

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

**НАЦІОНАЛЬНИЙ ТЕХНІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
»ХАРКІВСЬКИЙ ПОЛІТЕХНІЧНИЙ ІНСТИТУТ«**

О.О. Петутіна

ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА КРАЇН ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ У ХІХ СТ.

**Навчальний посібник з дисципліни «Світова художня культура»
для аспірантів спеціальності 032 «Історія та археологія»**

**Харків
НТУ «ХП»
2021**

УДК [7.036 + 130.2] (4)

Рецензент

В.М. Скляр, д-р істор. наук, професор, Національний технічний університет «Харківський політехнічний інститут», м. Харків

Затверджено на засіданні кафедри
українознавства, культурології та історії науки
Національного технічного університету
«Харківський політехнічний інститут»,
протокол № 4 від 9.11.2021 р.

Петутіна О.О.

Художня культура країн Західної Європи у ХІХ ст.: Навчальний посібник з дисципліни «Світова художня культура». Х.: НТУ «ХПІ», 2021. 50 с.

Проаналізовані проблеми соціокультурного контексту й тенденцій художнього життя західноєвропейських країн у ХІХ ст., особливості художньої свідомості епохи, а також своєрідність романтизму, критичного реалізму та імпресіонізму.

Призначено для аспірантів спеціальності 032 «Історія та археологія»

Бібліогр.: 23 назви.

УДК [7.036 + 130.2] (4)

© О.О. Петутіна, 2021

ТЕКСТ

1. СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ І ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ ХУДОЖНЬОГО РОЗВИТКУ ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ ХІХ СТ.

На початку ХІХ ст. західноєвропейська культура вступила у новий етап свого розвитку; він був підготовлений промисловою революцією та ознаменувався встановленням у найрозвиненіших країнах політичного верховенства буржуазії. Епоха її підйому та повного панування була періодом воєн і революцій, найгострішої соціально-політичної боротьби, національно-демократичних рухів, докорінної зміни політичної карти Європи. На руїнах абсолютизму формувалися конституційні монархії та демократичні республіки, прискорився процес консолідації націй. Разом з тим це епоха справжнього тріумфу наукового мислення.

Але особливо значущими та найяскравішими були досягнення художньої культури країн Західної Європи, що збагатили людство видатними творами літератури, музики, живопису, театру та інших видів художньої творчості. Не випадково саме це століття науковці називають «золотою добою» європейського мистецтва. Воно займало одну із провідних позицій у духовній сфері, в зв'язку із чим *зростала його самооцінка як креативної сили культури ХІХ ст.* Художня творчість прагнула відігравати роль судді над суспільством, намагалася створити ідеальні моделі досконалого світу, а іноді навіть протиставлялася дійсності, стверджуючи власну самоцінність.

Протягом усього цього періоду розвиток мистецтва характеризувався багатством стилів, протистоянням різних напрямків, що займалися інтенсивним пошуком виходу із існуючих конфліктів особистості із соціальним середовищем. На зміну оптимістичній вірі Просвітництва у можливість розумного світоустрою, гармонійно поєданого з вільним розвитком людини, приходило усвідомлення недосяжності такої гармонії та гуманістичних цінностей.

На базі цих протиріч у мистецтві ХІХ ст. формувалися дві альтернативні світоглядні позиції: або одностороннє прагнення замкнутися у світі ідеалів, знехтувавши непривабливою, прозаїчною дійсністю, або ж, визнавши емпіричну реальність у якості єдиної існуючої, відкинути всілякі міркування про ідеальне як метафізику та спекуляцію.

Найважливішою духовною проблемою в даних умовах ставало не освоєння об'єктивного світу, а аналіз відношення до нього людини. Оскільки акцент при цьому перемістився з онтологічних проблем на гносеологічні й аксіологічні, провідними *формами духовної самосвідомості культури ХІХ ст.* крім *мистецтва*, були також *мораль і філософія*.

Моральна свідомість епохи в найбільшій мірі спрямована на переживання соціальних конфліктів, ніж на їх подолання; вона зверталася не стільки до оцінки вчинків, скільки до їхніх мотивів. *Інтровертивність* – направленість на внутрішній світ думок, переживань – особливість моралі ХІХ ст., завдяки якій основною сферою її відкритого вираження в культурі стало мистецтво. Моральні шукання, переживання й психологічна моральна саморефлексія – чи не головні теми в художніх системах століття. Згадаємо Дж. Г. Н. Байрона:

Мій дух як ніч. О грай скоріш!
Я ще вчуваю арфи глас,
Нехай воркує жалібніш
І тішить слух в останній час.

Як ще надія в серці спить,
Її розбудить віщий спів.
Як є сльоза, вона збіжить,
Поки мій мозок не згорів.

Переклад В. Самійленка

Особливий інтерес у цьому зв'язку привертає протиборство двох етико-естетичних доктрин другої половини сторіччя, що розвивалися у руслі неоромантизму: мова йде про моралістів та естетів. Передусім їхні розбіжності полягали в тому, що моралісти на чолі з відомим публіцистом і критиком Дж. Рескіним наполягали на пріоритеті в художній культурі морального на-

чала, основою якого проголошувалась релігія. Представники цієї школи гостро переживали негативні наслідки промислової революції, турбуючись про збереження навколишнього середовища й пам'яток культури. «Не може бути строгої моральності, щастя або мистецтва в країні, де міста в такий спосіб побудовані або, краще сказати, скупчені й зліплені подібно плямам згубної іржі, що покриває болячками країну, яку вона знищує», – стверджував Рескін. Він був упевнений в тому, що створювати справжні твори мистецтва може тільки моральна, гармонійно розвинута людина, яка живе в раціонально організованому й гуманному світі.

Естетизм, найталановитішим виразником якого був відомий письменник О. Уайльд, відстоював самоцінність мистецтва, його незалежність від моралі (бо «мистецтво знаходиться осторонь від сфери етики»), політики, релігії тощо. «Художник не мораліст», – заявляв Уайльд у Передмові до свого знаменитого роману «Портрет Доріана Грея». «Для художника моральне життя людини – лише одна з тем його творчості». І разом з тим рішуче стверджував, що «немає книг моральних або аморальних. Є книги добре написані або написані погано».

Прихильники обох напрямів неоромантизму вважали, що мистецтво зобов'язане збагачувати й розвивати людину. Але якщо у моралістів воно служить «людині суспільній» (Рескін), причому кожній рівною мірою, то у естетів – тільки вибраному колу еліти.

Небувалий в історії попередніх епох інтелектуальний потенціал культури ХІХ ст. постійно намагався прорватися у мистецтво, не задовольняючись тими можливостями, що традиційно представлялися йому наукою та філософією. Виявилося, що ці задачі можна з успіхом вирішувати. Згадаймо одного із найоригінальніших мислителів сторіччя А. Шопенгауера – представника ірраціоналізму у західноєвропейській філософії, що веде до естетизації філософського вчення та його перетворення в інтелектуальну прозу, або ж Ф. Ніцше – основоположника «філософії життя», неординарне мислення якого втілювалося в лірику й романістику. Не випадково жанр однієї з найпопуляр-

рніших своїх книг – «Так казав Заратустра» мислитель визначав як філософську поему, де стиль і художня форма важливі для розкриття змісту.

«Добро» і «Зло», «Радість» і «Страждання», «Я» і «Ти» – все видавалося мені барвистим серпанком перед очима творця. Погляд свій від себе відвернути схотів творець – і створив він світ.

П'янка це радість для страдника – відвернути погляд від своїх страждань і забути. Як п'янку радість і самозабуття я сприймав цей світ.

Світ, відвіку недосконалий; недосконале відображення одвічних його суперечностей, п'янка радість для його недосконалого творця, – таким сприймав я колись світ.

Розуміння мистецтва як мови філософії, культурологічна орієнтація останньої, її установка «намагатися зрозуміти світ із людини» (Шопенгауер), пріоритет в ній інтересу до особистості, діючої у світі, споглядаючої світ, усвідомлюючої світ, тобто до того, як відбивається світ у культурі, вели до необхідності використання художньо-образних засобів у філософському тексті, подолання жорстких кордонів логіки.

Взаємодія мистецтва, моралі та філософії в художній культурі ХІХ ст. багато в чому визначала типологічну своєрідність останньої. Поряд із цим *принципово змінювалася морфологічна картина художнього життя* західноєвропейського суспільства. Вона виявилася більш складною й суперечливою ніж у ХVІІ–ХVІІІ ст. Мистецтво інтенсивно втягувалося в усі сфери соціального життя (економічну, політичну, технічну, комунікативну), а вони пред'являли до нього свої вимоги, стимулювали його розвиток відповідно до власних потреб. В результаті художня культура Західної Європи даного періоду розгорталася в багатомірному просторі, кожна складова якого детермінувала особливе становище видів, родів і жанрів мистецтва.

Разом з тим одна з найважливіших особливостей культури ХІХ ст. – *розищення світу мистецтв*, виникнення нових видів художньої творчості, породжених прогресом науки й техніки. Родова ознака цих «технічних» мистецтв – використання для рішення творчих задач фотографічних зображень, що є технічними репродукціями реальності. Найхарактерніша їхня риса – органічний взаємозв'язок творчого й технологічного процесів, художньої дум-

ки та науково-технічного прогресу. Першим з них стало *фотомистецтво*, винайдене в 30-і рр. французами Ж.Н. Ньєпсом, Л.Ж.М. Дагером і англійцем У.Ф.Г. Талботом.

Поява дагеротипу відразу мала широкий культурний резонанс. Вже у 40-і рр. XIX ст. критики й самі художники зіставляли його з мистецтвом, не здогадуючись про те, що перед ними не технічний антипод художнього відображення світу, а технічна основа нового способу творчої діяльності. Якщо французький живописець П. Деларош, побачивши перші фотознімки, викликнув: «Із цього дня живопис мертвий!», то через двадцять років О. Дом'є зобразив на одній з літографій майстра фотопортрета Надара, що піднімається над Парижем у кошику повітряної кулі, і назвав її «Надар, підносить фотографію на рівень мистецтва». Згодом, не задовольняючись тими можливостями, що надавала художній творчості техніка механічної фіксації об'єкта на пластині, фотографи стали шукати способи створення ефекту картини (Е. Рейландер, Г. Робінсон); саме ця діяльність і була названа *художньою фотографією*. Нарешті, можливості фотозображення стали усвідомлюватися поза його наслідуванням живопису, а винахід рухомої фотографії у 1885–1886 рр. заклав основи для одного із найактуальніших видів художньої творчості XX ст. – *кіномистецтва*.

Розвиток фотографії мав загальнокультурне значення не тільки тому, що розширював палітру засобів образного освоєння світу, реалізуючи одне з найдавніших устремлінь мистецтва – злиття художності та документальності, недосяжне в такій мірі ані в літературі, ані в театрі, ані в традиційних образотворчих мистецтвах, але й тому, що призводив до ревізії художніх принципів останніх. Бо в живописі, графіці й скульптурі культ достовірності зображення вже втрачав своє естетичне виправдання.

Розширення границь мистецтва пов'язане й з започаткуванням *оформлювальної творчості*. У 1851 р. в Лондоні відбулася перша міжнародна промислова виставка, яка прославилася незвичайною спорудою, що вразила уяву сучасників: це славетний «кришталевий палац» Дж. Пакстона. На виставці

було презентовано понад 14 тис. експонатів, і відвідало її 6 млн. глядачів! Г. Земпер у статті «Наука, промисловість і мистецтво» повідомляв про реакцію кореспондентів популярних європейських видань: «День відкриття виставки знаменував початок нової ери». В певному сенсі це було саме так, бо Лондонська виставка сприяла зближенню мистецтва й техніки, становленню **дизайну**, а також, нового напрямку творчої діяльності, яка стане актуальною вже у наступному сторіччі – оформленню тимчасових і постійно діючих всесвітніх і національних виставок, що демонструють досягнення сучасної культури; оформленню експозицій товарів у вітринах магазинів, інших засобів художньої реклами, яку вже на початку ХХ ст. Р. Гаман включив до родини мистецтв як рівноправного її члена.

