876.html>
- https://stud.com.ua/13659/kulturologiya/serednovichniy_yevropeyskiy_teatr
- <https://www.wikiwand.com/uk/%D0%A1%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%B4%D0%BD%D1%8C%D0%BE%D0%B2%D1%96%D1%87%D1%87%D1%8F>

Тема 6. Соціально-психологічний вплив мистецтва раннього Ренесансу

Відродження або Ренесанс (почалось з др. пол. XIII — першої пол. XVI ст.) — це мистецька доба в процесі переходу від Середніх віків до Нового часу, що збіглося з початком капіталістичного виробництва й обміну.

Ренесансне мистецтво народилося й побутувало у вільних містах, де створювалися умови для позбавлення людини від середньовічних традицій і норм.

Еволюційний розвиток ренесансного мистецтва представлено декількома періодами:

- проторенесанс — XII—XIII ст.;
- ранній Ренесанс — XV ст.;
- високий Ренесанс — 90-ті роки XV — перша третина XVI ст.;
- пізній Ренесанс — друга половина XVI ст.

Людино центрична філософія Відродження. Городянин, людина третього стану, міцно стояв на землі, вірив тільки в себе, дивився на світ без трагізму і пафосу страждання. Зміст доби був не для слабких людей: боротьба партій і класів, розгул інквізиції, полювання на відьом, авантюризм географічних відкриттів, аморалізм первісного накопичення капіталу, жорстокі колоніальні війни, релігійні суперечності визначали контекст Ренесансу.

Ідеалом Відродження стала *універсальна людина*, яка створювала сама себе. Людина почала вважатися творчим початком буття, центр світобудови змістився в напрямку особистості.

На зміну теоцентризму (Бог в центрі філософії) прийшов антропоцентризм (у центрі уваги – людина).

Макбет В. Шекспіра упевнений у тому, що для нього нічого неможливого немає, а король Лір бажає подивитися збоку на той світ, який він створив.

Лаура в сонетах Петрарки володарює не лише серцем закоханого поета, а й над Всесвітом.

Філософія Відродження утверджувала *ідеал гармонійної особистості*, яка у своєму розвитку може піднятися до “рівня істоти богоподібної” (Піко делла Мірандола, “Промова про гідність людини”). Людина сприймалася такою, якою вона здатна стати. Шлях богоподібності передбачав, що в людині закладено все, вона — універсальна.

З цього погляду Ренесанс був відродженням *неоплатонізму* в розумінні побудови світу з ідеї, в наділенні його ідеальністю, статичністю. Ренесанс схильний приймати людину такою, як вона є, не розділяючи її на буттєво кращу або гіршу, приймаючи і високе, і нище в ній.

З Відродження почався процес звільнення людини від соціальної нормативності, вихід зі спільноти, родової залежності. Людина сама стає мірою своїх вчинків.

Вчинки героїв “Декамерона” Дж. Бокаччо насамперед людські і лише потім добрі чи погані.

Утвердження права на індивідуальність життя і долі є сутністю протесту шекспірівських Ромео і Джульєти.

Книга Ф. Рабле “Гаргантюа і Пантагрюель” демонструвала розгул плоті, подібний до реальних веселощів на вулицях італійських міст. Дж. Бокаччо оспівував чуттєве кохання, що не знає заборон.

Виникло поняття “авторство”, сформувався особливий стиль життя творчої людини, розвивалося виконавство як самостійна діяльність.

Ренесансна традиція реабілітувала чуттєву красу світу. Вона була поєднанням нового прочитання античності з новим прочитанням християнства (звідси термін “Відродження”).

У духовному житті світське витісняло релігійне. Відродження зорієнтувало знання на дослідження створеного людиною (*humana studia*). Звідси поняття *гуманізм* і *гуманіст*. Наука аналізувала природні механізми буття (теорія імпульсу, теорія вільної саморухливості атомів).

Ренесансний індивідуалізм потребував для свого утвердження навмисного порушення середньовічних норм, заперечення їх, десаκραлізації (що, до речі, свідчило про суттєву залежність від них). Це обернулося ренесансним імморалізмом, усвідомленням зворотного боку утвердження сваволі “я”. Розгул розбещеності досяг значних масштабів. У політичне життя ввійшли інтриги й змови. Засобом розв’язання економічних проблем стало вбивство, релігійних — спалення на вогнищі.

Макіавеллі проголосив необхідність підкорення моралі досягненню мети. Гаслом ідеального міста (Телемського абатства) стало (у Рабле) “Роби, що хочеш”.

Суперечливими були і моральні риси багатьох видатних людей Відродження.

Еволюція ренесансного мистецтва. Еволюційний розвиток ренесансного мистецтва представлено декількома періодами:

- проторенесанс — XII—XIII ст.;
- ранній Ренесанс — XV ст.;
- високий Ренесанс — 90-ті роки XV — перша третина XVI ст.;
- пізній Ренесанс — друга половина XVI ст.

Проторенесансний прорив набув свого продовження в мистецтві італійського *кватроченто*, часовими межами якого стало XV ст.

Кватроченто («чотирьохсоті роки») — мистецький термін для позначення мистецтва Італії в XV столітті.

- <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B2%D0%B0%D1%82%D1%80%D0%BE%D1%87%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%BE>

Стверджується тип *універсального майстра*, притаманний творчості багатьох відомих митців Італії у найближчі 250—300 років. Початок XV

століття отримав трьох могутніх реформаторів мистецтва Італії, яким будуть наслідувати усі відомі майстри.

- В архітектурі — **Філіппо Брунеллескі** (1377—1446) - ювелір, скульптор, інженер, архітектор.
- У живописі — **Мазаччо** (справжнє ім'я: Томмазо ді Джованні ді Симоне 1401 - 1428).
- Мазаччо - відомий італійський художник. Один із представників раннього Відродження у живопису.
<https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D0%B7%D0%B0%D1%87%D1%87%D0%BE>
- У скульптурі — **Донателло** (1386 — 1466).
- Один з найвідоміших італійських скульпторів епохи Відродження, основоположник індивідуалізованого скульптурного портрету.
<https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D1%82%D0%B5%D0%BB%D0%BB%D0%BE>

Архітектура

Прагнення спроектувати співрозмірне людині, досконале в гармонії з природним оточенням середовище визначило активний розвиток архітектурної творчості та звернення до досвіду античної ордерної традиції.

Будівничі організовували простір за центричним принципом, що створювало у людини в ньому відчуття особливого статусу.

Тому основна увага була зосереджена на розробці композиції центрально-купольного храму, центричних міського палацу та заміської вілли для нових господарів світу.

Філіппо Брунеллескі.
Символом торжества ренесансних ідей став грандіозний купол собору *Санта-Марія дель Фйоре* у Флоренції (1420—1436), надбудова якого піднесла іконічний образ ренесансної архітектури над існуючим силуетом середньовічного міста.

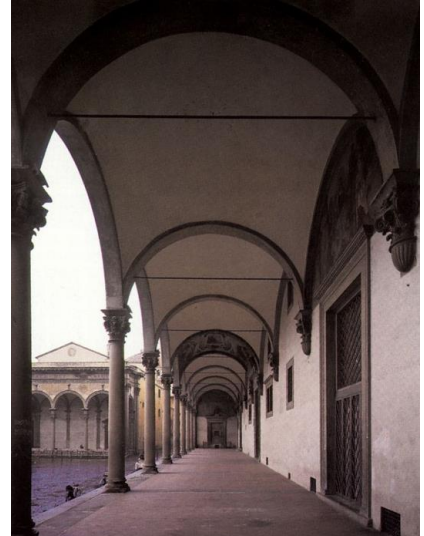


Його автор архітектор *Філіппо Брунеллескі* (1377—1446) спроектував восьмигранний пустотілий купол з двома оболонками, могутній і чіткий силует якого в єдиній пластичній формулі сполучив спрямування середньовічних верхів до неба з об'єднавчими покривами римсько-античних бань.

Характерну простоту і легкість пропорцій, ясність і чіткість членувань, логічність використання елементів античного ордера як основу

ренесансного архітектурного фразування Брунеллескі переніс і в споруду *Оспedale дельї Інноченті (Виховного дому) у Флоренції (1419—1444)*.

Це був перший спеціалізований дитячий будинок в Європі. Притулок був побудований завдяки заповіту в тисячу флоринів від торговця Франческо Датіні да Парто для підкинутих і незаконнонароджених дітей.



Конструктивним новаторством є використання вітрильних склепінь, а також металевих шпильок для поєднання колон зі стіною аркади лоджії.

Легкість і прозорість створюють відчуття доступності, привітності, гостинності вестибюля.



Її композиційним центром став ритмізований простір широкого двору, обрамленого з трьох сторін відкритими лоджіями — втілення мрії ренесансних гуманістів про простору, центруючу площу *ідеального міста*.

○



Палацо Пітті (1440) у Флоренції, архітектор Брунеллескі, фасад.



Палацо Пітті, тильна сторона, дворик



Палацо Пітті, інтер'єри





Палацо Строцці (1489), архітектор Бенедетто да Майано

Італійські архітектори розробили основні принципи архітектури міського палацо:

- прямокутний план, замкнений об'єм із приміщеннями навколо внутрішнього двору,
- членування споруди на три поверхи горизонтальними тягами,
- оформлення нижнього поверху кам'яними блоками руста, полегшене декорування верхніх поверхів,
- увінчання споруди багатопрофільованим карнизом.

Андреа Палладіо. Зодчим високого Ренесансу Андреа Палладіо (1508—1580) було створено тип *заміської вілли*, органічно вписаної в природний ландшафт. Вілла Ротонда (1551—1567) спроектована цим архітектором як



ідеальна центрична будівля, квадратна в плані, з чотирма іонічними портиками з кожної сторони та перекрита куполом.

Благородні об'єми цієї споруди вражають симетрією фасадів.

В архітектурі вілли Ротонда концентровано характерні для Відродження тягіння до класичної норми, почуття міри, врівноважена гармонія з

простором.

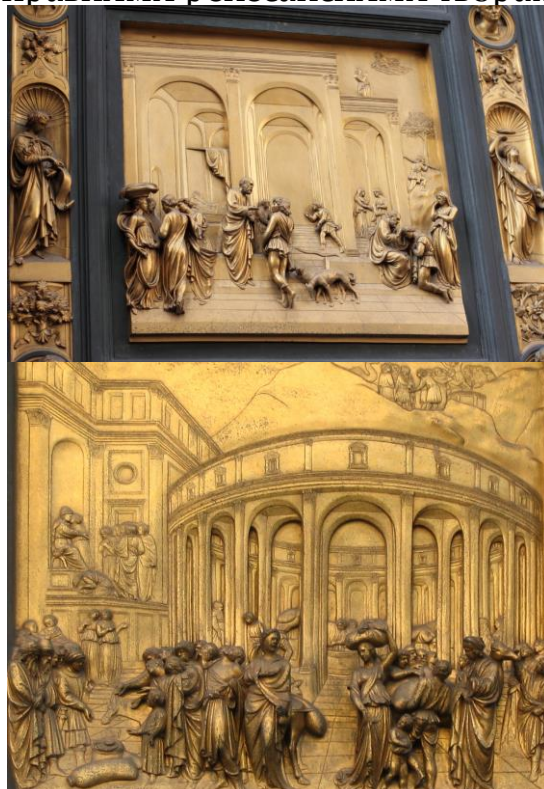
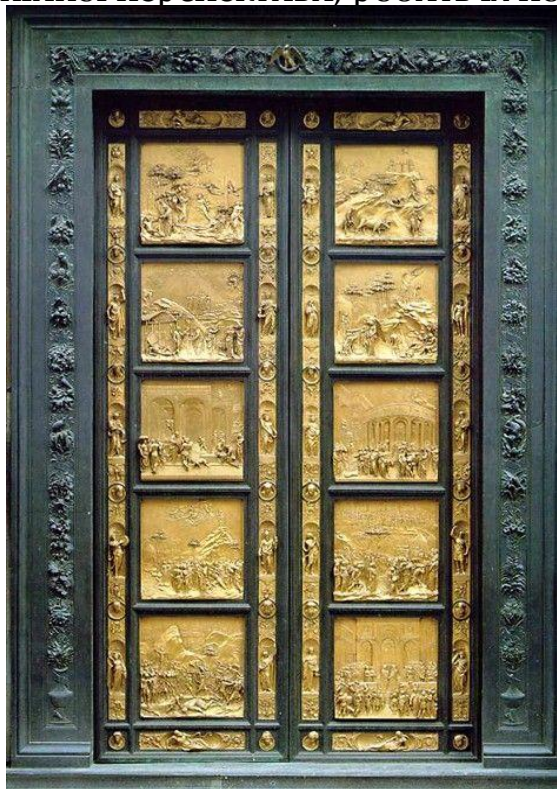
Скульптура

Скульптура в добу раннього Ренесанса робить рішучі кроки в напрямку позбавлення:

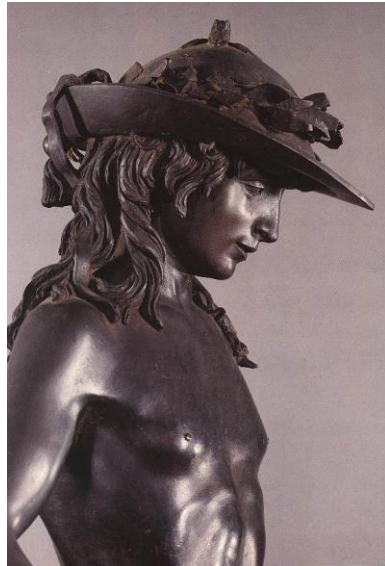
- залежності від стіни архітектурної споруди,
- від релігійної образності,
- завоювання колового обходу, просторової глибини рельєфу,
- звернення до реального життя людини.

Лоренцо Гіберті. Лоренцо Гіберті (1378—1455), один з перших скульпторів в ренесансному стилі. Прикладом є рельєфи східних дверей флорентійського баптистерію (1425—1452), виконаних названих Мікеланджело “Вратами раю”. Їх прикрашають десять великих, вписаних у прямокутні поля багатофігурних композицій з позолоченої бронзи зі старозавітними сценами (“Створення Адама й Єви”, “Ной і потоп” та ін.).

Виконані у поступових градаціях рельєфа від високого до низького, нагадуючи своєю виразністю живописні картини. Динамічне і врівноважене компонування цих рельєфів, послідовно підкорених законам лінійної перспективи, робить їх повноправними ренесансними творами.



Донателло. Утвердженням ренесансного мислення у скульптурі стала перша оголена статуя в італійській пластиці — “Давид” (1430—1440) скульптора Донателло (бл. 1386—1466).



Юний пастух, переможець велетня Голіафа, відпочиває після напруженого переможного бою. Тінь від креслатого капелюха падає на його задумливо-зосереджене обличчя. Вага тіла перенесена на одну ногу, інша топче голову ворога. Характер постановки фігури, анатомічна довершеність оголеного тіла, повноцінний коловий обхід стали результатом освоєння античного досвіду, в той час як індивідуалізованість і гострота емоційного напруження — ренесансного.



Риси

індивідуального характеру та портретної схожості визначили неповторність кінної статуї кондотьєра *Гаттамелати* (1447—1453), виразний силует якої організує цілісність архітектурного ансамблю міської площі, наповнюючи його енергетикою переможної впевненості людини у власних силах.

Андреа Верроккьо. Революційні кроки Донателло підтримав флорентійський скульптор *Андреа Верроккьо* (1435/36—1488). У його кінній статуї кондотьєра Коллеоні (1479—1488) енергія емоційного напруження, войовничого прагнення перемоги ледь стримана характерними чіткими лініями силуету.



Живопис

Живопис раннього Ренесансу еволюціонував також у напрямку оптичного завоювання простору, земної реалістичності образів, загострення їх індивідуальних характеристик, відкритих проторенесансною творчістю Джотто.



Мазаччо. Флорентійський художник Мазаччо (1401—1428) першим увів повітряну перспективу, об'єднавши фігуру та пейзаж. У його фресці “Вигнання з раю” з капели Бранкаччі у Флоренції (1427—1428) зображені оголені вигнанці Адам і Єва, обличчя яких виражають сором, каяття, безвихідь та відчай.

Активне бокове освітлення підкреслює матеріальність світлотіньового трактування форм, брутальність трактування яких віддзеркалює втрату людьми ідилічної гармонії райського існування.

У фресці тієї ж капели “Диво зі статиром” Мазаччо об'єднав в одній композиції різні за часом епізоди — зустріч Христа і учнів зі збирачем мита, ловлю риби Петром і вручення статира, зосереджуючи увагу на індивідуальності трактування образів апостолів.

Спокійне, впевнене, величне сприйняття ними чергового дива Христа трактоване художником як уособлення абсолютної віри в можливості людського духу.

У 1428 р. Мазаччо поїхав до Риму і незабаром помер



від інфекційної хвороби. Йому тоді щойно виповнилось 27 років. Раптова смерть викликала багато чуток про начебто отруєння талановитого майстра.

Мантенья. Нові ілюзорні прийоми передачі глибини простору на площині розробляв представник кватроченто у північній Італії *Андреа Мантенья* (1431—1506). Ним було створено цілісну систему декоративних розписів інтер'єру, засновану на взаємодії з архітектурним середовищем.

У розписах *Камери дельї Спозі палацу в Мантуї* (1474) Мантенья представив сімейний портрет герцога Гонзага.

Герцог Гонзага тихо спілкується з власним секретарем, поруч сидять члени сімейства, спокійно спускаються і піднімаються пажі, правитель Мантуї зустрічається з сином, мисливці повертаються з полювання.



Велике приміщення з невисоким склепінням і асиметричними вікнами Мантенья завдяки тонко розрахованим перспективним ефектам,



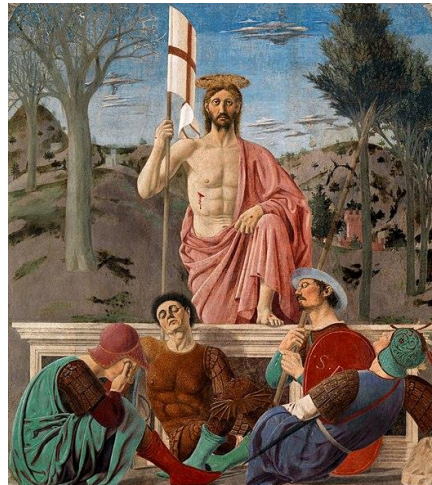
віртуозному володінню рисунком і складними ракурсами, дару колориста перетворив на повний гармонії та впорядкованості по-ренесансному центричний простір, на ілюзорному куполі та стінах якого сяє блакить неба, розстилаються широкі пейзажні панорами з фантастичними скелями та руїнами, звисають щедрі

фруктові гірлянди, ваблять мармурові стелі з тонкими орнаментальними мотивами.

Домінування червоних і золотавих відтінків на блакитному тлі неба надає сцені потрібної величі розповіді про достойників світу цього, цілісних, самодостатніх і впевнених.

В композиціях парадних покоїв мантуанського палацу сповнене суворої величі, життєвої енергії, героїчного пафосу, натурної достовірності, любові до деталей, декоративного багатства та нарядності.

П'єро делла Франческа. Стилiстика умбрійського майстра П'єро делла Франческа (1410/20—1492) вирiзняється епiчним спокоєм, просвiтленою врівноваженiстю, пропорцiйнiстю фiгур, яснiстю перспективних побудов, прозорiстю та свiтлосилою колористичного висловлювання.



- https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%8C%D0%B5%D1%80%D0%BE_%D0%B4%D0%B5%D0%BB%D0%BB%D0%B0_%D0%A4%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B0

У своїй творчості П'єро делла Франческа осмислював проблеми живописної перспективи, пластичності об'ємів, взаємодії кольору і світла. У церкві Сан-Франческо в Ареїццо він створив цілісний ансамбль фресок на тему легенди про животворний хрест (1452—1466). Художник узагальнює фігури та розгорташовує композиції паралельно до площини стіни на тлі спокійних і ясних ландшафтів. Виконаний П'єро делла Франческо 1465 р. парний портрет герцогів урбінських Федеріго да Монтефельтро та його дружини Баттисти Сфорца вирізняється глибиною психологічної характеристики енергійного і владного правителя та стриманої й суворої жінки.



Персонажі зображені в профіль: така композиція виникла під впливом античних медалей з їх завданням героїзувати образ людини. Позбавлені

будь-якої ідеалізації парні профілі чітко виділені на тлі блілого неба і далекого пейзажу; низький горизонт підсилює монументальність фігур, що домінують над усім світом; м'яка світлотінь виіплює пластичну виразність облич. Пейзажні мотиви тла портретів та їх оборотної сторони, де зображено "Тріумф герцогів Урбінських", з плавними силуетами пагорбів, що тануть у світлому небі, вражає майстерністю передачі денного освітлення та повітря, насиченого світлом і вологою.



Доменіко Гірландайо. Світський характер мистецтва Відродження повною силою проявив себе у творчості *Доменіко Гірландайо* (1449—1494) - італійський художник доби Раннього Відродження, представник флорентійської школи. Обдарований портретист; малював станкові картини, фрески.

Фреска - досить трудомістка техніка, що вимагає швидкої роботи, поки не висох тиньк, ясної уяви, що хочеш зробити і снайперської точності, бо виправити помилки неможливо.

Технічні навички художника Доменіко були надзвичайно високі. Серед фрескістів Флоренції він переліку найкращих. Але він був ще й найкращим портретистом, а його фрески рясніють портретами сучасників, і видатних, і пересічних. *Портрет Франческо Сассетти з сином Теодоро* - це подвійний портрет, написаний темперою на дерев'яній дошці, вважається одним із перших портретів епохи раннього Відродження (Кватроченто) із зображенням чоловіка та дитини. На верхній



В

частині панелі знаходиться ідентифікуючий напис латиною, доданий після того, як був написаний портрет: «На картині зображений Франческо Сассетті (1421-1490) - італійський банкір, який працював у банку Медічі, - разом зі своїм сином Теодоро».

На задньому плані видно гори, що оточують озеро з міськими спорудами, що примикають до нього. Вважають, що одна з будівель є каплицею, побудованою Сассетті в Женеві.

“Народженні Марії” дійство проходить у палацових покоях, знатні флорентійські дами навідують породіллю, служниці виконують свої щоденні обов’язки.



Окрім пристрасті до портретів Доменіко мав пристрасть до зображення архітектури.

Технічні прийоми Гірландайо вражають досконалістю, передача повітряної перспективи — своєю природністю. Колірна гама художника характерна стриманим благородством: синє тяжіє до сріблясто-блакитного, черво не — до вишнево-винного, фіолетове — до ніжно-бузкового.

Доменіко Гірландайо охоче малював і самого себе. Але він не хвалько, всі його автопортрети — це своєрідний підпис майстра, аби знали, хто створив цей витвір. До того ж, це традиція багатьох флорентійських художників.

Серед робіт Гірландайо виділяється людяністю та теплою "Портрет старого з онуком", де у зустрічі дитячої безпосередності, цікавості та жвавості зі старечою некрасивістю і втомою народжується смуток відчуття швидкоплинності часу, осяяний гуманною турботою і підтримкою.

Боттічеллі. Аристократична витонченість, ліризм стилю і водночас глибина філософської поетики характерні для творчості флорентійського художника *Сандро Боттічеллі* (1445—1510). Він



одним з перших залучив до мистецтва свого часу античний міф і алегорію, сповнивши свої зрілі твори м'яким ліризмом.

Образи античної міфології набувають у Боттічеллі своєрідної казковості, меланхолійної чарівності («Весна», бл. 1478, і «Народження Венери», бл. 1485, у Флоренції).



У картині «Народження Венери» (бл. 1484 р.) зефіри осипають оголену богиню трояндовим дощем і гонять її мушлю до берега, де на неї чекає німфа, готова прикрити тіло Венери від сторонніх очей.

Задумливо-сумне обличчя Венери відсторонене як від пристрасного дихання вітрів, так і цнотливої сором'язливості німфи.

Трансформували релігійний сюжет хрещення, Боттічеллі пропонував прийняти віру у всевладність любові у світі,



поєднуючи в своєму творі піднесене одухотворення і чуттєву пристрасність. Декоративність складного лінійного малюнка, прозора чистота холодних тонів, плинне поєднання

зеленуватих, блакитних, насичено-рожевих і золотавих відтінків створюють відчуття хиткості прекрасного ідеалу.

Композиційний простір у картині «Весна» (бл. 1485 р.) організований подібно до театральних підмостків: з вишуканими декораціями та розробленими мізансценами.



Світлі витончені силуети персонажів виділяються на тлі темної зелені дерев: у центрі — *Венера*, ліворуч від неї — хоровод *трьох грацій* і *Меркурій*, який розганяє хмари, праворуч — *Флора*, яка рятується від Зефіра. Враховуючи вплив філософії

неоплатонізму, якою захоплювалися покровителі Боттічеллі Медічі, зміст картини скоріше пов'язаний з ідеєю поєднання тілесного і духовного, чуттєвого і платонічного у коханні.

Уособленням філософських роздумів про любов була і картина “Венера і Марс” (1485—1486): Венера з коханням дивиться на сплячого Марса, чийми обладунками та зброєю мирно граються маленькі сатири. Композиція картини побудована на рівновазі майже



симетричного статичного розташування фігур персонажів і активної діагоналі довгого списа.

Складний внутрішній ритм картин Боттічеллі був вираженням характерного почуття лінії, яке примушує згадати про засвоєні ним традиції флорентійських ювелірів. У той же час художник був байдужим до законів передачі глибини простору: фігури на його полотнах розташовано фронтально, без урахування лінійної перспективи

та взаємодії з повітрям, написано у витонченій готичній манері.

Сандро Боттічеллі створив низку Мадонн.

- <https://www.liveinternet.ru/community/1726655/post70366339/>

Лінія як головний засіб емоційної виразності прочитується і в “Мадонні Магніфікат” (1481).

Пластичні лінії рук персонажів утворюють своєрідне коло, замкнене вінцем Мадонни, що композиційно повторює форму тондо.

Обличчя Марії вражає витончено-поетичною красою, яка дала змогу Боттічеллі стати творцем аристократичного портретного стилю.



Мадонна с гранатом, 1487.

Мадонна с співаючими ангелами (Берлінська Мадонна), 1477.

У пізній період творчості Боттічеллі проявили себе песимістичні настрої, що викликало експресивність і екзальтованість його художнього мислення. Відчуттям безвиході та відчаю просякнута "П'єта" (1495), сповнене внутрішнього напруження та трагізму зображення оплакування знятого з хреста Христа.

В основі її композиції лежить символ розп'яття: абрис хреста прочитуються в поєднанні домінуючої горизонталі рук і облич персонажів і вертикалі, акцентованої руками апостола Іоанна і Богородиці. Трагічність звучання картини посилена ламаними лінійними ритмами і песимістичним акордом червоно-чорних кольорів.



Творчість Боттічеллі виявила

суперечливість ренесансного гуманізму: від абсолютної віри в досконалу велич людини до тривожного відчуття присутності диявола в світі.

Музичне мистецтво, театр

Музична культура Відродження орієнтувалася на пісню з імпровізаційністю, емоційністю, можливістю виразити душевні стани, передати авторську інтерпретацію (італійський мадригал, балада, французький шансон, іспанський романс).

На противагу середньовічній музиці, що сходила на людину як благодать божя Ренесансна музика виходить з людини як із змістилиця пристрастей.

- <https://www.youtube.com/watch?v=BOeqKVmPrkM>
- <https://naurok.com.ua/prezentaciya-teatr-epohi-renesansu-175051.html>
- <https://www.youtube.com/watch?v=8MYPopd3TYA>
- <https://ua-referat.com/%D0%86%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%96%D0%B9%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9%D1%82%D0%B5%D0%B0%D1%82%D1%80%D0%B5%D0%BF%D0%BE%D1%85%D0%B8%D0%92%D1%96%D0%B4%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%B6%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F>

Тема 7. Соціально-психологічний вплив мистецтва Високого Ренесансу

Історичні обставини. З кінця XV ст. культура Відродження в Італії вступила в етап недовгого, але найвищого свого підйому, що збігся з періодом гострої економічної й політичної кризи, яка вразила країну.

Захоплення Константинополя турками (1453 р.) розладило торгівлю Італії зі Сходом, а після великих географічних відкриттів кінця XV ст. Італія опинилася осторонь від світових торговельних шляхів. Занепад зовнішньої торгівлі, відсутність єдиного внутрішнього ринку, сепаратизм правителів і переміщення капіталів у земельні володіння підживляли економіку й особливо промисловість Італії, прискорювали новий процес феодалізації.

Політично роздроблена країна була не в змозі протистояти нападам потужних монархій — іспанської та французької, що сперечалися між собою за владу над Італією. У результаті італійських війн 1494–1559 рр. майже уся Італія (за винятком Венеції, П'ємонту і Папської області) опинилася під владою іспанців. У країні запанувала феодально-католицька реакція.

У період Високого Відродження (кінець XV — перша чверть XVI ст.) боротьба за ренесансні ідеали набула напруженого і героїчного характеру.

Загроза поневолення розбудила національну самосвідомість італійців, їх гарячі мрії про звільнення й консолідацію батьківщини. Феодальна тиранія викликала відповідні демократичні рухи.

Загальнонаціональний духовний підйом яскравіше за все виразився в пластичних мистецтвах, овіяних духом героїчних мріань, відзначених особливою широтою суспільного звучання, синтетичним узагальненням і титанічною міццю образів, сповнених духовної й фізичної активності.

Найзначніші італійські художники епохи знайшли більшу творчу незалежність і почесне місце в суспільному житті, втілюючи в очах сучасників дух нації, її славу.

Ідеї Високого Відродження, що стали ідеальним відбиттям не здійснених на практиці прагнень до національної єдності, сформувалися у волелюбній Флоренції; на рубежі XVI ст. значення загальнонаціонального центру здобуває Рим, де й виникли найбільш монументальні пам'ятники епохи, а пізніше в стан провідних центрів висунулася багата й незалежна Венеція.

Мистецтво Високого Ренесансу

Леонардо да Вінчі

Засновником мистецтва Високого Відродження вважається *Леонардо да Вінчі* (1452–1519). За своєю різнобічною обдарованістю — він був великим художником, мислителем, ученим, інженером — Леонардо наче був зразком досконалої людини, про яку мріяли кращі розуми Відродження.

Його особистість більше, ніж яка-небудь інша, виражає поняття *універсалізму* й *титанізму* — якостей, які мали кращі люди цієї епохи.

У своїх міркуваннях про живопис Леонардо є творцем теорії *реалістичного мистецтва Відродження* — як дослідник, для якого художня й наукова форми пізнання світу є невіддільними. Він обґрунтовує всі розділи живопису даними наукового досвіду, додає багато нового до вчення про лінійну і повітряну перспективу, про пропорції й будову людського тіла, вивчає рухи людини, їхню виразність, їхній зв'язок із душевними переживаннями.

Особливе значення Леонардо надає світлотіні як засобу пластичного моделювання й посилення життєвої виразності образу. Леонардо був зачинателем того прагнення до *узагальнення, типізації*, що проходить крізь усе мистецтво Високого Відродження. Він першим втілює у своїй творчості новий естетичний ідеал, створивши образ людини, наділеної духовною й фізичною досконалістю, особливою величавою значущістю — образ, що поєднує риси ідеальної нормативності та повноту життєвих сил.

Леонардо розробив принципи логічно чіткої композиції, що із граничною ясністю виявляє зміст ситуації; він глибше, ніж його попередники, розкрив внутрішній світ людини, використовуючи виразну й наочну характеристику її психологічних станів, точно винайдені жести і міміку.

Уже у ранніх флорентійських роботах Леонардо по-новому тлумачить традиційні сюжети: *Мадонна із квіткою* (Мадонна Бенуа) є чудовою за високою натхненністю образу, інтимним і природним вираженням світлої радості материнства, невідомим мистецтву XV ст. відчуттям внутрішньої близькості людей.

Цей твір вважається однією з перших цілком самостійних робіт майстра.

У своїй невеликій за розмірами картині молодий художник обрав один із найпопулярніших мотивів у живописі раннього, а потім і Високого Відродження — зображення мадонни в ліричному плані.



Тему материнства тут передано просто та невигадиво, без тієї складності ідейного й зображувального задуму, яка властива великим віттарним композиціям. Леонардо ще не досяг цілковитої майстерності: фігура дитини занадто велика й виглядає умовно. І все ж Марія, яка світиться щастям материнства, відрізняється від більшості зображень мадонн періоду кватроченто, які застигли ізовні, і внутрішньо.



Правда Леонардо — висока правда, якій властиві більша узагальненість, концентрованість бачення, яка вже є особливістю Високого Відродження. Фігури Мадонни і Немовляти, заповнюючи майже всю картину, тільки однією своєю великою пластикою формують її простір. Відсутні будь-які подробиці, характерні для занадто деталізованих фонів картин періоду кватроченто, колорит гранично узагальнений.

Леонардо досяг повної творчої самостійності. Юридично це було підтверджено тим, що у 1480 р. його згадують у флорентійських документах як художника, який має свою майстерню.

У 1481 р. монастир Сан Донато а Систо замовляє йому великий віттарний образ «Поклоніння волхвів». Це була перша велика робота Леонардо, яку, однак, не було завершено. Вона збереглася у вигляді ескізу, але навіть у такому вигляді справляє дуже сильне враження. У «Поклонінні волхвів» художник також пішов по лінії звільнення від кватрочентистської скованості до посилення, активізації переживань своїх героїв. Експресія є настільки великою, що картина виглядає бурхливою імпровізацією, незважаючи на те, що їй передував величезний підготовчий матеріал.

Леонардо винайшов також нові форми побудови центральної групи — Мадонни з Немовлям і двох волхвів по боках від них. Разом вони утворюють подобу трикутника — основну схему пірамідальної композиції, що буде дуже розповсюдженою в живописі Високого Відродження.

Близько 1482 р. Леонардо переїжджає із Флоренції до Мілана і влаштовується на службу до місцевого правителя — герцога Лодовико Моро.

Варто уваги, що Леонардо відрекомендувався герцогові в першу чергу як військовий інженер, потім — як зодчий і фахівець в галузі гідротехнічних робіт і тільки в останню чергу — як живописець і скульптор.



Перший міланський період Леонардо (1482–1489) відкриває пору його творчої зрілості. Монументальна *«Мадонна в гроті»* — перший великий твір нового стилю. Пірамідальне групування фігур, продумана система жестів, загальна атмосфера зосередженості почуттів створюють враження візуальної та духовної єдності групи, образ, піднесений відчуттям світлої дружби й єдності близьких людей. Однак у цілому виникає пейзаж майже фантастичного характеру, що вже є не фоном, а емоційним середовищем. Таким чином, художник долає властиву живопису кватроченто роз'єднаність першого плану та фону.

У 1495 р. Леонардо розпочав роботу над своїм центральним твором — фрескою *«Таємна вечеря»* у трапезній монастиря Санта Марія делье Граціє у Мілані. Славна *«Таємна вечеря»* сповнена високого етичного зміста. Драматичний конфлікт любові й відданості зі злом, низькістю й зрадництвом розкривається в порівнянні могутніх людських характерів.



Тут Леонардо досягає небаченої до того сили відображення психологічних переживань, глибоких душевних зворушень. Усі персонажі — і сповнені діяльною енергією апостоли, і піднесений над ними мудрим знанням Христос — наділені пластично ясно вираженим душевним станом. Чітка організація простору, ясне групування фігур до кінця виявляють драматичний зміст дії.

Леонардо порушує сформовану до нього традицію зображення Іуди по інший бік стола. Він лише кидає тінь на його обличчя, чим вирізняє його серед інших апостолів. Фігура Христа являє собою центр композиційної побудови фрески. Її розміщено на фоні світлого прорізу та відокремлено просторовими інтервалами від інших апостолів.



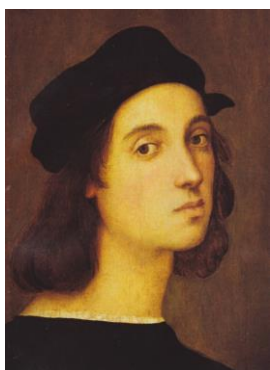
Однією з вершин ренесансного портретного мистецтва є портрет дружини заможного флорентійця Франческо Джокондо Мони Лізи. Враження глибокої життєвості досягається поєднанням обличчя ледь помітною усмішкою та дуже делікатним світлотіньовим моделюванням обличчя і рук. Спокійна, піднесена шляхетність образу створюється психологічними засобами: показом внутрішньої сили, духовного багатства людини. Непрямим засобом характеристики образу стає пейзаж: танучий у легкому туманному серпанку, він з'являється як одухотворений образ

світу, складного й нескінченно різноманітного у своїх пластичних формах.

Більш ранню роботу Леонардо в жанрі портрету - «Даму з горностаем» виконано в Мілані. Та ж загадкова усмішка й проникливий погляд героїні портрету говорять про те, що художник прагнув до передачі певного жіночого характеру. Робота вражає глибоким реалізмом у зображенні жінки і звірка, якого вона тримає на руках.



Рафаель



З ім'ям Рафаеля (1483–1520) пов'язані образи досконалої краси, сповнені проникливого ліризму й внутрішньої гармонії. У творчості художника, що мав рідкісний дар душевної ясності та рівноваги, втілилися високі гуманістичні мрії про прекрасний світ, про вільну й щасливу людину.

- <https://www.youtube.com/watch?v=1hEPCwVBMWg>

Рафаель Санті народився в Урбіно, що в XV ст. став одним із центрів гуманістичної культури. Талант, що

пробудився ще в молоді роки, відкрив юнакові доступ до урбінського двору й зосередженим довкола нього гуманістичним колам. Найранніші з робіт Рафаеля, що дійшли до нас, виконані близько 1500 р., коли їхньому авторові було сімнадцять років.

У 1500 р. Рафаель переїжджає до Перуджі, де влаштовується у майстерню П'єтро Перуджино. За свідченням Вазарі, учень настільки глибоко засвоїв манеру вчителя, що їхні роботи було неможливо розрізнити. Ряд



робіт було виконано художниками спільно, у чому позначилася внутрішня гнучкість і творча чуйність молодого Рафаеля, здатного глибоко вживатися до ладу образів різних майстрів.

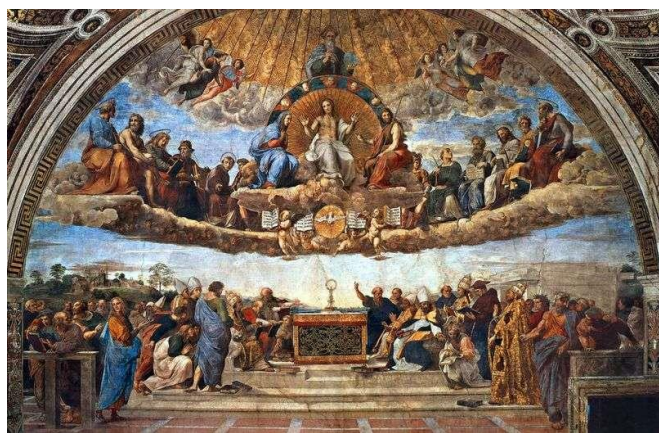
У 1504 р. молодий живописець перебирається до Флоренції. Тут він знайомиться з мистецтвом Високого Відродження; його твори стають суворішими, монументальнішими, набуваючи врівноваженості композиції, ясної пластики об'ємів, гнучкої співучості ліній, плавного ритму рухів. Рафаель із захопленням вивчає творчість Леонардо і Мікеланджело, вбирає кращі якості флорентійської школи живопису. У Флоренції він створює цикл «Мадонн», що свідчить про початок нового етапу в його творчості. Усі картини являють собою різновиди розробки однієї й тієї ж теми — теми материнської любові, світлої й безтурботної.

Однією з найбільш характерних робіт цього циклу є картина «Прекрасна садівниця». Молоду гарну мати з немовлям Христом і маленьким Іоанном Хрестителем зображено на фоні пейзажу. Фігури групуються в пірамідальну композицію, плавність контурів і пластика об'ємів складають основу образної мови.

У Флоренції Рафаель здобуває відомість, завдяки якій у 1508 р., за протекцією свого земляка Браманте, він був запрошений до папського двору і виїхав до Рима. У Римі розкривається величезний дар Рафаеля-монументаліста, ставши одним із творців героїчного стилю Високого Відродження.

Тут він досягає вищої зрілості, виконуючи розписи залів (т. зв. станців) папського палацу у Ватикані. Чотири фрески на півкрузах стін залу Станца делла Сеньятура — «Диспута», «Афінська школа», «Парнас», «Мудрість, Помірність і Сила» — відповідно уособлюють собою богослов'я, філософію, поезію та юриспруденцію.

Тут Рафаель зображує батьків церкви, античних філософів, поетів, мудреців, створюючи грандіозний апофеоз людської культури.



Перша з виконаних Рафаелем фресок — «Диспута». У ній зображено бесіду про таїнство причастя. Дія відбувається у двох планах — на землі та на небі.

Внизу, на східчастому узвишші, розташувалися по обох боках від вівтаря батьки церкви, папи, прелати, священнослужителі, старці та юнаки. Їхні фігури зображено у живих, пластично

завершених поворотах і рухах; око відразу охоплює їхні виразні силуети. Над усією масою фігур у верхній частині фрески, ніби небесне видіння, виникає уособлення трійці, а по боках на хмарах сидять апостоли.

Але кращою фрескою станців і найзначнішим твором Рафаеля взагалі варто визнати «Афінську школу». Ця композиція є одним із найяскравіших свідчень перемоги в ренесансному мистецтві гуманістичних ідей та їхніх глибоких зв'язків з античною культурою. У грандіозній анфіладі величних аркових прорізів Рафаель створив зібрання античних мислителів і вчених. У центрі, серед персонажів, що групуються біля могутніх аркових стоянів, у нішах яких розміщено статуї Аполлона Мінерви, зображено Платона й Аристотеля. Їхні жести — перший показує на небо, другий простирає руку до землі — дають уявлення про характер їхнього вчення.



i

Ліворуч від Платона — Сократ, який розмовляє зі слухачами, серед яких виділяється молодий Алквіад у панцирі й шоломі. Просто на сходах, немов старець біля сходів храму, невимушено розташувався засновник школи циніків Діоген. Внизу на першому плані — дві симетрично розташовані групи: ліворуч — Піфагор, що схилив на коліно із книгою в руках, з учнями; праворуч, також в оточенні учнів, гнучких прекрасних юнаків — Евклід (або Архімед); низько нахилившись, він креслить циркульом на грифельній дошці, що лежить на підлозі.

Ватиканські фрески являють собою цілком новий тип багатофігурної композиції, що базується на глибокому узагальненні закономірностей життя, на уявленні про велич і красу людини, яка панує у світі.

Своєрідна абсолютна досконалість винайдених Рафаелем композиційних пластичних принципів, струнка логіка цілого, чіткий ритм фігур, що вільно рухаються в просторі, сприймаються як вираження віднайденної свободи і гармонії, щасливо знайденої рівноваги ідеального і реального, фізичного і духовного, покою і руху, простору і тіла.

У 1510-х рр. Рафаель багато працює в галузі вівтарної композиції. Цей період завершується створенням у 1515–1519 рр. «Сікстинської Мадонни». Цю картину було створено для церкви Св. Сікста в П'яченці, а нині вона знаходиться в Дрезденській картинній галереї. «Сікстинська Мадонна» належить до найпрославленіших творів світового мистецтва. У ренесансному



живописі це, можливо, найглибше й найпрекрасніше втілення теми материнства. Для Рафаеля воно виявилось також своєрідним підсумком і синтезом багаторічних шукань у найбільш близькій йому темі.

Здалека мотив завіси, що розкривається, і за якою з'являється Мадонна, що ступає по хмарах з дитиною на руках, повинен справляти враження захоплюючої сили. У погляді Сікстинської Мадонни є щось таке, що ніби дозволяє нам зазирнути їй у душу. Це передбачення трагічної долі її сина та одночасно готовність принести його в жертву. Драматизм образу матері відтіняється у його єдності з образом немовля Христа, якого художник наділив недитячою серйозністю й прозорливістю.



Дослідники знаходять у рисах обличчя мадонни схожість із моделлю одного з жіночих портретів Рафаеля — так званою «Дамою в покривалі».

Однак сам автор писав про те, що в створенні образу досконалої жіночої краси він керувався певною ідеєю, що виникає на підставі безлічі вражень від бачених ним у житті красунь. Іншими словами, в основі його творчого методу є відбір і синтез спостережень реальної дійсності.

Тут домінянтою є білий тон її одягу, красиво відтінений тоном покривала.

До останніх років свого життя Рафаель приділяв велику увагу монументальному живопису. Однією з його найзначніших робіт був розпис вілли Фарнезина, що належала найзаможнішому римському банкірові.

У 1515 р. Рафаель зробив у головному залі цієї вілли фреску «Тріумф Галатеї» що належить до його кращих творів.

Вона зображує прекрасну Галатею, яка стрімко рухається по хвилях на мушлі, запряженій дельфінами, в оточенні тритонів і наяд. Краса образів, розлите у фресці відчуття радісного щастя чудово поєднуються із плавними і пружними лініями оголених фігур і звучним колоритом, у якому світло-золотаві тони оголених тіл відтіняються чистою синню неба і морської гладі.



Останнім великим монументальним циклом, створеним під керівництвом Рафаеля, був завершений у 1519 р. розпис Лоджій у Ватикані — великої арочної галереї в другому поверсі ватиканського палацу. Цей розпис являє собою поєднання прекрасного стукowego й мальовничого декору, мотиви для якого було почерпнуто з живопису античних підземних

гробниць, так званих гrotів і розташованих в аркових склепіннях невеликих фрескових композицій з епізодами біблійних легенд.

Таких композицій загалом п'ятдесят дві: вони складають так звану Біблію Рафаеля. Для цих фресок Рафаель навіть не робив картонів; здебільшого вони здійснювалися за його швидкими рисунками численною групою його учнів, серед яких були Джуліо Романо, Франческо Пенні та інші.



Рафаель помер у 1520 р. Його передчасна смерть була несподіваною і справила глибоке враження на сучасників. Йому були віддані вищі шанси; прах його поховано у римському Пантеоні. Можливо, жодений із художників в наступні сторіччя не зазнавав такої слави, як Рафаель. Його ім'я стало синонімом

класичного мистецтва, він по заслuzі займає почесне місце серед найвидатніших майстрів епохи Відродження.



Мікеланджело

Мистецтво Мікеланджело Буонарроті знаменує не тільки кульмінацію епохи Відродження, але й її завершення. Довгий, майже сімдесятип'ятирічний творчий шлях майстра охопив величезний історичний період, сповнений бурхливих потрясінь. Із цим пов'язана більш складна, ніж у його сучасників, ідейна еволюція Мікеланджело й виняткове різноманіття його творчих рішень. Нарешті, в рисах

Мікеланджело нас особливо приваблює справжність художника й людини, повнота і сила характеру, що визначала цілісність людей епохи Відродження.

- <https://www.youtube.com/watch?v=JauDv1qtTbQ>

Мікеланджело був борцем за світлі людські ідеали не тільки як художник, але й як громадянин, який захищав свободу і незалежність своєї батьківщини зі зброєю в руках.

Мікеланджело мало працював у станкових формах. Титанізм його образів вимагав монументальних скульптурних і фрескових циклів, що виступають у синтезі з величною архітектурою. У різнобічному гуманістичному ідеалі художника провідним було героїчне начало, здатність людини до дії, до боротьби. Звідси різьбляча емоційна яскравість образів Мікеланджело, надзвичайна напруженість і глибина втілених у його мистецтві драматичних конфліктів.



Одна з перших робіт Мікеланджело «П'єта» — відкриває в його творчості період, відзначений непохитною вірою в торжество гуманістичних



ідеалів Ренесансу. Для творчих шукань молодого майстра показовим є уже сам вибір значної й відповідальної теми — скорботи богоматері, яка оплакує померлого сина. Цю тему витлумачено із глибиною, недоступною майстрам XV ст. Порушивши традицію, він зобразив богоматір зовсім юною, відтінив її особливу духовну чистоту.

Висока натхненність образу Марії, шляхетна стриманість її почуттів позбавляють трагічну тему відтінку безвиході, надаючи скорботі молодій матері просвітленого характеру. У цій групі Мікеланджело показав себе майстром, який вільно справляється із труднощами композиційної побудови, який відчуває емоційну змістовність жесту.

Твори, майстра першого десятиріччя XVI ст. є прикладом винятково яскравого вираження ще не похитних гуманістичних ідеалів. Це монолітні образи людей, зображених у моменти вищої напрути духовних і фізичних сил.

У гігантській статуї «Давида» образ відважного юнака переростає в символ ренесансної волелюбності й героїчної готовності до боротьби. Скульптурні твори Мікеланджело цього періоду відрізняються ясністю пластичної мови, вони розраховані на сприйняття з деяких, найбільш виразних точок зору.

