



О. Л. Калашникова

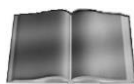
Історія української культури

**Державна митна служба України
Академія митної служби України**

О. Л. Калашникова

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК



АМСУ

Дніпропетровськ

2011

УДК 008(042).3
ББК 71я73
К 17

Калашникова О. Л. Історія української культури [Текст] : навчальний посібник / Калашникова О. Л. – Дніпропетровськ : Академія митної служби України, 2011. – 245 с.

Висвітлюються філософсько-теоретичні проблеми культурознавства, розглядається генеза і розвиток вітчизняної та світової культури, починаючи з первісного суспільства і закінчуючи ХХ ст. Навчальний посібник містить інформацію з історії релігійних вірувань, ритуалів, науки, писемності, архітектури, образотворчого мистецтва, літератури, музики, театру народів світу. Показано своєрідність, місце і роль української культури в духовній скарбниці людства.

Рекомендується для викладачів, аспірантів, студентів вищих навчальних закладів.

Автор О. Л. Калашникова, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри гуманітарної підготовки та ідентифікації культурних цінностей Академії митної служби України

Рецензенти: В. А. Гусєв, доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури Дніпропетровського національного університету ім. Олесья Гончара;
О. М. Корх, доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри філософії та соціально-політичних дисциплін Академії митної служби України

ISBN 978-966-328-059-2

© Калашникова О. Л., 2011
© Академія митної служби України, 2011

ЗМІСТ

Вступ	7
Розділ 1. Культура як предмет культурознавства	9
Визначення культури	9
Структура культури	10
Предмет культурознавства	12
Культура і цивілізація	12
Література	14
Контрольні запитання	14
Розділ 2. Основні культурологічні концепції	15
Філософія Гегеля як теорія культури	15
Людина, творчість, культура у філософії М. Бердяєва	15
Культура і несвідоме: концепція Зигмунда Фрейда	16
Культура та колективне несвідоме: концепція К. Г. Юнга	17
Концепція ігрової культури Йохана Гейзинги	18
Література	19
Контрольні запитання	19
Розділ 3. Культура первісного суспільства	20
Міф як форма буття людини і перша історична форма культури	20
Система міфологічних вірувань	21
Основні риси первісної культури	23
Походження первісного мистецтва та періоди його розвитку	26
Типологія розвитку художньої культури первісного мистецтва	26
Пам'ятки художньої культури первісного суспільства	30
Література	30
Контрольні запитання	30
Ілюстративний матеріал (слайди)	31
Розділ 4. Культура Стародавнього Сходу. Єгипет	38
Східна деспотія як соціальна основа культур Стародавнього Сходу	38
Етапи розвитку єгипетської культури. Писемність єгиптян	38
Вірування єгиптян і пантеон єгипетських богів	40
Художня культура Стародавнього Єгипту та її зв'язок із заупокійним культутом	42
Пам'ятки художньої культури Єгипту	45
Література	45
Контрольні запитання	46
Ілюстративний матеріал (слайди)	46
Розділ 5. Культура Стародавнього Сходу. Месопотамія	53
Історія державності Месопотамії	53
Писемність	54
Релігійні уявлення жителів Межиріччя	55

Художня культура Месопотамії	55
Пам'ятки художньої культури Месопотамії	57
Література	58
Контрольні запитання	58
Ілюстративний матеріал (слайди)	58
Розділ 6. Трипільська культура	62
Походження трипільської культури	62
Вірування і світогляд	63
Художня культура	64
Література	66
Контрольні запитання	66
Ілюстративний матеріал (слайди).....	66
Розділ 7. Антична культура. Культура Стародавньої Греції	75
Історія розселення грецьких племен	75
Головні риси давньогрецької культури	76
Релігія і міфологія греків	77
Періоди розвитку грецької культури	78
Пам'ятки художньої культури Греції	81
Література	81
Контрольні запитання	82
Ілюстративний матеріал (слайди)	82
Розділ 8. Антична культура. Культура Стародавнього Риму	88
Своєрідність римської культури, етапи розвитку Римської держави	88
Історія формування римської державності	89
Релігійні уявлення римлян, еллінізація римської релігії	91
Римські та грецькі боги	91
Римська міфологія	92
Специфіка публічного життя римлян: свята і видовища	93
Художня культура	93
Пам'ятки художньої культури Риму	96
Література	96
Контрольні запитання	96
Ілюстративний матеріал (слайди)	97
Розділ 9. Культура середньовіччя	103
Періодизація середньовіччя	103
Особливості середньовічної культури та менталітету	104
Картина світу	105
Головні риси середньовічної культури	105
Культура Візантії	106
Періодизація культури Візантії	107
Хрестово-купольний храм як модель всесвіту	108
Візантійська теорія образу (ікони)	111