Усі ці морфологічні й організаційно-функціональні зміни в західноєвропейській культурі ХІХ ст. все ж таки не були головними факторами її нового якісного стану. Останній насамперед обумовлений **докорінною перебудовою художньої свідомості**.

Одна з найважливіших її тенденцій пов'язана з **романтизмом**, розквіт якого припадає на кінець ХVІІІ – початок ХІХ ст. Він охопив науку і філософію, релігію та мораль, сфери політики, спілкування й поведінки, однак переважне втілення мав у мистецтві, яке романтики розглядали як головну сферу розкріпачення різноманітних здібностей особистості, її вільної й природної самореалізації.

Вже просвітницька культура сформувала таке своєрідне явище, як **предромантизм**, головними представниками якого були Г. С. Лессінг, І. Г. Гердер, І. І. Вінкельман, а також письменники «веймарського класицизму» – І. В. Гете, І. Ф. Шиллер, К. М. Віланд. Не пориваючи із традиціями Просвітництва, попередники романтизму зуміли розгледіти його слабкі сторони й критично їх оцінити, виступивши насамперед проти абсолютизації формальних моментів художньої творчості й прямолінійно-розумової його інтерпретації.

Головним центром романтизму стала Німеччина; саме в працях німецьких мислителів – Ф. В. Й. Шеллінга, братів Августа й Фрідріха Шлегелей, що заснували знаменитий журнал «Атеніум», Новаліса (Ф. фон Харденберга), А. Шопенгауера, Ф. Шлейермахера, творах німецьких поетів і музикантів здобували згодом свої ідеї романтики Англії та Франції, Польщі та України.

Основні теоретичні засади цього культурного руху майже за сторічний період його існування помітно еволюціонували. Однак загальні світоглядні установки розвивалися в руслі єдиної орієнтації й знаходили підтримку представників різних романтичних шкіл.

Найчастіше у ньому виділяють два ідейні комплекси, культурно-історичне значення яких виходить за межі романтизму в його хронологічній конкретності: це – *індивідуалістичний суб'єктивізм* та *історизм*. Перший з них найбільш чітко визначає роль романтизму, його наступність і водночас розрив із ідеями попередніх епох.

Починаючи з Відродження, розвитку західноєвропейської культури властиве визнання високої цінності особистості. Романтизм із його інтересом до індивідуалізації може розглядатися як подальше поглиблення цієї традиції, перенесення принципів вільної конкуренції, ініціативи, особистої свободи не тільки в художню творчість, але й усю духовну сферу. Однак, якщо раніше стверджувалася принципова тотожність людей: усі рівною мірою наділені розумом, закони останнього єдині, а «природні» права й свободи є надбанням усіх і кожного, – то романтики, навпаки, акцентували увагу на *одичності, унікальності й неповторності особистості*. «Як природне створіння людина тим досконаліша, – писав Ф. Шлегель, – чим більш вона самостійна та індивідуальна». Оскільки мистецтво представлялося головною сферою виявлення інтимного, емоційного, безпосереднього, остільки стала неминучою естетизація романтичного світогляду й насамперед його філософії та моралі, трактування образу світу й людини.

Втрата розумом ролі безумовного законодавця в усіх галузях життя виправдовувала протест проти нормативності та раціональних правил, що об-

межували свободу індивідуальності. Якщо ідеологи Просвітництва вірили у можливість гармонійного поєднання особистих інтересів і суспільного блага, то у нових історичних реаліях для збереження цієї віри вже не залишалося підстав. Коли традиційні уявлення про нерозривний зв'язок рівності й свободи довели свою неспроможність, романтизм пожертвував першою заради збереження необмеженої «внутрішньої свободи, що завжди залишається у людини» (Ф. Шлегель).

Заслугою романтиків справедливо вважають *розробку принципу історизму та його впровадження в суспільну свідомість епохи*. Інтерес до історії у першій половині ХІХ ст. був надзвичайним: у багатьох західноєвропейських країнах з'явилися історичні спільноти, відкривалися музеї й архіви, видавалися спеціальні журнали, викладання історії поступово увійшло в обов'язкову освітню програму. Люди, що бачили, як руйнувалися трони, перекроювалася мапа Європи, докорінно змінювалося життя народів, на власному досвіді переконувалися в безперервному розвитку людства. Історія стала «царицею наук», вищим авторитетом в очах суспільства. «Уся культура очікувала її суду, – писав французький історик А. Марро. – В один день вона зайняла місце, яке раніше займала філософія, і стала виступати в ролі керівника й порадирика. Господиня секретів минулого, історія, подібно до придворних генеалогів, несла людству диплом про його шляхетність, відновлювала картину його тріумфальної ходи». Чи неминучі соціальні конфлікти? Чому відбуваються революції? Чи очікують світ нові потрясіння? На ці та інші питання європейці шукали відповіді в історичних працях, що іноді були більш популярними, ніж романи про кохання чи пригоди героїв.

Вже філософи Просвітництва (Ш. Л. Монтеск'є, Ж.-Ж. Руссо, І. Г. Гердер) констатували наявність не однієї, а багатьох людських «природ», обумовлених особливостями клімату, національного темпераменту, звичаїв різних народів. Разом з тим вони вважали, що існують ціннісні норми, що виступають мірою «нормальності» або, навпаки, «варварства», «незрілості» тієї або іншої особистості, суспільства, епохи. При цьому просвіти-

телі звели до рангу «загальнолюдських» свої власні мінливі уявлення про зміст і мету людського життя. Розглядаючи їх як щось «природне», що відповідає «неспотвореній природі» людського розуму, вони тим самим центрували історичний процес на собі. Аналіз давніх культур мислителі XVIII ст. перетворювали в справжній трибунал, а себе – у непогрішних суддів, яким належить право вирішального вироку над історією людства.

Романтичний історизм XIX ст., навпаки, характеризувався відмовою від нормативного підходу трактування подій життя суспільства. Він припускав погляд на світову культуру як на *історично єдиний, органічний процес розвитку*. Особистість здатна ставити перед собою нові завдання й цілі, долати рівень досягнутого, змінювати обставини власного існування тому, що *справжня людська природа полягає в її здатності до нескінченного самозмінювання* в ході історичного розвитку суспільства, який охоплює час і простір.

Для романтиків *сама сутність людини, світу, культури історична*, вона може бути показана із історії, фактично збігаючись із останньою. Знаний афоризм Ф. Шлегеля – «Кожний витвір духу несе характер своєї епохи» перегукується з міркуваннями великого І. В. Гете: «Що таке я сам? Що я зробив? Я збирав і використовував усе, що бачив, чув, спостерігав. Мої твори вигодувані тисячами різних індивідів, невігласами й мудрецами, розумними й дурнями; дитинство, зрілий вік, старість – усі принесли мені свої думки, свої здатності, свої надії, свою манеру жити; я часто знімав жнива, посіяні іншими, моя робота – праця колективної істоти, і носить вона ім'я Гете».

Визнання загального динамізму, протиставлення процесів речам, культ творчості – усі ці особливості романтичного історизму були спричинені докорінними соціальними перетвореннями: політичними революціями, промисловим переворотом, ліквідацією старої станової структури суспільства. На противагу генералізуючому (узагальнюючому) методу Просвітництва *романтизм у трактуванні історії реалізував принцип індивідуалізації*, підкреслюючи унікальність і неповторність історичних явищ і подій, їхню вну-

трішню своєрідність і відповідність загальним законам. При цьому «окрема людина ніколи не може повністю відірватися від своєї епохи, але вона може піднятися над нею, вона не пов'язана з рухом свого часу незмінною необхідністю» (Ф. Шлегель).

Романтизм часто обвинувачують у консерватизмі й навіть реакційності за його негативне відношення до власної епохи, за містифікацію й міфологізацію історії, ідеалізацію Середньовіччя. Однак слід пам'ятати, що саме суперечливе відношення до сучасних історичних подій, болісне переживання катастрофи ілюзій, породжених Французькою революцією, змушували романтиків звертатися до минулого. Цим і обумовлений їхній інтерес до демократичних, народних явищ середньовічної й ренесансної культури. Романтиків приваблювала не похмура фантастика, а смак до казки й повір'я, вільний дух карнавальної свободи й пристрасть до гротеску.

Інша впливова форма історизму XIX ст. пов'язана з *позитивізмом*. Праці представників його першої, «класичної», форми – О. Конта, І. А. Тена, Дж. С. Мілля, Г. Спенсера багато в чому визначили методологію природничих і суспільних наук епохи. Про особливості цієї течії, її плідний вплив на нове світорозуміння, мораль, мистецтво писав П. Кропоткін. «Сутність позитивізму є реальне наукове знання, а знання, стверджував Конт, є передбаченням <...>, передбачення ж необхідне для того, щоб розширювати владу людини над природою, збільшувати добробут спільнот. Із світу умоглядів і мрій Конт звав учених і мислителів на землю, до людей, які безплідно б'ються зі століття в століття, щоб налагодити особисте життя, більш різноманітне, більш повне, більш могутнє, своєю творчістю, щоб вони могли розумом *пізнати* природу, насолоджуватися її вічно вируючим життям, використовувати її сили, звільнити людину від експлуатації».

Як романтизм не можна зводити до художньої практики й теорії мистецтва, так і позитивізм (ще більшою мірою) – це не тільки філософське вчення, а й історичний тип мислення, представлений з 30-х рр. XIX ст. в усіх сферах духовної культури.

Конфлікт гуманістичних ідеалів і прозаїчного повсякдення виявився в ньому таким чином, що найвищою й останньою інстанцією був оголошений **науковий факт**. При цьому позитивісти зуміли оцінити складну природу факту історичного і його зв'язок як з узагальненням, так і з позицією дослідника. Якщо раніше його завдання представлялося досить елементарним: воно обмежувалося виявленням і збиранням фактів, які «говорили самі за себе» і автоматично вели до відкриття істини, то тепер науковцю пропонувалося особливу увагу приділяти саме узагальненням, без яких неможлива професійна реконструкція фактів, «які не добуваються виключно спостереженнями» (Дж. С. Мілль).

Як наслідок інтенсивного розвитку наукового знання, розширення практичного застосування науки, підвищення її суспільного престижу й ролі в культурі, позитивізм відкинув моралізування Просвітництва й ціннісний пафос західноєвропейської культури Нового часу і разом з тим усю «метафізику» попередньої філософії. Він став предтечею **сцієнтизму, що розглядав науку як абсолютний еталон культури**. З плином часу позитивістська свідомість взяла на себе роль ідеологічного виправдовування сучасного суспільства; не випадково найбільшою популярністю в другій половині сторіччя користувався Г. Спенсер, головні риси вчення якого не тільки «уподібнення суспільства живому тілу», але й пряма ідеалізація системи цінностей англійських буржуа.

Працями О. Конта та І. А. Тена захоплювався видатний французький романіст **Гюстав Флобер** (1821–1880) – автор «Пані Боварі», «Саламбо» і «Виховання почуттів»; під впливом філософії та естетики позитивізму розвивалася творчість неоімпресіоністів і такий художній напрям, як **натуралізм**. Одним з теоретиків останнього був ще один знаний французький письменник **Еміль Золя** (1840–1902), який у передмові до 2-го видання роману «Тереза Ракен» розробив теорію літературного натуралізму. В її основі – позитивістська концепція людини, **прагнення перенести у сферу художнього дослідження особистості методологічні принципи позитивістського природо-**

знавства. Моральні колізії, духовні кризи одержували при цьому фізіологічне трактування – як прояв органічних розладів, фатальної спадковості тощо. Саме на метафізичному детермінізмі позитивістів, що намагалися повністю звести складні соціальні явища виключно до їхніх причин та зняти проблему свободи волі, заснована теорія «наукового роману» Золя. Він проголошував торжество експериментальної науки, етичний нейтралітет митця, естетичну рівноправність норми й патології поведінки героїв, протокольну точність фіксації художніх фактів. Натуралістичні пристрасті письменника знайшли відбиття і в романі «Людина-Звір». В цілому ж його яскравий талант дозволив глибоко досліджувати життя французького суспільства («Ругон – Маккари»), розкривати діалектику особистості та ворожого їй соціуму, показувати соціальне коріння психології власника-селянина («Земля»).