Майстерним зразком його роботи в станковому живопису може бути зображення Святого Сімейства в картині у формі *тондо* «Мадонна Доні». Це єдина робота, виконана Мікеланджело на дереві. Героїв картини закомпоновано в складну групу, кожний із них і вся група в цілому начебто виліплені скульптором.

У 1505 р. за запрошенням папи Юлія II Мікеланджело їде до Рима. Юлій II запропонував Мікеланджело розписати *стелю* Сікстинської капели. Хоча сам Мікеланджело погодився на цю пропозицію з великим небажанням, вважаючи себе в першу чергу скульптором, а не живописцем, цей розпис став найграндіознішим із його творінь.



Досить сказати, що загальна площа розписів плафона становить більше 600 кв. м, а кількість фігур сягає кількох сотень. Сікстинська капела являє собою високе довге приміщення 48 м завдовжки, 13 м завширшки і 18 м заввишки, перекрите пласким склепінням.

Загальний задум сікстинського плафона — це апофеоз творчої сили людини, славлення її тілесної і духовної краси. У «Створенні Адама» пробудження людини до життя

Мікеланджело тлумачить як звільнення сил, що дремали у ній, у результаті вольового імпульсу творця.

По-новому вирішує Мікеланджело тему гріхопадіння, підкреслюючи у



своїх героях почуття гордої незалежності: увесь вигляд Єви, яка сміливо простягає руку, щоб прийняти заборонений плід, виражає виклик долі, хоча поруч художник показує розвиток цієї історії — вигнання з Раю.

Пророки та сивілли — це титанічні образи людей величезних страстей і яскравості характерів.

У сікстинському плафоні Мікеланджело прийшов до повної зрілості своєї майстерності. Відповідно до принципів монументального живопису Відродження, розпис не тільки не руйнує архітектуру склепіння та стін, а навпаки, збагачує її, виявляючи її тектонічну структуру, підсилюючи пластичну відчутність. У живописі фігур пластичне начало домінує безроздільно: фрески плафона є наочним виразом відомих слів Мікеланджело:

З 1510-х рр. тема конфлікту людини та ворожих їй сил набуває у Мікеланджело трагічного звучання.



Твором, що завершує фазу Високого Відродження у творчості Мікеланджело й одночасно є початком нового художнього етапу, є флорентійська капела Медичі. В архітектурно-скульптурному ансамблі капели художник відобразив своє трагічне передчуття кризи Відродження.



Усипальницю Медичі при церкві Сан Лоренцо побудовано й прикрашено цілком за проектом Мікеланджело. Це є невелике, але дуже високе приміщення, перекрите куполом; білі стіни розчленовано пілястрами темно-сірого мармуру

Заходячи до капели, глядач відразу опиняється в оточенні образів, сповнених тривоги і занепокоєння.

Затиснені у вузьких нішах статуї Лоренцо і Джуліано, болісно, майже конвульсивно вигнуті фігури *Ранку*, *Вечора*, *Дня* і *Ночі* (символи швидкоплинного часу), що зісковзують із закрутлених кришок саркофагів і, проте, утримуються на них невідомою силою, пульсуюча пластика стін, розчленованих складною системою пілястр, ніш і сліпих



вікон, лякаюча виразність лику Дня, що ніби ще не сформувався з груди каміння, і трагічної маски — атрибут Ночі — на всьому спостерігається відбиток гострого дисонансу, напруги, що не знаходить виходу.

Концентрацію волі, цілеспрямовану активність попередніх героїв Мікеланджело нині втрачено; фізична міць образів капели Медичі тим сильніше відтіняє їхній духовний надлам.

Тільки статуя *Мадонни* — одна з вершин пластичного генія Мікеланджело — розташована у центрі стіни, навпроти вівтаря, і тому займає в капелі головне положення. Її трактовано в іншому плані. За драматичною виразністю, за багатством і різноманітністю складних композиційних і пластичних мотивів вона не поступається іншим статуям капели, однак її особлива привабливість полягає у тому, що глибоке душевне хвилювання мадонни не переходить у надлам, могутній ліризм цього образу не спотворено дисонансами.

У капелі Медичі Мікеланджело виступив як геніальний майстер художнього синтезу. Тут він надав не тільки архітектонічно виправдане об'єднання елементів архітектури та скульптури, але й привів їх до емоційної єдності, що базується на активній взаємодії архітектурних форм і пластичних образів.



Наступні

роботи Мікеланджело як за часом, так і за образним ладом належать вже до пізнього Відродження. У «*Страшному суді*» — колосальній фресці на вівтарній стіні Сікстинської капели — звучить тема світової катастрофи; люди, охоплені бентежним духом, стають вже не господарями долі, а жертвами розплати.

Релігійну тему Мікеланджело втілює як людську трагедію космічного масштабу. Грандіозна лавина могутніх людських тіл — праведників, які возносяться, грішників, яких скидають в безодню, Христа, який творить суд і, немов громовержець, обрушує прокляття на існуюче у світі зло, сповнених гніву святих-мучеників, які,



вказуючи на знаряддя своїх мучень, вимагають кари для грішників, — усе сповнене бунтівного духу.

Але хоча сама тема страшного суду покликана втілювати торжество справедливості над злом, фреска не несе в собі стверджувальної ідеї: навпаки, вона сприймається як образ трагічної катастрофи, як втілення ідеї загибелі світу. Люди, незважаючи на їхні занадто міцні тіла, є лише жертвами вихру, що їх підносить і скидає.

Недарма в композиції зустрічаються такі сповнені застрашливого відчаю образи, як святий Варфоломій, який тримає в руці шкіру, яку здерли з нього мучителі.

Індивідуальний образ, що домінував колись у Мікеланджело, нині опиняється захопленим загальним людським потоком, і в цьому художник робить крок уперед порівняно із замкненістю самодостатнього індивідуального образу у мистецтві Високого Ренесансу.

Але, на відміну від венеціанських майстрів пізнього Відродження, Мікеланджело ще не досягає того ступеня взаємозв'язку між людьми, коли виникає образ єдиного людського колективу.



Трагічними є і пізні скульптурні твори Мікеланджело, присвячені темі оплакування Христа «П'єта 2». Акцент з активної дії тут перенесено на переживання, що доходить до безвихідної скорботи і безнадійності, що леденить. Рух змінився заціпенінням, фігури, втративши фізичну міць, набули проникливої



натхненності; світлотінь, що наче обволікає скульптуру, сприймається як своєрідна емоційна атмосфера, випромінювання почуття.

Таким саме настроєм перейнятий останній та незавершений скульптурний твір Мікеланджело «П'єта Ронданіні».

Час, коли жив Мікеланджело, характеризується сильними протиріччями, що знайшли відбиття в його мистецтві. Але подібно до того, як протягом усього періоду Високого Відродження Мікеланджело був одним із найбільш прогресивних майстрів, так у період кризи ренесансної культури, у нових

історичних умовах він залишався носієм великої реалістичної традиції Ренесансу.

Контрольні запитання

- Що таке універсализм та титанізм? До діяльності яких особистостей Високого Відродження застосовувалися ці визначення?
- Охарактеризуйте живопис Леонардо да Вінчі.
- Які риси притаманні живопису Рафаеля?
- Які особливості характерні для скульптурних робіт Мікеланджело?
- У чому полягає задум та які художні особливості розпису Сікстинської капели?
- Яких нових рис набуло мистецтво в період Високого Відродження?

Тема 8. Соціально-психологічний вплив мистецтва Маньєризму та Барокко

Джерела:

- Шевнюк О.Л. Історія мистецтв: навч. посіб. / О.Л. Шевнюк. — К. Освіта України, 2015. <https://textbook.com.ua/kulturologiya/1473448115>
- Єрошкіна О. О. Епоха барокко : навч. посібник / О. О. Єрошкіна ; Харків. нац. ун-т міськ. госп-ва ім. О. М. Бекетова. – Харків : ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2017. – 123 с. <https://core.ac.uk/download/pdf/154806541.pdf>

Маньєризм

У середині XVI ст. в Італії внаслідок кризи гуманізму й культури Відродження (мета мистецтва ренесансу - наслідування природи), виник **маньєризм**, який у другій половині XVI ст. набув значного поширення й у самій Італії та за її межами.

*Естетико-художня основа в **МАНЬЄРИЗМУ** - наголос на суб'єктивних відчуттях.*

Стиль маньєризму був породженням кризових явищ у суспільно-політичній сфері, характерних для пізнього Відродження з його соціальною, моральною та релігійною нестійкістю. Іноді початкову фазу маньєризму пов'язують із пограбуванням і руйнацією Риму в 1527 році німецькими вояками імператора Карла V.

Уже десь близько 1600 р. маньєризм починає сходити зі сцени, поступаючись місцем новим художнім напрямам — барокко, класицизму й реалізму.

- Маньєризм.
<https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D0%BD%D1%8C%D1%94%D1%80%D0%B8%D0%B7%D0%BC>

Тінторетто

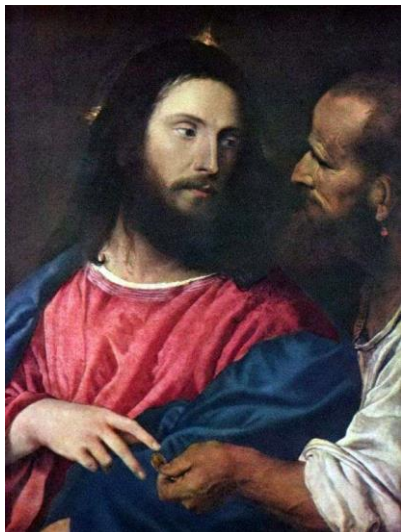
Якопо Робусті - Тінторетто (1518 — 1594) — італійський художник з міста Венеція, представник високого венеціанського Відродження і маньєризму. Малював портрети, релігійні і алегоричні композиції.

Володів мистецтвом використання незвичних ракурсів. Не менш індивідуальною була і його манера накладання фарб на полотно — швидка, темпераментна, різна за товщиною на різних місцях картини: «Тінторетто орав фарби, наче землю в полі». Він часто малював одразу без попереднього рисунку на полотні, покладаючись на віднайдену на моделях композицію і свою могутню уяву.





Тиціан



Тиціан Вечелліо (1488/1490 – 1576) – італійський живописець, найбільший представник венеціанської школи епохи Високого і пізнього Відродження.

Художник писав картини на біблійні та міфологічні теми, а також мав успіх і як портретист. Йому робили замовлення монархи, римські папи та інші високопоставлені особистості. Він був визнаний кращим живописцем Венеції, коли йому не було ще й 30 років.

У



зрілі роки Тиціану протегували королі, високопоставлені чиновники і представники духовенства.

У 1533 р. імператор Священної Римської імперії Карл V Габсбург удостоїв його почесного титулу графа Палатинського.



У картинах на тему античних міфів Тиціан вловив веселість і безтурботність дохристиянського (язичницького) світу давнини.

На полотнах з оголеною Венерою (Венера та Адоніс) та Данаєю (Дана з нянькою) він встановив стандарти фізичної краси та часто

розкішної еротики, які ніколи не було перевищено.

Водночас в манері творів Тиціана спостерігаються тенденції раннього бароко – маньєризму.



«Даная»

«Успіння Богородиці» - найбільша (6,90 X 3,60 м) вівтарна картина у Венеції та найбільша робота Тіціана. Написана олією по дереву (зі склеєних разом кількох дощок).



Знаходиться в головному вівтарі базилики Санта-Марія-Глоріоза-Деї-Фрарі (де був похований Тіціан). Тіціан створив новаторську композицію, сміливо поєднавши кілька іконографічних традицій. У вертикальному форматі він виділив три рівні: внизу показані захоплено жестикулюючі апостоли, вище Діва Марія з піднесеними руками в позі Оранти, на хмарах, приваблена херувимами та ангелами, а вище сам Бог Батько готовий прийняти душу Марії. Картина пронизана бурхливим рухом, начебто Тиціан прагнув у ній подолати традиції венеціанських вівтарних

картин попереднього періоду. «Марія не спливає, а буквально виноситься нагору».

Тіціан враховував масштаб та характер простору нефа та апсиди церкви. Підкреслюючи перспективу знизу вгору, він не випадково вибрав сильно витягнутий формат, а колірному рішенні, безумовно, враховував світло, що ллється з вікон з обох боків вівтаря. Золоте тло картини вважають даниною поваги традиціям венеціанської мозаїки, оскільки Тиціан у юності починав своє навчання як художник-мозаїста.

Композицію Тіціана вважають «рубіжною», що відбиває важливий поворот у світогляді людини епохи пізнього Відродження – раннього бароко. Вперше в історії мистецтва релігійна картина стала «Естетично виразною... Головними стали фізична краса та динаміка тілесного Вознесіння Богоматері. Тим самим було створено новий тип живого, рухливого головного вівтаря», який мав характеризувати всю наступну

епоху бароко, і судилося знайти безліч наступників, включаючи Корреджо і Пітера Пауля Рубенса.

Тиціан отримав замовлення на вівтарну картину в 1516 від пріора фра Джермано да Казале з церкви Санта-Марія-Глоріоза-деї-Фрарі. У той час Тиціан був єдиним з венеціанських живописців, хто міг заповнити картиною такий великий простір апсиди. Картина була завершена рівно через два роки після отримання замовлення.

«Піднесення Марії» було першим великим замовленням Тиціана у Венеції, де він незабаром став провідним художником. Схвильована поза Діви Марії, що порушила традицію, відчайдушно жестикулюючі апостоли, нові фарби — все це справило враження на сучасників і забезпечило Тиціану наступну славу, а також підтримку імператора Карлу V, який став його наймогутнішим покровителем, а художник був призначений придворним живописцем.

Художнику вдалося досягти значних висот в області портретного мистецтва, які вирізняються надзвичайним реалізмом та психологізмом.



Тиціан Вечелліо. Портрет Іпполіто Риминальді, 1540 г.



ЗАКАЗАТЬ





Тиціан з вражаючою точністю передавав на полотні почуття і характери своїх сучасників: любов, зарозумілість, підозрілість, зрада, продажність та інші людські пороки і гідності. Важливо відзначити, що Тиціан самостійно для кожного портретованого підбирав позу, ракурс, жести і т.д. в результаті, кожний його портрет демонструє глибокий психологізм і чуттєвість зображених людей.

Ель Греко



Ель Греко (1541-1614) - іспанський художник грецького походження (з острова Крит). Один із представників маньєризму.

В молоді роки потрапив до Венеції де мав можливість бачити твори Тиціана та Тінторетто. Згодом перебрався до Риму (1570). Ель Греко не втримався і у Римі. Великі будівельні роботи розпочалися в Іспанії. Про них багато говорили у Римі. У пошуках багатих замовників в Іспанії і нових просторів для творчості він переїздить до Мадриду.

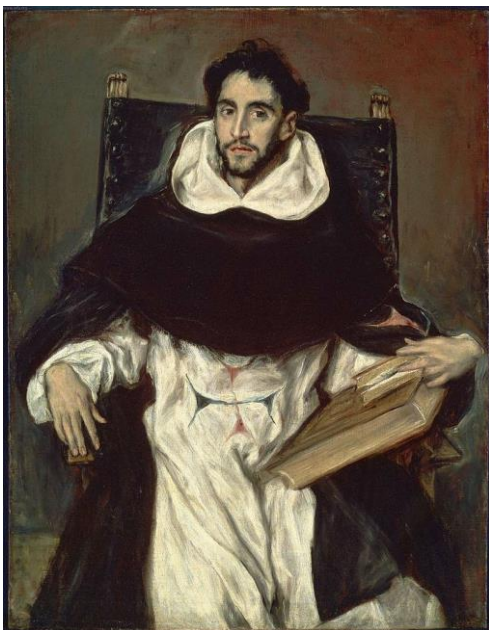
Стати придворним живописцем короля Філіпа II Ель Греко не зміг, а тому оселився у Толедо.

Маньєрист Ель Греко ставав суворим і невіддільно правдивим у портретах. Аби написати вдалий портрет, йому неважливо було добре знати модель.

Постійне виживання серед чужих, недоброчинних і небезпечних людей навчило його розпізнавати особи портретованих. Тому його портрети такі різні, такі психологічно насичені, і такі майстерні.

Міць католицизму і небезпечна непохитність переконань б'ють з портрету інквізитора Нінью де Гевара, що підписував вирoki на спалення єретиків Толедо.

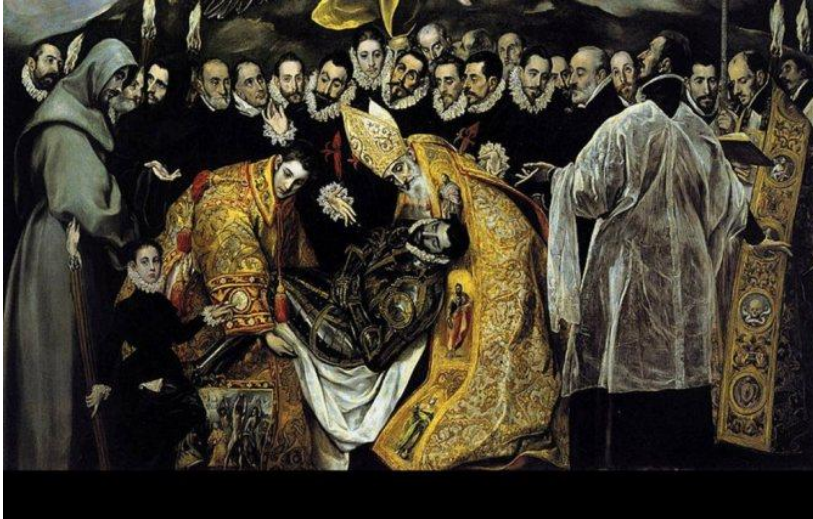
Нінью де Гевара

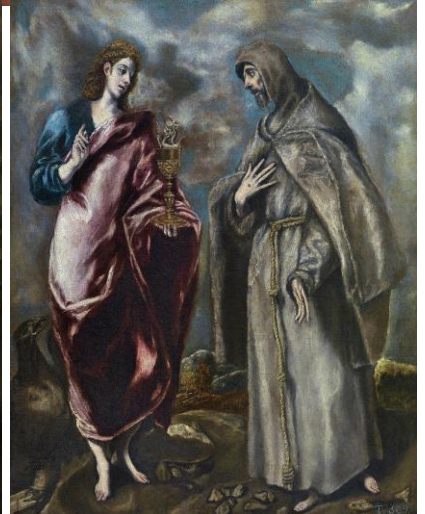


Приязнь і захоплення розумом і даром поета присутні в якостях портрета ченця Хортенсіо Паравісіно.

Паравісіно







Бароко

Наприкінці XVI ст. в Італії народився стиль БАРОКО (від італ. *barocco* — вибагливий, химерний), який у XVII ст. поширився в інших країнах Європи і Америки та проіснував до кінця XVIII ст.

Вважається, що слово французького походження походить від португальського "бароко" або іспанського "barruico". Обидва терміни стосуються «недосконалої перлини».

Художній стиль, відомий як **БАРОКО**, виник близько 1600 року в Римі, Італія, і поширився по більшій частині Європи.

- <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%BA%D0%BE>

Популярності та успіху сприяла католицька церква. Аристократія знайшла в архітектурному стилі бароко засіб, яким можна вразити відвідувачів та виразити добробут, владу та домінування. Були побудовані барокові палаці, оточені чудовими садами, вражаючими сходами та пишними коридорами.

Художній період зазвичай класифікують на три етапи:

- раннє бароко (1590-1625) - маньєризм,

- повне бароко (1625-1660),
- пізнє бароко (1660-1725) - рококо.

XVII ст. — це особлива епоха в культурному житті європейського суспільства, що визначає вірність попередній епосі — *раціоналістичності*. Навіть у суперечностях бароко чітко прослідковується думка про неможливість відмови від найбільшого завоювання Відродження — віри в непереможну силу людського розуму. Протягом XVII ст. - “століття бароко” відбулася наукова революція, яка поклала край середньовічному баченню світу.

Бароко було пов’язане з прогресивними явищами й процесами епохи, виступало їх породженням і специфічним художнім вираженням.

Почуттєвий характер мистецтва, в якому митець зображує контрасти, що створюють ілюзію реальності, справляє велике враження на глядача.

Бароко містить у собі течії різної ідеологічної спрямованості. Поряд з аристократичним і католицьким розвивалося бароко буржуазно-протестантське, особливо в Англії, Голландії, північній Німеччині; буржуазно-міщанське бароко одержало значне поширення у тих романських і західнослов’янських країнах, де панівною релігією залишався католицизм.

Для бароко в архітектурі та містобудуванні стали характерні нові **майдани**, що створювалися біля палаців та соборів, мали здебільшого декоративне значення. Головні ознаки композиції майданів періоду бароко :



- ускладнений, а іноді навіть вибагливий план;
- наявність сильної композиційної вісі;
- домінування живописне трактованого головного фасаду.

Більшість майданів XVII ст. мали відкрите трактування. Замість спокійної, як правило, прямокутної форми й замкненості ренесансних майданів тепер надається перевага півциркульній, овальній або ще більш складній формі, яка легше вбирає в себе вулиці, що підходять справа й зліва від композиційної вісі.

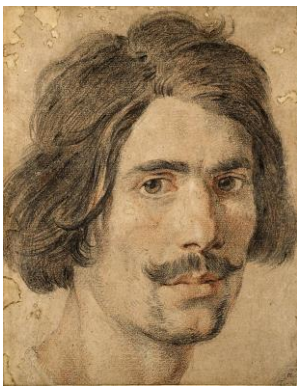
Періоду бароко притаманна велика кількість монументальної скульптури, що

розміщувалася саме на міських майданах і мала не лише образотворче, але й архітектурне призначення.

Великими майстрами живопису епохи бароко були голландець Рембрандт ван Рейн, фламандець Пітер-Пауль Рубенс, іспанець Дієго Веласкес.

Барокко приділяло головну увагу пристрастям і відчуттям людини, поєднувало реальне та уявне.

Берніні - скульптор та архітектор бароко



Італієць Лоренцо Берніні (1598-1680) - був одним із провідних скульпторів та архітекторів періоду бароко.

- <https://39rim.ru/dzhovanni-lorentso-bernini-biografiya-i-interesnyie-faktyi-tvorchestva.html>

В архітектурі і скульптурі Берніні - найбільшого майстра римського і всього італійського бароко - яскраво втілилися головні принципи цього стилю: підвищена емоційність, театральність, активна протидія простору і маси, поєднання релігійної афектації з підкресленою чуттєвістю.

Створюючи інтер'єри, пишно прикрашені скульптурою (інтер'єри собору Святого Петра), а також самостійні скульптурні твори, Берніні живописно поєднує різні матеріали (білий і кольоровий мармур, бронзу), використовує позолоту, світлові ефекти.

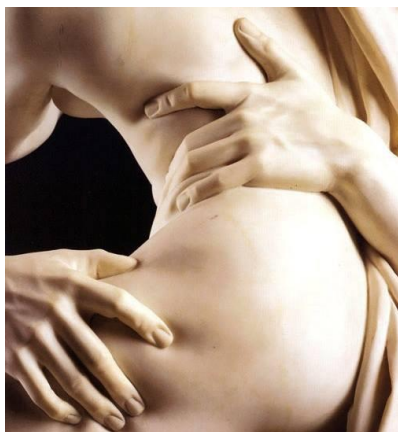
Ковзання відблисків, контрастна гра світла і тіні створюють відчуття нервового піднесення. Під впливом простору скульптурні форми знаходять живописну текучість, а в інших випадках вони володіють власною утрируваною динамікою, неспокійно викидаючись в простір.

Віртуозно обробляючи і поліруючи мармур, Берніні добивався майже натуралістичних ефектів — імітації блиску і м'якості шкіри, фактури тканини.





«Викрадення Прозерпіни»



Рембрандт ван Рейн

Рембрандт ван Рейн (1606—1669).

З-поміж численних голландських художників XVII ст. він гідно посідає найчільніше місце.

У 1630-х р. Рембрандт став найпопулярнішим художником Голландії. Відомим його зробила картина “Анатомія доктора Тульпа” — груповий портрет доктора Тульпа з учнями.

Рембрандт уперше, створюючи груповий портрет, вирішив відмовитися від традиційної композиції. На його картині учні оточили стіл в анатомічному театрі, на якому лежить труп, і слухають пояснення доктора Тульпа. Художник зумів показати різну реакцію на кожному з обличч учнів. Деякі з них, наче стурбовані появою глядачів, дивляться їм просто у вічі. Картина мала величезний успіх.

Рембрандт отримав замовлення на написання портретів, а також творів на біблійні та міфологічні теми.

Він писав багато картин, але чим раз наполегливіше намагався відійти від усталених норм, дивуючи сучасників незвичністю творчої манери.



У 1642 р. Рембрандт виконав на замовлення груповий портрет офіцерів амстердамської стрілецької роти. Кожен із них заплатив майстрові сто гульденів, розраховуючи зайняти на картині почесне місце, годинами позував стоячи... Однак коли портрет під назвою "Нічний дозір" було закінчено, обурення офіцерів не мало меж: замість пихатих, набундючених вояків, що вже давно забули, як нести військову службу, художник намалював стрільців, котрі по тривозі виступили на захист свого міста. Митець відтворив сцену зі справжнього життя, але замовники цього не второпали.

У 1642 р. померла дружина майстра. Будинок і майстерню Рембрандта, який ощадливістю не вирізнявся, продали за борги. Митець оселився в готелі. Його нещастя тривали: згодом помер єдиний син. Епілогом життя і творчості геніального митця стала картина "Повернення блудного сина" — біблійний сюжет про гульця, який, втративши геть усе в житті, повернувся в рідний дім, до батька.

Смерті Рембрандта ніхто й не помітив. Лише через кілька століть його ім'я стало всесвітньо відомим, а картини прикрасили найкращі музеї та приватні колекції.

Вершиною голландського барочного мистецтва XVII ст. стала творчість **Рембрандта Харменса ван Рейна** (1606—1669), творця багатьох шедеврів у портретному і жанровому живопису, «чародія світла і тіней», найвидатнішого реаліста, який з любов'ю зображував у своїх творах народні типи.

Художньому ремеслу спочатку навчався у місцевого лейденського живописця Якоба Сваненбрюха (Сваненбурха), а продовжив навчання в Амстердамі у знаменитого живописця Пітера Ластмана. Там він оволодів основами анатомії, навчився писати оголену натуру, освоїв граверну справу.

Творчість Рембрандта має декілька етапів, вони пов'язані зі ступенями майстерності і подіями життя.

У 1625 р. Рембрандт повертається в рідний Лейден, дев'ятнадцятилітній юнак стає незалежним художником. Разом зі своїм земляком Яном Лівенсом відкриває майстерню, набирає учнів, бере замовлення. Кожну роботу молодого художника лейденського періоду без перебільшення можна назвати шедевром.

Це полотна — «Побиття Святого Стефана», «Притча про нерозумного багача», «Христос в Еммаусі», «Плач Ієремії в зруйнованому Єрусалимі», «Портрет матері», «Іуда повертає тридцять срібляків», «Варлаамська ослиця».

В Амстердам Рембрандт повертається після смерті батька, в 1631 р. У столиці він разом з своїм новим другом Гендріком ван Ейленбюрхом засновує так звану академію живопису, реставрації і торгівлі картинами. У

перші роки амстердамського життя художник працює переважно як портретист.

У десятках портретів, написаних живописцем з 1631 по 1635 рр., окрім передачі ідеальної схожості, Рембрандт знаходить яскраву соціальну характеристику портретованих.



Вершиною портретного мистецтва митця стає картина **«Урок анатомії лікаря Тульпа»**, написана на замовлення корпорації хірургів. Того щасливого періоду до живописця прийшло все, про що тільки міг мріяти: віра у власні сили,

слава, матеріальний добробут і ...кохання.

Одруження з чарівною і життєрадісною Саскією ван Ейленбурх, покупка двоповерхового будинку в центрі міста, колекціонування творів образотворчого мистецтва, рідкісних речей, одягу, побуту, прикрас тощо. Саскія стає його постійною і улюбленою моделлю.

Його картини щасливого періоду життя — кохання до юної дружини, написані в стилі бароко — романтичні портрети Саскії та автопортрети в розкішному вбранні.

«Автопортрет з Саскією на колінах», 1636.

На картині Рембрандт грає роль блудного сина, що марнує «маєток із блудницями», елегантно одягненого в камзол зі шпагою, капелюх з пером, високо піднімає кришталевий келих з вином. На колінах у нього сидить Саскія, теж в багатому одязі в ролі блудниці. На столі видно тарілку з павичем, символом марнославства.

Незважаючи на веселощі, зображені на картині, Рембрандт все ж однією деталлю нагадав, яке продовження має біблійна історія «Про блудного сина». На стіні видно грифельну дошку — символ того, що рано чи пізно за все доведеться платити.

Знамените полотно художника «Даная», написане 1636 р. і переписане ним після смерті Саскії 1645 р., викликало велику кількість суперечок.

Зображення на картині не відповідає міфу про дочку аргоського царя Акрісія, до якої у вигляді золотого дощу проникає Зевс.

Це сцена прощання Данаї з божественним Зевсом, що залишає її. Залишилося лише золоте світло. Жалібний Купідон — він один знає, що насправді Зевс вже не повернеться до коханої.



«Гендрік'є»

Під час роману художник створив багато портретів коханки, які стали вершиною творів митця («Гендрік'є», 1654 рік; «Гендрік'є входить у воду», 1654; «Купання Вірсавії» 1654). На рівні з найкращими портретами світу ставлять «Портрет Хендрік'є біля вікна».

«Святе сімейство», 1645

Творчість **другого періоду** — період високої майстерності художника. У творах цього часу він зображує повсякденне життя з усіма його принадами. У сюжетах, взятих із Святого Письма, змалював звичайний побут, простих людей, глибоко розкривши їх

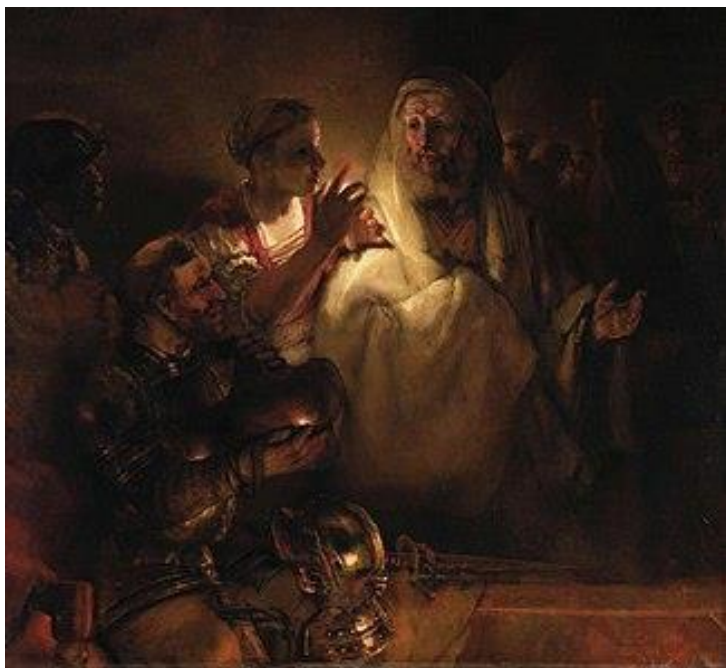
У Рембрандта у 1641 році народився син. А через рік померла дружина Саскія.

Через деякий час після смерті дружини багато галасу створив роман Рембрандта з коханкою Герт'є Діркс. Діло дійшло до суду і нового скандалу. Взяти новий шлюб художнику заважав заповіт першої дружини, яка забороняла чоловіку користуватися своїм майном якщо відбудеться другий шлюб. Це стало перешкодою і для шлюбу з 20-літньою служницею Гендрік'є Стофельс, яка народила художнику дочку Корнелію і прожила з ним 10 років.



психологічний стан («Святе сімейство», «Жертвоприношення Авраама», «Бенкет Валтасара», «Осліплення Самсона філістимлянами» тощо).

Останній період у житті Рембрандта був складним і навіть трагічним, але це пора його шедеврів. Образи цих років монументальні і величні, глибоко філософські і високопоетичні («Пейзаж з руїнами на горі», «Пейзаж з млином», «Зречення апостола Петра», «Аман, Ассур і Есфір», «Євангеліст Матфій», «Апостол Варфоломій», «Портрет Ієремії Деккера», «Єврейська наречена» тощо).



Служниця тримає свічку, висвітлюючи обличчя Петра, щоб упевнитися, що він був з Ісусом, але Петро заперечує це. На передньому плані Рембрандт зобразив служницю з солдатами та Петра, що зрікається Ісуса, а на задньому плані в правому верхньому кутку — Христа зі зв'язаними ззаду руками, який може лише спостерігати зрадництво перед тим, як його виведуть геть.

«Зречення апостола Петра»

Головними виражальними засобами для митця був колір і світло.

Композиція живописних робіт будувалася

на рівновазі кольорових гам. Новизна картин Рембрандта полягала в реалістичному зображенні людей з різних прошарків суспільства, у глибокому відображенні їх внутрішнього духовного світу.

«Повернення блудного сина» - сцена примирення розкаяного у своєму безпутстві сина з всепрощаючим батьком за простотою, драматизмом й витонченістю відтворення людських переживань залишається неперевершеною у світовому мистецтві. Їй важко знайти щось рівне за насиченістю тону та широтою письма. Це – одна з найостанніших картин майстра й датується, 1669 – роком смерті Рембрандта

- Біографія Рембрандта.
https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B5%D0%BC%D0%B1%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%82_%D0%B2%D0%B0%D0%BD_%D0%A0%D0%B5%D0%B9%D0%BD



Пітер-Пауль Рубенс



Пітер-Пауль Рубенс (1577—1640) був центральною фігурою фламандського мистецтва XVII ст.

Спільною рисою, що об'єднувала фламандське мистецтво з голландським, була любов до життя в усіх його проявах. Однак, якщо на картинах голландських майстрів превалювали побутові сцени, портрети бюргерів і міщан, то фламандські художники малювали те, що влаштовувало католицьку церкву і дворян.

- Біографія

Рубенса.

https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%96%D1%82%D0%B5%D1%80_%D0%9F%D0%B0%D1%83%D0%BB%D1%8C_%D0%A0%D1%83%D0%B1%D0%B5%D0%BD%D1%81

У творчості Рубенса ці особливості проявилися найбільш яскраво. Придворний художник іспанського намісника у Фландрії, він постійно був перевантажений замовленнями від дворян, церкви, але знаходив час виконувати дипломатичні доручення.

Рубенс написав сотні картин, уславлюючи в яскравих барвах силу, мужність, красу людських почуттів і вчинків.

Він проявив себе як в історичному живописі й живописі на релігійну та міфологічну тематику, так й у жанрі портрета, пейзажу та декоративного живопису.



Зображений момент, коли Персей прилетів на крилатому коні Пегасі й звільняє прикуту до скелі Андромеду. Дракон безсило роззявляє біля його ніг пащеку. Слава увінчує переможця, амури поспішають йому служити.

«Персей та Андромеда»,
1620



«Вакх»



«Союз Землі і Води»



«Венера і Адоніс»



«Головвання на левів»



«П'яний Геркулес»



«Суд Паріса»

У Рубенса було багато картин на історичні теми. Одна з найвідоміших серій **“Життя Марії Медічі”**, де він зобразив і реальних історичних осіб, і міфологічних персонажів, відтворив реалії тогочасної історичної епохи.



Цикл «*Марія Медічі*» - серія з двадцяти чотирьох картин Рубенса, зроблена за замовленням Марії Медічі, вдови французького короля Генріха IV.

Геній Рубенса вирішив це завдання з винятковою майстерністю. Він поєднує реалістичні елементи справжнього історичного живопису з усілякими міфологічними фігурами та алегоріями.

У сцені, де Генріх Четвертий отримує портрет Марії Медічі, два крилатих генії («Любов» та «Шлюб») тримають перед Королем, який у захваті, ідеалізоване зображення принцеси. Богиня мудрості Афіна, яка перебуває поруч, радить йому слідувати поклику серця.



Марія Медічі стала другою дружиною французького короля Генріха IV у шлюбі за довіреністю 5 жовтня 1600 року. Коли в 1610 році Генріх був убитий, Людовіку XIII, його синові і наступнику престолу, було всього вісім років. Мати Марія Медічі, виступала його регенткою. Однак навіть після того, як 1614 року Луї досяг тринадцятирічного віку, королева продовжувала правити замість нього. Лише в 1617 році Людовик XIII нарешті усунув її від влади.

https://hmn.wiki/uk/Marie_de%27_Medici_cycle

Творчість Рубенса справила величезний вплив на становлення фламандської школи живопису, а його твори відомі в усьому світі.

10 найвідоміших творів Рубенса. <https://cantatas.ru/10-rabot-rubensa-kotorye-vy-dolzhen-znat/>

Веласкес

Іспанський живопис розвивається винятково як станковий, однак характеризується монументальністю композицій, що звичайно відповідає великому розміру картин. Суворі простота, серйозність та життєвість, властиві іспанському мистецтву, сполучаються з глибоким драматизмом й виразністю образів, які мають народний, демократичний характер й часто відрізняються яскраво виразними індивідуальними рисами.

Центральною фігурою іспанської художньої школи XVII ст. й одним із найбільших художників Західної Європи був Дієго Веласкес.

Дієго Веласкес (1599-1660) – іспанський художник, представник мадридської школи часів золотого століття іспанського живопису, придворний живописець короля Філіпа IV.

Автор жанрових картин і портретів.

З ранніх робіт Веласкес зразу пішов самостійним шляхом, він виявляє себе послідовним *реалістом*, виконаних наприкінці 1610-х років у Севільї. Це передусім численні жанрові сцени з іспанського народного життя – «Сніданок», 1617 р., «Продавець води»).

В основі цих творів полягає уважне вивчення навколишньої дійсності й прагнення її відтворити. Композиції цих ранніх робіт монументальні. Фігури відіграють домінуючу роль. Простір мало розроблений. Упевнена майстерність малюнка тут поєднується з різким моделюванням фігур та облич, контрастною світлотінню й темним колоритом. Вражає реалістична переконливість трактування, гострота життєвих спостережень.



У 1623 р. Веласкес їде до Мадриду, де йому протегує прем'єр-міністр Оліварес. Художник стає придворним живописцем іспанського короля Філіпа IV. Із цього часу життя й творчість Веласкеса виявляються тісно пов'язані з іспанським двором. Це давало йому матеріальну забезпеченість. Ведуче місце у творчості Веласкеса займає портрет.

Центральною роботою 1630-х років є знаменита «Здача Бреди» (1635 р.). Сюжет – взяття іспанцями голландської фортеці Бреди.



Ця картина може вважатися першим історичним полотном у сучасному розумінні цього жанру. Тут зображений момент передачі ключів Бреди голландськими військовими іспанському полководцю маркізу Спінолі.

Наприкінці 1648 року Веласкес здійснив другу подорож до Італії. Офіційним приводом для його візиту було придбання

для Філіпа IV колекції античних скульптур та декількох шедеврів італійського живопису. Але художник був одночасно і високопоставленим придворним чиновником своєї монархії, серед обов'язків якого було встановлення дипломатичних зв'язків з високопоставленими особами Італії. Живописець прекрасно впорався з обома завданнями, він був приязно прийнятий новим Папою Іннокентієм Х у Ватикані, який тут же замовив йому свій портрет. Результат тримісячної роботи художника ошелешив весь Рим, не кажучи вже



про замовника.

У Мадриді Веласкес перед усім мав писати парадні портрети членів королівської сім'ї. Витримані зазвичай в дуже стриманій гамі з домінуванням чорного, ці портрети характеризуються благородною простотою й елегантністю. Навіть найбільш парадні королівські портрети вражають повною відсутністю лестощів.

«Родина Філіпа IV» («Меніни»)-



картина створена 1656 року. Це одна з найзнаменитіших картин у світі, її назвали «найвищим досягненням Веласкеса, найвищою мірою самосвідомою, розважливою демонстрацією того, чого може досягти живопис.

В центрі картини - Інфанта Маргаріта – 5-и річна донька короля Філіпа IV. Є одним із членів королівської родини, найбільш часто зображуваних Веласкесом.



дві

Веласкес відображав на своїх полотнах реальне життя, і збоку могло здатися, що йому байдуже, хто є героєм його творів: члени королівської сім'ї чи звичайні іспанці. Так, останньою його роботою, написаною в один період із шедевром «Меніни», стало полотно «Прялі» (1658 р.). Від буднів королівської інфанти художник перейшов до повсякденності простих іспанських жінок, поєднавши у своїй творчості різні Іспанії.

Література Барокко

Сервантес

Мігель де Сервантес Сааведра (1547-1616). Мігель де Сервантес вважається найбільшим письменником іспанської мови. Його основний твір «Дон Кіхот» вважається першим сучасним романом. Це класика світової літератури і один із найбільших художніх творів, коли-небудь написаних. Його вплив на іспанську мову був настільки сильним, що її часто називають «мовою Сервантеса».

Лопе де Вега

Лопе де Вега (1562-1635) - іспанський драматург, поет і прозаїк, який був однією з ключових фігур іспанського Золотого століття та барокко. Його репутація у світі латиноамериканської літератури навряд чи є меншою, ніж у Сервантеса, тоді як його літературна творчість не має собі рівних і робить його одним з найпродуктивніших авторів в історії світової літератури. Лопе де Вега заново відкрив іспанський театр і зумів перетворити його на масове культурне явище. Йому приписують щонайменше 3000 сонетів, 3 романи, 9 епічних поезій і 500 п'єс.

Шекспір

Вільям Шекспір (1564-1616) - англійський поет, драматург та актор, вважається найбільшим письменником англійської мови та найвидатнішим драматургом у світі. Його велика робота, включаючи співпрацю, складається приблизно з 38 п'єс, 154 сонетів, двох довгих поетичних переказів та кількох віршів.

Його п'єси були перекладені майже на всі мови і виконувались більше, ніж будь-який інший драматург. Першими його творами були комедії, які вважалися одними з найкращих у жанрі.

Пізніше він писав переважно трагедії, зокрема «Гамлета», «Отелло», «Короля Ліра» та «Макбета». На останньому етапі він писав трагікомедії, відомі також як романси, та співпрацював з іншими драматургами.

Шарль Перро

Шарль Перро (1628-1703) - автор та член французької академії. Він заснував основи нового літературного жанру - казки своїми творами, що походять із старих народних оповідань. «Червона Шапочка» є найвідомішим з них, поряд з «Попелюшка», «Кіт у чоботях», «Красуня та Чудовисько». Деякі з них адаптовані до опери та балету, театру та кіно.

Музичне мистецтво Барокко

Важливу віху залишили XVII—XVIII. століття в історії музики. Це був час виникнення нових музичних жанрів. Італія в той час була джерелом нових явищ в музичному житті Європи.

Протягом XVI—XVII ст. в Італії розвивається і досягає розвитку опера, синтетичність якої дозволяє найповніше відобразити багатомірну картину дійсності та складні внутрішні переживання людини.

У другій половині XVII ст. опера досягає розквіту у Франції. У Німеччині та Австрії розвивались такі форми музичних творів, як ораторія, меса і концерт.

Найвизначніші тогочасні композитори Італії — **Александре Скарлатті** (1660— 1725), у Франції— **Жан-Батіст Люлі** (1632—1682), у Німеччині— **Генрі Шютц** (1585—1682), а в Англії— **Генрі Перселл** (1658—1695). Це справді національні митці, що прекрасно виразили себе і епоху в своїх творах.

В Англії опера мала коротку історію. Після буржуазної революції театр і музика вважалися втіленням образу життя королівського двору та феодальної аристократії. Тому музику обмежували в її правах у церкві та побуті, і це серйозно завадило розвитку національної музичної культури Англії.

Народженню опери Англія завдячує Генрі Перселлу. Найбільш відома його опера — «Дідона та Еней», сюжет якої композитор взяв з «Енеїди»

Вергілія. Пізніше в Англії набула розвитку баладна опера — різновидність комічної опери.

Постійний оперний театр був відкритий у Парижі в 1669 р. Творцем французької опери був **Жан Батіст Люлі**. Свої опери називав «ліричними трагедіями». Найвідоміші з них — «**Альцеста**», «**Психея**», «**Арміда**». Сюжети опер написані переважно на основі античних міфів. Один з найвизначніших представників французької опери XVIII ст. був також **Жан Філіпп Рамо**.

У Німеччині в цей період панувала італійська опера. **1678 р.** в Гамбурзі — найбільшому культурному центрі Німеччини — **відкрився оперний театр**. Національні герої німецької та австрійської опери — прості жителі міста і села, строга мораль яких протиставлялася розбещеності аристократії.

В усіх операх згаданих композиторів узаконюються античні мотиви. Одночасно з оперою розвивається **ораторія** та **кантата** — вокально-інструментальні жанри (для солістів, хору та оркестру) на релігійні, біблійні, а іноді й на світські сюжети. Бурхливо розвивається також інструментальна музика для **органа, клавесина, смичкових інструментів**.

Жанр опери завоював прихильність і в столиці католицького світу — **Римі**. Церква побачила в ній можливість впливу на парафіян. У першій половині XVII ст. в Римі був побудований **великий оперний театр**. Майже одночасно у Флоренції та Римі виник інший жанр — **ораторія** (говорю, молю). Ораторія — це великий музичний твір для хору, солістів та оркестру на біблійні сюжети, який спочатку виконувався в ораторіях — спеціальних приміщеннях при церкві, де збиралися віруючі.

У другій половині XVII — початку XVIII ст. опера збагатилася таким різновидом як опера-серія (буквально — серйозна опера). Для неї характерні помпезність, пишне оформлення, зображення батальних сцен, стихійних лих. Її героями були боги, імператори, полководці. Центром оперного мистецтва стає Неаполь. Найкрупнішим представником оперної школи був **Александре Скарлатті**. Крім цього виникає новий жанр — опера-буффа (комічна опера). Її перший автор — **Джованні Баттіста Перголезі**, який написав оперу «Служниця-господиня».

Інструментальна музика епохи бароко вражає розмаїттям жанрів, форм та інструментальних ансамблів. З минулих віків у XVII ст. перейшов орган — **клавійно-духовий інструмент**. Головним жанром органної музики стала **фуга** (біг, швидка течія) — найбільш розвинута форма поліфонічної (багатоголосої) музики.

У багатьох європейських країнах з'явилися талановиті композитори і виконавці органної музики. Італійські, французькі, німецькі, нідерландські церкви часом перетворювалися в концертні зали, де слухачі із захопленням сприймали віртуозну гру музикантів.

Популярним інструментом епохи бароко були також клавикорд і **клавесин** — попередники фортепіано. У клавірному репертуарі велике місце посідали танці, які об'єднувались у сюїту (послідовність). Це одна з різновидностей багаточастинних форм інструментальної музики.

Паралельно з сюїтою виникає **соната** (звучати) — один з основних жанрів сольної або камерно-інструментальної музики. Поряд з цими жанрами народжується також **концерт** (змагання) — твір для багатьох виконавців, в якому менша кількість інструментів чи голосів або один соліст протистоїть більшості.

Камерна музика передбачала виконання поза церквою. Пізніше цим терміном почали називати твори, в яких кожна партія доручалася певному інструменту.

Якщо Італія славилася струнними інструментами — **скрипкою, альтом, віолончеллю**, то у Франції панівним інструментом був **клавесин**. Уже в XVI ст. він користувався популярністю і в городян, і при королівському дворі. Вершиною клавесинного мистецтва вважається Франсуа Куперен. Саме в його творчості отримав досконале втілення стиль рококо.

Йоганн Себастьян Бах

Стиль бароко поглиблює, розвиває і переробляє найкрупніший представник епохи, **німецький композитор Йоганн Себастьян Бах** (1685—1750). Змінюючи тематику, трактування форм, засоби музичної виразності, він створює власний стиль, не схожий на пишну, важку манеру старих майстрів, підноситься до вершин мистецтва поліфонії, наповнюючи свої численні твори гуманістичними ідеями, живими образами, жанровими епізодами. Великий німецький композитор і органіст створив сотні музичних творів для церковного хору та індивідуального співу, концертів для оркестрів, п'єс для органа, скрипки, флейти, клавесину.

Велична і, водночас, проста, мелодична, і в той же час строга, музика Баха стала вершиною всього попереднього досвіду музичної культури.

Усе життя композитора супроводжував улюблений інструмент — **орган**. Органне мистецтво було дуже поширеним у Німеччині, оскільки протестантизм, який зробив церковний обряд скромним і простим, водночас підняв значення в ньому музики. Церква стала центром музичного мистецтва, а церковний органіст вважався головним його представником.

Упродовж всього життя Бах писав музику для попередника сучасного фортепіано — клавесина. Цей інструмент був поширеним у домашньому музикуванні як серед музикантів-професіоналів, так і серед любителів. Чимало творів композитор написав для різних складів оркестрів.