Світове значення візантійської культури та її вплив на культуру Київської Русі	113
Література	114
Контрольні запитання	115
Ілюстративний матеріал (слайди)	115
Розділ 10. Культура західноєвропейського середньовіччя	121
Соціальна структура середньовічного суспільства і диференціація художньої культури	121
Наука й освіта у Західній Європі середніх віків	123
Художня культура та її основні стилі	124
Романський стиль	124
Середньовічна готика	127
Скульптура	128
Література	129
Музика і театр	129
Література	130
Контрольні запитання	130
Ілюстративний матеріал (слайди)	131
Розділ 11. Культура Середньовічної Русі	143
Історичні передумови виникнення української культури	143
Культура дохристиянської Русі: язичництво, пантеон язичницьких богів	144
Художня культура Київської Русі	148
Література Давньої Русі	150
Архітектура язичницької Русі	151
Пам'ятки художньої культури Київської Русі	153
Література	154
Контрольні запитання	155
Ілюстративний матеріал (слайди)	155
Розділ 12. Культура Відродження	162
Соціально-економічні передумови культури Відродження. Загальна характеристика епохи	162
Головні риси культури Ренесансу	162
Періодизація італійського Ренесансу	163
Скульптура	166
Північне Відродження	170
Література	170
Контрольні запитання	170
Ілюстративний матеріал (слайди)	170
Розділ 13. Українське бароко	183
Місце бароко у світовому процесі художнього розвитку	183
Філософія бароко. Григорій Сковорода	184

Естетика бароко	184
Література і театр бароко	185
Музика	187
Архітектура і живопис	188
Література	191
Ілюстративний матеріал (слайди)	191
Розділ 14. Український живопис другої половини ХІХ ст.	201
Література	205
Контрольні запитання	205
Ілюстративний матеріал (слайди)	206
Розділ 15. Михайло Бойчук і бойчукісти в історії українського образотворчого мистецтва 1900 – 1930-х рр.	215
Український авангард початку ХХ ст.	215
Історія терміна “бойчукізм” і створення “школи М. Бойчука”	216
Художні принципи М. Бойчука і бойчукістів	217
Література	219
Контрольні запитання	219
Ілюстративний матеріал (слайди)	219
Розділ 16. Український постмодерністський живопис	222
Визначення терміна	222
Особливості українського постмодерністського живопису	224
Література	229
Контрольні запитання	229
Ілюстративний матеріал (слайди)	230

ВСТУП

Введення культурологічних дисциплін до навчального процесу як нормативних для всіх спеціальностей у вищому навчальному закладі, що готує фахівців з митної справи, має забезпечити врахування у процесі викладання гуманітарних потреб людини, створити необхідний культурний базис для опанування загальноосвітніх і спеціальних дисциплін майбутніми митниками. “Історія української культури” займає чільне місце серед дисциплін гуманітарного профілю, спирається на “Історію України” і “Філософію”, готує курсантів до оволодіння дисциплінами: “Релігієзнавство”, “Етика”, “Естетика”, “Основи мистецтвознавчої експертизи та вартісної оцінки культурних цінностей”, “Технологія митної експертизи”, “Організація боротьби з контрабандою та порушенням митних правил”. Таким чином, для майбутнього митника ця дисципліна професійно орієнтована.

Мета дисципліни – ознайомити з фундаментальними досягненнями світової культури, розкрити єдність і різноманітність культур світу; показати історичні етапи розвитку світової культури, а також історію культури українського народу, що є однією з ланок історії світової цивілізації; виявити особливості, характерні ознаки, здобутки української національної культури; виховати бажання зберегти і примножити національну та світову спадщину, дати необхідні знання для професійного вирішення митниками проблеми збереження культурних цінностей та запобігання їх вивезенню за межі держави.