Романтизм і позитивізм були крайніми проявами суспільної свідомості XIX ст.; чергування домінуючого впливу та взаємна полеміка не виключали їхніх змішаних форм. Однак у цілому романтична тенденція виявилася більш значущою у гуманітарній сфері, а позитивістська – в природничій, технічній й практичній областях. У порівнянні з ними значним інтелектуальним досягненням сторіччя було всебічне обґрунтування *діалектичного підходу до світу*. Найбільша заслуга класичної німецької філософії, насамперед Г. В. Ф. Гегеля, у створенні теорії й методу діалектики, її розробки як філософської науки, що узагальнювала історію пізнання та досліджувала закономірності світового розвитку.

Гегель був справжнім творчим генієм із всебічною ерудицією; скрізь його поява ставала епохою. Історія філософії та логіка, етика й естетика, філософія природи, духу, історії, права, релігії – у кожній із цих областей він прагнув знайти та вказати пронизану через неї нить розвитку.

Особливий інтерес представляє гегелівський аналіз художньої культури, де вихідним методологічним принципом була ідея *єдності історичного та логічного*. Зрозуміло, німецький мислитель був сином свого часу; сила й слабкість його теорії багато в чому визначалися станом гуманітарних наук

XVIII – першої чверті XIX ст., а також тими умовами, в яких перебувала тогочасна Німеччина.

Історія у різних її проявах, і передусім художня культура, виступає в його філософському вченні як саморозвиваюча ідея. Ніхто із гегелівських попередників не зробив так багато для розуміння специфіки кожного з видів мистецтв, розглянутих в процесі становлення й розвитку, для виявлення сфери його можливостей, специфіки різноманітних матеріалів і художніх засобів – від каменю до слова та звуку.

Мистецтво, за Гегелем, це сучасна епоха, збагнена в конкретно-почуттєвій формі. Воно виступає складовою цілісного процесу історії, а тому вивчати його необхідно саме як історичне явище. Основою типології художньої культури є різне співвідношення між ідеєю (змістом) мистецтва і його формою (чуттєво-образним втіленням). Гегель виділяв три види такої взаємодії та відповідні їм три стадії світової художньої культури: символічну (Стародавній Схід), класичну (Антична Греція) і романтичну (Середньовіччя й Новий час). Причому кожна із цих стадій є якісно новим утворенням, що формується шляхом стрибка.

Поява нових стилів, видів і жанрів мистецтва – об'єктивний рух змісту художньої творчості. Це означало, що різні її форми не створювалися свавіллям творця, а були детермінованим процесом. Справжній художник тим і відрізняється від посередності, що усвідомлює протиріччя між новим ідейним змістом мистецтва та вже окостенілою формою. Саме таке протиріччя є основою боротьби за відновлення художньої культури, що спалахує в певні історичні періоди.

Гегель одним із перших указав на *нерівномірність історичного розвитку різних видів і жанрів мистецтва.* Згідно його теорії, кожна епоха має свого роду «естетичну домінанту» – провідне (актуальне) мистецтво, яке відбиває своєрідність художнього мислення, що проявляється в усій сукупності продуктів творчої діяльності.

Поряд з поясненням джерел художнього прогресу, важливе значення має думка Гегеля про *початок кризи у розвитку мистецтва* в сучасну йому епоху. Мислитель при цьому посилався на перетворення особистості у «приватного індивіда», у вузькоспеціалізовану функцію, гвинтик безжалісного соціального механізму, на конфлікт людини та держави, падіння моральності, на роз'їдаючу суспільство загальну ворожнечу та конкуренцію. Саме ці фактори стають на перешкоді єднання мистецтва з життям, а тому несприятливі для його розвитку.

Усі ці загальні закономірності функціонування художньої культури конкретизовані стосовно до окремих видів, жанрів, явищ мистецтва. І сьогодні не втратили актуальності глибокі й тонкі гегелівські судження про давньоєгипетську архітектуру, еллінську скульптуру, його аналіз трагедій Есхіла та Софокла, романіки й готики, творчості Шекспіра і Сервантеса або, наприклад, характеристика голландського живопису, який великий німецький вчений намагався охарактеризувати насамперед через історичну самотність народу.

«Голландці здобували зміст своїх зображень у собі, у власному житті того часу, – писав Гегель. – Щоб знати про інтереси голландців, ми повинні звернутися до їхньої історії. Голландець сам створив більшу частину ґрунту, на якому живе, і змушений безупинно захищати й відстоювати його від натиску моря. Городяни разом із селянами завдяки своїй мужності, витримці й хоробрості <...> завоювали разом із політичною також і релігійну свободу, обравши релігію свободи. Ця громадянськість і цей підприємницький дух як у малому, так і у великому, як у власній країні, так і в далеких морях, цей дбайливо й акуратно підтримуваний красивий добробут, радісна гордість, яка формувалася свідомістю, що всім цим вони зобов'язані власній діяльності, – саме це створює загальний зміст їхніх картин».

Проте, у ХІХ ст. діалектика розвивалася не тільки в цілісних філософських та естетичних системах, а й інших сферах духовної культури. Ідея діалектичного розвитку в природознавстві затверджувалася на основі трьох великих відкриттів: закону збереження й перетворення енергії (Р. Майєр, Дж. Джоуль, Г. Гельмгольц), відкриття клітини (Т. Шванн, М. Шлейден) і теорії походження видів (Ж. Б. Ламарк, Ч. Дарвін). Видатні французькі істори-

ки епохи Реставрації – Ф. Гізо, Ф.-О. Міньє, О. Тьєррі підійшли до розкриття ролі класових інтересів у соціально-політичних процесах. Творчість О. Бальзака й Ч. Дікенса, О. Дом'є й Г. Курбе зверталася до складного внутрішнього світу особистості, її конфліктних зв'язків із суспільством.

На відміну від романтичного й позитивістського світоглядів *діалектичний підхід до світу та людини був орієнтований на дослідження реальності в її внутрішній суперечливості*, у єдності об'єктивних тенденцій і суб'єктивної поведінки, свідомості й практики, приватно-особистого й публічно-суспільного. Він не замикався у конфронтуючому з реальністю ілюзорному світі фантазій та естетства, втечі в минуле або утопії, а звертався до самого життя.

Різноманітні ціннісно-емоційні орієнтації суспільної свідомості концентрувалися навколо *двох основних тенденцій західноєвропейської художньої культури*. Одна з них представляла так зване *офіційне мистецтво*, що мало широку державну підтримку, бо відверто затверджувало культурні досягнення процвітаючого капіталізму, цінності буржуазного способу життя як пануючою форми соціального буття. Русійною силою цього мистецтва була орієнтація на споживання; не випадково найбільший успіх воно мало в художніх ремеслах, оформленні інтер'єрів і моді, де втілювалося у певних стильових формах (наприклад, бідемайєр). Оскільки тут не виникало сумніву в існуванні гармонії людини з повсякденням, художня реальність наділялася рисами зовнішньої правдоподібності, матеріальної відчутності та урівноваженості. Свідомості такого типу не треба було формувати ілюзій і вигадувати досконалий світ – її цілком улаштував існуючий, бо він відповідав критеріям зручності, витонченості та елегантності.

Якщо у XVIII ст. на протигагу пишним формам аристократичної культури затверджувався ідеал скромної краси, то бурхливий розвиток капіталізму в Європі XIX ст. вимагав більш ефектних і вражаючих форм його естетичного самоствердження. Достатньо подивитися на фотографії житлових інтер'єрів, особливо другої половини сторіччя, щоб представити ідеал життя

епохи «матеріального прогресу». Вражає чисельність розкішних речей, якими людина прагнула себе оточити. Плюшеві оббивки, багаті інкрустації, примхливе лиття всіляких підставок, статуєток, приладів – усе заповнювало простір, не залишаючи у ньому вільного місця. Утилітарність не могла служити для цього духовно-змістовною основою. Тому для створення враження величі, натхненності та правдивості офіційне мистецтво найчастіше зверталося до класичних зразків художньої культури. Саме так виникали і розвивалися псевдоромантизм із його абстрактною патетикою й мелодраматичністю, варіація пізнього класицизму («стилю Людовика XVI») – ампір, помпезний «салон», добропорядний побутовий «реалізм», що скрупульозно копіював світ, але ніколи не заглиблювався в його сутність. Наслідком епігонської методології буржуазної художньої свідомості стала еkleктичність її стильового вираження. Проте це мистецтво займало в культурі країн Західної Європи XIX ст. важливе місце й не тільки завдяки підтримці держави й постійному збільшенню попиту респектабельної публіки, а головним чином тому, що пропонувало альтернативу складним, інтелектуально насиченим творам романтизму, реалізму тощо.

Інша тенденція художньої культури цього періоду – ***критичне неприйняття існуючих порядків*** – пов'язана з досить різноманітними й суперечливими напрямками. У своєму розвитку вона пройшла два етапи. На першому, ознаменованому бурхливим демократичним рухом, конфлікт із дійсністю усвідомлювався як антагоністичний, а мистецтво було відкритою формою його вираженнями. І в романтизмі, охопленому настроями духовного сум'яття й протесту, і критичному реалізмі з його непримиренною критикою суспільства, художня свідомість орієнтувалася на відкриту й активну взаємодію зі світом.

На другому етапі, починаючи із середини XIX ст., зневіра у можливість духовного прогресу, здійснення гуманістичних ідеалів зробила переважним світовідчуженням песимізм і соціальну апатію. Художня свідомість або примирялася з реальністю, або ж відверталася від неї, вступаючи лише у зовніш-

ню взаємодію. Вона вже несла у собі риси наступаючої кризи культури: спостерігався не тільки відхід від соціальних проблем, аполітичність, деідеологізація мистецтва, але й свідомо деформація реальності, прагнення «розбити її людський аспект, дегуманізувати її» (Х. Ортега-І-Гассет).

В усіх мистецьких напрямках другої половини ХІХ ст. важлива методологічна роль належала естетичній установці. Уперше в історії художньої культури на її авансцену виступає *«чисте мистецтво»*, або *«мистецтво для мистецтва»*, основна функція якого гедоністична – доставляти насолоду. Естетична утопія представлялася єдиною можливою областю душевної гармонії, рятівним духовним притулком від прозаїчної, а часом вульгарної дійсності. «Любіть мистецтво заради його самого, – призивав О. Уайльд, – і ви знайдете у ньому всі інші цінності». Основою творчої діяльності, що не відтворювала ілюзію зовнішнього світу, а прагнула його моделювати, репрезентувати, було вдосконалювання художньої мови, а також ствердження гармонії в іншому вимірі, здатному стати виразником нових універсальних ідей.

2. НАПРЯМКИ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО МИСТЕЦТВА ХІХ СТ.

Одним із домінантних потоків, що рухався через усю історію художньої культури даної епохи був *романтизм*, сутнісні риси якого – «естетичність» та орієнтація на мистецтво. Розквіт цього напрямку припадає на першу третину ХІХ ст., однак і пізніше він продовжував живити різноманітні художні моделі світу.

Романтизм у мистецтві вкрай різноманітний в усіх відношеннях: ідейному, образному, стилістичному й навіть авторському. Науковці аналізують його *етико-міфологічну* або *шопенгауеріанську* та *лірико-іронічну* або *фіхтеанську* школи, що відповідають двом основним варіантам романтичного світосприйняття. *У першій – дійсність представала нескінченною, безособовою, космічною суб'єктивністю, а творча енергія духу виступала началом єдиної світової гармонії.* Такий пантеїстичний образ світу був овіяний оп-

тимізмом, породжував сильні, піднесені почуття й втілювався в опері, романі, епопеї, історичному живописі. *У другій – суб'єктивність носила індивідуально-особистісний характер і виступала як самозаглиблений світ людини, що перебуває в духовному конфлікті з існуючою реальністю.* Таке світосприймання супроводжували примирливі й навіть песимістичні настрої, що виражалися в ліричних, камерних жанрах. Але крізь усі відмінності проступає загальне, що забезпечує цілісність романтизму як культурного явища й дозволяє говорити про єдність художнього методу, усередині якого дані школи були лише полюсами цілого. Не випадково В. Гюго називав романтичні школи «близнюками з однієї колиски».

