

Заракобуї дім мученицька



Загадковий світ мистецтва

ВІТАЛІЙ КОНОНЕНКО

НАРИСИ З ІСТОРІЇ
ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО
ЖИВОПИСУ



КИЇВ "МИСТЕЦТВО" 2011

85.143(0)

УДК 75(4-15).034/.036(092)

ББК 85.143(3)

К64

Книга присвячена творчості найвидатніших живописців Західної Європи від доби Відродження до початку ХХ століття. Розкрито зміст і мистецьку значущість полотен Боттічеллі й Тіціана, Дюрера і Рембрандта, Сезанна і Ван Гога та інших великих майстрів пензля. Простежено шляхи розвитку й основні напрямки західноєвропейського живопису.

Розрахована на широке коло читачів, учнів старших класів, студентів, викладачів, усіх, хто цікавиться набутками світового мистецтва.

Рецензенти:

доктор мистецтвознавства, професор,
член-кореспондент Національної академії мистецтв України

М. С. Станкевич,

доктор філологічних наук, професор

С. І. Хороб

Дизайн П. М. Буркута

Усі права видання застережено

Видано за фінансової підтримки

М. В. Литвина та І. Б. Прокопова

На обкладинці:

Густав Клімт, Юдіф і Олоферн



© Видавництво "Мистецтво", 2011

© В. І. Кононенко, автор, 2011

© П. М. Буркут, дизайн, 2011

ISBN 978-966-577-159-3

Звернення до читача

З давніх-давен наші предки відтворювали докільля в образах, викарбуваних на стінах печер, на скелястих схилах, у природних гротах. З тих часів до нас дійшли майстерно виконані зображення первісних людей у звіриних шкурах, тварин та ідолів. Фігурки з каменю, кістки й глини, ритуальні маски, амулети й примітивні прикраси викликають захоплення сучасної людини, бо в них закладено вічні цінності, потаємний смисл, відбито споконвічний потяг до краси, до творчості, отож і до вибудови художньої картини світу.

Минали тисячоліття, але втілення прекрасного в мистецьких творах не лише не припинялося, а й набувало нових, довершених форм, що в кращих їх зразках вважаємо неперевершеними. І диво дивне, витвори, віддалені від нас сотнями, а то й тисячами років, оцінюємо як найвище досягнення мистецького генія.

Чому саме XV—XVI ст. стали періодом небаченого злету мистецтва? Як у розділеній на окремі міста-держави Італії майже водночас з'явилися геніальні митці, рівних яким не було, — Рафаель, Мікеланджело та Леонардо да Вінчі? Їхню появу можна пояснити сприятливими обставинами, що склалися на той час у Флоренції, Венеції та Римі, великою зацікавленістю мистецтвом з боку можновладців і Римських пап. Але ж і в інші періоди були багаті меценати, пристрасні шанувальники прекрасного, проте таких вершин мистецтво не досягало. І чому тоді в середньовічній Німеччині, яку роздирали смути, селянські війни й Реформація, піднявся на мистецький Олімп великий Дюрер? Чому в страшні часи, коли Нідерланди підпали під владу Іспанії і зазнавали страшних знущань від завойовників, на її теренах зріс геній Босха з його химерними образами?

Епоху від XV і принаймні до кінця XVI ст. видатний флорентійський художник і архітектор Джорджо Вазарі, автор відомої праці з історії мистецтв "Життєпис найзнаменитіших живописців, скульпторів і зодчих", не випадково назвав Відродженням (Ренесансом). Пізніше почали розрізняти раннє, високе, пізнє, північне Відродження. Ще в середньовічній Європі, задовго до тих часів, пишно розквітло мистецтво християнської Равенни, романська культура, готика. Нові обрії живопису відкрив його реформатор, найвидатніший провісник Відродження флорентієць Джотто. Тож каміння величного розквіту мистецтва закладалося здавна.

Основна лінія розвитку мистецтва доби Відродження простежується доволі виразно. Антична традиція, давня візантійська культура змурували міцний фундамент проторенесансу. На його основі зросло мистецтво італійського Відродження, естафету якого підхопили майстри Німеччини, Іспанії, Нідерландів... Мистецький розвій не переривався, художні надбання кожного періоду поширювались. Можна, звичайно, говорити про підйоми й спади в поступальному русі художньої думки, але загальний прогрес був неупинним і закономірним.

Якщо поставити за мету відстежити витоки французького імпресіонізму чи

англійського прерафаелізму, то — при всьому новаторстві художніх рішень — побачимо в них ту джерельну базу, яку було закладено в мистецтві їхніх великих попередників. Інша річ, що встановити зв'язок художніх шкіл далекого минулого й наступних реформаторських течій не завжди легко, але й надзвичайно важливо для осмислення історії мистецтва. Що, скажімо, спільного у флорентійського художника кінця XV — початку XVI ст. Джорджоне й друга Золя французя Поля Сезанна? Чому захоплювався творчістю ранніх романтиків нестримний у своїх фантазіях сюрреаліст Сальвадор Далі? Без поступовості культури високих митців не існує.

Зачаровано вдивляючись у творіння велетнів пензля й різця, мимоволі замислюємося: що хотіли сказати вони своїм сучасникам і нащадкам, яку думку заховано в зображеннях страждань Ісуса Христа, портретах вельможних осіб чи простих трудівників, у чудових пейзажах чи талановито виконаних натюрмортах? Загадки багатьох відомих живописних творів до цього часу нерозгадані, немає відповіді на таїну погляду єгипетського Сфінкса чи невловимої усмішки Монни Лізи з картини Леонардо да Вінчі. І не зупинити наше прагнення знайти в творах геніїв те, що давало б можливість відчути себе причетним до ширяння думки, до вищої мудрості, якої людство ще не знало.

Часом і сам майстер сприймав свою картину скоріше інтуїтивно, аніж осмислено. Але кожен великий витвір мистецтва тим і привертає увагу наступних поколінь, що вони, знаходячи в ньому все нові й нові настрої, мотиви, передбачення, роблять його невичерпним джерелом тлумачень. Загадки картин визначних майстрів пензля чекають на нові прочитання, які має здійснити кожен глядач передовсім для себе. І відкриється йому таїна геніальних творінь, і збагатить себе глядач високістю людського духу.

Непізаного у царині цього пошуку багато. Одна з таких загадок — чому одні картини майстрів пензля викликають у глядача захоплення, духовне піднесення, входять у його свідомість як найвища цінність, а інші, не менш відомі й ушлавлені, залишають якщо й небайдужим, то принаймні не тривожать, не примушують замислюватися. Чому біля одних полотен відчуваєш емоційне збурення, хвилювання й напругу всього єства, а інші ледь помічаєш? На ці природні запитання важко відповісти в кількох словах. Зрозуміло одне: кожен глядач має право на свій вибір і смак, на власну думку з приводу мистецького твору. Є безумовні шедеври, які захоплюють мистецтвознавців, але це ще не привід, щоб беззастережно поділяти їхню оцінку.

Отож зробімо спробу піти шляхом звернення до тих творів, котрі особливо припали до душі і серця, які завжди викликають високі почуття. Таким шляхом і пішов автор цієї книжки, зупинившись на творіннях великих художників, які його найбільше схвилювали і які він ладен споглядати годинами (зазвичай в оригіналі, але, зрештою, й у репродукціях високого рівня), знаходячи все нові й нові художні деталі в зображеному, а головне — намагаючись пройтися задумом генія. Вочевидь, інші поціновувачі прекрасного оберуть інші твори, можливо, не погодяться з вибором автора, але принаймні сам підхід — визначити те, що найдорожче, наймиліше, — наврод чи викличе заперечення.

Автору цих нарисів, який обрав для своєї оповіді переважно одну картину кожного з відомих художників, пощастило бачити ці творіння в музеях різних країн, подовгу зупинятися перед ними, прагнучи зрозуміти сенс зображеного. Репродукція не створює повного уявлення про колірну гаму твору, структуру дерева чи полотна,

на якому його виконано, ба навіть про зовнішнє обрамлення, не знаємо, де розміщено твір у залі й, основне, вона не передає тієї атмосфери музейного затишку, не змальовує, сказати б, сценічного майданчика, у центрі якого — улюблений витвір. Сприймати картину в цьому ореолі й не висловити своє відчуття неприродно. Тож і пропонуємо познайомитися з роздумами над картинами великих живописців, котрі жили в різних країнах Європи в XV — на початку XX ст. і ушлавили свої імена геніальними творами мистецтва, визначивши шляхи подальшого розвитку світової художньої думки.

Сподіваємось, книжка спонукатиме глядача шукати полотна улюблених художників, звіряти свої уявлення про зображене з тими думками, які втілює у свій твір автор. Маю надію, що молоді — старшокласники, студенти, котрі не дуже цікавляться живописом, відкриють для себе новий світ, увійдуть у його нетрі, як входять у таємничий, прекрасний ліс, де співають птахи і гомонять між собою віковічні дерева і де людина-творець пізнає саму себе.

Книжка присвячена митцям, віддаленим від українського читача у часі і просторі. Але справжнє високе мистецтво не знає кордонів і часових меж. Воно має дивовижну здатність викликати почуття, асоціації, паралелі, перевисати своїм містком, як писав Павло Тичина, до інших народів, націй, країн. Українське мистецтво, що має особливе й неповторне національне обличчя, не могло не досягнути вершинних набутоків світового мистецтва, не вкласти в них своє, власним історико-культурним досвідом здобуте, осмислене, вивірене. Ось чому в цій книжці автор час від часу відтворює ті свої настрої, які визначились на тлі української національної культури.

А розпочнемо оповідь про художників Високого Відродження й наступні покоління геніїв, що відкрили завісу над барвами земного й небесного життя з його вічними запитаннями "хто ми?", "чий діти?", "куди йдемо?", словами українського поета Миколи Вінграновського:

*В той день були мої найближчі друзі,
Вони прийшли до мене на світанні
І підняли на зустріч з Рафаелем,
Із Мікеланджело, Джорджоне, Тіціаном...
В той день я йшов до тебе із віків,
Стражданням спалений, воскреснутий любов'ю,
Піднятий гордістю і кинутий ганьбою...
В той день мене до тебе ніс Роден
І Мікеланджело, Рембрандт, Моне і Гойя...
Ти їхні прізвища читала піді мною,
І з кожної скульптури і картини
Творець мій говорив в той час тобі:*

*Щасливий я, що можу на землі
Творити світ для згоди і любові,
Що всі століття, пройдені людьми,
Віддасть я в змозі за єдину мить,
Тобі присвячену, тобою осіянну!
Кали ж я падаю, зруйнований трудами,
Тоді сама до мене ти приходиш
І розглядаєш все моє найвище,
Найкраще, найвеличніше в мені:
Ван Гог... Рембрандт і Гойя... Рафаель...
Безсмертні келихи людського повнозвуччя,
Осяяння безсмертні океани...*



Сандро Боттічеллі.
Весна

на посланця Зевса на знаменитій статуетці фламандського скульптора XVI ст. Джамболонья, де його летюча фігурка тримається на пальцях лівої стопи).

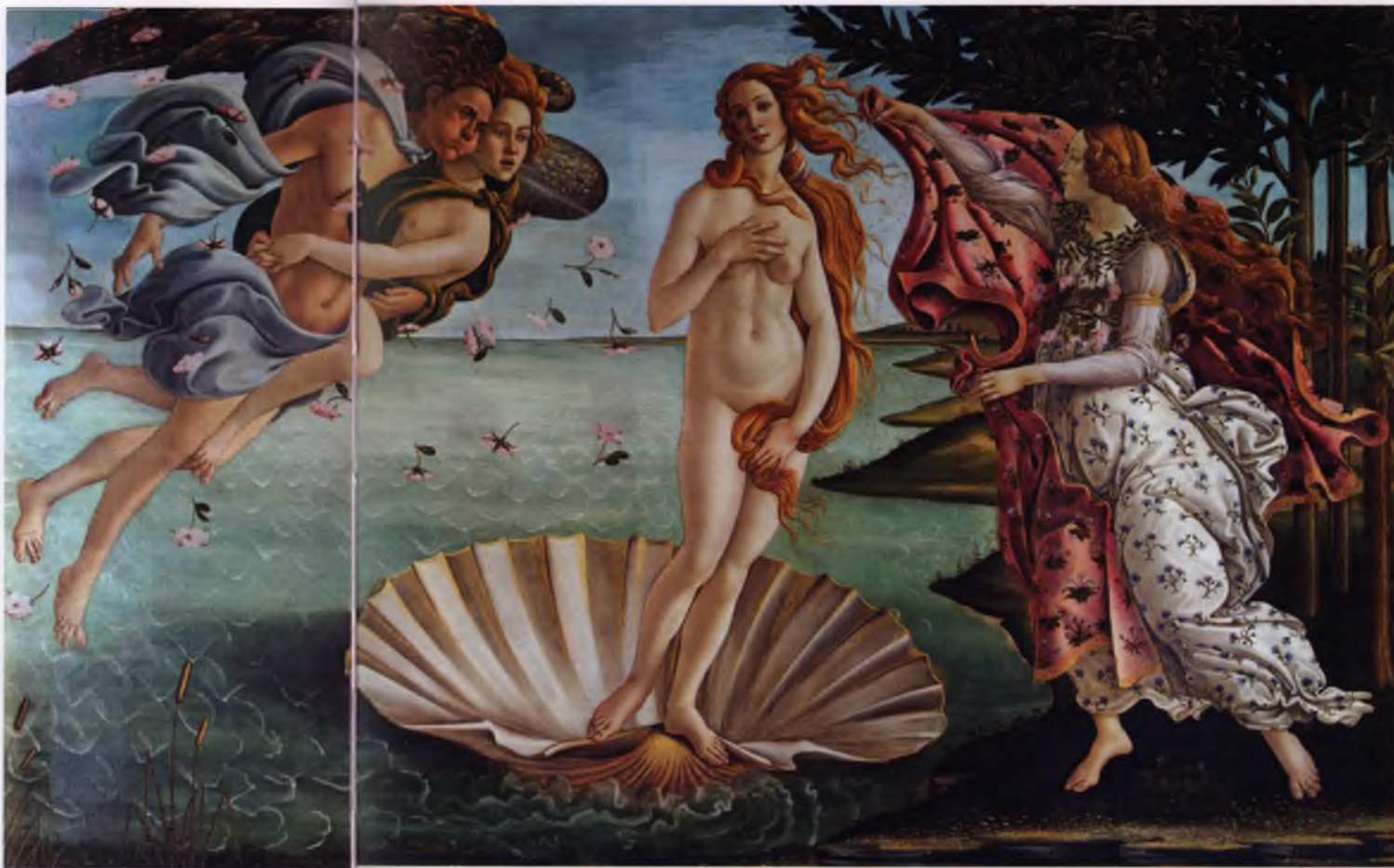
А в самому центрі картини, на підвищенні, стоїть трохи засмучена Венера з застережливо піднятою рукою, другою вона тримає поділ мантиї такого само пурпурового кольору, як і вбрання Меркурія. Над Венерою миртове дерево, що визначає місце дії — рай богині кохання (а воно є смыслом життя). Зображений угорі по центру купідон з натягнутим луком готовий уразити стрілою навіть найцотливішу. Сучасники вбачали в Боттічеллівій Венері риси, що поєднують її з Матір'ю Божою. Може, тому й така невесела богиня краси, бо знає про майбутні страждання Ісуса Христа.

Античність і християнські заповіді у свідомості освічених людей того часу мали багато спільного. Поширеній філософії неоплатонізму відповідала проповідь добра, любові та всещасливого. Краса відбиває гармонію всесвіту. Лавр символізує безсмертя. Такий само ідейний зміст закладено в іншому творі геніального майстра, що становить свого роду диптих з його "Весною", — "Народження Венери". Богиня кохання, щойно народжена з морської піни, пливе на мушлі, яку підганяють боги вітрів, серед них і Зефір. Разом з вітром назустріч богині летять троянди — символи любові. Венеру зустрічає німфа Флора з підготовленою для неї пурпуровою мантиєю (образ Флоренції). Тут зображено також символічні рослини — лаврове та апельсинове дерева. А тло картини — м'які переходи від лазурового моря до голубувато-зеленого неба. Гармонія досягається завдяки частому використанню хвилястих ліній. У картині закладено ідею народження кохання як духовної та фізичної цінності.

Постаті на картинах Боттічеллі розташовані в один ряд, обличчям до глядача, але така композиція не сприймається штучною. Сам принцип плоскісного зображення без дотримання об'ємності й перспективи в дусі проторенесансу часів іншого геніального художника — ченця Фра Анджеліко вимагав бачення образів у їх лінійній течії, у гармонії колірних переходів, у красі й витонченості зображення.

Головне для Боттічеллі — передати свої враження від цього мінливого світу, захоплення ним, схилення перед його вічною красою. Чіткі контури фігур, м'які лінії переходів від образу до образу, простота й доступність форм, відсутність пишномовності й парадності — усі ці риси творчої манери художника здобули йому вічну любов глядачів.

Великий майстер рисунка, він умів, як ніхто до нього, передати рух через, зда-



Сандро Боттічеллі.
Народження Венери

валося б, незначні деталі — закрутки волосся, зборки одягу, простягнуту руку — відтворити внутрішній стан людини. В його картинах — меланхолія й споглядальність, витонченість почуттів і прихована трагедійність. Його образи й метафори підпорядковані служінню одному богові — почуттю.

Через чотири століття творчий стиль великого флорентійця знайшов нове втілення в живописі художників далекої Англії — прерафаелітів. Їхнє повернення до дорафаелієвого мистецтва (звідси й назва в мистецтвознавстві — пре (перед)), з огляду на новітні для того часу течії, такі, як символізм та імпресіонізм, дало змогу переосмислити живопис раннього Відродження, побачити в ньому ті зерна художньої правди, з яких зійшли добрі сходи.

Грозовий день

Життєпис цього художника кінця XV — початку XVI ст. маловідомий. За словами історика мистецтва і теж славетного майстра Джорджо Вазарі, написаними через десятиліття після смерті Джорджоне, той був учнем великого флорентійського живописця Джованні Белліні, але за стильовою манерою наближався до ще одного блискучого художника — Карпаччо. Остаточно не доведено авторство частини картин Джорджоне. Вважають, що окремі з них дописував його учень Тіціан. Ім'я Джорджоне нині менш популярне серед загалу поціновувачів прекрасного. А в часи творчого піднесення художника вважали генієм, що піднявся до рівня самого Леонардо да Вінчі.

Пізніше творчість Джорджоне призабули. Та вплив цього художника на поступ не лише італійського, а й світового мистецтва був безмірний. Нові композиційні прийоми, фактурні вирішення, гармонія колірної панорами, новаторство тем і сюжетів, оригінальність мислення й нині привертають увагу художників і любителів живопису. Мистецтвознавці вважають Джорджоне засновником венеційської школи живопису, а геніальних Тіціана й Тінторетто — його прямими наступниками.

На думку Вазарі, новаторство Джорджоне — в його прагненні відтворити природу без попередньої підготовки й ескізів, такою, яку художник сприймає безпосередньо, за допомогою "кольору й плям різкого чи м'якого тону". Цей не бачений до того принцип через кілька століть підтримали і розвинули художники-імпресіоністи з настановою малювати при природному освітленні (на пленері), передаючи не точну копію предмета, а враження від нього.

Що хотів сказати художник картиною "Гроза", лишається загадкою. Справа зображено молоду напіводягнену жінку, яка перебула літню грозу й годувала зголодне немовля. За своїм вишуканим виглядом, витонченою позою жінка нагадує скоріше античну богиню, аніж біблійний образ. Зліва стоїть вбраний у яскравий одяг юнак, чи пастух, чи царський син, можливо, він дав притулок цій жінці — матері невідомого героя. Обличчя зображених персонажів світяться добром і щастям. Італійські мистецтвознавці доводять, що картину написано на біблійну тему, в молодій матері вбачають Діву Марію, але довести це достеменно нелегко.

Принаймні можна стверджувати, що на картині позна-



Джорджоне.
Гроза

чився дух античності, однак це не пряме запозичення давніх міфів, а відтворення мотиву жіночності як краси. Очевидно, в основу задуму художник поклав глибоке знання водночас античних і біблійних джерел, а його образний світ настільки багатий, що він не міг не відійти від стандартних рішень. Пізнавши і усвідомивши філософсько-культурологічні засади тогочасного гуманізму, Джорджоне створив картину, яка є роздумом над долею людства.

На задньому плані — чарівний пейзаж: відблиски

грозового неба, фантастичні міські будови, романтичний місток, розлогі квітучі дерева. Пейзаж насичений свіжим повітрям, хочеться його вдихнути, відчути одвічність буття. Тло картини висвічує блискучо-зеленим кольором з переходами від світлішого до темнішого й знову до світлішого. Зображені постаті при всій умовності їх вигляду й одягу пасують цьому пишному довкіллю, чепурності, розкішності його виявів, наче засвідчують: людина — лише частинка природи в її непорушності й величі. Однак постаті на полотні виглядають самотніми й незахищеними...

Новаторство "Грози" — у відтворенні гармонії природи й людини, тієї особливої атмосфери єдності світу, де панує тиша, де персонажі й сили довкілля зачаровані красою життя і де легкий сум не перешкоджає загальному настрою умиротворення. Колорит картини пройнятий відчуттям передгрозового повітря, в яке, ніби в чисту воду, занурюються і задумливий юнак, і молода мати. Сила тонального вирішення картини настільки потужна, що без звернення до прозорих і свіжих барв Джорджоне неможливою була б колористика інших великих венеціанців — Тіціана й Тінторетто.

На картині Джорджоне можна побачити затемнені в їх символіці образи, мрійливі, але не вповні висловлені настрої, розмитість ідеї. Та придивившись пильніше, розуміємо глибоку філософію твору. В ній знайшли свій відбиток платонівський ідеалізм, сприйняття ірраціоналізму природи і водночас її пантеїстичне розуміння. Здається, що це природна реальність, але відтворена з глибиною художника-мислителя, здатного з допомогою колірних плям, мінливих переходів від одного тону до іншого передати внутрішню красу, завершеність, гармонію образів і мотивів.

На картині "Гроза" по-новаторському було визначено перспективу, яка створює тримірне зображення, неповторною була колористична гама з переливами тональності, незвичними були образи героїв чи то античних міфів, чи біблійних сюжетів, а можливо, свідомо поданих у фантазмагорійному вигляді. Почуття умиротворення не викликає, однак, настрою благодущності. Грозове повітря приховано таїть у собі передчуття швидкоплинності буття, гри в її непередбачуваних поворотах.

Художник надзвичайно широкого діапазону, Джорджоне створює неперевершені зразки жіночності. Зображена у "Сплячій Венері" красуня на тлі мальовничого пейзажу підтверджує силу його генія. Та сама антична досконалість наче вирізьблених форм, той самий насичений колір тіла, що гармоніює з відблисками сонця на обрії, та сама замріяність і щедрість душі.

Багато спільних рис із зображенням Джорджоне має "Венера Урбинська" Тіціана. Надзвичайно гарна жінка лежить на ліжку у такій само позі, але вже дивиться в очі глядачеві. В неї інше обличчя, в іншому положенні права рука, замість пейзажу — частково темне тло, частково — побутова сцена. Але наслідування полотна Джорджоне безумовне (дослідники вважають, що Тіціан дописував цю незакінчену перлину рано померлого Джорджоне).

Мине три століття, і на картині Едуара Мане "Олімпія" знову в тій само позі лежатиме оголена жінка. Але як змінюється її вигляд! Худе, бліде тіло, природні зморшки — усе викликало водночас ефект неприкритої правди, не низького, а життєвого, не вигаданого, а реального.



Джорджоне.
Три філософи

Як виклик зображальній манері Едуара Мане його молодший сучасник Поль Сезанн створив "Сучасну Олімпію", яка настільки відрізняється від картини Мане та його попередників, що навряд чи можна вважати її продовженням теми. Виконана в новітньому трактуванні, у властивому Сезаннові вільному стилі, картина побудована в незвичний спосіб: оголена жінка вигнулася на сніжно-білому простирадлі, за нею спостерігає чоловік у чорному вбранні, який сидить нижче героїні, обіпершись на софу, зліва — начерк червоного столика з графіном і фруктами, справа — ваза з зеленувато-жовтими квітами. На всьому — наліт легкості, невимушеності, поетичності й водночас життєвості, енергійності образів, що часом бракувало імпресіоністам з їх прагненням передати не стільки об'єм і конструкцію предмета, скільки враження від нього.

Картини Джорджоне "Гроза" та "Спляча Венера" з їх

утаємниченим умістом не єдині твори майстра, що викликають неоднозначні тлумачення й оцінки. Вражає своїм внутрішнім наповненням картина, яку пізніше було названо "Три філософи". Те, що на ній, як припускають мистецтвознавці, зображено трьох філософів, довести важко. Можливо, це алегоричне відтворення різних станів розвитку людської думки? А може, йдеться про мислителів, котрі по-різному дивляться на сутність буття. А може, це типи людської вдачі, як на картині "Чотири апостоли" Альбрехта Дюрера. У цих "філософах" вбачали навіть волхвів, що спостерігають за сходженням віфлеємської зірки.

У різних позах і в дивному одязі змальовано героїв картини "Три філософи". Це юнак, що, не звертаючи уваги на двох інших персонажів, замислено дивиться вдаль. Другий, зображений на передньому плані у східному вбранні, але не схожий на представника Сходу, тримається впевнено й незалежно, як зріла, самостійна в своїх поглядах і уявленнях людина. Третій — старий, зі зморшками на обличчі, які переливаються відтінками охрового кольору, з довгою сивою бородою і манускриптом у руках, одягнений у розкішне вбрання. Видно, що це носій найвищої мудрості, впевнений у правоті своїх переконань.

Символіку картини витлумачують по-різному. Є припущення, що юнак — носій філософії природи, людина в тюрбані — Аристотелевої теорії, старець — персоніфікація античності. Інше бачення: на полотні відтворено поєднання трьох релігій — платонівське християнство, іслам та іудаїзм. Ще одне тлумачення: на картині зображено трьох королів, що уособлюють етапи людського життя — юність, середній вік і старість. Привертають увагу атрибути вчених — пергамент, компас. Принаймні зрозуміло: полотно висвітлює високу гуманістичну ідею, вражаючи гармонією кольорів, чіткістю композиційних форм, витриманою перспективою. А чарівний пейзаж із заходом сонця, скелями й поселеннями зливається в одну пасторальну сцену. Відтворено красу, але не солодку і не вигадану.

Постать Джорджоне, молодого художника, що став жертвою страшної пошесті — чуми, приваблює своєю м'якістю, доброзичливістю, душевним теплом. Він наче ділиться з глядачем своїм сприйняттям життя як свята, наче нашіптує казку про принади існування в цьому найкращому зі світів. Відлуння його пошуків колірної гами, образного злиття людини й природи в досконалі й гармонійні єдності знаходимо в картинах маньєристів, імпресіоністів, романтиків, символістів, прерафаелітів. Художником, що підняв завісу над багатьма таїнами живопису, визначив шляхи подальшого вдосконалення мистецького гарту на зламі століть, породив такого гіганта венеційської школи, як Тіціан, і був Джорджоне.

Відгомін його творчості відчутний і в мистецтві українських художників-романтиків, того ж Тараса Шевченка з його "Катериною". І пригадуються Кобзареві слова: "Нічого кращого немає, Як тая мати молода з малим дитятчком своїм".