Як результат вивчення дисципліни курсанти мають **знати**:

- закономірності розвитку культурно-історичного процесу;
- особливості культурних епох, їх духовні цінності й пріоритети;
- досягнення в різних галузях духовної культури;
- різновиди і жанри мистецтва;
- провідних діячів культури;
- типологічні стильові особливості творів різних художніх напрямків;

уміти:

- аналізувати явища культури;
- розрізняти світобачення різних культурно-історичних епох;
- збагачувати власну духовну культуру через самоосвіту;
- проводити попередню експертизу культурних цінностей.

Навчальне видання “Історія української культури” підготовлене на основі певного досвіду викладання аналогічної дисципліни в Академії митної служби України, має відповідні особливості, обумовлені завданнями професійної підготовки фахівців митної справи.

Ураховуючи той факт, що нині написано вже чимало підручників з цієї дисципліни, де, відповідно до законів жанру, систематизовано опановані й зовсім нові відомості щодо історії світової та вітчизняної культури, автор посібника прагнув запропонувати не повний курс, а добірку тем, присвячених аналізу переломних, знакових моментів в історії розвитку світової та української культури, які визначили появу нових світоглядних орієнтирів, тенденцій мислення, нових напрямків і шкіл у розвитку художньої культури. Го-

ловну увагу зосереджено на виявленні стильових ознак різних художніх напрямків, знання яких важливе для митника, якому часто доводиться самостійно вирішувати питання про необхідність проведення мистецтвознавчої експертизи затриманих культурних цінностей. На теоретичних аспектах проблем, висвітлених у посібнику, автор зупинявся лише тією мірою, якою цього потребувала конкретна тема.

Матеріал, викладений за хронологічним принципом, дає можливість показати розвиток культури як процес поступового духовного самоусвідомлення і збагачення українського народу та людства в цілому, розпочинаючи від первісного суспільства й закінчуючи ХХ ст.

У кожному розділі виділено основні проблеми, визначено літературу для додаткової роботи, сформульовано контрольні запитання для закріплення матеріалу, позначено коло пам'яток культури того чи іншого історичного періоду, які повинні знати курсанти. До кожної теми додається відповідний ілюстративний матеріал.

Навчальний посібник є складовою розробленого в Академії митної служби України навчально-методичного комплексу дисципліни “Історія української культури”, до якого входять: “Плани семінарських занять” (з відповідними додатками), “Методичні рекомендації до самостійної роботи з дисципліни”, “Методичні рекомендації з індивідуальної роботи”, “Словник культурних цінностей та їх складових частин: на допомогу митнику”, “Біблійні афоризми”, “Методичні рекомендації з контрольних робіт”, відеоматеріали, навчальні фільми з циклу “Зниклі цивілізації”, ілюстративний матеріал з необхідним науковим коментарем. Кожен розділ містить посилання на ту чи іншу частину цього навчально-методичного комплексу дисципліни. Особлива увага приділяється художній культурі, не тільки тому, що саме вона протягом тисячоліть була одним із головних засобів вияву знань людини про світ і своє місце в ньому, а й тому, що збереження культурних пам'яток – важливий обов'язок митника, який захищає економічну незалежність нашої держави, її художню і культурну спадщину.

Оскільки від майбутнього митника вимагається не тільки знання загальних закономірностей розвитку української та зарубіжної культури, а й засвоєння початкових знань з атрибуції культурних цінностей, додаткова самостійна робота з пам'ятками культури – важлива складова підготовки курсантів до іспиту з дисципліни, який передбачає і практичне завдання: атрибуцію пам'яток культури. Здійснювати її доцільно за певним планом.

1. Визначення культури, до якої належить пам'ятка.
2. Період створення пам'ятки.
3. Автор і назва.
4. Художній напрямок і його стильові ознаки.
5. Жанр.
6. Визначення місця розташування пам'ятки культури зараз.

Навчальне видання розраховано на студентів, викладачів та аспірантів вищих навчальних закладів, а також на широке коло читачів, які цікавляться проблемами розвитку вітчизняної та світової культури.