Творча спадщина Баха становить величезну кількість творів різних жанрів і різних спрямувань — це сотні композицій для органа — фути,

токкати з фугами, хорали; для клавесина — сюїти, варіації, фантазії. У жанрі вокально-інструментальної музики Бах дав світові 200 кантат, пов'язаних із протестантським релігійним культом, 24 світських кантати підкреслено гумористичного змісту, цикл із 48 прелюдій і фуг. Оркестрова спадщина складається з багатьох інструментальних концертів для клавесина, скрипки, віолончелі, флейти та ін. Розмаїта його творчість у камерному і вокальному жанрах. Титанічна спадщина його обіймає близько 1700 творів у всіх жанрах музики, за винятком опери.

На жаль, за життя ніхто не помітив його геніальних творінь. Він помер самотній, незрозумілий і невизнаний, залишивши велику спадщину, яку оцінили лише через 80 років після його смерті. Його творчий внесок залишається наріжним каменем у світовій музичній культурі.

- Бах.
https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%99%D0%BE%D0%B3%D0%B0%D0%BD%D0%BD_%D0%A1%D0%B5%D0%B1%D0%B0%D1%81%D1%82%D1%8C%D1%8F%D0%BD_%D0%91%D0%B0%D1%85
- Токката і фуга ре мінор. <https://www.youtube.com/watch?v=qPNtH2wM9Yo>
- Добре темперованийіц клавір. https://www.youtube.com/watch?v=R3fHrc_w2Ig

Георг Фрідріх Гендель

Творча індивідуальність більшості майстрів того часу складалася в надрах бароко. Бароковими були образи й колізії опер, які створив *німецький композитор і органіст* **Георг Фрідріх Гендель** (1685—1759), його інструментальна музика. Проте сила фантазії, почуттів, зримість образів у поєднанні з епічною величчю і героїчним оптимізмом зрілого етапу його творчості створили класичну врівноваженість концепції цілого, не характерну для бароко. Творча спадщина Генделя величезна. Вона обіймає 40 опер, 24 ораторії на біблійні сюжети, що уславляють людську гідність, силу і доблесть; інструментальна музика (сюїти, сонати, п'єси для органа, клавесина, флейти, скрипки та інших інструментів).

Музика Генделя, в якій особливо глибоко синтезовані на німецькій основі елементи англійської, італійської та французької мелодики, відзначається широким диханням, могутнім звучанням, шляхетною витонченістю.

Визначальними в музиці бароко стають піднесені, величні образи, сильні почуття й емоції. Тому провідними є монументальні, масштабні жанри, в яких людський голос поєднується з можливостями оркестру та хору — опера, ораторія, меса тощо.

У центрі музичної культури стає композитор, виконавець, які безпосередньо звертаються до слухача. Продовжується процес його професійного становлення, розгортання музичного життя, освіти, нотодрукування. Інтенсивно розвивається інструментальна музика.

- Гендель.
https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B5%D0%BE%D1%80%D0%B3_%D0%A4%D1%80%

[D1%96%D0%B4%D1%80%D1%96%D1%85_%D0%93%D0%B5%D0%BD%D0%B4%D0%B5%D0%BB%D1%8C](#)

-
- Кращі твори. <https://www.youtube.com/watch?v=tUYILymzop4>

Тема 9. Соціально-психологічний вплив мистецтва Рококо та Класицизму

Джерела:

- Шевнюк О.Л. Історія мистецтв: навч. посіб. / О.Л. Шевнюк. — К. Освіта України, 2015. <https://textbook.com.ua/kulturologiya/1473448115>
- Єрошкіна О. О. Епоха бароко : навч. посібник / О. О. Єрошкіна ; Харків. нац. ун-т міськ. госп-ва ім. О. М. Бекетова. — Харків : ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2017. — 123 с. <https://core.ac.uk/download/pdf/154806541.pdf>
- Про Тьєполо: <https://gallerix.ru/storeroom/1001685885/#more>
<https://smallbay.ru/tiepolo.html>
- Про Пінзеля : <https://pinzel.com.ua/biografia-pinzelia/>
<https://svitppt.com.ua/obrazotvorche-mistecstvo/ivan-georgiy-pinzela/>
<https://www.youtube.com/watch?v=mLMX5fEX2No>
<https://www.youtube.com/watch?v=zS2BkTLBKIU>
<https://www.wikiart.org/uk/ivan-georgiy-pinzela/all-works#!#filterName:all-paintings-chronologically,resultType:masonry>
<https://www.youtube.com/watch?v=O9Bqq5HuYvI>
<https://www.youtube.com/watch?v=sYZSLaLx-KE>
- Про класицизм: <https://www.youtube.com/watch?v=5nXJ5XtGw7U>
- Єрошкіна О. О. Епоха класицизму : навч. посібник / О. О. Єрошкіна ; Харків. нац. ун-т міськ. госп-ва ім. О. М. Бекетова. — Вид. 2-ге, розшир. та допов. — Харків : ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2019. — 186 с. https://eprints.kname.edu.ua/51704/1/2018_%D0%9F%D0%95%D0%A7_3%D0%9D_%D0%B5%D0%BF%D0%BE%D1%85%D0%B0%20%D0%9A%D0%BB%D0%B0%D1%81%D0%B8%D1%86%D0%B8%D0%B7%D0%BC%20%D0%A0%D0%B0%D1%81%D1%88%D0%B8%D1%80%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%BE%D0%B5%20%D0%BF%D0%BE%D1%81%D0%BE%D0%B1%D0%B8%D0%B5.pdf
- Антон Рафаель Менгс. <https://arthive.net/res/media/img/orig/work/a1d/176620.jpg>
- Живопис і мода класицизму. <https://narodna-osvita.com.ua/5989-zhivopis-moda-klasicizmu.html>

Рококо (XVII-XVIII ст.)

«Без жалю про минуле, без жаху перед невідомим майбутнім, ми весело йшли по квітучій галявині, під якою була справжня безодня»

Рококо — галантний, реверсований стиль щодо бароко, що в другій половині XVIII століття дійшов (з Франції і Австрії) до України — до Києва, Львова у 1760—1770-тих рр.

Творчим рушієм доби рококо у всіх ділянках культури було «ДУХ» (франц. «esprit») на противагу чуттєвості («sensibilité») чи рації («raison») класицизму.

Майже головним словом доби рококо було слово «примха» (каприз). У мистецтві визначається легкими, нервовими, ніжними та химерними формами («грайливе» рококо). Він виявився насамперед у розплануванні і декорації інтер'єру (палаців, церков, костьолів). В добу рококо скульптура (переважно поліхромна) стала істотною частиною архітектурної композиції, а орнамент (зокрема у різьбі) набрав форм мушлі («rocaille»). У

добу рококо широко розвинулося мистецьке ремесло — ткацтво, ювелірство, порцеляна, меблі, гобелени.

Вельможі доби рококо поставили за мету щоденні насолоди. Насолодам повинні були сприяти розкішні інтер'єри палаців і церков, розкішні сукні, черга свят в садах бароко і в павільйонах влітку, а взимку в палацах. Надміру використовувалась косметика — білила, пудра, рум'яна, чорна фарба (сурма) для брів, мушки. Косметику рясно використовували як шляхетні жінки, так і чоловіки. Особливого поширення набуло використання мушок на обличчі — різне розташування мушок мало своє значення для обізнаних в куртуазних іграх вельмож.

Мистецтво рококо зберігає аристократичний характер і обслуговує потреби привілейованих станів суспільства. Мистецтво рококо (з його легковажністю, культом насолод, фліртом) існувало наче для того, щоби подобатись аристократії і розважити її в дозвіллі.

У живописі доби рококо переважали свята і театральні вистави, безкінечні закохані пари міфологічних персон, штучні і приємні пейзажі, пристосовані лише для побачень, флірту, танців, шляхетного і легковажного дозвілля.

У портретах — всі підкреслено усміхнені, люб'язні, витончені, але це була маска, що приховувала численні недоліки осіб і надзвичайно складні проблеми.

Це був бенкет посеред чуми — зі штучно скасованими проблемами, туберкульозом, сифілісом, бідністю, смертями від чуми та інших інфекційних хвороб.

Примхливе і чудернацьке мистецтво рококо було скасоване новою і могутньою хвилею класицизму кінця 18 століття і стилем ампір.

Деякий час мистецтво XVIII ст. у Франції розділяли на два головні періоди — рококо та класицизм (або неокласицизм кінця XVIII ст.). Реальна картина боротьби ідей і змін стилів була куди складнішою, пістрявою, багатетапною.

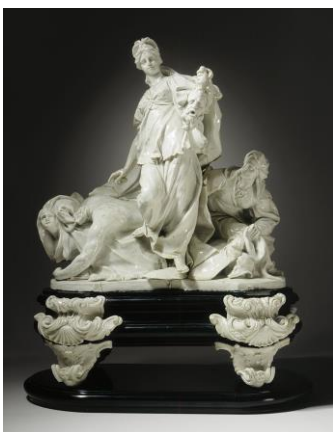
Просвітництво та пов'язане з ним дидактичне мистецтво, що розвинулись паралельно і синхронно з рококо і практично підготували антифеодалну революцію 1789–1793 рр.

Усвідомлення значущості стилю рококо розтяглося на століття. Так, французький академічний словник від 1835 року обмежував існування рококо періодами правління королів Луї XV та початком правління Людовика XVI. Були означені в словнику лише галузі дизайну інтер'єрів, живопису, порцеляни і ужиткового мистецтва. Хоча вплив рококо був набагато більшим і охопив тодішню літературу, театр, музику, частково — архітектуру. Приблизно з того ж 1835 р. країни Європи пережили нову хвилю рококо, котру назвали неорококо XIX ст.

У меблярстві і в порцеляні стилістика неорококо утримала власні позиції і у XX ст.

У ХХ ст., незважаючи на дискусії, стиль рококо науковці визнали базисним стилем західноєвропейського мистецтва поряд з бароко і класицизмом.

Космополітизм рококо найбільш притаманний саме творам італійців, що досить легко перетинали кордони різних держав і роками працювали поза межами Італії (Амігоні — в Баварії, Лондоні й Мадриді, Бернардо Белотто в Німеччині й Польщі, П'єтро Ротарі в Дрездені, Відні та Петербурзі).





Тьєполо

Джованні Баттіста Тьєполо (1696-1770) - італійський художник, один з найпримітніших майстрів італійського рококо, майстер фресок та гравюр, останній великий представник венеціанської школи живопису.

Зображення цього художника мали міфологічні, біблійні та алегоричні сюжети.

Свобода і легкість, з якою будував свої фрескові композиції Тьєполо, дотепер вражають глядачів і самих художників. Це свобода у виборі композиції, у виборі кольорів та напрямків динаміки розгортання



композиції, свобода у відчутті енергійного, експресивного руху пензля, в акцентуванні деталей.

Тьєполо - майстерний художник 3D: який розписував стелі палаццо, використав візуальні ефекти, «піднімаючи» стелю і надаючи небесам дивовижну реальність. Хмари випливають через колони, а ангели так і ширяють — того й дивись, приземляться на плече захопленому глядачеві!

«Візитівка» Тьєполо — розписні плафони. «Все найкраще, створене Тьєполо, — плафони... Якщо розглядати в бінокль геніальний плафон Тьєполо на віллі Грімані в

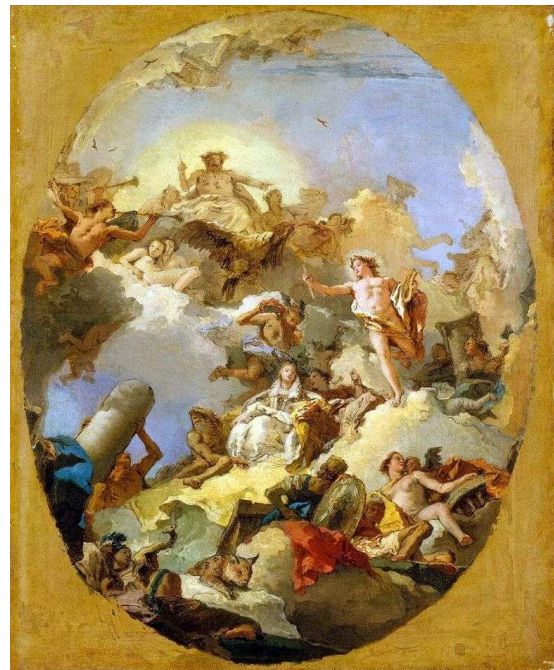
Стра, то моментами ілюзорність доходить до чогось страшного. Просто

не хочеться вірити, що ці усміхнені, веселі, повні життя істоти, що пірнають і плавають серед сірих хмар, і самі ці хмари були лише живописом, плямами фарб по штукатурці».



Дружина — Сесілія Гварді — подарувала майстру не лише «перепустку» у найвище коло творців (Гварді — одне з найвпливовіших сімейств мистецького світу того часу), а й 10 дітей, двоє з яких теж стали художниками.

Сини - Доменіко та



Лоренцо допомагали розписувати палац іспанського короля Карла Третього.

Джованні Баттіста Тьєполо - останній великий представник

венеціанської школи (школа зів'яла разом з республікою та її фінансовим благополуччям), найбільший італійський художник рококо.

"Останнім справжнім генієм італійського живопису є Джованні Баттіста Тієполо - однаково і спадкоємець мистецтва Веронезе, і зразковий представник колосальної "академічної" науки. В історії бароко Тієполо така сама вага, як Рафаель або Тіціан у ренесансі. Він поєднав у собі всі переваги мистецтва" свого часу, всі його знання і при цьому у своїй творчості ні на хвилину не переставав бути радісним і вільним, точно і не відав зусиль і болісної шкільної пов'язаності, це був воістину

"олімпієць", хоча ми й уявляємо собі майстра не інакше, як у атласному шлафорі та з перукою на голові". Бенуа

Джованні Баттіста Тьєполо був сином шкіпера, багатодітного моряка. У сім'ї їх було шестеро, а в самого згодом було дев'ять дітей.

- У 19 років написав першу картину.
- У 21 залишив майстерню Ладзаріні, де навчався та вступив у гільдію живописців.
- У 23 одружився з сестрою відомих художників Гварді, Франческо і Джованні, так, їх було двоє.
- У 30 вже розписує палац та капелу в Удіні, якогось аристократа стає модним. Багато пише на замовлення у Венеції, Мілані, Бергамо і далі.
- До 54 років його знає вся Європа, у цьому віці він починає найвідомішу нині свою роботу, фресковий розпис Вюрсбурзької резиденції (Німеччина).
- У 57 закінчив її, повернувся до Італії, де був обраний президентом Падуанської академії.
- У 65 його запрошує іспанський король і до кінця він працює у Мадриді. Йому допомагають два його сини, обидва теж живописці.
- У 74 роки він закінчив земний шлях.

Створені Тьєполо фрескові цикли відрізняються святковою пишністю, сяючим колоритом, побудованим на поєднанні ніжних сріблястих, червонуватих, золотаво-жовтих, перлинно-сірих і синіх тонів.



Тріумф Амфітріди



Тріумф Нептуна

Яскравою колоритністю, емоційністю образів та віртуозністю мальовничої техніки вражають станкові твори Тьєполо ("Тріумф Амфітрیتی", близько 1740, Картинна галерея, Дрезден; "Поклоніння волхвів", 1753, Стара пінакотека, Мюнхен).

Фрески Тьєполо, що завершують розвиток італійського монументально-декоративного живопису XVI-XVIII століть, та його картини з їх несподіваними ракурсами та просторовою динамікою, мальовничою легкістю та свободою, тонкістю світлоповітряних ефектів, прозорістю м'яких фарб належать до вершин світового живопису.

Під впливом Джованні Баттіста Пьяццетти виконано вівтарний образ «Смертність святого Варфоломія» (церква Сан Стає, Венеція).

Значною роботою Джованні Баттіста Тьєполо у 1726-1730 роках стали розписи Архієпископського палацу в Удіні. Новизна підходу до прийомів мальовничої декорації та спроба використати у зв'язку з цим елементи «неоверонезовського» стилю Річчі виявилася у фресках трьох плафонів галереї, стелі Червоної зали, плафона сходів, фресок стін галереї. Вони виконані художником яскравими світлими фарбами.



Весь мальовничий цикл Архієпископського палацу, виконаний Джованні Баттіста Тьєполо, на тлі білої із позолотою ліпнини виглядає святково. Написані в різкому ракурсі перспективні архітектурні декорації у розписах плафонів створюють ефект залучення глядачів у простір.

Світ античних та християнських міфів існує в уяві художника нероздільно, як якийсь легендарне історичне минуле, сценом з якого він надає драматичного звучання чи ліричного характеру казкового чарівництва. У цих героїчних сюжетах Тьєполо в алегоричній формі прославив громадянські звитяги сімейства Дольфін, який відіграв значну роль історії Венеції.

Сучасники, що писали про Тьєполо, завжди відзначали індивідуальність його особистості і обдарування. Відомо, що це була галантна, приємна в спілкуванні людина, яка мала іронічний розум. У 1756 році Джованні Баттіста Тьєполо став президентом Академії мистецтв у Венеції та керував найбільшими мистецькими замовленнями, проведенням виставок, конкурсів, створенням галереї портретів дожів для Палацу дожів.

З 1750 художник працював в основному поза Італії. Фантазія, властивий його живопису, декоративний розмах проявилися в розписах Архієпископської резиденції палацу в Вюрцбурзі (1750-1753). Зображені міфологічні та алегоричні персонажі об'єднані в створене уявою художника театралізоване дійство, що вражає великою кількістю світла та барвистістю. Сюжет покликаний прославити королівство Франконії, мудре правління князя-єпископа К.Ф. фон Грейфенклау.

У розписах заміських вілл художник утілює естетичні уявлення епохи Просвітництва про гармонію архітектури та природи, перевагу почуття над раціоналістичним мисленням, особливим розумінням мальовничості, культом почуття.

Період 1762-1767 років Тьєполо провів в Іспанії, де на запрошення короля Карла III разом зі своїми синами Доменіко і Лоренцо прикрасив фресками Королівський палац у Мадриді, виконав сім вівтарних образів для церкви.

Сцена «Тріумф Іспанської монархії» у фресці плафона Тронного залу композиційно повторювала розпис стелі парадною драбиною вюрцбурзького палацу. У ілюзорного карниза так само було вміщено групи історичних та алегоричних персонажів. У кількох великовагових постатях, якими перевантажена композиція, відчутні риси, що передбачають захід сонця великої традиції «великого стилю».

Ескізи для церкви були виконані вільним динамічним мазком, але з орієнтацією на колорит живопису іспанських майстрів. Вони не влаштували замовників і були передані іншим художникам. Ця невдача прискорила смерть Тьєполо, який помер у Мадриді у 1770 році. Він не зумів засвоїти чужу йому мову модного живопису класицизму другої половини 18 століття.



Пінзель

Йоган-Георг Пінзель (бл. 1707 або 1720 — між 1761 або 1762) — галицький скульптор середини 18 ст., представник пізнього бароко і рококо. Зачинатель Львівської школи скульпторів. Для його творів характерна велика емоційність і динаміка («танцюючі фігури»), надання створеним формам життєвих рис.

Протягом 1740-х – 1760-х років (спільно з архітектором Бернардом Меретиним) працював у Львові, Городенці, Бучачі та інших містах Галичини.



Класицизм (XVII-XIX ст.)

Епоха класицизму (див.: франц. Classicisme; лат. classicus – зразковий) охоплює період найвищого розвитку художнього стилю й філософського та етико-естетичного напрямку в європейських мистецтвах, архітектурі й містобудуванні від другої половини XVII ст. (Франція, Англія) до середини XIX ст. (Німеччина).

Класицизм укорінений у ренесансній й античній спадщині й асоціюється, насамперед, з ідеями Просвітництва, що підготували Велику французьку революцію (1789–1794).

У сенсі суспільного розвитку протягом XVIII ст. завершується блискучий і пишний монархічно-дворянський феодальний період, настає доба капіталізму.

У культурних сферах XVIII ст. формується широкий суспільний рух – Просвітництво, з культом первинної незайманої Природи та Розуму, що її оберігає. Разом із критикою сучасної зіпсутої цивілізації культивуються мрії про гармонію благословенної Природи – із новою й вільною демократичною цивілізацією, яка тяжіє до здорового природного стану.

Вісімнадцяте століття – це не тільки століття Розуму, але й всезагального скептицизму та критичної іронії, просвітницької філософії, початків наукової соціології та економіки; бурхливо розвиваються пов'язані з технікою природничі науки, блискучих результатів досягають географія, історія, археологія.

Разом із кризою феодалізму й абсолютизму відбувається промисловий переворот: спочатку в Англії, а потім, наприкінці XVIII ст., – в інших провідних західноєвропейських країнах.

Раціоналізм філософсько-естетичної думки XVIII ст. створював спрямованість до **співмірності, гармонійної завершеності художніх творів**, – починаючи від архітектурних ансамблів й завершуючи образотворчим та декоративно-ужитковим мистецтвами.

Для всіх художніх жанрів XVIII ст. характерні гостра спостережливість і витонченість думки й почуття.

У центрі уваги – просвітницький ідеал вільної цивілізованої інтелектуальної людини, яка вперше звертає увагу на потреби людини – «простого» й «пересічного» трудівника та громадянина.

Зазвичай вирізняють класицизм XVII й XVIII – початку XIX століть (останній у зарубіжній мистецтвознавчій традиції часто визначається як неокласицизм, тобто, – новий класицизм, або ж класицизм «другої хвилі»).

Продовжуючи традиції Відродження (поклоніння перед античними ідеалами гармонії й міри, віра у потугу людського розуму), класицизм

виявився антитезою бароко й блискучого його завершення – рококо (франц.: готосо, або ж – рокайль), оскільки з втратою ренесансного ідеалу й гармонії, єдності чуття й розуму, було втрачено й тенденцію до переживання світу як гармонійного цілого.

Уже у XVIII ст. позначилися два напрями класицистичного розвитку: академізм та оновлений, або ж оновлюючий, **класицизм**. В архітектурі було висунуто нові проблеми й завдання.

Разом зі зниженням значення церковного будівництва зростає роль цивільної архітектури – вишукано простої, оновленої й звільненої від збиткової імпазантності.



Арка Миру,
м. Мілан, Італія



Собор Буденку інвалідів,
м. Париж, Франція



Архітектурі класицизму загалом притаманні **чітка логічність планування й геометрії об'ємної форми**. Основою архітектурної мови класицизму став ордер, за пропорціями і формами більш наближений до античності.

Інтер'єрові класицизму притаманні зрозуміла наочність просторових членувань, м'якість кольорів.

Надаючи величезне значення суспільній функції мистецтва, класицизм **повернувся до етичних норм стоїцизму, його героїки**: стійкість перед невблаганною жорстокістю долі, підкорення особистого загальнолюдському, пристрастей – обов'язкові й розуму, верховним інтересам суспільства й законам світобудови.

Естетика класицизму регламентувала художні правила, ввела ієрархію жанрів: від «високих», сакральних (історичний, міфологічний, релігійний) до «низьких», або ж «малих» (пейзаж, портрет, натюрморт).

Закріпленню теоретичних доктрин класицизму сприяла діяльність заснованих у Парижі Королівських академій живопису, скульптури (1648) та архітектури (1671).

Розвивається напрям **академізму**, що сполучає довершений художній вишкіл із канонізацією сюжетів і технічних прийомів.

Оволодіння класичними зразками відбувалося завдяки археологічним відкриттям античної культури - у розкопках у римських містах Геркуланумі й Помпеях, у Греції й на Близькому Сході. У нововідкритих за цих часів пам'ятках давньогрецького й давньоримського мистецтва митці віднайшли ідеальне гармонійне суспільство, перевагу обов'язку над відчуттям, пафос Розуму, – усе це стає загальними рисами класицизму наприкінці XVII та у XVIII століттях.

Розвивалися **концепції «ідеального міста»**, створювалися резиденції (Версаль), передбачається органічне поєднання міської забудови з природними елементами, створення відкритих майданів, що просторово зливаються з вулицями або набережними.

Будівлям представників палладіанства XVIII – початку XIX століть притаманні витончений лаконізм декору, цілеспрямована відповідність форм, нерозривний зв'язок із природою.

Водночас із класицизмом протягом першої половини XVIII ст. й до 1760–1780-х років відбувається розвиток завершальної стадії бароко – стилістики рококо, а в останній третині XVIII ст. розвиваються напрями реалізму й сентименталізму, а разом із пробудженням цікавості до середньовічного й народного мистецтв і романтичний напрям.

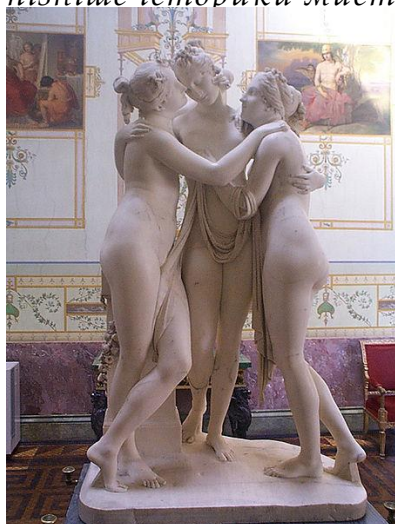
Антоніо Канова

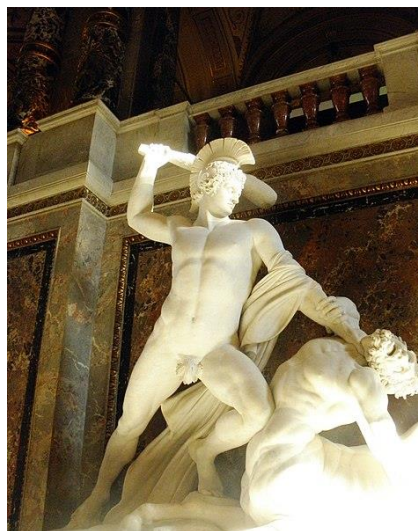
Антоніо Канова (1757-1822) — італійський скульптор, найзначніший представник класицизму в європейській скульптурі, зразок для наслідування академістів XIX століття.



За життя Канова мав репутацію найзначнішого зі скульпторів новітнього часу. У розвитку класицистичної скульптури він відіграв настільки ж ключову роль, що й [Давід](#) — у розвитку класичного живопису. Сучасники не шкодували сильних епітетів для опису свого схиляння перед даром Канови, який, як тоді здавалося, витримував порівняння з найкращими скульпторами античності.

Його надгробки ефектні, портрети — ідеалізовано. Проте ні «урочистий спокій композиції», ні «ясність і витонченість пропорцій» не вберегли Канову від звинувачень у «холодній абстрагованості образів, сентиментальній солодкуватості і салонній красивості, безжиттєвості гладкої, відполірованої поверхні мармуру», які висували проти нього пізніше історики мистецтва.





Жак-Луї Давід

Жак-Луї Давід (1748-1825) — французький живописець, маляр. Відомий представник Просвітництва і неокласицизму. Учасник французької революції 1789-99; придворний художник Наполеона І; античні теми (Клятва Гораційів), сюжети, пов'язані з епохою революції та імперії (Смерть Марата), портрети. Палкий прихильник Наполеона, після його поразки переїхав до Бельгії.



Клятва Гораційів



Смерть Сократа



Наполеон



Портрет мадам Ракам'є



Єлена та Парис



Смерть Марата <https://gavrilin-dshi.ru/goroda/smert-marata-zhak-lui-david-opisanie-kartiny.html>

Антон Рафаель Менгс

Анто́н Рафае́ль Менгс (1728-1779) — німецький митець епохи класицизму. Головне у творчості Менгса — фрескові твори для вівтарних композицій. Відоме його «Вознесіння», зроблене для дрезденської придворної церкви, «Тріумф Святого Еусебіо» для римської церкви, розпис плафонів на віллі кардинала Алессандро Альбані. Його стиль — класика, неокласицизм, відмова від зайвої пишності рококо. У роботах художник вважає за краще не світлові ефекти і пафос, а простоту, мораль і просвітництво. Художник був чудовим портретистом. Він поєднував барочну парадність і точну передачу індивідуальних рис моделі. Йому позували наймогутніші люди епохи, від папи Климента XIII до Фрідріха Великого, королів Саксонії, Іспанії та імператриці Катерини II. Менгс

прекрасно знав античне і сучасне мистецтво, за Вінкельманом проповідував відмову від надмірностей стилю рококо і повернення до класичних нормам. Він розробив суворі правила вибору сюжетів для художнього твору, вважав необхідним поєднати античну красу з рисами творчості Рафаеля, Тіціана і Корреджо. За життя Менгс користувався міжнародною славою. Сучасники бачили в ньому нового Рафаеля. Він був членом художніх академій, Венеції, Мадрида та ін., придворним художником короля Саксонії і Польщі і короля Карла IV Неаполітанського.



Різдво



Маркіза де Льяно



Персей і Андромеда



Марія Пармська, принцеса
Астурійська



Парнас

Музичне та театральне мистецтво 18 – поч. 19 ст.

Йозеф Гайдн (1732—1809 рр.) більше тяжів до народно-жанрових образів, гумору, жарту. Він створював фантастичну хорову, оперну, оркестрову та інструментальну музику, але найбільші його досягнення — симфонії, яких він написав більше ста. Й. Гайдн заслужено вважається родоначальником симфонії. Він надав симфонії закінчений і витончений вигляд, установив закони, за якими пишуть класичну симфонію і донині.

Людвіг ван Бетховен (1770—1827 рр.) — один з найбільш виконуваних і шанованих композиторів у світі. Він писав у всіх існуючих тогочасних жанрах, включаючи оперу, балет, музику до драматичних спектаклів, хорові твори. Композитор не лише зберіг основні риси класицизму (ясність, монументальність, стрункість композиції), а й значно розширив сферу образів. Його музиці притаманна величезна енергетична напруга, збудженість почуттів, пристрасть і драматизм. Герой музичних творів Л. ван Бетховена — сміливий, пристрасний, наділений розвиненим інтелектом — одночасно і борець, і мислитель. Найзначнішими у його спадщині вважаються інструментальні твори.

Вольфганг Амадей Моцарт (1756—1791 рр.) склав понад 600 творів (серед яких 41 симфонія, більше 40 інструментальних концертів), багато з них визнані вершиною симфонічної, концертної, камерної, оперної та хорової музики. Найбільшим його досягненням вважаються опери «Дон Жуан», «Весілля Фігаро», «Чарівна флейта» та інші, в яких він показав себе і як великий музикант, і як талановитий драматург. Творчість В. А. Моцарта відкрила широку перспективу розвитку різновидів опери — ліричної і соціальної комедії, музичної драми, філософської опери-казки.

Крістоф Глюк (1714—1787 рр.) — автор 107 опер. Його твори характеризуються глибоким ідейним змістом, сильними почуттями, людяністю, поєднанням простоти й монументальності, трагічного пафосу і ліризму. Головним досягненням композитора є підпорядкування всіх засобів виразності оперного спектаклю єдиному драматургічному задуму. Прагнучи перебороти номерну структуру опери, К. Глюк поєднував окремі епізоди опери у більші ланцюги, сполучені єдиним драматичним розвитком, підсилював у речитативних епізодах декламаційну виразність, в аріях відмовився від зовнішньої віртуозності, підвищив роль хору й оркестру.

Маріанна фон Мартінес (1744—1812 рр.) — австрійська композиторка, співачка (сопрано), виконавиця на клавішних інструментах. З десяти років Маріанна брала уроки музики у молодого композитора Йозефа Гайдна і у імператорського придворного композитора Джузеппе Бонно, а також брала уроки співу і композиції. Маріанна фон Мартінес отримала хорошу загальну освіту, яка значно перевершувала ту, що в той час вважалася

стандартом для жінок її соціального класу. Володіла італійською та німецькою, французькою та англійською мовами. 1773 року вона була прийнята в Академію Філармонік в Болоньї, куди приймали лише дуже талановитих музикантів.

Ім'я та музика Маріанни фон Мартінес були відомі у всій Європі. Її музична кар'єра була дуже активною і викликала велике захоплення серед музикантів і музикознавців. Вона написала близько 200 композицій в різних музичних жанрах, і хоча багато її творів були загублені, збереглося 2 ораторії, 4 меси, 6 мотетів, 3 сонати для клавесина, 1 клавішний концерт, 1 симфонія, різні кантати. Чимало творів Мартінес призначені для сольного голосу. Її італійська ораторія «Isacco figura del redentore» була вперше представлена на концерті, в якому також виконувалися твори Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена.



Антон фон Марон. Портрет Маріанни Мартінес

Яким був внесок українських композиторів у розвиток музичного мистецтва періоду класицизму?

Українські композитори — Максим Березовський (1745—1777 рр.), Дмитро Бортнянський (1751—1825 рр.) та Артем Ведель (1767—1808 рр.) — заклали основи високопрофесійної хорової культури в Україні. Вони увійшли до історії музичного мистецтва як автори неперевершених духовних концертів.

- **Ніколо Паганіні.**
<https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D1%96%D0%BA%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%9F%D0%B0%D0%B3%D0%B0%D0%BD%D1%96%D0%BD%D1%96>
-

Тема 10. Соціально-психологічний вплив мистецтва Романтизму та Модерну ХІХ ст.

Джерела:

- Шевнюк О.Л. Історія мистецтв: навч. посіб. / О.Л. Шевнюк. — К. Освіта України, 2015. <https://textbook.com.ua/kulturologiya/1473448115>
- <https://www.youtube.com/watch?v=6KESGAI7IRM>
- Драч Г. Історія мистецтв. https://stud.com.ua/13552/kulturologiya/istoriya_mistetstv
- Білозуб Л. М. Історія мистецтв : навчальний посібник для здобувачів ступеня вищої освіти бакалавра спеціальності «Дизайн» освітньо-професійної програми «Графічний дизайн». Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2019. 148 с. https://moodle.znu.edu.ua/pluginfile.php?file=/204335/mod_resource/content/2/%d0%91%d1%96%d0%bb%d0%be%d0%b7%d1%83%d0%b1%d0%86%d1%81%d1%82%d0%be%d1%80%d1%96%d1%8f%20%d0%bc%d0%b8%d1%81%d1%82%d0%b5%d1%86%d1%82%d0%b2%d0%bf%d0%be%d1%81%d1%96%d0%b1%d0%bd%d0%b8%d0%ba.pdf
- Естетика. <https://dspace.udpu.edu.ua/bitstream/6789/6620/1/Estetyka.pdf>

Протиборство естетичних течій у мистецтві ХІХ ст.

В ХІХ ст. державну підтримку отримав Академізм (мистецький навчальний заклад) — напрям, що склався в мистецьких академіях 16–19 ст. і ґрунтувався на догматичному наслідуванні зовнішніх форм класичного мистецтва (античного та епохи Відродження).

Академізм поширився в країнах Європи з утворенням академій мистецтв у Парижі (1648), Відні (1692), Берліні (1694), Петербурзі (1757), Лондоні (1768). Академізм сприяв систематизації художньої освіти, закріпленню класичних традицій, що, проте, перетворювалися ним на систему канонів і приписів. У живопису перевага надавалася рисункові.

Як окремий напрям (різновид класицизму) академізм остаточно склався в першій половині 19 ст. Класицистичний академізм використовує історичні алегоричні, міфологічні сюжети, створює ідеалізовані образи. В класицистичному академізмі робився наголос на збереженні традицій та уніфікація навчальних методик і прийомів, які відсторонювали мистецтво від актуальних проблем сучасності, догматизували його, ставали перешкодою на шляху розвитку творчої індивідуальності молодих митців.

У протиборство з академізмом вступали Романтизм, Реалізм, Імпресіонізм та наступні художні течії.

Класицистичний академізм близький до поняття «салонне мистецтво». Однак у власне класицистичному академізмі поважне місце посідає ідейна, громадянська тематика (які знаходять вираження в історичних та міфологічних жанрах), тоді як типове салонне мистецтво здебільшого схиляється до еротичної, куртуазної та пасторальної тематики.



Романтизм

Романтизм (фр. *romantisme*) — напрям у європейській літературі й мистецтві (кін. XVIII — поч. XIX ст.), що протистояв канонам класицизму, висував на перший план почуття людини.

Це була опозиція всій офіційній ідеології епохи реакції, протест проти її міщанської обмеженості.

У соціальному аспекті поява романтизму пов'язують з Великою французькою революцією XVIII ст., Він виникає як реакція загального піднесення з приводу її початку, але і як глибоке розчарування в можливостях людини при її поразці.

Романтики тяжіли до екзотики, до історичних і літературних сюжетів, до всього, що стояло "над прозою життя", ставило митця над "сірою повсякденністю". В їхніх картинах багато гри уяви, мрійливості. Їх збуджений гарячий колорит, моделювання форми, що ґрунтувалися на сильних контрастах кольорових плям, експресивний малюнок із свідомим уникненням класичної відточеності, їх смілива, часом хаотична композиція, позбавлена величності, вкрай драгували академістів.

Усіх романтиків споріднювало насамперед особливе ставлення до дійсності — прагнення вирватися з прозаїчної буденності, ненависть до міщанства, до обивательського животіння, культ сильних пристрастей, відчуття самотності, неприйняття уніфікації мистецтва.

Характерними ознаками романтизму є відмова від суворої нормативності в художній творчості, заперечення раціоналізму, що панував у добу Просвітництва, акцент на почуттях та внутрішніх переживаннях людини; увага до особистості, її індивідуальних рис; неприйняття буденності, наявність мотивів самотності, романтичного бунту, нескореності, захоплення фольклором.

Течії романтизму:

- Народно-фольклорна.

Це — течія початку XIX ст., орієнтована на фольклор та народно-поетичне мислення. Представники цієї течії збирали народну поезію й черпали з неї мотиви, знаходили в ній архетипи своєї творчості. Їх приваблювала простота поетичного вислову, мелодійність народної поезії.

- «Байронічна».

Представники — Дж. Байрон, Г.Гейне, А.Міцкевич, О.Пушкін, М.Лермонтов та ін. Її особливості — розчарування і меланхолія, депресія, «світова туга». Ці негативні емоції стали провідними ліричними мотивами, що визначали емоційну тональність творів.

○ Гротескно-фантастична, або «гофманівська».

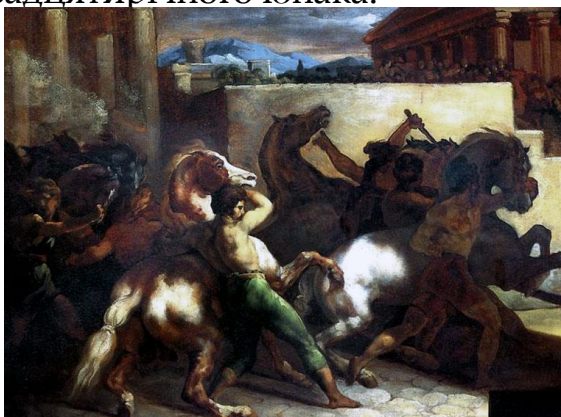
Основна риса цієї течії (названої за іменем її найвідомішого представника, А.Гофмана) — перенесення романтичної фантасмагорії до сфери повсякденного життя, тобто побуту, їх переплетення, внаслідок чого убога сучасність постала у примхливому гротескно-фантастичному висвітленні.

○ Утопічна течія.

Набула значного розвитку у літературі 1850-1860-х рр.; представниками її були Віктор Гюго, Жорж Санд, Генріх Гейне. Утопічна течія була ніби протиставленням до «байронічної», оскільки проповідувала оптимістичний погляд на життя, його перспективи, переносила акцент з критики на ствердження позитивних тенденцій і цінностей життя.

Жеріко

Першим художником романтичного напрямку був **Теодор Жеріко** (1791—1824) — майстер героїчних сюжетів, монументальних полотен. У нього є і класичні риси, і могутнє реалістичне начало. У картині 1812 р. "Офіцер кінних єгерів імператорської армії, який іде в атаку" — романтика наполеонівської епохи відображена із запалом двадцятирічного юнака.



Вільні коні, 1817



Пліт медузи, 1818-1819

Жеріко створює неймовірно динамічну картину "Вільні коні". Тут він переверщує за переконливості передачі руху всіх попередніх художників.

Картина «Пліт Медузи» - це гігантське полотно 7х5 м. Сюжетом картини стала трагічна подія з пасажирями затонулого французького фрегата "Медуза".

Восени 1817 року побачила світ книга «Загибель фрегата „Медуза“». Очевидці події, інженер-географ Олександр Корреар і лікар Анрі Савіньї, описали в ній один із найтрагічніших епізодів в історії французького флоту — тринадцятиденне поневір'яння плоту з пасажирями фрегата, які покинули корабель, що сів на мілину біля Канарських островів. Капітан фрегата, колишній емігрант, на якого покладалася більша частина провини в загибелі пасажирів, був призначений за протекцією.

Книжка потрапила до рук Жеріко, який побачив в історії сюжет для свого

великого полотна. Він сприйняв драму «Медузи» як історію про людей, що потерпають з вини безвідповідальної влади.

Серед людей на плоту є мерці, божевільні, напівживі, вони несамовито вдивляються в далечінь. Тут і класицистичні (точний узагальнений малюнок, різка світлотінь), і романтичні риси (драматична подія, неймовірні переживання, крайнє психологічне напруження).

Від групи з мертвими тілами та батька, який схилився над загиблим сином, погляд глядача прямує до чотирьох фігур біля щогли. Динамічний контраст їх стриманості становлять люди, які намагаються піднятися і група, що кличуть на допомогу. Океан займає не так багато місця на величезному полотні, але художнику вдалося передати відчуття «масштабності бурхливої стихії».

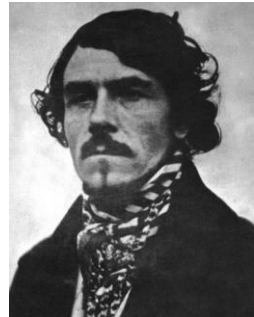
У 1822 р. Т.Жеріко упав із коня, отримав травму хребта, і за два роки, у віці тридцяти трьох років, помер. Автор некролога в одній із паризьких газет назвав Теодора Жеріко «юним романтиком».

Делакруа

Справжнім вождем романтизму став **Фердинанд Віктор Ежен Делакруа** (1798—1863 рр.).



Картина, що принесла відомість Делакруа "Човен Данте". Постаті грішників, які чіпляються за



барку на тлі пекельного сяйва вогнів, класично правильні, але в них відчувається величезна внутрішня могутність, похмурість і страшна приреченість.

На відміну від класицистів, які відводять йому другорядне порівняно з малюнком місце, Делакруа вважає колір найважливішим елементом живопису. Кольорове звучання "Данте та Вергілія" посилюється використанням контрастних тонів: яскраві плями червоного та синього у зображенні одягу та світлих відтінків оголених тіл різко виділяються на зеленувато-синьому та коричневому фоні. Інші назви цієї картини – "Човен Данте" і "Данте і Вергілій в Пеклі".

Делакруа створює "літературну" репліку з "Божественної комедії" Данте. У цій пісні розповідається про те, як Данте, керований Вергілієм, перепливає Стігійське болото. У човен намагаються піднятися "гнівні", що приречені до вічної страти. Картина Делакруа по-справжньому вразила сучасників. Зокрема визнаний метр академізму Антуан Гро похвалив колорит картини, водночас покритикував молодого



автора за незадовільність рисунку.

У першій половині XIX століття дуже популярними у живопису були "східні" мотиви. Особливо приваблювала художників екзотика Близького Сходу. Підвищений інтерес до цього світу багато в чому спровокували походи Наполеона до Єгипту – це стосується не лише живопису, а й одягу та меблів. Поїздка до Північної Африки залишила глибокий слід у творчості Делакруа. Вперше він отримав можливість малювати реальних людей та реальні сцени. Ось чому так приваблювали картини Делакруа, зокрема "Фанатики в Танжері" та "Єврейське весілля", 1841 .



«Алжирські жінки у покоях»



«Єврейське весілля»

Картину «Різанини на острові Хіос» художник присвятив Греції, де турецькі яничари вирізали без жалю і дітей, і старих. Групи помираючих молодих чоловіків і жінок, напівбожевільної баби, і молодої матері, що вмирає з дитиною біля грудей. На задньому плані – турок, що рубає людей. Трагедія розгортається на тлі похмурого, але безтурботного пейзажу. Природа байдужа до насильства, божевілля людей.

Гама фарб у картині світла і водночас дуже звучна – бірюзові та оливкові тони у фігурах молодого грека та гречанки, синьо-зелені та винно-червоні плями одягу божевільної старої. Картина викликала у французькому суспільстві грандіозний переполох.

Делакруа називали божевільним, картину називали моторошною. Проте, що голосніше обурювалася публіка, то сильніше було бажання подивитися картину і тим ширше розносилася слава Делакруа.



«Різанина на острові Хіос»



«Свобода на барикадах»

Картина Делакруа "Свобода на барикадах" зв'язана з революцією 1830

р.

Сюжет картини "Свобода на барикадах", виставленої в Салоні в 1831, звернений до подій буржуазної революції 1830 року. Художник створив своєрідну алегорію союзу між буржуазією, представленою на картині молодим чоловіком в циліндрі, та народом, що його оточує. Правда, на час створення картини союз народу з буржуазією вже розпався, і картина довгі роки була захищена від глядача.

Класична пірамідальна композиція полотна підкреслює його романтичну революційну символіку, а енергійні сині та червоні мазки роблять сюжет схвильовано динамічним. Чітким силуетом на тлі світлого неба височить молода жінка, що уособлює Свободу, груди її оголені. Високо над головою вона тримає французький національний прапор. Погляд героїні полотна спрямований на чоловіка в циліндрі з гвинтівкою, що втілює буржуазію; праворуч від неї хлопчисько- Гаврош, – народний герой паризьких вулиць.

Це алегорична композиція, котру критикували і ліві (за компроміс — поєднання реальних деталей з алегоричною формою свободи), і праві (за надмірний демократизм, називаючи "Свободу" "босою дівкою, яка втекла з в'язниці").

Констебл

В Англії найцікавіші досягнення у живопису на рубежі століть зв'язані з пейзажем. Найяскравішим майстром цього жанру був **Джон Констебл** (1776—1837 рр.) - один з найталановитіших пейзажистів Англії та Західної Європи. Його творчість вплинула на французьких романтиків, художників барбізонської



школи й імпресіоністів.

В той час у моді були романтичні пейзажі з зображеннями диких краєвидів, скельних пейзажів, фантазійних сцен з хмарами, ефектами несподіваного освітлення, нетутешніми сюжетами. Джона приваблювали реалістичні зображення пагорбів та полів, пейзажні парки англійських аристократів, провінційна Англія з її луками, чередою худоби, тихими околицями, каналами, річками з повільною течією.

Темою пейзажів Констебла завжди залишалася природа рідної країни, у якій художник підкреслював її скромну красу й разом з тим одухотворена велич. Розквіт його творчості припадає на 1820-ті рр. Його притягувала сільська Англія, простори її долин і пустищ. Часом у його пейзажах з'являються пастушок із чередою, водяний млин, коні.

Уперше в історії європейського пейзажу Констебл писав деякі з картин повністю з натури, передбачивши творчі пошуки імпресіоністів. Роботи Констебла відрізняє романтичне, підняте звучання. Пильно вивчаючи природу, художник у той же час «зафарбовує» пейзаж своїми особистими ліричними переживаннями.





В його картинах можна відчувати силу вітру, прохолоду затінку, свіжість зелені. Поєднуючи зелень з білим, він умів передати її вологість, на ній наче виблискують краплі роси. Констебл майстерно передавав мінливі ефекти освітлення, нюанси життя кожного предмета.

Тернер

Інший англійський пейзажист цього періоду — типовий романтик **Джозеф Мелорд Уільям Тернер** (1775—1851 рр.). Велетенські яскраві полотна, сповнені світлових ефектів, море, насичене вологою повітря, просування хмар, злет вітрил, розбурхані стихії — головні теми його творів.



Гойя

Національної слави іспанське мистецтво після "золотого віку" набуло знов лише з появою **Франсіско Хосе Гойя-і-Лусьєнтес** (1746—1828). Як Давід у Франції, Гойя з його особливим баченням світу відкрив для іспанського мистецтва цілу епоху, поклавши початок реалістичному живопису та графіці Нового часу. Величезне значення мала творчість Гойї і для виникнення романтизму.

Розквіт живописної майстерності Гойї зв'язаний з портретом. Класичний національний тип і водночас глибоко індивідуальний характер, незалежний, гордовитий, запальний, з високим почуттям гідності, передані у портреті Ісабель Кобос де Порсель.



Тонке, нервові обличчя у доктора Перакля; спокій і велич в обличчі славнозвісної трагічної актриси на прізвисько Ла Тірана; невиразні, без тіні духовності, сірі обличчя королівського сімейства... І, нарешті, знамениті "Махи" — *«Маха на балконі»*, *«Маха з листом»*, *«Маха вдягнена»* і *«Маха оголена»*, якими Гойя завдав удару академічній школі і змусив пригадати венеціанське Відродження.