ВЕНЕЦІЙСЬКИЙ МІСЦЕВЕЦЬ
ІМЕНІ ВАСИЛА ШТЕФА
КОД 02.12926
77 07 53

Утілена любов

Учень Джорджоне — Тіціан наче підхопив прапор високого мистецтва з рук свого вчителя-венеціанця. В колористичній палітрі, в композиційних рішеннях, пейзажних малюнках, в гармонійних лініях обох італійських художників початку XVI ст. чимало спільного. Однак Тіціан у своїх творчих пошуках піднявся на таку височінь художнього мислення, яке залишило позаду ім'я його великого попередника.

Цю картину Тіціана пізніше назвали "Любов земна й любов небесна". Впродовж кількох століть не припинялися суперечки щодо її тлумачення, не припиняються вони й нині. На широко розсунутій площині картини зображено двох напрочуд подібних жінок (а може, це одна й та сама жінка, тільки в різних іпостасях). Одна з них, що сидить на лаві зліва, вбрана в розкішну сукню, друга, оголена, присіла на цю лаву справа, між ними схилилось симпатичне дитя — крилатий Купідон. На другому плані картини — спокійний пейзаж. Здається, традиційна оповідь на міфологічну тему. Та скільки в картині таємничого, загадкового, нерозпізаного!

У ній знаходили відбиток ідеї давньогрецького філософа Платона про два роди кохання, за якими любов небесна ґрунтується на роздумах про вічне, божественне, "платонічне", любов земна прагне сімейного щастя, продовження роду. Обидві Венери Тіціана відзначаються гідністю й шляхетністю, це лише "два боки однієї медалі". Тіціан, не порушуючи підвалин такого багатогранного бачення жіночого ества, вносить у сюжет своє трактування.

Ледве не кожна деталь, прописана на полотні, символічна. Купідон — уособлення кохання. Але чому він опускає руку у фонтан? І, зрештою, кого хоче вразити Купідон стрілою? Героїнь картини? Але ж обидві вони сповнені почуття кохання, на їхніх обличчях спокій й утихомирення. Жінка справа тримає в руці ритуальний світильник, що символізує чистоту і радощі кохання. Та й сама ця постать має на собі печатку інтимності, відвертої еротичності. У правій руці вдягненої жінки — троянда, перед нею — ще одна, це квітки кохання (за міфом, вони супроводжують богиню Венеру), на героїні — дорогоцінні прикраси, які символізують природне доповнення розкішного вбрання. Позаду вдягненої героїні — дві кролики — символи плодючості.



ІМЕНІ ВАСИЛА ШТЕФА
КОД 02.12926
77 07 53
ІНВ. №

Тіціан.
Любов земна
й любов небесна



На картині зображено і герб багатого мецената — теж символічний знак. Відбиті на склі саркофага образи оголених персонажів, охоплених пристрастю, і гарного коня — уособлення кохання — це також втілення любовної насолоди, передчуття жіночої втіхи від кохання. Привертає увагу сукня героїні — мінливого сіро-золотавого кольору з численними переливами, з широкими рукавами й подолом, що звисає донизу елегантними складками (чого лише вартий кінчик чарівного черевичка, що виглядає з-під сукні!).

Припускають, що картину написано на замовлення молодого венеціанця, що готувався до весілля. Отож і шпиль храму на задньому плані — символ майбутнього одруження. Тоді в одягненій жінці можна вгадати наречену, в другій — чи то Венеру, чи то образ досвідченої жінки, котра відкриває першій таємниці подружнього життя. Але чому ж тоді так подібні між собою героїні? Чому така спокійна й незворушна "наречена", що не звертає увагу на "порадницю"?

Цей художник-венеціанець, як і Джорджоне, сприймав життя в мажорних тонах і барвистих образах. Його біографія засвідчує багатство й славу. Він мав титул офіційного живописця Венеційської республіки, його замовниками були герцоги, маркізи, імператор Карл V, король Філіпп II і Папа Римський. Вельможні особи зустрічали Тіціана з небаченими почестями, його йменували графом Палатин-

ським. Та й прожив Тіціан, як на той час, неймовірно довго, близько дев'яноста років. У його незчисленних картинах світ постає сповненим відчуття неповторності й краси.

Лише досвідчене око дослідника побачить у його геніальних творах драматичні колізії й глибоко заховані розчарування. Здавалося б, художник своїм твором уславлює радощі земного кохання. Але зовнішня недоторканість і смиренність "нареченої" — лише ширма, за якою ховається її жіноча цнотливість і принадність. Її двійник і протилежність Венера виявляє свою пристрасну натуру відкрито, бо не вбачає в своїх почуттях ні сорому, ні застережень. Чи не конфліктують таємно дві такі неподібні жіночі натури?

Вважають, що як колорист Тіціан не мав собі рівних. Придивімося до картини. Її барвиста ніжно-золотава палітра насичена й емоційна. Від повнотілих жінок, білих і яскраво-червоних крапелень їх одягу до темно-зелених країв, які гармонують із сіро-синіми переливами небесної сфери, з темними деревами з обох боків, — уся ця кольорова палітра робить зображення композиційно чітким, можна сказати, проїнятим єдиною мелодією. Від цієї яскравої, наповненої красою картини віє свіжістю почуттів, теплом і піднесенням.

Рух на картині уповільнений, стриманий. Героїня, що сидить зліва, склавши

руки, спокійна й замислена. Інша, розмістившись симетрично до першої, напівсидячи й схилившись, теж не вельми активна. Другий план створює враження загального спокою: хмари наче застигли, завмерли дерева, не метушиться вдалині отара, ледь помітні вершники, кролики наче рухаються, але не порушують суцільної загальмованості. Лише хлопчик Купідон діє, але зайнятий він не звичними справами — не випускає стріли кохання, а бавиться, як дитя, проте це не заважає усім персонажам відчувати повноту життя. І така уповільненість не випадкова. Адже затишно на душі у героїнь, буяє молодість, прийшло кохання, це щасливі хвилини.

До того ж Тіціан умів краще, ніж його попередники-венеціанці, передавати рух, дію, зміну всіх і вся. На іншій картині міфологічного змісту — "Вакх і Аріадна" центральний персонаж Вакх кидає в небо прикрашений дорогоцінним камінням вінець героїні, а в цей час і Аріадна, і почет Вакха в нестямі й з галасом справляють свої обряди: сатири й вакханки стрибають, борються зі зміями, щось тягнуть, підкидають угору. Їхня несамовитість зрозуміла: вони засвідчують підтримку схвильованій Аріадні. Вона допомогла підступному Тесею вибратися з лабіринту, а він зрадив її. За яскравістю й мерехтливістю кольорів ця картина — одна з найпривабливіших у творчій спадщині геніального венеціанця.

За своє довге життя Тіціан створив галерею визначних мистецьких творів, образи красенів і потвор, святих і героїв, сповнених сили й енергії. Він був неперевершеним майстром портрета, в якому життєвість і простота виконання поєднуються з рідкісним умінням відтворити внутрішній світ, привабливе й відворотне в зовнішності й внутрішньому змісті зазвичай вельможного персонажа.

Глибиною проникнення у внутрішнє ество людини — незалежно, яку суспільну роль вона виконує, вирізняється знаменитий портрет Папи Павла III. Літній чоловік з довгою сивою бородою, вдягнений у розкішну мантию, з папським ковпаком на голові, нагадує скоріше хитрого лиса, досвідченого у закулісних сварках інтригана, аніж церковника. Кажуть, портрет був до вподоби Павлові III, що засвідчує його здатність побачити себе справжнім. Картину називають "історією", бо в ній, окрім Папи, зображено ще двох його внуків — Олександра і Оттавіо Фарнезе. Павло III кокетно висунув з-під довгого одягу туплю, яку намагається поцілувати молодший онук, у той час як другий уважно спостерігає за цією сценою. Колористична палітра твору складається з відтінків червоного, охристо-золотавого й брунатно-чорного, які згодом дослідники охрестили як "хроматичну алхімію".

На відомій картині "Браво" зображено чоловіків, що зійшлися в смертельному двобої. У повернутого до нас спиною чоловіка в одній руці — знаряддя вбивства, другою він міцно тримає супротивника. Це bravo — так називали лиходіїв у старій Венеції. Але більше вражає другий персонаж — юнак з відкритим, гордовитим виразом обличчя, він не боїться ворога й готовий на рішучу відсіч. Вважають, що в картині відбито давньогрецький міф про царя Фів Пентеоса, котрий переслідував Вакха, за що був жорстоко покараний. Засудити жорстокість, відстояти честь і гідність людини — такий лейтмотив картини. Два супротивники у гнівному протиборстві — носії цієї гуманістичної ідеї.



Тіціан.
Вакх
і Аріадна

За манерою письма і баченням образу, м'яким і теплим колоритом Тіціан близький до міфологічності Джорджоне. Вдумливий і блискучий знавець природи, він мовби сперечається зі своїм сучасником, венеціанцем Тінторетто з його зламаними в позах, завжди збудженими героями. Але усіх трьох художників споріднює магічна принадність, напруженість зображення, властива венеційській школі живопису. Однак саме Тіціан досяг у живописі таких вершин, яких не вдалося подолати його талановитим сучасникам.

Творчість Тіціана надовго визначила магістральні шляхи розвитку європейського живопису. Як писав один художній критик, "спочатку був Тіціан". Амбіційний і самовпевнений Тінторетто навіть вивісив на дверях своєї майстерні табличку "Рисунок Мікеланджело, колорит Тіціана" (хоч, оповідають, що обидва венеціанці постійно ворогували). Набутки художника-колориста взяли на озброєння як сучасники, так і наступні покоління славетних художників.

Тіціан уважав видатним художником молодого Ель Греко, бо вбачав у його манері власні уподобання. Його художні знахідки привертали увагу такого великого майстра, як Веронезе. Спільні мотиви й живописні прийоми об'єднують Тіціана ще з одним визначним художником — Корреджо. У Тіціана вчився геній барокового мистецтва Рубенс. Композиційна й колористична щедрість Тіціана простежується в багатофігурних картинах і гравюрах Альбрехта Дюрера. Відгомін Тіціанового генія звучить у полотнах Гойї, Ватто, Рембрандта, Моне, Сезанна. Йому, першопроходцеві в живописі, було найважче. Але він гідно витримав екзамен на вічність.

зображувати жіночу постать до Тінторетто не наважувався жоден майстер. Її біляво-жовтувате тіло виписане м'яко тонованими лініями, волосся, зібране в розкішну зачіску, виблискує золотом. Дзеркало й разки перлів, жіночі прикраси, витончена вазочка на тлі плямистого драпірування створюють враження чарівливої привабливості, елегантності, навіть нереальності всього, що відбувається.

Майже казковий пейзаж видно на другому плані картини. Декоративні дерева в саду, лебідь, олень, освітлена антична скульптура, витончена загорожа — усе це додає настрою святковості. Однак тут відчувається й прихована небезпека, очікування несподіваного повороту подій. Її носії — дві постаті дідуганів, не стільки страшних, скільки неприємних, зловмисних, підлих. Розміщені в різних точках картини, вони разом з постаттю Сусанни утворюють трикутник, пов'язуючи її з ними в одну геометричну фігуру, жінка виглядає залежною від їхньої агресивності та злодійкуватості. Старі — це символи приступності, перепон, що чекають на людину попри її сьогочасне щасливе існування. Але зло в їхніх особах виявляється водночас і слабким, немичним, отож краса життя має перемогти. Так прочитується сюжет геніального твору Якопо Тінторетто.

Чимало нового, незвичного, привабливого у картині Тінторетто. Він начебто близький до манери письма свого попередника, теж венеційського художника Джорджоне з його мальовничими пейзажами й переливним колоритом. Проте Тінторетто, доступніший і зрозуміліший глядачеві, створює враження своєї присутності в кожному полотні. Його манера письма значною мірою протидіє пошукам його геніального сучасника Тіціана, що вражав красою й шляхетністю створених ним образів, але не передавав з такою силою емоції, пристрасті й почуття. Тінторетто нерідко працював над одними й тими замовленнями, що й венеціанець Веронезе, однак навіть у створенні образів, близьких за експресією до нашого художника, той не піднявся до рівня драматизму й художньої довершеності Тінторетто.

Можна було б порівняти картину Тінторетто з "Сусанною і старими" Альбрехта Альтдорфера, створеною кількома десятиріччями раніше. У центрі твору німецького художника — розкішний палац у готичному стилі на тлі яскравого неба й багаті зелені. У картині, як це нерідко спостерігається на середньовічних полотнах, зображено не один, а відразу кілька біблійних епізодів. Близьче до глядача сидить Сусанна, слуги обмивають їй ноги і розчісують золотаве волосся. На другому плані ледь помітно старого в чалмі і з палицею, інший сховався у хащах. Дія начебто завмерла. Але на майдані біля палацу вона пожвавлюється: там уже відбувається судовище. Враження таке, що відтворено не дійсність, а казку, щось далеке-далеке, як мара.

Риси творчої манери оригінального, неповторного художника можна відстежити в живописі як сучасників Тінторетто, так і його наступників. Ось, наприклад, картина Веронезе "Лукреція", створена через кілька десятиліть після "Сусанни". В схилений позі, красивих руках, у золотавому волоссі, прикрасах, навіть у затемненому тлі драпірування відчутний вплив попередника. Здавалося б, Веронезе, на відміну від Тінторетто, створює образ ураженої горем безчестя жінки. Але вона, як і Сусанна, божественно красива й по-своєму безтурботна. Вражає таке саме, як у Тінторетто,

відчуття гармонійності, привабливості, піднесеності образного світу героїні.

На думку спадають розкішні, величаві й на диво привабливі образи ще одного генія — Пітера Пауля Рубенса. Мабуть, лише цей художник кінця XVI — початку XVII ст., одружившись удруге з молодою красунею, зобразив її пухкою білявкою з пишними, чуттєвими жіночими формами. Її відвертий вигляд на картині "Шубка" сприймався як ідеал фламандської жіночності, а тому й не викликав спротиву прихильників пристойного в мистецтві.

Тінторетто створив цикл картин, присвячених патрону Венеції — святому Маркові, одному з авторів Євангелія. За легендою, святий Марко під час буревію на Адріатиці потрапив на острови Венеційської затоки. Йому явився ангел і сповістив, що на цій землі в його ім'я постане місто. Так виникла неповторна Венеція. Два венеціанці перевезли тіло закатованого святого з єгипетської Александрії у Венецію. Його поховали в базиліці, збудованій на його честь, а пізніше це місце було забуте. Якось колона храму розкололася, і під нею знайшли останки святого. Дух святого Марка час від часу з'являвся в місті й рятував безневинних громадян від загибелі. Крилатий лев — атрибут святого Марка — став символом Венеції.

Ці сюжетні лінії лягли в основу уславлених картин Тінторетто "Чудо святого Марка", "Знайдений тіла святого Марка", "Перенесення тіла святого Марка з Александрії", "Святий Марко рятує сарацина". Полотна насичені такою динамічною силою, такими небаченими пристрастями, яких живопис не знав з часів Мікеланджело. Яскравий колорит, створений на контрастному зіткненні барв, сповнений неймовірної експресії. Пози і руки персонажів відтворено в складних ракурсах, у стані крайньої напруги, кожний зображений тип має своє обличчя, виконує властиву йому роль. Художник досягає єдиного сценічного дійства, композиційної довершеності.

В одній з картин — "Перенесення тіла святого Марка з Александрії" — йдеться про венеціанців, котрі змушені були рятувати тіло святого, яке мали спалити погань. Загорівся хмиз, але вітер загасив полум'я, а буревій розігнав александрійців. Зображення майже осліплює глядача примарним таємничо-казковим блиском палаців і постатей бігунів на тлі грозового червоно-брунатного неба. На передньому плані відтворено затемнені фігури викрадачів і верблюда та яскраво освітлене, не торкане тлінням, молоде тіло Марка. Кілька охоронців лежать горілиць у скорчених позах. Від палацу до групи з тілом Марка тягнеться золотава доріжка, що з'єднує дві мізансцени в один ансамбль. Створюється ілюзія простягнутого вглиб простору, пройнятого внутрішньою тривогою, стихійною енергією, коливаннями світлотіні. Трагічну напругу картини поєднано з відчуттям духовних потрясінь, урочистістю й незвичністю самого дійства.

Зміщені ракурси, доведена до краю експресія, незвичний колорит еднають живописну манеру Тінторетто й Ель Греко. Якщо й можна говорити про тяжіння до письма венеціанця італійських маньєристів та Лукаса Кранаха Старшого, то передовсім у зв'язку з пошуками нової зображальності. Відгомін його художніх набутоків відчутний у творчості французьких імпресіоністів і англійських прерафаелітів. Безумовно, писати визначні полотна після Тінторетто без урахування його знахідок було неможливо.



Тінторетто.
Перенесення тіла
святого Марка
з Александрії

Шлях до спасіння

Картини Ієроніма Босха викликають жах і сум'яття. Страхітливі потвори, видіння пекла, демонічні постаті — зрощення людських тіл і потвор на тлі пожеж, фантазмагорійних дійств, що втілюють всесвітнє зло, — спочатку створюють враження психічної невірноваженості майстра. Але Босх — геніальний художник Середньовіччя (кінець XV — початок XVI ст.) — не був ані проповідником кінця світу, ані психічно хворою людиною. Він, як пишуть дослідники, свою уяву обернув на правдоподібне відображення того, чого ніколи не бачило людське око. Ці образи породжені свідомістю людини Середньовіччя, яке роздирали війни, реформації, голод, убогство і зневіра.

Мистецтво Босха — породження біблійних уявлень про створення світу, гріховність людини, віддзеркалення народних міфологічних образів. Позбавлення від масового божевілья й диявольських спокус художник вбачав в утвердженні християнського віровчення. Ось чому сюжети зі страстей Христових хвилювали Босха, ось чому страдництво Спасителя в ім'я порятунку людства стає однією з основних тем його творчості.

...Усе тло картини "Несення хреста" заповнене обличчями, кожне з яких настільки виразно передає індивідуальність, що, здається, кожному її персонажеві можна дати вичерпну характеристику. Тут відтворено не лише зовнішні прикмети, а й їхній внутрішній психологічний стан. В оточенні зловісних облич Ісус Христос із хрестом на плечі виглядає змученим, але не зламанним, не пригніченим. Він зовні й внутрішньо спокійний, зосереджений у собі, в своїх роздумах і передбаченнях. Вражає його повне відчуження від оточення. Вигляд Господа настільки відрізняється від вигляду страхітливих людей, що його присутність серед них — щось неймовірне, парадоксальне. Шляхетний, мудрий, він, як не дивно, готовий до прощення, адже ті, хто навколо, не відають, що творять. Освітлене чоло Спасителя, нижня частина обличчя затемнена традиційною борідкою, далі знову світла пляма шиї різко контрастують з потворним виглядом його мучителів.

Ісуса та святу Вероніку зображено з заплющеними очима. І це не випадково. Адже потвори з їхньою несамовитою злобою не зачіпають душі обраних, які поза при-



страстями, що вирують навколо них. В обличчях освячених приховане передбачення майбутнього: через страждання й муку — до воскресіння, на них написано спокій, утихомирення, благочестя.

На тлі затемненого колориту картини світлою плямою виділено зображення святої. На перший погляд, фрагмент зі святою Веронікою випадає з загальної композиції. Але це не так. За середньовічними правилами, на картині цілком припустимо було зображати не одну, а кілька сцен, навіть віддалених за місцем і часом. Тому й не випадково сонм виродків не помічає Вероніки.

Обличчя святої повернене вліво, інші персонажі дивляться вправо. За тогочасною традицією, повернення вправо означало загибель, вліво — рух до життя, світла, куди й спрямовує погляд Вероніка. Важлива деталь: в її руках зображення Христа, який залишається з людством в ім'я його спасіння.

Образ Вероніки виконано в іншому ключі, в іншому колориті, ніж героїв картини, його начебто накладено на обличчя старого в червоному ковпаку. Вероніку відокремлює від потвор червоний щит. Менш прописані деталі її вигляду, вона усміхнена й наче не бере участі в дійстві. У неї інша, висока місія — нести людям слово Боже, віру в Христа.

Картина видається цілісною композицією, зцементованою єдністю задуму й манерою виконання. Водночас при уважному прочитанні можна побачити кілька окремих сюжетно пов'язаних груп. Одна з них — страхітливі образи, що утворюють трикутник на передньому плані справа. Вони не стільки щось говорять, скільки виражають свою зловісну сутність. У двох із них витріщені в божевільному екстазі очі й по-звірячому вишкірені зуби. Перший з них справа — похмурий, жорсткий, з глибоко впалими очима. Над трійцею нависає четвертий, що завершує трикутник, у високому ковпаку, внутрішньо схований, наче запаморочений.

Двоє персонажів справа зверху різко контрастують між собою: старший, з чорною пов'язкою на голові, насуплений, злостивий. Він найбільш освітлений у цій частині картини. Справа від нього — затемнений, схожий на мерця персонаж, страхітливий вигляд якого протистоїть крайньому справа персонажеві — розбійникові, що покався і прийняв учення Ісуса Христа. У лівому верхньому куті картини обличчя заховані за деревиною хреста і тому менш помітні, лише ковпак одного з них плямою виділяється на загальному темному тлі. Ця група симетрична четвірці страховиськ на передньому плані справа.

У картині вбачали відтворення страшного сну, в якому втілились передбачення Спасителя щодо долі людства, щодо його власної долі — розп'яття й воскресіння. Тому й заплещені в роздумі очі Христа, тому й відсторонений він від оточення: він пророкує, передбачає, розуміє трагічність подій. В картині важко побачити поєднання жахливого й комічного, хоч зображення на ній людців сатирично загострене. Трагедійність твору настільки виразна, що комедійні мотиви зникають, розчиняються під впливом сильного відчуття безнадії.

Знову й знову повертався художник до теми несення хреста. Ось ранне, двоярусне зображення: у верхньому ряду зігнута постать Ісуса Христа, який з останніх



Ієронім Босх.
Несення хреста

сил тягне на собі величезний хрест, йдучи по дошках з гострими цвяхами, а допомоги від оскаженілого натовпу не дочекається. У нижній частині картини — двоє розбійників, один з яких кається в гріхах монаху, та якісь потворні базіки як противага страшним мукам Спасителя.

Пізніше Босх ще раз зобразив Христа, що хилиться під тяжким хрестом. Обличчя Спасителя повернуте до глядача, але без ознак страждання. Персонажі цієї картини — мучителі Христа — вже менш карикатурні, хоч і сповнені ненависті й жорстокості. Нести хрест Ісусові допомагає Симон Киринеянин, як і сказано в Євангелії. На другому плані картини плаче, впавши на коліна, Богородиця. Вона в темному вбранні, її підтримує апостол Іван, далі видно будинки з високими шпильями, пейзажні деталі.

Можна припустити, що ідея несення хреста переслідувала художника своїм вселюдським змістом. Це страдництво не лише Ісуса Христа, а й кожного, кому випав шлях з ним на Голгофу. Продовженням теми людської глупоти, нецтва й самознищення стала ще одна відома картина Босха — "Корабель дурнів", написана за мотивами сатиричної поеми Себастьяна Брандта, в якій різко висміюються людські вади. На кораблі зображено збіговище божевільних, одурілих від пияцтва й розпусти людців, вартих лише того, щоб "корабель дурнів" відправив їх в інші світи. В обличчі монаха на передньому плані, у вигляді персонажів, що викрикують якісь нісенітниці, і в потворних істотах у картині "Несення хреста" є щось спільне.

За драматизмом, екзальтованістю, композиційним вирішенням до цієї картини близьке зображення сцени "Висміювання Христа" німецького художника Матіаса Грюневальда, написане раніше від Босха. Обидві картини вщерть заповнені постатями Ісуса Христа та його супроводу. І тут, і там навколо Христа, заглибленого в свої думки, юрмляться виродки з озлобленими обличчями як уособлення людської ницості. Композиційний прийом один і той самий — картини поділено лінією, що тягнеться з нижнього лівого кута до верхнього правого. Спільним є й те, що Христос не бачить облич своїх катів: у Босха він заплющив очі, у Грюневальда — очі зав'язані. Але це твори оригінальних, не схожих за манерою письма художників. Якщо в Босха озлобленість, ненависть, озвіріння учасників передано через їхні характери, то у Грюневальда — через гіпертрофовану динаміку жестів, екстатичність самого дійства. Змінюється й тональність зображеного: більш однотипний колорит Босха поступається пишнobarвній, але менш цілісній палітрі Грюневальда.

Глибоко, схвилювано й виразно передав Босх внутрішній світ Христа Спасителя. Неповторна індивідуальність художника, навіть його незвична манера накладання фарби, коли на місці стриманого колориту з'являються нашвидкуруч кинуті мазки, створює враження нервового напруження, що відповідає драматичним подіям, зображеним на картині.

Не злічено картин великих і менш відомих митців, що відтворювали євангельський сюжет несення хреста. На великому полотні уславленого нідерландського художника Пітера Брейгеля Старшого, де тисячі кінних і піших персонажів на різній відстані один від одного, ледь помітно невеличку постать Ісуса, що зігнувся майже до землі під вагою хреста. Він у центрі картини, як у центрі Всесвіту, що обертається навколо нього. Лише на передньому плані кілька жінок оплакують Христа, інші начебто й не помічають Спасителя, зайняті своїми дріб'язковими справами. Люди занурились у глупоту й безвір'я, їх не турбує ніщо, що виходить за межі їхнього дрібного існування, хотів сказати Брейгель.

Про цю картину Ліна Костенко написала проникливі слова, які можна віднести й до зображення Босха.

*То ж не була вузенька стежина. Спішили верхи. Їхали возами.
Там цілі юрми сунули туди. Похід розтягся на дванадцять верст.
І плакала Марія Магдалина, І Божя Мати плакала сльозами —
Що не подав ніхто йому води. Та допоможіть нести ж йому той хрест!*

Апостоли правди

Ім'я цього художника набуло всесвітньої слави. Його художні полотна й гравюри увійшли в золотий фонд мистецтва. Геніальний майстер пензля був філософом, мислителем, людиною, що в своїх книжках і щоденниках відтворила узагальнений портрет гуманіста, просвітителя, громадянина, котрий глибоко усвідомив трагізм Німеччини кінця XV — початку XVI ст., яку роздирали внутрішній розбрат і релігійні війни.

Пов'язавши своє життя з одним із центрів німецької культури — Нюрнбергом, Дюрер багато мандрував, вивчаючи життя й навчаючись живопису, але незмінно повертався в місто, яке стало йому рідним. Один із останніх шедеврів, який художник подарував місту, була картина "Чотири апостоли". Її написано на двох вузьких дошках — зліва стоять апостоли Іван і Петро, справа — апостол Павло та євангеліст Марко (отож не всі персонажі — апостоли). Постаті зображено у повний зріст на всю площину дощок, вони видаються значно вищими від звичайних людей. Видовжені постаті створюють враження винятковості, святості, мудрості. Іван і Петро вдивляються в текст священної книги, очі Марка й Павла сповнені настороженої і невисловленої таїни. Через те, що площину картини майже вщент заповнено цими зображеннями, для тла залишається обмаль місця. Воно темне, тоновано чорне, проте не заважає сприймати об'ємні, ґрунтовно прописані образи в їх цілісності та єдності.