Розділ 1

КУЛЬТУРА ЯК ПРЕДМЕТ КУЛЬТУРОЗНАВСТВА

Поняття “культура” в усіх сферах нашого життя набуває нині особливого значення. Воно не сходить зі сторінок преси, вживається у промовах політичних діячів, філософських і теоретичних трактатах. Звучать заклики до підвищення культури побуту, відродження національної культури. У навчальних планах з’явилася нова дисципліна, яку викладають студентам будь-якої спеціальності, – “Культурологія” або “Історія української культури”. Такі процеси цілком закономірні та пояснюються сучасним етапом нашого світосприйняття, ставленням до культури взагалі.

Аби зрозуміти, що таке культура як наукова дефініція, спробуємо зрозуміти причини інтересу до феномена культури. Їх декілька.

1. Швидко змінюється світ навколо нас, і зараз культура сприймається як дуже важливий фактор життєустрою. Якщо раніше економіку розглядали як базис, а культуру як надбудову, то зараз прийшло розуміння того, що саме духовні риси, соціокультурні ознаки конкретного суспільства накладають відбиток на соціально-історичну динаміку.

2. Зруйнування екологічного середовища ставить питання: чи не є культура ворогом природи, чи можливо гармонізувати їх.

3. Саме зараз, на рубежі ХХ і ХХІ ст., актуальною стає проблема впливу культури на суспільну динаміку. Якщо раніше соціальний цикл був коротким і кілька поколінь могли прожити в рамках однієї культурної епохи, то у ХХ ст. протягом одного людського життя чергуються декілька культурних епох, наслідком чого є розрив соціального та культурного циклів. Це справжня драма – розрив зі звичними культурними орієнтирами та ідеалами. Якщо ж уявити, що людина, котра звикла до якогось культурного status quo, втрачає навіть віру в можливість повернення до звичайних для неї понять та моделей поведінки, життя, то легко зрозуміти, що результатом такого процесу може бути тільки глибока депресія. І це драма зараз не тільки для емігрантів. Учені вже знайшли термін для визначення явища – “психологічне оніміння” (див.: Гуревич Л. С. Культурологія. – М., 1996. – С. 8). Ось чому зараз так важливо зрозуміти сам механізм тайнодії культури та її потенціал.

Що ж таке культура як наукове поняття? Здається, що питання дуже просте, але це тільки уявна простота.

Визначення культури

Американські культурознавці Альфред Кребер і Клайд Клакхон у дослідженні, присвяченому визначенню культури, констатують зростання інтересу до цього поняття. Вони провели статистичні спостереження і зазначили: якщо з 1871 до 1919 рр. вчені запропонували сім визначень культури, перше з яких належало англійському етнографу Едуарду Тайлору, то з 1919 до 1950 рр. – вже 157.

Російський вчений Л. Є. Кертман нарахував більше 400 визначень культури й зазначає стійку тенденцію до зростання цієї цифри (див.: Кертман Л. Е. Ис-

торія культури стран Европы и Америки. – М., 1987. – С. 14–19). А на даний момент кількість визначень культури виражається чотиризначною цифрою.

Наведемо перше визначення, яке було запропоноване Е. Тайлором (див.: Э. Тайлор. Первобытная культура. – М., 1989. – С. 1): **“Культура, або цивілізація (зверніть увагу на ототожнення двох понять), у широкому етнографічному значенні складається зі знання вірувань, мистецтва, моральності, законів, звичаїв і деяких інших здібностей та звичок, засвоєних людиною як членом суспільства”**.

Професор М. С. Каган визначає культуру як **“сукупний спосіб та продукт людської діяльності. Це, по-перше, створена людиною “друга природа”; по-друге, система спільних цінностей, матеріальних або духовних, ідеальних; по-третє, це міра людського в людині та суспільстві”**.

Кілька слів про походження слова **культура**. В етимологічному значенні поняття **культура** бере початок від античності. У Стародавньому Римі слово **cultio** означало: “обробка, вирощування” (рос. – возделывание, обрабатывание, обработка). У латинській мові дієслово **colere** мало спочатку значення “обробляти, вирощувати”, а пізніше – “шанувати, поклонятися”. Тобто етимологічно слово “культура” поєднує і “вирощування” (в тому числі й себе) і “культ” (або ж поклоніння). В античності, античній свідомості поняття “культура” ототожнюється з “пайдейєю” – тобто з освіченістю. За Платоном, пайдейя – це порадики до зміни всієї людини (pais = дитина, тобто виховання людини з дитини).