Двосвітність (зіставлення реального й уявного) – головний принцип романтичної художньо-образної моделі. Способом вираження цього дуалізму, як і в середньовічному християнському мистецтві, став символізм. Однак якщо для Середніх віків видимий світ – це лише умовний знак світу невидимого, то в романтичній свідомості вони завжди взаємообумовлені: символ романтизму виявляв духовний потенціал, схований в реальному бутті; матеріальність, видимість представлялися покривом, який неодмінно треба зробити прозорим, щоб відчутти глибину та неподільність цих двох світів.

Складний і трагічний досвід Французької революції зміцнив у романтичній свідомості ідею багатомірності об'єктивної реальності. Остання – таємнича, загадкова й навіть ірраціональна, протиставлялася розуму й особистій свободі людини. Звідси *«світова скорбота» як глобальне концептуально-значуще світовідчуження* й гостра критика, спрямована проти світу речей з їхньою стандартизацією, проти утилітаризму й торгашеського духу, проти нівелювання й бездуховності людини. Разом з тим романтизм висунув *концепцію безсмертя зла й вічності боротьби з ним*: опір злу хоча й не дає йому стати абсолютним володарем світу, але й не може докорінно цей світ змінити, не в змозі остаточно усунути зло.

Прагнення передати животворящу силу духу, що бореться з недосконалою реальністю, наповнює романтичні образи внутрішнім поривом, енергією

єю, динамізмом. Художня форма стає нестійкою, в ній переважають контрасти, складні нерівноваги композиції, в якій усі взаємодіючі елементи перебувають у русі. Ця багатоколірна форма, що проявляється у багатстві музичної оркестровки, в буйстві живописного колориту, в метафоричній пишності поезії, створювала відчуття творчого розмаїття й вічного неспокою стихії духовного життя.

Внутрішній світ митця виступав як художня цінність. Його розкриттю в музиці та літературі, образотворчих мистецтвах і театрі сприяв самозаглиблений психологізм, сповідальність, найтонша гама почуттів, переживань, настроїв, тобто дослідження реальності суб'єктивного світу особистості, що було справжнім відкриттям романтизму. Не випадково основним засобом узагальнення в ньому стала *ідеалізація*.

Культ екзотики у природі, неповторно-індивідуального – у людині, виняткового – у суспільстві, характерний для романтичної концепції світу й особистості. Автор без нормативних регламентацій творив художню реальність, яка для романтиків завжди вище за дійсність. У цілому ж їхній творчості властиві *метафоричність, асоціативність, багатозначність, іронія, гротеск, фантастика, а також зв'язок із релігією, історією й філософією*.

Провідним видом романтичного мистецтва стала *музика*, яка з найбільшою емоційністю й задушевністю, повнотою й конкретністю змогла виразити психологічний стан особистості, що гостро переживала драму буття. «Тріщина розколола світ і пройшла через серце поета» – прекрасно сформулював цей стан душі Г. Гейне. Разом з тим вона саркастично відкидала ворожий до неї вульгарний та бездуховний світ.

Ще наприкінці XVIII ст. з'явилася течія що передвіщала музичний романтизм. Однак як самостійний напрямок він оформлюється у 10-і рр. майже одночасно в Австрії (*Франц Петер Шуберт*, 1797–1828), Німеччині (*Ернест Теодор Амадей Гофман*, 1776–1822, *Карл Марія Вебер*, 1786–1826) та Італії (*Нікколо Паганіні*, 1782–1840, *Джозаккіно Антоніо Россіні*, 1792–1868).

Подальший розвиток музики романтизму пов'язаний із плеядою видатних композиторів, диригентів, виконавців і музичних критиків: у Польщі – *Фредеріка Францішека Шопена* (1810–1849), у Німеччині – *Фелікса Мендельсона-Бартольді* (1809–1847), *Роберта Шумана* (1810–1856) і *Рихарда Вагнера* (1813–1883), в Угорщині – *Ференца Ліста* (1811–1886), у Франції – *Гектора Берліоза* (1803–1869) і *Джакомо Мейєрбера* (1791–1964), в Італії – *Вінченцо Бєлліні* (1801–1835) і раннього *Джузеппе Верді* (1813–1901).

У творчості багатьох романтиків втілені патріотичні й демократичні ідеї, пов'язані з визвольним рухом. Такі твори, як цикл пісень «Ліра та меч» Вебера, кантата «Грецька революція» Берліоза, увертюра «Польща» Вагнера, ряд фортепіанних творів Шопена тощо, стали безпосередніми відгуками на тогочасні політичні події. Разом з тим для музичного романтизму характерні любов до природи, інтерес до фольклору, історичного минулого й національної культури. Не випадковий у цьому зв'язку розквіт народно-побутової, фантастичної й героїчної опери («Вільний стрілець» Вебера, «Вільгельм Телль» Россіні, «Гугеноти» Мейєрбера, «Тангейзер» Вагнера), розвиток жанрів балади, пісні, танцю (Шуберт, Шуман, Шопен, Ліст), програмної симфонії («Фантастична симфонія» Берліоза, «Шотландська симфонія» Мендельсона), програмної концертної увертюри («Сон літньої ночі» Мендельсона), симфонічної поеми («Прелюди» Ліста), концертних музично-драматичних творів («Осудження Фауста» Берліоза).

Особлива увага романтиків до внутрішнього світу особистості сприяла підвищенню ролі лірики, пошукам нових засобів емоційної виразності. Саме цим обумовлена провідна роль у романтичній музиці жанрів романсу-пісні (Шуберт, Шуман), ліричної фортепіанної мініатюри (Шопен, Мендельсон, Шуман, Шуберт), «ліризація» симфонії («Незакінчена симфонія» Шуберта) і камерної музики, а також використання пісенних тем в інструментальних творах. Незадоволеність реальністю, іноді трагічне світосприйняття призводили до поглибленого психологізму, розширювали сферу лірики в напрямку трагічних емоцій. Гострим драматизмом, революційною пристрасністю на-

повнена музика Шопена, героїка і яскрава патетика притаманні творам Ліста, жагучим протестом дихає творчість Шумана, бунтарством – Берліоза.

«Несказаність і підсвідомість музичних пристрастей» романтики культивували в усіх видах мистецтва, і насамперед у *художній літературі*. Це виявилось у впливі музики на ослаблення сюжету в епосі (Новалис), насиченні поезії музикальністю ритмів та інтонацій (музичне слово), способах «ліризації» драматургії (В. Гюго). Музичне мистецтво ставало предметом літературного відображення (новели «Кавалер Глюк», «Дон Жуан», діалог «Поет і композитор» з «Серапіонових братів» Гофмана).

У цілому ж літературний романтизм зберігав наступність із течією німецької поезії «Буря та натиск», традиціями англійського «готичного роману» і сентименталізмом. Характерний для останнього культ почуттів і природи одержав у романтиків подальший розвиток. Разом з тим вони популяризували нові жанри літератури й повну свободу їхнього трактування. Поряд з романтичною драмою з'явилися новели, балади, казки лірико-філософського й фантастичного характеру, романтична поема, яка ламала всі кордони між епосом і лірикою, романи у віршах і прозі, що відрізнялися чудернацькою композицією, підкресленням суб'єктивного відношення до дійсності, національним колоритом, інтересом до історії (особливо Сходу й Середньовіччя), до філософських проблем; нарешті, багатюща за мотивами лірика. Епічній та драматичній домінантам художньої культури попередніх епох романтизм протиставив яскраво виражену *домінанту лірики*, яка широко використовувала народну поезію, розкриваючи «внутрішній світ душі людини, таємне життя її серця».

В Англії ці особливості романтичної літератури насамперед відбилися у творчості поетів *«озерної школи»*: *Вільяма Водсворда* (1770–1850) – блискучого майстра сонета в британській поезії, який ідеям Просвітництва протиставляв апологію патріархальної старовини й віру в провидіння; *Семюела Тейлора Кольріджа* (1772–1834) – автора відомих у Європі романтичних поем «Крістобель» і «Сказання про Старого Морехода»; *Роберта Сауті*

(1774–1843), чії численні балади – стилізація під середньовічну лірику з релігійно-містичними настроями. Серед відомих англійських романтиків – поет і гравер *Вільям Блейк* (1757–1827) – талановитий ілюстратор власних творів; шотланець *Роберт Бернс* (1759–1796), основний герой творчості якого – «природна людина» без соціальних забобонів; *Персі Біші Шеллі* (1792–1822) – чия філософська лірика відзначена розмаїттям інтонацій і жанрових форм; *Джон Кітс* (1795–1821) – автор віршів, де центральний мотив – відчуття радості життя й повноти земного буття.

Особливе ж місце належить *Джорджу Гордону Ноелу Байрону* (1788–1824) з його провідним впливом на всю тогочасну європейську літературу. У знаменитій поемі «Паломництво Чайльд-Гарольда», пронизаною гіркими міркуваннями про долю народів Європи, у поетичному циклі за біблійними мотивами «Єврейські мелодії», у «східних поемах» («Гяур», «Абідоська наречена», «Корсар», «Облога Коринфу»), у філософсько-драматичній поемі «Манфред», богоборчій містерії «Каїн», романі у віршах «Дон-Жуан» великий англійський поет створив *образ героя-бунтаря, людини непохитної волі й полум'яних страстей, що намагалася усвідомити причини своєї «світової скорботи».*

Саме цим новим образом героя обумовлене поширення *байронізму* як суспільного умонастрою в європейській літературі. Байрона високо цінували представники різних художніх течій ХІХ ст., тому що саме він знайшов слова, які «розкривають найпотаємніше в душі людини, він зітхає, і ці подихи розповідають про ціле життя» (В. Гюго). Байрона перекладали знані поети, насамперед співзвучні йому за духом. Серед них і наша геніальна поетеса Леся Українка.

Коли сниться мені, що ти любиш мене,
Ти на сон мій не гнівайся, любя, –
Тільки в мріях я маю те щастя ясне,
Кожний ранок – оплакана згуба.

Любий сон! забери собі силу мою,
А мені дай безсилля розкішне,
Може, знов, як і в ту ніч, я буду в раю,
Ох, яке ж то життя буде пишне!

Смерть і сон – кажуть люди, – то браття рідні,
Сон єсть образ мовчазної смерти,
Коли смерть може дати кращий рай, ніж у сні,
То я прагну скоріше умерти.

Ох! не хмур, моя мила, брівок лагідних,
Не гадай, що я надто щасливий!
Коли грішний був сон, – я спокутував гріх:
Зник без сліду мій сон чарівливий.

Хоч я бачив, кохана, твій усміх у сні,
Не карай ти мене за примари!
Після мрій чарівних прокидатись мені –
Се страшніше від всякої кари!

Видатний романіст, історик і поет епохи – *Вальтер Скотт* (1771–1832). У 1805–1817 рр. були опубліковані його романтичні поеми «Пісня останнього менестреля», «Діва озера», «Безстрашний Гарольд», де широко використані шотландські народні пісні й балади. А світову славу принесли Скотту історичні романи – «Уеверлі», «Пуритани», «Роб Рой», «Айвенго», «Квентін Дорвард».