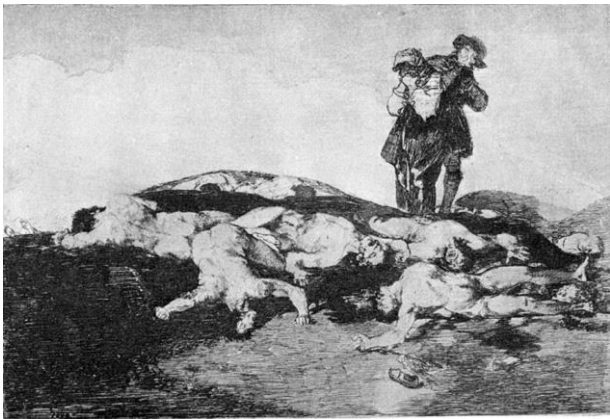


Гойя відгукнувся на вторгнення французів в Іспанію, якому дуже мужньо протистояв маленький народ: "Повстання 2 травня 1808 року" (іспанець у білій сорочці відчайдушно розкинув руки назустріч смерті).



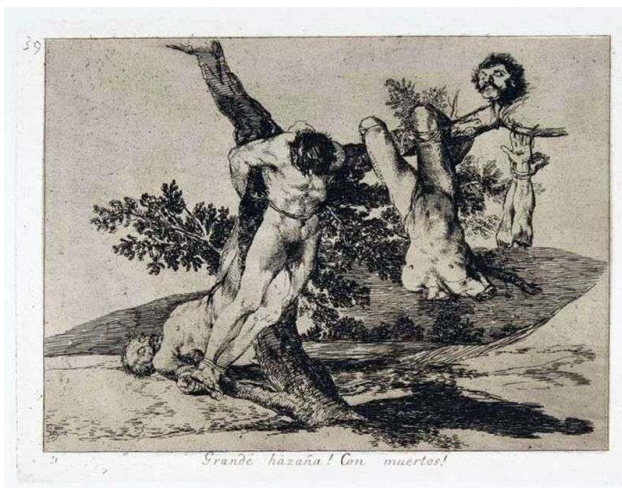
Художник створив графічну серію "Страхіття війни" — це справжній документ героїчної боротьби іспанського народу з Наполеоном.

Серія з 80 гравюр – це протест проти жорстокості придушення антифранцузького повстання другого травня, та реакційної політики відновленої династії Бурбонів.



Enterrar y callar





Після його смерті Іспанія забула свого видатного художника. І тільки молода передова Франція оцінила великого іспанця, інтерес до якого не згасає й досі.

Мистецтво Модернізму

Кінець 19 ст. – час стрімкого технічного прогресу. На межі століть також стрімко з'являються нові тенденції в мистецтві – стиль модерн, художня течія символізм та ін.

Імпресіонізм

Принципи імпресіонізму, його метод чітко визначали його представники: «Бачити, вірувати, виражати — у цьому все мистецтво», «Я пишу те, що зараз відчуваю».

Серед найвідоміших імпресіоністів Едуард Мане, Клод Моне, Огюст Ренуар.

Передумовою появи імпресіонізму стала поява готових фарб у тюбиках, що дало змогу художникам вийти з майстерень і творити на природі, створюючи свої картини з натури.

Історія імпресіонізму охоплює всього 12 років із першої виставки 1874 р. до останньої – восьмої, 1886 р.

*Сутність імпресіонізму як художнього методу полягала в тому, що художники намагалися передати у своїх творах безпосереднє враження від оточуючого середовища – *impression*, враження насамперед від міста з його рухливим, імпульсивним, різноманітним життям.*

В імпресіонізмі, без сумніву, було те нове, оригінальне й велике, що вплинуло на розвиток європейського живопису.

Імпресіоністи картину зі всіма її законами завершеності підмінили етюдом, а типове – випадковим. *«Сюжет заради живописного тону, а не заради сюжету»* – у цьому вбачав П. О. Ренуар відмінність художників його групи від інших.

Імпресіоністам була притаманна висока, досконала культура етюду, у якому вражає влучність спостереження, сміливість і неочікуваність композиційних рішень.

Мане

Едуар Мане (1832-1883) — французький художник-імпресіоніст. Був одним із перших художників XIX століття, що зобразив сучасне життя, й ключовою фігурою на шляху переходу від реалізму до імпресіонізму.

Ранні роботи «Сніданок на траві» та «Олімпія» створені у 1863 році знаменують початок модерного мистецтва у Європі.

У 1863 р. художники, які були не прийняті офіційним журі на чергову виставку, улаштували свій «Салон знедолених», на якому й був представлена картина «Сніданок на траві» Едуарда Мане, що була вороже сприйнята офіційними академічними колами.

В ній Е. Мане в незвичній живописній манері зображує одягнутах молодих людей і оголених жінок. Його цікавить насамперед проблема сонячного світла, світлоповітряне середовище, у якому представлені як фігури, так і предмети в ландшафті.



[https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BD%D1%96%D0%B4%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%BA_%D0%BD%D0%B0_%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%B2%D1%96_\(%D0%9C%D0%B0%D0%BD%D0%B5\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BD%D1%96%D0%B4%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%BA_%D0%BD%D0%B0_%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%B2%D1%96_(%D0%9C%D0%B0%D0%BD%D0%B5))



Ще більше незадоволення викликала «Олімпія» - зображення оголеної жінки, що лежить на блакитних простирадлах, якій служниця приносить квіти він чергового поклонника (сучасний парафраз Венер Джорджоне й Тиціана). Однак це не ідеальний образ жіночої краси, а сучасний портрет, який холодно передає подібність «без поетичних

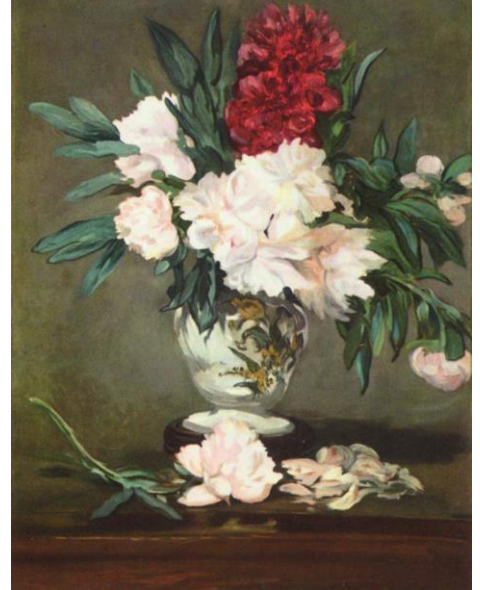
викрутасів».

Вже в перших своїх творах Мане виступив проти офіційного мистецтва, так званого академізму, протиставляючи йому зображення реальної дійсності, простих повсякденних явищ навколишнього життя, зокрема паризького повсякдення.

Е. Мане стає центральною фігурою всієї прогресивної художньої інтелігенції Парижа.

Перлинами живопису вважають натюрморти Едуара Мане. Він добре відчував фактуру і красу простих речей, овочів, фруктів, особливо квітів.

До того ж, малювання квітів виявило його колористичні здібності у повній мірі, більш, ніж у жанрових композиціях.



У 1867 р. Мане влаштовує власну виставку. До нього приєднуються такі молоді художники, як **Ф. Базиль, К. Піссарро, П. Сезанн, К. Моне, Е. Дега, Б. Морізо**. Їх єдність була основана на незгоді з офіційним мистецтвом, на бажанні знайти нові, свіжі форми, проте кожний із них йшов своїм шляхом. Спільним було розуміння локального кольору як чистої умовності, пошук передачі світлового середовища, повітря, що охоплює предмети.

Після першої виставки цих художників у фотографічному ательє Г. Ф. Надара з легкої руки критика, який використав назву одного пейзажу К. Моне – «*Impression. Soleil levant*» (Враження. Схід сонця, 1872) їх назвали **імпресіоністами**. Перша виставка, як і всі наступні, закінчилась провалом.

Едуар Мане зазнав 20 років приниження і образ від критиків, газетних писак і буржуазного суспільства та в значної самотності в паризькому середовищі.



Найбільш імпресіоністська річ Е. Мане – «**Бар «Фолі-Бержер»**».

Бар «Фолі-Бержер», 1882

Тяжко хворий на той час художник малював картину прямо в барі «Фолі-Бержер», тобто з натури. Він лише

висвітлив фарби і зробив Сюзон (головну персону картини) більш русявою.

За спиною прекрасної барменші відображається в дзеркалі зал, наповнений людьми. У цьому передається все багатство життя, схопленого за одну мить. Звідси відчуття нестійкості й миготіння, образ майже ірреального.

Зображені ним паризькі вулиці і бари, паризький натовп, сучасний йому ландшафт, портрети друзів, паризька богема – сучасне йому життя передається у всьому багатстві руху й різноманітності випадковостей, що характерно для імпресіонізму загалом.

Останні риси імпресіонізму прослідковуються в натюрмортах Мане, які виконано з почуттям глибокого осмислення класичної традиції.

Моне

Оскар Клод Моне (1840-1926) — французький живописець, один з засновників імпресіонізму.

https://muzei-mira.com/biografia_hudojnikov/1226-hudozhnik-klod-mone-kartiny-i-biografiya.html

Популярність Моне приніс портрет Камілли Донсьє, написаний в 1866 («Камілла, або портрет дами в зеленій сукні»). Камілла у 1870 стала дружиною художника.

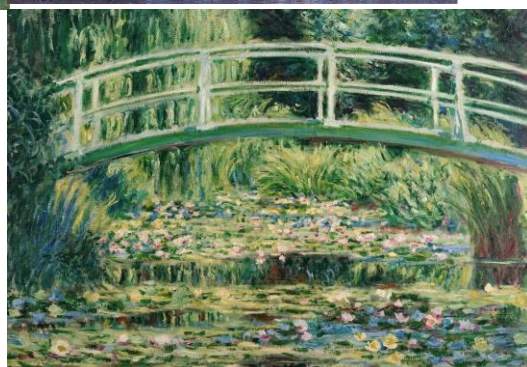
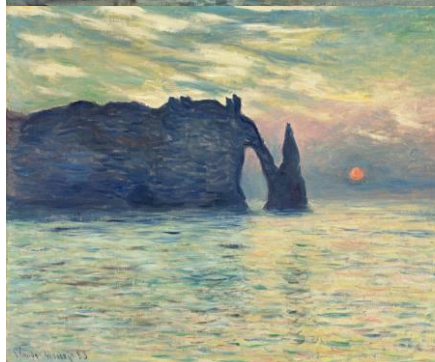
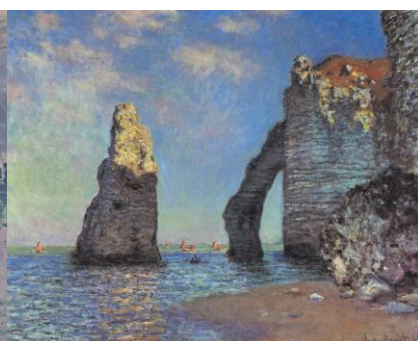
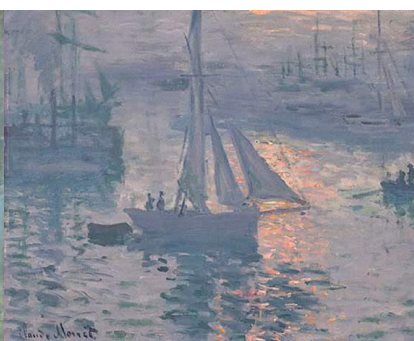
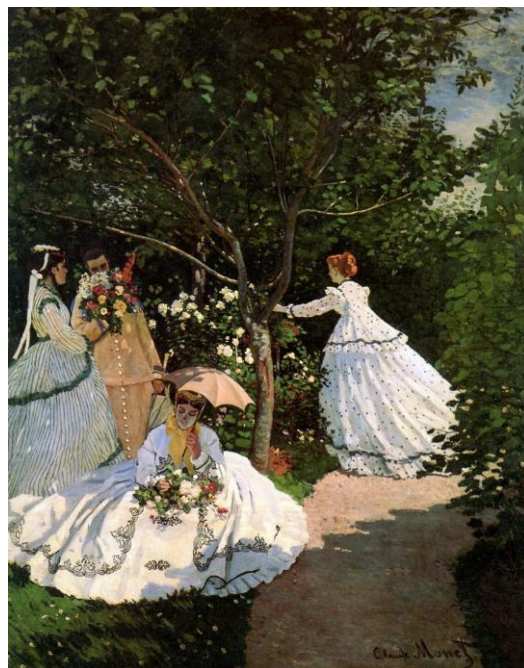


Саме в творчості Моне втілилась основна проблема імпресіонізму – проблема світла і повітря. Світ на полотнах К. Моне поступово позбавляється матеріальності й перетворюється в гармонію кольорових плям.

К. Моне десятки раз пише один і той же мотив, тому що його цікавлять ефекти освітлення різного часу доби в поєднанні із зображуванним предметом («Копиці сіна», «Руданський собор»).

Він перший не став писати чорним кольором, вважаючи, що такого немає в природі й що навіть тіні в реальності кольорові.



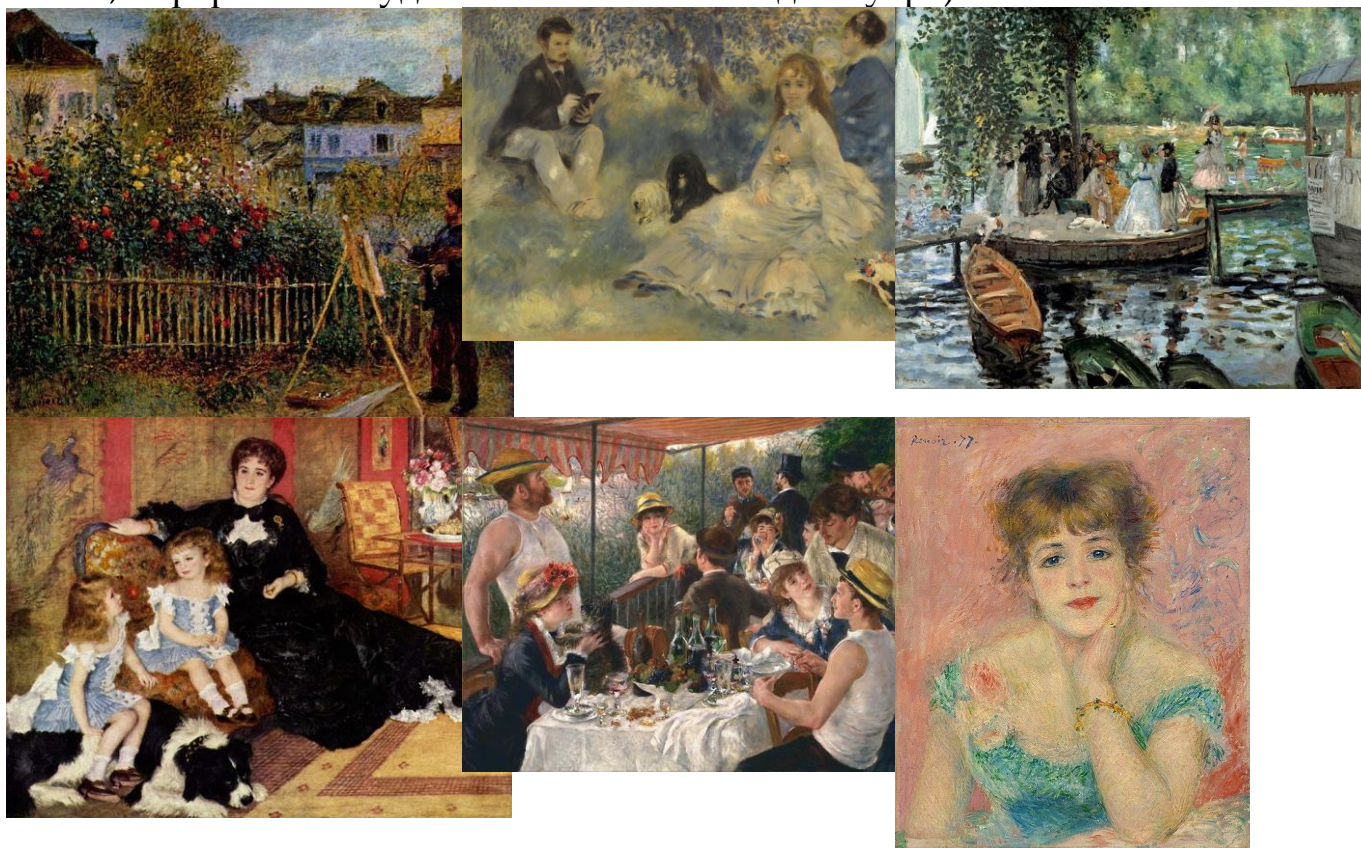


Ренуар

Огюст Ренуар (1841-1919) – один з найбільш видатних художників імпресіоністів. Не мав вищої художньої освіти.

Твори О. Ренуара створюють враження надзвичайної легкості, швидкості, ніби жартуючи, його композиції обдумані, у них немає елементу випадковості, який характерний для імпресіонізму загалом («Мулен де ла Галетт», «Парасольки»). Він писав в основному жіночу модель: портрети «ню» – оголену натуру. Його образи побудовані на гармонії чистих, мажорних, радісних, барвистих поєднань («Гойдалки», «Молодий солдат», «Бал у Буживалі»). У них немає психологічної глибини, людина сприймається художником як частина природи («Мадам Моне», «Дівчина з віялом», «Портрет актриси Комеді-Франсез Жанни Самарі»).

Жінки О. Ренуара – одного художнього типу: у них свіжа матова шкіра, рожеві щоки, блискучі вологі очі, легке волосся, пухлі червоні губи. Захоплюють і прекрасні дитячі портрети О. Ренуара, які він часто писав на замовлення, виставляючи їх в Салонах («Мадемуазель Ірен», «Габріель з Жаном», портрет сина художника – Жана «Клод Бенуар»).



Дега

Послідовником імпресіоністом є також **Едгар Дега** (1834-1917). Він отримав класичну художню освіту, звідси його дотримання канонів класичного малюнку в трактуванні людської фігури й поклоніння таким майстрам, як Ж. О. Д. Енгр і Н. Пуссен.



У 1860-і роки Е. Дега зближується з Е. Мане й до цього часу відноситься початок його творчого шляху. Тематика Е. Дега типова для імпресіоністів і доволі обмежена: зображення буднів театру, в основному балету та іподрому, доповнюється зображенням жінки за туалетом і сцен праці – прачок, модисток.



Е. Дега ніколи не звертається до пейзажу, що відрізняє його від послідовних імпресіоністів, тому що саме в пейзажі й виник художній метод імпресіонізму. У свої твори Е. Дега вносить гостроту іронічного, навіть саркастичного розуму, його картини навіяні невеселим настроєм. Будні балету сумні, а танцівниці некрасиві, жокеї втомлені, прачки вимучені працею, люди безкінечно самотні («Урок танців», «Вийзд скакових

коней», «У фотографа», «Танцівниці на репетиції», «Блакитні танцівниці, «Прачки», «Абсент»).

Однак сцени Е. Дега повні гострим відчуттям сучасності. Він критикував імпресіоністів за принцип швидкоплинності, за те, що вони прагнули фіксувати побачене. Е. Дега прагнув схопити й запам'ятати своїм гострим внутрішнім зором характерне й виразне, і коли сідав малювати, умів передати найголовніше, відкинувши випадкове.



Прагнення художника зобразити не балетних прим, що схилилися перед глядачами, а звичайних танцівниць, які чекають на свій виступ, робить Дега несхожим на інших імпресіоністів.

Експериментаторство художника торкається і композиції картини. Балерини в рожевому розташовуються у правій частині роботи, тоді як

сучасні Дега художники зображували своїх героїв по центру. Картина читається справа наліво. Цей прийом не властивий традиційному підходу до мистецтва. Глядача зацікавить, куди спрямовані погляди чотирьох танцівниць, і разом із ними він подивиться у лівий нижній кут. Після цього він помітить танцівниць у зеленому. Тим самим при розгляді картини глядач повинен зробити коло очима за годинниковою стрілкою. Рожевий стає колірною домінантою картини. Потопання дівчат у ньому робить їх схожими на букет квітів. Але є цей колір і особливий підтекст. Щоб він виглядав яскраво, художник навмисно затемнює тон шкіри танцівниць і поміщає їх в обстановку напівтемряви. Цей контраст необхідний художнику, щоб наголосити на блідості шкіри артисток. За часів Дега існувала соціальна прірва між багатю публікою та балетними танцюристами. Найчастіше становище артистів було тяжким.

Постімпресіонізм, Символізм

Художники, яких в історії мистецтва називають *постімпресіоністами* – **П. Сезанн, В. Ван Гог і П. Гоген** – не були об'єднані ні загальною програмою, ні загальним методом. Вони починають працювати паралельно з імпресіоністами й відчувають їх вплив. Насправді кожний із них є яскравою творчою індивідуальністю, кожний залишив свій власний внесок у мистецтві.

Сезанн



Пол Сезанн (1839-1906) - французький художник, що працював у напрямках імпресіонізму і постімпресіонізму.

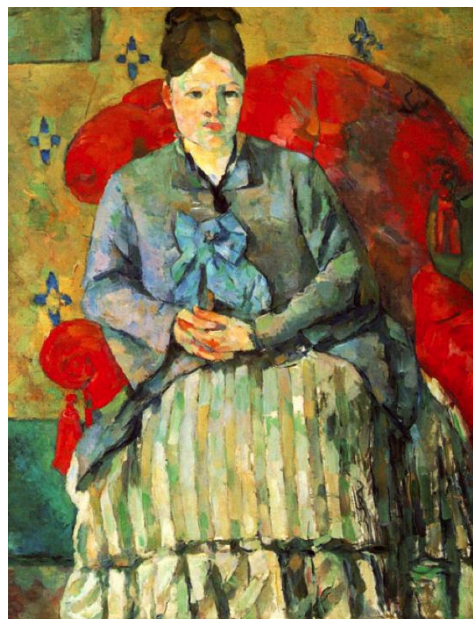
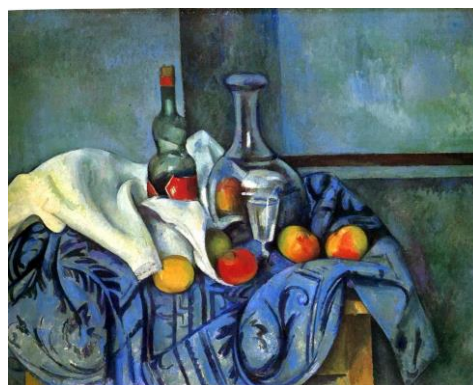
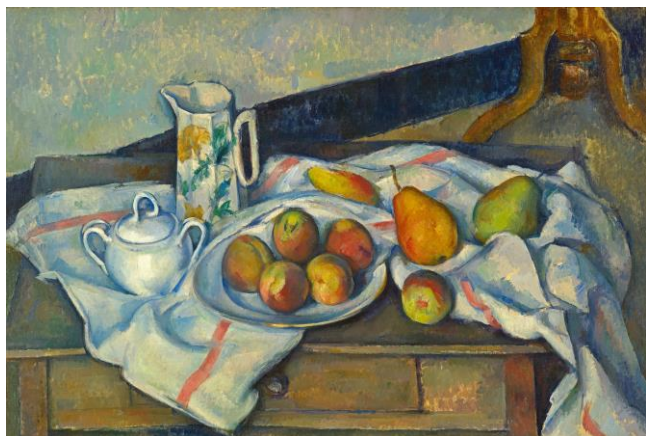
Його творчість мала великий вплив на живопис ХХ сторіччя, зокрема на розвиток кубізму. За життя Поль Сезанн не був визнаний і зазнав нищівної публічної критики, але після смерті став одним з найвизначніших художників ХІХ століття.

Починає творчий шлях разом з імпресіоністами, бере участь у їх першій виставці, потім від'їжджає до свого рідного Провансу (м. Екс). Із ХХ століття П. Сезанн стає вождем нового покоління.

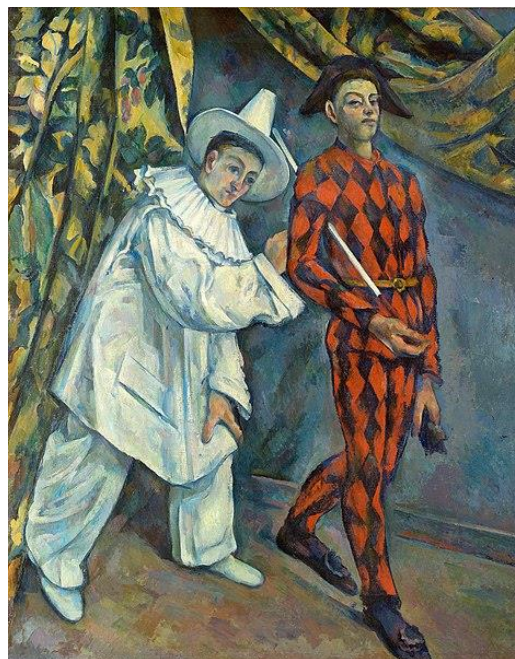
Світ, природа, людина утверджуються ним у всій цілісності (за термінологією самого художника це «реалізація натури»).

У П. Сезанна немає картин складного змісту: портрети близьких людей, друзів і багато автопортретів, пейзажі («Береги Марни»), натюрморти («Натюрморт з кошиком фруктів»), портрети-типи («Курець»), рідко сюжетні зображення («Гравець у карти») – світ, повний споглядальності, мрійливості та зосередженості. Проте у всіх випадках це не етюди, а завершені твори, картини.

Найбільш сильною стороною таланту П. Сезанна був колорит. Він все бачить, як прояв живописної стихії. Сутність сезаннівських пошуків – у передачі кольором незмінної вічної реальності, виявленні геометричної структури природних форм. На заміну випадковості імпресіоністів П. Сезанн приніс матеріальну міцність, почуття маси, пластичну ясність форм, стійкість, чеканну виразність своїх простих і суворих образів (портрет дружини художника).



Однак, відвоювавши в імпресіоністів об'ємність і матеріальність предметів, П. Сезанн втратив деяку конкретність форми, почуття її фактури. На натюрмортах Сезанна важко визначити, які фрукти зображені, на портретах – у яких тканинах зображені фігури. У портретах, в образах людей, крім того, є деяка бездушність, оскільки художника цікавить не стільки духовний світ і характери моделей, скільки основні форми предметного світу, передані кольоровими співвідношеннями.



Ван Гог

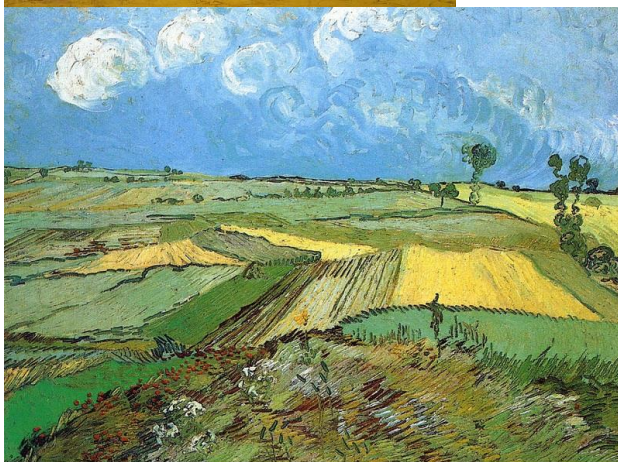
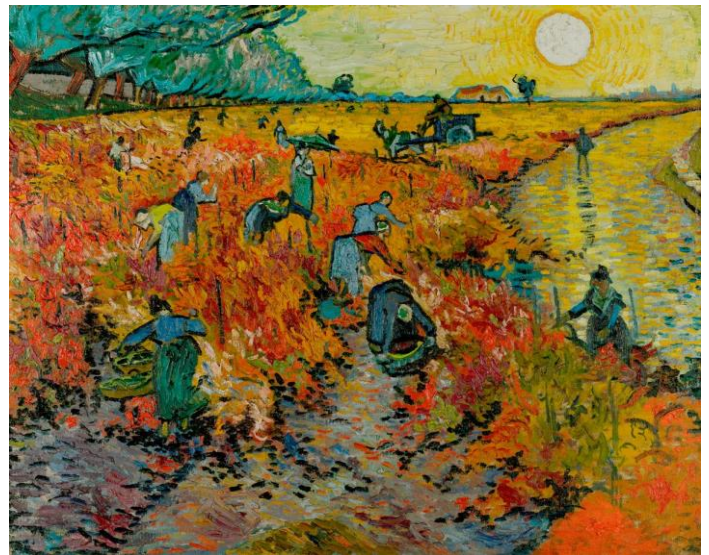
Постімпресіоністом називають також «великого голландця» **Вінсента Ван Гога** (1853-1890), художника, який утілював душевне збентеження сучасної людини. Тільки після 30 років Ван Гог повністю присвячує себе живопису. У 1886 р. він приїжджає до Парижа і через брата Тео, який працював у картинній галереї, зближується з імпресіоністами.

Під впливом імпресіоністів техніка Ван Гога стає більш вільною, сміливою, палітра висвітлюється («Пейзаж в Оноре після дощу»). Незабаром він переїжджає в Прованс, у місто Арль, де разом з П. Гогеном мріє організувати щось на зразок братства художників.

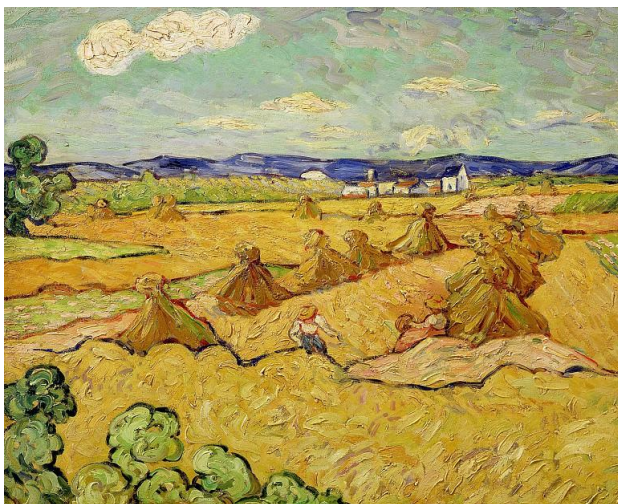
У високому творчому підйомі Ван Гог починає працювати, ніби відчувачи, як мало часу йому відпущено («Червоні виноградники в Арлі»).

Творчість Ван Гога охоплює майже десятиліття, причому найбільш важливими є останні п'ять років. Це були роки напруженої, майже нелюдської праці, у результаті якої Ван Гог створив роботи, які залишили незабутній слід у світовій культурі.

Життя, повне протиріч і несправедливості, викликало у Ван Гога загострене почуття, що майже фізично ранило художника, звідси песимістичний і тривожний, болюченервовий характер його творчості. Так тривожно, підвищено-емоційно Ван Гог сприймає не тільки людей, однак і пейзаж, мертву природу. У його образах складно переплітаються різні настрої: захоплення перед світом і пронизливе почуття самотності в цьому світі, нудьги, постійної тривоги.



Винсент Ван Гог. «Пшеничні поля в Овері під облячним небом». 1890



Під його рукою зображення простих хатинок чи кімнат («Хатини», «Спальня») повне справжнього драматизму. Він олюднює світ речей, наділяючи його гіркою безнадійністю.

Ван Гог досягає внутрішньої експресії за допомогою особливих прийомів

накладання фарби різкими, іноді зигзагоподібними мазками. Це посилює загальне враження напруженості. Цієї ж цілі служить пронизливо дзвінкий колір: зелень трави на схилі, де розташовані хатинки, і яскрава синь неба. Динамізм мазків, гранична насиченість тонів допомагають художнику передати всю складність його світосприйняття.

Ван Гог в більшості випадків писав із натури, однак навіть його етюди мають характер завершеної картини, тому що він не віддається повністю безпосередньому враженню від натури, а приносить в образ свій надскладний комплекс ідей та почуттів. Саме ці якості полягають в основі світогляду Ван Гога («Прогулянка ув'язнених», «Автопортрет з перев'язаним вухом»).

Останній рік життя Ван Гог проводить у лікарнях для душевнохворих спочатку на півдні Франції в Сан Ремі, а потім в Овері під Парижем. Його творча активність у цей період вражає. З надзвичайною загостреністю він пише природу (квіти, дерева, траву), архітектуру, людей («Овер після дощу», «Церква в Овері», «Портрет доктора Гаше»).

Ван Гог залишив після себе велику епістолярну спадщину, найбільшу цінність мають його листи до брата Тео, у яких він постає у своєму душевному сум'ятті, болючості і водночас у величчі духовного багатства, безмірності художнього таланту.

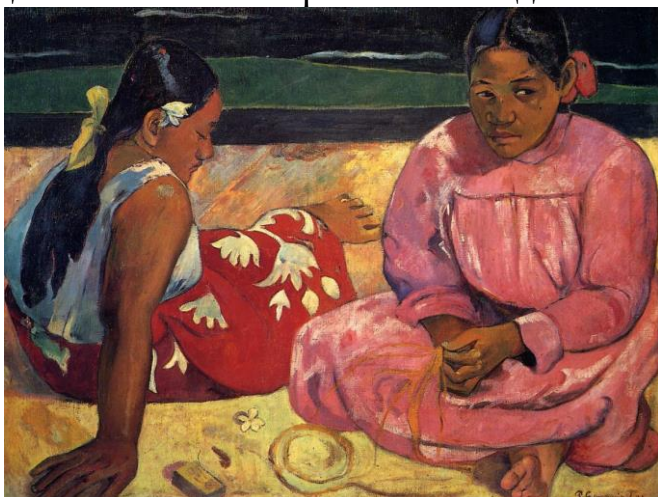
При житті Ван Гог не був відомим. Великий вплив на розвиток мистецтва він зробив набагато пізніше. Експресіоністи стали називати його предтечею. Крім того немає ні одного великого художника сучасності, який би так чи інакше не відчував впливу напружено-емоційного й глибоко щирого мистецтва великого голландця.

Гоген

Не менш своєрідним, самостійним шляхом йшов ще один художник постімпресіоніст – **Поль Гоген** (1848-1903). П. Гоген виробляє свою манеру.

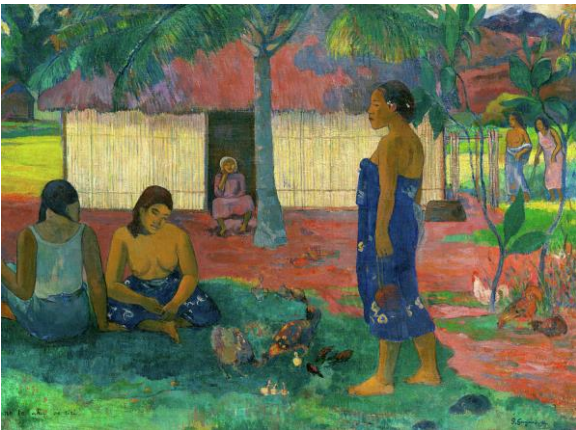
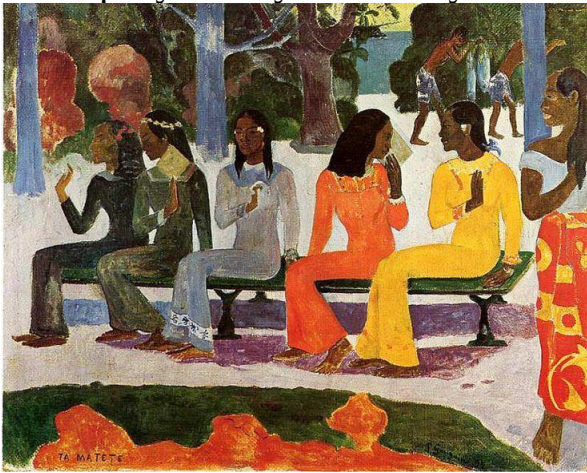
У 1886 р. П. Гоген разом з учнями поселяється в Бретані, селі Понт-Авен, тому за ними закріплюється назва «Понт-Авенська школа». Однак В. Гоген був незадоволений ні темами, які давала йому європейська цивілізація, ні самою буржуазною цивілізацією. Він тікає від неї в екзотичні країни, захоплюючись примітивним життям полінезійських племен, які, на його думку, зберегли спокій, першостворену чистоту й цілісність, притаманну дитині.

У 1891 р. П. Гоген їде на Таїті. На «Виставці імпресіоністів та синтетистів» у 1899 р. Гоген і художники його кола продемонстрували, що для них головне завдання – передавати не видимість предметів, що максимально наближена до оптичного сприйняття людського ока, а їх сутність, ідею, використовуючи образ як знак, символ. У цьому вже була принципова відмінність постімпресіоністів від їх попередників – імпресіоністів.



У 1893 р. П. Гоген ще раз з'являється в Парижі для організації виставки, а потім знову їде на Таїті. Останні роки життя П. Гоген живе на острові Домініка (Маркізькі острови). Перші враження (безперечно, ідеалізовані) від островів Полінезії П. Гоген передав талановито й поетично в написаному щоденнику «Ноа-Ноа» («Благоуханна земля»). Насправді

життя художника на цій землі не було настільки безтурботним. Він жив там у безперервній нужді, часто хворів, витрачав сили в зіткненнях із колоніальною владою, стараючись захистити інтереси туземців. Туземці ж його не розуміли, уважали чужаком і чужаком.



Зазвичай, П. Гогена пов'язують з напрямом *символізму і примітивізму*, напрямом, що поширився в кінці XIX - початку XX століття. Намагаючись наблизитися до художніх традицій туземного мистецтва, П. Гоген спеціально йшов до примітивізації форми. Він користується паралельно спрощеним малюнком, форми зображуваного спеціально плоскі, фарби чисті та яскраві, композиції мають орнаментальний характер («Жінка, що тримає плід»).

П. Гоген свідомо порушує перспективу, він пише не так, як бачить людське око в єдності з світлоповітряним середовищем, що було так важливо для імпресіоністів, а як він хоче це побачити в природі. Реальну природу він перетворює в декоративний яскравий візерунок.

Мова його гіперболічна. Він посилює інтенсивність тонів, тому що його цікавить не колір певної трави, у певному освітленні (як Клода Моне), а колір трави загалом: трава – зелена, земля – чорна (чи коричнева), пісок – жовтий, небо – синє. Колір – як символ, знак: землі, чи неба, чи трави тощо. Він розуміє колір символічно.

Плющинність, орнаментальність, яскравість – декоративність мистецтва П. Гогена дали змогу назвати його *стиль килимовим*. Багато його полотен дійсно нагадують східні декоративні тканини. У спілкуванні з первісною

природою, з людьми, які стоять на нижчих сходинках цивілізації, П. Гоген хотів знайти ілюзорний спокій. Він вносить у свої екзотичні, овіяні романтикою й легендою твори, елементи символіки («Гаїтянська пастораль», «Звідки ми прийшли? Хто ми? Куди ми йдемо?»). Створивши стилізацію таїтянського мистецтва, П. Гоген викликає інтерес до мистецтва неєвропейських народів.

П. Сезанн, Ван Гог, П. Гоген вплинули на розвиток художньої культури новітнього часу.

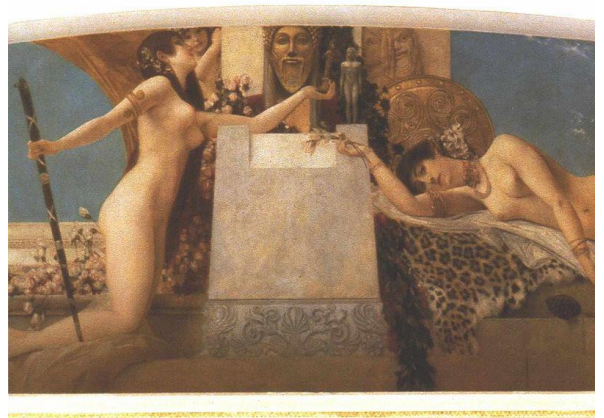
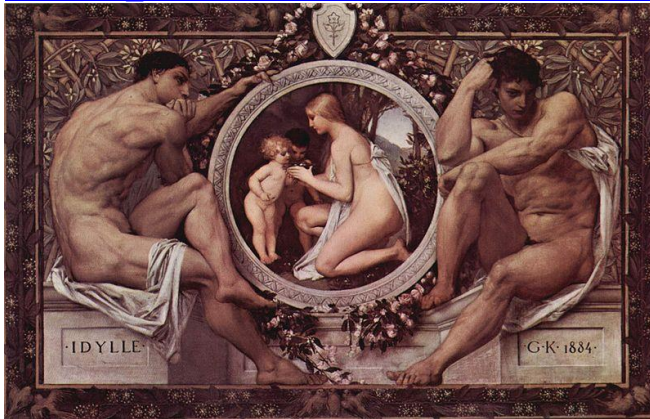
Клімт



Густав Клімт (1862-1918) — австрійський художник і графік, символіст. За провідним фахом — художник-декоратор, дизайнер малюнку тканин. Один з найвидатніших представників віденської сецесії, професор Віденської та Мюнхенської академій.

У 1891 році Густав став членом Співки образотворчого мистецтва, у 1893 його обрано професором віденської Академії мистецтв, але міністерство культури відхилило його призначення.

https://uk.wikipedia.org/wiki/%D2%90%D1%83%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%B2_%D0%9A%D0%BB%D1%96%D0%BC%D1%82



«Вівтар Діоніса»

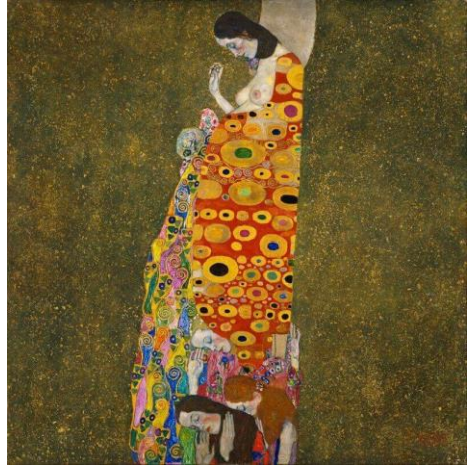


«Мандрівна трупа»

Ранні твори Г.Клімта. У 1886 році «команда трьох», до якої належав Г.Клімт, отримує замовлення на оформлення нового Бургтеатру у Відні. Темою циклу є екскурс в історію театру від його початку до XIX ст. Загалом було виконано десять робіт, чотири з них належать Густаву Клімту: «Вівтар Діоніса», «Театр Таорміни», «Віз Феспіса» («Мандрівна трупа») та «Шекспірівський театр „Глобус“ у Лондоні» (фінальна сцена з трагедії «Ромео та Джульєтта»).

На роботі «Вівтар Діоніса» праворуч і ліворуч розміщено дві оголені фігури молодих грекинь, які з лінивою й величною пластичністю підносять дарунки божеству. Одна з них стоїть навколішки, інша лежить на

звірячій шкірі, над дівчатами височіє кам'яна маска бога.
Композиція «Мандрівна трупа» ілюструє уявлення про мандрівних акторів, які тільки-но увійшли до міста.



Ранні роботи майстра виконані переважно олією на штукатурній основі в академічній манері, інтерпретація античних міфів допускається тільки з урахуванням канонів класичного мистецтва.

Роботи у віденському Бургтеатрі принесли Густаву Клімту та його двом партнерам нагороду «Золотий хрест» за досягнення в мистецтві за 1888 рік.

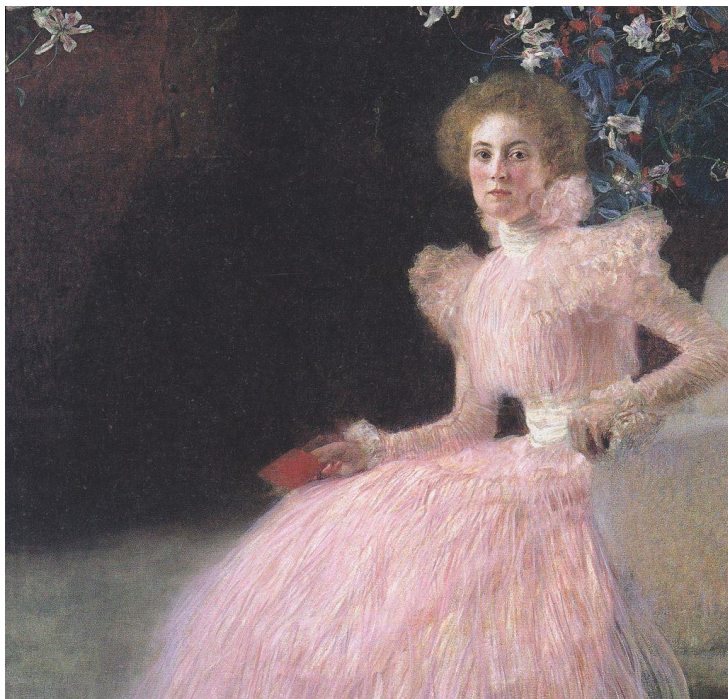
У 1897 році молоді австрійські художники, скульптори й архітектори повстали проти Товариства художників Відню, академічних умовностей, історизму своїх вчителів і заснували нове творче об'єднання — сецесіон, президентом якого виступив Густав Клімт.

«Юдиф I» та «Юдиф II»

«Юдиф I» — Клімт зображує безсоромну жінку, чуттєву й жорстоку водночас. За легендою Юдиф спокусила і стяла голову ворожого полководця Олоферна.

Клімт подає еротичне трактування образу. Героїню зображено на фоні золотого мікенських геометричних прикрас. У лівій руці жінка тримає голову свого ворога.

«Юдиф II» — у другому варіанті образ жінки показано більш експресивно: вигнуті лінії її пози, пальці рук, оголені груди. Жінку зображено на яскравому червоному фоні з золотим орнаментом, реалістично зображену голову Олоферна приховано за тканиною сукні Юдифі.



Портрет Соні Кніпс (1898), дружини багатого банкіра й підприємця. Зображення у повний зріст дало можливість оригінально вибудувати

композицію, показати її легку сукню.

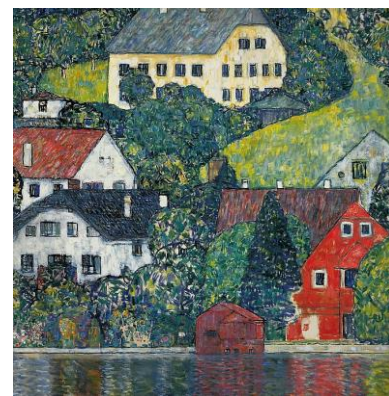
Клімт використовує неоднозначне поєднання легкої рожевої сукні портретованої та темного тривожного фону, ніжних квітів на задньому плані та напруженої пози дівчини, що судомно схопилася за стілець.



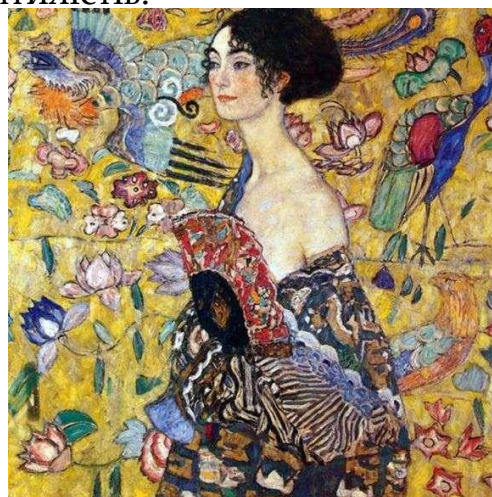
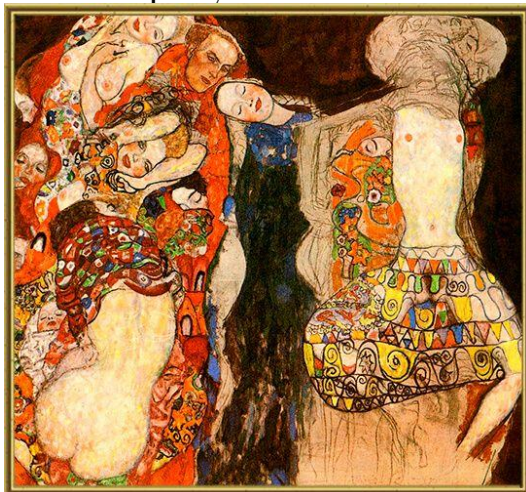


У 1900—1916 Клімт відпочивав влітку на озері Аттер, на схід від Зальцбургу. Художник залишив близько 50 пейзажів, для всіх характерним є завищений або занижений горизонт, однаково чітке моделювання як ближніх, так і дальніх об'єктів, статичність.