Зображені персонажі не застигли в нерухомості, як на тогочасних портретах, вони зосереджені й уважні, на їхніх обличчях — вираз роздумів і розмірковувань. Вони тримають символічні, сповнені глибокого змісту предмети: в руках Івана — старовинна книга, писана по-давньогрецькому, вочевидь, Євангеліє (написане воно було, як відомо, саме цією мовою). Івану належить авторство найповнішого з текстів Євангелія, яке й назване його іменем — Євангеліє від Івана. В руках у Петра — ключ, адже, за християнським віруванням, цей апостол стоїть біля воріт у потойбічний світ і відкриває їх померлим душам. Святий Павло тримає в руках товсту книгу, вірогідно Біблію, і меч як символ кари, що чекає на грішників. І, нарешті, євангеліст, як і личить йому, тримає сувій зі священним текстом.

Одяг зображених напрочуд виразний: червоно-охрово-





Альбрехт Дюрер.
Чотири апостоли

зелена туніка молодшого з них — Івана, сріблясто-сіре вбрання святого Петра, що пасує до його чорної з сивиною бороди, майже невидимий на загальному тлі одяг євангеліста і розкішне сірувато-сріблясте вбрання Павла — усе це створює відчуття внутрішньої гармонії, єдності образів і рішень.

Вдивімося в зовнішність персонажів: за всіма ознаками це мислителі, творці, одержимі високими помислами. Адже їхня місія — не лише записати священний текст, відтворити події життя, розп'яття й воскресіння Ісуса Христа, а й осмислити сутність буття, зазирнути в майбутнє, побачити те, що неприступне звичайним людям.

Обличчя персонажів відтворюють їхній внутрішній світ, причому кожен з них — особистість зі своїми психічними переживаннями, відмінним темпераментом. Не випадково кожного з них співвідносять з одним із відомих типів людського темпераменту. Іван з його ясным, спокійним поглядом, не замутненим пристрастями, енергійним і рішучим характером — сангвінік, Петро, що схилив від втоми голову, бо він уже все звідав, усе пізнав, — флегматик, Марко з запальними очима, напружений і стрімкий, — холерик, а Павло, що підозріло дивиться з-під насуплених брів, — меланхолік. Але ці спокійні й схвильовані, натомлені й зосереджені обличчя світяться розумом, силою й волею. Вони єдині в своїх людських настроях, мріях і сподіваннях. "Аз єсмь людина" — цей євангельський постулат можна застосувати до кожного з них і до всіх разом, бо вони за своїм виглядом і пристрастями — носії духовних цінностей, лицарі святості й благочестя.

Дослідники прагнули з'ясувати, до кого з цих героїв був ближчий за характером і світосприйманням сам художник, і дійшли висновку, що це самотній, інтровертний святий Павло, в натурі якого простежуються Дюрерові риси.

Варто придивитися і до рук зображених на картині персонажів. Мабуть, Мікеланджело Буонарроті, один із перших великих майстрів, наділив руки небаченою силою самовиявлення. Його геніальні фрески із Сікстинської капели у Ватикані відтворили акт сотворення Адама, де зображено простягнуті руки Творця і першої людини з витягнутими пальцями, що зближуються, але не торкаються одна одної. У пориві взаємної довіри, доброзичливості й віри між Господом і людиною є немінуча відстань. В їх образно-символічному русі приховано надію на спокуту гріха й майбутнє спасіння.

На картині Дюрера це сильні руки людей, звичних до праці. Вони наче розмовляють між собою, засвідчуючи близькість тих, хто присвятив себе служінню високим ідеалам гуманізму. Загалом відтворення пластики пальців рук було улюбленим заняттям Дюрера. У центрі його картини "Христос серед книжників" зображено виразні руки, що передають високе покликання Христа й протест, тривогу, сум'яття його опонентів.

Під картиною "Чотири апостоли" каліграфічним готичним шрифтом було вміщено довгий напис із євангельським текстом, спрямованим проти лжепророків, сріблолобців, гордовитих зрадників і наклепників. Однак невдовзі нижні частини дощок, на яких було написано євангельські повчання, варварськи відпиляли: не подобались вони можновладцям славного міста Нюрнберг.

Згадаймо картину Джорджоне "Три філософи", написану майже в той само час. На картинах Джорджоне і Дюрера зображено мудреців, носіїв високої моралі й глибоких знань, де кожен герой — особистість, у кожного своє світобачення, своя неповторна індивідуальність. Однак у трактуванні героїв є й суттєва відмінність. Дюрерових апостолів об'єднано ідеєю служіння Богові, що надає їм ореол мучеників за віру. Філософи Джорджоне живуть в іншому вимірі: кожен з них зосереджений на своїй ідеї, на окремішньому, власному. Умовно кажучи, це "колективісти" й "індивідуалісти".

Дюрер був геніальним портретистом, здатним передати найтонші порухи людської душі. Порівняймо, приміром, три автопортрети художника, написані в різні часи. Цікаво, наскільки різняться відтворені митцем образи однієї і тієї само людини своїм, сказати б, світовідчуттям! Між їх створенням — від п'яти до семи років. Спочатку це юнак, у погляді якого зосередженість і допитливість, потім — зрілий муж, який знає життя, досяг успіхів, але не заспокоївся на досягнутому, а думками звернений у майбутнє, і, нарешті, людина, що досягла вершини розквіту, провидець і мудрець, впевнений у собі. У його вигляді є щось від самого Спасителя — Ісуса Христа. А в усіх трьох портретах передано дух вічного неспокою, притаманний художникові-філософу.

Найбільш принадний з автопортретів Дюрера — другий, де художник зобразив себе в убранні італійського стилю на тлі чудового гірського пейзажу. Взагалі тогочасні художники не малювали самих себе, а тим паче в прикрашеному вигляді. Дюрер був одним з перших, хто відтворив образ не ремісника, котрий виконує замовлення багатіїв на їхні портрети, а являє людям і світові самого себе як високоталановиту особистість, наділену інтелектом, мужністю, духовною силою. Спокійний і тверезий погляд звернутий на глядача, мовби запрошує оцінити його людську вдачу. Довгі рудаві кучері спускаються на плечі, руки в добірних рукавичках молитовно складені, вбрання на міцній статури прикрашене шовковим шнурком. На голові героя — яскравий чорно-біло-золотавий капелюх. Увесь його гордовитий і незалежний вигляд засвідчує найвищий статус художника-гуманіста. Він пильно вдивляється в світ, намагаючись пізнати його сховану від очей сутність. Розуміючи, що розгадати його таємниці не під силу жодній людині, Дюрер відчуває свою нездатність, неспроможність. У цьому трагізм, драма мислячої людини. За внутрішнім спокоєм художника криється суворість, меланхолійність. Поєднання червоного, жовтого, зеленого, чорного, синього, брунатного і фіолетового кольорів створює неповторну палітру, що надає портрету гармонійності, пафосу, картинності.

Наче й окрема тема — офорти Дюрера, однак у них проглядається внутрішній зв'язок з його живописними роботами. Жіноча постать з проникливим поглядом у "Меланхолії" передає стан душі, тугу змученої людини. Її задум збігається з ідеєю бентежних думок героїв "Чотирьох апостолів". Зображення на інших офортах страшних істот, що передрікають біди й загибель, перегукуються з трагічними мотивами його живопису. А від Дюрерових зображень — прямиий шлях до офортів Гойї: зі "снами розуму", фантазмагоріями на теми жадлих перевтілень і апокаліптичних прогнозів.

Після створення "Чотирьох апостолів" Дюрер відчув неймовірну втому. Його вихваляли, прославляли, проголошували великим художником, майстер писав



Альбрехт Дюрер.
Автопортрет

філософські трактати, хоча сили полишали його... Чекання на апостолів, котрі б принесли нове вчення, примусили людей замислитись над своїм життям, звернутися до таких концептів, як совість, честь, віра, справедливість, відгукнулося через чотири століття в знаменних словах українського пророка — Тараса Шевченка:

*І день іде, і ніч іде,
І голову схопивши в руки,
Дивуєшся, чому не іде
Апостол правди і науки?*

Страдник на хресті

Творіння цього художника було надовго забуто, навіть справжнє ім'я його піддавалося сумніву. Хтось із пізніших аматорів живопису згадав "німецького Корреджо" (італійського художника XVI ст.), що називався Матіас Грюневальд. Часом його картини були підписані ініціалами М. У. N., що давало підставу вважати, ніби йдеться про Матіса Готгардта (Нітгардта), художника часів Дюрера. Факти його біографії маловідомі. Грюневальд начебто служив художником при резиденції майнцького архієпископа, був талановитим інженером і архітектором. Наприкінці життя торгував фарбою і милом.

Такого Христа, як на "Розп'ятті" Грюневальда в Ізенгеймському вівтарі початку XVI ст., живопис іще не знав. Його зображено ще живим, у хвилини найбільших страждань на хресті. Обличчя Месії сповнене нелюдським болем — схилена голова, заплющені очі, стиснуті зуби. На голові — терновий вінець, що своїми шипами уп'явся в чоло. Вражають ноги розп'ятого: скручені, з переплетеними у страшних судах пальцями. Не менш виразна деталь — непропорційно широко розкинуті руки, долоні, прибиті цвяхами до хреста. Відчуття нестерпних мук передає кожен понівечений палець. Якщо була б зображена одна тільки така страждальна рука, вона б уже розповіла про тугу змороженої людини.



Зліва від Христа в гіркому відчаї — дві жіночі постаті: бліда Богоматір, котру підтримує Іван Богослов, і Марія Магдалина на колінах. Заломлені руки обох жінок передають стан сильного душевного болю, страшного горя. Справа від Христа — Іван Хреститель зі священною книгою в руці, вказівний палець його правої руки витягнутий у пророчому жесті. Внизу ягня з хрестом, з його горла тече гаряча кров — це символи воскресіння й всепрощення.

Відомий Ізенгеймський вівтар, розписаний Грюневальдом, настільки широкоформатний і багатозначний, що його можна порівняти хіба що з давнім Гентським вівтарем, який оформляв Ян ван Ейк. Як і на іконах, виконаних цим нідерландським художником XV ст., образне втілення біблійних сюжетів Грюневальдом вражає драматизмом, екстатичністю, яскравістю й гармонією форм.

На тому ж таки Ізенгеймському вівтарі нижче "Розп'яття" зображено сцену оплакування Христа. Це теж образ



Матіас Грюневальд.
Розп'яття.
Таубербишофшейм

Згодом група німецьких художників оголосили себе наступниками Грюневальда й назвали експресіоністами. Їхні твори із зображенням людей зі страхітливими обличчями, у неприродних позах ніби містили передчуття майбутніх воєн, знищення мільйонів людей кривавими диктаторами.

...Розп'яття Ісуса Христа Ліна Костенко сприймає як особисте горе. І навіть сцени його страждань, намальовані й викарбувані у мarmorі, вважає продовженням знущань. Бо страждає кожен, хто навіть зором відчув його страшні муки.

*Ісус Христос розп'ятий був не раз.
Там, на Голгофі, це було уперше.
Умер од смерті, може, — від образ,
І за життям не пожалів, умерши.
А потім розп'яли на полотні,
У мarmorі, у гіпсі і в граніті.
А потім розп'яли його в мені,
І розп'яли на цілм білім світі.*

Ці поетичні рядки — свідчення глибоких почуттів, що викликають в людині страждання Спасителя. Ефект картин із зображенням розп'яття Ісуса Христа піднімається до рівня особистісних переживань.

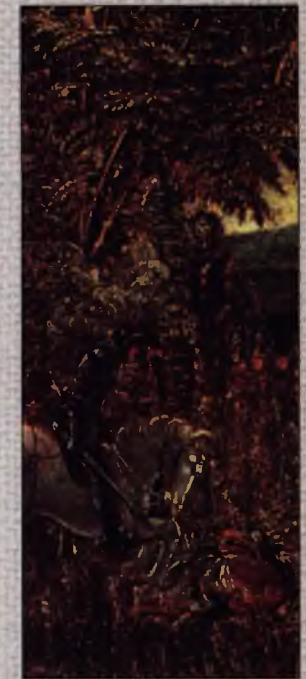
У лісі

Ім'я цього німецького художника пов'язують передовсім із виконанням грандіозного проекту — відтворенням битви Александра Македонського з перським царем Дарієм при Іесі у 333 році до н. е. На ній вміщено зображення тисяч грецьких вояків на чолі з воєначальниками, зі зброєю, з прапорами, що в єдиному потоці тіснять персів. Учасники битви — греки — вдягнені в костюми німецьких солдатів XVI ст. І це не випадково. Адже якраз на той час турки облягали Відень, і зіткнення Заходу й Сходу було в усіх на вустах. І ще вражає далека панорама гір і озер, кривавий захід сонця на тлі грозових хмар. А над воїнами, горами й морями висить яскраво оформлена дошка з витягнутою вниз, до людей, китицею. На дошці напис, що відтворює цю подію. Складається враження, що це ледь не посланий з неба знак.

Гігантський витвір Альтдорфера можна порівняти хіба що з "Вавилонською вежею" Пітера Брейгеля. Та сама всеохопність подій і докілья, ті самі незліченні людські постаті, та сама далекосяжна панорама, той самий, зрештою, розмах, масштаб. Але якщо Брейгель прагнув показати марні зусилля людськості в її бажанні стати вище від Бога, то Альтдорфер вирішував інше завдання: відтворити обрїї Всесвіту.

Альбрехт Альтдорфер народився неподалік австрійської столиці в 70-х роках XV ст. Закоханий у природу передгірських Альп, художник став одним із засновників нового жанру — пейзажу. Якщо для великих попередників Альтдорфера пейзаж був лише тлом, на якому розгорталася подія, то для нього природа нерідко ставала об'єктом безпосереднього зображення, засобом вираження думок і настроїв.

На картині "Лісовий пейзаж із битвою святого Юрія з драконом" і сам герой, і зловісний дракон виглядають вторинними щодо основної теми твору — зображення величі й буйства густого, непрохідного лісу. Його могутні гілля схиляється і випрямляється чи то під тиском вітру, чи то від власних потаємних рухів. Деревя проймає золотавим світлом, брунатними тінями з м'якими переходами від однієї тональності до іншої. Ліс заповнює усю площину картини, здається, що йому не вистачає місця, що він простягнув свої хащі аж до неба. Його гіллясті шати перепле-



лися між собою, утворюючи об'ємні фігури, на їх тлі де-не-де темніють могутні стовбури. І лише десь збоку внизу, в незмірно менших масштабах, виглядає жовтувате крайнебо, водяна шир і далекі гори.

А історія святого Юрія така. Оповідать, що він був вояком у Лівії, де місцеве населення страждало від нападів дракона. Аби улестити чудовисько, люди приносили йому в жертву юнака або дівчину. Коли жереб випав на принцесу, Юрій у бою з драконом спочатку поранив його, а потім і вбив. Художники різних часів багаторазово зображали героя на білому коні (білий колір — символ чистоти й добродетності), зі списом у руках, яким він уражає страшну істоту з довгим закривавленим язиком. Цей дракон уособлював самого лукавого — сатану, вселенське зло. Юрія часом малювали з німбом над головою, з білим прапором і червоним хрестом у руці. Таким бачимо святого Юрія на картині італійського художника початку XV ст. Паоло Уччелло. На полотні Тінторетто, написаному через століття, на передньому плані вже не визволитель, а перелякана прекрасна принцеса в червоному платті, що розвівається від бігу. А святий Юрій десь позаду нестримно переслідує страшне чудовисько.

На гравюрі Дюрера "Лицар, смерть і диявол" тема зіткнення людини зі злом вирішувалась через образ мужнього воїна. Його кінь — утілення впевненості й сили — рухається рішучо, розмірено, не звертаючи увагу на перепони й труднощі довгої дороги. Озброєний лицар, що мандрує вже не перший рік і посивів у борні за християнську віру, твердо й міцно тримає повід, не повертаючи голови до страхувиська. Однак від картини віє подихом поразки й смерті, зусилля лицаря подолати сатану марні, він приречений.

Інший задум був у Альтдорфера. Його святий теж на білому коні, зі списом, але вбраний у лицарські обладунки, як цього вимагали традиції німецького живопису того часу (згадаймо, що у такому самому панцері грецький Паріс на картині Лукаса Кранаха). Під копитами коня розпластане чудовисько, схоже на велику жабу з виряченими очима й розкиданими на боки лапами.

Кінь на картині Альтдорфера стоїть на одному місці, лише передніми ногами топче звіра. Лицар спокійний, з опущеним списом, обличчя затемнене, ото ж і емоцій його не видно. Та й звір не такий страшний, як на картинах інших великих майстрів. Дія начебто завмерла, зупинилась. Це, скоріше, казка, ніж відтворення "історичних" подій, сюжет, нав'язаний літературою, а не життям. І все-таки твір залишається в пам'яті як прекрасне полотно, написане рукою великого майстра.

Ото ж пейзаж, зображений на картині, супроводжується традиційною легендою. Зачаровує саме ліс, він — головний персонаж, основна дійова особа, тому й лицар з драконом стають лише деталлю, супроводом. Але деталлю обов'язковою, художньо виправданою. Живе своїм життям ліс, і перехожий у ньому підкоряється його законам і владі. До Альтдорфера природа зображалася як така, що служить людині, взаємодіє з нею, її сили якщо й не вичерпані, то принаймні не самотійні. По-іншому сприймає довкілля художник. Його ліс домінує, він не має ніякого відношення до людини — вона сама собі хазяїн і владар. Ото ж і бує ліс, закоханий у себе. Тому і маленький в його просторі лицар, хоч і применшений у своїх можливостях



Альбрехт Альтдорфер.
Лісовий пейзаж із битвою
святого Юрія з драконом

і силі, але не наляканий грізним буйством лісу і його мешканця — чудовиська.

Альтдорфера традиційно вважали містиком. Адже чимало його полотен сповнені релігійного екстазу. Його відоме "Воскресіння Христа" вражає незвичністю постаті Спасителя над підвищенням, в білому одязі і з білим прапором. Він ширяє над землею на тлі червоно-чорного неба й дикої природи, де збентежений люд з жахом спостерігає за небаченим дійством, а святі та ангели лише підкреслюють велич Христа. Темне тло картини пройняте сліпучо яскравим образом Спасителя.

І все-таки художника навряд чи можна назвати лише містиком. Так, він незвичний, емоційний, нестримний у своїй релігійній прихильності. Так, він до глибини душі пройнятий високим духом Божої віри, що втілена в красі природи і людини в незвичному, наче казка, світі. Так, він захоплений таїною життя, містичною силою всього суцього. Його сяючі барви неповторні. Пурпур, золото, синь неба, зелень дерев, фантастичні образи приваблюють глядача, зачаровують могутністю незрівняного таланту.

Альтдорфера називають представником школи Дюрера, послідовником Лукаса Кранаха. Але як не схожі творчі манери цих велетів північного Відродження! Великий Дюрер з його прагненням навіть через релігійний сюжет і портрет відтворити правду життя, Лукас Кранах з його зламаними, витонченими посталями і захоплений, екзальтований Альтдорфер — близькі й водночас напрочуд відмінні, своєрідні майстри зі своїм баченням не лише людей, а й самого світу. Їхні життєві, філософські позиції можуть збігатися, але кут зору кожного з них різний. Геніальний Дюрер піднявся над своєю епохою, а Кранах і Альтдорфер відкрили шлях новому мистецтву. У кожного з них є своя школа, свої наступники. Альтдорфера називають батьком дунайської групи австрійських художників. Їхня творчість виявилася, зокрема, в живописі романтиків і символістів — Вільяма Блейка, Арнольда Бьокліна, Густава Клімта.

Одухотворення й олюднення природи, властиве Альтдорферу, відлунює в творах, де дерева розмовляють, а квітки кивають одна одній голівками. Такими відчуттями пройнятий "Потонулий дзвін" Гергарда Гауптмана і "Лісова пісня" Лесі Українки. Можна згадувати картини багатьох видатних художників, для яких зображення природи в усій її первозданній красі стало основним мотивом творчості. З часом такі полотна набули нового звучання — як заклик до єднання людини з довкіллям. У лісових хащах майстри пензля шукали порятунку від суєтності і людської заземленості. Альтдорфер одним із перших відкрив перед ними цей таємничий, сповнений драматизму фантастичний світ.

В українській іконографії сюжет про Юрія Зміборця (святого Юрія) був надзвичайно популярний. Цей герой мало подібний до німецьких лицарів. На іконах XIV—XV ст. Юрій Зміборець похмурий і строгий, обличчя його затемнене, кінь білий або майже чорний. Яскравими червоними плямами зазвичай виділяються плащ і зброя. В цих творах відчувається відгомін багатовікової боротьби із загарбниками.

Три грації

Творчість художника-гуманіста першої половини XVI ст. Лукаса Кранаха Старшого припадає на часи німецького Відродження, коли розквітало мистецтво великих майстрів пензля — Альбрехта Дюрера, Матіаса Грюневальда, Ганса Гольбайна. Довгий час Кранах був придворним художником саксонського курфюрста Фрідріха Мудрого, одержував замовлення від багатіїв і часом потурав у своєму живописі їхнім смакам. Його творчість викликала загальне захоплення тодішнього освіченого суспільства. Пізніше, в період Реформації й Селянської війни, він був сподвижником засновника протестантизму в Німеччині Мартіна Лютера, опинився у вигнанні й лише наприкінці життя поселився у Веймарі.

Творчу манеру Лукаса Кранаха пов'язують з розквітлим на той час у Німеччині маньєризмом. Його витоки беруть свій початок в Італії, у мистецтві таких великих художників, як Тінторетто й Ель Греко. Мистецтвознавці часом характеризували маньєризм як мистецтво химерне, неправдиве, породжене розбещеними уявленнями аристократичних верхів. У ньому вбачали "манірну вишуканість форми, дивну примхливість, суб'єктивізм, підкреслено витончене перебільшення витягнутих фігур, еротичну насиченість сцени" (О. Рачева).

Але чому ж тоді картини загальнознаного маньєриста Лукаса Кранаха та інших зарахованих до цієї течії видатних художників і нині мають таку прихильність у глядача? Його представники справді "ламали" натуроподібні форми, посилювали виразність деталей, змінювали звичні уявлення. Відходячи від зразків зрілого Відродження, вони шукали й знаходили своє, неповторне бачення світу.

Лукаса Кранаха, як і інших сучасних йому художників, приваблювала античність з її фантастичними образами, культом краси людського тіла, зануреністю в незвичне, вигадане. Міфологічні сюжети, запозичені в давніх греків, відкривали нечувані перспективи показати світ не таким, як він є, а таким, яким його бачить художник, який, хоч і переосмислений, все ж залишається природним, навіть по-своєму близьким глядачеві. Дослідники творчості Кранаха вважають, що антична історія прислужилася йому як невичерпне джерело моралістичних тем. Мабуть, має право на існування припущення, що античні сюжети давали змогу художникові в часи переслідування всього гріховного зображати оголені жіночі тіла.



Отож "Суд Паріса" на тему відомої Гомерової оповіді: три богині — Венера, Мінерва й Юнона — засперечалися, котра з них гарніша, і запросили бути суддею прекрасного Паріса. Він віддав яблуко розбрату Венері, бо вона пообіцяла йому найвродливішу жінку — Єлену. Тому дві інші богині помстилися Парісу. Розпочалася жорстока Троянська війна.

У своїй картині (було кілька варіантів) Кранах начебто й дотримується давньогрецького сюжету, а насправді переносить дію на сцену середньовічного лицарського роману. Під вишукано вигнутим деревом сидить аж ніяк не царський син у грецькій туніці, а лицар часів хрестових походів у латах і розкішній оксамитовій мантії. Та й сам він виглядає не молодим красенем, як у міфі, а натомленим вояком, який пройшов "сім кіл пекла". Поруч із Парісом — між ним і богинями — стоїть старий, з довгою сивою бородою, в чудернацькому вбранні із дивним капелюхом на голові — це бог Меркурій, третейський суддя з атрибутом правосуддя в руках.

Праву частину картини займають постаті трьох оголених жінок — трьох грацій, що теж аж ніяк не нагадують грецьких богинь. Вони напрочуд подібні між собою статурою, обличчями й позами, всі рудуваті і з однаковою прикрасою — кораловим намистом на манірно вигнутих шиях. Усі три кокетливі жінки виглядають як один і той самий тип красуні, наче списані з інших картин Кранаха: трохи нахилені, з круглими обличчями й маленькими підборіддями, з довгим розрізом очей і тонкими бровами. Знавці творчості художника шукали цей тип у високородних дамах, яких малював Кранах, але не знайшли. В їхніх зображеннях відбився, скоріше, ідеал жінки, як у Боттічеллі, ніж конкретна особа. Прекрасній дамі і служив лицар, який мандрував у хрестовий похід.

На другому плані картини зображено романтичний пейзаж, характерний для Саксонії: пересічена місцевість, скеляста гора, затишне озеро, багато зелені. А в куточку зліва вміщено ангела з крилами й луком, натягнутим у бік прекрасних грацій. Але ж у грецькій міфології ніяких ангелів не було, та й не зрозуміло, в кого з жінок має вцілити стріла: адже вони з'явилися перед ясні очі Паріса не для вибору коханого. Незвичний і кінь у Паріса: він начебто уважно спостерігає за цим дійством.

Той само "Суд Паріса" у зображенні Пітера Пауля Рубенса, написаний приблизно через сто років після Кранаха, зовсім по-іншому трактує цей античний міф. Три грації виглядають як живі повнотілі жінки, кожна з яких манірно поводить, намагаючись сподобатися Парісу. Сам герой постає як зодягнений у грецьку тогу молодий красень, набагато "помолодшав" і Меркурій. Пейзаж теж умовний, але вже не казковий, без ангелів і замків.

Писав Кранах картини й на сюжети інших літературних творів. Широкої популярності на той час здобула поема нюрнберзького мейстерзингера (поета-співача) Ганса Сакса "Сон про Джерело Вічної Молодості", на яку Кранах відгукнувся картиною "Джерело Вічної Молодості". Цікава сцена розгортається перед очима глядача. На конях, возах і плечах чоловіків везуть до чудодійного фонтана літніх жінок. Занурившись у джерело, вони на очах у присутніх знову перетворюються на молодих, гарних дівчат. А на протилежному березі на них уже чекають розкішно вбрані



Лукас Кранах.
Суд Паріса

кавалери, що пропонують їм кохання й розваги. Дія розгортається зліва направо, так само змінюється і природа: зліва — це холодний, похмурий гористий пейзаж, справа — квітучі дерева й буяння барв. Усе дійство, пройняте настроєм радості оновлення, порятунку від старості й злиднів, надає картині динамізму й виразності.

Багата й різнобарвна художня спадщина Кранаха відбиває тогочасну епоху: в пейзажах, одязі та деталях побуту, в наслідуванні літературних джерел. Творчість



Лукас Кранах.
Німфа біля джерела

великого майстра відповідала смакам не лише великосвітського товариства, а й знавців живопису його часу.

Чим же нині зачарує глядача Кранахове мистецтво? Так, його картини — стилізація під міфологічні чи біблійні сюжети, так, багато манірного, штучного, так, його зображення природи відверто ідилічні, а герої його полотен здебільшого позбавлені індивідуальних рис. І все-таки незвичні образи художника притягають до себе погляди прихильників його таланту. Його червоно-жовті кольори виглядають ще привабливіше на тлі підкреслено яскравого неба й соковитої зелені. Є в його творах неповторний шарм, ліричність, миловидість, а часом і відверта сентиментальність, що й принесли художнику всесвітню славу.