Зробимо висновок: **Культура – це друга природа, спосіб і продукт людської діяльності, тобто матеріальні й духовні реальності життєдіяльності людини, які створені самою людиною штучно. Штучно створена людиною реальність називається *артефактом*, і культуру можна визначити як систему артефактів.**

Структура культури

Складність і різноманітність людської життєдіяльності зумовлює складність внутрішньої структури культури як цілісного феномена. Існує декілька різних концепцій структури “другої природи” – культури.

Перша базується на визначенні головних сфер і видів життєдіяльності людини і пропонує визначення двох основних сфер другої природи:

культура матеріальна

культура духовна

Але кожна з цих головних сфер є, у свою чергу, системою артефактів (як і культура взагалі). Артефакт – предметна форма культури. Можна визначити і структуру даних предметних форм культури.



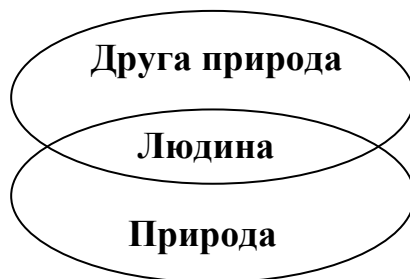
Витвори мистецтва займають у цій структурі особливе місце. Якщо всі інші предметні форми можна розподілити за сферами культури на матеріальні (права частина) і духовні (ліва), то мистецькі засоби належать як до правої, так і до лівої частини схеми, адже мають матеріальну форму (картина створюється за допомогою фарб, основи тощо) і в той же час духовний зміст, створюючи духовну реальність (емоційну, інтелектуальну).

У наведених схемах культури відсутньою залишається ще одна важлива, а точніше, найважливіша частина культури, яка створює всю структуру і без якої “друга природа” ніколи б не з’явилася, – це людина. Саме людина являє собою системотвірний фактор, є творцем усіх артефактів.

Сама людина певною мірою становить артефакт, адже, з одного боку, вона, як частина “першої природи”, істота біологічна, що вижила внаслідок еволюції природи. З іншого боку, вона істота соціальна й духовна, живе і діє як творець, носій і споживач духовних цінностей. Природа людини водночас і матеріальна (біолого-фізіологічна), і духовна. Коли ви вивчатимете християнство і читатимете Старий завіт, то дізнаєтесь, що Бог створив людину як частину всього суцього: Землі, Неба, Води, Повітря, живих істот. Як господаря і споживача всього, що дає природа, але ж і як душу

Творця. І це останнє поставило Людину на вершину природної ієрархічної піраміди божественного творіння.

Відносини між природою, людиною і культурою схематично можна зобразити так:



Структура культури передбачає визначення її головних інститутів:

- міф;
- мистецтво;
- релігія;
- наука (в широкому значенні).

Усі вони склалися поступово і залежали (а водночас обумовлювали як “друга природа”) від історичної динаміки суспільства.

Предмет культурознавства

Що вивчає культурознавство? Питання просте тільки на перший погляд. Зрозуміло, що воно вивчає культуру. Але культура – це все, що створено людиною! Що ж становить предмет саме цієї дисципліни?

По-перше, вона вивчає факти культури, веде її літопис. Тобто культурознавство можна розглядати як історію культури. Водночас дана дисципліна вивчає закономірності культурного процесу, систематизує знання про культуру, тобто це теорія культури.

По-друге, культурознавство розглядають (особливо останнім часом) як метатеорію, міждисциплінарну науку, вивчення якої дозволяє через пізнання світосприйняття, психології, ментальності людини та народів зрозуміти механізм історичного розвитку. Знання ж такого механізму дає змогу не тільки зрозуміти минуле, але й передбачити майбутнє. Ці евристичні потенції культурознавства і роблять його метатеорією (тобто надтеорією), ключем до історії людства.

Вивчаючи дисципліну “Історія української культури”, ми будемо розглядати всі три аспекти, три складових предмета культурознавства: історію, теорію культури та соціально-історичний розвиток.

Культура і цивілізація

Зараз, коли загальноприйняте усвідомлення того, що культура – це і спосіб, і продукт діяльності людини, ведуться дискусії про те, чим відрізняються поняття “культура” і “цивілізація”. Як ви гадаєте, це те ж саме?