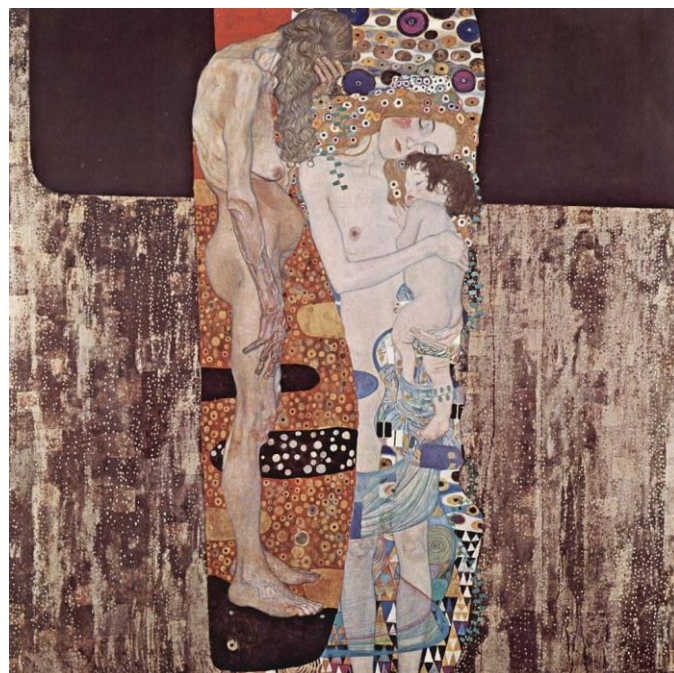


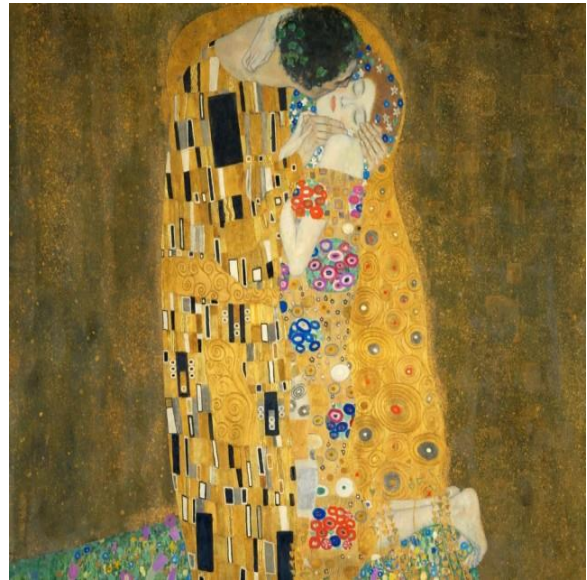
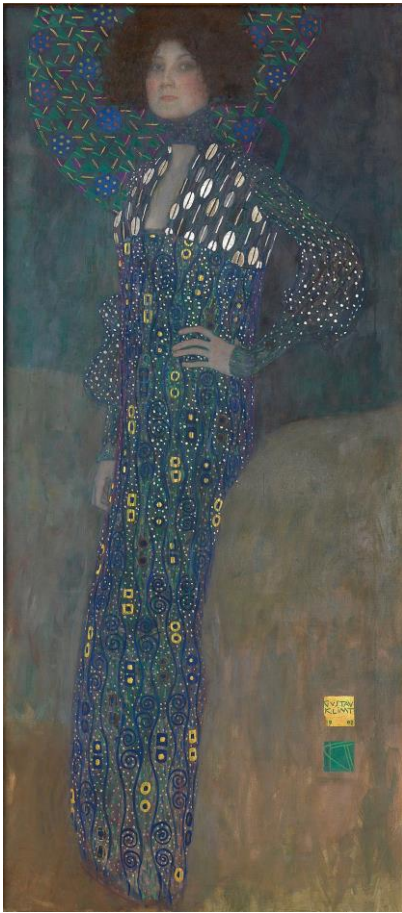


У пейзажах для художника головне не передати миттєвість, а їх декоративність. Дерева чітко замкнені в квадратний формат роботи, що створює враження контрольованості, логічності природи. Природа не виступає тлом для подій, а є самоцінною, наділяється символічним змістом. Присутній вплив техніки пуантилістів.



«Три періоди жінки»





Романтизм та символізм в музиці та театрі

Одним із найбільших центрів світової музичної культури була Віденська придворна опера. Австрія взагалі славилася від XVIII ст. оперними виставами. Якщо спочатку переважали італійські опери, то в XIX ст. на сценах Австрії ставилися твори австрійських, італійських, німецьких, французьких композиторів.

Віденська придворна опера
Італійський скрипаль і
композитор **Нікколо Паганіні**
(1782-1840) був одним із
основоположників музичного
романтизму. Його



феноменальний талант викликав
шалене захоплення в слухачів. Н. Паганіні написав понад 200 п'єс для
гітари та низку концертів для скрипки з оркестром і соло.

- <https://www.youtube.com/watch?v=pg-ruM6lzM0>
- <https://www.youtube.com/watch?v=fFzla9OYiwk>

Джузеппе Верді (1813-1901) — видатний італійський композитор. Його опери здобули визнання в середині XIX ст. Опери «Трубадур», «Травіата», «Аїда» ввійшли до скарбниці світового оперного мистецтва. Водночас Дж. Верді уславився в історії музичної культури і як реформатор. Він рішуче змінив структуру й характер італійської опери, наповнив її чудовим вокалом, драматизмом, мелодійністю.

- <https://www.youtube.com/watch?v=O6r7IVV7Pic>
- <https://www.youtube.com/watch?v=VyUksPI06Go>

Зусиллями Дж. Верді, а також **Джоаккіно Россіні** («Севільський цирульник»), **Жоржа Бізе** («Кармен») та інших у Європі розвивалися різні жанри опери.

- <https://www.youtube.com/watch?v=bmLqZ0NVdfs>
- https://www.youtube.com/watch?v=PP8w4m_Yi3c
- <https://www.youtube.com/watch?v=pb8dwcIjxEI>
- <https://www.youtube.com/watch?v=EseMHr6VEM0>

У музичній культурі неоромантизму провідне місце посідав **Ріхард Вагнер** («Перстень Нібелунгів»).

- <https://www.youtube.com/watch?v=1vP5ptNMw6c&list=PL2mPPvQkbsuMoGNtITHvgD-WkUX4rIIFp&index=2>
- <https://www.youtube.com/watch?v=oOdMhOgWzog>

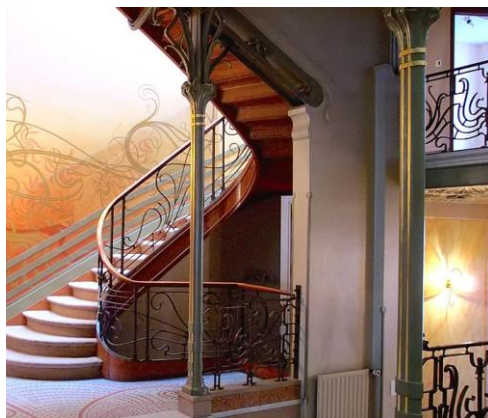
Елементи музики слов'янських народів, у тому числі українського, увібрала творчість дивовижного польського композитора й піаніста **Ф. Шопена** (1810-1849). Він був творцем нових стилів і жанрів фортепіанної музики, написав десятки творів.

Від опери відділився жанр оперети (мюзикл) — комедійного музичного спектаклю з веселою музикою, що легко запам'ятовується. З'явилися перші естрадні співаки.

Архітектура

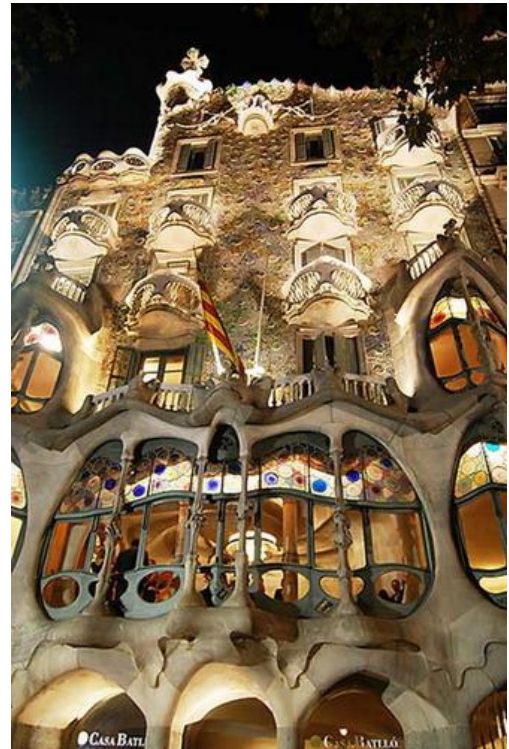
В архітектурі модерну втілювалось органічне злиття конструктивних та декоративних елементів, так як конструкція підлягала естетичному переосмисленню і включалась в декоративну систему будівлі. Найбільш цілісними прикладами синтезу мистецтв є садиби, павільйони, громадські будівлі епохи модерну. Як правило, вони були побудовані „зсередини назовні”, тобто внутрішній простір визначав вигляд будівлі.

- [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%BD_\(%D0%BC%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%82%D0%B2%D0%BE\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%BD_(%D0%BC%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%82%D0%B2%D0%BE))



Іспанський архітектор **Антоніо Гауді** (1851-1926) у своїх будівлях яскраво втілював ідеї модерну, в однаковій мірі використовуючи історичні та природні мотиви.

Однією з робіт Гауді в стилі модерн є будинок Батло в Барселоні, перебудований для багатого промисловця. Ззовні перші три поверхи оформлені вигнутими кам'яними огорожами, які утворені виступами балконів та вікон. Ці виступи нагадують скелети фантастичних тварин. Головний фасад ніби обтягнутий зміїною шкірою. Він облицьований битим склом різних відтінків блакитного кольору. Дах будинку покритий рельєфною черепицею. Балкони верхніх поверхів схожі на карнавальні маски, тому барселонці назвали цей будинок „дім з масками”.



Тема 11. Соціально-психологічний вплив українського мистецтва в умовах бездержавності

Наприкінці 19 століття звернення художників, письменників, композиторів до рідної історії, до відображення природи України, народних типів, етнографічних особливостей селянського або козацького побуту, звичаїв та обрядів, народної архітектури було своєрідною формою протесту, боротьби митців за утвердження національної гідності свого народу.

Розквіт творчості представлених тут художників припадає на останню третину 19 ст., період, коли в Російській імперії було запроваджено [Емський указ](#) та [Валуєвський циркуляр](#), що забороняли українську мову в офіційному спілкуванні, заборонялась українська мова у школах та університетах, театральних виставах, друкування книг українською мовою також заборонялося. Дійшло навіть до заборони батькам називати дітей українськими іменами.

В умовах заборони й переслідування українських Громад, членами яких були видатні діячі української науки й культури [Володимир Антонович](#), [Павло Чубинський](#), [Федір Вовк](#), [Микола Лисенко](#), [Пантелеймон Куліш](#), [Микола Костомаров](#), [Михайло Драгоманов](#), [Михайло Коцюбинський](#), національна скерованість у творчості вимагала від митців особистої мужності й високого патріотизму.

Українське мистецтво в Центральній Україні

Ілля Рєпин

1844, слобода Осинівка біля Чугуєва, Харківська губернія, Російська імперія — 1930, Куоккала, Терійокі, Фінляндія - український художник із козацького роду. З 1878 року — член Товариства пересувних художніх виставок. Академік Імператорської академії мистецтв. Професор — керівник майстерні (1894—1907) та ректор (1898—1899) Петербурзької Академії мистецтв.

Син солдата, в юності працював іконописцем. Займався в Малювальній школі під керівництвом Крамського, продовжив навчання в Петербурзькій академії мистецтв. Рєпин був близьким другом українського історика Дмитра Яворницького.



З 1870-х Рєпин став однією з ключових фігур мистецької течії реалізму.

Рєпінській художній мові була властива пластичність, він сприймав різні стилістичні напрямки від іспанців і голландців 17 ст. сучасних французьких імпресіоністів.



Розквіт творчості припав на 1880-ті. Він створює галерею портретів сучасників, працює як історичний художник і майстер побутових сцен.

У жанрі історичного живопису його приваблювала можливість розкрити емоційну виразність пропонованої ситуації. Стихією художника була сучасність, і, навіть створюючи картини на теми легендарного минулого, він залишався майстром наболілої сучасності, скорочуючи відстань між глядачем і героями своїх творів.

Збудував на початку 1900 -х років будинок у містечку Куоккала у Фінляндії (що була в той час частиною Російської імперії, а в 1917 році проголосила державну незалежність), там прожив останні 30 років життя. Він продовжував працювати, хоча вже не так інтенсивно, як колись.

В останні роки він перейшов на біблійні сюжети. Рєпін написав мемуари, низка його нарисів увійшла до книги спогадів «Далеке близьке».

- Повертаємо своє: Ілля Рєпін – Український геній, вкрадений росіянами.

<https://www.youtube.com/watch?v=ADIMdODyssQ>

- <https://www.youtube.com/watch?v=qM1-7i6WttY>



Сергій Васильківський

1858, Ізюм — 1917, Харків — український живописець, пейзажист, баталіст.



Перші навички в мистецтві Васильківський одержав у гімназії від Дмитра Безперчого. В роки навчання молодий змогу користуватися бібліотекою свого родича, поета Волс

Александрова, в якій були твори Івана Котляревського, Тараса Шевченка, Миколи Гоголя, що справили на нього глибоке враження.

- Сергій Васильківський. Україна в картинах видатного художника. Найкращі, найцікавіші картини майстра.
<https://www.youtube.com/watch?v=0ShlYnNMrq4>
- <https://www.youtube.com/watch?v=tiCvUXLIoYI>

У березні 1886 р. виїхав за кордон. Він жив у Франції і подорожував Англією, Іспанією, Італією, Південною Африкою та Німеччиною, де познайомився з колекціями художніх музеїв.

Перебування за кордоном укріпило рішення майстра спрямувати свій талант на розвиток пейзажного жанру в українському мистецтві. Васильківський мандрував пішки Харківщиною і Полтавщиною, спускався Дніпром до Запоріжжя.

Художник малював українські праліси та левади, сільські хати і вулиці в різні пори року, часто з невибагливими жанровими мотивами, що органічно вписувалися в природу. Унікаючи спрощення, він поглиблював тональну просторовість і структуру образотворення. В канву сучасних образів української землі впліталися ліричні відступи, історичні пейзажі на козацьку тематику, які передавали дух минулої епохи.

Помер 1917 року в Харкові. Незадовго до смерті передав усі свої малюнки Харківському українському художньому музею. Того ж року газета «Нова Рада» називала художника «свідомим українцем».

Типовий сюжет Васильківського :

- «Козачий пікет», 1888, - озброєний козак-вершник в степу або група козаків на сторожі, в кінному поході чи на відпочинку;
- «Сторожа Запорозьких Вольностей» («Козаки в степу»), 1890;
- «На варті», 1890;
- «Козак в степу. Тривожні ознаки», 1905.

- «Козача гора», 1890;
- «Козача левада», близько 1890.

В центрі картини «Козачий пікет» (1888) — трое коней на світанковому лузі; справа, біля багаття, сидять козаки, що несуть варту в степу. Простір неба й глибина неозорих далей, оповитих блакитно-ліловим туманом, соковитість степових трав і вологість повітря передаються тональними градаціями колірних відтінків. Жанрова сцена виступає невід'ємною частиною світу природи, тому картина, позначена рисами історичного полотна, по суті залишається пейзажем.

Картина «Сторожа

Запорозьких Вольностей»

вважається найзначнішим твором митця на історичну тему. Два вершники, зупинивши коней, вслухаються в тишу безлюдного, випаленого сонцем степу. В міцних постатях — впевненість і гідність. Зображені зі спини, в легкому повороті вліво; попереду, на горизонті, блищить смуга Дніпра, справа — курган; над ними високе небо з хмарами.



Сергія Івановича Васильківського називають поетом українського малярства за надзвичайну ліричність його пейзажних та історичних творів.

Васильківський — автор відомого портрета Тараса Шевченка на повний зріст, сидячи, на тлі віддаленої широкої панорами степу з високим небом.

Для Полтавського земського будинку (загинули разом з будинком під час німецької окупації в роки війни)

Васильківський виконав три великоформатні композиції, в яких постав історичний образ Полтавщини у характерних сюжетах:

- «Козак Голота»,
- «Чумацький ромоданівський шлях»,
- «Вибори полковника Мартина Пушкаря»



Панно з центральною картиною «Обрання полковником Мартина Пушкаря» для будинку Полтавського земства.

Високо цінуючи творчу незалежність, Васильківський не зв'язував себе членством у якомусь одному об'єднанні і представляв роботи на виставки різних товариств Петербурга, Харкова, Києва.

Від Академії Васильківський відійшов. У 1900 організував у Харкові : першу персональну виставку (120 творів). Усвідомлюючи суспільну роль мистецтва, брав участь у різних акціях — ініціював і очолив оздоблення будинку Полтавського земства (1901–1906, за участю Миколи Самокиша, М. Ткаченка, М. Беркоса, М. Уварова);

разом з Самокишем видав альбом «З української старовини» (1900, перевиданий виданням «Мистецтво» у 1991 році українською мовою) та «Мотиви українського орнаменту» (1912);

був серед організаторів художнього училища у Харкові (1912).

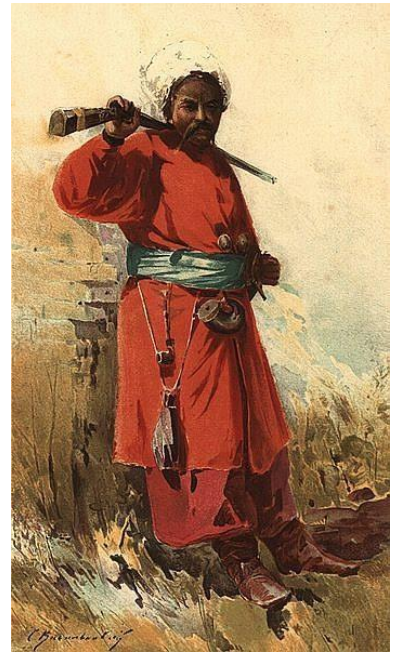
У 1912 році на другій персональній виставці в Харкові Васильківський представив серію акварельних зображень історичних діячів (27) — Богдана Хмельницького, Петра Дорошенка, Василя Кочубея, Петра Могили та інших, при створенні яких користувався старовинними гравюрами і живописними портретами

Перед смертю він заповів Музею Слобідської України понад 1340 своїх творів та значну суму грошей, які, за його бажанням, мали піти на створення у Харкові великого національного художнього музею.

Художник Васильківський залишив після себе гідний набуток для українського мистецтва — майже 3000 робіт (більшість загинула чи була вивезена з України в роки Другої світової війни).

Зараз у музеях і приватних збірках нараховують близько 500 його творів.





Микола Пимоненко

1862—1912 — український художник-живописець, живопису Петербурзької академії мистецтв, член Паризької інтернаціональної спілки мистецтв і літератури, автор багатьох картин на сільську та міську тематику.



Микола Пимоненко народився у Києві року в родині ма Батько — Корнилій Данилович Пимоненко спорудж розписував церкви.

З 1878 року навчався у Київській рисувальній школі. Учень відомих українських художників Миколи Мурашка, Йосипа-Казимира Будкевича, Харитона Платонова. Його екзаменаційні роботи були надіслані до Петербурзької Імператорської академії мистецтв, і за рішенням її Ради від

3 грудня 1881 року отримав звання вчителя малювання в нижчих загальноосвітніх навчальних закладах.

З 1882 року навчався в Петербурзькій академії художеств, яку через хворобу легенів та матеріальні нестатки залишив у 1884 році. Нагороджений двома малими та однією великою срібними медалями Петербурзької академії мистецтв.

Повернувшись до Києва, викладав у Художній школі Миколи Мурашка. Після її закриття, у 1901 році, обійняв посаду штатного викладача малювання Київського політехнічного інституту, на якій пропрацював до останніх днів життя.

У 1890-х роках брав участь у розписах Володимирського собору в Києві. Виконав образи Святої Анни та деякі образи на фронтоні. У 1897 році за ці розписи отримав орден Святої Анни III ступеня.

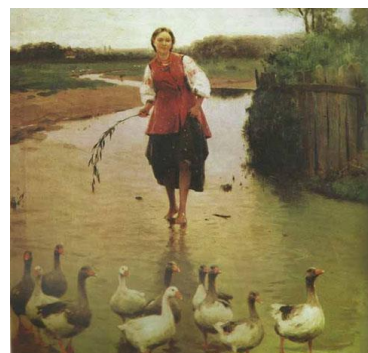
З 1899 року і до кінця життя — дійсний член Товариства пересувних художніх виставок. Член Товариства мюнхенських художників і Паризького інтернаціонального союзу мистецтв та літератури.

У 1904 році Рада імператорської Академії мистецтв «за відомість у художній царині» присвоїла йому звання академіка живопису.

Був одружений з донькою академіка живопису Володимира Орловського - Олександрою.

Помер у Києві 1912 року від хвороби печінки. Похований на Лук'янівському цвинтарі в Києві. На посмертній виставці в Академії

мистецтв, яка відбулася на початку 1913 року, експонувалися 184 картини, 419 етюдів, 112 малюнків олівцем. Всього ж малярська спадщина Пимоненка налічує понад 1000 робіт, серед яких кілька сотень закінчених живописних полотен.



- Микола Пимоненко. Україна в картинах видатного художника. Найкращі, найцікавіші картини майстра. <https://www.youtube.com/watch?v=oPTZx7oBaBI>
- <https://www.youtube.com/watch?v=CrpHMkeOPqA>

Олександр Мурашко

**ім'я при народженні — Олександр Крачковський;
1875, Київ — 14 червня 1919, Київ —
український живописець, педагог і громадський
діяч. Племінник Миколи Мурашка (1844—1909) —
українського художника і педагога**



Мати Марія Іванівна Крачковська народила його поза шлюбом. До семи років жив на Чернігівщині, де його виховувала бабуса.

Дядько Олександра забирає хлопця, покинутого матір'ю, від бабці до себе. Але з часом у матері Олександра, Марії Іванівни Крачковської, прокидаються материнські почуття, й тепер хлопець живе з нею. Після її одруження Олександр переїжджає до Чернігова, де в його вітчима, Олександра Мурашка, була невелика іконописна майстерня. Господар починає активно залучати пасинка до роботи.

Наприкінці 1880-х, отримавши замовлення на проведення оформлювальних робіт вітчим разом із сім'єю й майстернею перебирається до Києва.

Підліток опинився в центрі знаменної події, яка сколихнула художні кола Російської імперії: на його очах народжувались розписи Володимирського собору. Олександр спостерігав за роботою таких майстрів, як В. Васнецов, М. Нестеров. Саме вони та професор Адріан Прахов першими звернули увагу на потенціал «худого, високого, лохматого, соромливого» підлітка. Малювання для Мурашка стає сенсом життя. Конфлікти з вітчимом змусили п'ятнадцятирічного Сашка залишити родину і заробляти на життя самостійно. Зусиллями Прахова, Васнецова і Нестерова опір вдалося примиритись із вітчимом, він отримав прізвище вітчима, а також деяку суму грошей на дорогу до Петербурга.

Восени 1894 року Олександр Мурашко вступає до Вищого художнього училища при Петербурзькій Академії, а у 1896 стає студентом майстерні Іллі Рєпіна, переймає гуманістичні ідеали його мистецтва, наслідує принципи живописних методів — вільну манеру письма з її пастозним розмашистим мазком і пластичною проробкою форми. Під впливом Рєпіна сформувався талант Мурашка-портретиста. Школа Іллі Рєпіна заклала реалістичні основи мистецтва Мурашка.

Париж і Мюнхен — два найбільші художні центри Європи початку ХХ століття, один з яких представляв мистецтво імпресіонізму і постімпресіонізму та свій варіант арт-нуво, а другий — мистецтво модерну. Перебуваючи за кордоном у 1901—1903 роках, Мурашко зазнав їхнього впливу. Потрапивши до

Парижа, він відвідує Лувр, де уважно вивчає твори іспанця Веласкеса (1599—1660): його симпатії все ще на боці старих майстрів.

1904 року повертається до Петербурга. Твір «Карусель» (1906) на Мюнхенській міжнародній виставці отримав золоту медаль і приніс Олександру Мурашкові світове визнання, він отримує запрошення із Берліна, Відня, Парижа, Амстердама, Мюнхена, Венеції.

Персональну виставку з 25 робіт Мурашко експонував у Берліні, Кельні, Дюссельдорфі (1909). У 1911-1912 художник брав участь у виставках мюнхенського «Сецесіону». Твори українського митця користувалися незмінним успіхом в Європі.

Визнання Олександра Мурашка стало визнанням не лише окремого художника, а і його Батьківщини. Завдяки Мурашку українське мистецтво вийшло зі стану вузько національного, провінційного, талант митця підняв його до західноєвропейського рівня, а його твори долучені до контексту світового художнього процесу.

У 1907 році Олександр Мурашко остаточно повернувся з Петербурга до Києва.

Він як, людина активна, діяльна, займається не лише творчою роботою. Чудовий організатор, він сам захоплювався і вмів захоплювати інших. Мріяв перетворити Київ на великий художній центр, подібний до Мюнхена, відкрити в ньому Академію мистецтв.

У 1909 році почав викладати в Київському художньому училищі. У 1913 відкриває власну художню студію в домі Гінзбурга, на вулиці Інститутській, 16.

Останні роки життя митця були складними і суперечливими для майстра. 1917 року здійснилася його давня мрія — було відкрито Українську Академію образотворчого мистецтва. Мурашко — один з найактивніших її організаторів. До роботи в Академії були залучені такі видатні українські художники, як Георгій Нарбут, Федір Кричевський, Абрам Маневич, Михайло Бойчук, Микола Бурачек.

О.Мурашко очолив одну з майстерень живопису.

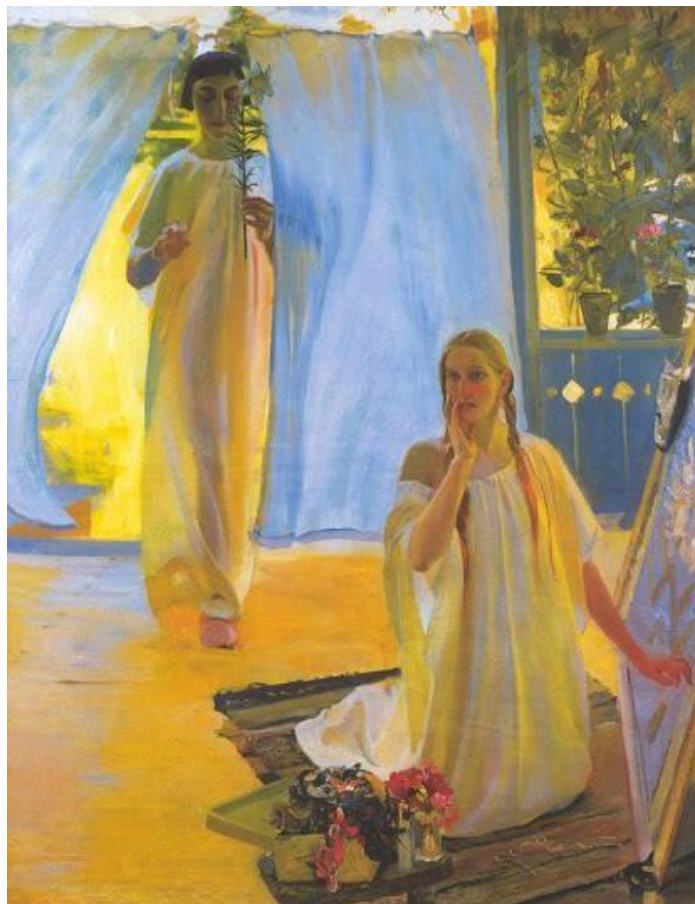
Олександр Мурашко був вбитий уночі влітку 1919 року агентами ЧК (Чрезвычайная Комисия - Всеросійська надзвичайна комісія з боротьби з контрреволюцією і саботажем при РНК РРФСР) неподалік

від власного будинку на Лук'янівці пострілом в потилицю.

Художник загинув на 44 році життя, повний нових ідей і творчих планів. Тодішня ж преса написала, що «був пограбований і забитий бандитами».







Благовіщення

Українське мистецтво у Західній Україні

Корніло Устиянівч

**1839, Вовків, Королівство Галичини та Володимирії
Австрійська імперія нині Львівський район — 1903,
Довге, нині Дрогобицький район Львівщина —
український маляр,
представник класицизму й академізму в Галичині,
письменник і публіцист, народовець.**



Син священника о. Миколи Устияновича й Анни з Плешкевичів. Навчався в гімназіях у Бучачі (отців Василіян) та Львові. У 1867 році побував у Санкт-Петербурзі, 1872 році — у Києві. У 1873—1874 років мешкав у українського галицького земельного власника, публіциста, культурно-просвітницького, громадсько-політичного діяча, меценат. Володислава Федоровича (малював портрети, пейзажі).

Мистецьку освіту здобув у Віденській академії мистецтв (1858—1863).

Працював у Відні, Галичині й на Буковині.

Під час студій у Відні Корніло Устиянович еволюціонував від панславізму (зародки русофільства виніс із дому й поглибив у Відні під впливом російського священика М. Раєвського) до активного українського патріотизму (під впливом польських митців Артура Гроттгера і А. Гротовського та письменника Юзефа Богдана Залеського).

Що врятувало Корніла Устияновича від остаточного змосковлення?

Перше – те, що разом із ровесниками частенько збиралися на розмови і співали українських пісень. Друге – смерть Тараса Шевченка 1861-го. Через рік у Львові відбулося поминальне богослужіння. Його організував один із перших народовців Галичини Ксенофонт Климкович. Молодь все більше цікавилася творчістю поета.

Втім найбільше митця вразив візит до Російської імперії. Він побачив, як у Холмі галицькі емігранти-москвофіли наввипередки вислужуються перед росіянами й готують ліквідацію тамтешньої греко-католицької єпархії. Як українці в Санкт-Петербурзі стеляться перед царськими чиновниками, аби отримати гроші й посади. Бачив і чесних росіян, які були бідні. Доїхавши до Москви,

Корнило розплакався:

"Я застановлявся: "Що? Як? І я перевертень?" – і був часами такий розлад в моєму серці, що я ставав до всякої праці неспосібним. Тоді ставав переді мною мій добрий, чесний і сумирний, а такий нещасний народ. Ставав у терновому вінці, ясніючий сумним блиском свого тисячолітнього мучеництва. І я плакав, гірко плакав. В моїй душі піднімався відпір і завзяте бажання не датись, і спрага помсти. Щось неначе шептало мені у вуха: "Ти грішиш, ти тяжко грішиш! Не покидай свого народу".

Він повернувся до свого народу, який "родив Несторів і Тарасів". Показував українцям минуле та ідеали майбуття засобами образотворчого мистецтва.

Достатньо подивитися лише на назви його картин: "Літописець Нестор", "Князь Василько Тербовельський", "Козацька битва (Смерть Тимоша Хмельницького)", "Мазепа при переправі через Дністер", "Шевченко на засланні", «Плач Ярославни», «Скасування панщини» та *ін.*

Мазепа на переправі через Дніпро



переправі після Полтави



Шевченко на засланні

Літописець Нестор

К. Устиянович писав : В українському гурті з'являлося все більше людей, для яких була різниця, під яким пам'ятником стояти.

Вони хотіли залишитися собою, а не приєднатися до іншого народу. Поступово москвофіли "зійшли на пси". Тепер за ними голосять хіба що специфічні російськомовні ресурси.

"Не страхав мене деспотизм в Росії і його гнітюча інтелектуальна і матеріальна сила, – писав Корнило Устиянович. – Не страхав мене і нерозум австрійського уряду. Не боявся я навіть грізної переваги сполучених з жидами ляхів. А боявся я одуру самих русинів. Боявся тим більше, що я той одур знав, що ним був також зачаджений. На нього я довго хворів і не міг цілими роками опам'ятатися і прийти до себе".

Найчисленніше художній хист К.Устияновича виявився в церковному монументальному церковному малярстві:

- намалював ікони для понад 50-ти церков (ікона «Пр. Богородиця
- на хмарах, оточена руськими святими і угодниками божими» для церкви святої великомучениці Параскеви с. Розжалів (біля Сокаля),
- намалював 15 іконостасів, 11 стінописів (у тому числі церква
- Непорочного Зачаття Пречистої Діви Марії, с. Буцнів(Тернопільсько-Зборівська єпархія УГКЦ),
- Мистецька спадщина Устияновича зберігається переважноу Львівській галереї мистецтв.

К. Устиянович створив близько 40 портретів, зокрема:

Анатоль Вахнянин.



Тит Ревакович.



Портрет Т. Реваковича. 1868, Олія.

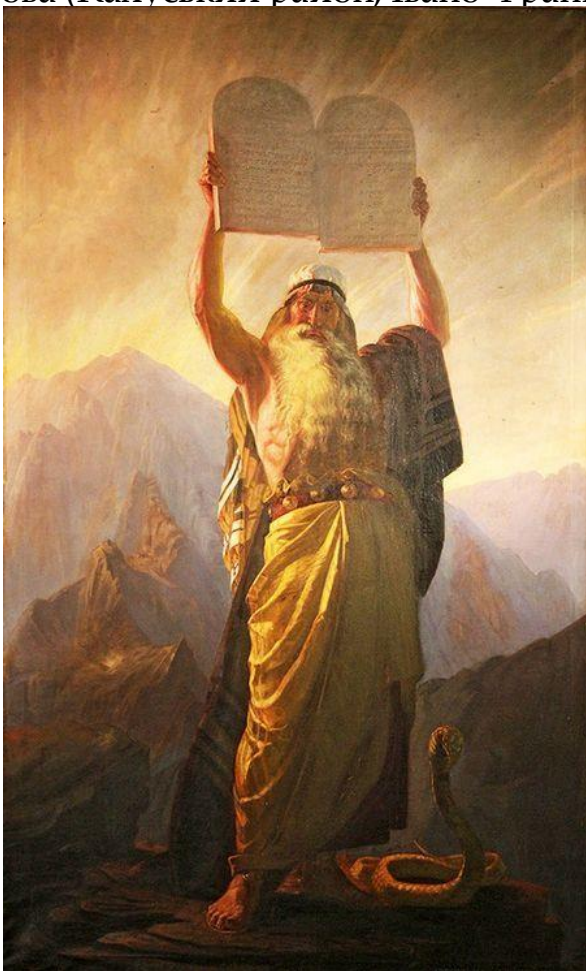
Впродовж 1882—1883 рр. — редагував й ілюстрував сатирично-гумористичний журнал «Зеркало» і «Нове Зеркало» — його сатиричні ілюстрації політичного змісту високо оцінював Іван Франко.

Збереглися нечисленні пейзажі Корнила Устияновича («Дзвіниця», «Морський пейзаж», «Чорне море», «Кавказький пейзаж», «Скит Манявський», «Пейзаж з хрестом», «Захід сонця», «Ранок»), у яких, поруч з портретами, найсильніше відчутні традиції класицизму й академізму з нахилом до романтизму.

Як письменник вперше виступив 1861 року. У 1870-х роках появились перші його історичні поеми — «Іскоростень», «Вадим», «Святослав Хоробрий» і драми — «Ярополк», «Олег Святославич, князь Овруцький» — обидві були виставлені в театрі «Руської Бесіди» у Львові (1878 і 1883), в якому Устиянович працював деякий час сценографом.

Видав свої прозові твори під назвою «Письма Корнила Устияновича» (1875—1877).

Намалював 7 декоративних картин, з яких помітніші: «Христос перед Пилатом» (1880) у Відні, «Мойсей» (1887) у Преображенській церкві у Львові, «Хрещення Руси», «Володимир Великий», «Свята Ольга» у церкві с. Вістова (Калуський район, Івано-Франківська обл.) та ін.



«Мойсей», у церкві Преображення Господнього у Львові



«Хрещення русі» фреска Корнила Устияновича

Помер 1903 року в селі Довге на Дрогобиччині під час роботи над іконостасом. У цьому селі й похований.

Найяскравішепатріотичні погляди Корнила Устияновича відображені у його вірші «Заклятий Іван».

- Напитися з вовківського джерела...У Музеї родини Устияновичів на Львівщині відбулися «ювілейні» зустрічі. <https://day.kyiv.ua/article/taym-aut/napytysya-z-vovkivskoho-dzherela>

Іван Левинський

1851, місто Долина, нині Івано-Франківської області — 1919, Львів — український архітектор педагог, підприємець, громадський діяч. Почесний громадянин Долини.



- <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9%D0%86%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%86%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87>
- <https://www.youtube.com/watch?v=qR0Pxx02t8c>
- <https://www.youtube.com/watch?v=o0TKiuv6OQQ>

Народився в родині директора народної школи Івана Левинського (гербу Сас) та його дружини Йозефи з Гаузерів. Після смерті батька, у 1859 році, через скрутне матеріальне становище, мати з дітьми переїхала до Стрия, де змушена була працювати.

У Стрию Іван Левинський закінчив чотири класи початкової школи. На подальше навчання не було коштів, тому він був змушений заробляти їх самостійно. Маючи добрий голос, пішов до церкви допомагати дякові співати.

За підтримки старшого брата у нього з'явилася можливість переїхати до Львова і закінчити реальну школу, де поряд з основними загальноосвітніми дисциплінами давалися деякі знання технічно-прикладного характеру.

У 1868 році вступив на технічний відділ Технічної академії у Львові, закінчив навчання з відзнакою у 1875 році.

Член і один із засновників Політехнічного товариства, від 1913 — член Українського технічного товариства.

Від 1901 — надзвичайний професор будівництва Вищої технічної школи у Львові, з 1909 — звичайний професор.

Після захоплення поляками Львова під час українсько-польської війни був звільнений з роботи, зазнавав утисків від шовіністично налаштованих осіб.

Помер 4 липня 1919 року у Львові. Похований на Личаківському цвинтарі Львова, поле № 73.

Творив у стилі українського модерну. У своїх проєктах вносив елементи традицій національного будівництва



Гуцульщини, Бойківщини і Наддніпрянщини.

У Львові, будинки, спроектовані і споруджені Іваном Левинським:

- будинок «Академічної громади», вул. Коцюбинського № 21
- будинок акціонерного товариства «Дністер» (тепер міська поліклініка № 1, вул. Руська, 20),
- будинок № 1 по вул.Репіна
- готель «Жорж» та багато інших.
- проектував храми, зокрема, греко-католицький у Києві,
- церкву Архистратига Михаїла у Підберізцях, розписану Модестом Сосенком.
- каплиці, санаторії, лікарні.

1910 року на виставці польських архітекторів у Львові експонував проект і модель руського театру, проекти будинку «Сокола», шпиталів, санаторію, бурси та інших будинків.

Початки фабричної діяльності Івана Левинського відносяться до 1880-х роках. У 1885 році він, здобувши невеликі фінансові на спілку з Юліаном Захаревичем купив незабудовану ділянку на околиці міста (тепер вул. ген. Чупринки, 58), та відкрив крамницю будівельних матеріалів, де поряд з іншим продавались вироби однієї з найвідоміших керамічних фабрик Європи «Варта і Тіхи» з Праги.

З 1888 р. Іван Левинський створив «Фабрику кахлевих печей. Іван Левинський», звернувшись передусім до традиційних промислів.

Сучасники вважали, що «одним із тривалих пам'ятників його любові до української народної творчості — це створена ним фабрика кераміки. Для своїх керамічних виробів він використав багату скарбницю української орнаментики і показав світові велику артистичну вартість українського народного мистецтва».

Спочатку це була невелика двоповерхова споруда з устаткуванням та піччю до випалювання кахель, посуду, будівельних оздоб. Працювало тут всього 5 чоловік. Левинський першим звернув увагу на професійний розвиток гончарства і запровадив його до своєї керамічної фабрики через залучення гончарів, потім — професійних керамістів.

У 1894 році на фабриці працювало 25 осіб. У двоповерховій споруді були млинки до мелення глини, паровий мотор, печі для випалювання.

На фабриці виробляли печі, вазони і вази, черепицю, цеглу,

керамічну плитку, скульптуру.

Найкращі сорти вогнетривких глин привозились із Чехії, гірші з під Жовкви та з під Зборова (Тернопільська обл.).

Іван Левинський одним з перших започаткував широке залучення місцевих архітекторів, художників, скульпторів до проектування оригінальних зразків печей, окремих кахель, гарнітурів.

Після смерті Івана Левинського фабрика збанкрутувала і припинила свою діяльність.



Іван Труш

1869 Висоцько, Заболотцівська сільська громада Золочівського району Львівської обл. — 1941 — український живописець-імпресіоніст, майстер пейзажу і портретист, мистецький критик і організатор мистецького життя в Галичині. Його називали поетом кольору та Сонця.



- https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D1%80%D1%83%D1%88_%D0%86%D0%B2%D0%B0%D0%BD_%D0%86%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87

Навчався в Бродівській гімназії, Краківській Школі образотворчих мистецтв (1891—1897), у Відні (1894) і Мюнхені (1897).

З 1898 р. жив в Львові, де приєднався до українського мистецького і громадського життя, зблизився з Іваном Франком і зв'язався з Науковим Товариством імені Шевченка (НТШ), для якого виконував різні мистецькі роботи (зокрема портрети).

«Нам треба стояти... ногами на нашій землі, головою бути в

Європі, а руками охоплювати якнайширше справи української нації»

І.Труш

У 1900 році Олена Пчілка запросила Івана Труша на Полтавщину. Тут у родинному маєтку Драгоманових в Гадячі познайомився зі своєю майбутньою дружиною Аріадною Драгомановою, дочкою Михайла Драгоманова. 1904 р. Іван та Аріадна обвінчалися у Києві.

З ініціативи НТШ виїжджав на Наддніпрянщину, де встановив контакт з митцями та діячами культури.

Труш відбув мистецькі подорожі до Криму (1901—1904), Королівства Італія (1902, 1908), Єгипетського хедивату і Османської Палестини (1912).

Ініціював і організував перші мистецькі професійні товариства в Галичині:

Товариство для розвою руської штуки (1898),

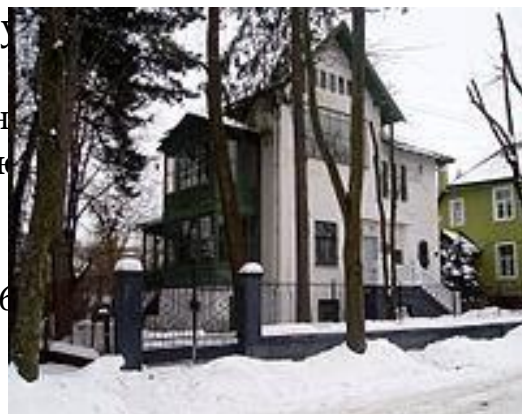
Товариство прихильників української науки, літератури і штуки (1905)

1905 видавав (з С. Людкевичем) перший український мистецький журнал «Артистичний вісник».

Родина Івана та Аріадни Труш мала 4 дітей: Оксану, Аріадну (1906), Мирона (1908) та Романа (1914).

Помер 1941 року у Львові. Похований на Личаківському цвинтарі, поле № 1.

Меморіальний будинок- музей Івана Труша у



Іван Труш — один з найвизначніших українських живописців. Він був дуже оригінальним колористом. Своєю творчістю поєднав традиції українського та галицького малярства.

Труш насамперед інтимний маляр-

лірик. В мистецькій спадщині Труша понад 60 картин.

«Захід сонця в лісі» (1904),

«Самітна сосна»,

«Полукіпки під лісом» (1919),

«В обіймах снігу» (1925),

«Копиці сіна»,

«Місячна ніч над морем» (1925),

цикли «Життя пнів» (1929),

«Луки і поля»,

«Квіти»,

«Сосни»,

«Хмари»,

«Дніпро під Києвом» (1910);

краєвиди Криму, Венеції, Єгипту, Палестини.

Труш малював також пейзажі з архітектурними мотивами («Михайлівський собор», «Андріївська церква» в Києві, «Могила Т. Шевченка», «Єгипетський храм» тощо).

Мазок картин Труша соковитий, колорит спершу живий, у пізніших картинах стонований.

Труш дав також чимало жанрових картин, які відзначаються лаконізмом мистецької мови і простотою композиції: «Гагілки», «Гуцулка з дитиною», «Трембітарі», «Прачки», «Гуцулки біля церкви», «Араби в дорозі», «Арабські жінки».

Багато подорожував, відвідав Крим, Єгипет, Святу Землю, країни Європи. Звичайно, це не могло не відбитися на його картинах. У Єгипті біля сфінкса була зроблена фотографія, за якою пізніше виготовили пам'ятник І. Трушеві у Львові.

Крізь усю творчість митця пройшов мотив самотньої сосни посеред степу (створив декілька цих однойменних пейзажів), широкої, розлогої, обшарпаної вітрами, паленої сонцем, проте усе ж таки вільної і прекрасної... Цей образ вважають символом самого автора.

Труш створив галерею психологічних, академічних за типом, портретів: Аріадни з Драгоманових, дружини митця, кардинала Сильвестра Сембратовича, Івана Франка, Василя Стефаника, Лесі Українки, П. Житецького, Михайла Драгоманова, Миколи Лисенка, автопортрет та ін.).

Портрет Лесі Українки, створений 1900 року, виконаний в стриманій кольоровій гамі. Молода і досить просто вдягнена жінка з простими рисами обличчя, швидше приємними ніж красивими. Глядач одразу помічає проникливий погляд великих, переповнених мудрістю і стражданням очей. Це очі Лесі, пристрасної, войовничої, непереможної, як сама правда і беззахисно-втомленої. Цей портрет показав усю силу таланту І. Труша.

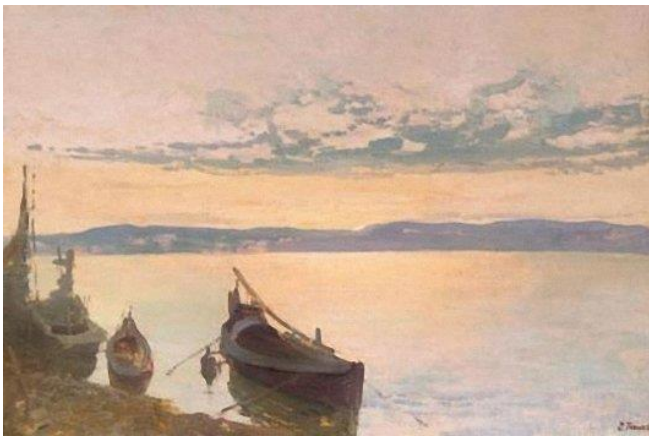
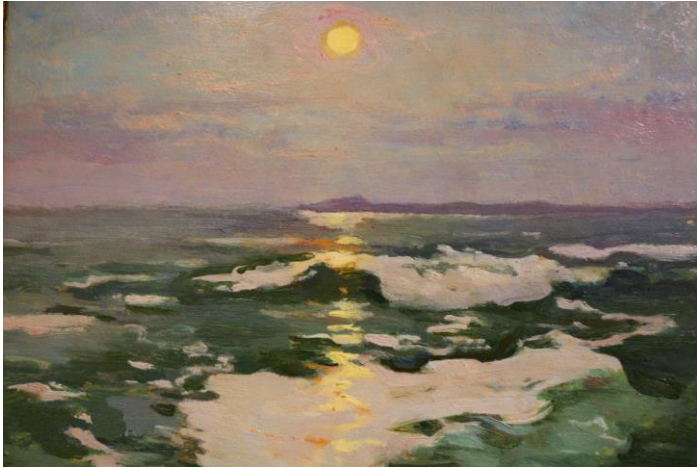
Особливістю творів Труша на побутові теми є те, що він не розповідає про побут, не розписує деталі, а зводить сюжетну основу картини до мінімуму. Вражають монументальність постатей гуцулів у картині

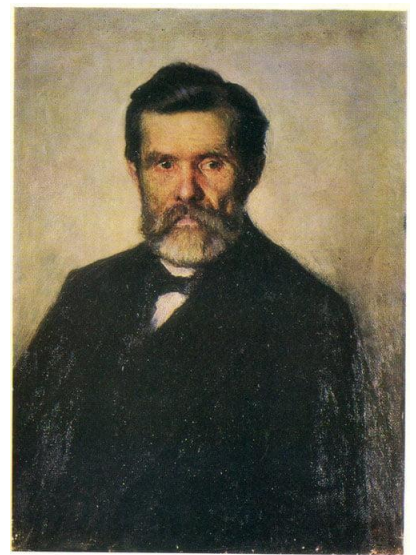
«Трембітарі», органічно злитих з гірським краєвидом, декоративність вирішення полотна «Гуцулка з дитиною» (1912), у якій персонажі подані на тлі соковитої зелені та синяви пригасаючого дня. Художник не лише передає красу людей і гуцульських костюмів, а й будує свої твори у злагоді з декоративними прийомами народних майстрів.

Перша виставка Труша відбулася у Львові 1899 року. Відтоді часто виступав з індивідуальними виставками та брав участь в збірних виставках українських і польських митців у Львові, Києві, Полтаві, Кракові, Познані, Варшаві, а також Лондоні, Відні, Софії. Велика ретроспективна виставка його творів відбулася посмертно у Львові 1941 року. Найбільші колекції творів Труша зберігаються у Львівському музеї українського мистецтва та його дочки Ади Труш у будинку, де жив мистець.