У Німеччині, де романтизму «довелося цвісти найдовше, де їм були виношені найулюбленіші плоди» (О. Шпенглер), цей тип світогляду повніше всього відбився у творчості поета-натурфілософа *Новалиса* (1771–1801). Його ліричні цикли «Гімни до Ночі», «Духовні пісні» і особливо історичний роман «Генріх фон Офтердінген» насичені релігійними символами й алегоріями, проникнуті духом ідеалізації Середньовіччя. Не тільки відомим композитором, а й талановитим письменником був Гофман. У знаменитому літературному образі капельмейстера Крейсlera втілилася естетична проблематика епохи: музикант – хитка та бентежна особистість – протистоїть усьому світу, страждає від цього бо не в змозі подолати утворившийся розрив. Брати *Якоб* (1785–1863) і *Вільгельм* (1786–1859) *Грімми* присвятили свою творчість історії німецької культури. Протягом багатьох років вони збирали народні перекази й казки. Їхньою всесвітньо відомою збіркою «Дитячих і сімейних казок» були затверджені права цього літературного жанру, що зберіг традиційну фольклорну основу.

Блискучий представник німецького літературного романтизму – *Генріх Гейне* (1797–1856), у центрі творчості якого – образ поета, його життя, само-свідомість, внутрішня психологічна нестабільність і розгубленість.

Вислів Гейне із приводу трагедії «Альманзор»: «Я вклав у неї власне «я» разом із моїми парадоксами, моєю мудрістю, моєю любов'ю, моєю ненавистю й усім моїм божевіллям» характеризує всю його поезію, прозу, публіцистику, критику, що відтворюють барвисту й хвилюючу картину суспільного життя XIX ст.

Обличчям до мого обличчя склонись,
Хай сльози поллються в нас спільно,
І серцем до серця мого притулись,
Хай племінь єднається вільно.

Коли наші сльози джерелом буйним
В велике те вогнище зринуть, –
Я хочу востаннє тебе обійнять
І з жалю-кохання загинуть!

Переклад Лесі Українки

Складним і суперечливим був майже піввіковий розвиток французького літературного романтизму. Він став відображенням соціальної боротьби періоду між революціями кінця XVIII ст. і 1848 р., непослідовності й незавершеності демократичного руху в країні.

Видним представником раннього романтизму, пов'язаного з режимом Реставрації, був автор повістей «Атала» і «Рене» *Франсуа Шатобріан* (1768–1848) – затятий супротивник Французької революції, з якої він боровся не тільки пером, але й мечем. Всеєвропейською популярністю користувалися знані французькі лірики *Альфред де Мюссе* (1810–1857), а також *П'єр Жан Беранже* (1780–1857), якого перекладав Микола Зеров.

Вже скоро, Франціє. Я смерті подих чую.
О мати дорога! Нехай твоє ім'я,
Ім'я улюблене останнім прокажу я.
Чи хто любив тебе відданіше, як я?
Я вихваляв тебе, не вмючи читати,
І нині в смертну мить, знесилений украй,
Про тебе буду я, конаючи, співати,
Ти ж пошануй мене сльозою і – прощай!

Як десять королів прийшли тобі на страту
І в кров топтав тебе їх переможний віз,
Я рвав на корпію їх пурпурову шату,
Точив на рани я бальзам цілющих сліз.
І небо зглянулось. Плідні твої руїни
Подякою племен красуються – і знай:
Ти зерно рівності посіяла нетлінне,
І рівності жнива зближаються. Прощай!

У 20-і рр. ХІХ ст. в багатьох країнах Західної Європи читачі захоплювалися романами *Анни Луїзи Жермен де Сталь* (1766–1817), яким притаманні меланхолія, скорбота, почуття самотності, а також апологія бунтівної, охопленої пристрастями особистості («Дельфіна», «Коріна», «Джен Грей»). Центральними ж фігурами французького романтизму були творці «соціального роману» – *Віктор Гюго* (1802–1885), що прославився «Собором Паризької богоматері», «Знедоленими», «Людиною, яка сміється» і *Жорж Санд* (Аврора Дюдеван, 1804–1876) – авторка «Індіани» і «Валентини», «Консуело» і «Мопра».

В *образотворчих мистецтвах* романтизм найяскравіше виявився в живописі та графіці. Перші його передвістя можна побачити вже в пізній творчості великого іспанського художника *Франціско Гойї* (1746-1828), «що складається з новацій і дерзновення, які обганяючи один одного, прагнуть уперед, досягають меж мистецтва, переступають ці межі й пропадають у чисто маніакальній сваволі» (Х. Ортега-І-Гассет).

Улюбленими жанрами західноєвропейських романтиків були *психологічний портрет і ліричний пейзаж*. У першому – їх приваблювали яскраві індивідуальності, напружене духовне життя особистості, у другому – стихійна міць природи. Відстоюючи необмежену свободу творчості, художники цього напрямку прагнули до бунтівної пристрастності й героїчної піднесеності образів, до виразної, схвильованої передачі натури в її неповторних проявах. На противагу класицизму, вони культивували вільну, динамічну композицію, зображення бурхливого руху й безмежного простору, насичений колорит, заснований на контрастах кольору й світла, швидку й легку манеру писання.

Поетичний ліризм, інтимне почуття пронизує романтичний живопис Німеччини, Англії й Франції першої третини ХІХ ст. Плавні переходи, півтони дають можливість говорити про «співочий пейзаж» у картинах німецького художника *Каспара Давида Фрідріха* (1774–1840). У них сумно височіють готичні руїни, тягнуться до неба ялиці з колючою хвоєю й вузлуваті гілки дубів, у таємничій тиші з морського туману впливають вітрильники, усамітнені пари із замилюванням споглядають світ, залитий місячним сяйвом або світлом вечірньої зорі. Приховане в природі таємниче зачарування, її миттєві, мінливі настрої показують у своїх роботах талановиті англійські живописці *Джон Констебл* (1776–1837) і *Вільям Тернер* (1775–1851). Стихія вираження бунтарських почуттів, хаос пристрастей, емоційна напруженість, притаманні творам найвідоміших майстрів романтизму – французам *Теодору Жеріко* (1791–1824) й *Ежену Делакруа* (1798–1863); їхній живопис зближається з музикою епохи.

Романтики зробили більш масовим і демократичним мистецтво графіки, створивши нові форми у літографії й книжковій гравюрі на дереві. Саме з романтичною школою пов'язана рання творчість найвідомішого графіка-карикатуриста ХІХ ст. *Оноре Дом'є* (1808–1879).

Однак як би не цінували представники цього напрямку індивідуально-неповторні якості кожного з мистецтв, все ж таки окремі види художньої творчості були для них лише різними голосами хору, в якому соло виконувала музика. «Залишився повністю собою, вийшовши за межі своєї первинної стихії, вона знайшла у собі сили для великої самопожертви: володіючи собою, піднявшись над собою, вона простягнула рятівну руку іншим мистецтвам. Вона показала, що може бути серцем, поєднуючим голову й члени» – писав Р. Вагнер. Це єднання навколо музики, було зближенням мистецтв на платформі непластичності, що виражало потреби кожного з них вийти за власні кордони, збагатити свої специфічні засоби освоєння світу.

В 20-і рр. ХІХ ст. у надрах романтизму зародився й в опозиції до нього розвивався новий, *реалістичний* підхід до дійсності, обумовлений насампе-

ред незадоволенням ілюзорного рішення конфлікту людини зі світом, неможливістю реставрації минулих оптимістичних ідеалів. Швидкий прогрес у західноєвропейському суспільстві природничих наук, поширення філософії позитивізму, посилення індивідуалістичних начал також вносили істотні зміни у самосвідомість культури, наближаючи її до реальної практики соціальних відносин. Дух підприємництва, ініціативи, активних дій викликав потребу випробувати безмежність можливостей особистості, виявити її домінуючу роль у системі різноманітних суспільних зв'язків.

Різновиди реалістичного напрямку, світоглядно ще менш однорідного, ніж романтизм, виявлялися близькими один одному лише за предметом. Це був інтерес до дійсності, хоча для критичного реалізму методом її освоєння стало відтворення взаємозв'язку типового середовища й типових характерів, для імпресіонізму – передача живого й безпосереднього сприйняття життя, для натуралізму – скрупульозна фактографічність.

Розквіт критичного реалізму в культурі країн Західної Європи припадає на 30–60-і рр. XIX ст. На відміну від романтизму, він уже із самого початку був націлений на тверезий аналіз різноманітних прозаїчних колізій, «тисячі складних причин», що формують свідомість і поведінку особистості. Соціальне середовище набувало в ньому значення детермінуючої сили, що змушує діючу людину виходити із її умов, а не із власної свобідної волі. Тому мотиви її поведінки художник шукав не в ізольованому світі суб'єктивного духу, а у реальному житті.

Переконавання у повторюваності, поширеності й закономірності вчинків і ситуацій вело до того, що інтерес художнього дослідження переміщувався на правдивість деталей, а головне – на показ *типових характерів у типових обставинах. Саме типізація стала основним способом узагальнення в мистецтві критичного реалізму.* На відміну від науково-логічного, понятійного узагальнення, вона припускала *індивідуалізацію*; тому в реалістичних творах відтворювалися долі конкретних людей, представників певних соціальних груп, а не абстрактної спільноти у цілому. Зміна соціального устрою й

пануючої моралі мислилися при цьому лише як наслідок удосконалення моральності або самовдосконалення людей. Таке протиріччя, властиве критичному реалізму, було неминучим у ХІХ ст.

Установка на виявлення моральної, релігійної, політичної тощо неспроможності існуючих порядків, усього, що спотворює спосіб життя людини, виводила на авансцену художньої культури *прозаїчну літературу*, втілену передусім у жанрі *соціального роману*. Успадковуючи традиції просвітницького реалізму ХVІІ–ХVІІІ ст., він у той же час увібрав у себе властиві романтизму динамізм і багатство психологічних відтінків.

Зображення в романі ХІХ ст. людини, що мала власну долю й індивідуальну свідомість, через складні форми життєвого процесу, поліфонізм і багатозначність сюжету, найбільше відповідало новому типу світовідчуження. Принципово змінювалася роль автора, оскільки тут уже було потрібно не виявляти позицію митця, а «приховувати» її, підкреслюючи об'єктивність художнього дослідження.

У кожній західноєвропейській країні можна виділити період так званої *письменницької епохи* – критичного реалізму. Так, у Франції він став провідним літературним напрямком уже в епоху Липневої революції, відтіснивши на другий план романтизм, що панував в останні роки правління Наполеона І і при Бурбонах. Його родоначальником по праву вважається *Фредерік Стендаль* (Анрі Марі Бейль, 1783–1842), знаменитий трактат якого «Расін і Шекспір» став справжнім маніфестом реалістичного мистецтва ХІХ ст.

За словами С. Цвейга, «Стендаль перелетів через ціле сторіччя – дев'ятнадцяте, він стартував у вісімнадцятому столітті, відштовхнувшись від матеріалізму Дідро та Вольтера, й приземлився у самій гушавині нашої епохи, коли народилася психофізика й психологія вперше стала наукою. Потрібні були, як сказав Ніцше, «два покоління, щоб його наздогнати, розгадати частину загадок, що захоплювали його <...> Тому що люди Стендаля – це ми, люди сьогодення, більш досвідчені в самоспостереженні, більш спокушені у психології, більш радісні у своїй свідомості, більш вільні у своїй моралі,

більш нервові й зацікавлені у собі, втомлені від усіляких мертвих теорій пізнання й жадібні лише до пізнання власної крові <...> Ця відсутність усякого догматизму, цей ранній всеєвропеїзм, ворожість до всякого механічного спрощення світу, ненависть до усього помпезно-героїчною – це наші риси!»

У класичний фонд світової літератури увійшов опублікований у 1830 р. роман «Червоне та чорне», присвячений життю Франції часів Реставрації. Епіграфом до нього стали слова Дантона «Правда, гірка правда!». Саме в «Червоному та чорному» Стендаль визначає художній твір як «дзеркало, що несуть великою дорогою», як відбиття моральних, політичних, філософських та інших протиріч в усій складності їхніх взаємозв'язків. Прагнення до глибокого синтезу, монументального відтворення епохи характеризує інший всесвітньо відомий роман Стендаля – «Пармська обитель», де перед читачем проходять різні соціальні верства Італії ХІХ ст., персоніфіковані в яскравих типових образах.