За сімома печатками

В Ель Греко, одного з найзагадковіших митців, було багато незвичного в життєвих перипетіях, у взаєминах із сучасниками, у посмертній славі. Почнемо з того, що за походженням він грек з острова Крит, справжнє його ім'я — Доменікос Теотокопуліс. На час його народження — близько 1541 року — цей острів ще жив давніми міфами про Мінотавра, чудовиська з підземного лабіринту, з якого грецького героя Тесея вивела дочка критського царя Міноса Аріадна, що дала йому клубок ниток. Тодішні греки вже молилися на образи Ісуса Христа, Богоматері, святих...

Невідомо, якими вітрами доставив корабель юного грека, котрий відчував потяг до мистецтва, до чарівної Венеції з її палацами й базиліками небаченої краси, з її високим мистецтвом. І знову-таки, невідомо, якими шляхами — у цьому, мабуть, була воістину воля Божа — початківець-художник потрапляє в майстерню видатного майстра пензля Якопо Тінторетто. Уявімо собі: з далекого острова, де панувало Середньовіччя, де напівтемні застигли образи закликали до покори й молитов, зразу ж потрапити в царство щоденних святкувань, карнавалів, яскравих одягів і незвичних човнів — гондол з їх високо піднятими носами, у місто величних споруд і геніальних полотен, насичених такими барвами, що аж перехоплювало дух.

Здавалося б, розкішне мистецтво морської держави мало б надовго затримати молодого художника в своїх обіймах. Але, мабуть, жив у його душі і потяг до мандрів, що втілили греки в образі легендарного Одиссея. Художник знову сідає на корабель і пливе у віддалену на той час від цивілізації державу — Іспанію. Там він оселяється в невеликому стародавньому місті Толедо — колишній столиці країни. Пізніше Ель Греко зобразить його на доволі дивній картині. Враження таке, що художник бачить його згори, як птах, що пролітає високо над містом, а водночас і знизу — із зеленими хащами, річкою, розкиданими де-неде храмами, будинками. Місто, покинуте людьми, наче вимерло, застигло, але в цьому примарному світі рослини наче живі, а річка ніби рухається.

Живописні полотна геніального грека, написані в хиמרній манері — з видовженими постатями, у незвичних позах, з деформованими обличчями, що передавали душевні муки, страждання й біль, — викликали незадоволення у



замовників, передовсім у церковників. З підозрою сприйняла їх і тогочасна невблаганна інквізиція. Художника навіть викликали на допит. А громадяни дивувались і не розуміли його задуму: занадто вже неправдоподібно виглядали його Ісус Христос, Богородиця, святі.

У підмурок багатьох творів художника, а ця традиція проймала увесь живопис часів Високого Відродження, лягали релігійні сюжети. Біблійні мотиви відкривали перспективи відтворити високе й низьке, божественне й поганське, добре й зле. Яке піднесення, скільки пристрасті можна було вкласти в картини страждань розп'ятого Христа, яке розмаїття почуттів можна показати через муки Матері Божої, що втратила сина!..

Одне з промовистих творів художника — зображення містичних видінь на картині "Зняття п'ятої печатки", написаній в останні роки його життя. Її можна тлумачити по-різному, не звертаючись до сюжетного першоджерела, але кожен відчуває тут прихований біль, передчуття чогось страшного й неминучого, те, що зумів передати автор.

А зміст картини такий. У пророцькій книзі Святого Письма — Апокаліпсисі (Об'явленні) Івана Богослова оповідається, що в Божій правиці знаходиться книга "із сімома печатками", які ніхто ні на небі, ні на землі, ні під землею не міг зламати, щоб розгорнути святиню. Але з'явився агнець, що розкрив книгу, і почалися всілякі нещастя.

Що ж відкрилося під п'ятою печаткою? Текст Об'явлення пропонує:

"І коли п'яту печатку розкрив, я побачив під жертівником душі побитих за Боже слово, і за свідчення, яке вони мали.

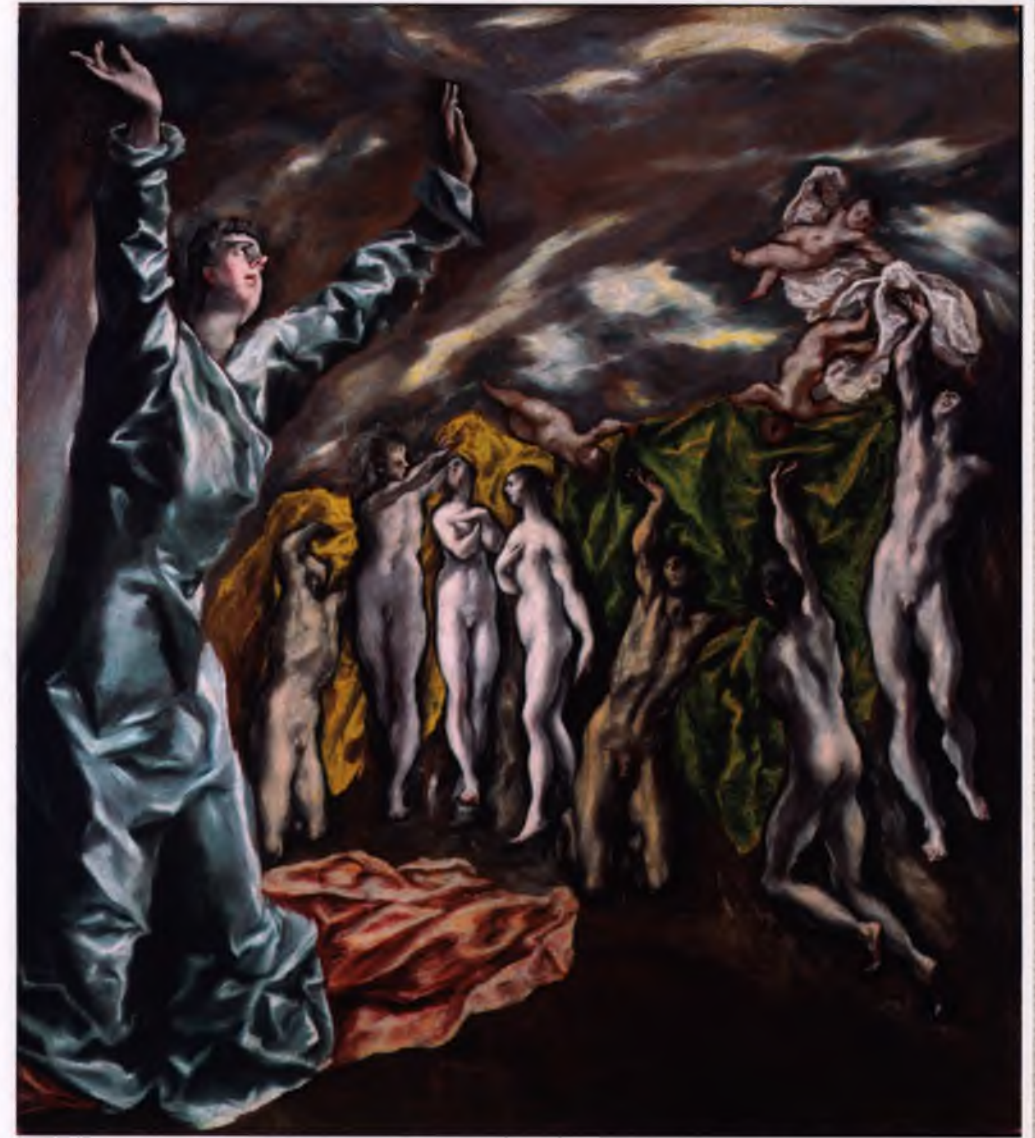
І кликнули вони гучним голосом, кажучи: "Аж доки, Владико святий та правдивий, не будеш судити, і не мститимеш тим, хто живе на землі, за кров нашу?"

І кожному з них дано білу одежу, і сказано їм трохи спочити, аж поки доповнять число їхні співслуги, і брати їхні, що будуть побиті, як і вони".

Праведники закликають помститися за кров, пролиту ними за Боже слово. Вони прагнуть одягнути білу одежу, щоб з'явитися на Страшному суді разом з тими, хто не покараний за гріхи. Це і передбачення швидкого кінця світу, і слово співчуття тим, хто безневинно постраждав.

А тепер звернімося до відтворення цих подій на картині Ель Греко. Апостола Івана Богослова, центрального образу картини, зображено зліва непропорційно високим на зріст, на всю висоту полотна. Він не холодний спостерігач, фіксатор подій, а пристрасний учасник небаченого за масштабами й можливими наслідками дійства. Його напружена постать неприродно нахилена, наче зламані руки високо підняті, скорчені пальці виказують його розпач, передчуття біди. Очі святого, як і на багатьох інших зображеннях, звернено вгору, ніби він бачить щось таке, що не приступне іншим, він — провидець, котрий передбачає страшні часи, він — втілення ідеї чекання справедливої карі. Але йому болять людські страждання, він схвилюваний, збуджений, нестримний у вираженні своїх почуттів.

А на другому плані картини — видовжені оголені постаті, нечіткі, розмиті, адже



Ель Греко.
Зняття
п'ятої печатки

це "душі побитих", але й не бездіяльні, вони беззвучно воляють. Підняті руки наче підтримують склепіння підземелля. Темне тло картини створює гнітюче враження вичікування нових потрясінь. Єдина світла деталь — вгорі справа з'являється щось подібне на біле вбрання, на якому упокоївся ангел. Якась чоловіча постать неприродно тягнеться до цього одягу, як до надії на спасіння.

І все-таки картина не пригнічує, в ній присутній висо-

кий дух, далекий від натуральності, прийнятий екстазом. Навряд чи беззастережно можна сказати, слідом за мистецтвознавцями, що її сенс — лише "у розкритті хвилюючого світу екстатичних видінь", що вона прийнята релігійною містикюю. Тим паче неприпустимо вбачати в зображеннях Ель Греко якісь неправдоподібні образи...

"Книгою за сімома печатками" називають щось непідвладне розуму, недоступне, сховане від непосвячених. Але чи можна твердити, що відтворене Ель Греко "Зняття п'ятої печатки" залишається незрозумілим, вигадкою художника? Аж ніяк. Ель Греко і сьогодні може комусь видаватися диваком, але це був митець своєрідний, ні до кого не подібний, зі своїм художнім світом, тлумаченням самої сутності людського існування. Так, цей світ жорстокий і неблаганний, у ньому панує зло. Але краса і добро перемагають, є і нетлінні цінності, ото ж є і майбутнє, якими б барвами його не зображали. А барви Ель Греко дійсно зачаровують. Переливчасті, мінливі, з виразними півтонами, багатокolorистичні, вони приваблюють яскравістю, яку можна побачити хіба що на картинах венеціанців. Його улюблені синьо-голубий, червоно-брунатний, темно-сірий кольори створюють настрій неспокою, але й принаджують, зацікавлюють своєю незвичністю, наче дивиться на нас художник через чарівне скло.

Картини великого майстра вирізняються оригінальністю художніх рішень, у підмурку яких закладено глибоку духовну насиченість, фантастичну вигадливість, доведений до краю суб'єктивізм. Його пошуки в живописі ґрунтуються на ірреалістичних умовах і надзвичайній силі зображальності. У всесвітньо відомій картині "Поховання графа Оргаса" відтворено середньовічну легенду про побожного графа, на похорон якого з небес спустилися святі Августин і Стефан.

На полотні зображено два рівні: нижній, де натурально бачимо одягнених в костюми часів Ель Греко поважних осіб (в тому числі — графа, що помер за кілька століть до того, святих ченців, сина художника, можливо, і самого художника), і верхній, де розміщено Ісуса Христа, ангелів, душі померлих, того ж таки графа. Художник досягає небаченої, здавалося б, неможливої композиційної стрункості, поєднуючи ці рівні в одне, органічно злите, цілісне видовисько. Вражають деталі зображеного. Наприклад, над постаттю померлого графа на темному тлі зображено символічну руку з довгими тонкими пальцями, оздоблену білим мереживом. Перебіги світлотіні, легкість і прозорість барв, загальний хромотип картини справляють враження фантазмагорії, в якій поєдналися метафоричність образів і земна сила суворого спостерігача.

Картини Ель Греко надовго забули, їх сприймали як вправління невмілого ремісника, що малював "неправильно", як фантазію хворої психіки, як жарти, пародії. Його звинувачували в запозиченні маньєристичної, тобто неправдивої манери письма, розрахованої на невибагливий смак. Його твори не цінували, їх майже ніхто не купував.

Але з часом, лише на початку 20-х років минулого століття, прийшло усвідомлення того, що мистецтво цього художника є найвищим досягненням великої культури минулого. Він і нині сучасний, близький нам своїм світорозумінням, прийнятим тривогами, невловимим, не до кінця пізнаним, але від того ще більш привабливим.

Сліпі та зрячі

У першій третині XVI ст. (точну дату невідомо) у нідерландській провінції народився хлопчик, котрий згодом уславив свій край геніальними творами мистецтва. Прізвище його походило від назви рідного села — Брейгель, а ім'я було Пітер. Пізніше його назвали Мужичський, і не тому, що він був селянського роду, а тому, що відтворив життя тодішніх селян так, як ніхто до нього.

Це були часи Реформації та селянських повстань, загарбницьких походів іспанських королівських військ та жорстокої інквізиції. Широке визнання здобули в той час сповнені жахів картини знаменитого нідерландця Ієроніма Босха. Про ту епоху чи не найкраще розповів Шарль де Костер у романі "Легенда про Тіля Уленшпігеля та Ламме Гудзака". Відомо, що молодий Брейгель багато мандрував, удосконалював свою майстерність у тодішньому центрі мистецтва — Антверпені, пізніше відвідав Італію, де запозичив досвід великих художників Відродження. Але Брейгель залишився автором творів, не подібних на жодні інші, він — окрема епоха в історії мистецтва.

У важкий для Нідерландів період кривавих злодіянь герцога Альби побачила світ картина Брейгеля, сповнена трагізму й невимовного болю, — "Сліпі". У ті страшні часи дорогами Європи вешталися багато калік, сліпих, жебраків. Вони просили милостиню, але не цуралися й крадіжок. Кинуті напризволяще, без домівки й даху над головою, зголоднілі, змучені й озлоблені, вони викликали у перехожих здебільшого огиду, неприязнь і зловтіху. Навіть "народний герой" Тіль Уленшпігель хоч і годувє нещасних сліпих, та все ж висміює їх.

Сліпі Пітера Брейгеля йдуть нерівною дорогою, що тягнеться неподалік людських жител, тримаючись один за одного й спираючись на палиці. Перший з них — сліпий провідник — зробив непевний крок і впав на спину в глибоку канаву. Його обличчя ледь намічене, в правиці він тримає підняту вгору палицю. На передньому плані зображено ноги в білих панчохах і грубесних черевиках. На провідника падає ще один сліпець злодійкуватого вигляду зі зверненими на глядача страшними незрячими очима. Його права рука тягнеться до лежачого, а ліва міцно тримає палицю, в яку вчепився ще один сліпець. Цей третій є центральною фігурою картини. Голова його піднята, очі з більмами відкриті. На ньому старе багатошарове вбрання,



голова пов'язана якимось шматтям. Судячи з "екіпірування", він найбільш підготовлений до подорожей мандрівник. На обличчях трьох інших сліпих відбилися зневіра, недоїдання, пияцтво. Усі брейгелівські сліпі схожі між собою — нещасні, знедолені, забуті Богом і людьми. Чому вони повинні страждати? Художник не ставить за мету звинувачувати когось і навіть не закликає жаліти і співчувати їм. Він не кличе на допомогу. Може, й справді це відтворення євангельської дилеми: чи може сліпий водити сліпого, чи не впадуть обидва вони в яму? Як видається, це не лише ілюстрація до біблійної риторики. Багато разів звертався Брейгель до євангельських сюжетів. Його пензлю належить знаменита картина "Несення хреста", де оточений юрбою біснுவатих Ісус Христос схилювся під важкою ношею. А в цій картині художник скоріше відтворив ідеї страждання людини, яке супроводжує її упродовж усього земного шляху.

Картина "Сліпі" — це філософська притча. Всі ми, твердить художник, борсаємося в хвилях життя, наче сліпі. Не бачимо ні минулого, ні майбутнього. Ми приречені. Це висновок старого мудреця, що бачив тяжку працю, знедолених людей, сльози й смерть, чув стогін і прокляття. Він спокійний, начебто не зворушений, бо пізнав смисл людського буття. Він уважно спостерігає за стражданнями людей, але він не відсторонений від них — він у важких роздумах. І постає питання: невже художник не жалів скалічених і злидених? Гадаємо, не жалів не лише їх, а й себе, не лише себе, а й глядача. Дивіться на цих нещасних і думайте, каже митець-філософ, адже кожен із нас теж сліпеч, що може впасти у прірву.

На другому плані зображено вбогі будинки, сільську церкву, оброблений лан, на деревах і кущах рідке листя, мабуть, це осінь. Тони картини затемнено, витримано в сірувато-зеленуватій гамі. Наче й не Брейгель писав цей пейзаж, адже на його картинах зазвичай буяли яскраві барви, було багато червоного, жовтогарячого, насиченого брунатного. А тут усе сіре, бліде, приглушене: плащі, каптури сліпих, темні садиби. І ще важлива деталь: на картині, окрім цих шістьох, не видно жодної людини. Бо сліпі непотрібні, зайві, нецікаві оточенню і допомогти їм піднятися нікому. Ото й доведеться бідолахам тягнути один одного з канави, підбирати нехитрий скарб, обмацуючи руками землю, та йти далі. Куди вони правлять путь? Скільки вони вже пройшли і скільки ще подолають у своїй нескінченній ході, аж поки не зупинить їх нагла смерть? Не знаємо, та й чи має це значення? Головне — рух і падіння, рух і падіння.

Чому ж ця картина викликала тоді, коли її було написано, і викликає тепер таку гостру реакцію, що межує з жахом, з неприйняттям? Чому одні ледве стримують сльози, дивлячись на нещасних сліпих, а інші стиха сміються? Та жодного байдужим ці вбогі не залишають.

Зображення калік і жебраків привертало увагу багатьох художників. Співчували їм, зрідка висміювали, а частіше прагнули залишатися сторонніми свідками. Якщо людина сліпа, то як вона спостерігає світ? Що переживає той, хто позбавлений можливості сприймати оточення? Чи зберегла ця людина такі природні якості, як милосердя, доброзичливість, жалість? Не завжди можна знайти в художника відповіді на ці болючі запитання...



Пітер Брейгель.
Сліпі

На картині іспанського художника XVII ст. Джузеппе Хосе Рібери "Кривоніжка" зображено хлопчика-каліку, простакуватого і невибагливого, обідраного і зголоднілого жебрака, але з доброю усмішкою. Портрет викликає розчулення, ледь не захоплення безжурним хлопчиськом. Та чи досягнуте психологічне проникнення в душу дитини? Жорстока правда Брейгеля переконує значно сильніше.

Образи сліпої людини, позбавленої бачити навколишній світ, вражали уяву багатьох художників. Здебільшого вони були сентиментальні, сльозливі й мали на меті викликати співчуття і жалість. Пригадується картина англійця, члена Братства прерафаелітів Джона Міллеса "Сліпа дівчина", написана майже через триста років після шедевра Брейгеля. Здається, все в ній контрастує з баченням нідерландського художника. Сліпе обличчя дівчини світиться теплом і ласкою, до неї тулиться її молодша сестричка — наче очі старшої в прекрасний світ, що оточує їх. За спинами дівчат буяє розкішна природа — яскраво-жовтий лан, пишні дерева, водяний струмок, на небі веселка. Барви ледве не гарячі. Життя прекрасне, стверджує автор, і сліпа передає це відчуття.

Уславив себе Пітер Брейгель картинами з народного життя. Весілля й танці, польові роботи й відпочинок серед жнив, свято Масниці та ігри дітей — цей калейдоскоп сцен, епізодів, невимушених поз уражає неподібністю персо-



нажів, вигадливістю й несподіваністю живописних вирішень. Ось зображено селянський танець, в якому беруть участь чудернацькі типи: один з ложкою на капелюсі, друга з ключем на спідниці, третій з саморобною волинкою, хтось із кухлями вина; тут і поцілунки, й запрошення до любощів у загальному потоці пияцтва, гріховності та розпусти. А на дереві криво висить ледь помітний образ Богородиці, на який селяни не звертають ні найменшої уваги, під ногами танцюристів видно зіпсований хрест. На задньому плані сиротливо виглядає церква зі щільно зачиненими дверима.

Отож засудження гріхопадіння? Навряд чи можна відповісти однозначно, хоч за релігійними нормами саме так має оцінюватися поведінка селян. Але є в картині й інший мотив — захоплення життєвими радощами людей, виснаженими важкою працею. Картина пройнята м'яким гумором і доброзичливістю. Здається, Брейгелю милується безпосередністю і щирістю сільських гульвіс. І підтримує це враження сам танець, зовні наче безтурботний, але в його вихорі є щось запальне й несамовите. Це стихійна сила, непідвладна обмеженню, це нестримна енергія, яку не можна зупинити.

*Пітер Брейгел.
Селянський танець*

Так, селяни з грубуватими рисами обличчя, в домотканому одязі, необтесані й примітивні, їхні рухи, хоч і природні, але позбавлені граційності. Та чи винні вони в цьому? І чи їхні тваринні інстинкти не є втіленням природного в людині? І чи є гріхом їхня відвертість і нестриманість? Художник не дає прямої відповіді, примушуючи глядача замислитися над складними загадками буття.

Найвідомішим творінням Брейгеля вважають "Вавилонську вежу", що відбила біблійний сюжет про людей, які після "всесвітнього потопу" хотіли звести споруду аж до неба. Господь вважав це виявом зухвалості та гордовитості й розсівав людей по всій землі, змішавши їхні мови, тому люди й перестали розуміти одні одних. На картині художника вежа виглядає величезним будівельним майданчиком, на якому скупчились маленькі люди. Водночас на передньому плані зображено воєначальника з солдатами, а в перспективі — будинки, гористий пейзаж, море з кораблями, здається, все людство в його клопотах і метушні представлено на картині. Можливо, художник хотів відтворити мізерність людського існування, подібного до, здавалося б, пустої, суєтної марноти мурах. А можливо, застерігав від тієї кари, що чекає за порушення Божих заповідей. Картина вражала, викликала захоплення й острах.

...На думку спадають зображення сліпих кобзарів з хлопчиком-поводирем. Їхня історія зазвичай пов'язувалась із козацькими пригодами: десь у турецькому полоні чи у жорстокому бою втратив січовик очі. Про цих сліпих кобзарів складено вірші, їхні зображення дійшли до нас у старовинних картинах.

*Перебендя старий, сліпий,
Хто його не знає?
Він усюди вештається
Та на кобзі грає.
А хто грає, того знають
І дякують люде:
Він їм тугу розганяє,
А сам світом нудить.*

Тарас Шевченко

Тут і розуміння тяжкої долі сліпої людини, і висока оцінка її мужності, стійкості та життєвої мудрості.

Сцена з Мадонною

Здається, зла сила переслідувала цього художника. Народжений на периферії, Мікеланджело Караваджо навчався живопису в Мілані, а потім у Римі. Ще молодою людиною потрапив у неприємну історію: під час бійки убив суперника й змушений був роками ховатися від переслідувань, перебираючись з одного місця в інше. Його простив Папа Римський. Повертаючись із заслання у віці 36 років, Караваджо помер. Але внесок цього художника у мистецтво воістину неоціненний.

На відміну від багатьох попередників, він був прихильником реалістичного зображення, правди в мистецтві XVII ст., яке італійці називали "сейченко". Проїнятий моральними й релігійними пошуками, він свідомо драматизує події, вбачаючи в людині не стільки прекрасне й героїчне, скільки земне, внутрішнє, природне. Однак його напружений, суворий і нещадний живопис сповнений усвідомлення божественного, трансцендентного, таємничого, що відкривається лише обраним.

Це був період становлення стилю бароко, зародженого в Римі, і Караваджо прийняв і розвинув його. Народження цієї течії в мистецтві пов'язують з кінцем XVI ст.

Його вирізняє надмір посиленний динамізм, надзвичайна експресивність образів. Притаманні цьому стилю підкреслена театральність, піднесеність, буйство пристрастей поєднувалися зі складними й багатобарвними просторовими рішеннями. Була в стилі бароко й помітна штучність, ілюзійність зображення, і лише кращі зразки живопису, скульптури та архітектури долали ці недоречності. Геній Караваджо залишив далеко позаду спроби майстрів бароко прикрасити дійсність.

За біблійним сюжетом, святому Домініку явилась Богородиця і передала йому вервечку, аби той правив молитву. Цей епізод і став мотивом картини Караваджо "Свято вервечок". Сама картина за композицією нагадує театральну сцену. До монументальної античної колони прив'язана червона завіса, що переливається аж до чорних кольорів. Край завіси елегантно звисає, утворюючи завершене драпірування на загальному чорному тлі картини. Відсутній і другий план. Ситуація урочиста й водночас напружена.

У центрі над персонажами дійства — Мадонна з немовлям Ісусом на руках. Убрана в розкішний одяг синього



Мікеланджело Караваджо.
Свято вервечок

кольору, що гармоніює з кольором завіси і не повторюється в одязі інших, Богоматір наче витає над усіма, сповнена величі й спокою, хоч зовні нагадує звичайну жінку з простою зачіскою, без прикрас і знаків своєї святості. У темне вбрані дві симетрично розміщені постаті — Домінік і Петро, вони також вищі за інших. Це сподвижники, проповідники, святі люди. Але найцікавіший передній план картини, де зображено збуджених і схвильованих людей. Стоячи на колінах обличчям до Домініка з вервечкою, вони молять про благословення й милість. Зовні це прості, бідні, погано вдягнені люди (звернімо увагу на босі брудні ноги молільника, розміщеного найближче до читача). І багато тремтячих, піднятих у молитві рук, що утворюють коло в центрі й самі по собі — як на картинах інших великих художників — є виразниками бурхливих емоцій.

Картина сповнена експресії, настрою, динаміки. Якщо Мадонна наче застигла над земною юдолю, то на противагу їй інші персонажі у нестримному русі. Драматизм твору — у надії здобути спасіння, трагізм — у невпевненості, сумнівах цих нещасних. Художник прагне відродити в людині віру, заспокоїти, втішити її, але водночас і нагадати про незмінні вагання й безсилля. Не сподівайтесь на правду й здійснення мрій, хоче сказати художник, і в цьому висновку — його правда, його пошуки справедливості.

Але як різняться картина Караваджо й картина його попередника Альбрехта Дюрера під такою само назвою! У Дюрера також у центрі подій Діва Марія з маленьким Ісусом. Богородиця й святий Домінік роздають християнам гірлянди з квітів — білих, що символізують радість, і червоних, що передбачають муки, страждання Господні. На картині зображено чимало реальних осіб — імператор і Папа Римський, збоку під деревом скромно вмовився сам художник. Біля ніг Богородиці зображено ангела з крилами, що грає на музичному інструменті (його Дюрер списав з картини славного венеціанця Джованні Белліні, аби догодити старому майстрові). Усе полотно вщерть заповнене ангелочками, декоративними деревцями, гірським пейзажем. Виконана в яскраво-червоному з золотаво-жовтими плямами кольорі картина пройнята відчуттям вселюдського свята, веселого настрою, піднесення духу. Ця життєстверджувальна мелодія звучить як кредо молодого на той час художника.