Наприкінці 1930-х років картину Івана Труша «Пейзаж із околиць Неаполя» було подаровано Національному музею у Кракові. Під час Другої світової війни з музею безслідно зникло понад 120 картин, у тому числі й цей твір І. Труша. Ці полотна були включені до бази даних військових втрат Міністерства культури та національної спадщини Польщі.







Портрет дружини
Аріадни Драгоманової

Модест Сосенко

1875, с. Пороги (Івано-Франківська обл.) Австро-Угорщина — 1920, Львів, ЗУНР — український художник-монументаліст, портретист, пейзажист, ілюстратор.



Народився в сім'ї греко-католицького священника, пароха о. Данила Сосенка. Початкова освіта — гімназія при монастирі оо. Василіян у Бучачі. Вчився

у Краківській школі мистецтв (1896–1900) у відділі рисунків та малярств, та завдяки фінансовій підтримці митрополита Андрея Шептицького в Мюнхенській академії (1901–1902) у відділі технічного малярства, і в Національній школі мистецтв у Парижі (1902–1905).

З 1908 р. жив у Львові. З 1907 р. працював реставратором у Національному музеї у Львові.



Подорожував по Італії й Україні (1908–1913), Єгипті й Палестині (1914).

Під час Першої світової війни був мобілізований до Австро-угорської армії, брав участь у військових діях в 1916–1918 роках. Але на передовій він активно малював мініатюрні пейзажі. Після війни Сосенко захворів.

Останні роки життя провів у митрополичій резиденції при соборі святого Юра у Львові.

Помер 4 лютого 1920 року в домі митрополита Шептицького.

Модест Сосенко похований у Львові на Янівському цвинтарі, поле № 31. За заповітом уся спадщина перейшла до Національного музею у Львові.

Уперше брав участь у виставці українських малярів та народного мистецтва у Львові в січні 1905 року.

На першому етапі творчості працював у жанрі пейзажу, згодом перейшов до монументального та станкового релігійного малярства, що зробило його відомим.

Збереглися картини:

Портрети: Атанасія Шептицького, Володимира Шухевича, «Портрет дівчини» (1912), «Автопортрет» (1915),

Побутові картини: «Хлопець обідає», «Розмова», «Діти на плоті» (1913), «Трембітарі» (1914), етюди народних танців,

Пейзажі:

Парижу, Карпат, Південної Далмації,

«Рання весна на селі» (1903),

«Будуа в сонці» (1918),

Собор Святого Юра у Львові

Монументальні декоративні розписи:

Львівського музичного коледжу ім. Людкевича у Львові виконані головним чином за мотивами полтавських гаптів та з зображеннями народних музикантів

актової та концертної зал Вищого музичного інституту ім.

М.Лисенка у Львові (1913)

розписи та іконостас церкви Святої Великомучениці Параскеви в Пужниках (нині село Тлумацького р-ну Івано-Франк. обл.; 1906— 1907, втрачені)

церкви святого архистратига Михаїла в Більче-Золотому (нині село

Чортківського р-ну Терноп. обл.; 1912, знищені)

Розписи церков:

церкви Архангела Михаїла в Підберізцях біля Львова (1908–1909),

Воскресенської церкви в Печеніжині (1907–1908, знищені),

церкви Воскресіння Христового в Риківі (нині с. Поляни Золочівського р-ну Львів. обл.),

церкви Святого Миколая в Золочеві (1911–1913),

Воскресенської церкви в Товмачі,

Успенської церкви в Славську (разом з Юліаном Буцманюком);

проект поліхромії Волоської церкви у Львові.

Автор збірки «Прикраси галицьких рукописів XVI–XVII ст. Ставропігійського Музею» (1923). Твори М. Сосенка зберігаються у Львівському державному музеї українського мистецтва (близько 100 робіт), Коломийському Державному Музеї Народного Мистецтва

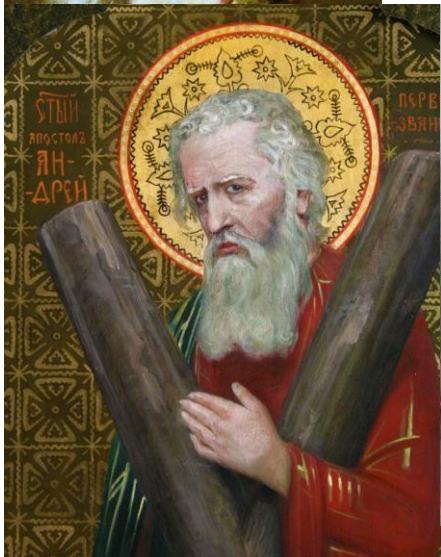
«Гуцульщина» і в приватних колекціях.

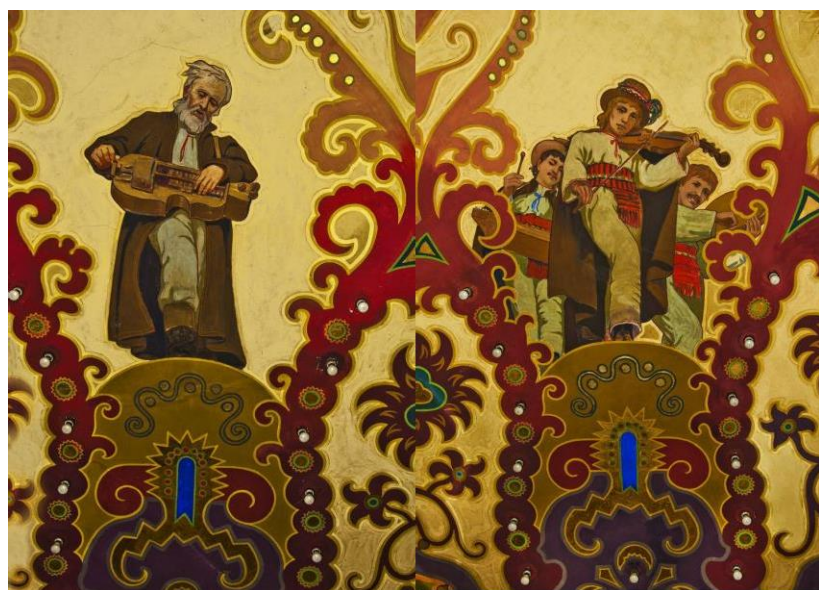
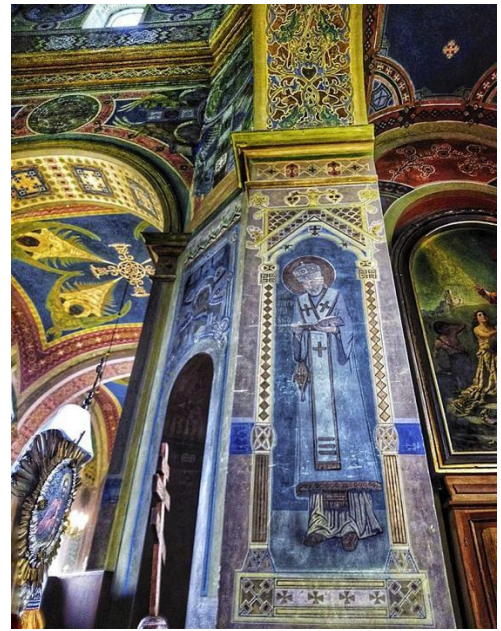
Образи для іконостасу монастирської церкви святого Онуфрія у Львові. Відомо про початок робіт 1907 року.

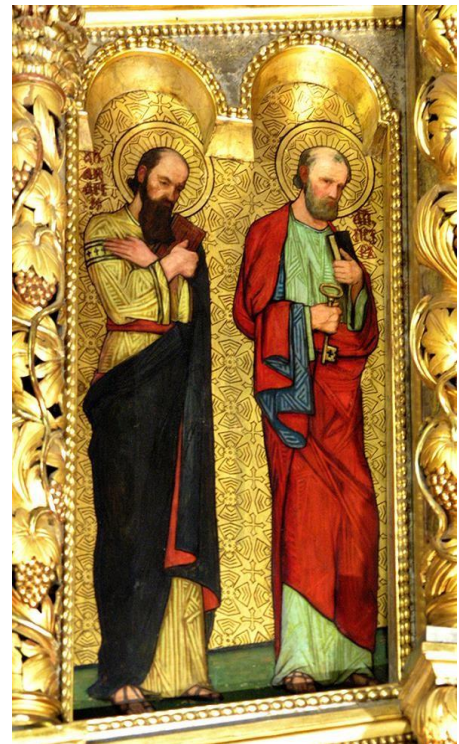
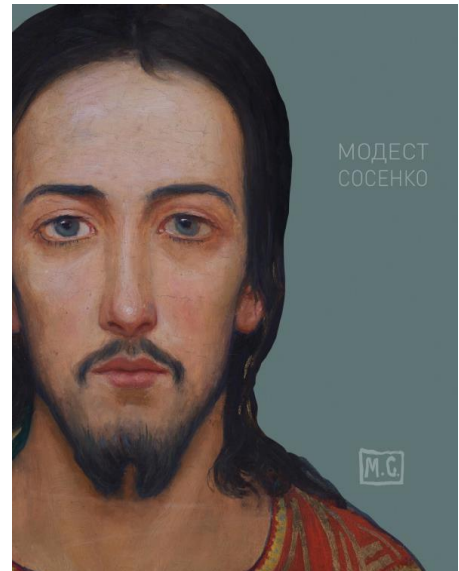
У своїх творах, особливо на релігійну тематику, Модест Сосенко намагався синтезувати старі візантійські основи малярства з сучасними

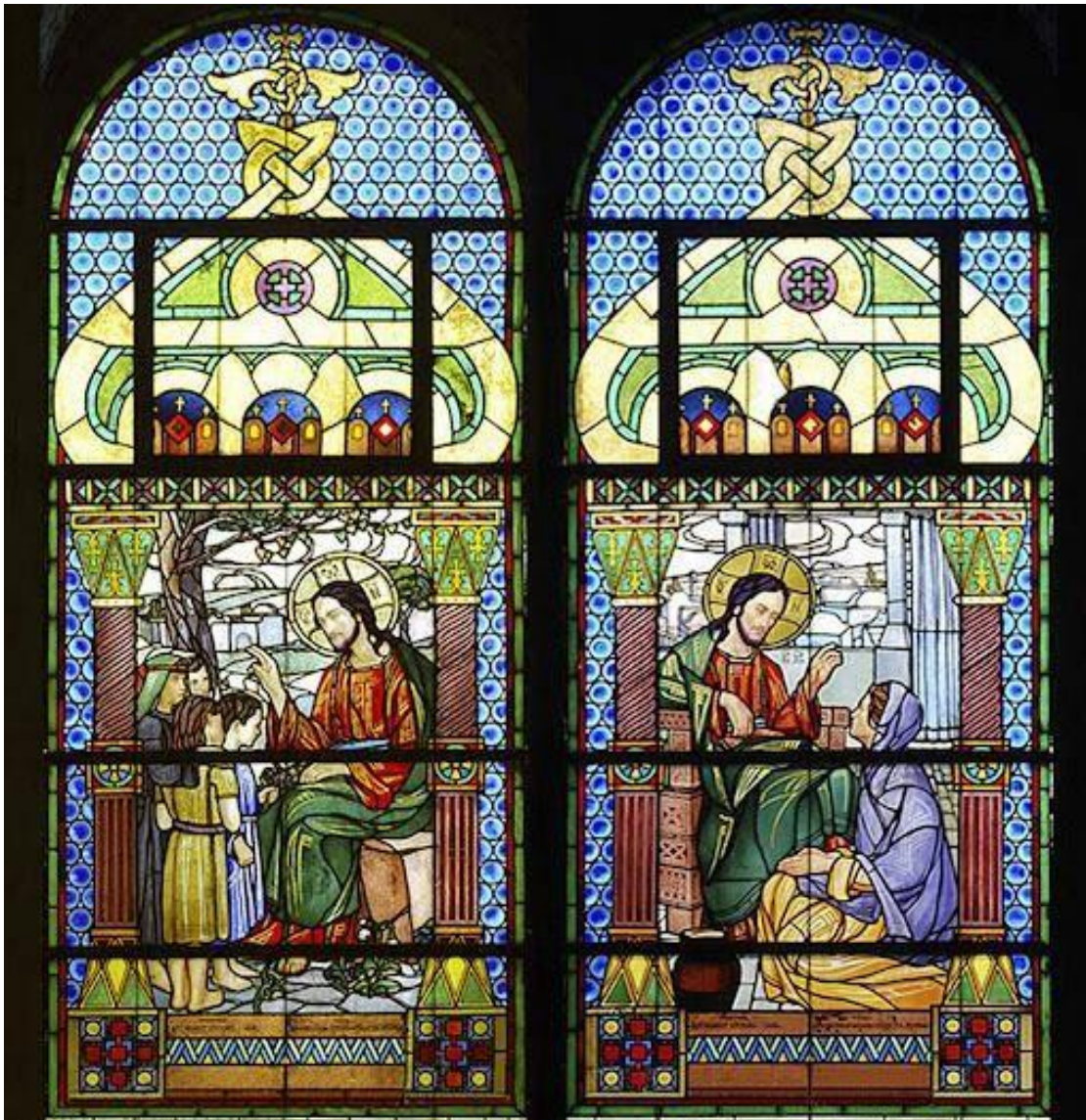
йому мистецькими досягненнями, був новатором у цій ділянці.

Сосенко став одним з перших художників, який виступив з власною системою оздоблення українських храмів. Там він об'єднав візантійський стиль та новаторства заходу, а також орнаменталістику та модерн. Ще в 1901 році Модест розписав святилище в церкві с. Яблуниця Івано-Франківської області, але церква не збереглася до наших днів. Взагалі історики стверджують, що насліддя художника складно оцінити через наслідки бойових дій першої половини [XX ст.](#)











- Сакральне мистецтво: прикарпатський монументаліст Модест Сосенко, яким захоплювався Шептицький.
<https://dyvys.info/2020/10/25/sakralne-mystetstvo-prykarpatskyj-monumentalist-modest-sosenko-yakym-zahoplyuvavsya-sheptytskyj/>
- <https://www.radiosvoboda.org/a/modest-sosenko-tserkovni-ikony-rozpysy/31125805.html>

Петро Холодний

1875, Переяслав - 1930, Варшава — український державний, громадський діяч, член Української Центральної Ради, міністр народної освіти Української Народної Республіки, художник, учений-хімік. Маляр-імпресіоніст з нахилом до ліризму, живописець, художник-монументаліст, графік, проектант ужиткового мистецтва, педагог.



Родичі Петра Холодного з боку матері були художниками-іконописцями, які працювали переважно на Полтавщині.

Закінчив Четверту Київську гімназію. В останні два гімназійні роки відвідував вечірні заняття у Київській рисувальній школі Миколи Мурашка, де і здобув мистецьку освіту.

Після закінчення у 1897 р. природознавчого факультету Київського університету за спеціальністю математика та мінералогія, викладав у Київській Технічній школі на кафедрі фізики.

Належав до Товариства Українських Поступовців (ТУП) — таємної громадсько-політичної організації українців в Російській імперії для координації українського національного руху і його оборони від наступу російського уряду і російського націоналізму після 1907 року.

Працював директором комерційної школи у Києві, та директором Першої української гімназії ім. Шевченка в Києві (1906-1917).

За доби Української революції (1917—1921 рр.) працював у Секретаріаті народної освіти Української Центральної Ради і міністерстві освіти. Очолював Міністерство освіти Директорії УНР із 26 грудня 1918 р. до 2 лютого 1919 р та з 26 травня до кінця 1920 р.

У 1910 року на виставці українського мистецтва в Києві без відома художника показані його роботи. І це стало початком його артистичної кар'єри. З того ж часу походять його картини: «Дівчина і пава» (1915),

«Івасик і відьма», «Вітер», «Катерина», «Похмурий день» та інші.

Пізніше брав участь в перших українських виставках, що були організовані урядом УНР.

Після окупації Української Народної республіки Петро Холодний разом з її урядом емігрував до Західної Галичини (приєднаної до Польщі).

Впродовж 1921-1927 рр. у Львові створив і очолив Гурток діячів

українського мистецтва, що об'єднував художників, літераторів та архітекторів.

Львівський період був найбагатший у творчості Холодного. Тут він почав малювати, реставрувати ікони, виконував розписи стін і проектував вітражі, творчі роботи демонстрував на львівських виставках.

Помер 7 червня 1930 р. у Варшаві. На похороні були представники уряду УНР, родин Лівицьких, Сальських та численних громадських організацій Польщі, ЧСР і Львова.

У 1931 у Національному музеї у Львові відбулася посмертна виставка робіт художника, на якій було показано більш ніж 350 експонатів за 10 років його праці у Львові.

Станкові твори Петра Івановича Холодного зберігаються в музеях України, зокрема в Києві та Львові, а також приватних збірках.

Син художника — Петро Холодний (молодший) отримав мистецьку освіту в Празі та у Варшавській академії мистецтв.

У 1944 р. емігрував у Німеччину, у 1950 — в США. Відігравав помітну роль в культурному житті української діаспори в США. Виконував мозаїки, розписи на релігійні теми, ікони в дусі неовізантізму, графічні твори.

Новаторство у мистецтві. Під враженням від старовинних українських ікон, Петро Холодний почав захоплюватися старовинним українським мистецтвом і з часом став знавцем української ікони і старовинних живописних технік. Почав використовувати стару іконописну техніку в релігійних та світських композиціях, які він свідомо наділяв окремими стилістичними рисами візантійської традиції, трансформуючи її в дусі сучасного йому модерного мистецтва.

Петро Холодний, поруч з Михайлом Бойчуком та Олексою Новаківським, став одним із засновників в сучасному їм образотворчому мистецтві українського національного стилю.

У 1924–1930 рр. працював над оздобленням однієї із найкращих пам'яток ренесансної архітектури Львова — Успенської церкви, для якої виконав ікони та вітражі – вперше в історії українського православного будівництва використав вітражні композиції.

В 1929 році у духовній семінарії Львова відбулося освячення розписів іконостасу і каплиці, виконаних Петром Холодним; серед присутніх були Митрополит Андрей Шептицький і ректор Академії — доктор Йосиф Сліпий.

Холодного, як хіміка, цікавила технологія фарб і техніка їх застосування.

Характеристика творчості: « Холодного, його напрочуд

ріжносторонню натуру трудно вкласти в тісні рамки якогось фаху. В ньому було щось од тих майстрів раннього Відродження, ріжносторонності, багатству одарованости, широчині знання і інтересів та різноманітності праці на усяких ділянках духу людського, яким ми не перестаємо дивуватися й досі. Холодний для мене – вчений, педагог-

творець, організатор, маляр, громадянин, борець за Україну, державний муж і найширше – чоловік» В'ячеслав Прокопович

Творчість Холодного базована на українських мистецьких традиціях, в яких іконографічна візантика сполучалася з народним мистецтвом; основними елементами з неї залишилися зв'язність і суцільність композиції, примат лінії, яка надавала творові музичного звучання, і чиста гама згармонізованих теплих барв.

У вітражах Холодного переважає зіставлення елементів чистого барвного скла, що надає вітражам легкості й прозорості.

Холодний створив низку портретів своїх сучасників, у тому числі старшин української армії:

Миколи Юнаківа, Марка Безручка, Володимира Сальського, Михайло Омеляновича-Павленка, отамана Юрія Тютюнника, полковника М.Палієнка, Володимира Сінклера, Дмитра Вітовського, О. Гуляй-Гуленка, Юліяна Шепаровича; письменника Володимира Самійленка, Андрія Ніковського, Юліяна Романчука, патріярха Йосифа Сліпого та ін., а також низку жіночих портретів. Гідні уваги композиційні картини Холодного: «Вийзд із замку», «Похід кн. Ігоря на половців», «Ой, у полі жито».

Основним стилем творчості Холодного був дозрілий імпресіонізм уже злокалізованого українського типу, з тонкою грою нюансів, глибоко ліричний.

У неовізантійських творах Холодний довів нові можливості використання давнього стилю, звільненого від будь-якої схематичності чи архаїзму.

Холодний працював також у книжковій графіці, він і тут створив новий своєрідний стиль у рисунку й лінії. Після окупації Львова радянськими військами чимало творів Петра Холодного було знищено як зразки нібито «націоналістичної» творчості, а його релігійні стінописи замальовано.

Головні твори:

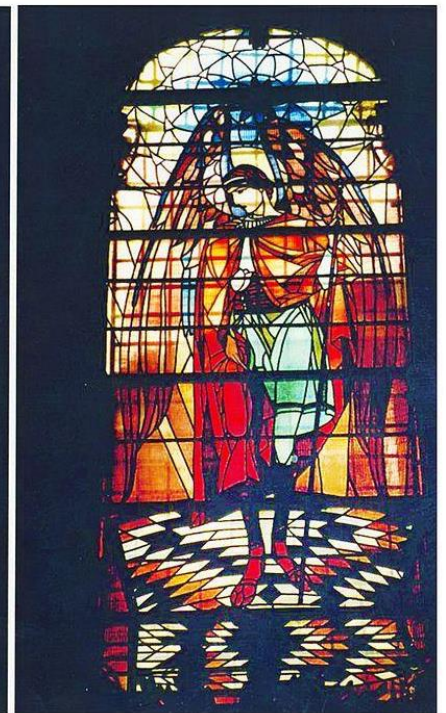
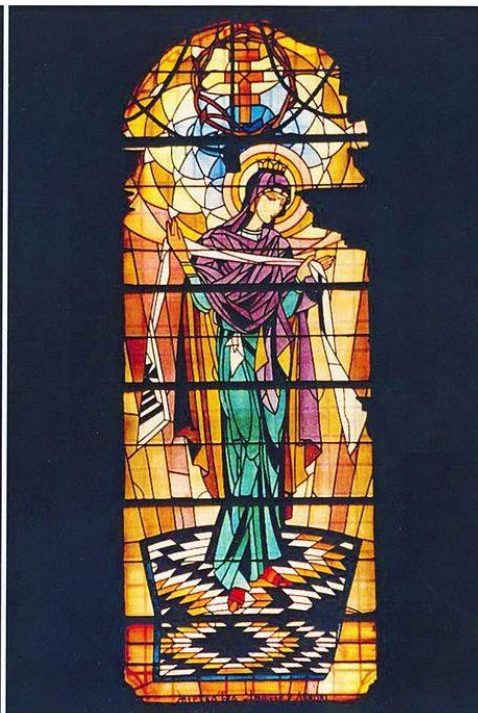
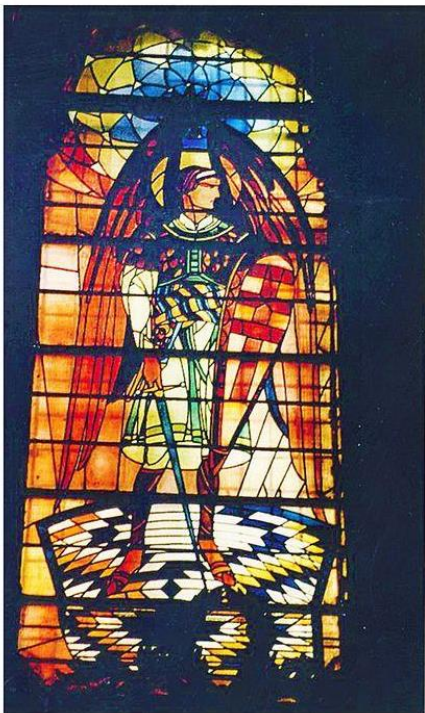
- Ікони і вітражі в Успенській
- Іконостас і поліхромія каплиці Духовної Семінарії УГКЦ та академії у Львові (тепер корпус Географічного ім. І. Франка, вул. Дорошенка).



- Низка ікон у церквах сіл: Раделичі, Холоїв (нині Вузлове,
- Радехівський район), Борщовичі, Зубрець, Вижняни.
- Вітражі у Мразниці (нині дільниця Борислава).
- Розписи на фасаді церкви св. Миколая (1924, Львів, вул. Б. Хмельницького, 28),
- Розписи на фасаді церкви св. Онуфрія Монастиря василіан (Львів,
- вул. Б. Хмельницького, 36/38).









Олена Кульчицька

1877, Бережани — 1967, Львів — українська художниця в жанрах графіки, малярства, килимарства, педагог. Народна художниця УРСР (1956). Депутатка Верховної Ради УРСР.



Народилася в місті Бережани на Тернопільщині. Рід Кульчицьких гербу Сас походить із села Кульчиці під Самбором.

Батько — Лев Теодорович Кульчицький (1843 — 1909) — радник суду, адвокат, громадський діяч, член багатьох товариств, перший директор

«Народної каси» у Косові. Мати — Кульчицька (Стебельська) Марія Яківна.

- <https://www.radiosvoboda.org/a/ukrayinska-khudozhnytsia-olena-kulchytska/31086480.html>
- “Відомі львів'яни”. Олена Кульчицька.
<https://www.youtube.com/watch?v=HxXRIZXQmd4>

Олена з дитинства любила малювати. На розвиток її таланту вплинули уроки батька, що сам цікавився живописом, мальовнича природа рідного краю, пам'ятники архітектури, поетика народних пісень, казок, переказів.

1894 року закінчила 8-класовий навчальний заклад при монастирі Сакраменток у Львові. Кілька місяців (у 1901—1902 роках) разом із сестрою Ольгою відвідувала Львівську Художньо-промислову школу (нині Художній коледж ім. І. Труша), де отримала перші уроки роботи з аквареллю.

В 1907 році Олена Кульчицька закінчує Академію мистецтв у Відні.

У 1909 році Кульчицька вперше виставила свої роботи у Львові, із надзвичайним успіхом. Мисткиня творила своєрідний літопис народного життя. Такими є живописні твори: жанрові композиції «Жнива», «Діти зі свічками», портрети «На прощу», численні пейзажі, натюрморти. В 1912 році вперше взяла участь у Київській українській художній виставці, що

стало поворотною віхою в її мистецткій кар'єрі.

Кульчицька повністю присвятила себе мистецтву, сім'ї не створила.

Похована в родинному гробівці на 72 полі Личаківського цвинтаря.

Олена Кульчицька яскраво виявила себе в різних видах мистецтва: живопис, графіка, сакральний живопис (створила унікальний іконостас), народне прикладне мистецтво, килимарство; проектувала меблі.

Усі свої роботи сповненнювала гуманістичним характером.

З 1939 року працювала художницею Львівського музею імені Тараса Шевченка, з 1940 року очолювала відділ народного мистецтва Львівського етнографічного музею Академії наук Української РСР.

З 1945 до 1954 роки Олена Кульчицька викладала графіку в Українському поліграфічному інституті ім. І. Федорова, професоркою якого стала у 1948 році.

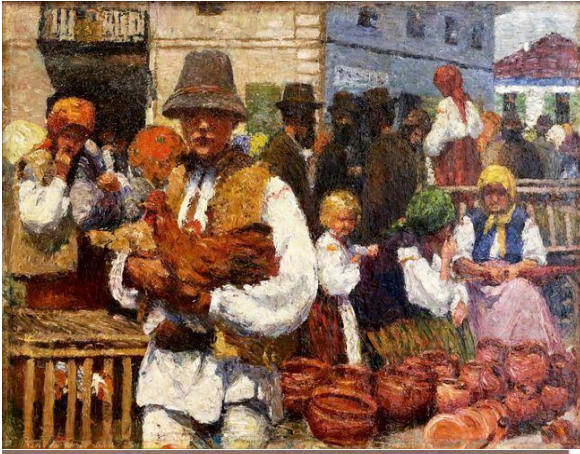
За 1928—1946 роки Олена Кульчицька пішки мандрувала по Західній Україні, пишучи з натури.

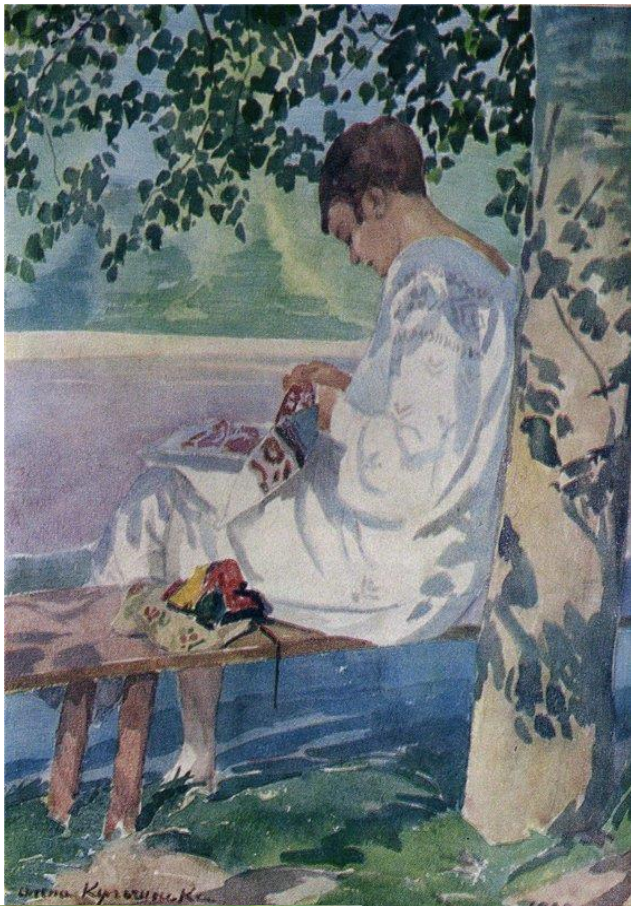
Після другої радянської окупації не поїхала на еміграцію, а активно допомагала родинам, які зазнали арештів та заслання. Зверталася до різноманітних радянських установ із проханням про звільнення багатьох діячів української культури, зокрема, мистецтвознавця та діячки ОУН Віри Свенціцької.

«Олена Кульчицька не була співцем радянської дійсності. Не симпатизувала комуністичній ідеології, не була в КПРС. Її стилістика, бачення – інші, вона йшла своєю дорогою і орієнтувалася на здобутки західно-європейського мистецтва. Про життя художника свідчать його твори, вона не малювала вождів і не оспівувала радянську владу. Це була потужна індивідуальність, яка мала свій глибокий погляд на світ, відчувала свободу і жила у час, коли мистецтво було вільним, мало свободу самовираження, а не так, як у радянський час.

У листах до своїх товаришок вона писала, що післявоєнний час для неї – це велика трагедія, бо нищать чільних представників української культури. Вона знала, що її можуть вислати у Сибір. Свої твори навіть передала у собор святого Юра і просила митрополита Шептицького (помер 1 листопада 1944 року – ред.) сховати її роботи на патріотичну тематику, церкви, які замальовувала, передала у Національний музей твори з циклу

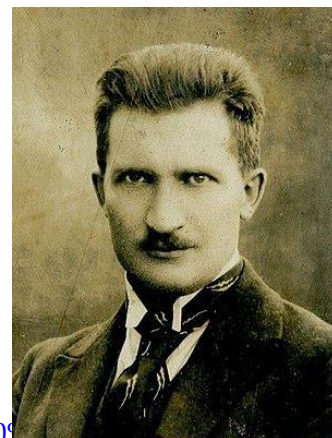
«Страсті Христові». Думала, що зазнає переслідувань і старалась зберегти твори», – казав Любош Кость.





Юліан Буцманюк

1885, Сморжів, Австро-Угорщина (нині Радехівський район, Львівська область) — 1967, Едмонтон, Канада) — український і канадський художник-монументаліст, учень Модеста Сосенка.
Нагороди: Воєнний хрест УНР (помертвно, 21 березня 1978).



- https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D1%83%D1%86%D0%BC%D0%B0%D0%BA_%D0%AE%D0%BB%D1%96%D0%B0%D0%BD_%D0%9B%D1%83%D0%BA%D0%B8%D1%87

Народився в сім'ї сільського вчителя. Батько помер, коли Юліанові минув 1 рік. Мати із сином переїхала до Львова. Навчався в гімназії, відвідував фахову школу з мистецьким нахилом при львівському Промисловому музеї. Невдовзі мати померла — хлопець змушений був сам заробляти собі на прожиття. Оволодівши малярську техніку, вчитель Тадеуш Рибковський запрошував Юліана працювати над серйозними замовленнями. Ця праця стала доброю школою для молодого митця, поклавши початок фаховому становленню Буцманюка як художника-монументаліста.

1906 року познайомився з Модестом Сосенком і разом із ним розпочав працю над стінописом церкви села Конюхи на Бережанщині. У процесі співпраці Модест Сосенко високо оцінив обдарованість маляр-початківця і згодом посприяв його вступу до Краківської академії мистецтв. Разом митці виконали ще кілька робіт, зокрема, у Славську та Рикові.

Всі роботи в галицьких церквах на той час велися під патронатом та наглядом митрополита Андрея Шептицького.

Роботи Буцманюка сподобались Митрополитові Андрею, вони познайомилися, і митрополит опікувався молодим митцем. За моральною і частково фінансовою підтримкою митрополита Андрея Юліан навчався в одному з найпрестижніших мистецьких закладів Центральної Європи — Краківській академії мистецтв (1908–1914).

Брав участь у реставрації Марійського костелу в Кракові (1912), виконуючи роботи зі стінопису та вітража. Декілька років працював у відомій польській вітражній фірмі Г. Желенського.

Також за підтримки Митрополита Андрея відвідав Італію.

З успішним закінченням навчання отримав стипендію від австрійського уряду для подальшого навчання закордоном.

З початком Першої світової війни 1914 року записався у легіон Українських січових стрільців, став одним із активних кореспондентів, фоторепортером, одним із тих, хто відкрив величну сторінку історії Українського Війська.

У грудні 1914 року вийшли перші світлини Буцманюка, присвячені бойовій славі легіону Українських Січових Стрільців, а наступного року його фронтові картини об'єднали в серію поштівок.

Юліан Буцманюк був головним дизайнером символіки та відзнак легіону. Згодом воював в Українській галицькій армії (до 1919 р.). Був декілька разів поранений. Ранги: сотник Українських Січових Стрільців, отаман Армії Української Народної Республіки.

В 1920–1923 роках перебував у таборах для інтернованих в Чехословаччині. Після ліквідації таборів продовжив навчання в Празькій академії мистецтв і в 1927р. повернувся до Львова.

Одружився з Іриною Чайківською. У 1922 р. народився син Богдан.

З 1927 року викладав малювання у Львові в товаристві «Рідна школа». У 1932 році знову почав розписувати церкви. Емігрував до Кракова, де впродовж 1941–1944 років працював редактором Українського видавництва.

Переїхав до Відня та Мюнхена, а 1950 року — до Канади.

Розмалював стіни катедральної собор святого Йосафата в Едмонтоні, де розписи на стінах мають національний характер. Брав участь у різних виставках образотворчого мистецтва.

Найбільш відомими творами митця є розписи в стилі українського модерну:

- настінні розписи в читальному залі Наукової бібліотеки Львівського національного університету імені Івана Франка на вул. Драгоманова, 5, виконані в 1904 році.

- у церкві отців василіян у Жовкві, виконані в 1910–1911 і 1931–1939 рр.

- <https://www.ourboox.com/books/%D1%83%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0%D1%96%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D1%96%D1%8F-%D0%B2-%D1%85%D1%80%D0%B0%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%BE%D0%BC-%D1%81%D1%82%D1%96%D0%BD%D0%BE/>





- Розписи у церкві Успіння Божої Матері в Славську на Бойківщині, виконані разом із Модестом Сосенком 1910 року (знищені у травні

2019 року під час ремонтних робіт під керівництвом о. Андрія Петришина);

- Розписи інтер'єру українського кафедрального собору святого Йосафата в Едмонтоні (1957– 1967). <https://kyrios.org.ua/pilgrim/world/7013-ukrayinska-diaspora-tserkva-edmontona.html>

Твори Юліана Буцманюка зберігалися у львівському національному музеї, створеному митрополитом Андреем Шептицьким.

Проте у 1952 році за наказом радянської влади були спалені на подвір'ї музею разом з тисячею інших творів українських художників.



ЧАСТИНА 2. ІГРОВІ МЕТОДИ СОЦІАЛЬНОЇ РОБОТИ

Тема 12. Мистецтво та гра у практиці соціальної роботи та спілкування

Зв'язки мистецтва та соціальної роботи

*«Кожна людина, обдарована або бездарна, повинна вчитися і
тренуватися в тому, у чому вона хоче досягти успіхів»
Сократ*

Соціальна робота – одна з важливих практичних професій, що сприяє соціальним змінам, соціальній згуртованості, активізації та звільненню:

- *вразливих категорій людей* (дітей та молоді, позбавлених батьківського піклування; осіб, що втратили роботу; мігрантів, які втратили або були вимушені покинути своє помешкання; одиноких осіб пенсійного віку тощо);
- *груп людей*, що зустрілись з значними випробуваннями (сім'ї, учнівські класи, колективи вчителів тощо).

З огляду на важливі функції цієї професії соціальні працівники відіграють такі «ролі»:

- *сервісні* - вчитель соціальних умінь, консультант, аніматор, помічник клієнта, супервізор;
- *посередницькі* - координатор випадку, посередник соціальних послуг, захисник прав та інтересів клієнта, медіатор;
- *керівні* - керівник персоналу, лідер команди, адміністратор;
- *дослідницькі* - аналітик, дослідник, експерт.

Завдання соціальних працівників – активізувати клієнтів для вирішення їх власних проблем.

Клієнти можуть не цілком усвідомлювати власних ресурсів - зокрема власних творчих (художніх, артистичних, поетичних, літературних, конструкторських та інших) здібностей. Ці здібності можуть бути недостатньо розвинені або погано організовані. Клієнти їх пробували використовувати в одних ситуаціях (наприклад вдома, в колі знайомих людей), але не намагались їх використовувати в інших ситуаціях – на публіці, на роботі, у бізнесі чи у власному підприємстві.

Ресурси клієнта можуть бути також і недостатніми для певної діяльності, не лише через вартість професійної освіти, але через

відсутність мінімальних знань та навичок, які можна отримати під час тренінгу чи консультації у компетентного соціального працівника.

У такому випадку виникає завдання професійного втручання соціального працівника у життєву ситуацію клієнта – у формі супроводу чи навчання (обміну досвідом), що дасть швидку і результативну мобілізацію його ресурсів для досягнення такої мети.

Застосування мистецтва у соціальній роботі засноване на унікальності впливу на людину різних видів мистецтва. Неповторний вплив мистецтва на людину відомий з давніх часів. У більшості стародавніх культур мистецтво активно використовувалось у вихованні членів спільноти, зокрема активно супроводжувало їх під час «ініціацій» - у ході різноманітних церимоній та обрядів, що стосувались суттєвої зміни соціальної ролі людини.

Незважаючи на велику увагу, фізичного виховання у Стародавній Греції і вивченню бойових мистецтв у Афінських школах величезна увага приділялася естетичній, гуманітарній освіті. Особливе значення надавалося естетичному вихованню за допомогою *театру* та *образотворчому мистецтву*. Під час навчання крім граматики, арифметики, історії вивчали *ораторське мистецтво, риторiku, музику, малювання*. Красиві будівлі храмів та театрів були обов'язковим атрибутом архітектури та містобудування кожного давньогрецького полісу. На театральних сценах грецьких міст мешканці полісів мали можливість бачити гру акторів драматичних чи комедійних вистав. Хоч Платон і не надто цінував театральне та літературне мистецтво, однак і він визнав Гомера - автора «Ілліади» та «Одіссеї» «Вихователем Греції».

Мистецтво зберігало свій провідний вплив на виховання людей в стародавньому Римі, Візантії, в Середньовіччі та подальші віки.

Мистецтво — галузь людської культури, в якій за допомогою знаків через конкретні образи світу виражаються його узагальнені сенси.

Мистецтвом називають досконале вміння в якійсь справі, галузі; майстерність.

Результатом мистецької діяльності є *твір* мистецтва, *художній твір* — об'єкт, що володіє естетичною цінністю; матеріальний продукт художньої творчості (мистецтва), свідомої діяльності людини.

Мистецтво є формою пізнання і конструювання світу, відображення культури. Воно намагається відтворити приховані зв'язки між життєвими явищами та подіями, надати зміст історії суспільства.

Мистецтво справляє вплив не лише на почуття глядачів чи слухачів, а й на сприйняття ними оточуючого світу, здатне мобілізувати їх волю та спонукати до активних дій.

Мистецтво концентрує у собі головні акценти духовної культури, стає колективною пам'яттю людства, здійснює зв'язок між поколіннями, володіє унікальною «мовою, що є зрозумілою різним народам та культурам. Воно ціннісно орієнтує людину в світі, розвиває у неї творчий дух, пробуджує у людині творця.

Мистецтво поділяється на *галузі мистецтва* :

- Літературу (проза, поезія);
- Образотворче мистецтво (рисунок, живопис, скульптура, графіка),
- Декоративно-ужиткове мистецтво (текстиль, гобелен, вишивка, художній метал, художнє скло, художнє дерево, художня кераміка, художній розпис);
- Архітектуру;
- Ландшафтний дизайн;
- Музичне та хореографічне мистецтво;
- Циркове мистецтво;
- Сценічно-театральне мистецтво;
- Кінематограф.

Види мистецтва поділяються за способом утілення художнього образу (з допомогою яких засобів, матеріалів створюється та передається образ) та за формою чуттєвого сприймання (якими чуттями сприймається художній образ).

За способом втілення художнього образу розрізняють:

- *Просторові мистецтва* — архітектура, скульптура, живопис, графіка, художня фотографія, декоративно-прикладне мистецтво та дизайн.
- *Часові мистецтва* — радіо, музика, література
- *Просторово-часові* — кіномистецтво, театр, танець, циркове мистецтво.

За формою чуттєвого сприймання розрізняють

- *слухові* — музика.
- *зорові* — архітектура, скульптура, живопис, графіка, художня фотографія.
- *зорово-слухові* — театр, кіно, відеогра.

Мистецькі техніки належать до творчих методів і підходів в соціальній роботі поряд з трудовою терапією, ритмотерапією, соціотерапією. Творчі методи активно використовувались і досі використовуються в освітній, медичній, соціальній, технічній, економічній сферах.

Арттерапію можна вважати одним з методів розв'язання проблем клієнта.

Арт-терапія розвиває цінні індивідуальні та соціальні навички:

- пробуджує уяву та фантазію;
- активізує бажання жити та діяти;

- відновлює, спонтанність та гнучкість;
- зміцнює сміливість, волеволі навички та самоконтроль;
- розвиває допитливість, гостроту сприйняття, критичність мислення;
- дозволяє освоювати нові соціальні ролі і проявляти латентні (приховані, непомітні) якості особистості;
- дає можливість спостерігати, як зміна власної поведінки впливає на оточення;
- дає можливість відчувати себе творцем, автором, неповторною особистістю.

Функції мистецтва. Мистецтво виконує такі функції:

- Суспільно-перетворююча функція - справляє ідейно-естетичний вплив на людей.
Залучає людей до цілеспрямованої діяльності для зміни суспільства, спонукає кожного зокрема до розвитку і формування самого себе, до самовдосконалення.
- Пізнавально-евристична функція - мистецтво несе у собі не лише знання, але й метод пізнання.
Завдяки мистецтву людина пізнає дійсність в усьому багатстві форм, доступних її органам сприйняття та чуттєвості; також твори мистецтва стають засобом передачі різноманітного досвіду і життєвих фактів, способів життя, систем поглядів.
- Художньо-концептуальна функція.
У художньому творі автор отримує шанс відобразити власні уявлення про світ у цілому, про людину, її місце у світі; передати власну унікальну стилізову мову, по якій його можливо впізнати серед інших майстрів.
- Функція пере людина має можливість заглянути у майбутнє та минуле, прогнозувати майбутнє, воно співвідноситься з людською інтуїцією, яка здійснює стрибок через розриви інформації, однак набагато важливішим є соціальні передбачення, прогнози щодо майбутнього людини та суспільства.
- Інформативна та комунікативна функції.
Твір мистецтва містить у собі певне повідомлення, інформацію, яка є доступна тільки певному колу людей: мистецтво об'єднує людей, спонукає їх до взаємодії, спілкування, обміном знаннями та культурними досягненнями.
- Виховна функція.
Дає змогу мистецтву впливати на склад думок та почуттів людини в цілому, мистецтво постає як засіб формування цілісної особистості, розвиває у неї творчий дух.
- Сугестивна функція.
Мистецтво здатне навіювати певний склад думок та почуттів: емоційний вплив мистецтва діє безпосередньо, прямо на почуття глядача, читача чи слухача. Ця якість має силу, яка спроможна впливати на особистість, вдосконалюючи або руйнуючи її.
- Естетична функція.

Сприяє формуванню естетичного смаку, здібностей, цінностей та потреб людини, мистецтво ціннісно орієнтує людину в світі.

○ Гедоністична функція.

Мистецтво – сфера свободи й майстерності, які несуть насолоду.

Мистецтво – невід’ємна частина життя людини та суспільства. Воно відбиває життя в його цілісності, повноти та загальнолюдській значущості, у тому, що цікаво кожній людині.

Мистецтво як катарсис. Мистецтво є складною, за своєю природою, діяльністю митця. Переживання особистістю творчого процесу з одного боку містить спонтанні осяяння, інтуїтивний пошук, а з другого боку вимагає докладання значних зусиль волі, щоб в результаті творчої діяльності отримати результат – ХУДОЖНІЙ ТВІР. Душевні метаморфози в процесі творчості дарують неповторні і нерідко суперечливі переживання – відкриття чогось нового або незбагненого, емоційної та інтелектуальної розрядки, екстазу, звільнення, свободи, очищення, катарсису, створення бажаного майбутнього.

Цей неповторний душевний стан творчої людини характеризується :

- Як стан депресії або переживання гніту творчих задумів, образів уяви, що мають нав’язливий характер;
- Як непереборна потреба митця відділитися, звільнитися, очиститися в процесі творіння від нав’язливих образів фантазії;
- Прагнення людини в образах творчої уяви виділити певні творчі задатки та потенційну творчість особистості;
- Як намагання відшукати особистістю в процесі творчої діяльності гармонію почуттів.

Гра — вільна діяльність людини з метою моделювання якогось виду діяльності з розважальною чи навчальною метою.

Гра відрізняється від роботи тим, що не ставить перед собою безпосередньо корисної мети (хоча сама гра може мати свою власну корисність).

Гра тісно межує з мистецтвом, хоч не завжди створює художніх цінностей.

Гра є одним з інструментів в арсеналі соціального працівника в процесі розв’язання проблеми організації життя клієнтів чи колективу. Гру можна застосувати з метою діагностики, психокорекції міжособистісних стосунків.

Програвання певних ситуацій, залучення учасників гри до ситуації вибору є реальним шляхом розвитку творчої особистості, а саме таких її якостей, як :

- творчий інтерес,
- допитливість,

- бажання пізнати себе,
- впевненість у своїх силах,
- творчий оптимізм тощо.

Гра сприяє духовному і фізичному звільненню, зняттю напруги, посиленню відчуття радості від подолання певних труднощів, перешкод. Під час гри людина відчуває насолоду від вільного прояву своїх здібностей.

Завдяки грі вдається залучати людей – клієнтів різного віку чи соціального статусу до:

- розвитку моральних, інтелектуальних, психічних, духовних якостей;
- виконання суспільно корисної роботи;
- здорового способу життя;
- створення різноманітних гуртків та секцій.

Ще дуже важливо, що люди (зокрема діти) у ігровому підході не відчують спроби керувати ними, не відчують межі між дорослими та дітьми, усі мимоволі розкриваються у процесі гри.

Метою таких ігор може бути як безпосередній розвиток якостей особистості, так і демонстрація творчого стану учасників, їх позиції і можливих (навіть віддалених) перспектив розвитку.

Специфіка ігрової діяльності в системі соціально-педагогічної роботи полягає в профілактичній, превентивній спрямованості гри як засобу організації змістовного дозвілля, запобіганні асоціальній діяльності дітей та підлітків.

Досвід застосування ігрових технік в соціальній вуличній роботі дозволяє виділити таку класифікацію ігор:

- За напрямом виховних дій (музичні, танцювальні, інтелектуальні);
- За видами інвентарю, який використовується (естафети, настільні, аукціонні та ін.);
- За ставленням до творчості (репродуктивні, конструкторські, новаторські).

Головною умовою успіху застосування ігор в соціальній роботі є активне залучення учасників не лише до самого процесу програвання, а й до процесу створення гри, її народження.

Гра в теорії культури Йогана Гейзінги. Ігрові форми набуття людиною соціальної статусу досліджував нідерландський культуролог *Йоган Гейзінга* (1872–1945). Він зазначав, що людина може існувати в двох ізольованих вимірах – «*побуті*» (задовольняючи свої первинні потреби) та «*грі*». Саме завдяки *грі* індивід виходить за межі своєї біологічної природи. Ігрову діяльність важко пояснити без таких категорій, як «*дух*», «*воля*», «*самовиявлення*», «*самоствердження*».