Великим художником і теоретиком критичного реалізму був, безперечно, *Оноре де Бальзак* (1799–1850) – геніальний письменник, що створив у своїй «Людській комедії» грандіозну панораму французького суспільного життя 40-х рр. ХІХ ст. У 1834 р. Бальзак задумав об'єднати свої численні твори, однак ідея «Людської комедії», як паралелі до знаменитої «Божественної комедії» Данте, виникла пізніше. Лише у 1841 р. він розробив план своєї праці й написав передмову, де сформульована основна мета: «Самим істориком повинне було виявитися французьке Суспільство, мені залишалося тільки бути його секретарем. Створюючи опис пороків і чеснот, збираючи найяскравіші прояви пристрастей, зображуючи характери, вибираючи найголовніші події з життя Суспільства, створюючи типи шляхом з'єднання окремих рис численних схожих характерів, можливо, мені вдалося б написати історію, забуту стількома істориками, – історію звичаїв». Задум Бальзака увінчався успіхом, хоча із запланованих 143 творів опубліковано 94. Усі романи розподілені автором за розділами: «Етюди про звичаї», «Філософські етюди» і «Аналітичні еподи». Найвизначнішим із них є перший, куди увійшли

«Гобсек» та «Євгенія Гранде», «Батько Горіо» та «Втрачені ілюзії», «Шагренева шкіра» тощо, усього – 72 книги.

Величезна заслуга Бальзака – у розробці філософсько-естетичних принципів реалізму. Вимагаючи від митця точність й правдивість у відображенні дійсності, він різко виступав проти її рабського копіювання. Ніщо так не видає беспорядність письменника, як «нагромадження фактів». Тому головне для нього – «прийти до синтезу шляхом аналізу, описати й зібрати разом основні елементи життя, ставити важливі проблеми й намічати їхній розв'язок, словом, відтворювати риси грандіозного обличчя свого століття, зображуючи його представників». При цьому справжній майстер не обмежується описом фактів, тому що основне його завдання – у виявленні причин, що їх породжують. «Призначення мистецтва, – говорить художник Френхофер у «Невідомому шедеврї», – не у копіюванні природи, а в тому, щоб її виражати <...> Художник, поет, скульптор не повинні відокремлювати явище від причини». Проблему реалізму Бальзак безпосередньо зв'язував із проблемою типу. Останній, у його розумінні, є «зразком роду», який не можна перетворювати на абстракцію. Письменник виступав за «типізованих індивідів» та «індивідуальних типів».

Творчість Бальзака високо оцінювали вже його сучасники. «Одним з перших серед великих, кращим серед вибраних» називав його В. Гюго, захоплений повнотою життя й глибиною бальзаківських творів, де «автор крокує прямо до мети, вступає у рукопашну із сучасним суспільством».

Гуманізм, особливий інтерес до моральної проблематики, гостра сатира, характеризують англійську реалістичну літературу ХІХ ст. Одним із найяскравіших її представників є *Чарльз Джон Гаффем Дікенс* (1812–1870) – глибокий і правдивий художник, чиї романи наповнені красками й рухом.

«У його книгах життя простого народу із властивим йому домашнім побутом, строкатістю професій і неозорим переплетінням почуттів перетворилося у новий всесвіт, зі своїми зірками й богами <...> Із загальної маси він

витяг саме своїх героїв, ах, скільки героїв!, – із захопленням писав С. Цвейг. – Сотні образів, що він створив, могли б заселити ціле невелике містечко. Серед них є незабутні образи, що не тільки стали безсмертними у літературі, але вже увійшли в живу народну мову: Піквік і Сем Уелер, Пексніф і Бетсі Тротвуд – усі ті, чий імена мимоволі, немов заморожені, викликають у нас веселі спогади».

Однак за привабливим гумором вже у перших романах Дікенса 30-х рр. відчутні мотиви тієї гострої, нещадної критики, що стане стрижнем «Пригод Олівера Твіста» і «Холодного будинку», «Життя та пригод Ніколаса Нікльбі» і «Крамниці старожитностей», де письменник звертається до «безбережного океану людських страждань»: жахів «рабочих» будинків, побуту й жорстоких традицій шкіл для бідних, убогості міських «низів», продажності парламентських чиновників і суддів. Наприкінці 40-х рр. Дікенс створив свій найвідоміший роман «Домбі та син» про «велич і падінні» ділка, чий людські почуття обмежені спрагою збагачення.

Блискучий реаліст-сатирик – видатний англійський письменник **Вільям Мейкніс Текерей** (1811–1863), вершиною творчості якого є роман «Ярмарок Марнославства». Поклавши в основу сюжету історію пригод авантюристки Бекі Шарп, Текерей з іронією, гротеском і сарказмом зображує англійське суспільство першого двадцятиліття ХІХ ст. На титульному аркуші книги письменник поставив багатозначний підзаголовок: «Роман без героя» що багато в чому відображав народну позицію до правлячої еліти. Сатиричний образ «Ярмарку Марнославства», яким він скористався як символом для своїх соціальних викриттів, був узятий Текереєм з популярної тоді в Англії книги Дж. Беньяна «Шлях прочанина». «Ярмарок Марнославства», куди за сюжетом потрапляли герої його алегоричної оповіді, служив емблемою загальної продажності й розбещеності «несправедливого» суспільства, де все продається з публічного торгу: будинки, землі, посади, почесті, задоволення, дружини, чоловіки й діти. Цей символічний образ зовсім по-новому осмислювався Текереєм, що намагався виявити соціальні основи «Ярмарку Марнославства»,

який став у нього реалістичним узагальненням законів суспільства, де панує мораль чистогану.

Домінування літератури як актуального виду художньої творчості у середині сторіччя насамперед виявилось в спробі деяких мистецтв посилити сюжетне оповідальне начало. Звертає на себе увагу поєднання в цей період музики й ліричної поезії, розквіт програмної музики (Гріг, Ліст, Берліоз). У драматичному й музичному театрі зростає роль режисури, покликаної створювати ансамбль різноманітних засобів сценічної виразності для рішення творчих задач, наслідок цього, – відмова від декоративності й пишності постановок, щирість акторської гри, близькі до розмовних інтонації сценічного виконання.

Разом з тим провідне положення літератури виявилось не тільки в її впливі на мистецтва, близькі за методом до реалізму, але й у взаємодії з несхожими художніми напрямками, зокрема, пізнім романтизмом. Р. Вагнер, що сприяв винятковій популярності опери, як реформатор і теоретик цього жанру, бачив у літературних засобах вираження чималий резерв для музики і визнавав їхнє запозичення: «Форма сценічного зображення стала визначальним образом застосовуватися до вимог і особливостей сюжету й ув'язаних у ньому ситуацій. На саму тканину моєї музики, на сплетення й розгалуження тематичних мотивів ця обставина, обумовлена природою поетичного предмету, мала винятковий вплив». Можна відзначити й типологічну тотожність засобів вираження живопису й літератури. Знайдені останньою прийоми були підхоплені й розвинені у побутовій картині, пейзажі та портреті з їхньою увагою до окремих деталей на тлі складної композиції. Поступово прозаїчний побутовий жанр усе більше витісняв поетично піднесені, але відсторонені від реальності історико-міфологічний і алегоричний.

Правда, реалізм у живописі Західної Європи XIX ст., на відмінність від літератури, не завжди ставив перед собою складні соціальні завдання, обмежуючись просвітницькою традицією мистецтва XVIII ст. – достовірним опи-

сом природи, плином повсякденного життя, що найбільш яскраво виявилось у творчості художників *барбізонської школи*.

Для французів *Теодора Руссо* (1812–1867), *Жюля Дюпре* (1811–1889), *Шарля Добіньї* (1817–1878), *Констана Тройона* (1810–1865) та іспанця *Діаза де ла Пенья* (1807–1876) характерний погляд на природу як на великий світ, з яким пов'язане життя трудівника. У певному сенсі барбізонці відроджували мрію Ж. Ж. Руссо про «природну людину», що має спільне із природою життя. При цьому вони стверджували художню цінність своєї національної природи, прагнули глибоко її вивчити й на цій основі створити правдивий емоційний образ. У пошуках нових, виразних засобів представники барбізонської школи йшли на сміливі творчі експерименти: вони призивали писати безпосередньо з натури, уловлюючи у навколишньому світі багатство світлових і кольорових відтінків.

З Барбізоном був пов'язаний і *Жан Франсуа Мілле* (1814–1875), що прославився своїми картинами із селянського життя. Він завжди зображував не відпочинок або дозвілля, а тяжку працю. На тлі пустельних коричневих полів вимальовуються темними незграбними силуетами фігури батраків; у деяких картинах вони стоять, у знеможі обпершись на лопату або мотику, щоб перевести дух. Справжнім гімном селянській праці звучать знамениті роботи Мілле «Сівач» і «Збирачки колосся».

Центральною фігурою реалістичного живопису став *Гюстав Курбе* (1819–1877), мистецтво якого хвилювало суспільну думку, викликаючи навіть люті суперечки. Творче кредо популярний у Франції й далеко за її межами митець виклав у декларації 1855 р., що супроводжувала його персональну виставку із символічною назвою «Павільйон реалізму». «Спроможність передавати традиції, ідеї, вигляд людей епохи у моїй оцінці, – писав Курбе, – бути не тільки художником, але й громадянином, створювати живе мистецтво – така моя мета». Йї він залишався вірним завжди.

Особливе місце у творчій спадщині Курбе займає шестиметрове полотно «Похорон в Орнані», де зображені понад сорок персонажів майже натура-

льних розмірів. Тут усе звичайно як у реальному житті, без найменшої ідеалізації: сірий день, темний одяг присутніх, і лише рідкими світлими плямами виділяються жіночі очіпки, притиснуті до очей носові хустки та фігури священиків. Буденність підкреслена навіть композицією картини: уступ білого каменю вдалині й смуга похмурого неба своєю вагою начебто притискають до землі похоронну процесію.

Не менш значущим був вплив епічних жанрів літератури на мистецтво графіки, у якому поширеними, особливо в середині сторіччя, були сатиричні й гумористичні форми словесно-образотворчого оповідального синтезу, пов'язаного із журналістикою (О. Дом'є).

Продовженням реалістичної тенденції в нових умовах став *імпресіонізм* – художній напрям, що сформувався у французькому живописі. Його назва пов'язана з програмною картиною К. Моне «Враження. Схід сонця», що була написана за два роки до першої імпресіоністичної виставки у 1872 р. 70-і перша половина 80-х рр. XIX ст. вважаються його «золотою добою».

Об'єднання імпресіоністів були неформальними, не регламентованими і навіть не мали фіксованого складу учасників. Однак відрізнялися високою щільністю творчого і особистісного спілкування, були спаяні ближче, ніж «представники одного напрямку». Індивідуалізм митців поступався місцем духовному єднанню, заснованому на естетичному однодумстві. Саме «плинна» форма об'єднань виявилася найхарактернішою й природною для мистецтва не тільки другої половини XIX, але й XX століть.

Імпресіоністи не сформували самобутнього стилю, але їхні художні відкриття увійшли в сучасну культуру, сприявши розвитку не тільки образотворчих мистецтв, але й літератури, музики, кінематографа. Для більшості ж майстрів живопису кінця XIX – початку XX ст. саме імпресіонізм став тією школою, з якої починався їхній самостійний шлях у мистецтві.

Цементуюча основа цього напрямку – *прагнення показати життя в усьому багатстві його проявів, зберігаючи при цьому природність і неупередженість*. Сюжети для картин художники-імпресіоністи знаходили у «го-

товому вигляді» на паризьких вулицях і площах, у кабачках, кафешантанах і на танцювальних майданчиках Монмартру, у розкішних залах фешенебельних ресторанів, на берегах Сени в Аржантейє або Буживалі, у будуарах дам й комірках праль, на театральних сценах, перегонах і морському узбережжі. Якщо подумки зібрати в одному місці їхні картини, то перед очами виникне справжня кінематографічна стрічка, що з невимушеністю моментального знімку відобразить динамічне життя європейського суспільства другої половини ХІХ ст.