Не менш вражають інші полотна Караваджо. Ось його відома картина "Безвір'я Хоми", яка настільки відрізняється від попереднього твору, що, здається, її написав інший художник. З Євангелія відомо, що один з апостолів, Хома, не повірив у воскресіння Христа, бо не бачив, як це відбулося, й вимагав від Спасителя доказів. Тоді Христос спустився з неба на землю й сказав Хомі: "Простягни й свою руку, і вклади до боку Мого. І не будь ти невіруючий, але віруючий", і лише тоді, коли Хома доторкнувся до ран Христових, увірував в чудо. Звідси й відомий вислів "Хома невіруючий".

На картині Караваджо зображено Христа, котрий відкрив свої рани, до яких, низько нахилившись, торкається Хома. Ще двоє апостолів зацікавлено спостерігають за діями Хоми. Нетрадійними є постаті апостолів — старих, зморшкуватих, у подертому одязі людей. Так, зображення цих святих не схожі на зображення їх в інших

художників, котрі прагнули звеличити, уславити апостолів. Привертає увагу передовсім Хома, коротко підстрижений, з насупленим чолом, він хотів би переконатися в чуді, але подолати сумніви йому, з усього видно, нелегко. Людські слабкості шукача правди й скептика Хоми суперечили тлумаченню біблійного сюжету. Та Караваджо прагнув показати боротьбу розуму й віри, і для розв'язання цього одвічного питання не боявся звинувачень у безвір'ї, тим паче, що картина засвідчує перемогу Христового духу.

Численних послідовників Караваджо, що наслідували його манеру письма, повторювали ті само мотиви, а нерідко й сюжети, вважають представниками окремого напряму — караваджизму. Інколи Караваджо зараховують до противників маньєризму. Однак прив'язувати його до одного чітко окресленого стилю або напряму означало б обмежувати внесок художника у розвиток світового мистецтва. Саме на творчості Караваджо зростала майстерність таких колосів живопису XVII ст., як Рембрандт і Веласкес.

Відомо, що картини Караваджо високо цінував сучасник художника, що уславився зображеннями подвигів героїв міфологічних і біблійних сюжетів, славнозвісний фламандський майстер Пітер Пауль Рубенс. Якщо згадати його "Мадонну на троні зі святими", побачимо чимало спільних рис із картиною Караваджо. І тут дія відбувається під колонами з червоною завісою угорі, і тут Мадонна з дитиною на підвищенні, і тут її оточують не лише святі, а й парафіяни. Є тут і святий Юрій, що наступив на поваленого дракона, є воїни й жінки, додано сюжет заручин святої Катерини... У надзвичайно насиченому персонажами дійстві панує та само атмосфера урочистості, святковості, піднесеності. Та не вистачає властивого Караваджо внутрішнього неспокою, хвилювання, і хоч картина створює піднесений настрій, але не примушує замислитися.

... "Чорнобильську Мадонну" Іван Драч написав у дусі ренесансного сприймання образу Діви Марії. Образ світлий, одухотворений і водночас наближений до людей. Вона пережила біль, страждання і стала втіленням духовної щедрості, мудрості й віри.

*Це одна даність — намалювати її таку,
Як малювали на задану тему Божове мистецтво,
Протягом тисячоліть — від Рубльова до Леонардо да Вінчі,
Від Вишгородської Мадонни і до Сікстинської,
Від Марії Оранти і до Атомної Японки...*

В гостях у сестер

Придворний художник іспанського короля Філіппа IV Дієго Веласкес написав дивовижну картину: на передньому плані — риби на тарілці, головки часнику та яйця, зліва дві постаті — молода куховарка й сива жінка, а на стіні в рамі — зображення Ісуса Христа в гостях у Марфи та Марії.

Поєднання, здавалося б, непоєднуване: фламандський натюрморт, реалістично, детально виписані люди з народу й Спаситель, теж дійова особа сюжетної лінії. У картині відчувається вплив великого Караваджо в його прагненні звести воедино високе і низьке, святе і приземлене, ідеальне і реальне.

Водночас картину легко прочитати. За Євангелієм, Христос відвідав Марфу та її сестру Марію. Марія услуговувалася в кожне слово Месії, а Марфа в цей час готувала їжу для високого гостя. Коли Марфа докоряла Марії, що та не допомагає їй, Христос відповів, що Марія "обрала найкращу частку, яка не відбереться від неї". Отож Марфа — це втілення добродісної господарки, трудівниці, й саме на неї, як на приклад, указує стара жінка.

Але чому ж така туга в очах дівчини-куховарки? Вона відвертається від зображення на стіні, думає про щось своє, потаємне, її не переконують нічий поради й приклади. Що її засмучує? Чи тяжка буденна праця, чи нещасне кохання? За євангельським сюжетом та й за зображенням на картині Марфа теж не задоволена своєю участю. Марфу й куховарку поєднує прагнення жити іншим, змістовнішим життям, адже Марія знайшла високу путь, а ці дві жінки — ні. Отож і на картині Веласкеса Марфа — персонаж вагоміший за свою роллю порівняно з огрядною, задумливою Марією (хоч "на картині в картині" Марфа, некрасива, згрубіла жінка, затемнена, наче відсунута в тінь, а Марія у центрі, освітлена, яскрава).

До образу старої жінки, за плечима якої важка праця, життєвий досвід і природний розум, Веласкес звернувся не вперше. На ранній картині "Стара куховарка" та само жінка у тій само хустині дивиться зосереджено й вдумливо, навіть ступа з товкачем перед нею та само, що й у творі з Марфою та Марією. Тільки на полотні з картиною на стіні ця жінка вже з вихованкою, вона порадниця й наставниця. Стара втілює мудрість, щедрість душі, хоч не освіченої, але глибоко порядної людини з народу. Божі заповіді

непорушні, хоче сказати художник, і кращі носії християнської моралі — саме прості люди. Це якщо й не виклик багатим та вельможним, то принаймні позиція великого гуманіста.

Дівчину зі ступкою зображено з вражаючою силою проникнення в психологію людини. Зосереджена в собі, зневірена й принишкла, вона думає свою невеселу думу. Образом дівчини художник мимоволі ставив під сумнів саме існування на цьому світі справедливості. Проповідь Спасителя й вагання людини — в цьому зіткненні різної правди й полягає сенс геніального мистецького твору.

Простенький натюрморт теж відіграє свою роль в осмисленні змісту картини. Адже в побуті, в буденних клопотах якраз і виявляє людина свою сутність, і та ж таки Марфа, і дівчина, і стара, навчена гірким досвідом жінка. Для художника не було низького в живописі, будь-який образ — куховарки, старої, карлика, каліки, блазня гідний високого мистецтва. Сполучати в одному творі різні жанри,



Веласкес.
Христос
в домі Марфи
і Марії



підніматися до релігійної святості й водночас зображати на тому самому полотні звичайну побутову сцену, знаходити природне поєднання цих планів, більше того, вважати це своїм художнім кредо — так малювати вмів у ті далекі часи лише великий Веласкес.

Образи обох жінок — молодої і старої — Веласкес написав з непідробним натуралізмом. Здається, найдрібніші деталі, такі, як зморшки на обличчі старої, її спрацьовані руки, нитяна прикраса на руці, дешеві перстеники у дівчини чи тінь на її сукні від піднятої руки, полиски на ступці — все зображено з дотриманням ілюзії реальності.

Відтворене на картині тло інакше, як умовним, не назвеш. Якщо старі італійські майстри на другому плані зображували пейзажі, будинки, церкви, людей, що своїми діями доповнювали зміст полотна, то у Веласкеса темно-брунатний тон другого плану дає змогу не відволікатися від основних постатей. З доволі похмурим тлом зливаються контури столу, ще темніші посудина з вином та миски, колір вбрання старої. Затемнений край "картини в картині", ще темніші зображені на ній двері, рама на стіні. Концентрація затемнених кольорів посилює враження тривоги, неспокою, можливої драми.

Картину відносять до жанру "бодегонес", що по-іспанському означає "шинок", "корчма". Це була незвична для тогочасного мистецтва тематика. Публіка віддавала перевагу зображенням релігійних сцен, битв, портретам мистецтвознавців. А тут куховарки, свіжа риба... Та настрої й переживання людей з народу, стверджує художник, не поступаються почуттям заможних панів. Філософський смисл картини залишається невідгаданим, надто багато хотів сказати цими образами художник. Перед глядачем відкриваються перспективи власного розуміння і тлумачення.

Веласкес любив писати "вставні" портрети в складних за сюжетом картинах. Ці образи виконували важливу функцію: вони давали можливість порівнювати поведінку різних осіб, виступати мовби мовчазними свідками відтворюваних подій. Але був у художника, вочевидь, й інший, потаємний задум. Якщо в картині зображено ще один мистецький малюнок, значить, живопис здобув загальне визнання, а художник має високе покликання в суспільстві. У своїх знаменитих "Меніах" (так називалися фрейліни при королівському дворі) у дзеркалі видно короля й королеву, а їх замальовує художник за мольбертом, можливо, той само Веласкес.

У картині "Венера з дзеркалом" митець написав красуню, що вдивляється в своє відображення, отож створив подвійний портрет. Мистецтвознавці твердять, що таке зображення, та ще й при посиленні на Венеру, давало можливість художнику в суворих умовах католицької Іспанії відтворити на полотні красу жіночого тіла, а знайдений ним прийом — показати оголеність не безпосередньо, а в дзеркалі, опосередковано, був воістину новаторським. Людина та її образ на картині чи в дзеркалі — це і повторення, й у чомусь відмінне зображення, що відкриває в людині якісь додаткові, непомітні при безпосередньому вдивлянні риси.

Великий нідерландський художник початку XV ст. Ян ван Ейк при зображенні подружньої пари Арнольфіні теж відтворив портрет у портреті — постаті у дзеркалі



Веласкес.
Венера з дзеркалом

передають дух гармонії, непорушності сімейного затишку. І надалі не без впливу Веласкеса "картина в картині", живопис про живопис стають провідною темою творчості багатьох художників. Вважають, що видатний голландський майстер Ян Вермер Дельфський в картині "Майстерня художника" за мольбертом зобразив самого себе: сповнений творчого натхнення, він малює скромно вдягнену дівчину. Картина викликає почуття умиротворення, затишку.

За витонченістю рисунка, колірною гамою, переливами тонів, що непомітно переходять один в один, створюючи настрій рідкісної гармонії, Веласкесу немає рівних. Він схилився перед талантом Тіціана, захоплювався Караваджо, обмінювався художніми задумами з Рубенсом, у Римі знайомився з італійським живописом, малював Папу Римського, але залишався неповторним і неперевершеним майстром, генієм, котрий відкрив нові обрії мистецтву майбутнього. Його швидко, виразне письмо виявилось на диво близьким найновішому мистецтву. За мотивами його "Менінів" серію картин створив Пабло Пікассо. Веласкес писав з натури, відтворював найтонші порухи людської душі, живу реальність. Наступникам він передав найголовніше: відповідальність за правдивість мистецтва, за виконання високого покликання — вчити добра, справедливості, шукати істину.

Повернення сина

Біблійна історія про блудного сина широко відома. Син багатого чоловіка попросив у батька свою частину спадщини, пішов з дому, пиячив, вів розгульний спосіб життя. Збіднілий і хворий повертається він до рідної оселі, і старий батько зі сльозами на очах прощає йому провину. У цьому сюжеті знайшла відображення споконвічна тема батьків і дітей; її біблійне вирішення відповідає заповідям всепрощення й милосердя.

Ще для художників Середньовіччя та й Високого Відродження цей сюжет давав можливість передати важливі морально-етичні настанови. А конфлікт старого батька й розбещеного сина був настільки драматичний і гострий, що художники не могли його проминути. Але жоден з них не досяг рівня геніального творіння живописця середини XVII ст. Рембрандта. Піднятися до вершин опанування вселюдської ідеї прощення, трагедії батьківства зумів лише великий голландський живописець у картині "Повернення блудного сина".

Здавалося б, на полотні відбито побутову сцену. Старий, німецький чоловік з сивою бородою поклав руки на спину жебрацького вигляду молодика, за ними спостерігають кілька свідків. Він наче охороняє сина від зовнішнього світу з його спокусами і принадами. Постаті зображено в натуральних позах, доволі реалістично. Чому ж тоді, як писали критики, перед нами "найвизначніше полотно з усіх будь-коли створених рукою художника"?

За зовнішністю батько на картині нагадує біблійного пророка, і це не випадково. Адже пророки не лише несли людям слово Боже, а й своїми учинками, своєю відданістю ідеалам християнства відповідали високим заповітам. Їхнього вчення й дотримується старий чоловік, що за своє довге життя зазнав радощів і горя, здобув багатство й утратив його, але не озлобився, не розчарувався у людях, а залишився милосердним і доброзичливим.

Обличчя сина, сховане в батьковій одежі, ледь намічене. Але його постать — на колінах, з простягнутими до батька руками — з такою силою передає каяття, визнання своєї провини, неоплатного боргу, що його почуттям віриш: без вагань стане він на праведний шлях. Його жалюгідний вигляд лише підтверджує євангельську віру в можливе виправлення розбійника, порятунок убогого, спасіння нещасного.



Рембрандт.
Повернення
блудного сина

Загадкова третя фігура на картині — чоловік справа зі складеними руками й прикритими очима. Про що він думає, що хоче сказати? Якщо це старший син, то, за біблійним сюжетом, він, людина добродісна, сердиться на занадто поступливого батька, бо все життя важко працював і тепер не може простити братові його розпусту, марнотратство. На полотні Рембрандта ці почуття старшого сина непрозорі, приховані. Видно лише, що він небайдужий до події, що відбувається на його очах. Можливо, з часом старший син зрозуміє батька, а поки що він внутрішньо напружений, стривожений, роздратований.

Не випадкові ще дві затемнені чоловічі фігури на другому плані. Це не лише свідки поведінки старого, вони мовчазно схвалюють її, вітають його шляхетність, високий дух прощення. Прийняти життя таким, яким воно є, віддатися на його милість — один з мотивів картини. Та це аж ніяк не вияв слабкості головного героя — батька. В ньому живе почуття власної гідності. Мудрість людини, що знає світ, вірить у Бога, дотримується Божих заповітів, але сповнена почуттям гордості, самоповаги, написано на обличчі старого.

Доля старого — це і доля самого художника, котрий втратив сина і тужить за ним. Його син уже ніколи не повернеться, отож він, як ніхто, розуміє віху зображеного на полотні батька. Це і заповіт генія: будьте милосердні, простіть тих, хто скривдив, образив вас... Картину було написано в останні роки життя художника, коли він, хворий, немічний і самотній, втрачаючи зір, поховавши рідних, розорений кредиторами, знову й знову підіймався до найвищих творчих вершин. З його останнього автопортрета на нас дивиться безмежно змучена, але не скорена людина. Картина, виконана в темно-брунатних тонах з переливами жовтого й темно-червоного, засвідчує невмирущу силу його генія.

Вирішуючи складні етичні проблеми, Рембрандт, незалежно від звернення до біблійних, міфологічних чи побутових сюжетів, проймався духовним світом людини, прагненням відтворити правду життя. І не має значення, якого персонажа він зображує, — його погляд пронизує людину, як промінь. Низьке піднято на рівень високого, приватне — на рівень загальнолюдського. Краса не в зовнішній оболонці людини, стверджує художник, а в її внутрішньому естві, в її серці. Зрозумівши це, ми відчуємо драму його образів, якщо й не виражену прямо, то приховану, втаєну.

В одній з таких картин, пройнятих відвертим драматизмом, — "Відречення святого Петра", трагедійність події посилюється вираженням психологічного краху, втрати ідеалів, розчарування, відчуттям біди, що межує із загибеллю. Муки святого настільки нестерпні, що його водночас можна і простити за зраду, і пожаліти за слабкість. Придивившись до зображення уважніше, можна побачити в ньому ще не загублену силу духу, що дає віру в його каяття.

Художник створив галерею виразних, неповторних образів. Діти й старі, красуні й змучені працею трудівники, офіцери, вершники й лікарі, біблійні персонажі та й сам художник у своїх численних автопортретах — від молодої, розкішно вбраної людини, щасливого чоловіка коханої Саскії, до старого, змарнілого, але незламного в своїй правоті й величності митця.

Одна з найславетніших картин художника — "Даная", написана на міфологічну тему, відверто поривала з традиційним мистецтвом. Замість того щоб зобразити вже звичну в роботах багатьох художників спокусливу красуню, котру закоханий Зевс обсипає золотим дощем, Рембрандт намалював некрасиву немолоду жінку, що завмерла в тремтливому чеканні кохання, особистого щастя. Якщо порівняти його Даная з її зображенням на картині Тіціана "Даная й золотий дощ", то різниця буде разючою. В італійського художника це молода приваблива дівчина, що пристрасно чекає кохання, любовців, хоч і в ній є натяк на щось загадкове, чаруюче. У Рембрандта це образ звичайної жінки з усіма її прикрощами й бажаннями, в Тіціана — втілення втіхи кохання.

Картини Рембрандта вирізняє брунатне з золотистим і червоним відблисками тло. Воно створює враження угаємниченості подій, що відбуваються, прихованості внутрішнього світу персонажів, незвичності пейзажних малюнків. Наче вихоплені з темряви потоком світла, великими плямами виділено основні постаті. Важко зрозуміти, звідки падає світло, з одного джерела чи з кількох, але воно потрапляє саме туди, в центр оповіді. Часом здається, що дія відбувається вночі, пізніше з окремих картин, скажімо, з "Нічного дозору", навіть змивали темний лак, аби зрозуміти, коли відбувається дія, і доходили висновку: все-таки, скоріше, вдень, а темне тло допомагає вихопити плями облич, костюмів, військових атрибутів. Рембрандта називають чарівником світлотіні. У його палітрі немає різких переходів від однієї тональності до іншої, вони змінюються, посилюють чи послаблюють силу свого впливу. М'які, гармонійно розміщені кольори створюють неповторну палітру його творів, глибину композиції. Зрештою, колірна гама відбиває психологічний стан героїв, заглиблених у власні думки, у свій внутрішній світ. Оточені легким серпанком, його герої живуть у цьому просторі, визначаючи його драматургію.

Творчість Рембрандта стала втіленням романтизму в мистецтві. Художники цього напряму запозичували у нього підвищену емоційність, уміння впливати на чуттєву сферу, прагнення показати високе призначення людини.

У пошуках власного шляху в мистецтві Рембрандт іноді використовував прийоми свого наставника — амстердамського художника Пітера Ластмана, якісь риси запозичав у Караваджо і його учнів, у живописців бароко, але він, мабуть, як ніхто з геніїв, був творчою індивідуальністю, майстром, що створив свій неповторний стиль. Усі наступні голландські художники, митці часів бароко й романтизму намагалися піднятися до його рівня, але поступалися його величі. Рембрандта забували, а потім згадували, критикували й прославляли, але він був і залишається неперевершеним.

Балкон

Нічні страхіття переслідували цього великого майстра. Одне з найогидніших його видінь — потвора в людській подобі — Сатурн, що пожирає своїх дітей. Божевільні очі чудовиська витріщені, на темному тлі висвічуються його напружені м'язи. З широко відкритого рота звисають шматки з'їденої верхньої частини маленького тіла. Глядачі майже не затримуються біля цього бридкого зображення. І справді, в геніального іспанського художника Франсіска Гойї подібних образів було чимало. Він зображував велетнів, що піднімають свої жахливі обличчя над грішною землею, карикатурні постаті нікчемних людей, передсмертні муки розстрілюваних...

На зламі XVIII і XIX ст. художник створює свою славетну серію офортів "Капричос" ("Примхи"). У цих замальовках пером Гойя сміється, знущується й водночас обурюється жорстокості, тупоумству, обмеженості, примітивності, пристосуванству і пияцтву людей. Потвори з ослиними головами, знівечені обличчя одурілих старих, розпусних жінок, фальшивих учених, монахів, злодійкуватих п'яниць і розбійників — низка людей створює враження глибокого розчарування художника.



Завершенням серії є офорт під назвою "Сон розуму народжує чудовиськ", де зображений чоловік (можливо, сам художник) настільки вражений жахами дійсності, що й уві сні його переслідують потвори — фантастичні кажани й зловісні коти зі страхітливими очима, готові пожерти й знищити все живе й здорове.

Гойя не повчає, не прагне усунути людські вади й поліпшити мораль. Він картає, засуджує зло, пристрасно заперечує ницість, свідомо викликає "вогонь на себе", драгує й лякає. На автопортреті, що відкриває цю серію, бачимо рішучого й нещадного правдолюбця з допитливим поглядом і холодним серцем. Є в цьому портреті риси, що об'єднують їх з автопортретами Дюрера: та само суворість, серйозність, непохитність і непримиренність. Офорти Гойї супроводжують ідкі, безжальні, дотепні підписи. Гниле суспільство знайшло свого побутописця.

Водночас стає зрозумілим, що від "Сатурна..." й до потвор "Капричос" Гойя живе в світі жахливих, надлюдських відчуттів. Його уява породжувала химерні образи, сповнені таємничості, наче потойбічні сили диктували йому свою



Франсіско Гойя.
Махи на балконі

волю. Щось диявольське є в зображеннях художника: його переслідували страхітливі фантазмагорії, посилювали внутрішній неспокій, у ньому самому йшла боротьба добра й зла, любові й ненависті.

Ці фантазмагоричні образи не давали спокою художникові впродовж усього його життя. В Іспанії панували тупа деспотія, влада інквізиції, змучене населення жебракувало, терпіти атмосферу підступництва і зради навіть йому, придворному королівському художникові, було несила. А він, видатний майстер пензля, рівного якому на той час в Європі не було, змушений був малювати офіційні портрети розкішно вбраних членів королівської родини. І водночас художник писав простих іспанців з їхніми турботами й прагненнями.

Одним з улюблених сюжетів Гойї було зображення мах, жінок вільної поведінки й веселої вдачі, котрі жили за законами, далекими від суспільної моралі, а тому й вільними, незалежними в своїх діях і вчинках. Картини Гойї "Маха оголена" та "Маха вдягнена" викликали в тогочасній католицькій країні вибух обурення й були конфісковані інквізицією.

На полотні "Махи на балконі" жінки красиво вбрані, кокетливі та привабливі. Їхнє вбрання легке й елегантне, обличчя витончені, рухи манірні. Оточені романтичним ореолом, вони і втілюють той тип чутливої жіночності, який намітився у картинах Тіціана й Рубенса, але знайшов повноцінне відтворення в образах Франсіско Гойї. Позаду жінок на темному тлі — два кавалери у крилатих капелюхах, на яких жінки принаймні в ці хвилини не звертають жодної уваги. Красуні демонструють себе, принадних і звабливих. Вони, як на подумі, виставляють себе напоказ, пропонують свої послуги. У кабалеро, що стоїть над жінками, насуплений і незадоволений вигляд. Його переповнюють ревності й гнів. Інший молодик дивиться на жінок збоку — уважно й задумливо. Похмурі чоловічі постаті майже зливаються з тлом, а жіночі яскраво освітлені — створюється ілюзія розміщення героїв на різній віддалі від балконних поручнів, а жінок — від супутників.

Образи персонажів Гойї об'ємні й пластичні, їхні пози природні, гармонійні. Жінки спілкуються між собою, й можна здогадатися, що їхня розмова невимушена й фривольна. А чоловіки мовчать, один з них наче прислуховується до жіночого цвірінкання, другий думками далекий від них. Дія сповнена динамізму, але не напружена. Є в сцені на балконі ледь помітна пустотливість. Художник по-своєму симпатизує героям, хоч і сприймає їх з посмішкою, неприхованою іронією.

У творчості Гойї були й інші жіночі образи. У його свідомості раптом з'являлася могутня жінка-героїня, з закам'янілим обличчям, з мечем у руках, горда й неприступна. В ній уособлювалися ідеї Свободи й Справедливості, що згодом знайшли втілення у "Свободі, що веде народ" француза Ежена Делакруа.

Гойя любив писати парні портрети. На картині "Лист" зображено світських красунь, одна з яких читає іншій любовного листа, усім своїм виглядом виражаючи задоволення, інша молода жінка тримає парасольку, ховаючись від сонця. І як протиположна цим самозакоханим, самовпевненим і безтурботним жінкам на другому плані картини художник зображує праль, зайнятих буденними справами. На тлі південного

неба видно розвішані простирадла. Ось таке розмаїття життя в усіх його виявах, формах, візерунках.

На іншій картині світло вихоплює дві постаті страшних у своєму старечому безглузді жінок, нафарбованих і вичепурених, обвішаних дешевими прикрасами. Над ними схилився сивий чоловік з мітлою в руках — алегорія невпинного часу. На дошці, що тримає одна зі старих, напис "Que tal?" ("Як справи?"), що сприймається як насміх. А якщо згадати ще одне полотно майстра — "Шабаш відьом", де напівбожевільні жінки утворюють коло навколо потвори з головою цапа, то можна подумати, що Гойя був ледь не женоненависником.

Проте це не так. У нього є картини, що уславляють жіночу красу, а образи мерзенних потвор у жіночій оболонці — це уособлення зла, насильства, гріха й кари за нього. Художник залишив серію портретів елегантних, красиво вбраних аристократок, а серед них — зображення його найбільшого кохання — герцогині Альби. Всю щедрість свого генія вклав Гойя у творіння, що оспівували жіночі принади, витонченість манер, грацію іспанських красунь.

Водночас його не полишали почуття зневіри, відчаю, розчарування. Художник трагедійного звучання, на старості років усіма покинутий, глухий і хворий, відкривав шляхи визначним майстрам ХІХ і особливо ХХ ст. — від Делакруа і Дом'є до Мане, Пікассо й Сальвадора Далі. Викривальний дух його картин хвилює й насторожує сучасного глядача, примушує замислитися над вічними проблемами життя і смерті, утверджує ідеали добра й справедливості.

Через шістдесят років після "Балкону" Гойї в іншій країні — Франції на картині імпресіоніста Едуара Мане з'являється ще один балкон з двома дамами, позаду яких стоїть одягнений у чорний фрак елегантний чоловік. Це не пародія і не випадковий збіг сюжетів. Це була декларація нового мистецтва, що прийшло на зміну живопису попередників, данина великому майстрові й утвердження нових правил, але водночас — і виклик старому мистецтву.

Замість звичних округлих форм і об'ємних постатей, створених Гойєю засобами світла й тіні (згадаймо Джорджоне й Тіціана), на полотнах новаторів обличчя стали площинними, деталізація зникла, на перший план виділяються лише кольорні плями, що їх визначало природне освітлення на відкритому повітрі. Якщо на обличчі однієї дами Мане ще можна роздивитися риси зовнішності, то обличчю другої дами художник надав тільки загального обрису. Тло картини темне, як і у Гойї; з ним майже зливаються контури чоловіка, плямами помічено слугу, якісь предмети... Обличчя, руки, темно-синя краватка — яскраві й виразні, в Гойї контури чоловіків темні по темному, в Мане при повному освітленні чоловік — активно діюча фігура. Штахети балкона у Гойї об'ємні, з добре прописаними відблисками, у Мане вони виділяються яскраво-зеленим кольором, а це відсуває персонажів на другий план. Тогочасна публіка зустріла картину Мане й інших імпресіоністів глузуванням, насмішками, звинуваченнями в невмінні малювати, але вороття до старого мистецтва вже не могло бути.

Сніданок

Уявімо собі ошатно вбрану паризьку публіку середини XIX ст., яка прямує не до офіційного академічного Салону, де виставлялись твори традиційного мистецтва, а до незвичної галереї, яку невдовзі назвуть "Салон відхилених". Уражені глядачі зупинялися перед картиною, яка шокувала їх своїм зухвалим і "непристойним" виглядом. На траві під деревами сидять два вбрані у світські костюми чоловіки, а поряд з ними на передньому плані — оголена жінка, трохи на віддалі — друга, у легкій сорочці, торкається рукою води.