Люди завдяки грі витворюють «символічні форми реальності» – міфологію, ритуали, релігію, етику, естетику, мистецтво, театр, право, науку, торгівлю, спорт, навчання, працю, сім'ю, мову, спілкування, політику, війну.

У подібних видах «ігрової реальності», на думку Й. Гейзінги, людина здобуває «символічну ідентичність», перевтілюється у того, хто є більшим, більш значимим за неї («роль», «становище», «посада»), це піднімає її самооцінку та утверджує її «статус» серед учасників гри. Гра «втягує» людину в свій «неписаний» сценарій.

Нерідко заради престижного статусу особа готова йти на матеріальні втрати, ризикувати здоров'ям, життям.

Згідно з точкою зору Й. Гейзінги, ігрова діяльність має ряд ознак:

- гра є вільною, добровільною діяльністю, яку влаштовує людина всупереч природному плину подій, примусу життя;
- гра дозволяє вийти за «межі» буденності;
- у грі учасники прагнуть передовсім самореалізуватись, а не задовольнити фізіологічні чи матеріальних потреби («гра як свято», «гра за ради гри», «гра як священнодійство»);
- у грі залишаються лише ті, хто діє за для максимального її розкриття;
- гра не триває всюди і завжди, вона обмежена часовими та просторовими межами;
- гра має свій сценарій, процедури, правила;
- гра створює в обмеженому просторі й часі певний лад, структурну довершеність.

Перебіг гри випробовує гравців на сміливість, витривалість, кмітливість, винахідливість, а також на чесність у дотриманні «правил». Гравці бажають досягти успіху, отримати винагороду (першість, славу, переможця тощо), яку не вдається отримати без гри. Вони прагнуть перемогти суперників і завдяки цьому виокремитись з «маси» претендентів. Переможці стають членами «вибраного» товариства.

Гра як різновид спілкування

Аналізуючи особливості спілкування та соціальної взаємодії, **Анатолій Добрович** пропонує виділити сім рівнів спілкування:

- примітивний (елементарний) рівень спілкування;
- стандартизований рівень спілкування;
- маніпулятивний рівень спілкування;
- конвенційний рівень спілкування;
- ігровий рівень спілкування;
- діловий рівень спілкування;
- духовний (дружній) рівень спілкування.

Примітивний (елементарний) рівень спілкування. Це початковий пункт будь-якої комунікації. Він містить амбівалентний потенціал – як для поглиблення людських відносин, так і для їх руйнування.

Для нього характерне переважання невербальних способів взаємодії – візуальне, аудіальне сприйняття іншої сторони (формується «перше враження» усіма каналами сприйняття), різноманітні і різнозначні тілесні контакти (від поцілунків, обіймів, погладжування до штовхання чи бійки), обміни різноманітними речима (включно з пригощанням їдою, напоями, подарунками чи завдання тілесної шкоди предметами зброї). Сторони можуть не розуміти мови одне одного, однак при цьому передавати зміст інтонацією голосу, виразами свого обличчя, різноманітними позами тіла та жестикуляцією.

У гіршому випадку наслідком примітивного рівня спілкування є те, що співрозмовника трактують як потрібний або непотрібний «предмет».

Ініціатор застосовує шаблони сприйняття, за допомогою яких можна описати даний «предмет», наприклад, великий він або маленький, який у нього одяг, вік і т.д.

Ці зовнішні ознаки можуть виявитись важливими, адже якщо, наприклад, співрозмовник низького зросту, з ним можна не церимонитися, а упевнено займати позицію «зверху».

Коли іншу людину оцінюють як непотрібний об'єкт, що заважає, то відштовхують її агресивними, брутальними словами, фразами чи навіть брутально штовхаючи її руками і т.п. Якщо отримали від співрозмовника бажаний результат, то втрачають подальший інтерес до нього і не приховують цього.

На примітивному рівні співрозмовник нав'язує себе іншій людині, не особливо турбуючись, наскільки адекватно вона його сприймає.

Співрозмовник більше говорить, ніж слухає, він не піклується про позитивне враження у оточуючих.

Примітивний рівень спілкування можна спостерігати, коли доводиться мати справу з бюрократичною системою або з невічливим продавцем.

При використанні примітивного рівня комунікації спостерігається обмежений словниковий лексикон, або ж цілковита відсутність слів; темп мови непомірно швидкий, в інтонації – проявляється зарозумілість, зверхність, глузування. Мета промовця – придушити слухача, збити його з пантелику.

Коли іншу людину оцінюють як потрібний об'єкт, то активно вступають в контакт.

Водночас тілесні контакти, притаманні для примітивного рівня комунікації, відіграють також неабияке значення для позитивних

людських стосунків. Танець, балет, пантоміміка використовують найпростіші людські невербальні пози-жести-символи, які є зрозумілими для людей більшості народів. Такими ж елементарними звуковими сигналами послуговується музика щоб виразити увесь спектр людських емоцій та переживань. Найелементарніші візуальні, тактильні контакти необхідні для будь-яких стосунків, вони матимуть власне значення і семантичне прочитання на наступних комунікативних рівнях, про що йтиметься нижче.

Стандартизований (формально-рольовий) рівень спілкування. Така комунікація виникає тоді, коли зміст і засоби спілкування є чітко регламентованими.

При стандартизованому рівні спілкування взаємодія людей відбувається за певними стандартами, шаблонами. При цьому сторони можуть не знати майже нічого про співрозмовника, про його реальні потреби, наміри і т.п.

Тут комунікація здійснюється у форматі «контакту масок»: «маски з нульовим контактом» (я вас не чіпаю - ви мене не чіпайте); «маска хижака» (маска агресивності); «маска потенційної жертви» (аби не накликати на себе гнів або глузування інших).

«Маски з нульовим контактом» – формальне спілкування, коли відсутнє прагнення зрозуміти і враховувати особливості особи співрозмовника, використовуються звичні маски (ввічливості, строгості, байдужості, скромності, співчутливості) — набір виразів обличчя, жестів, стандартних фраз, що дозволяють приховати істинні емоції, відношення до співрозмовника. У міському ритмі життя контакт масок нерідко необхідний в деяких ситуаціях, щоб люди не «зачіпали» один одного без потреби, щоб «відгородитися» від співрозмовника.

«Світське (ритуальне) спілкування» – безпредметне підтримання розмови, тобто люди говорять не те, що думають, а те, що належить говорити у подібних випадках; це спілкування закрите, тому що думки людей на те або інше питання не мають жодного значення і не визначають характеру комунікацій.

За певних ситуацій слід користуватися масками, оскільки іноді наш фактичний настрій не доречно показувати співрозмовникам, так як будь-який відступ від «норми» може бути неправильно сприйнятим.

Невеселий настрій при спілкуванні з клієнтом, або надмірно піднесений настрій на поминках буде не зовсім доречний.

Водночас, постійне формальне спілкування в масці дуже заважає проявам власного «Я». Якщо доречно бути ввічливим і стриманим на вулиці, то в спілкуванні з коханою (коханим), друзями це матиме руйнівний вплив на стосунки.

У буддистській філософії розроблені техніки «надягання масок», оскільки маска є шляхом до самовдосконалення – придушення недоліків свого «Я».

Наприклад, якщо особа прагне позбутися від надмірної сором'язливості, то надягає маску сміливої, рішучої, навіть децю нахабною людини.

Формально-рольовий рівень спілкування присутній у грі акторів «другого плану» в театральних постановках чи кінофільмах. При цьому для розвитку сюжету з'являються другорядні персонажі, щоб розпочався новий поворот подій (кадр), або завершилась попередня сцена.

«Я не можу управляти напрямом вітру, але завжди можу так поставити вітрила щоб досягти своєї мети». О. Уайльд

Маніпулятивний рівень спілкування. Маніпулятивне спілкування скероване на отримання односторонньої вигоди від співрозмовника, використовуючи різні прийоми (лестоцї, залякування, «пускання пилу в очі», обман і т.п.) залежно від особливостей особи співрозмовника.

Маніпулювання – це використання під час взаємодії людей певних засобів, ситуацій для отримання необхідного результату (одноосібної користі).

Поняття маніпулювання (від лат. слова manus, manipulation) вживалося в значеннях, зокрема: хобот слона, абордажний гак, натовп, шайка змовників, загін воїнів; рукопашний бій, боротьба, сутичка; сила, могутність, хоробрість; влада, насилля, підупадання під чийось владу; рука, передавати з рук в руки; знання, отримане безпосередньо, ясне, зрозуміле, очевидне, загальновизнане знання; праця, діяльність; твір, художній твір.

Для ініціатора, який обирає маніпулятивний рівень спілкування, партнер – «суперник» в грі, яку обов'язково необхідно виграти. При цьому виграш означає вигоду: якщо не матеріальну або життєву, то хоча б психологічну.

Подібний рівень спілкування - невід'ємна частина багатьох професій (дипломат, менеджер з продажу). Часто маніпуляція запозичує від попереднього стандартизованого рівня - метод одягання масок у формі імітації - зацікавленості, чемності, зверхності, злості, нахабності і т.п. Погрози і лестоцї стають крайніми формами маніпулятивного рівня спілкування.

Маніпулятивна мотивація людини спонукає її надягати маску будь-якого іншого з комунікативних рівнів. Розпізнати маніпуляцію можна по загальній неприродності ситуації.

Маніпулятивні прийоми присутні в телесеріалах («мильних операх»), що робить їх популярними серед певних категорій глядачів (зокрема

жінок). Цей успіх їм забезпечують певні «етичні правила жанру», які (як військовий статут) режисери пам'ятають і виконують:

- герої не вживати нецензурних виразів, уникають незрозумілих (іноземних) слів;
- сюжети не торкаються тем бандитизму чи незаконного тюремного покарання;
- сімейні розбіжності і конфлікти сприяють її зміцненню;
- до праці прислуги, шоферів, дрібних торговців та інших соціально вразливих верств герої ставляться з пошаною;
- немає сцен, в яких є некваліфіковані лікарі, та інші неестетичні об'єкти, коли ж такі з'являються, то зразу ж піддаються осуду;
- уникають негативних слів на адресу президента країни;
- уникають згадок про усякого роду сексуальні відхилення.

Таким чином, сцени «мильних вистав» викликають тільки позитивні емоції, заповнюють нестачу в глядачів позитивних емоцій.

Конвенційний рівень спілкування (одноразові угоди). Характерний тим, що: або людина відчуває потребу в контакті, яку не вдається повністю задовольнити через байдужість іншого; або такої потреби людина не відчуває, але змушена спілкуватися, бо до неї звернулася інша особа.

При цьому сторони намагаються визначити роль партнера та його очікування, а також дати зрозуміти іншій стороні про власну позицію та власні інтереси. Кожний з партнерів має право погодитися або не погодитися з цими очікуваннями.

Якщо учасники вибирають незгоду (конфронтацію), то спілкування поступово згасає, залишаючи за партнерами право на власну думку. Якщо ж учасники згоджуються, тобто підтверджують взаємні ролеві очікування, то це приводить до того, розкриття ролевої взаємодії.

Контакт на конвенціональному рівні вимагає від партнерів вищого рівня культури спілкування, який можна вважати прийнятним для вирішення особистих і міжособистісних цілей.

Ігровий рівень спілкування. На цей рівень люди виходять лише з тими, яких хоча б трохи знають і до яких є певне відчуття - якщо не взаємне, то таке, що не затьмарена розчаруваннями. «Грати» можна по-різному: радісно сприймати думки співрозмовника, не руйнувати контакту (конгруенція) або ж піти на конфронтацію з партнером, щипнути його, примусити розлютитися, здивуватися і ін.

За зовнішніми ознаками «гра» - конфронтація схожа на маніпуляцію, проте відчуття, які суб'єкт має до партнера, істотно відрізняються: маніпулятор байдужий до іншого, виграш і самоутвердження для нього

самоціллю. Натомість ставлення «Гравця» до співрозмовника не є байдужим.

Ігровий рівень спілкування, що ґрунтується на імпровізаційних формах, які можуть бути несерйозними, жартівливими, навіть гротескними.

Так, кілька приятелів, жваво розмовляючи і обмінюючись жартами, не помічають, як вибудовується досить довгий логічний ланцюжок.

Кокетство жінок - також один з найяскравіших прикладів спілкування на рівні взаємної гри.

Цей рівень спілкування безпосередньо пов'язаний з почуттям гумору, він дуже важливий для будь-яких неформальних відносин. Сімейні відносини навряд чи будуть достатньо гармонійними і постійно оновлюватися без взаємної гри і гумору. Люди з певним типом характеру і темпераменту застосовують ігровий рівень в розмовах, що вимагають зовсім іншого рівня спілкування. Це не означає, що вони не здатні до серйозних дій, просто це наслідок певного складу психіки – гіпертимної акцентуації (життєрадісні, енергійні).

До слова сказати, якщо нас надмірно дратують подібні оптимісти, варто задуматися, чи не занадто ми серйозно ставимося до життя?

Діловий рівень спілкування. Передбачає не звичайні ділові контакти, а вид людських взаємин. Ділові контакти нерідко нагадують маніпулятивне або стандартизоване спілкування.

Спілкуючись на діловому рівні, люди виносять з контактів не тільки певні «плоди» спільної діяльності, але і стійкі відчуття довіри, взаємної прихильності. І якщо спілкування на ігровому рівні переважно святкове, то на діловому рівні воно набагато серйозніше, глибше і одночасно відрізняється буденністю.

Під час ділового спілкування враховують особливості особи, її характер, вік, настрій співрозмовника, але інтереси справи є більш значущими, ніж можливі особисті відмінності. Діловий рівень спілкування в повсякденному житті застосуємо до людей, з якими необхідно дотримуватися певної дистанції. Діловитість - це ще й свідоме, серйозне сприйняття співрозмовника, тому цей рівень спілкування в якійсь мірі можна застосувати не тільки в ділових підприємницьких відносинах. У сімейному житті цей рівень дозволить уникнути примітивних контактів.

Наприклад, суперечка через миття посуду в сім'ї буде залагоджено швидше, якщо вирішувати цю проблему на діловому рівні спілкування.

Неправильна формула поведінки, проблема не вирішується, контакт відбувається на примітивному рівні, рівні чисто особистих емоцій:

-Я втомилася щодня мити посуд по п'ять разів на день!

-А я хіба не втомлююся, коли щодня ходжу на роботу?

Правильною формулою буде наступна поведінка:

-Я втомилася щодня мити посуд по п'ять разів на день!

-Я тебе розумію, але я ще і щодня ходжу на роботу. Давай домовимся так, я буду мити посуд на вихідних, коли я вільний. Або, якщо хочеш, ми можемо розпланувати графік, і чергуватися по парних і непарних днях.

Духовний (дружній) рівень спілкування. Вважається найвищим рівнем людського спілкування, адже на цьому рівні партнер сприймається як носій духовного начала, до якого у нас високі почуття: від дружби до любові. Бесіда на найбуденнішу тему може бути більш духовною, ніж розмова про літературу.

Духовне міжособистісне спілкування передбачає взаємне дружнє ставлення співрозмовників. Вони мають спільні інтереси, тривалі стосунки, можуть обговорити будь-які теми, зокрема інтимні, не публічні.

Товариш приймає друга таким, яким він є без «масок», зрозуміє його, зважаючи на міміку, рухи, інтонацію. Таке спілкування можливе тоді, коли кожний знає співрозмовника як особистість, знає його цінності, інтереси, переконання, темперамент, передбачає його реакції.

Духовний рівень спілкування проявляється у взаємодії близьких родичів, друзів. Сповідь священникові, щира розповідь про себе неодмінно передбачає глибоке духовне спілкування.

Рисою духовного рівня спілкування є неспішний темп мови, причиною якого є особливе довірче ставлення до співрозмовника, до спілкування з ним.

Невірна модель поведінки: Вона показує Йому зошит своїх шкільних віршів, а Він, замість того щоб виявити зацікавленість, відпускає репліку: «Я думав, що Ти про щось серйозне».

Вона пропонує Йому спілкування на духовному рівні, Він же сприймає це на рівні примітивно-діловому.

Вірна відповідь: «А в тебе виходили непогані вірші».

Він повинен так сказати, навіть якщо це буде не зовсім правдою.

Тема 13. Правила і методи проведення тренінгів

Інтерактивні методи групової взаємодії та навчання

Інтерактивні методи – форма навчання, у процесі якого учасники перебувають у режимі бесіди, діалогу між собою.

При цьому організатор та учасники – рівноправні, рівнозначні суб'єкти. Інтерактивна взаємодія виключає домінування одного учасника навчального процесу



над іншим, однієї думки над іншою. Під час такого спілкування учні вчаться бути демократичними, спілкуватися з іншими людьми, критично мислити, ухвалювати обґрунтовані рішення.

Принципи інтерактивного навчання:

Принцип активності. Для досягнення поставлених цілей кожен учень має брати активну участь у процесі спілкування і активно взаємодіяти з іншими.

Принцип відкритого зворотного зв'язку. Забезпечення можливості висловлення учасниками групи думок, ідей чи заперечень щодо поставлених завдань. Саме завдяки активному використанню зворотного зв'язку учасники групи дізнаються, як інші люди сприймають їхню манеру спілкування, стиль мислення, особливості поведінки.

Принцип експериментування. Забезпечення активного пошуку учнями нових ідей і шляхів вирішення поставлених завдань. Цей принцип дуже важливий і як зразок стратегії поведінки в реальному житті, і як поштовх до розвитку творчості й ініціативи особистості.

Принцип довіри у спілкуванні. Саме на це спрямовано спеціальну організацію групового простору в ході проведення занять: зазвичай використовуваний у роботі прийом розташування учня і вчителя по колу обличчям одне до одного, для того щоб змінити в учнів

стереотипну установку й уявлення про те, як повинні проводити й організовувати заняття і яку роль у них має відігравати вчитель.

. Він означає, що вчитель не прагне нав'язати учням своєї думки, а діє разом та нарівні з ними. Своєю чергою, кожен учень має змогу побувати у ролі організатора, лідера.

Слово "тренінг" походить від англійського "to train", що означає навчати, тренувати.

Тренінг – це цікавий процес пізнання себе та інших, можливість вільного спілкування, засіб опанування знань, формування умінь і навичок, розширення досвіду.

Під час тренінгу створюється неформальне, невимушене спілкування, яке відкриває перед групою варіантів розвитку та розв'язання проблеми. Як правило, учасники задоволені від тренінгових методів навчання – цікавих і не обтяжливих.

Мета і компоненти тренінгу

Мета тренінгу

Тренінг має певну мету:

- набуття учасниками нових навичок та умінь;
- опанування нових технологій у професійній сфері;
- зменшення небажаних проявів власної поведінки (наприклад надмірної нерішучості і т.п.), стилю неефективного спілкування та реагування;
- зміна або розширення розуміння певного питання;
- підвищення в учасників позитивного ставлення до себе;
- пошук ефективних шляхів розв'язання певних проблем;
- зацікавлення та активізація учасників щодо розв'язання важливої проблеми тощо.

Компоненти тренінгу

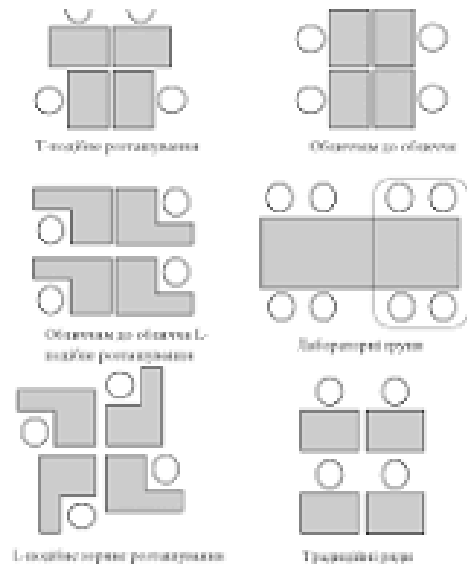
Тренінг має такі «атрибути»:

- тренінгова група;
- обладнане приміщення та приладдя для тренінгу;
- організатор (тренер);
- правила групи;
- атмосфера взаємодії та спілкування;
- структура тренінгового заняття;

- о оцінювання ефективності тренінгу.

Учасники і простір тренінгу

Тренінгова група - це спеціально створена група (від 5 до 15 осіб), учасники якої за сприяння ведучого включаються в інтенсивне спілкування, спрямоване на досягнення визначеної мети та вирішення поставлених завдань.



Тривалість заняття від 45 хвилин до 3 годин в день з перервами на 20 хв. Декілька днів об'єднуються в марафон. Під час коротких перерв учасникам доцільно пропонувати напої (чай, каву, воду, соки тощо), можна й легку їжу (бутерброди, цукерки, печиво тощо).

Робочі місця для учасників у приміщенні можуть бути розташовані по-різному:

Слід уникати «аудиторного» та «шкільного» розміщення учасників.

Доцільно стільці для учасників розташовувати півколом - це сприяє створенню неформальної атмосфери, забезпечує можливість кожному бачити всіх учасників тренінгу, підкреслює рівнозначність позицій усіх

учасників. Це сприяє створенню атмосфери відкритості, розвитку довіри, уваги та інтересу учасників одного до одного.

Правила поведінки під час тренінгу

Розпочинати спілкування в групі рекомендовано з спільного визначення правил. Вони забезпечуватимуть сприятливу атмосферу для спілкування у групі

Основні правила тренінгу:

○ Цінувати свій і спільний час ○ Ставитись з повагою до кожного ○ Позитивний настрій ○ Говорити від свого імені ○ Кожна думка важлива ○ Добровільна активність ○ Сміливо висловлюватися ○ Говорить той (та), хто підняв руку ○ Промовляти гучно, чітко, красиво	○ Обговорюємо сказане, а не промовця ○ Обдумав, підібрав слова, висловився ○ Вислухав, висловився, вислухав ○ Думку доводити доказами ○ Погоджуватись лише тоді, коли згідний (-а) ○ Право на помилку ○ Право сказати «стоп» ○ Конфіденційність: усе що відбулось - таємниця
---	--

Ці правила визначаються і приймаються на початку тренінгу всіма учасниками групи і потрібні для того, щоб кожний міг : а) працювати в комфортних умовах; б) отримувати інформацію самому й не заважати отримувати інформацію іншим у зручний для кожного спосіб; в) відверто, без побоювань висловлювати свої думки; г) дозволити собі спонтанні, попередньо не зважені вислови, що наближатиме тренінг до реального життя; д) бути впевненим, що надану ним інформацію використають тільки в інтересах учасників.

Ведучий спілкується з учасниками «на рівних», є таким самим учасником тренінгової групи, як і всі інші учасники. Одночасно він є й каталізатором усіх процесів, що відбуваються в групі на шляху до досягнення визначеної мети тренінгу (для цього він має уважно оцінювати настрій кожного учасника.

План тренінгового заняття

Проведення тренінгу відбувається за приблизним планом. Природно, це не означає, що тренінг пройде повністю так, як було заплановано, проте план допоможе дотримуватися основних питань, які мають бути опрацьовані в ході роботи групи.

Під час тренінгу неодмінно виникає багато побічних тем для обговорення, і кожна з них виявляється більш чи менш привабливою для учасників. Завчасно складений план допоможе дотримуватися обраної теми, дістатися бажаної мети.

Зміст, процес і методи проведення тренінгу

Для учасників ситуація потрапляння в групу є певною мірою хвилюючою, тому що людина в групі прагне з одного боку, до об'єднання із учасниками, а з іншого - виокремлення себе серед інших.

Тому спілкування учасників у ході тренінгу слід поєднувати: **зміст, процес, методи спільної роботи.**

- **Зміст** тренінгу - це тематика (ідеї, питання, закономірності явищ), що вивчається під час роботи.
- **Процес** тренінгу - це те, як взаємодіють учасники тренінгу під час навчання, яку атмосферу створюють, які ролі відіграють, як впливають один на одного.
- **Методи** тренінгу - це те, в який спосіб організовано взаємодія (дискусія, робота у складі малих груп тощо).

Обираючи методи тренінгу, слід урахувувати: рівень знань учасників з даної теми; кількість учасників в групі; тривалість взаємодії; розміри та умови приміщення.

Методи групової взаємодії

Робота у складі всієї групи

Заняття у складі групи передбачає, що всі учасники сидять разом, а їхня увага зосереджена на одному з учасників групи. Такий вид роботи, як правило, застосовується:

- під час початкового привітання та вступної частини щоденних занять;
- коли треба вислухати одного або декількох промовців, під час презентації перед аудиторією;
- під час обміну результатами роботи, виконаної у складі малих груп;
- наприкінці тренінгу для підбиття підсумків і завершення заняття.

Переваги групової роботи полягають у тому, що з інформацією та досвідом можуть ознайомитися всі члени групи.

Робота в малих групах

На відміну від занять у складі всієї групи, заняття в малих групах (від 2-х до 5 людей) передбачає активність учасників, їхню жваву взаємодію одного з одним, виявлення творчості в інших формах.

Метод малих груп зручний у застосуванні, коли учасникам потрібно:

- ближче познайомитися один з одним;
- розв'язати завдання, поставлені ведучим;
- спланувати, як представити інформацію для інших груп;
- відпочити, набувати навиків говорити і слухати одне одного, адаптуватися серед незнайомих людей.

Групи обговорення

Доцільно створювати щоб швидко прийняти не дуже складне рішення, як от назвати теми, що їх учасники хотіли б обговорити. Від учасників не вимагається розв'язання цих проблем.

Обговорення має тривати до 10 хвилин.

Пари

Завдання, призначені для пар, необхідно добирати дуже ретельно. Вони мають бути короткими, щоб учасники не могли зайти у глухий кут, якщо пари не спрацюються.

Попарно зручно працювати:

- для початкового знайомства;
- коли один учасник більш обізнаний може передати знання напарнику;
- коли люди на основі особистих симпатій обирають собі напарника (напарницю) для вирішення завдань вдвох, наприклад, виконувати дві різні ролі тощо.

Трійки

Взаємодія у цьому випадку триває до 10-и хвилин. У складі трьох осіб зручно працювати, коли треба, щоб двоє людей взаємодіяли між собою, а один спостерігав за ними і робив зауваження. Члени малої групи з трьох осіб розподіляють між собою ролі *промовця, слухача, спостерігача*.

У трійці промовець розповідає, слухач реагує на промову, спостерігач не бере участі в розмові, а спостерігає та записує свої зауваження («погляд збоку»), а наприкінці вправи коментує враження від почутого.

У таких вправах члени трійки по черзі міняються ролями в певному порядку, щоб кожний з них побував у всіх трьох ролях.

Змінні групи: ротаційні трійки, карусель

Вправи потребує 9 і більше учасників, сприяють активному, ґрунтовному аналізу й обговоренню певних проблемних тем з метою їх осмислення.

Ротаційні трійки: Учасники об'єднуються в трійки так, щоб кожна з них бачила трійку праворуч і трійку ліворуч. Разом усі трійки мають утворити коло.

Ведучий задає учасникам завдання або запитання (однакове для всіх), що потребує неоднозначної відповіді. Кожен у трійці по черзі має дати свою думку щодо питання.

Після короткого обговорення пропонується учасникам розрахуватися на 1, 2, 3. Учасники з номером 2 переходять до наступної трійки за годинниковою стрілкою, а з номером 3 переходять через одну. Учасники з номером 1 залишаються на місці й є постійними членами трійки. У результаті перестановки виникне зовсім нова трійка.

Ведучий знову задає учасникам завдання або запитання і робота продовжується.

Карусель: 1. Стільці ставлять у два кола. Учасники, що сидять у внутрішньому колі дивляться назовні, а в зовнішньому – до центру. Таким чином, учасники дивляться в парах один на одного. Ведучий задає учасникам завдання або запитання. Після обговорення в парах учасники з зовнішнього кола за сигналом ведучого пересуваються на один стілець вправо і опиняються перед новим партнером. Мета – обговорити проблемне запитання з усіма учасниками.

Міні-лекції

Тривалість міні-лекції не перебільшує 10-15 хвилин щоб не втомлювати аудиторію і використовуються для того, щоб стисло донести нову інформацію до багатьох людей одночасно – вступні настанови, або фінальні висновки.

Міні-лекції можна проводити окремими учасниками як частини цілісної теми. Між ними застосовуються інші форми: запитання від учасників, рухавки, робота в складі малих груп тощо.

Презентації

Презентації зручні для усного і візуального представлення власних результатів, нової інформації щодо вузького, практичного питання.

Успішна презентація вимагає:

- готовності виглядати й почувати себе впевнено;

- заздалегідь організувати всі технічні умови для проведення презентації (підготувати слайди, демонстраційну апаратуру тощо);
- періодично запитувати учасників чи все зрозуміло, підтримувати зворотний зв'язок;
- бути готовим до непередбачуваних обставин (хтось може не погоджуватися з почутою інформацією).

«Мозковий штурм»

Мета - почути якомога більше ідей на задану тему. Застосовується як для обговорення всією групою учасників, так і в малих групах.

На першому етапі формулюють ідеї, на другому етапі їх оцінюють.

Слід мати велику дошку (аркуш паперу), аби фіксувати почуті ідеї, щоб усі могли їх бачити. Це стимулює увагу і зручно для відбору кращих ідей у ході оцінювання на другому етапі.

Буває доцільно для формулювання ідей розподілити учасників по малих групах, а згодом об'єднати їх для подальшого обговорення й оцінювання у складі всієї групи.

Для ефективного мозкового штурму корисно щоб учасники називали:

- по-перше, імовірними для реалізації;
- по-друге, пропозиції, що здаються, навпаки – найнеймовірнішими.

Такий розподіл може бути продуктивно використаний для початку обговорення та оцінювання ідей. Використання найнеймовірніших відповідей спонукає людей розглядати питання з різних точок зору, запроваджувати нестандартний підхід та враховувати оригінальні погляди.

Аналіз ситуаційних вправ

Ситуаційна вправа - це реальна ситуація, представлена групі для аналізу.

Ведучий може сам описати реальну історію, яка мала місце в житті.

За допомогою цього методу можна проводити аналіз реальних ситуацій, визначати в них ключові проблемні питання, формулювати ідеї щодо можливого розв'язання таких ситуацій.

Аналіз критичних випадків

Це метод докладного розгляду якоїсь однієї події з метою усвідомлення досвіду, формулювання висновків та планування дій, які можуть дати позитивні зміни в майбутньому. Для такого аналізу

учасники повинні мати певні базові знання за темою обговорення, аби легко наводити приклади і формулювати ідеї під час виконання вправи.

Теми для обговорення може запропонувати ведучий або сама група в процесі мозкового штурму.

Рольова гра

Це ефективна навчальна методика, яка має бути добре продумана й організована, щоб забезпечити позитивний вплив.

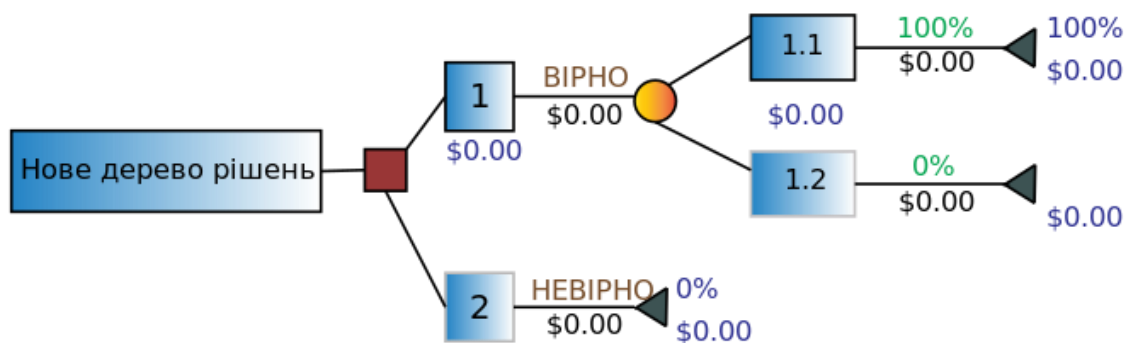
За допомогою рольової гри можна:

- набути досвід використання певних навичок в ігровій ситуації;
- проаналізувати альтернативні способи дій, ідеї, запропоновані для виконання завдання гри, зміни ситуації на краще;
- відпрацювати на практиці певні види поведінки в безпечному середовищі перед тим, як розпочати їх застосування в реальному житті;
- набути впевненості у своїх силах під час практичних дій або репетиції певної події.

Для успішної роботи ведучому слід уміти проводити гру відповідно до вимог до ведучого тренінгу.

«Дерево рішень»

Цей метод використовуються в груповій роботі як візуальний і аналітичний інструмент виявлення варіантів рішень непростих ситуацій або задач, щоб оцінити, розрахувати ймовірні очікувані значення (або очікувану корисність) конкуруючих альтернатив.



Дерево рішень складається з трьох типів вузлів:

- Вузли рішення — зазвичай представлені квадратами
- Імовірнісні вузли — представляються у вигляді кола
- Замикаючі вузли — представляються у вигляді трикутника

Ведучий (або учасники групи) надають для розгляду певну проблему. Робота може проводитися цілою групою. Або мікро групи

на першому етапі самостійно виконують аналіз, а згодом представляють свої результати на загальне обговорення.

- Мельничук І.М. Використання тренінгів у формуванні толерантності майбутніх соціальних працівників. URL: <https://eprints.cdu.edu.ua/1110/1/121-82-88.pdf>
- Огляд інтерактивних методів. URL: <http://multycourse.com.ua/ua/page/19/69#:~:text=%D0%86%D0%BD%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D0%BA%D1%82%D0%B8%D0%B2%D0%BD%D1%96%20%D0%BC%D0%B5%D1%82%D0%BE%D0%B4%D0%B8%20%E2%80%93%D1%84%D0%BE%D1%80%D0%BC%D0%B0%20%D0%BD%D0%B0%D0%B2%D1%87%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%8F%2C%20%D1%83,%E2%80%93%D1%83%D1%87%D0%B5%D0%BD%D1%8C%2C%20%D1%83%D1%87%D0%B5%D0%BD%D1%8C%20%E2%80%93%D1%83%D1%87%D0%B5%D0%BD%D1%8C>

Тема 14. Розвиток «командного духу», емпатії в соціальній роботі

Командотворення (тимбілдинг - team building) — побудова команди, що часто використовується в контексті бізнесу й може бути застосованим до широкого діапазону дій для створення та підвищення ефективності роботи команди.

Ідея командних методів роботи запозичена зі світу спорту та стала активно впроваджуватися в практику менеджменту в 1960–70-ті р.

На сьогодні тимбілдинг є однією з перспективних моделей корпоративного менеджменту, що забезпечує повноцінний розвиток компанії, та одним з найефективніших інструментів управління персоналом.

Побудова команди спрямована на створення груп рівноправних фахівців різної спеціалізації, які спільно несуть відповідальність за результати своєї діяльності й на рівних засадах здійснюють розподіл праці в команді.

Складові процесу командотворення

1. Формування й розвиток навичок командної роботи (team skills), які є основою системи впровадження командного менеджменту. Сюди входять такі навички:

- гармонізація спільної мети з особистими цілями;
- прийняття відповідальності за результат команди;
- ситуатійне лідерство (лідерство під завдання) й гнучка зміна стилю відповідно до особливостей завдання;
- конструктивна взаємодія та самоврядування;
- прийняття єдиного командного рішення й узгодження його з членами команди.

2. Формування командного духу (в англійській літературі — team spirit), тобто сукупності психологічних феноменів, що характеризують неформальне ставлення співробітників до колег й організації. Розвиток командного духу — це комплекс заходів, спрямованих на:

- посилення почуття згуртованості, формування стійкого відчуття «ми»;
- розвиток довіри між співробітниками, розуміння та прийняття індивідуальних особливостей одне одного;
- створення мотивації на спільну діяльність;
- створення досвіду високоефективних спільних дій;
- підвищення неформального авторитету керівників;
- розвиток лояльності учасників програми у ставленні до організації.

3. Формування команди — дії з підбору, оптимізації структури команди й функціонально-рольового розподілу:

- ефективного використання сильних сторін складу команди;
- розподіл ролей в команді для оптимального досягнення результатів;
- формування нової структури внаслідок злиття, поглинення або реструктуризації підприємства;
- створення робочої обстановки під час формування проектних команд;
- налагодження горизонтальних зв'язків усередині колективу, регіональних підрозділів.

У сфері управління персоналом під цим терміном розуміють **короткі події** (від 2 годин до 3 днів) щодо поліпшення роботи в команді: *корпоративні програми, корпоративні свята, корпоративне волонтерство й корпоративна благодійність*.

Побічно під категорію заходів, які приводять до ефекту командотворення належать також святкування дня народження співробітників, дня народження компанії, Нового року. Одним з ефектів таких заходів стає загальна згуртованість колективу, що є складовою роботи з командним духом.

Під командотворенням розуміють внутрішньокolleктивний процес, який спрямований на підвищення згуртованості колективу на основі загальних цінностей та уявлень. Ставить перед собою такі цілі:

- формування навичок успішної взаємодії членів команди в різних ситуаціях;
- підвищення рівня особистої відповідальності за результат;
- перехід зі стану конкуренції до співпраці;
- підвищення рівня довіри й турботи між членами команди;
- переведення уваги учасника із себе на команду;
- підвищення командного духу, отримання заряду позитивного настрою;
- просування команди на лідируючі позиції.

Командний дух: поради, як правильно організувати роботу колективу

Як рухатися в одному напрямку, розуміти людей і створювати справжню команду?

Всесвітньо відомий американський хореограф Твайла Тарп в своїй новій книзі "Звичка працювати разом" ділиться своїм досвідом успішної комунікації з людьми.

Співпраця – це прекрасний спосіб роботи для деяких з нас і неминучий для більшості.

Твайла Тарп зачіпає такі складні питання співпраці, як робота з віртуальними партнерами, з тими, хто вище вас по статусу, роботу з "токсичними" партнерами, роботи в умовах, коли все виходить з-під контролю і багато іншого.

"Звичка працювати разом"

Ось 12 порад про те, як вибудовувати відносини, налагоджувати роботу в різних умовах і при різних типах співробітництва з партнерами, друзями, організаціями, уникати проблем і отримувати користь.

Спільно можна отримати від життя більше

Тільки працюючи в команді можна отримати більше можливостей, знань, влади, ніж кожному поодиноці. Все більше людей сьогодні починає розуміти, що президенти компаній і політики формату "собі на умі", як і інші герої-одинаки, – застарілі рольові моделі. Нехай в ЗМІ про них поки і непогано відгукуються, але нові герої – люди, які знають, як знайти союзників, зібрати команду і рухатися разом до спільної мети.

Розгляньмо будь-який великий проект, і побачимо в ньому співпрацю на рівнях, існування яких всього кілька років тому важко було припускати. Справжні історії успіху сучасності – спортивні команди, політичні кампанії, комерційні підприємства – вони про співпрацю і спільні зусилля.

"Співпраця" – ключове слово XXI століття.

Люди створюють проблеми, змиріться

Так, люди є люди. Вони завжди створюють проблеми. Але – і це дуже istotне "але" – знайти спільну мову простіше з тими, хто має досвід співпраці, ніж з тими, хто без розуму від своєї винятковості.

Згадайте, наприклад, героя "Дива на Гудзоні" – аварійної посадки пасажирського лайнера на воду нью-йоркської річки в 2009 році. Коли незабаром після зльоту літак зіткнувся зі зграєю птахів і обидва його двигуна затихли, капітан судна US Airways Чеслі Салленбергер зумів безпечно приводні літак зі 155 пасажирами і командою на борту. Ніхто не загинув. На питання "як вам це вдалося?", Капітан Салленбергер відповів:

"Не думаю, що тут можна виділити одну причину, їх було багато. У нас був досвідчений і добре навчений екіпаж. Ми з другим пілотом Джеффрі Скайлза скооперувалися і разом вирішували проблеми в міру їх надходження".

Зверніть увагу на ключові слова в його відповіді: *"досвід" ... "екіпаж" ... "разом"*. Салленбергер висловив свою думку гранично ясно. Він став улюбленцем преси та національним героєм, але свою вдалу посадку він вважає спільною перемогою досвідчених членів екіпажу.

Командними гравцями не народжуються, ними стають

Люди день за днем в процесі діяльності виховують в собі командний дух за допомогою *уваги, дисципліни, любові і відданості справі, самовіддачі*, а головне – за допомогою *звички*.

Важливе зауваження: не можна примусити людей до співпраці. Вони можуть працювати в одному офісі або виконувати свої обов'язки в рамках роботи команди, але якщо вони не зацікавлені в спільній справі – толку не буде. Без особистої участі – на емоційному рівні – багато чого не добитися.

Співпраця починається з ставлення

Співпраця – річ практична, це спосіб працювати в гармонії з оточуючими, але починається воно з світосприйняття, з людини.

Задумайтесь: чи не криється проблема в вас самих? Як ви ставитеся до співпраці?

- Чи відчуваєте ви щиру прихильність до друзів, родичами і коханим?
- Чи можете застосувати способи спілкування з ними в колективній роботі з партнерами?
- Чи не відштовхуєте людей зайвою чесністю?
- Ділитеся ви інформацією з колегами?
- Як реагуєте на проблеми?
- Чи підтримуєте спільну мету?

Відповіді на ці запитання допоможуть зрозуміти, чи хочете ви насправді бути частиною чогось більшого і більш значущого, ніж ви самі, робити внесок в загальну справу і приносити користь.

До співпраці необхідно звикати.

Перший час необхідність ставити результат спільного проекту вище власних інтересів може здаватися ненормальною і неправильною, але

подолавши почуття дискомфорту – і ви на вірному шляху. Спробуйте змінити своє ставлення, і подивіться, як відреагує команда.

Якщо є можливість, працюйте з тими, хто кращий за вас

Якщо ви керівник, не бійтеся працювати в команді досвідчених, розумних і товариських людей. Спостерігайте за ними і вчіться. Досить скоро ви відчуєте, що більше не сприймаєте команду як ліниве нав'язане зло, і знайдете нові можливості і досягнете нових вершин.

Навіть якщо колеги розумнішими? Працелюбні? Кмітливим? Більше обдаровані уявою? Так. Це як теніс: можна поліпшити свої навички, тільки граючи з партнерами вище рівнем.

Не бійтеся працювати зі складними партнерами

Партнер повинен бути складним. Творчі розбіжності між відкритими один одному партнерами можуть обернутися новими ідеями. Тоді в разі вдало сформованих взаємин один плюс один завжди дадуть більше, ніж два.

Чітка мета – основа успішного співробітництва

Продумана і чітко сформульована загальна мета – основа успішного співробітництва.

В Японії в деяких компаніях завдання і рішення складають за допомогою системи "ринги". Це спосіб зібрати думки всіх, кого торкнуться наслідки прийняття того чи іншого рішення. Працює вона так: спочатку створюється документ. Потім він обговорюється. У міру обговорення в документ вносяться зміни до тих пір, поки всі учасники не будуть з ним згодні.

Далі все, хто має відношення до ухваленого рішення, підтверджують свою згоду з документом, поставивши на нього особисту печатку. Занадто затягнуто і забирає багато часу? Зовсім ні, тому що, погодившись з рішенням, ніхто в подальшому не піддає його сумніву і не пропонує свої корективи. Всі працюють і стараються.

Складіть розклад і дотримуйтеся його

Перша група Твайла Тарп складалася суцільно з блискучих жінок – розумних, талановитих, сильних і незалежних. Вони пропрацювали

разом п'ять років. Без зарплати. Головна різниця між цим і будь-яким проваленим проектом – в дисципліні. Вони склали розклад і строго його дотримувалися. Навіть якщо іноді не було коли, лінь, незручно, не до того. Вони приходили на репетицію вчасно і завжди були готові працювати. Співпраця не складеться, якщо зустрічатися "як-небудь".

Чим раніше буде складено розклад і затверджений порядок спільної роботи, тим менше перешкод зустріне на шляху розвитку вашої команди як єдиного цілого.

Необхідна умова співпраці – залученість всіх учасників

При чому залучати можна не тільки керівників і членів команди, а й усіх, хто має якесь відношення до проекту.

Наприклад, Starbucks запустила сайт під назвою "Моя ідея для Starbucks", на якому шанувальники бренду можуть внести пропозиції щодо поліпшення улюбленої кав'ярні. Менеджмент вивчив їх всіх, а кращі виставив на голосування серед відвідувачів. Сайт зібрав близько сімдесяти тисяч побажань.

Пристосовуйтеся до змін і зберігайте буддійський спокій

Ніщо не постійне, все завжди буде змінюватися, як всередині, так і поза командою. Але це ще Чарльз Дарвін в 1859 році сказав:

"Виживають не найсильніші види і не найрозумніші, а ті, хто краще за інших пристосовується до змін".

Вам буде набагато легше пристосовуватися до змін, якщо ви будете дотримуватися такої точки зору:

Реальність або ідеальна за винятком кількох проблем, або – якщо я перебуваю в буддійському спокої – ідеальна повністю.

Ваше сприйняття дійсності – проти хаосу. Навіщо дозволяти хаосу перемагати?

Робіть краще те, що здатні, з тими ресурсами, які у вас є, в кожен окремо взятий день.

Дякуйте

Головний партнер не завжди той, хто таким здається. Найбільш непомітні партнери часто вкладають в успіх більше всіх. Приймайте пропозиції та ідеї від усіх підряд. Радійте будь-яких пропозицій, якщо вони на користь вашому проекту. І висловлюйте подяку. При першій-ліпшій можливості, по дюжині раз в день "спасибі" ніколи не буває зайвим.

Співпраця – це Любов

Наше життя – театр. Театр, в якому всі ми граємо головну роль у п'єсі, написаної для самих себе. І фінал її залежить не тільки від того, хто ви, але і від того, як ви будете взаємодіяти з іншими персонажами п'єси.

Зрештою, кожне співробітництво – це історія кохання.

І хоч шлях цей нелегкий, він не лякає. Пройдіть його правильно. Пройдіть його разом. Діліться один з одним. Намагайтеся зробити один одного кращими. Стійте один за одного, коли хтось із вас не справляється. Обіймайте один одного, коли все вийде. Турбуйтеся при ураженні і радійте перемогам. Шлях важливіший за мету.

Все дуже просто: якщо кожен крок на шляху буде вірним, результат не розчарує.

Ділові справи «командний дух»

Мета: поліпшувати комунікацію між членами групи, створювати доброзичливий психологічний клімат, розширювати досвід групової взаємодії, перевірити як лідери взаємодіють з колективом, формувати командний дух і взаємовиручку, розширювати досвід групової взаємодії, поліпшувати комунікацію між членами групи, створювати доброзичливий психологічний клімат.

«Погляд в одну сторону»

Мета: поліпшувати комунікацію між членами групи.

Учасники розміщуються в приміщенні так, щоб відстань між сусідами становила не менше 70 см, і стають обличчям в одному напрямку, до дверей. За сигналом ведучого учасники заплющують очі й підстрибують на місці. При цьому кожен із них повертається в будь-яку сторону на 90°, 180°, 240° чи 360°. Учасники розплющують очі й мовчки дивляться одне на одного. За наступним сигналом ведучого вони мають знову заплющити очі й стрибнути так, щоб стати обличчям в одну сторону. Щоб виконати це завдання, учасники можуть домовлятися між собою за допомогою жестів і міміки.

«Коло спільних інтересів»

Мета: створювати доброзичливий психологічний клімат, розширювати досвід групової взаємодії.

Ведучий пропонує учасникам дізнатися, що їх об'єднує і по новому відкритися одне перед одним. Для цього учасники стають в коло, а хтось із охочих – у центрі. Цей учасник говорить про свої вподобання, приміром, «Я люблю котів» або «Я захоплююсь оригами». Той, хто поділяє захоплення цього учасника, підходить до нього, бере його за руку й говорить про свої інтереси. У такий спосіб учасники утворюють ланцюжок. Наприкінці вправи останній і перший учасник беруться за руки й замикають коло.

«Природжений лідер»

Мета: розширювати досвід групової взаємодії, перевірити як лідери взаємодіють з друзями в колективі.

Ведучий заздалегідь створює лінію перешкод – хаотично розставляє в приміщенні столи й стільці або інший інвентар. Ведучий зауважує, що в кожному колективі є лідери – люди, які спрямовують, підносять дух, розподіляють обов'язки. Відтак пропонує учасникам групи перевірити свої лідерські навички. Для цього учасники стають у колону, а лідер – позаду неї обличчям назад. Той учасник, який очолює колону, має рухатися вперед, а лідер спрямовувати його й долати лінію перешкод.

«Вавилонська вежа»

Мета: формувати командний дух і взаємовиручку.

Учасники діляться на дві команди. Кожен учасник отримує картку з індивідуальним завданням. Приміром, «Вежа повинна мати 10 поверхів», «Вежа повинна мати коричневий контур», «Над вежею має майоріти синій стяг», «У вежі повинно бути 6 вікон», «На третьому поверсі має бути балкон» тощо. Однак показувати комусь картку чи спілкуватися з іншими учасниками – не можна. Завдання кожної команди – протягом 7 хв намалювати Вавилонську вежу. По завершенні ведучий запитує, чи важко було виконувати завдання, що саме зумовило труднощі, наскільки успішною була взаємодія у групі тощо.