Зрозуміло, чому молоді художники не замикалися у стінах майстерень, надаючи перевагу безпосередньому контакту із об'єктом своєї творчості. Відтепер майстерня – це ліс, беріг ріки, залите сонцем поле або залюднена й заповнена екіпажами міська вулиця. Вихід на пленер допоміг живописцям виключити з етюдників чорні, сірі, коричневі фарби й замінити їх яскравими, спектрально-чистими кольорами. У нескінченній зміні світлових і повітряних нарядів природи їм розкрився світ її вічного перетворення, мінливий і неповторний, що робить її прекрасною та вічно молодю.

Головним інструментом світосприйняття в імпресіонізмі, таким чином, стало *візуальне спостереження*. Його девіз «*бачу – зображую*» був логічним наслідком усього ходу розвитку західноєвропейської художньої культури Нового часу. При цьому сприйняття в імпресіонізмі більш живе й динамічне, у ньому більше творчого темпераменту, в порівнянні із сучасним йому критичним реалізмом, що більш статичний. Сонячне світло й тремтіння повітря однаково барвисті в кроні квітучого дерева й дзвенячих брижів ріки, на зазмаглих обличчях веслярів, що снідають на терасі кафе, на прокопченому металевому кожусі паровозу, що димить під зводами вокзалу.

Новаторська суть бачення імпресіоністів полягала ще й у тому, що *вперше в світовому мистецтві у зображенні реального світу відбилося не тільки те, що бачить глядач, але й те, як він бачить*. При сприйнятті їхніх картин погляд не затримується на окремих деталях композиції, він сковзає, не чіпляючись за деталі, уловлюючи лише загальну атмосферу видовища, що

йому відкривається. Саме так бачить людина у реальному житті, коли кидає перший погляд на щось цікаве. До цієї особливості людського зору й апелюють імпресіоністи, у ній суть так званої *миттєвості враження*, що відкриває можливість фіксувати життєвий подих у будь-якій, навіть короткочасній ситуації. Це був новий «засіб пошуку краси й поезії світу. З його позицій будь-який куточок природи, будь-який фрагмент життя, яким би зовні незначним він не був, мав таку ж саму цінність, як інший компонент світобудови» (М. Смирнов). Ось чому імпресіоністи завжди прагнули відтворити риси індивідуально-неповторного, що проявлялося у своєрідності кожної миті. Звідси їхній постійний інтерес до відтінків, нюансів, тільки-но помітних рухів душі, до мінливої, рухливої стихії відновлення в природі, до всього, що сприяє втіленню різноманіття світу, поетичного подиху життя. Кожному з художників воно бачилося по-різному.

Автор знаменитих картин «Олімпія» і «Сніданок на траві» *Едуард Мане* (1832–1883), якого Золя справедливо вважав учителем нового покоління митців, зумів з'єднати у своїх героях цілісність природи, ліризм і щиросердечну тонкість, що проявлялися іноді у самих прозаїчних і банальних ситуаціях. Погляди на життя *Едгара Дега* (1834–1917) передусім песимістичні й скептичні; його мистецтву властиве співчуття долі простої людини, уміння заглянути в її душу й побачити в ній внутрішню нестабільність, суперечливість, навіть трагедію. Лідер імпресіоністів – пейзажист *Клод Моне* (1840–1926) не зводив захопленого погляду від незліченних світлових і повітряних ефектів. Саме світло, що видозмінює й оновлює вибрані мотиви, стає справжнім героєм серій його картин «Стоги», «Тополі», «Руанські собори», «Вокзали Сен-Лазар». *Альфред Сіслей* (1839–1899) привніс в імпресіоністичний пейзаж особливу свіжість і ніжність, властиві англійській акварелі. Провідна тема творчості *Каміля Піссарро* (1830–1903) – місто. Художник дивився на вулиці, сквери, площі з вікон верхніх поверхів або з балконів, не включаючи їх у композиції. При цьому природа, зображена в його картинах, прекрасна в будь-який час року. «Співака радості» *Огюста Ренуара* (1841–1919) приваб-

лювало все, у чому відчувалося биття життєвих сил, виявлялася мажорна сторона буття, ті моменти існування людини, коли сам життєвий факт наповнював її душу радістю й щастям. Зрозуміло, чому Ренуар особливо любив писати сцени відпочинку та розваг. Його герої завжди чарівні й безтурботні. Їм не притаманні глибокі й сильні пристрасті, гіркі роздуми, складне психологічне життя.

У цілому ж імпресіоністи створили *образ витонченої, чуттєвої, споглядаючої особистості, щасливої найпростішими, радісними відчуттями* – сонця, напоєного світлом повітря, неба, землі, міста, моря. У героях своїх картин – клерках і жокеях, пралях і модистках, пастухах і женцях, танцівницях і циркових артистах – вони бачили поетичність, чистоту й духовну повноцінність, що в їхній творчості протистояли повсякденності. За слушним зауваженням Л. Вентури, «імпресіонізм по-своєму сприяв визнанню гідності знедолених класів, вибираючи найпростіші мотиви, надаючи перевагу капусті й халупам перед трояндами і палацами».

Імпресіонізм мав недовге продовження в *неоімпресіонізмі*, що голосно заявив про себе на виставці 1886 р., де була представлена програмна робота **Жоржа Сера** (1859–1891) «Недільна прогулянка на острові Гранд-Жатт». Це вже був усвідомлений відхід від традицій реалізму, хоча в картині ще не загублений контакт із натурою та життям; у ній відчувається здатність сприймати красу освітленої сонцем природи. Але ці враження підпорядковані строгим і спрощеним формам, тяжіють до схематизму. Рух зупинений, немов би розкладений на різні «складові»: фігура лежить, напівлежить, стоїть, зупинилася. «З того часу, як я взяв до рук пензля, – зауважував Сера, – я шукав оптичну формулу». При цьому його цікавив не тільки вплив певних колірних комбінацій на сітківку ока, але й емоційний характер різноспрямованих ліній та рухів.

Вірний товариш і послідовник Сера **Поль Сіньяк** (1863–1935), віддаючи данину його теорії та творчим новаціям, розвивав неоімпресіонізм в іншому напрямку. Художник великого ліричного дарування, він став писати більш

емоційно й раскованно; його «мозаїка» кольорів, як правило, крупніша й інтенсивніша. Невтомний мандрівник-мореплавець, Сіньяк найповніше всього розкрився в пейзажах моря, а також середземноморського, нормандського й бретонського узбережжя.

Творчі установки Сера, Сіньяка й близьких їм художників намагався обґрунтувати критик Ф. Фенеон. Використовуючи праці з оптики та хімії Шеврейля, Руда, Максвелла й Анрі, він пояснював, що неоімпресіоністи розкладають колір на складові та пишуть крапковими мазками чистого кольору, розраховуючи на їхнє злиття в оці глядача (звідси ще дві назви цього напрямку – *дивізіонізм* і *пуантілізм*).

Переживши кризу у 80-і рр. XIX ст. імпресіонізм еволюціонував, переносючи акценти на декоративні тенденції, передачу суб'єктивності сприйняття. Формувалося наступне покоління живописців, пов'язаних з *постімпресіонізмом*, що тяжів до синтезу форм і символіки образотворчої мови. Пошуки нових шляхів у мистецтві, не стільки поєднували, скільки роз'єднували митців цього напрямку. Мабуть, ніщо так яскраво не демонструвало зростання індивідуалізму в західноєвропейській культурі другої половини сторіччя, як творчість постімпресіоністів, що персоніфікувала пристрасть, нервову енергію, темперамент.

Вони створили *принципово нову художню систему, в центрі якої – людина*. Інтерпретація її образу одержала невластиву їхнім попередникам загостреність і трагізм; *особистість болісно самотверджувалася у боротьбі з навколишнім світом і собою, до межі напружуючи внутрішні сили*. Керуючись принципом символічної виразності, постімпресіоністи відмовлялися від традиційних для образотворчих мистецтв пластики, перспективи, світло-тіньової моделіровки об'єму, що затверджувало право їхньої художньої мови на особливий виразний зміст.

Один із найвизначніших художників-постімпресіоністів *Поль Сезанн* (1839–1906) – автор синтетичної картини світу із унікальною системою, оригінальним співвіднесенням складових, діалектикою раціонального й емоцій-

ного. За переконанням майстра, змістом картини можуть бути виключно живописні, світо колірні проблеми, тому зовсім не випадково він відмовився від роботи над традиційними сюжетами – історичним, побутовим, релігійним тощо. Серед улюблених жанрів художника – портрет, що втілював значущість людини, силу її інтелекту та разом з тим первісність і простоту. Ідеї та художній досвід Сезанна, який у різноманітних природних формах угадував основні геометричні фігури (кулю, циліндр, конус), багато в чому вплинули на художню культуру початку ХХ ст. Не випадково, спадкоємцями живописця оголосили себе кубісти, хоча багато чого із сезаннівської творчості залишилося для них неприйнятним.

Нові засоби вираження у мистецтві власних думок і почуттів шукав *Поль Гоген* (1848–1903), що розробив яскравий індивідуальний стиль. Його декоративні картини написані чистими виблискуючими фарбами, які утворюють однорідні площини, розділені темними контурами. Головні джерела творчого натхнення художника – Бретань із її традиціями й суворою природою, а також Таїті, де Гоген відкрив для себе особливу красу, гармонію й досконалість.

Живописне мистецтво *Вінсента Ван Гога* (1853–1890) показало, яка самостійна сила таїться у фарбах, коли художник прагне зробити їх головним засобом втілення своїх задумів і настроїв. Створюється враження, що Ван Гог дуже квапився: він писав несамовитими, сильними мазками, а іноді просто видавлював фарбу на полотно. В його картинах усе рухається й звивається: вітер трясє кипариси, на небі обертається палаючий сонячний диск або мерехтять величезні південні зірки, сама земля немов б'ється у потужній імпульсації.

Анрі Тулуз-Лотрек (1864–1901) вважається найпотужнішим графіком другої половини ХІХ ст. Головним мотивом його творчості став розлад стосунків людини з її безпосереднім оточенням, що перетворюється у світ поза людиною. Витончене, іронічне й драматичне мистецтво Тулуз-Лотрека багато в чому передбачило живопис П. Пікассо та інших модерністів, вплинуло

на формування образної мови кінематографа (Ф. Фелліні називав Лотрека «товаришем і братом»). Разом з тим у творчості художника знайшла продовження традиція критичного реалізму XIX ст. У цьому сенсі Тулуз-Лотрек був фігурою завершальною.

* * *

З кінця сторіччя почалася епоха «загальноєвропейського демонізму», а разом з нею черговий етап в історії художньої культури. Формування наприкінці XIX – початку XX ст. нової наукової картини світу й одночасно дискредитація культурно-творчих можливостей науки й техніки сприяли ствердженню ідеї про несумісність гуманізму й сцієнтизму. Психоаналітичні експерименти З. Фрейда, фізичні дослідження з розщеплення ядра тощо змушували усвідомлювати недостатність і навіть вичерпаність наявних засобів освоєння світу; відчувати розширення простору ірраціонального. Центр довіри у цих умовах переміщався до інтуїції, «внутрішнього» бачення, художньої підсвідомості.

Криза у мистецтві традиційних цінностей заподіяла непоправні руйнування, породжуючи потворні фантоми «дегуманізованої свідомості». Але разом з тим це задавало нового імпульсу розвитку західноєвропейської художньої культури. З кінця XIX ст. вона поринала у динамічні пошуки, об'єднання непоєднуваного, екзальтацію та спіритуалізм, звертаючись до парадоксального, фантастичного, надприродного. Духовній нестабільності протистояло шалене нарощування експериментів у системі мистецтв, що конструювали *нову духовність* (В. Кандинський) та здобували значення змістовного досвіду. Традиційні види художньої творчості вступали у неймовірні до цього взаємодії; інтенсивно йшов процес розмивання замкнених границь жанру, твору, язикових форм. Починалася епоха нових творчих відкриттів.