Оголених жінок постійно писали великі художники минулого. Але то були зазвичай міфологічні богині й нимфи або біблійні персонажі класичних статур Боттічеллі, Джорджоне, Тінторетто, що сприймалися не як реальні живі істоти, а передовсім як алегорії. На картині Едуара Мане зображена роздягнена жінка, не вельми приваблива, зі звичайним обличчям, зморшками на шиї й животі, ногами аж ніяк не класичного вигляду. І головне: як це так? — жінка роздяглася перед двома чоловіками! Скандал був великий, а художник засмутився, адже він зобразив життєво правдиву сцену і не чекав такої реакції. Більше того, художник уважав, що його "Сніданок"

композиційно пов'язаний зі стилем венеціанців і традиціями Ренесансу. Він посилався на "Сільський концерт" Тіціана як на джерело свого натхнення.

Можна домислити сюжет картини. Дві пари закоханих: чоловік з жінкою зліва — одна з них, друга — чоловік, що лежить на траві, та його подруга біля річки — снідають. Одна з жінок вже прийняла "водну процедуру", друга готується зробити те саме. Нехитра їжа у плетені кошику недбало кинута на траву.

Але тогочасного глядача вразила не лише сюжетна лінія, а й сама манера художника. Вона була настільки незвичною, що сприймалася як невміння малювати, як відсутність таланту. А художник відкривав новий шлях розвитку живопису — на пленері, відкритому повітрі, з природним освітленням, а не в стінах майстерні.

Є ще один "Сніданок на траві", написаний Клодом Моне на знак пошани Едуара Мане, якого молодий Клод уважав своїм наставником і вчителем. Здавалося б, схожий сюжет: у лісі на галявині розташувалася група галантних чоловіків і вдягнених у криноліни жінок. На траві —



Едуар Мане.
Сніданок на траві

скатертина, на ній добірні страви, фрукти. І теж зелене з жовтим листя, з поблисками яскраво-синього неба. Але це були роботи різних майстрів. Відмінності їхніх підходів доволі помітні. Вони стосуються не лише задуму (у Мане жінки оголені, а у Моне ошатно вдягнені), а й самої манери виконання. Колорит полотна Моне м'якший, спокійніший, насичений світлом і теплом, розлогі дерева у променях сонця виписано з любов'ю й старанністю; ніщо не шокувало публіку.

...Полотно Мане "Бар у "Фолі-Буржер" складається з кількох просторових шарів. На передньому плані натюрморт — дві квітки в бокалі, фрукти у вазі та пляшки з напоями. Офіціантка, що сперлася на столик, відображається в дзеркалі. За офіціанткою — ще один столик з пляшками, далі стойка, за якою — зменшені у розмірі відвідувачі бару. Композиція картини створює неповторне враження переміщень, метушні й гамору, повноти життя. І святковий настрій присутніх, і засмученість офіціантки, і нахабство чоловіка у цилиндрі,

і відблиски електричного сьйва — усе злилося в одному прагненні віддатися веселощам, відчутти себе розкутим, вільним від умовностей, забути до нестями. Колірні рішення, побудовані на зіткненні білого, чорного, помаранчево-червоного, брунатного, золотаво-жовтого, вражають свіжістю, точністю, надзвичайною гармонією.

Продовжуючи лінію на відтворення галасливої, захопленої загальними веселощами паризької публіки, імпресіоніст Огюст Ренуар створює видовисько танцювального свята — "Бал у Мулен де ла Галетт". Весь простір картини наповнено світлом, відчуттям буяння й цвітіння. Безліч типів і характерів об'єднані спільним бажанням розчинитися у гомінку натовпі. Виразність облич і поз, рухів, костюмів, танцювального вихору сягає вершин експресії.

Невдовзі інший французький майстер, Анрі Тулуз-Лотрек, створює ще один шедевр, народжений під впливом нічного життя Парижа, — "Танець у "Мулен-Руж". Художник трагедійної долі, він сміявся крізь сльози болю і розчарувань, топив горе у вині й розпусті, але залишався шукачем і великим відкривачем нових шляхів у мистецтві. Його зараховують до покоління постімпресіоністів, що прийшло на зміну імпресіоністам, але його творчість не вкладається в рамки якогось одного напрямку.

У картині танцю в популярному кафе відбилася, як у дзеркалі, геніальна обдарованість Тулуз-Лотрека — портретиста, побутописця, карикатуриста, майстра плаката й декоратора. Він, ловець душ і перебіжних сцен, швидко і точно охопив усю святкову атмосферу — тих, хто танцює модний канкан, глядачів, що спостерігають за ними і обговорюють останні новини, і тих, хто за столиком п'є каву й абсент. Жінка на передньому плані в рожево-жовтому одязі, здається, замислилась про щось своє, далеке від гомону й веселощів. Цей калейдоскоп облич, випадкових відвідувачів і запевятих танцюристів об'єднано гармонійним, завершеним рішенням. Колірна гама має одну провідну тональність: теплі сірувато-зеленуваті тони підлоги зі смарагдовими відблисками, що зливаються зі штучним освітленням балюстради. Яскраве видовище пройняте тихою радістю, чарівною свіжістю, особливою життєдайністю, теплом великого серця майстра. Тулуз-Лотрек уважав себе учнем ще одного блискучого живописця — Едгара Дега.

Життя — це танець... Танець — виразник радості й горя, завзяття, енергії, що переливається через край... Танець — високе мистецтво й еротичне дійство. Світ танцю заворожує й захоплює, закликає й відштовхує. Для героїнь Дега танці — не розвага і не відпочинок, а велика щоденна праця. На їхніх обличчях печатка втоми і виснаження, але й відданості мистецтву, жертвовності в ім'я прекрасного. Його "голубі танцівниці" схилились одна до одної, відпочиваючи й готуючись водночас до нового виступу. Вони втомлені, але енергійні й жваві, їхні бліді обличчя, рожеві тіла й широчезні голубі пачки на мінливо-жовтуватому тлі зливаються в одному русі. Тендітні фігурки балерин — втілення самого мистецтва з його високими ідеалами.

Дега не визнавав себе імпресіоністом. У його живописі знаходимо відлуння старих італійських майстрів — Карпаччо, Тіціана, Веронезе. Художник захоплювався витонченим мистецтвом французького класика Жана Енгра. Але Дега не був чужий і животворному колоритові символіста Гюстава Моро.



Анрі Тулуз-Лотрек.
Танець у "Мулен-Руж"

Це про нього написала Ліна Костенко "Діалог у паризькому Салоні":

- Він класик?
- Ні.
- Модерніст?
- А хтозна.
- Реаліст? Романтик? Хто ж він, га?
- Кров у мистецтва сьогодні венозна.
А він окремо. Він — Дега.

Він справді був "окремшним", не схожим на своїх побратимів з художнього цеху. Він захоплювався балетом, танцівницями в пачках і на пуантах — втіленням граціозності, руху, жіночності.

Красуні

Краса... Їй присвячують свою творчість поети й живописці, будівничі величних споруд і скульптори. Зобразити гарне, привабливе, таке, чому радіє серце, що викликає почуття доброти, ніжності, віри в майбутнє, — що може бути вищого у покликанні майстра вічного мистецтва?! "Краса врятує світ", — небезпідставно запевняв великий Достоевський.

Серед тих, хто в кожному мазку пензля прагнув відтворити нетлінну красу жінок, милих діточок, квітів у витончених вазах, розкішних пейзажів, був Огюст Ренуар. Створюється враження, ніби художник безупинно й невтомно шукав свій ідеал — красунь в елегантних капелюшках і вишуканих сукнях або оголених повнотілих чарівниць, гарно вбраних дівчаток на тлі зеленого листя, залитого сонячним промінням. Барви Ренуара, яскраві й м'які, вражають своєю гармонією, злагоженістю ліній. Але картини художника не викликають сантиментів. Живописець залишається творцем правди, отожд і зображує вади людського тіла, зморшки старих облич, бундючність гордовитих багатіїв...

У центрі картини молодого Ренуара "На терасі" зображено чарівну жінку в темно-червоному модному капелюшку і темній сукні з квіткою на грудях. Її задумливий погляд скерований кудись убік. Про що мріє, над чим замислилася незнайомка? Жінку, мабуть, не тривожать життєві негаразди, але печатка легкого суму не покидає її. Вона наче застигла в своїх потаємних розмірковуваннях. Жінка склала на колінах м'які, пухкі руки, що передають настрій неквапності, утихомирення. Весь її вигляд свідчить про витонченість душі, граційність манер, стриманість почуттів. Відомо, що на портреті зображено акторку "Комеді Франсез" Дардо, котра своєю грою зачарувала французьку публіку. У багатьох інших молодих моделях художника знаходимо риси жінки на терасі. Не випадково в обіг увійшло визначення "ренуарівська жінка". Її обрис пізнаємо, її внутрішній світ відкриваємо знову й знову...

До жінки тулиться чарівна дівчинка із завітчаною голівкою, що дивиться на глядача відкритим простосердечним поглядом. Вона тримається за кошик з різнокольоровими нитками, що відтілюють нижню частину полотна, створюючи враження композиційної завершеності. Загалом



Огюст Ренуар.
На терасі

на картині три яскраві плями — капелюшок жінки, квіти й кошик, що становлять одну лінію. А оскільки дія відбувається на терасі, за двома персонажами видно ажурну металеву балюстраду, навколо якої переплелися віти дерев і кущів, далі — білі квіти, затемнені хащі, ледь намічено воду. Картина наче пройнята сонячним теплом, спокоем, світлим відчуттям затишку.

Картину виконано у властивій Ренуару манері, яку вирізняє гама добірних кольорів — блідо-зелених, голубих, притамовано-червоних, темних з відтінками синього, зеленого з переливами, що виблискують на сонці. Витонченість рисунка, старанно прописані деталі, дрібні мазки, тонкі лінії відтворюють трепетання його ніжної, чутливої душі.

Чи не повторював сам себе художник? Мабуть, ні, хоч елементи схожих рішень, знайдених прийомів відстежуються, особливо в картинах близької тематики. Скажімо, в картині "Дівчата в чорному", де зображено дві жіночі постаті в темних сукнях і вишуканих капелюшках, вгадуються обриси жінки на терасі: той само зосереджений погляд, та само задумлива поміркованість. Дівчата мовчать, чи то спостерігаючи за оточенням, чи занурившись у власні переживання. Але від цих і подібних їм картин художника віє такою свіжістю й чистотою, вони настільки милують око, що ці перспіви сприймаєш як продовження, а не повторення теми.

Він любив зображувати оголених жінок. Ренуара, як і його сучасника Поля Сезанна, приваблювали образи купальниць. Це зазвичай повногруді молоді красуні, що тільки-но вийшли з води. Найбільш відоме полотно "Купальниці" з трьома жінками на передньому плані та ще двома, що купаються неподалік. Традиційно одна з трьох — чорнява, друга — білява, третя — з каштановим волоссям. Витонченими позами, кокетливими рухами, чарівністю вони нагадують трьох давньогрецьких грацій, але це вже не міфічні красуні, а жваві, веселі й експансивні сучасниці Ренуара. Та в їхній оголеності, на відміну від заземлених образів Мане, стільки чистоти, свіжості й природної простоти, без зайвої фривольності, але не без домішки еротики, що в їхню "справжність" віриш беззаперечно.

Часом його оголені натури були тим типом жінок, що з роками ставали гладкими, поповнілими, але не втрачали жіночої привабливості й знадливості. Ось сидить на ліжку купальниця, що розчісує густе рудає волосся. Картину витримано в одній рожево-червоно-брунатній тональності. Від зображеної дівчини пашіє теплом, її повнокровне тіло вабить своєю молодістю і здоров'ям.

На картині "Ода квітам", створеній вже немолодим художником, зображено білі польові квіти, до яких простягають руки оголені дівчата. І не знаєш, це ода квітам, чи квітучій молодості, чи, може, водночас усьому, стільки принадності й просвітлення заховано в цьому полотні. Виконана в одній колірній гамі — у сіро-голубих і світло-зелених тонах, картина справляє враження дивної гармонії, живописної краси.

У старшому віці Ренуар подумки залишався з друзями кінця XIX ст. — Мане, Сезанном, Дега. Він тяжко хворів, був прикутий до ліжка. Але кожного ранку його несли на ношах на другий поверх майстерні. Біограф художника Анрі Перрюшо писав: "Його садили в крісло на надувну подушку: від сидіння терпнуло тіло. Пензлі

й палітру клали йому на коліна; він не зміг би утримати її в руках. Смужками полотна обмотували його скарлючені хворобою пальці. Нарешті, між великим і вказівним пальцями встромлювали пензель, і Ренуар починав писати".

Народжувалося мистецтво художників нового покоління — фовістів, кубістів, абстракціоністів, футуристів. Ренуар вітає перші кроки в живописі молодого й зовсім не схожого на попередників Анрі Матісса. Художник зі страхом зустрів звістку про початок Першої світової війни. На війну йдуть два його сини — П'єр і Жан, де їх було поранено. Вмирає його вірна супутниця — дружина Аліна. А художник уперто й самозабутньо створює сповнені сонця і молодого зав'язання твори, незважаючи ні на жахи війни, ні на трагедії змучених поневіряннями французів. Адже він — вічний співець краси, радощів, дива молодості.

В останній період життя Ренуар являє зразки витонченого рисунка. Його колорит збагачується червонуватими барвами, що насичують картину посиленою виразністю. Він малює портрети людей, наділених внутрішньою шляхетністю й природним інтелектом, пише яскраві й привабливі пейзажі, неповторні натюрморти, але передовсім образи красунь, захоплюючись пишнотою й гармонією їхніх статур. Згодом він починає створювати високохудожні скульптури, що вражають досконалістю форм і ліній. Його застигла в бронзі Венера з граціозно витягнутою однією рукою й другою, що тримає легкий, начебто пройнятий повітрям, одяг, передає непоборний пафос творчості великого життєлюбця.

Ренуар віддав належне імпресіонізму. Він рішуче відмовляється від традиційних міфологічних та історичних сюжетів, довіряючи особистим враженням від побаченого. Сонячні промені, вловлені при природному освітленні, на пленері, стрімко увірвалися в його творчість. У свої жваві й виразні образи, сповнені руху та вічного кругообігу, художник додає мінливі колірні плями й переносить їх на обличчя, сукні, на квіти й дерева.

Дослідники творчості великого майстра дивуються соковитості, звучності його кольорів. Скажімо, зображує художник одягнених у чорне жінок, а придивишся — та це ж і не чорний, а густий темний, що складається з синього, зеленого, вишневого. Ілюзорність колоритів Ренуара неповторна. Його манеру письма намагалися наслідувати, приміром, російський художник Костянтин Коровін, українець Микола Глуценко, що досягли вершин майстерності, однак Ренуар був недосяжним.

Художник створив свій поетичний світ, де панують юні щасливі жінки й доглянуті діти, де мудрі старі люди з усмішкою спостерігають за гомінкою публікою, де бувають тремтливі кольори квітів, а чародійство перетворює реальність на красу. Саме такий світ був співзвучний його відчуттям. У змінах його настроїв і дій присутні пристрасть і посилені чутливість, прагнення передати найтонші порухи душі, душі щирої й відкритої, сповненої високих задумів і животворних поривань.

Саломея

У картинах цього художника заховано нерозкриті таємниці. Ось один із дивних сюжетів: убрані в старовинні розшиті золотом і сріблом плаття жінки і оголена красуня з розкішним капелюшком бавляться з єдинорогами. Дія відбувається, за словами самого митця, Гюстава Моро, "на замороженому острові" з дивовижними деревами на тлі розмитого, невизначеного крайнеба. Що хотів сказати цим твором художник? Те, що це фантастичні образи, не викликає сумніву, адже єдинорогів у природі взагалі не існує, це міфічні тварини, згадувані в біблійних і міфологічних сюжетах. Картина приваблює красою, ніжністю почуттів, переливами пастельних барв, але смисл її так і залишається нерозгаданим.

Ще більш дивне, але сильне й незабутнє враження справляє інше полотно Гюстава Моро — "Видіння" з постаттю біблійної Саломеї на передньому плані.

Історію Саломеї викладено в Новому заповіті. Іудейський цар Ірод (син Ірода Великого, який знищив немовлят, аби загинув малий Ісус Христос) одружився з дружиною свого брата Іродіадою. Івана Хрестителя, що засуджував Ірода за такі вчинки, цар кинув у в'язницю, але не стратив, боячись прокльонів. Під час святкування свого дня народження цар пообіцяв пасербиці Саломеї, що виконає будь-яке її бажання, якщо вона станцює для нього. Станцювавши, Саломея послухала матір і зажадала... голову Івана. Цар виконав її бажання, й Іванові відтілили голову, яку Саломея піднесла цареві.



У п'єсі Оскара Вайльда "Саломея" героїня закохана в Івана, але він не відповів їй взаємністю. І Саломея не лише виконала побажання матері, а й помстилася за свою нерозділену любов. Провина її не може бути прощена, й вона понесе заслужену кару.

До цього сюжету неодноразово зверталися художники різних часів і народів, кожного разу знаходячи своє бачення образу мстивої героїні. Найвідомішою є картина "Смерть святого Івана Богослова" нідерландського художника XV ст. Рогіра ван дер Вейдена. Твір відображає кілька епізодів його загибелі. На передньому плані зображено ката зі скривавленим мечем, який подає Саломеї на підносі голову Івана, в той час як тіло його лежить горілиць. Це зовсім інша Саломея, аніж у Моро. Сумно відвертає вона очі від страшного подарунка, всім виглядом демонструючи свою непричетність до вбивства. А на другому плані — Саломея на

якщо вона станцює для нього. Станцювавши, Саломея послухала матір і зажадала... голову Івана. Цар виконав її бажання, й Іванові відтілили голову, яку Саломея піднесла цареві.



Гюстав Моро.
Видіння

колінах передає Іроду й Іродіаді голову святого Івана. З-за колон виглядають присутні. Загальне враження від зображення — типовий релігійний сюжет, де про найстрашніші події оповідається як про давно минуле, відсторонене від глядача.

На фризі художника XV ст. Філіппіно Ліппі зображено Саломею, що безжурно танцює перед Іродом. На картині Тіціана "Саломея з головою Івана Хрестителя" бачимо красуню, що, погордливо й самовдоволено посміхаючись, тримає на підносі голову вбитого. А фігурка Купідона в правому куті полотна натякає, що Саломея вчинила злочин, щоб помститися за нерозділене кохання. Яскраво-червоне вбрання героїні — це колір безневинно пролитої крові святого. В ілюстраціях відомого графіка часів прерафаелітів Обрі Бердслі Саломею зображено розпусницею, котра виконує танець живота й пристрасно цілує голову страченого. Однак рішення, що його запропонував Моро, наповнило картину новим символічним змістом.

На полотні Моро Саломея повернута до глядача, а голова її схилена у бік Предтечі. Простягнута вперед ліва рука наче кидає виклик Іванові, у піднятій правій руці красуня тримає білий лотос — символ забуття, сну, насолоди. Вона дивиться завороженим поглядом. Її розкішне вбрання, що виблискує сріблястими плямами, дорогі діаманти, яскраві браслети, намисто й корона на голові — усе це наче уособлює гордовитість і шляхетність героїні. Але на тлі скривавленої голови Івана її постать викликає лише почуття смутку й скорботи.

Увагу глядача мимоволі прикуто до золотих і срібних візерунків, декоративного орнаменту, об'ємного зображення напівоголеного жовтувато-золотавого тіла, до обличчя й рук героїні. Підкреслено святковий одяг персонажів переливається різноманітними кольорами. Образ прекрасної Саломеї, пройнятий м'яким еротизмом, здається далеким від трагедії. Та над загальною сценою веселощів, як мара, як грізне передчуття, висить голова святого.

У картині звучить відгомін народжуваних філософських теорій підсвідомого, ідей зіткнення Ероса й Танатоса. Якщо Ерос керується інстинктом життя, продовженням роду, то Танатос — загибель, руйнуванням, агресією. Саломея уособлює еротичне, Предтеча — провидіння воєн, утрат, апокаліпсису. Його обличчя начебто безпристрасне, застигле, але в ньому живе вічність. Нестерпно пекуче сяння, що випромінює обличчя Івана, — це загроза і попередження. На другому плані видно напівстерту постать, можливо, Іродіади, свідомо невиразну, адже не вона, а сама Саломея — втілення гріха — протистоїть Предтечі. Саломея розуміє, що її загибель неминуча, але це її, розгнівану й несамовиту, не лякає.

Зліва на картині ледь намічено застиглу постать царя Ірода. Загадковим виглядає його палац. У переливах жовто-зеленого, брунатного й білого кольорів білим контуром прописано високі, орнаментально оздоблені колони, сходи, ледь означені силуети фантастичних істот і небачених рослин, міфологічні символи та ікони. Зображення має кілька джерел світла: з правого й лівого верхів, але основне джерело — сліпучо-білий німб святого і промені, що йдуть від нього на всі боки. Жовтувато-золотаве тіло Саломеї освітлене саме тим сянням, що йде від німба Івана Предтечі.

Знову й знову повертався художник до образу Саломеї у своїх ескізах, рисунках,

незакінчених полотнах. Один з таких творів — "Саломея з татуажем", де розписане контурними лініями оголене тіло Саломеї світлою плямою вирізняється на тлі темно-червоно-брунатних кольорів, що більш реалістично, хоч і без деталізації, передають внутрішнє оздоблення палацу. Та найсильніше враження на глядача справляє остаточний варіант картини "Видіння". Навіть умовність убрання, неприкрита розкошми постать Саломеї і, головне, відсутня на інших зображеннях сяюча голова святого не залишають байдужим жодного глядача.

Художник, наче захоплюючись і милуючись божественною красою жінки, все ж бачить її ницість. Вона — спокуса, гріх, таємниця, у ній є демонічне, сатанинське, недобре начало. Саломея Моро — втілення зла, але навряд чи можна дорікнути художникові в узагальненні. Так, він малював ще люблячу Медею, котра ховала під зовнішньою безтурботністю хижу натуру, принишкту Медузу Горгону... Але він створив й інші образи, один з них — чарівна фракійська дівчина, що несе на лірі голову розкраєного Орфея. І тут є відрубана голова, але з якою ніжністю, з яким сумом схилилась над ним героїня! А поряд — таємнича Лета, ріка вічності в оточенні величних гір і дивовижних рослин.

Дослідники іноді пояснювали появу знаменитого "Видіння" Моро поразкою французів у франко-пруській війні, що припала на цей час. Можливо, у французів — сучасників художника — й виникали асоціації тих подій зі страшними видіннями, що відтворював він на полотні. Але для широкого кола глядачів картина Моро — передовсім шедевр, що в яскравій формі передає боротьбу сил добра і зла, святого й гріховного.

Зображення жінки-вамп, жінки — уособлення темних потойбічних сил і нелюдського зла — природно поєднувалось у символістів з уславленням жінки як божественного створіння, втілення найвищих ідеалів, позаяк вона виступала носієм таємних, неприступних, непізнаних сил. У картинах француза-символіста П'юві де Шаванна жінки — чарівні, загадкові, утаємничені, що з'явилися наче зі сну. Австрійський символіст Арнольд Бьоклін у картині "Гріх" зображує напівоголену красуню з палким поглядом сирени, яка наче закликає до грішної любові. Полотно було засуджене освіченою публікою за еротизм. Ці жіночі образи з виразним символічним смисловим складником зливалися в один жмут прекрасного й жахливого, принадно-жіночого й огидного, відворотного.

Ще один представник модерну — австрієць Густав Клімт — зобразив героїню біблійних оповідей прекрасну Юдіф з відрубаною головою Олоферна. За переказами, асирійський полководець Олоферн узяв в облогу Юдіфине рідне місто, гинули іудеї. Тоді жінка гарно вбралася, увійшла у ворожий табір, спокусила воєначальника, а потім мечем відрубала йому голову. Цей сюжет відтворювали живописці епохи Відродження та бароко, але Клімтова Юдіф не схожа на ті образи. У розкішній золотаво-чорній сукні, з кучмою густого чорного волосся, з оголеною груддю й примруженими очима вона утаємничена, заворожена, наче напівсонна. А силует голови полководця — лише темна пляма, епізод, що не порушив її спокою, зосередженості, гідності. Площинне зображення з яскравим декором робить образ Юдіфи умовним, вигаданим і привабливим.

Символістів звинувачували в декадентстві, занпаді, зневірі, еротизмі та інших гріхах. І. Франко, письменник демократичного напрямку, обурився, коли його назвали декадентом ("Я декадент? Се новина для мене! Ти взяв один з мого життя момент, І слово темне підшукав та вчене, І Русі возвістив: "Ось декадент!"), хоча символізм багатьох його образів пізніше було доведено дослідниками. "Краткая литературная энциклопедия" (Москва) відносила декадентство й символізм до "кризових явищ буржуазної гуманітарної культури кінця XIX — початку XX ст., відмічених настроями занпаду, безнадії, відворотності до життя, індивідуалізмом".

Однак прагнення символістів побачити світ через відблиск споконвічних підсвідомих уявлень, загадкових постатей знайшло втілення у прекрасних образах, таємницях, розгадок яких не знали ні самі художники, ні глядачі. Відтворювалась нова, незнана до того гармонія світу.

Ліна Костенко в поетичній формі так передала свій біль, своє відчуття втрати — загибелі Івана Предтечі:

*Був Ірод, і була Іродіада,
І Саломея, дочечка, була.
І їй сказали, то вона і рада,
І голову на блюді подала.
Так цар звелів, і так сказала ненька,
Так говорив і той кошлатий жрець,
Вона й пішла, раденька, що дурненька,
У той страшний розгнуданий танець.
...І голову, в тих кучерях по плечі,
Їм подала, від крові аж хмільна.
А що була то голова Предтечі, —
То що у цьому тямилла вона?*

Трагедію загибелі Івана Хрестителя поетеса бачить в тому, що він міг би передбачати нові біди й нещастя, попереджати, застерігати, допомагати... Проте зла воля стала на шляху Пророка. А те сфальшоване кохання "дурненької" Саломеї — ніщо, вторинне, забуте. Підступність убиває, а в злодія не прокинеться совість, хоче сказати автор.

Добра звістка

Друга половина XIX ст., коли діяли прерафаеліти, була періодом вікторіанської Англії, часом, поміченим бундючністю, удаваною доброчинністю, неприступністю королівського двору й застою суспільного життя. І раптом на мистецькому небокраї з'являються твори, що суперечать усталеним канонам, автори яких зухвало підняли руку на самого Рафаеля! Обуренню вищого світу не було меж. Россетті разом з друзями рішуче засудив гладеньке академічне мистецтво. Їхнім ідеалом стало італійське Середньовіччя до часів Рафаеля. Отож і назвали вони себе "Братство прерафаелітів", тобто прихильниками дорафаелівського мистецтва, так званого кватроченто.

Носієм духу давнього італійського мистецтва для Россетті був великий майстер флорентійської школи Джотто, котрий втілював у живописі нові етичні уявлення свого геніального сучасника Данте Аліґьєрі. Батьки Россетті настільки обожнювали постать Данте, що й сина свого, майбутнього художника, назвали подвійним іменем — Данте-Габріель. Россетті створив неповторні ілюстрації до "Божественної комедії", яким наслідував пізніше у блискучій посторінковій графіці француз Ґюстав Доре. У творчості Джотто прерафаеліти шукали безпосереднє сприйняття світу, чистоту форм і барв, щирість самовираження. Джотто реформував італійське мистецтво: на відміну від суворих візантійських облич з'явилися мальовничі образи Христа, Марії та пророків, наділені індивідуальними рисами, з виразом гідності й моральної чистоти та вдягнені в звичайний широкополий одяг. Під пензлем Джотто у практику письма увійшли нові методи відтворення перспективи й декору.