«Колективний дух»

Мета: розширювати досвід групової взаємодії, поліпшувати комунікацію між членами групи.

Учасники малюють на аркуші ватману фігуру, що уособлює колектив, приміром, силует людини чи будівлю дитячого садка. Кожен

учасник протягом 1 хв продумує, які манери поведінки та установки будуть корисними для спільної роботи, а які – ні. Коли час сплине учасники записують в середині фігури ключове слово –назву якості чи почуття, яке допоможе ефективно взаємодіяти в колективі. А поза межами фігури зазначають те, чого вони хотіли б уникнути під час групової взаємодії. Після чого учасники підбирають для фігури назву.

«Навіщо мені потрібен колектив»

Мета: формувати командний дух і взаємовиручку.

Ведучий запитує: «Навіщо вам потрібен колектив? Як він може допомогти вам досягти індивідуальних цілей? Назвіть дві найважливіші цілі». Учасники по черзі відповідають, а ведучий записує їхні відповіді на окремих картках. Потім переміщує картки й роздає їх учасникам. Протягом 15 хв. Вони мають обмінюватися картками між собою, намагаючись знайти картки зі своїми цілями. По завершенні усі сідають в коло і обговорюють, чи зібрали вони картки зі своїми цілями, чи з'явилися в когось нові цілі, чи змінилися їхні пріоритети протягом гри тощо.

«Командний вузол»

Мета: створювати доброзичливий психологічний клімат, формувати командний дух і взаємовиручку, запобігати конфліктам, розширювати досвід групової взаємодії, поліпшувати комунікацію між членами групи.

Учасники стають у шеренгу. Ведучий дає їм довгу товсту мотузку. Кожен учасник береться за неї двома руками. Завдання учасників – не пускаючи мотузку із рук, зав'язати її у «командний вузол».

«Проективний малюнок»

Мета: створювати доброзичливий психологічний клімат, формувати командний дух і взаємовиручку, запобігати конфліктам, розширювати досвід групової взаємодії, поліпшувати комунікацію між членами групи.

Ведучий пропонує учасникам намалювати колективний портрет групи. При цьому зауважує, що кожен учасник може намалювати лише один елемент. По завершенні вправи ведучий запитує учасників:

Чи легко було намалювати портрет? Що заважало це зробити?

Що нового ви дізналися про свій колектив?

Ігри-вправи на розвиток емпатії

- https://stud.com.ua/127609/pedagogika/igri_vpravi_rozvitok_empatiyi

Емпатія - дослівно «відчуття всередину», «спів-відчуття». Здатність до емпатії життєво необхідна всім, а педагогам необхідна ще і професійно.

Часто проблеми спілкування і взаємин кореняться саме в її відсутності у партнерів. Багато хто навіть не здогадуються, наскільки глибше і тонше могли б бути їх взаємини, навчися вони «чути вухом іншого» і «бачити оком іншого», тобто знайди вони цю дивовижну здатність, коли один настільки переймається почуттями іншого, що ніби ототожнює себе з ним, а це породжує взаєморозуміння і довіру.

Вправа «Секрет»

Учасники розбиваються на групи по 6-8 чоловік. Кожен пише на папірці (так, щоб інші не бачили) свій секрет. (Це повинен бути справжній секрет, тобто реальна таємна думка або бажання автора, але він повинен бути не настільки інтимним, щоб його не можна було ні з ким обговорювати). Папірці згортаються, поміщаються в капелюх, а потім кожен витягує собі чийсь секрет (необхідно, щоб кожен отримав чужий секрет). Хвилину-дві кожен учасник вживається в образ тієї людини, у якого може бути цей секрет, намагається зрозуміти його почуття, переживання, пов'язані з секретним бажанням або думкою. Потім по черзі учасники діляться дісталися їм секретами, при цьому передаючи всю гаму пов'язаних з ними почуттів.

Після завершення гри учасники обмінюються враженнями, звертаючи увагу на те, як вдалося іншому співпереживати в переживання автора секрету, наскільки адекватно ці почуття передані.

Вправа «Плюси-мінуси»

Гра проходить в парах. Кожен учасник пише на папірці чотири свої позитивні і чотири негативні якості. У парі відбувається обмін цими записками. Тепер кожен учасник вживається в образ свого партнера, намагаючись відчувати, як той живе, що переживає в різних ситуаціях, маючи названими якостями. Через дві-три хвилини один учасник розповідає іншому «про себе», що має якості, отримані від партнера. Другий слухає. Потім йде обмін ролями.

Завершивши гру, партнери обговорюють, наскільки їм вдалося емпатичних зрозуміти один одного, діляться один з одним тими відкриттями, які їм приніс цей досвід. На закінчення можливо об'єднаною обговорення ходу гри.

Вправа «Спогади»

Учасники розсаджуються парами один проти одного. Один згадує будь-яку подію свого життя. Він вільно сидить і, що не демонструючи свої емоції, думає про цю подію. Партнер, сидячи навпроти, уважно спостерігає за ним. За найменших рухів і змін особи, пози і т.п. він повинен зрозуміти, про що згадує його напарник: як давно відбулося це подія, приємне воно чи ні, важливе або не дуже, чи має воно продовження в сьогоденні і т.д. Про все це читає по обличчю розповідає своєму партнеру, той повідомляє, наскільки ці висновки точні. Потім учасники міняються ролями.

Вправа «Обмін ролями»

Розігрується будь-яка сцена. Ведучий по ходу її розвитку пропонує «артистам» час від часу мінятися ролями і а) продовжувати сцену в іншій ролі; б) ділитися з партнером і глядачами своїми почуттями і переживаннями з нової ролі. Кожен отримує можливість детально висловитися. Потім ведучий повертає учасників в їх колишні ролі і після нетривалої дії повторює завдання розповісти про свої почуття, пережиті в сцені з позиції першої ролі. Так може відбуватися кілька разів, в основному на розсуд ведучого, коли він відчує, що настає момент, коли доцільно дати можливість гравцям спробувати емпатичних зрозуміти один одного.

Вправа «Внутрішній голос»

Розігрується будь-яка сцена, діалог. Людина, що грає «внутрішній голос» стоїть за своїм персонажем. Його завдання - промовляти почуття, не висловлювані вголос репліки, думки.

Вправа «Я за тебе відповідаю»

З групи викликається доброволець. Він вибирає собі партнера - ту людину, з ким у нього виникло найбільше порозуміння. Ці двоє сідають поруч і домовляються, хто за кого зараз буде відповідати. Група задає питання одному гравцеві з цієї пари. Відповідає на ці питання іншим, прагнучи вгадати, як би на них відповідав його напарник. Напарник же мовчить і слухає, відзначаючи подумки, де відповідає за нього гравець потрапив в точку, а де помилився. Потім гравці міняються ролями.

Тренінгове заняття з розвитку емпатії у підлітків

- <https://vseosvita.ua/library/treningove-zanatta-z-rozvitku-empatii-u-pidlitkiv-129376.html>
Мета: сприяти розвитку емпатії.

Обладнання: папір формату А1, А4, ручки, маркери, олівці.

Як ви думаєте, що таке емпатія і чи важливо вам розвивати в собі цю якість, відповідь аргументуйте?

Міні-повідомлення «Емпатія та її роль у людських взаєминах»

Емпатія (співпереживання) — розуміння відносин, почуттів, психічних станів іншої особи в формі співпереживання.

Слово «емпатія» походить від римського «*patho*», що означає глибоке, сильне, чутливе почуття (відчуття), близьке до страждання. Префікс «ем» означає спрямований (скерований) усередину.

Емпатія пов'язана з прийняттям іншої людини такою, якою вона є. Її також називають емоційним резонансом на переживання іншої людини. Емпатія базується на почуттях, а не залежить від інтелектуальних здібностей.

Тобто, емпатія — здатність уявляти себе на місці іншого, відчувати (хоча б приблизно) те, що відчуває інша людина в певній ситуації, дає нам змогу краще розуміти одне одного.

Вправа «Створення речення»

Мета: викликати у дітей емпатію, дати можливість висловити свої емоції та почуття.

Ваше завдання – створити речення, маючи шаблон.

«Ти відчуваєш __, тому що __. Я правий?»

«Я відчуваю __, тому що __».

Приклади:

Олена нахмурила своє обличчя і сказала, що її друг просто взяв і поїхав. Емпатична відповідь: «Олено, ти відчуваєш себе сумною, бо твій друг поїхав? Я правий?».

Батько прийшов додому дуже втомленим і сказав, що тільки що втратив свою роботу. Емпатична відповідь: «Тату, ти відчуваєш себе стурбованим через те, що втратив роботу? Я правий?»

Дані приклади є настільки простими, що можуть здатися занадто очевидними. Однак якщо ви ретельно проаналізуєте своє життя, то можете помітити, що часто ігнорували емоції і почуття інших людей, будучи заваленими своїми проблемами.

Практичні приклади: для кожної наступної ситуації придумайте емпатичну відповідь.

- Ваш брат прийшов додому в сльозах і сказав, що йому дали образливе прізвисько в школі.

- Ваш однокласник, якому сьогодні дали образливе прізвисько, сидить тихо, похиливши голову.
- Ваш друг сказав, що не хоче йти додому, тому що провалив іспит.
- Ваш друг сказав, що не може запросити вас до себе, тому що його мама захворіла.
- Ваш однокласник сидить на самоті за обіднім столом, не їсть свій обід і не промовляє жодного слова.

Підсумки вправи: Які питання і труднощі у вас виникли при створенні речень, які демонструють емпатію? Чому так важливо перевіряти, чи правильно ви трактували емоцію людини? Вправа «Сонечко» Кожен учень/учениця на аркуші в центрі малює сонечко і в центрі кола пише «Я» і своє ім'я, на кожному промінчику пише свої позитивні риси особистості. Обговорення: - Чи легко було себе хвалити? - Чому людині буває важко знайти в собі щось хороше? Про що це свідчить?

Релаксація. Вправа «Гора з плечей»

Мета: зняти м'язову напругу, підвищити впевненість у собі, поліпшити настрій.

Учасники максимально високо піднімають плечі, відводять їх якнайдалі назад і опускають.

Вправа «Як би ти почувався/-лася, коли б...»

Мета: викликати у дітей емпатію, дати можливість висловити свої емоції та почуття в ситуації неприхильного ставлення до них.

Група утворює коло. Тренер/тренерка кидає м'яку кулю/м'яч комусь із присутніх, при цьому ставить певне запитання. Дитина, яка ловить м'яку кулю/м'яч, відповідає на запитання та передає м'яку кулю/м'яч іншій дитині.

До уваги тренера/тренерки. Ставлячи запитання, потрібно знати проблеми дітей і створити таку ситуацію, щоб діти, які б могли проявляти жорстокість щодо інших, обов'язково розповіли про свої почуття в подібних ситуаціях.

Орієнтовні запитання «Як би ти почувався/-лася, коли б...»:

- Хтось кепкував із твоєї зовнішності?
- Ти виграв/виграла головний приз змагання?
- Похвалили твою шкільну діяльність?
- Хтось образливо назвав тебе?

- Хтось прийшов тобі на допомогу в складній для тебе ситуації?
- Тебе взяли за руку та обійняли, коли ти був/була наляканий/налякана або почувався/почувалася самотньо?
- Тебе дражнили через твій акцент чи голос?
- З тебе сміялися через окуляри (брекети, слуховий апарат, одяг, зріст, форму тіла, стать)?

Запитання для обговорення:

- Чи важко було виконувати цю вправу?
- Що нового ви дізналися про себе?
- Чи цікаво було дізнатися щось нове про однокласників?

Вправа «Емпатія і злість»

Ця вправа допоможе вам впоратися зі злістю на іншу людину за допомогою емпатії. Придумайте ситуацію, при якій ви були надзвичайно злі на іншу людину, а потім створіть емпатичні твердження.

Приклад: Роздратований чоловік: «Ти ніколи не робиш того, про що я прошу!»

Емпатичний слухач: «Ти відчуваєш роздратування через те, що я не зробив свою роботу і тобі довелося працювати за мене. Я правий?».

Підсумки вправи:

- Що ви відчували, коли придумували роздратовану фразу?
- Що ви відчували, коли придумували емпатичну відповідь?
- Як ви думаєте, що відчує роздратована людина, коли почує емпатичну відповідь?
- Чи згодні ви з тим, що ворожість (хоч і не відразу) зникне при емпатичних відповідях?

Рефлексія. «Мій настрій». Обмін враженнями та обговорення тренінгу.

Тема 15. Тренінг навичок керування часом (тайм-менеджмент)

«У нас достатньо часу, щоб зробити все, що ми по-справжньому хочемо. Якщо ви, як багато людей, дуже зайняті, щоб успішно працювати, то майте на увазі, що є безліч людей, які зайняті набагато більше, ніж ви, але встигають зробити більше. У них не більше часу. Вони просто набагато краще його використовують!» Роберта Кіосакі

Управління часом (від англ. *time management*)

- сукупність методик оптимальної організації для виконання поточних завдань, проектів та календарних подій;
- це процес тренування свідомого контролю над кількістю часу, витраченого на конкретні види діяльності, при якому спеціально збільшуються ефективність і продуктивність;
- це організація особистого часу кожної людини.

Вивчаючи тайм менеджмент, можна навчитися набагато краще використовувати свій час: від хатньої роботи до розвитку і роботи у великих корпораціях.

Дуже важливо усвідомити, що тайм менеджмент може стати однією з найбільш мудрих інвестицій у житті, бо це інвестиція в успішний розвиток всіх проектів, у особистісне і духовне зростання, що є запорукою успіху як на рівні особистості, так і цілої компанії.

Науковий підхід до організації часу – проблема не нова. Історія тайм-менеджменту йде корінням в далеке минуле. Ще 2000 років тому в Стародавньому Римі відомий мислитель Сенека запропонував розділяти весь час витрачений з користю, тобто гарний, поганий і нікчемний. Сенека також почав вести постійний облік часу в письмовому вигляді. Мислитель говорив, що проживаючи певний період часу, необхідно оцінювати його з точки зору повноти.

У подальшій історії управління часом ці ідеї лягли в основу такого поняття як **«особиста ефективність»**.

Леон-Баттіста Альберті (1404 — 1472)- архітектор, письменник і італійський учений епохи Відродження, говорив, що *ті, хто вміють керувати часом з користю, будуть завжди успішні*.

- <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B5%D0%BE%D0%BD-%D0%91%D0%B0%D1%82%D1%82%D1%96%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%90%D0%BB%D1%8C%D0%B1%D0%B5%D1%80%D1%82%D1%96>



Основні поняття тайм-менеджменту

Спочатку управління приписувалося лише бізнесу або трудовій діяльності, але з часом термін розширився, включивши особисту діяльність.

Система управління часом складає поєднання процесів, інструментів, техніки і методів. Звичайне управління часом є необхідністю в розвитку будь-якого проекту, оскільки визначає час завершення проекту і масштаб.

Час – це унікальний ресурс. Його не можна накопичити, як гроші або сировину. Хочемо ми чи не хочемо, але мусимо витратити його за твердою ціною – 60 секунд за хвилину.

Його не можна ввімкнути або вимкнути, замінити або відшкодувати. Час – найбільш безжалісний і негнучкий елемент нашого існування.

Проте ми можемо проаналізувати, як ми витрачаємо його. Як і будь-який інший ресурс, його можна використовувати або ефективно, або неефективно.

Пітер Друкер зазначив: «Запас часу нескінченно малий, і якщо ви не можете управляти ним, то вам не вдасться управляти нічим іншим».

Кожному з нас важливо пам'ятати, що час, який ми витрачаємо, належить нам, і потрібно стати його хазяїном. Ми не зможемо управляти своїм часом доти, поки не почнемо управляти собою.

Тайм менеджмент актуальний у тих випадках, коли у працівників існує свобода вибору, заохочується творча ініціатива, коли людина вимушена самотійно приймати рішення, організовує процес роботи з клієнтами.

Для цього необхідно володіти технологіями організації особистого часу, підвищення ефективності.

Фахівці виділяють два види тайм менеджменту:

- особистий тайм менеджмент,
- корпоративний тайм менеджмент.

Корпоративний тайм менеджмент - є механізм управління часом компанії. У такому разі основна увага приділяється організації роботи в цілому, а використання робочого часу кожним співробітником – це наслідок правильної побудови корпоративної системи.

Методи тайм менеджменту

Принцип Паретто (у співвідношенні 80:20)

Відповідно до цієї теорії можна зробити висновок відносно використання робочого часу фахівця: за перших 20% витраченого часу

досягається 80% результату. 80% витраченого часу, що залишилися дають лише 20% загального результату.

Джерело:

- 1) https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%80%D0%B8%D0%BD%D1%86%D0%B8%D0%BF_%D0%9F%D0%B0%D1%80%D0%B5%D1%82%D0%BE

Принцип Ейзенхауера

Принцип Ейзенхауера – метод сортування завдань залежно від важливості за категоріями: 1) зробити відразу, 2) приступити пізніше, 3) делегувати, 4) не тратити час.

Присвячуйте день лише терміновим справам і проектам, в яких без вас не обійтися.

Джерело:

- 2) <https://www.ispring.ru/elearning-insights/matritsa-eyzenkhauera#:~:text=%D0%9A%D0%B0%D0%BA%20%D0%BF%D0%BB%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%82%D1%8C%20%D0%B4%D0%B5%D0%BB%D0%B0%3A%20%D0%BC%D0%B5%D1%82%D0%BE%D0%B4%20%D0%AD%D0%B9%D0%B7%D0%B5%D0%BD%D1%85%D0%B0%D1%83%D1%8D%D1%80%D0%B0&text=%D0%A1%D1%83%D1%82%D1%8C%20%D0%BC%D0%B5%D1%82%D0%BE%D0%B4%D0%B0%20%E2%80%94%D1%81%D0%BE%D1%80%D1%82%D0%B8%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%82%D1%8C%20%D0%B7%D0%B0%D0%B4%D0%B0%D1%87%D0%B8%20%D0%B2,%D0%9E%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D0%B5%20%D0%BF%D0%BE%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%B4%D1%91%D1%82.>

Президент США Дуайт Девід Ейзенхауер запропонував просту методику для визначення пріоритетів серед списку всіх поточних дій, що реалізуються з допомогою градації задач стосовно їхньої терміновості та важливості

Прискорений аналіз за принципом Ейзенхауера – це принцип, що є допоміжним в тих випадках, коли необхідно терміново прийняти рішення про пріоритетність виконання завдань.

Пріоритети встановлюються за такими критеріями, як терміновість і важливість завдання. Вони поділяються на чотири групи:

- Термінові (важливі) завдання. Їх виконує менеджер.
- Термінові (менш важливі) завдання. Менеджер може передоручити їх рішення іншим особам.
- Менш термінові (важливі) завдання. Менеджерові необов'язково вирішувати їх відразу, але вирішити їх він може пізніше сам.
- Менш термінові (менш важливі) завдання. Менеджер повинен передоручити їх рішення іншим особам.

Метод ABC

Ця техніка заснована на тому, що частини у відсотках найбільш важливих і найменш важливих справ в сумі залишаються незмінними. Всі завдання поділяються на три класи відповідно до їх значущості. Аналіз ABC базується на трьох закономірностях:

- **Завдання категорії А** - найбільш важливі справи складають 15% загальної їх кількості, якими займається фахівець. Вклад цих завдань для досягнення мети складає близько 65%; завдання категорії А вирішує перший керівник;
- **Завдання категорії В** - важливі завдання складають 20% загальної їх кількості, значущість їх для досягнення мети приблизно дорівнює 20%; завдання категорії В підлягають делегуванню (передорученню іншим співробітникам);
- **Завдання категорії С** - менш важливі (малоістотні) завдання складають 65% загальної їх кількості, а їх значущість дорівнює 15%. завдання категорії С через свою малозначимість підлягають обов'язковому передорученню.

Для використання ABC-аналізу необхідно слідувати наступним правилам:

- скласти список всіх майбутніх завдань;
- систематизувати їх за важливістю і встановити черговість;
- пронумерувати ці завдання;
- оцінити завдання відповідно за категоріями А, В і С;

Управління часом актуальне для керівників, і для решти працівників, це забезпечує більш ефективну роботу всього колективу.

Однак, управління часом – завдання не з легких, як може здатися на перший погляд. Слід розуміти, що ефективність в управлінні часом полягає не в тому, щоб все зробити якомога швидше, а в грамотному розподілі своїх сил і можливостей. Іншими словами, для початку потрібно все ретельно продумати і спланувати.

Провівши дослідження, слід зазначити, що головну роль в управлінні часом відіграє постановка і досягнення. *Тому важливою є розстановка пріоритетів у поставлених завданнях.* Чітко визначивши найбільш важливі справи і терміни їх виконання, можна з легкістю контролювати події. Таким чином, з'явиться шанс досягти найкращих результатів. Причому зробити це можна за той самий час.

Значення використання біоритмики

Працездатність людини протягом дня характеризується фазним розвитком. Основними фазами є:

Фаза наростаючої працездатності. Протягом цього періоду відбувається перебудова фізіологічних функцій від попереднього виду діяльності людини до поточного. Залежно від характеру праці й індивідуальних особливостей ця фаза триває від кількох хвилин до 1,5 години.

Фаза стійкої високої працездатності. Для неї характерно, що в організмі людини устальовується відносна стабільність чи навіть деяке зниження напруженості фізіологічних функцій. Цей стан поєднується з високою працездатністю. Фаза стійкої працездатності може утримуватися протягом 2–2,5 і більше годин.

Фаза розвитку стомлення і пов'язаного з ним падіння працездатності триває від кількох хвилин до 1–1,5 години і характеризується погіршенням функціонального стану організму.

Динаміка працездатності протягом дня графічно являє собою криву, що наростає в перші години, проходить потім на досягнутому високому рівні й знижується до обідньої перерви.

Описані фази працездатності повторюються і після обіду. При цьому фаза спрацьовування протікає швидше, а фаза стійкої працездатності нижче за рівнем і менш тривала, ніж до обіду. В другій половині зміни зниження працездатності настає раніше і розвивається сильніше у зв'язку з більш глибоким стомленням.

Для динаміки працездатності людини протягом доби, тижня характерна та ж закономірність, що й для працездатності протягом дня. У різний час доби організм людини по-різному реагує на фізичне і нервово-психічне навантаження. Відповідно до добового циклу працездатності найвищий її рівень відзначається в ранкових і денних годинах: з 8 до 12 години першої половини дня і з 14 до 17 години другої.

У вечірні години працездатність знижується, досягаючи свого мінімуму вночі.

У денний час найменша працездатність, як правило, відзначається в період між 12 і 14 годинами, а в нічний час – з 3 до 4 години.

Розробляти свій режим праці і відпочинку слід виходячи з особливостей зміни працездатності.

Якщо час роботи буде збігатися з періодами найвищої працездатності, можна виконати максимум роботи при мінімальній витраті енергії і мінімальній втомі.

Для того, щоб визначити *свій індивідуальний денний ритм*, слід систематично та усвідомлено спостерігати за собою протягом 10 днів та визначити:

- В який час дня Ви маєте найбільший приплив енергії?
- В який час дня Ви краще сприймаєте інформацію?
- Коли відчувається втома, які види діяльності особливо важко робити?
- До якого часу відчувається втома?
- Коли Ви починаєте боротьбу зі сном?
- Коли Ви лягаєте спати?
- Який період доби є дійсно Вашим робочим часом?
- Коли Ви займаєтеся найбільш важливими справами?
- Коли Ви виконуєте менш важливу роботу?

На підставі спостережень за собою і відповіді на перелічені вище питання слід намалювати свій особистий графік працездатності і враховувати його при плануванні роботи.

Техніки організації робочого дня

Виходячи з цього, тайм-менеджмент пропонує техніки організації робочого дня. Всі вони мають рекомендаційний характер і можуть слугувати лише імпульсом для складання свого розпорядку.

Правила початку дня:

- Починайте день з позитивним настроєм.
- Починайте роботу по можливості в один і той же час.
- Перегляньте план, складений напередодні.
- Ранок – для складних і важливих справ.
- Привчайте себе до миттєвого входження в робочий стан, ввімкніть себе як лампочку клацанням кнопки.

Правила середини дня:

- Уникайте незапланованих імпульсивних дій.
- Невеликі однорідні справи виконуйте серією (завдяки безперервності та концентрації на процесі досягається економія часу).
- Працювати слід антициклічно, тобто на початку дня доцільно займатися найважливішими справами, а в більш неспокійний період дня – менш важливими).
- Своєчасно робіть паузи і дотримуйтесь розміреного ритму професійної діяльності.

Правила завершення робочого дня :

- Усі розпочаті невеликі справи намагайтеся завершити протягом одного дня.
- Необхідний контроль за результатами.
- План на наступний день складайте ввечері.
- Кожен робочий день має завершуватися запитаннями: *Що я зробив (-ла)? Що я не зробив (-ла)? Що залишилося?*

Делегування повноважень

Завдання, покладені на керівника, вимагають певного розподілу робіт між ним і підлеглим. Виділяють основні трактування делегування:

Делегування – це:

- 1) це свідомий вчинок, який перетворює звичайного працівника у «керівника»;*
- 2) постановка мети для співробітника і одночасно наділення його правами та обов'язками у сфері його компетенції.*

Делегування є засобом, за допомогою якого керівництво розподіляє серед співробітників численні завдання, які повинні виконуватись для досягнення мети організації.

Якщо завдання не делегується іншим працівникам, керівник виконує його сам.

Якщо делегування повноважень реалізується успішно, керівник звільняється від багатьох робіт з оперативного управління виробничо-господарською діяльністю, до нього не ходять щохвилини погоджувати і отримувати вказівки, кількість нарад різко скорочується, в результаті чого створюються умови для якісного виконання керівником своїх функцій.

Проте такі умови існують далеко не завжди. Багато керівників не вміють поставити справу належним чином, вони витрачають непропорційно багато часу на виконання робіт з оперативного управління діяльністю фірми. Характерною ознакою такого стану є виконання великої кількості різноманітних робіт протягом одного робочого дня. Менеджер «розривається на частини», при цьому він по суті, не є керівником. Він або не в змозі належним чином виконувати свої основні функції, або виконує їх на шкоду здоров'ю, особовому часу, сім'ї, інтересам підвищення кваліфікації.

Основні причини в наступному:

- психологічна неготовність до делегування повноважень підлеглим,
- недоліки організації управління на підприємстві, у тому числі в діловодстві,

- відсутність чіткої системи контролю за виконанням делегованих повноважень.

Делегувати в будь-якому випадку треба:

- рутинну роботу;
- спеціалізовану діяльність;
- приватні питання;
- підготовчу роботу.

Не підлягає делегуванню:

- встановлення цілей,
- прийняття рішень щодо вироблення політики підприємства,
- контроль результатів;
- керівництво співробітниками, їх мотивація;
- завдання особливої важливості;
- завдання високого ступеня ризику;
- незвичайні, виняткові справи;
- актуальні, термінові справи, що не залишають часу для пояснення і повторної перевірки;
- завдання строго довірчого характеру.

Особливості делегування

Делегування є засобом, за допомогою якого, керівник розподіляє серед співробітників ряд задач, які повинні бути виконані для досягнення цілей всієї організації.

Сутність управління полягає в умінні так налагодити роботу, щоб виконання робіт уміли здійснювати підлеглі.

Для здійснення якісного виконання делегування, необхідно дотримуватися окремих принципів:

Принцип єдиноначальності полягає в тому, що працівник має отримувати повноваження лише від одного керівника і відповідати лише перед ним. Працівник, виконуючи доручену роботу, не має права звертатися до керівника вищого рангу, без дозволу свого безпосереднього начальника. В свою чергу керівник вищого рівня не може віддавати свої розпорядження працівнику, без його безпосереднього начальника.

Принцип обмеження норми керування означає якою кількістю працівників може безпосередньо управляти керівник. Науковими дослідженнями встановлено, що найкращою нормою є 7-10 підлеглих, хоча на вищих щаблях управління їх кількість коливається

від 4 до 8, а на найнижчих рівнях від 8 до 15. У визнанні кількості осіб, які безпосередньо і ефективно контролюються керівником значну роль відіграє рівень управління, характер розв'язання завдань, кваліфікація підлеглих і здібності керівника. Якщо не дотримуватися норм управління на досить низькому рівні, то керівництво не буде спроможне виконувати обов'язки по координації і контролю, підвищувати мотивацію підлеглих.

Оптимальна кількість працівників, які безпосередньо підпорядковані одному керівнику визначається: організаторськими здібностями керівника; кваліфікацією працюючих; типом роботи; територіальним розміщенням; мотивацією працівників; важливістю роботи.

Принцип відповідності прав обов'язкам означає, що обсяг делегованих повноважень повинен відповідати обов'язкам. Якщо ми даємо завдання своєму підлеглому, то це передбачає надання йому окремих повноважень, які б відповідали виданому завданню по використанню необхідних ресурсів.

Керівники часто не надають достатніх прав своїм підлеглим з таких причин:

- через недовіру в спроможності підлеглих, а тому роботу доводиться виконувати самому;
- через небажання керівників відмовлятися від своїх прав;
- через політичні причини.

Принцип закріпленої відповідальності при делегуванні означає, що звільнити від відповідальності керівника може лише його начальник. Делегування - це процес розподілу відповідальності за підлеглими. Але делегування відповідальності підлеглому не знімає відповідальності з керівника.

Принцип передачі відповідальності за роботу на більш низький рівень управління свідчить про спроможність забезпечення його успішного виконання.

Принцип звітності про відхилення - зобов'язує інформувати керівників про всі фактичні або очікувані зміни та відхилення в досягненні поставлених цілей і завдань.

У будь-якій організації без делегування повноважень обійтися ніяк не можна. Правильне делегування вивільняє час власників і менеджерів для вирішення стратегічно важливих завдань: планування, спілкування з клієнтами та партнерами, пошуку нових джерел доходу. Досягти ефективного делегування повноважень можна за рахунок дотримання простих правил:

- **Донесіть думку ясно, але стисло.** Чітко формулюйте завдання і очікуваний результат, але уникайте розгорнутого покрокового пояснення. Співробітник повинен намагатися сам знайти найбільш ефективний спосіб вирішення проблеми. Таким чином ви підвищуєте ініціативність колективу і креативність кожного окремого її співробітника.
- **Наділіть повноваженнями.** Кожен раз, коли ви даєте завдання, не забувайте наділити співробітника повноваженнями (ресурсними та організаційними), достатніми для вирішення завдання. Інакше виконання завдання перетвориться на порожню витрату часу і призведе до обопільного розчарування.
- **Переконайтеся в розумінні.** Переконайтеся, що співробітник правильно зрозумів завдання і готовий взяти на себе відповідальність за його виконання. Якщо у нього виникають питання і сумніви, їх важливо прояснити і розсіяти ще до того, як він візьметься за справу, а не коли це з'ясується в ході виконання завдання і обернеться втратою часу.
- **Тримайте руку на пульсі подій.** Проміжний моніторинг результатів виконання завдання мотивує команду і дозволяє вчасно втрутитися в процес, якщо відбулося відхилення на шляху до поставленої мети. Ступінь моніторингу для кожного співробітника може бути різною: новачки потребують пильного спостереження набагато більше, ніж досвідчені співробітники компанії.
- **Виправляйте при необхідності.** Втручайтеся в ситуацію, коли відхилення виразно загрожує виконанню поставленої мети. Говоріть про збій в процесі з кожним співробітником в особистій бесіді. Узгодьте новий план щодо виправлення ситуації і переконайтеся, що він почав швидко реалізовуватися. Якщо поліпшень не спостерігається, делегуйте повноваження іншому співробітнику.

Крадії часу

У будь-якої людини в добі 24 години, тільки деяким вдається встигати все – працювати, відпочивати, утримувати в порядку будинок, проводити час з дітьми, а інші лише скаржаться – та де мені взяти час на все це? Вся різниця лише в тому, що перша група людей вміє ефективно розподіляти свій час, віддаючи перевагу найбільш важливим і терміновим справам, а друга група більшу частину часу займається самосаботажем, витрачаючи дорогоцінні хвилини і навіть години на непотрібні, даремні, нікчемні заняття.

У тайм-менеджменті безглузді заняття називаються словом *«хронофаги», або крадії часу.*

Зайва товариськість

Комунікабельність – це добре, але якщо ви по дорозі за продуктами зупинитесь поговорити з сусідкою, обговорите погоду з продавцем, пограєте зі знайомими дітьми, погодуйте дворову собаку і вислухаєте розповідь сантехніка про те, як його кинула дружина, то не дивуйтеся, чому на приготування вечері у вас зовсім не залишиться часу.

«Я не гальмо, я повільний газ»

Перш ніж сісти за роботу, Ви розгойдуєтесь по півдня. Спочатку збираєтесь з думками, потім пишете план, потім у Вас виникає бажання попити чаю для розбігу, потім сідаєте за комп'ютер і знову збираєте докупити думки... У підсумку Ваше включення в роботу може зайняти кілька годин. Допомогає попереднє планування роботи, починаючи від найпростіших і приємних завдань до більш складних і важких.

Поспіх

Тихіше їдеш, далі будеш – це золоті слова. У режимі поспіху мозок працює вкрай нераціонально і неефективно, змушуючи господаря йти тернистим шляхом.

Відсутність чітко поставленого завдання і плану його вирішення

Якщо ми не бачимо перед собою мету ясно і чітко, то не зовсім розуміємо, куди ми йдемо. І відповідно, не в змозі підібрати оптимальний маршрут. У підсумку блукаємо в напівтемряві, здійснюючи безліч непотрібних рухів тіла і витрачаючи багато часу, яким можна було б розпорядитися більш вигідно. Як не дивно, але зайвий контроль пожирає наш час не менше, ніж повна його відсутність.

Надто уважний підрахунок витрачених хвилин на телефонні розмови, ведення надто докладних списків планування займає величезну кількість часу. Тому не варто втрачати почуття міри і кидатися з крайності в крайність.

Невміння говорити «ні»

Це теж вагомий хронофаг, хоча не всі про це знають. Якщо ви вважаєте, що творити добро – це ваша головна місія в цьому житті, то це похвально, безвідмовні люди користуються величезною популярністю.

Але якщо вас засмучує той факт, що у вашої подружки вашими ж стараннями завжди ідеальний манікюр, а у вас ніколи не вистачає часу на власну зовнішність, навчіться говорити «ні».

Довге очікування

Намагайтесь планувати майбутні справи так, щоб вам не довелося тривалий час проводити в очікуванні, а якщо це неможливо (черга в поліклініці, корки на дорогах), то хоча б забезпечте собі на цей час якесь корисне заняття – почитати, скласти важливий лист, прикинути сімейний бюджет на наступний місяць.

Прокрастинація

Прокрастинація (від лат. — відкладання на завтра), зволікання — психологічний термін, що окреслює схильність людини відкладати неприємні завдання на потім, тяжіння до справ, що приносять більше задоволення або швидший результат.

Як вважають деякі психологи, прокрастинація пов'язана з нашим сприйняттям часу і себе в зв'язку з ним. Незважаючи на те, що теоретично ми розуміємо, що через тиждень/місяць/рік ми будемо тією ж людиною, ким є і зараз, ми ставимося до «себе в майбутньому» байдуже. Саме тому ми відкладаємо рішення проблеми, підсвідомо звалюючи її на того, кому доведеться потім це розгрібати. Тільки ми не розуміємо до кінця, що цією людиною будемо ми ж самі.

Засоби боротьби з пожирачами вашого часу

- Для початку складіть список пожирачів вашого часу ваших за ступенем шкідливості. Чим більше Ви будете віддавати собі звіт і ловити себе на тому, що знову займаєтеся не тим, чим треба – тим більше пожирачі часу будуть відступати.
- Виховайте в собі звичку чітко формулювати **мету**, до якої ви хочете прийти і намічати основні віхи на шляху до її досягнення. Обов'язково записуйте на папері.
- Плануйте завтрашній день, намагаючись оптимально розподілити навантаження і вибудовуючи завдання за ступенем важливості і труднощі.

- Утримуйте в порядку робоче місце, щоб не доводилося по півгодини шукати потрібну папку або інструменти і т.п.
 - Використовуйте перерви для відпочинку, розслаблення або вирішення інших, менш об'ємних завдань, навчання, саморозвитку.
 - Також слід розрізняти поняття «улюблена» і «не улюблена» робота. Робота дає людині не тільки матеріальні блага, але і можливість самореалізації, самоствердження. Вона відкриває перед нами можливість спілкуватися і знайомиться з різними людьми, бути в курсі важливих подій і просто робить наше життя різноманітнішим і більш цікавим, приносить сенс до нашого життя. Ми в найбільшій мірі вважаємо себе потрібними.
- Конспект лекцій з навчальної дисципліни особистий, корпоративний та публічний тайм-менеджмент. Укладач Маліновська Ольга Ярославівна.
<https://financial.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2018/10/%D0%9F%D1%83%D0%B1%D0%BB%D0%A2%D0%B0%D0%B9%D0%BC%D0%9C%D0%B5%D0%BD%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%81%D0%BF%D0%B5%D0%BA%D1%82.pdf>
 - Крикун Ольга. Ключові моменти тайм-менеджменту для досягнення успіху в бізнесі.
https://elartu.tntu.edu.ua/bitstream/lib/29524/2/GEB_2019v59n4_Krykun_O-Key_concept_of_time_management_90-97.pdf
 - Музиченко Г. В., Тронько С. П. Тайм-менеджмент про те, як знайти час на все і на цей проект зокрема.
<http://dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/8486/1/Muzychenko%20Hanna%20Vyacheslavivna%202020.pdf>
 - Тайм-менеджмент : прості способи управління часом.
<https://www.youtube.com/watch?v=hyWko38jKKc>
 - Кучер Л.Р., Замрій О.М. Підходи до ефективного управління робочим часом менеджерів індустрії туризму. <http://global-national.in.ua/archive/8-2015/100.pdf>
 - Управління підрозділом. Делегування повноважень.
<https://www.youtube.com/watch?v=TC2OKdhk0VM>

Рекомендована література

- Авдулова Т.Г. Психологія гри. 2018. URL: https://stud.com.ua/137902/psihologiya/psihologiya_gri
- Васильченко О.А. Ігрова терапія як метод соціальної роботи з дітьми шкільного віку // Вісник НТУУ «КПІ». Політологія. Соціологія. Право. Випуск 3 (19) 2013. URL: <http://socio-journal.kpi.kiev.ua/archive/2013/3/18.pdf>
- Васильченко О.А. Використання ігротерапії в соціальній роботі зі старшими підлітками. URL: <http://soctech-journal.kpi.zp.ua/archive/2013/58/9.pdf>
- Васянович Г.П. Педагогічна естетика. Л.: Норма, 2021. 464 с.
- Веселі ігри для розвитку навичок спілкування. URL: <https://childdevelop.com.ua/articles/leisure/4639/>
- Гейзінга Й. Людина, що грає. URL: <http://ua.textreferat.com/referat-10216.html>
- Григоренко І.О., Савельєва Н. М. Соціальна робота з внутрішньо переміщеними особами в сучасних умовах: навч. посіб. [для студ. і магістр. спец-тей «Соц. робота» і «Соц. педагогіка»] / І.О. Григоренко, Н. М. Савельєва. – Полтава : ПНПУ, 2017. – 100 с. URL: <http://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/10498/1/%D0%A1%D0%B0%D0%B2%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D1%94%D0%B2%D0%B0%20%D0%A1%D0%BE%D1%86%D1%96%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B0%20%D1%80%D0%BE%D0%B1%D0%BE%D1%82%D0%B0%20%D0%B7%20%D0%B2%D0%BD%D1%83%D1%82%D1%80%D1%96%D1%88%D0%BD%D1%8C%D0%BE%20%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%BC%D1%96%D1%89%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%BC%D0%B8%20%D0%BE%D1%81%D0%BE%D0%B1%D0%B0%D0%BC%D0%B8.pdf>
- Добрович А.Б. Вихователю про психологію і психогігієну спілкування / Рівні спілкування (Сторінки 89-113). Ігровий рівень спілкування (Сторінки 102-106). URL: https://www.phantastike.com/contact/caregiver_about_psychology/djvu/view/
- Долженкова М.І. Технології театротерапії в сучасній соціальній реабілітації. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tehnologii-teatroterapii-v-sovremennoy-sotsialnoy-reabilitatsii/viewer>
- Єрьоміна Л.Є. Практикум з соціальної роботи. Част. І : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закладів / Л. Є. Єрьоміна; за заг.ред. О. В. Федорової. – Мелітополь : ФОП Однорог Т.В., 2017. – 140 с. URL: <http://eprints.mdpu.org.ua/id/eprint/9153/1/%D0%9F%D0%BE%D1%81%D1%96%D0%B1%D0%BD%D0%B8%D0%BA.pdf>
- Ігротерапія // Авдулова Т.Г. Психологія гри. 2018. URL: <https://stud.com.ua/137929/psihologiya/igroterapiyi#45>
- Жижек Славой. Погляд скося: Вступ до Жака Лакана крізь популярну культуру [Текст] / Пер. з англ. Марти Ісмпаніс, Соломії Антонюк; наук. ред. О. Лозинського. Львів: «Каменяр», 2007. С. 188.
- Климко І.О. Сюжетно-рольова гра як засіб успішної соціальної адаптації вихованців школи-інтернату. URL: https://ua-referat.com/%D0%A1%D1%8E%D0%B6%D0%B5%D1%82%D0%BD%D0%BE_%D1%80%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%BE%D0%B2%D0%B0_%D0%B3%D1%80%D0%B0_%D1%8F%D0%BA_%D0%B7%D0%B0%D1%81%D1%96%D0%B1_%D1%83%D1%81%D0%BF%D1%96%D1%88%D0%BD%D0%BE%D1%97_%D1%81%D0%BE%D1%86%D1%96%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D1%97_%D0%B0%D0%B4%D0%B0%D0%BF%D1%82%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%97_%D0%B2%D0%B8%D1%85%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D1%86%D1%96%D0%B2_%D1%88%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B8_%D1%96%D0%BD%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%B0%D1%82%D1%83
- Ковальова С.В. Музикотерапія у збереженні психологічного здоров'я педагогів: теоретичний аспект. URL: <https://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/37503/STEAM-navchannia.pdf?sequence=1&isAllowed=y#page=50>

- Кузьмінська Л. Зміст і цілі музикотерапії в соціально - педагогічній роботі з дітьми – інвалідами. URL: <https://social-science.uu.edu.ua/article/711>
- Курінна Г. В. Сценарна майстерність на телебаченні. Теледраматургія: навч. посібн. / Г. В. Курінна. Харків: ХДАК, 2013. 189 с. URL: <https://kmaesm.edu.ua/wp-content/uploads/2021/06/kurinna-g.-v.-2013-sczenarna-majsternist-na-telebachenni.-teledramaturgiya.pdf>
- Курляк І.Є. Театротерапія як метод ресоціалізації соціально дезадаптованої молоді. URL: <https://journal.ldubgd.edu.ua/index.php/Visnuk/article/view/388/379>
- Лі Яньтун. Засоби музичного мистецтва у роботі з людьми похилого віку. URL: http://lib.ndu.edu.ua:8080/dspace/bitstream/123456789/2595/1/30.05%20%D0%97%D0%B1%D1%96%D1%80%D0%BD%D0%B8%D0%BA%20%D1%82%D0%B5%D0%B7_2022.pdf#page=174
- Лозинський О., Кожушко-Лозинська І. Кінематограф як об'єкт психологічного дослідження. Психологічні виміри культури, економіки, управління: Науковий журнал. VIII, 2016. URL: <https://ena.lpnu.ua:8443/server/api/core/bitstreams/2d8b12a0-e375-4a9f-ae7b-079202d4d236/content>
- Луценко І.О. Музикотерапія в оздоровчій роботі з дорослими. URL: https://repository.sspu.edu.ua/bitstream/123456789/5867/1/problemi_zdorovya_fizichnoyi_terapiyi_reabilitaciyi_ta_ergoterapiyi_2017_7bb09_145655792_cory.pdf#page=206
- Мистецтво, як вагомий засіб впливу на формування особистості підлітка. URL: <https://works.doklad.ru/view/ItnmvfZbik9M/all.html>
- Первін Л., Джон О. Психологія особистості: Теорія і дослідження. URL: https://www.academia.edu/40480650/%D0%9B_%D0%9F%D0%B5%D1%80%D0%B2%D0%B8%D0%BD_%D0%9E_%D0%94%D0%B6%D0%BE%D0%BD_%D0%9F%D1%81%D0%B8%D1%85%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D0%B8%D1%8F_%D0%BB%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%B8
- Психологія іграшки // Авдулова Т.Г. Психологія гри. 2018. URL: https://stud.com.ua/137928/psihologiya/psihologiya_igrashki#46
- Полторак Л. Ю. Арт-терапія. Методичні вказівки для спеціальності «Психологія». URL: <https://dspace.chmnu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/372/1/%D0%9F%D0%BE%D0%BB%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B0%D0%BA%20%D0%9B.%20%D0%AE.%20%D0%90%D1%80%D1%82-%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D0%BF%D1%96%D1%8F%3B%20%D0%B2%D0%B8%D0%BF.%20297.pdf>
- Райкрофт Чарльз. Критичний словник психоаналізу. URL: https://bookap.info/psyanaliz/raykroft_kriticheskiy_slovar_psihoanaliza/
- Робоча програма навчальної дисципліни “Арт-терапія в соціальній роботі”. URL: <https://ppst.sumdu.edu.ua/images/pdf/231-Art-terapia-v-socialnii-roboti.pdf>
- Розвиток ігри на сучасному етапі // Авдулова Т.Г. Психологія гри. 2018. URL: https://stud.com.ua/137930/psihologiya/rozvitok_igri_suchasnomu_etapi#50
- Роль гри в розвитку емоційної сфери // Авдулова Т.Г. Психологія гри. 2018. URL: https://stud.com.ua/137921/psihologiya/rol_rozvitku_emotsiynoyi_sferi#22
- Роль гри в розвитку уяви і творчості // Авдулова Т.Г. Психологія гри. 2018. URL: https://stud.com.ua/137924/psihologiya/rol_rozvitku_uyavi_tvorchosti#99
- Роль гри в розвитку свідомості // Авдулова Т.Г. Психологія гри. 2018. URL: https://stud.com.ua/137925/psihologiya/rol_rozvitku_svidomosti#47
- Сай Л. Арт-терапія в соціальній роботі. URL: https://www.academia.edu/63799069/%D0%90%D0%A0%D0%A2_%D0%A2%D0%95%D0%A0%D0%90%D0%9F%D0%86%D0%AF_%D0%92_%D0%A1%D0%9E%D0%A6%D0%86%D0%90%D0%9B%D0%AC%D0%9D%D0%86%D0%99_%D0%A0%D0%9E%D0%91%D0%9E%D0%A2%D0%86
- Сім правил написання сценарію короткометражного фільму. URL: <https://snimifilm.com/post/7-pravil-napisaniya-stsenariya-korotkometrazhnogo-filma>
- Селіна Г.П. Використання ігрових технологій в роботі соціального педагога як засіб соціалізації. URL: <https://naurok.com.ua/vikoristannya-igrovih-tehnologi-v-roboti->

socialnogo-pedagoga-yak-zasib-socializaci-195962.html

- Скорик Т.В. Методи музичної терапії у соціальній роботі // «Проблеми соціальної роботи». № 1 (2), 2013. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/prcr_2013_1_53.pdf
- Соціальна робота у сфері культури. URL: Мистецтво, як вагомий засіб впливу на формування особистості підлітка . <https://works.doklad.ru/view/ItnvfZbik9M/all.html>
- http://megalib.com.ua/content/2704_25_Socialna_robota_y_sferi_kyltyri.html
- Статева ідентифікація і диференціація в грі // Авдулова Т.Г. Психологія гри. 2018. URL: https://stud.com.ua/137926/psihologiya/stateva_identifikatsiya_diferentsiatsiya#39
- Філь О. В. Використання музичної казкотерапії в підготовці майбутніх соціальних педагогів у вищому навчальному закладі. URL: <https://web.znu.edu.ua/herald/issues/2009/2009-ped-1.pdf#page=167>
- Черничук І.О. Використання методів арт-терапії у роботі соціального педагога. URL: <https://naurok.com.ua/vikoristannya-metodiv-art-terapi-u-roboti-socialnogo-pedagoga-344468.html>

Навчальне видання

Мистецтво та соціальна робота

Упорядники

Олег Михайлович Лозинський, Роман Георгієвич Великий

Електронний навчальний посібник

Макет, комп'ютерна верстка
ГО «Львівський аналітичний дім»
E-mail: lviv-forum@ukr.net

Підписано до друку 21.03.2025 р. Формат 60х84/16.
Гарнітура Palatino Linotype.
Ум. друк. арк. 19,9. Тираж 100.