КОНТРОЛЬНІ ПИТАННЯ

1. У чому типологічна своєрідність культури ХІХ ст.? Які фактори сприяли формуванню нової картини світу?
2. Як змінилося ставлення до науки у культурі ХІХ ст.?
3. У чому суперечливість розвитку матеріальної та духовної культури новітнього часу?
4. Як змінилося ставлення до людини у ХІХ ст.?
5. Яким чином прогрес техніки вплинув на розширення «світу мистецтв»?
6. Яким був зв'язок між філософією та мистецтвом у ХІХ ст.?
7. Наведіть приклади впливу діалектики на різноманітні форми духовного життя ХІХ ст.
8. Чи справедливі твердження про кризу західноєвропейської культури другої половини ХІХ ст.? Аргументуйте відповідь.
9. Якими є досягнення і недоліки реалістичного світобачення?
10. Що спільного в романтизмі та імпресіонізмі і що їх різнить?
11. З чим пов'язано посилення суб'єктивізму в художній творчості ХІХ ст.?
12. Чому В. Гюго називав романтичні школи «близнюками з однієї колыски»?
13. Кого з видатних західноєвропейських композиторів ХІХ ст. Ви знаєте? Назвіть їхні найкращі твори.
14. Чим обумовлене поширення байронізму як суспільного умонастрою в європейській літературі ХІХ ст.?
15. Дайте визначення понять «типізація» та «індивідуалізація».
16. Назвіть найвідоміших європейських романістів ХІХ ст. Які їхні твори Ви знаєте?
17. Чому саме образотворчі мистецтва домінують в імпресіонізмі та постімпресіонізмі?

18. Охарактеризуйте особливості неоімпресіонізму. Чому його називають дивізіонізмом і пуантілізмом?

19. Які основні тенденції художньої культури кінця ХІХ ст.?

20. Яким чином мистецтво зламу століть виступало провісником світоглядних тенденцій сучасної художньої культури?

ТЕСТИ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Головні форми духовної самосвідомості культури ХІХ ст.: А) релігія, мораль, право; В) політика, право, наука; С) наука, мистецтво, політика; D) мистецтво, мораль, філософія.

2. Концепцію двосвітності – протилежності ідеалу й дійсності, людини і суспільства утверджував напрям: А) сентименталізм; В) романтизм; С) реалізм; D) класицизм.

3. Філософські системи Ф. Шеллінга та І. Фіхте – підґрунтя стилю: А) романтизм; В) реалізм; С) імпресіонізм; D) класицизм.

4. Ідея єдності теоретичного та історичного підходів до змісту культурних явищ представлена в працях: А) О. Конта; В) Г. Спенсера; С) Г. В. Ф. Гегеля; D) А. Шлегеля.

5. Культ екзотики у природі, неповторно-індивідуального – у людині, виняткового – у суспільстві, характерний для концепції світу й особистості у: А) реалізмі; В) імпресіонізмі; С) романтизмі; D) неоімпресіонізмі.

6. «Цілий світ виблисне в миті, що зникає, буря уміститься в краплі дощу, трагедія цілого життя – в єдиному погляді» – сказано про стиль: А) романтизм; В) реалізм; С) імпресіонізм; D) класицизм.

7. Провідним видом романтичного мистецтва була: А) архітектура; В) живопис; С) театр; D) музика.

8. Фотомистецтво винайдене: А) Ж. Н. Ньепсом; В) Л. Ж. М. Дагером; С) У. Ф. Г. Талботом; D) А, В, С.

9. Кіномистецтво започатковане у: А) 1885 р.; В) 1887 р.; С) 1895 р.; D) 1896 р.

10. Концепцію літературного натуралізму, що базувалася на позитивізмі, розробив французький письменник: А) Г. Флобер; В) Е. Золя; С) Ф. Стендаль; D) О. де Бальзак.

11. Закон нерівномірності історичного розвитку видів і жанрів мистецтва відкрив: А) Ф. Шлегель; В) О. Конт; С) Ф. Ніцше; D) Г.В.Ф. Гегель.

12. Головним центром романтизму була: А) Франція; В) Німеччина; С) Англія; D) Італія.

13. Увагу на одиничності, унікальності й неповторності особистості акцентували представники: А) романтизму; В) позитивізму; С) класицизму; D) реалізму.

14. Розробка теорії та методу діалектики – це заслуга німецького філософа: А) Ф.В.Й. Шеллінга; В) Г.В.Ф. Гегеля; С) Ф. Ніцше; D) А. Шопенгауера.

15. Унікальність і неповторність історичних явищ і подій, їхню внутрішню своєрідність і відповідність загальним законам відстоював: А) позитивізм; В) романтизм; С) класицизм; D) реалізм.

16. Автор історичних романів «Роб Рой», «Уеверлі», «Айвенго», «Квентін Дорвард»: А) Ф. Стендаль; В) В. Гюго; С) В. Скотт; D) О. де Бальзак.

17. Видатним французьким графіком другої половини ХІХ ст. був: А) Т. Жеріко; В) Г. Курбе; С) Ж.Ф. Мілле; D) Д.А. Тулуз-Лотрек.

18. Серед композиторів-романтиків не було: А) Ф. Мендельсона; В) Ф. Ліста; С) В.А. Моцарта; D) Ф.Ф. Шопена.

19. Образ героя-бунтаря, людини непохитної волі й полум'яних страстей, що намагалася усвідомити причини власної «світової скорботи» створив: А) Дж.Г.Н. Байрон; В) Р. Бернс; С) П.Б. Шеллі; D) В. Водсворд.

20. Образ витонченої, чуттєвої, споглядаючої особистості створили: А) романтики; В) реалісти; С) імпресіоністи; D) постімпресіоністи.

21. Серед художників барбізонської школи не було: А) Т. Руссо; В) К. Тройона; С) Ж. Дюпре; D) О. Дом'є.

22. Автор романів «Червоне та чорне», «Пармська обитель»: А) О. де Бальзак; В) В. Гюго; С) Ф. Стендаль; D) Жорж Санд.

23. Візуальне спостереження було головним інструментом світосприйняття у: А) реалізмі; В) романтизмі; С) імпресіонізмі; D) класицизмі.

24. «Пригоди Олівера Твіста», «Холодний будинок», «Домбі і син» написав: А) В. Текерей; В) Дж.Г. Н. Байрон; С) Ч.Д.Г. Дікенс; D) В. Скотт.

25. Вислів «Самим істориком повинне було виявитися французьке Суспільство, мені залишалася лише бути його секретарем» належить: А) В. Гюго; В) Ф. Стендалю; С) Жорж Санд; D) О де Бальзаку.

26. Найвідоміший художник-карикатурист XIX ст.: А) О. Дом'є; В) Т. Жеріко; С) Е. Делакруа; D) В. Тернер.

27. Провідний жанр реалістичної літератури XIX ст.: А) трагедія; В) роман; С) повість; D) поема.

28. Г. Гейне та Новаліс представляють літературний романтизм: А) Франції; В) Німеччини; С) Італії; D) Великої Британії.

29. Типізація – основний спосіб узагальнення в мистецтві: А) романтизму; В) критичного реалізму; С) імпресіонізму; D) класицизму.

30. Творцями «соціального роману» у французькій літературі були: А) Ф. Стендаль та О. де Бальзак; В) П.Ж. Беранже та А де Мюссе; С) В. Гюго та Жорж Санд; D) А.Л. Жермен де Сталь і Ф. Шатобріан.

ТЕМИ РЕФЕРАТИВ

1. Науково-технічні досягнення XIX ст. та формування нової системи мистецтв.
2. Моралісти та естети: «єдність добра і краси» чи «мистецтво проти моралі»?
3. Позитивізм в культурі XIX ст. (О. Конт, І. А. Тен, Д. Мілль, Г. Спенсер).
4. Учення Г.В.Ф. Гегеля про сутність і закономірності розвитку художньої культури.
5. Романтизм як феномен культури.
6. Німецький романтизм (музика, література, живопис).
7. Англійські поети «озерної школи».
8. Дж.Г.Н. Байрон в європейській літературі XIX ст.
9. Реалізм в образотворчих мистецтвах XIX ст.
10. «Людська комедія» О. де Бальзака.
11. Жанр соціального роману в західноєвропейській літературі XIX ст.
12. Образи світу і людини в імпресіонізмі та постімпресіонізмі.
13. Неоімпресіонізм в художній культурі другої половини XIX ст.
14. Аполлонійська і діонісійська засади європейської культури. Ф. Ніцше «Народження трагедії із духу музики».
15. Мистецтво щастя в етиці А. Шопенгауера.

ЛІТЕРАТУРА

1. Абрамович С. Д., Чікарькова М. Ю. Світова та українська культура : навч. посіб. Львів, 2004.
2. Газнюк Л.М. Естетика. К. 2011. URL:
http://pidruchniki.ws/17021027/etika_ta_estetika/estetika_-_gaznyuk_lm
3. Гіоргадзе Г. В. Культурологія для вищих мистецьких навчальних закладів : навч.-метод. посіб. Львів, 2011.
4. Естетика: навч.-метод. посіб. / Петутіна О. О., Барков О. С., Гайдамачук О. В., та ін.; за ред. О. О. Петутіної. Х., 2010.
5. Історія світової культури : навч. посіб. / за ред. Л. Т. Левчук. К., 2019.
6. Історія світової та української культури / Греченко В., Чорний І., Кушнерук В., Режко В. К., 2000.
7. Конверський А. Культурологія : базовий підручник для студентів вищих навчальних закладів. Х., 2013.
8. Культурологія : енциклопедичний словник / гол. редкол. В. І. Шинкарук. Львів, 2013.
9. Культурологія /за ред. Т. Гриценко. К., 2019.
10. Культурологія : навч. посіб. / Баканурський А. Г., Александров А. Б., Дашкова Т. Ю. та ін. К., 2004.
11. Лекції з історії світової та вітчизняної культури : навч. посіб / за ред. А. Яртися та В. Мельника. Львів, 2005.
12. Мовчан В.С. Естетика : навч. посіб. К., 2011.
URL: http://uchebnikionline.ru/etika_estetika/estetika_-_movchan_vs/estetika_-_movchan_vs.htm
13. Морфологія культури : тезаурус / за заг. ред. В. О. Лозового. Х., 2007.
14. Навчальні матеріали онлайн. Культурологія. URL:
<http://pidruchniki.com/kulturologiya/>
15. Основи культурології /за ред. Л. Сандюк, Н. Щубелки. К., 2019.
16. Павленко Ю. Історія світової цивілізації. К., 2001.

17. Панченко В. І. Мистецтво в контексті культури. К., 1998.
18. Попович М. В. Національна культура і культура нації. К., 1991.
19. Сморж Л. О. Естетика : навч. посіб. К., 2009.

URL: <http://ukrlibrary.com.ua/books/12/1/>

20. Фартінг С. Історія мистецтва від найдавніших часів до сьогодення. К., 2020.
21. Ходж А. Н. Історія мистецтва. К., 2012.
22. Шевнюк О. Л. Культурологія: навч. посіб. К., 2005.
23. Шейко В. М., Богущкий Ю. П., Германова де Діас Е. В. Культурологія : навч. посіб. К., 2012.

ЗМІСТ

ТЕКСТ	3
1. СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ І ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЙ ХУДОЖНЬОГО РОЗВИТКУ ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ ХІХ СТ.....	3
2. НАПРЯМКИ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО МИСТЕЦТВА ХІХ СТ.	19
КОНТРОЛЬНІ ПИТАННЯ	43
ТЕСТИ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ	44
ТЕМИ РЕФЕРАТІВ	46
ЛІТЕРАТУРА	47

Навчальне видання

ПЕТУТІНА Олена Олександрівна

ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА КРАЇН ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ У ХІХ СТ.

Навчальний посібник з дисципліни «Світова художня культура»
для аспірантів спеціальності 032 «Історія та археологія»

Роботу до видання рекомендував проф. *Скляр В.М.*

В авторській редакції