У самій Англії попередником прерафаелітів був "незрозумілий геній", "співець зла" Вільям Блейк. Його найвідоміший твір — ілюстрація до його ж власної поеми "Створення світу" — зображує Творця, котрий спускається з самого сонця, з непропорційно довгою витягнутою рукою, що тримає освітлений циркуль — символ розрахунку й зваженості. Різкі жовто-червоно-фіолетові сонячні промені наче засліплюють, створюючи враження космічного дива, вибуху світла. А навколо розірваного кола — чорне тло картини, що посилює настрої трагічності й непередбачуваності наслідків цього дійства. В картині відбилися мотиви ство-



рення світу, притаманні Мікеланджело, але посилені надзвичайною екзальтацією, що межувала з божевільям.

Не де-небудь, а на виставці Королівської Академії 1850 року, як грім серед ясного неба, глядачів уразило порівняно невелике полотно Россетті під назвою "Благовіщення" ("Esse Ancilla Domini"). В основу сюжету картини покладено євангельську оповідь про явлення Діві Марії архангела Гавриїла, котрий сповістив: "Радій, благодатная, Господь із тобою! Ти благословенна між жонами!". Марія, не відаючи, за що їй така честь, зніяковіла. "Вона ж затривожилась словом, та й стала роздумувати, що б то значило це привітання".

Цю сцену багато разів відтворювали майстри Високого Відродження. Широко відомим, насиченим яскравими барвами є "Благовіщення" Рафаеля. Але мистецтвознавці пов'язують витоки картини Россетті з іншим твором, виконаним 1333 року двома митцями з італійської Сієни — Сімоні Мартіні та Ліппо Меммі. Порівнюючи твір цих італійських майстрів з картиною Россетті, неважко зрозуміти, що в них, окрім сюжету, спільного немає. На темному золотаво-брунатному тлі італійці зобразили архангела з піднятими крилами й вінком на голові, в лівій руці він тримає оливкову гілку на знак миру, праву підняв для вітання. Діва Марія в темному вбранні, що закриває усе тіло, відклала книжку, яку читала, й з острахом дивиться на Гавриїла. На картині зображено і голуба, оточеного ангелами, і святих. У цьому творі відчувається вплив Джотто та його школи.

Зовсім іншу сцену відтворив Россетті. Діва Марія і архангел розміщені поруч, що, на відміну від картини італійців, додає полотну підвищеної експресії. Марія — у ліжку, наближення архангела її стривожило. Вона в одязі, що нагадує сорочку. Але це не нічне вбрання, а білий одяг — символ дівочості, безневинності. Архангел, у довгому світлому одязі, без крил, нагадує звичайного чоловіка стрункої статури з гарним обличчям, підстриженим волоссям (відомо, що моделлю художника був його рідний брат). Діва Марія (художнику позувала рідна сестра) — звичайна руденька дівчина з розпущеним волоссям, і лише німб навколо голови вказує на її святість. У лівій руці архангела лілії — символ чистоти й непорочності і водночас уособлення загибелі, смерті. На загалом світлому тлі виділяються дві барвисті плями — драпована синім ширма (синій — колір Богоматері) та червона підставка (символ жертвовності Христа).

Отож і немає радості й піднесення в очах Диви Марії, вона пройнята страхом за майбутню долю сина. Її передчуття, мабуть, і є основним мотивом цього глибокого за змістом твору. Сум і страх, очікування нещастя позначились на її вигляді. Погляд задумливий, вона наче й не дивиться на архангела: їй тривожно, незатишно, боляче.

Однак як не схожий на картину Россетті твір на цю тему його сучасника, теж прерафаеліта, Артура Хьюза! Образи архангела й Диви Марії розмиті, чітко не окреслені, начебто проглядають крізь туман. Гавриїл у чомусь білому, невиразному. Марія, в довгому світлому вбранні, схилила перед ним голову, приклавши руку до серця. Вона схвилювана, але які почуття володіють нею, не відаємо. Це сцена з потойбічного, а не з реального життя, як у Россетті.



Россетті.
Благовіщення

Пуританська публіка Лондона побачила в картині Россетті ледь не блюзнірство. Ще б пак! Гавриїл без крил, Марія в буденному вбранні, і не молитвою зустрічає вона високого посланця, а зляканим поглядом. Обурені були глядачі й іншими картинами прерафаелітів, що потрапили на цю виставку і теж не відповідали звичним уявленням. І лише знаний художній критик і письменник, сучасник прерафаелітів і ворог академізму в мистецтві Джон Рескін виступив на захист своїх однодумців. Саме він визначив прерафаелізм художнім напрямом, його доброзичлива критика на газетних шпальтах зробила молодих художників відомими. Заслуги цього критика в популяризації нового напрямку в мистецтві важко переоцінити.

У статті "Прерафаелізм" Джон Рескін писав: "...поет на полотні — істота тієї самої породи, що й поет у пісні... Хто з нас вважає можливим виховувати людей поетами, виготовляти поетів за будь-яким загальним рецептом або виробляти їх особливою культурою?". Натхнені поетами, прерафаеліти утверджували своє новаторське мистецтво.

А передбачені Россетті в "Благовіщенні" біди болісно вдарили по самому художнику. Ліз Сіддал, кохану Россетті, прерафаеліти вважали своєю музою й постійно її малювали. Одне з кращих її зображень — картина Джона Міллеса "Офелія" за мотивами трагедії Шекспіра "Гамлет". За сюжетом, Офелія, дізнавшись про смерть свого батька від руки Гамлета, божеволіє й топиться в річці. Міллес помістив Ліз Сіддал у ванну, де вода швидко холола, і не давав дозволу вставати, поки не закінчиться сеанс малювання. Дівчина важко захворіла. Картина вийшла дуже мальовничою: у незвичайних хащах лежить дівчина в парчевому одязі з квіткою в руці, з напівзаплющеними очима, бліда й відчужена від світу.

Красуня Ліз Сіддал народила Россетті мертву дівчинку й невдовзі померла, прийнявши смертельну дозу наркотиків. Невтішний художник присвятив їй вірші і поклав у домовину коханої. І після смерті він малював Ліз, зображував її в образі Беатриче, любові всього життя великого Данте. На картині "Блаженна Беатриче" ("Beata Beatrix") очі прекрасної дівчини закриті, вона наче спить, задумлива й упокорена. Через сім років по смерті коханої, йдучи назустріч побажанням друзів, Россетті дав згоду, щоб його вірші вийняли з домовини. Текст довелося поновлювати, вносити зміни. Невдовзі з'явилося перше видання поезій Россетті. І раптом критична стаття, що називає його творчість неприродною, сентиментальною й несамостійною. Художник надовго впадає в депресію.

І все ж Россетті чекала світова слава. У нього з'явилися численні послідовники, прерафаелізм став загально визнаним мистецьким явищем, яке позначилось на дальшому поступі живопису. Поезію Россетті визнано класикою англійської літератури.

Чим же близький нам цей художник? Чому й досі творчістю прерафаелітів захоплюється широке коло любителів живопису? Чому виставки їхніх картин збирають багатотисячні аудиторії? Бо є в цих творах співзвучне нам бачення світу, незвичного й близького, сприйнятне не лише розумом, а й душею і серцем. Бо в них буяє поетичне бачення: попри тривоги й страждання життя дає відчуття щастя, причетності до краси.

СХОДИ ВНИЗ

Дослідники творчості англійського художника Едварда Берн-Джонса, близького прерафаелітам, допитувалися, які молоді жінки були прототипами його героїнь на картині "Золоті сходи". В них знаходили рідних і знайомих майстра, професійних натурниць. Але для глядача всі ці постаті, вбрані у довгий білий одяг, з босими ногами й гарними обличчями, мають стільки спільного, що їхня індивідуальність втрачається і не відіграє ніякої ролі.

На картині зображено кручені жовто-золотаві сходи, по яких одна за одною спускаються вродливі жінки. Кілька жінок уже внизу, за верхньою на сходах видно нову постать. Пози кожної жінки різні: вони то обертаються одна до одної, то нахилиються, оглядаються, дивляться в різні боки, проте все підпорядковане одному процесу — руху зі сходів. Як писав художній критик часів Берн-Джонса, "героїні дефілюють, як духи у чарівному сні, посуваючись із витонченістю, вільно й у гармонії з іншими".

Картину витримано в однотонному стриманому колориті. Її біло-сіро-золотаво-брунатні барви зачаровують елегантністю, витонченістю, внутрішньою єдністю. Прагнення красивого не виходить, однак, за межі допустимого: нічого солодкавого, зайвого, що перешкождало б задуму художника. Є рух гарних молодих жінок, є відчуття спокою й зосередженості на обличчях, є неголосне спілкування, але про що вони говорять, ми не знаємо. Їхні розмови, вочевидь, складаються з окремих незначних за змістом реплік.

Над сходами видніються обриси вікон, через які пробивається сіро-голубе світло, але воно не є визначальним. Жінок освітлює неясне саяво, що падає звідкільсь зліва, з невідомого джерела. На віддалі у вікні видно голубів — біблійних символів миру й злагоди. Темні крокви даху зображено на тлі ледь намічених колон, які гармоніюють з темним кольором стіни.

Унизу зображено зачинені двері. Одна з героїнь, що зійшла зі сходів, підняла руку в напрямку дверей і озирється на інших. Невідомо, чи збирається вона або інші жінки відчинити ці двері та вийти з них. Біля дверей — декоративне дерево, яке теж має символічне значення.

Художник згадував, що його зачарувало мерехтіння жіночих пальців і ніг. Але і вони, витончені й ніжні, на диво, схожі між собою, що посилює враження цілісності,



неподільності загального вигляду процесії. Руки жінок частково сховані, частково рухаються, але навантаження на них незначне: гарні жіночі руки однакового вигляду не переобтяжують картини. Відрізняються зачіски жінок, іноді прикрашені віночками в античному стилі, в їхньому довгому світлому волоссі також багато схожого. Жінки тримають у руках музичні інструменти — скрипки, труби, сопілки, бубни — атрибути жіночої ліричності, духовної близькості, що підкреслює музичну тональність зображеного.

Бліді, майже однотипні обличчя жінок, їхні сірі напівпрозорі довгі сукні на тлі освітлених сходів створюють неповторно гарну колірну гаму. Відтінки сірого, жовтого, світло-голубого, брунатного виключають яскраві кольори. Пензель художника не торкався червоної, яскраво-зеленої чи синьої барви, аби не порушити враження спокою, відчуття безтурботності, повільності самого руху. Картина сповнена мелодійності, навіть меланхолію, легкий сум, але всі ці чуттєві вияви приглушено, загальмовано.

Дослідники творчості Берн-Джонса вбачають у "Золотих сходах" вплив художників Середньовіччя, фресок італійського живописця XV ст. П'єро делла Франчески, видатного колориста, майстра світлотіні, тонкого стиліста. Картина має спільні риси з зображенням міфологічних фігур на полотнах Боттічеллі. Вплив класичного грецького мистецтва позначився на композиції твору, її вертикальному розрізі, ритмічності й плавності рухів жінок. Сіро-золотава гама картини схожа на тональність картин англійського естета Вістлера. У цьому творі Берн-Джонса знаходять містичні мотиви, потаємний смисл, що вкладали в свої картини символісти.

То в чому ж таки сенс картини? У зображенні руху як вічного двигуна матерії? У відтворенні "снів розуму", як на картині Гойї? Чи в символічному уявленні про життя як про сходження вниз, у забуття й небуття? Усі ці здогадки мають право на існування.

Дослідники твору твердять: нарешті Берн-Джонс відмовився від конкретного сюжету, нарешті не оповідає історії, а творить "мистецтво задля мистецтва". А сучасна художникові публіка, навпаки, докоряла йому, що в картині немає змісту. Але чому немає? Це доволі-таки детально описана сцена спускання жінок з високих сходів. Інша річ, що саме означає такий рух. Це загадка з багатьма невідомими.

Полотно Берн-Джонса навряд чи можна вважати даниною чистому естетизму. На загальну думку, це був вдумливий, філософськи налаштований митець. Висловлене ним кредо "Мое єдине прагнення — зробити форми красивими" сприймається розширено: зрештою, гарне в мистецтві те, що зроблене майстерно, художньо досконало, що відповідає прекрасному в житті.

Не завжди можна сприймати вислови художників про свої твори як остаточний висновок. Навіть найталановитіший майстер не може пізнати до кінця потаємний смисл твору, якщо на ньому позначилось його підсвідоме єство. В картині Берн-Джонса присутнє трансцендентне, потойбічне, що й робить її справжнім шедевром. Цю думку можна розвинути, звернувшись до тих питань, які ставив перед собою художник і на які намагався знайти відповідь. Його мучили сумніви щодо місця долі



Едвард
Берн-Джонс.
Золоті сходи

в житті людини та приреченості кожного, хто побачив цей світ і тішить себе надіями.

Сходи як символ, як відтворення самої життєвої "стежі" — доволі поширений образ. Зазвичай вони зображені так, що їх нижня частина міцно закріплена на землі, а верхня не має кінця, впираючись у край картини. Такі уявлення в християнстві пов'язані з прагненням піднятися на небо, долучившись до вищої святості. За старо-завітними переказами, у видінні Іакова сходи стояли на землі, а їх верх сягав неба, по яких пересувалися ангели. У картині Тінторетто "Сон Іакова" зображено сходи у вигляді великої кількості широких сходинок, що тягнуться аж до неба.

Щонайменше двічі звертався Берн-Джонс до сюжету "Колесо фортуни". На більш ранній картині зображено видовжену постать сумної жінки з закритими очима, що крутить величезне колесо, на схибах якого повертається той само чоловік з виразом страждання на обличчі. На другій картині лицар не може знайти вихід зі скрученого в жмут колеса, а оголена жінка, що стоїть поряд (та ж таки доля), спокійно спостерігає за його марними зусиллями.

У художника-прерафаеліта Артура Хьюза є картина, що, вочевидь, наслідувала ідею Берн-Джонса, — "Небесні сходи". На ній зображено круті, спіраллю скручені сходи. На верхніх сходинках розмістилися схожі на небесних духів жінки в прозорих одягах, котрі з непідробним захопленням дивляться вниз, на центральний образ картини — матір, що з ніжністю цілує свою дитинку. Сюжет цієї картини більш ніж прозорий: на дитину чекають сходи вгору, до життєвих вершин. У Берн-Джонса сходи ведуть униз, але це не налаштовує на песимістичний настрій, адже "вниз" ще не означає у прірву, "вниз" може засвідчувати рух як такий, рух з вершин самовідчуття до земних радощів і прикостей.

Саме прерафаеліти повернули світові забуте ім'я геніального художника раннього Відродження Сандро Боттічеллі. Їхній теоретик і наставник Джон Рескін побачив у ньому провісника нового мистецтва, а художники цього напряму взяли на озброєння його манеру письма, його образні рішення. Серед наступників Боттічеллі був і чудовий стиліст, модерніст Берн-Джонс.

Карнавал

Пошуки французьких імпресіоністів і їхніх наступників постійно спричиняли критичні виступи тогочасної преси, звиклої до академічного мистецтва. Але коли великий письменник Еміль Золя опублікував роман "Творчість", в якому показав немічність і безпорадність спроб сучасних художників створити нове мистецтво, їхньому обуренню не було меж. Друг Золя, прихильник імпресіоністів Поль Сезанн, що знайшов свій шлях у мистецтві, був украй роздратований і збентежений. Адже його рисами характеру — вибуховістю, впертістю, працездатністю, незадоволенням собою, зрештою, і біографічними фактами герої роману Лантьє дуже вже нагадував самого Сезанна. Друзі розірвали давні стосунки.

Чому ж письменник заглушив, подавив у собі колишні добрі почуття до художників-новаторів? Чому свідомо пішов на розрив із друзями? Бо Золя дотримувався принципів натурального відтворення дійсності, за його баченням, не копіювати природу, а аналізувати її, закладати підмурки її наукового сприйняття в усьому розмаїтті виявів, у широких узагальненнях — саме це призначення мистецтва. Чи був правий визначний творець "Рутон-Маккарів"?

Принаймні щодо Сезанна та його талановитих друзів навряд чи. Адже життя багатогранне й всеохопне, в його відтворенні важливі не лише епохальні події, суспільні рухи й людські трагедії, а й подробиці, непомітні, як на перший погляд, епізоди. Те, що нас оточує, що бачить наше око й на чому зосереджені наші почуття, заслуговує на художнє сприймання. Зрештою, портрет, пейзаж, натюрморт викликає емоції й оцінки, вимагає глибокого проникнення в сутність побаченого й відображеного на полотні.

Ще на початку XVIII ст. освічена французька публіка була вражена картинами Антуана Ватто, художника, що відтворював сюжети з прекрасними дамами у кринолінах і галантними чоловіками, вбраними в старовинні камзоли й крилаті капелюхи на тлі доглянутих парків і античних скульптур. Невеликі за розміром картини Ватто справляли враження витонченості й досконалості форм. У цьому театралізованому світі знайшли своє місце герої колишньої італійської комедії дель арте — комедії масок, де діяли блідий невдаха П'єро, нахабний Арлекін і легковажна Коломбіна. З легкої руки художника тематика карнавалу —



свята з перевдяганнями, веселоцями, поєднаними із сумом, увійшли в літературно-художній обіг, стали улюбленим мотивом творчості багатьох живописців.

Віддав належне карнавалізму й Поль Сезанн. Його знаменита картина "П'єро та Арлекін" типова для пізньої творчості художника. На ній зображено самовпевненого, сповненого презирства до всіх, хто його оточує, Арлекіна і схиленого, у тривожних думках П'єро. Арлекін одягнений у традиційний одяг комедіанта із клаптів червоних і чорних ромбів, на голові в нього смішний трикутний капелюх. А П'єро потопає у широчезній білувато-зеленуватій хламиді та має ковпак блазня. Невже це справжнє втілення людських веселоців і прикростей? Між іншим, Арлекіна Сезанн малював з власного сина, а П'єро — з його приятеля.

То що ж тоді зобразив художник? Доволі-таки стандартний сюжет. Життя — карнавал, а люди — лише актори на цьому святі. Це твердив ще великий Шекспір. Тло картини — сцена, прикрашена важкою завісою, через яку й увійшли герої, що розігрують любов і ненависть, добро і зло. Отож гра, вистава, театр, що перекидає місток у вічне мистецтво масок. Однак не можна не помітити, що герої "комедії" серйозні, зосереджені на головному: вони намагаються грати переконливо, увійти в роль, передати переживання (бодай поверхневі) своїх персонажів. Чи не так і в житті людина вдягає то одну, то іншу маску, виставляючи себе не тим, ким є насправді?

Колорит картини незвичайний. Червоно-чорний костюм і капелюх Арлекіна з затемненим контуром, не за розміром великим взуттям і темною ганчіркою в руці органічно вписуються в темно-зелене тло з переходами в брунатне й жовте. Зеленуваті плями на білому вбранні П'єро відповідають загальному художньому рішенню. Підкреслено біла палиця під пахвою в Арлекіна не лише віддаляє його від П'єро, а й навпіл розрізає композиційно бездоганну побудову.

Сезанн із захопленням малював жінок-купальниць. Але як не схожі вони на старанно виписаних красунь Ренуара! Сміливими мазками, нерідко відтворюючи лише контури тіл, плямами визначаючи об'ємні форми, художник створює грандіозну монументальну сцену ("Великі купальниці"). Чотирнадцять жінок, і в кожній своя поза, своє призначення. Окремі з них простягають непропорційно довгі руки до розміщеного в центрі чи то одягу, чи то простирадла. Над ними схилилася молода руда жінка, наче намагаючись щось сказати чи взяти участь у діях інших. Кілька жінок справа відпочивають, розмовляють, теж включені в загальний рух.

Над симетрично розміщеними групами зліва й справа нависають дерева, утворюючи своєрідне склепіння. Теракотовий берег спереду пасує більш висвітленому берегу на другому плані. Сіро-синє з білими плямами небо гармоніює з барвами води. Картина композиційно неповторна. Її колорит, гра світла й тіні настільки органічні, що сприймаються як найвище досягнення досконалості. Це полотно — не замальовка, не схоплений оком художника епізод "із життя", а підсумок серйозних роздумів над вічно змінним світом, його незбагненими загадками й таїнами.

А ще художник писав натюрморти, зазвичай розміщуючи на невеличкій площині стола яблука, груші, апельсини. Часто-густо серед цих фруктів неодмінним "учасником" був розмальований грубенький глечик. Зсунута зім'ята біла скатертина



Поль Сезанн.
П'єро та Арлекін

давала можливість відтворити на полотні її складки, світло-сірі плями. Картини вражають своєю об'ємністю, пластикою форм: на передньому плані яблуко — ось воно, досить тільки простягнути руку, а решту фруктів розміщено далі — у вазі чи в кошику, й до них ще потрібно дотягнутися. Щоб встигнути відбити вигляд свіжих плодів, художник безперервно малював викладені на столі фрукти. Над натюрмортом півколом звисає завіска, кольори якої співзвучні з барвистим світом зображених предметів. Злегка нахилений стіл, відсунуті глек і тарілки, зім'ята скатертина створюють враження тримірного зображення.

І з небаченою настирливістю, що межувала з упертістю, художник з року в рік зображував гору Сент-Віктуар над Ексом, містечком на півдні Франції, де народився Сезанн і де провів значну частину свого життя. Залитий сонцем пейзаж із далекою горою, зеленими деревами на передньому плані, нерідко з улюбленою сосною написані з таким запалом, так сповнені дива природи, що можна погодитися з художником: це й була його "земля обітована". Впіймана художником перспектива, відчуття простору, наповненого повітрям і силою нескінченності, прихована енергія форм уражають уяву, захоплюють внутрішнім драматизмом.

Пейзаж художника вирізняє відлуння урочистості, пишноти, внутрішньої музичальності, гармонії світу. Зображення сяючої голубої гори наче засвідчує велич і нетлінну красу природи, водночас велич і красу духу великого майстра. Наче мав художник владу над рідним йому краєм, наче побачив він щось таке, вище й непізнанне, чого не можуть збагнути звичайні люди. У відтворенні глибини зображення вдавався до холодних кольорів, але й не хехтував яскравими барвами.

Сезанн був відлюдькуватим і неспублічним художником — одинаком, самоуком, незадоволеним своїм мистецтвом. Він жив у світі своїх персонажів, пейзажів і натюрмортів, рідко звертався за допомогою до моделей. А коли писав портрет, то вимагав, щоб той, хто позує, годинами сидів непорушно. Навіть про його зв'язок з молодою дівчиною Ортанс Фіке, що народила від нього трьох дітей, не знав ніхто, окрім матері. Сезанн багато писав на пленері. У створених портретах відомих тогочасних діячів художник зумів передати не лише зовнішню схожість, а й внутрішній світ цих людей. З автопортретів на нас дивиться людина, сповнена внутрішнього неспокою, пригнічена роздумами про трагізм людського життя. Непривітний, зосереджений в собі, зовні непривабливий, він наче заглядає в душу глядачеві й запитує: "Чим живеш, друже?" ("Автопортрет у білому ковпаку").

Творчість Сезанна довгі роки замовчувалась, картини його не продавалися. І лише наприкінці життя художник пізнав славу й визнання. Його вплив на нові течії в живописі важко переоцінити. Адже він поєднав високе мистецтво старих майстрів із новим поглядом на життя й мистецтво. Йому зобов'язані своїми пошуками в живописі Гоген і Ван Гог, Андре Матісс і Пабло Пікассо.

Ревнощі

Він прагнув жити у вигаданій ним казці. Казка нерідко оберталася на тяжкі випробування. Але його чарівний світ зберігся в численних полотнах, наповнених сонцем, пальмами, сліпучим морем і темношкірими красунями. Француз Поль Гоген провів на острові Таїті в океані, далеко від цивілізації й вуличок Монмартра, довгі роки життя, здобувши славу неперевершеного майстра екзотичних картин.

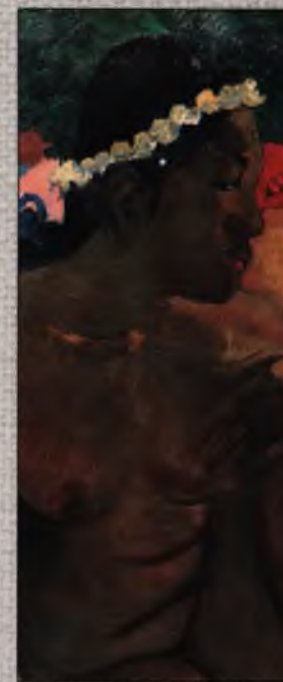
Його художня біографія розпочалася пізно. Спочатку було безтурботне дитинство в маєтку родича в далекій Лімі, плавання на кораблях, що перетинали Атлантику, робота клерком у банку в Орлеані, одруження й сімейний затишок з п'ятьма дітьми. А далі життя вже зрілої людини різко змінилося. Він кидає роботу, родину і весь свій шалений темперамент віддає на службу новому покликанню — живопису.

Він оселяється в маленьких містечках і селах Бретані, мандрує, опиняючись то в Панамі, то на острові Мартініка. Якийсь час працює пліч-о-пліч з Ван Гогом на півдні Франції в містечку Арлі. В пошуках нових вражень на початку 90-х років XIX ст. Гоген оселяється на Таїті. Там його переслідують хвороби й злидні, він повертається до Франції, знову їде на свій острів, проживає на Маркізьких островах... Епізоди його життя відбулися в численних полотнах, скульптурах і кераміці.

Відома картина "А, ти ревнуєш?" ("Aha oe feli?") наче відбиває звичайну ситуацію: дві таїтянки — одна сидячи, друга лежачи — з'ясовують стосунки. Мабуть, дівчина справа перемагає в коханні до невідомого чоловіка, її подруга ревнує. Але на обличчях не можна прочитати почуття, що їх бентежать: зовні вони спокійні й витримані. Це було відтворення прихованої чуттєвості, посиленої південними пристрастями, свого роду грою, в яку включились не лише дві героїні, а й художник, котрий залюбки спостерігає за їхньою суперечкою.

Однак зображено не лише епізод зустрічі двох таїтянок. Художник свідомо чи несвідомо створює водночас портрети двох різних психологічних типів. Великий прихильник жіночих принад, він засвідчує, що цим звичайним дівчатам острова в океані властиві ті само почуття й настрої, що й іншим жінкам, де б вони не народилися.

Одна з них — самовпевнена, гордовита, незалежна



в своїх словах і вчинках, інша — скромніша, серйозніша, стриманіша. Вони не стільки подруги, скільки суперниці, і хоч зовні перемагає перша, внутрішньо привабливішою є друга. Як складуться їхні стосунки в майбутньому, невідомо, можливо, саме перша буде щасливою й заможною, але друга переможе її як особистість. Так принаймні хотілося б глядачеві.

Критики небезпідставно вважали, що для вираження почуття ревности Гоген обрав відповідні кольори — рожевий і фіолетовий. Символічне тонування створює те тривожне напруження, яке підтримує динамізм і експресію зображення. Водночас художник сміливо вводить у цей колорит нові, не менш різючі барви. Це передовсім відтінки жовто-брунатного кольору тіл двох таїтянок: одна з них, на якій відбиваються сонячні промені, помітно світліша, інша — темніша, на сонячному боці стає жовтішою. Червоний одяг дівчат органічно продовжує лінію рожевого, а їхнє чорне хвилясте волосся перетинається з крученими чорними візерунками на другому плані картини, що нагадують вигинання змії. Улюблені художником зелений і сіро-синій кольори доповнюють яскраву палітру художника. Полотно насичене світлом, повітрям, молодим запалом, отоже і гармонією, відчуттям підвищеної еротичності.

Гоген створив галерею типів мешканок Таїті. Головною моделлю була його молода подруга Техаamana, що першою погодилася позувати художникові. Її зображення в одязі й оголеною на тлі екзотичної природи і в хатинці з дивовижними прикрасами являють образ дівчини, сповненої внутрішньої гідності, по-своєму привабливої. Картину "Дух мертвих не спить", де її зображено в ліжку, з-за якого виглядає страховисько в чорному вбранні й з променистими очима, вважають ледь не наслідуванням Тіціанової "Венери" або "Олімпії" Едуара Мане. Золотаво-брунатні жінки Гогена відкривали глядачеві інший, не бачений раніше світ, таємничий і сумний, з палкими почуттями й природною відкритістю.

Приголомшує грандіозне полотно Гогена "Звідки ми прийшли? Хто ми? Куди ми йдемо?", де відбилися філософські роздуми художника. Тему картини — шлях людини від народження до смерті, пошуки свого призначення в житті — розкрито в образах, узятих з туземного осередку. Це був важкий період у житті Гогена: він дізнається про смерть своєї улюбленої дочки, страждає від хвороб, навіть намагається накласти на себе руки. Ці настрої знайшли втілення в "Звідки ми прийшли?.." Справа на картині зображене тільки-но народжене немовля, зліва в глибокому відчаї чекає на смерть стара жінка, біля ніг якої сидить білий птах, що тримає в кігтях ящірку — символ марності людського існування. А на другому плані картини застиг ідол з піднятими вгору руками, загадковий, як єгипетський Сфінкс. І все ж на картині зображено людей, що не замислюються над одвічними питаннями, а живуть земними радощами й тривогами. Занадто розкішна природа оточує людей, навіть площинне, майже фрескове зображення не перешкоджає сприйняттю довілля як чуда. На передньому плані у центрі картини — молода дівчина з червоним чи то яблуком, чи то плодом манго, що втілює ідею порятунку, світлого майбутнього, на яке сподівається людина.

Творчі пошуки майстра зазвичай пов'язують з постімпресіонізмом, що не



Поль Гоген.
А, ти ревнуєш?

зупинявся на відтворенні враження від побаченого, як у імпресіоністів, а йшов далі — до визначення ідеї, що її викликає зображене. Тому й відчутне в полотнах Гогена філософське осмислення образного світу, визначеного пензлем. У картинах художника чимало символічного, прихованого, його загадки ще й нині не розшифровано.

Колірний світ митця настільки багатий і різнобарвний, а виразні форми настільки незвичні, що творчість Гогена довгі роки сприймалася лише як наслідування дикунських примітивів. Художник і справді чимало запозичив у мистецтві "нецивілізованих" народів. Це було поверненням до давніх культур, прагненням знайти нові зразки художньої виразності.

Ось, скажімо, відоме полотно "Жовтий Христос", де жовтий колір з червоними плямами визначає тривогу, внутрішній неспокій, що хвилювали на той час художника. Голова розп'ятого Христа, як не дивно, це автопортрет: Гоген на хресті передав власні переживання. Саме намальоване

дерев'яне розп'яття було не вигадкою художника, а майже копією дерев'яної статуї XVII ст., на яку натрапив Гоген під час перебування в Бретані. Перед розп'яттям сидять три жінки, вбрані як бретонки, начебто це три Марії з євангельської оповіді, але вони аж ніяк не нагадують давніх іудейок. Пейзаж на картині теж типово бретонський. Водночас полотно нагадує спрощені зображення художників часів Середньовіччя. Загальне враження від картини — гнітючий настрій, який переживав художник.

У принципах гогенівського живопису, названих синтетизмом, органічно поєдналися різні художні школи — від примітивізму до декоративізму й символізму. Вони знайшли втілення в творчості багатьох послідовників Гогена, починаючи від тих молодих художників, котрі ще за життя майстра юрилися навколо нього. На ґрунті ідей "синтезу" пізніше об'єдналися художники, які назвали себе набідами (від давньоєврейського "набі" — пророк, посвячений).

У групу набідів входили такі видатні французькі художники, як Поль Серюзьє, Моріс Дені, П'єр Боннар, Едуар Вюйяр, Фелікс Валлоттон. Їхнє кредо — мистецтво має відтворювати не дійсність, а внутрішній світ, чисті художні емоції. Лінія, контур у картині мали визначати її пластику, а колірне наповнення мало бути простим, архаїчним. Набіди наближалися до модного в кінці XIX — на початку XX ст. стилю модерн. Це була нова сторінка в історії західноєвропейського живопису.

На картині Серюзьє "Талісман", написаній, за словами художника, за безпосередньою участю Гогена, зображено "ліс кохання". Серюзьє використав лише чисті кольори — жовтий, фіолетовий, зелений, червоний, голубий майже без додавання білила. Картина відбила яскраву природу Бретані. Вже в самому тонуванні, в барвистих плямах відчутний стиль геніального вчителя.

Можна сказати, що вплив Гогена на живопис був величезним. Художній світ зажив після нього по-іншому. Зникла скутість і нудний академізм, художники відчували себе вільними від умовностей, прописаних старими майстрами. Гоген і його друг Ван Гог зробили живопис доступним для будь-яких експериментів в ім'я самовираження, розкриття свого "я" через колір і форму. Психологія творчості оновилася, її збагатили художники, які поклали свій геній на вітар загальнолюдського гуманістичного мистецтва. Неповторність їхньої художньої манери змусила кожного, хто взяв у руки пензель, шукати своє особливе місце в живописі і ставати новатором.

Зоряне небо

Він малював кипариси. Вони тяглися високо вгору, полишаючи на землі маленькі будиночки й ще менші фігурки людей. Загалом кипарис — багатозначний символ. У Стародавній Греції він був водночас символом бога підземного царства й богів, що втілювали життєдайні сили природи. Але в європейській традиції це містичний знак смерті й жалоби. Для Вінсента Ван Гога, художника трагедійного світовідчуття, кипарис не віщував нічого доброго.

Кипарис, що піднімає свої віти в зоряне небо, пригнічуючи все навколо своєю величиною й таємничістю, на його картинах набуває особливо зловісного вигляду. Він, холодний і безжальний, начебто панує у Всесвіті. Малюючи кипариси, художник накладав барви одна на одну, спіралями закручуючи їх, наче імітуючи процес формування гіллястого дерева. На одних картинах кипариси освітлені сонцем, на інших — місяцем чи зіркою, але завжди це проміння перетворює дерева ледь не на живі істоти, мінливі, неспокійні, рухливі й водночас сповнені внутрішньої наснаги, енергії й тепла. Переливи плям на кипарисах сполучаються з ультрамарином неба і наче підсвічують його.

Навколо кипарисів бугриться земля, рослини переплітаються між собою, створюючи враження цілісності всього світу. Закручені жовтаво-синьо-фіолетові кола зливаються в одному оберті з місяцем і зірками, породжуючи відчуття безмежності й незбагненності Всесвіту. Барви буяють і змішуються, переливаються через край, наче сам художник не може зупинити це небачене пульсування.

Багато разів Ван Гог малював себе. Кажуть, від самотності, неможливості знайти натурника. Але є й інше пояснення. Художник прагнув зрозуміти самого себе, "влізти" у власне нутро, у світ своєї психіки, яку він вважав непізнаною. За глибиною проникнення "в душу" його автопортрети можна порівняти хіба що з роботами великого Рембрандта, котрого Ван Гог мало не обожнював. Можна згадати й автопортрети Дюрера, який упродовж багатьох років вивчав самого себе.

На автопортретах Ван Гог зображений людиною непоказної зовнішності, зазвичай у буденному одязі, без найменших спроб прикрасити себе. Вражає те, що портрети, написані десь упродовж п'яти років, показують настільки



різного й водночас однакового Ван Гога, що в них можна було б побачити не одного, а кількох персонажів, схожих, як брати. Ось "Автопортрет у сірому капелюсі": напружений, проникливий погляд, обличчя із впалими неголеними щоками, капелюх і завеликий костюм видають інтелігента; манера письма — на кшталт модного на той час пуантилізму (малювання точечними мазками) в дусі відомих художників Жоржа Сьора та Поля Сіньяка.

На "Автопортреті з відрізанним вухом і трубкою" зображено змучену, зломлену страшною хворобою людину, що шукає й не знаходить виходу. Вважають, що це був "портрет покаяння". Але в чому мав каятися геній, який внутрішньо почувався великим художником? (Дослідники і досі сперечаються, чи Ван Гог сам відрізав собі вухом, чи це в стані психозу зробив Гоген, з яким вони разом мешкали в провінційному містечку Арле). Поступово змінилася й форма автопортретів. Це не реалізм, бо занадто багато особистісного, експресивного, але й не імпресіоністські вправляння зі світлом і кольором — це неприкрита правда у неповторній манері письма.

Ван Гог не був захмарним мрійником. Він малював соняшники, стільці, ліжка, корів, картоплини, численні пейзажі та простих людей. Не випадково побачив поет Іван Драч звичайнісіньких селянок героїнями вангогівських картин.

*Поорані віком смагляві лиця:
Гортини і Теклі, Тетяни і Ганни —
Сар'яни в хустках, Ван Гоги в спідницях,
Кричевські з порепаними ногами.*

Художника приваблював жовтий колір і його відтінки — жовтаво-сірий, лимонний, блідо-жовтий. Кращим тлом для таких тонів вважав він різноманітну голубиць — від найблідшого веронезу до королівської блакиті. У цій палітрі жовтого художник знаходив сумні і навіть гнітючі мотиви. Його відоме полотно "Ворони над полем пшениці" пройняте відчаєм, неспокоєм, відчуттям всесвітнього хаосу й безладдя. Над безмежністю пшеничних ланів на темно-синьому тлі недоброго неба нависли похмурого вигляду птахи. Три дороги простяглися через пшеничний безкрай, але вони не ведуть до "пункту призначення", це шляхи в нікуди. Наче за Коцюбинським: "...пливе безнадія, і тихо схлипує сум".

А от соняшники Ван Гога долають трагедійний настрій. Їх яскрава охра з переходами в помаранчеве, їх фіолетове осердя, світло-зелене листя заспокоюють, милують око. Жовто-сіре тло соняшника гармонізує зображення, створюючи сонячне, піднесене відчуття.

У Ван Гога є й "Соняшники", де букет із соняшників напівзів'яв, а тому змінив колір: жовтий поєднався з червоним і зеленим, потемнів, увиразнився на тлі блакиті й чорноти перспективи. Кінці пелюсток якимось хижо закручені, самі квітки "ворожі", зігнуті. Створюється враження драматичності, напруженості, неспокою. Це вже не "маленькі картинки сонця", а "квіти зла", як у назві збірника поезій Шарля Бодлера, сучасника художника.

У давнього друга Ван Гога Гогена, котрий розумів його, мабуть, краще, ніж будь-хто, є картина "Вінсент, який малює соняшники". В ній настільки точно передано



Ван Гог.
Зоряне небо

особливості манери Ван Гога, що можна було б визнати її намальованою саме ним. На картині, виконаній в жовтій гамі, зображено художника з пензлем у руці, перед ним у широкій вазі соняшники, а поряд на мольберті — фрагмент картини Ван Гога. І живі соняшники, і соняшники на "картині в картині" — одне ціле, а тло картини Гогена — теж тло картини Ван Гога — сіро-жовто-зеленувате, за ілюзорним вікном — злегка змінений, але в основі своїй той-таки колорит. Та й Ван Гог зображено в тій само тональності — темно-жовтій зі світло-брунатним і слабким червоним. Враження таке, що "Соняшники" Ван Гога розширили межі свого зображення, втягнувши в них і художника, і його оточення. Ця "експансія" символічна. Розповідають, що вночі, розглядаючи своє зображення на картині Гогена, Ван Гог з боєм вимовив: "Це, звичайно, я. Але я, що втратив розум".

Художник часто-густо вдавався до жовто-червоної



Ван Гог.
Соняшники

колірної гами. Жовтий був символом сонця, червоний — ілюзорним знаком краси. Ці два тони поєднуються, утворюючи загадковий образ тривожного передчуття. У його "Червоних виноградниках в Арле" зображено начебто звичайну сцену збирання винограду, але в сузір'ї червоно-жовтих кольорів на синьо-чорному тлі робітників у промінні сонячних виблисків відбилися пристрасті й несамовитість художника з неспокійним, допитливим розумом. Підвищена емоційність, сміливість мазків і душевний неспокій вирізняли художника з-поміж його сучасників, робили генієм всесвітнього рівня.

Він був далекий від наслідування манери інших художників, і старі майстри, й імпресіоністи, й багаторічний товариш Поль Гоген не визнавали його творчого методу. У пошуках він був самотній і нещасний, бо не відчував підтримки, не знав кохання. Свої психічні зриви Ван Гог усвідомлював, можливо, краще, ніж лікарі, й глибоко переживав з приводу своєї хвороби. Але і в найтяжчі часи він продовжував малювати, бо це було і його покликанням, і Божою карою.

За життя Ван Гога висміювали, його картини не купували, його напівжебрацьке існування підтримував лише рідний брат Тео, з котрим самотнього Ван Гога пов'язували найтепліші почуття. Траплялося, що художник віддавав картину власникові кафе за сніданок. Ван Гог рано пішов з життя, але час минув, і його всесвітня слава затьмарила імена багатьох колись модних живописців. Воістину, без Ван Гога сучасне мистецтво було б неповним, біднішим, іншим. Не лише епігони, але й видатні художники вчилися у Ван Гога нового мистецтва. Завдяки йому живопис став воістину знаряддям самореалізації художника. Його творча манера позначилась на всіх новітніх течіях, але, мабуть, найбільшою мірою — на творчості експресіоністів.

Знаменитий модерніст-експресіоніст норвежець Едвард Мунк, творчість якого припадає на кінець XIX — початок XX ст., у циклі "Фризи життя" підхоплює мотив зоряного неба й створює свою "Зоряну ніч". На темно-синьому й зеленуватому з жовтим тлі і двома майже чорними постатями на мосту (міст був одним з улюблених символів Мунка) відбито образ зоряного неба. Його вихрові візерунки нагадують небесні рухи Ван Гога, за енергійністю кольору картина виглядає твором вдячного учня. Повторюється і настрій картини Ван Гога: Мунка гніять примари смерті, безнадія і самотність.

А соняшники Ван Гога відгукнулися в таких проїнятих радісним піднесенням поетичних рядках Івана Драча:

*В соняшника були руки і ноги,
Було тіло шорстке і зелене,
Він бігав наввипередки з вітром,
Він вилазив на грушу і рвав у пазуху гнилиці.
І кутався коло млина, і лежав у піску,
І стріляв горобців з рогатки.*

Отой оживлений соняшник побачив сонце, "і застиг він на роки і на століття В золотому німому захопленні". Сонце поезії, сонце мистецтва втілюється в соняшнику. Такий соняшник — символ мистецтва — і відтворив великий Ван Гог.

У колі вічної краси

Ідемо залами картинної галереї. Глядачі пошепки обмінюються думками, слухають записані на дисках розповіді про художників, юрмляться навколо екскурсовода. Загальна атмосфера урочистості, святковості підтримується живописними дошками й полотнами, які грають усіма можливими барвами або в напівтемних тонах відтворюють події давно минулих часів, потаємні пристрасті й людські характери. З безліччю тем і мотивів зустрічається глядач. Тут і величні герої античності й біблійні персонажі, портрети й пейзажі, побутові сцени з життя й натюрморти. Зміст одних картин легко вгадується, біля інших зупиняєшся, аби зрозуміти авторський задум, проинятися тими почуттями, що переповнювали колись художника.

А часом і сюжет, здається, близький, і знайомі образи, і джерело, звідки взято тему, відоме. Але як різняться бачення художників, які різні за підходом і манерою виконання їхні твори! Ось приклад. У музеї Ватикану зберігається геніальна антична скульптурна група з білого мармуру "Лаокоон", з витонченими фігурами, переплеченими зміями, що виповзли з океану. Через століття до цього само сюжету звернувся великий художник Ель Греко. Непропорційна поза, неприродно видовжені постаті Лаокоона і його синів різко відрізняється від скульптурного зображення. Та сила впливу, експресія образів іспанського майстра не менш, а можливо, й більш потужна, ніж в академічній грецькій групі. А на гравюрі художника-містика Вільяма Блейка "Лаокоон, Єгова з Сатаною й Адамом" зображення наче повторює обриси давньогрецької скульптури, але змії — вже не плазуни, а страхітливі втілення вищих сил зла й загибелі. Звичні міфологічні образи піднято на висоту релігійного екстазу.

Найцікавішим буде знайти своє власне пояснення картини, того її потаємного смислу, заради якого її написано. Є чимало картин, де зображено страждання на хресті і воскресіння Ісуса Христа. І кожен твір майстра пензля не лише поглиблював образ Спасителя, а й формував наші уявлення, в ім'я якої високої мети він страждав, на що сподівався, якими ідеалами жив. Вічне євангельське питання "Що є істина?" неодноразово ставало центром зображення. На картині художника українського походження Миколи Ге цю тему відтворено через зіткнення сил добра і зла — Христа і Понтія Пілата, але й на ній Спаситель низько опускає голову, не даючи прямої відповіді. Світ мистецтва стає світом філософського осмислення, а трансцендентне — заповітом етичності й моралі.

Згадаймо відтворення на полотні жорстоких битв. Флорентійський майстер першої половини XV ст. Паоло Уччелло в картині "Битва під Сан-Романо" відбив сповнений драматизму й експресії образ кривавої січі, де у страшному двобої зішлись італійці — флорентійці та сьєнці. Захоплюючись майстерністю художника, мимоволі замислюєшся: чому гинуть безневинні люди, хіба варте людське життя амбіцій того чи того правителя? А якщо ці воїни вмирали, захищаючи батьківщину? І згадується рідна історія, і вклоняєшся перед пам'яттю загиблих героїв.

Або побачиш на картині чарівну жінку, осяяну світлом любові й ніжності, і приходять думки про високе покликання коханої, матері, берегині. Її образ учить бачити й цінувати прекрасне, схилитися перед вічною і нетлінною красою. Усі ці Венери й німфи, красуні Рафаеля, Тиціана і Рубенса не лише уславлення жінки, а й символи життєдайності й кохання як вияву найвищого злету почуттів. Образами потворних істот теж можна сказати багато: жалійте вбогих і обділених долею, закликає майстер, і прагніть навіть у нищому розгледіти правду життя. І тому ми співчуваємо калікам Пітера Брейгеля і Джузеппе Хосе Рібери.

Розуміння краси, прекрасного з часом змінюється. По-різному оцінюють велич і геній художника люди, які живуть у різних країнах і в різний час. Неоднаковими є смаки у досвідчених прихильників високого мистецтва й аматорів, що тільки-но прилучаються до його сяючих вершин. Відмінні також національні школи мистецтва. Світлі, життєстверджувальні образи італійських художників нерідко контрастують із суворими обличчями на картинах Дюрера чи Грюневальда. Начебто застигли портрети фламандця Ганса Мемлінга сповнені спокою й добросердя, але за їхньою зовнішністю приховуються гарячі пристрасті й внутрішнє горіння.

Неоднаково сприймається експресія й виразність художніх образів. Витягнуті, непропорційні постаті маньєриста Парміджаніно на картині "Мадонна з довгою шиєю" (XVI ст.) спочатку видаються штучними й неприродними, але ірреальність, непропорційність зображень, містицизм і естетизм авторського бачення створюють атмосферу особливого напруження, мальовничої мінливості і, зрештою, зачаровують своєю духовною силою, піднесеністю почуттів. Не менш виразні застигли образи великого венеціанця другої половини XV ст. Джованні Белліні. Насторожені пози, стримані рухи героїв сповнені гармонією та небагатослів'ям.

Можна по-різному оцінювати творчу манеру великих майстрів. На одних картинах стільки світла й кольору, що вони засліплюють. Червоно-чорний колорит картин Альгдорфера відповідає трагедійності євангельських сюжетів. А за напівтемними з тонкими переливами світлотіні брунатних, жовтих, сірих, неяскраво-червоних тонів картинами Рембрандта стоїть майстер із тверезим і вдумливим поглядом. Площинні таїт'янки Поля Гогена справляють не менш сильне враження, ніж об'ємний живопис художників Високого Відродження.

У портретах німецького майстра першої половини XVI ст. Ганса Гольбайна настільки точно передано найтонші порухи людської душі, вираз очей, положення рук, деталі одягу, прикраси, настільки реалістично відтворено риси облич, що за його зображеннями пізнаємо відомих людей того часу. Голландські живописці XVII ст. уславилися чудовими натюрмортами, в яких поєдналися раціональне й декоративне, пишномовне й низьке, а в зображеннях квітів, фруктів, дичини виявлялися водночас мотиви марності земного буття. Багатофігурна панорама "Страшного суду" Мікеланджело символізує вічний рух, всесвітню драму життя й смерті.

Пізнання мистецтва в усьому розмаїтті його шкіл, напрямів і стилів, у пошуках досконалості форм і правди образних рішень — процес складний і неоднозначний. Не зупинятися на ознайомленні з вузьким колом живописних полотен великих майстрів, відкривати для себе нові імена — що може бути вищим в осягненні вершин світового генія! Навіть побічна оповідь про загадки живопису додає наснаги шукати себе в мистецтві майстрів.

Література

- Арган Дж. К. История итальянского искусства: пер. с итал. / Дж. К. Арган. — В 2 тт. — М.: Радуга, 1990. — Т. 1. — 319 с., Т. 2. — 239 с.
- Вазари Дж. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Джорджо Вазари. — Т. 1—5. — М.: ТЕРРА, 1996. — Т. 1. — 608 с.
- Гнедич П. П. История искусств: Живопись, скульптура, архитектура / П. П. Гнедич. — М.: Эксо, 2008. — 848 с.
- Гомбри Э. История искусства: пер. с нем. / Эрнст Гомбри. — 16-е изд. — М.: Изд-во АСТ, 1998. — 688 с.
- Европейская живопись XIII—XX вв.: энциклопедический словарь / Ред. колл.: В. В. Ванслов и др. — М.: Искусство, "Nota bene", 1999. — 527 с.
- Искусство средних веков и Возрождения / Авт.-сост. О. Б. Краснова. — М.: Олма-Пресс Образование, 2002. — 320 с.
- История искусства зарубежных стран: Средние века. Возрождение / Под ред. Ц. Г. Нессельштраус. — М.: Изобраз. искусство, 2002. — 664 с.
- Карр-Гомм С. Словарь символов в искусстве: пер. с англ. / Сара Карр-Гомм. — М.: АСТ. Астрель, 2003. — 335 с.
- Кондрашов А. П. Кто есть кто в классической мифологии: Энциклопед. словарь / А. П. Кондрашов. — М.: РИПОЛ КЛАССИК, 2002. — 768 с.
- Левчук Л. Т. Эстетика / Л. Т. Левчук, В. І. Панченко, О. І. Оніщенко, Д. Ю. Кучерюк / За ред. Л. Т. Левчук. — 2-ге вид. — К.: Вища школа, 2005. — 431 с.
- Мифы народов мира: Энциклопедия / Гл. ред. С. А. Токарев. — 2-е изд. — Т. 1—2. — М.: Сов. Энциклопедия, 1988. — Т. 1. — 672 с., Т. 2. — 719 с.
- Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили: Европа, XIX—XX вв. / Д. С. Наливайко. — К.: Мистецтво, 1985. — 365 с.
- Энциклопедия мировой живописи / Сост. Т. Г. Петровец, Ю. В. Садова. — М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. — 431 с.

Зміст

Звернення до читача	3
ВИСОКЕ МИСТЕЦТВО	
Свято весни	6
Грозовий день	12
Утілена любов	17
Чарівна Сусанна	22
Шлях до спасіння	27
Апостоли правди	31
Страдник на хресті	36
У лісі	41
Три грації	45
За сімома печатками	49
Сліпі та зрячі	53
Сцена з Мадонною	58
НОВІ ВІЯННЯ	
В гостях у сестер	62
Повернення сина	66
Балкон	70
Сніданок	74
Красуні	78
Саломея	82
Добра звістка	87
Сходи вниз	91
Карнавал	95
Ревнощі	99
Зоряне небо	103
У колі вічної краси	108
Література	110

Науково-популярне видання
Кононенко Віталій Іванович

Загадковий світ мистецтва

Нариси з історії західноєвропейського живопису

Дизайн *П. М. Буркута*

Редактор *А. Л. Вакуленко*

Художньо-технічні редактори *Ю. Г. Кудь, П. М. Буркут*

Коректори *Н. М. Шугай, Л. С. Горпинич*

Ілюстративний матеріал надано автором
Відповідальність за наукову, фактологічну і юридичну подачу текстового
та ілюстративного матеріалів несе автор
Усі права видання застережено

Підписано до друку 01.12.2011. Формат 70 × 100 1/16. Папір крейдяний.
Гарнітура GaramondNarrowC. Друк офсетний. Умовн. друк. арк. 9,03.
Тираж 300 прим. Зам. 07/12/11-1

Видавець — Державне підприємство "Державне спеціалізоване
видавництво "Мистецтво", 04050, Київ-50, вул. Мельникова, 63
Тел. (044) 483-57-01, 483-57-06. Факс (044) 483-57-09

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру видавців,
виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції
ДК № 3399 від 19.02.2009

Надруковано на приватному підприємстві "Фірма "Гранма",
03151, Київ-151, Повітрофлотський проспект, 94а
Свідоцтво держ. реєстрації АОО № 599410 від 01.10.1997

Кононенко В. І.

К64 Загадковий світ мистецтва : нариси з історії західноєвроп. живопису / Віталій
Кононенко. — К. : Мистецтво, 2011. — 112 с. : іл.
ISBN 978-966-577-159-3

Книга присвячена творчості найвидатніших живописців Західної Європи від доби Відродження до початку ХХ століття. Розкрито зміст і мистецьку значущість полотен Боттічеллі й Тіціана, Дюрера і Рембрандта, Сезанна і Ван Гога та інших великих майстрів пензля. Простежено шляхи розвитку й основні напрямки західноєвропейського живопису.

Розрахована на широке коло читачів, учнів старших класів, студентів, викладачів, усіх, хто цікавиться набутками світового мистецтва.

НБ ПНУС



770733

УДК 75(4-15).034/036(092)
ББК 85.143(3)



Автор книги Кононенко Віталій Іванович — доктор філологічних наук, професор, академік Національної академії педагогічних наук України, заслужений діяч науки і техніки України, почесний ректор Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Основні праці: "Символи української мови" (1996), "Духовні цінності українського народу" (1999), "Рідне слово" (2001), "Мова. Культура. Стиль" (2003), "Концепти українського дискурсу" (2004), "Мова в контексті культури" (2008), "Українська лінгвокультурологія" (2008), "Долі та ролі" (2010), а також статті з філології, педагогіки та мистецтвознавства.

НБ ПНУС



770733