За Гуревичем, одним із провідних культурознавців (див. Культурологія. – С. 79–87), цивілізація – культурна спільність людей, які мають певний соціальний генотип, соціальний стереотип і які освоїли великий, досить автономний світовий простір. Це культурна спільність або суперсистема, що не збігається ані з нацією, ані з державою, ані з географічними кордонами.

Досить важливі (курсанти повинні їх знати) такі концепції: Освальда Шпенглера (1880–1936), німецького філософа та історика; Арнольда Тойнбі (1889–1975), англійського культуролога; Пітирима Сорокіна (1889–1968).

О. Шпенглер (ми багато разів звертатимемося до його праці “Захід Європи”, 1918) формулює теорію “культурно-історичного круговороту”, за якою немає єдиної світової культури, а кожна культура має власну долю, форму, ідею, пристрасті, життя, смерть. І коли культура у формі цивілізації досягає найвищого розвитку, вона поступово доходить природного завершення – смерті (саме так треба розуміти назву – пророцтво книги “Захід Європи”, тобто “Кінець Європи”). Коли культура вичерпує свою душу, коли вона спрямована не на те, щоб створювати культурні цінності, а на утилітарні цілі, благоустрій життя, вона перетворюється на цивілізацію, а це означає, що культура вмирає.

О. Шпенглер виділяє вісім зрілих культур:

- єгипетську;
- індійську;
- вавилонську;
- китайську;
- античну (греко-римську – аполлонівську, за його термінологією);
- магічну (візантійсько-арабську);
- західноєвропейську (фаустівську);
- південноамериканську культуру майя.

А. Тойнбі, продовжуючи лінію Н. Данилевського (він називає цивілізації культурно-історичними типами) та О. Шпенглера, пропонує теорію “локальних цивілізацій”, або “регіональних цивілізацій”, і виділяє 23 цивілізації: західну; дві православні (візантійську та російську); іранську; арабську та ін.

Він виділяє також цивілізації: ті, що зростають, переживають надлом, мертві й ті, які зупинилися у своєму розвитку (ескімоська, оттоманська, спартанська тощо). Зараз жива лише одна – західна цивілізація, інші або померли, або скам’яніли, або в надломі. А. Тойнбі розкриває діалогічну суть розвитку культури в концепції “Виклику і Відповіді”. Розвиток культури – серія відповідей, які дає творчий дух людини на виклики природи та суспільства. На той самий виклик може бути декілька відповідей.

П. Сорокін називає цивілізації культурними суперсистемами і виступає з критикою А. Тойнбі. Він виділяє три суперсистеми, три моделі погляду людини на світ і на себе.

1. Ідеаціональна, спіритуалістична культура ґрунтується на вірі в те, що істинною реальністю є Бог і царство Боже (середньовічна культура).

2. Почуттєва, сенсуалістична – базується на впевненості в тому, що немає нічого за межами наших органів чуттів. Ця культура прийшла на зміну середньовічній та існувала в Європі з XV до XX ст.

3. Ідеалістична, інтегральна культура. Вона формується зараз і базується на перевазі інтуїтивного пізнання, на визнанні різних форм реальності, для визначення яких ще немає відповідної термінології.

ЛІТЕРАТУРА

1. Лекції з історії світової і вітчизняної культури (для викладачів університетів) [Текст] / за ред. А. В. Яртися та ін. – Львів, 1994.
2. Полікарпов В. С. Лекції з історії світової культури [Текст] / Полікарпов В. С. – Харків, 1996.
3. Лосєв І. В. Історія і теорія світової культури [Текст] / Лосєв І. В. – К., 1995.
4. Культурологія [Текст] / под ред. А. А. Радугина. – М., 1996.
5. Учебный курс по культурологии [Текст] / под ред. Г. В. Драча. – Ростов-на-Дону, 1995.
6. Культурология. XX век. Антология [Текст]. – М., 1994.
7. Шпенглер О. Закат Европы [Текст] / Шпенглер О. – М., 1993.
8. Тойнби А. Постижение истории [Текст] / Тойнби А. – М., 1991.
9. Социологические теории современности [Текст]. – М., 1992.
10. Сорокин П. А. Человек. Цивилизация. Общество [Текст] / Сорокин П. А. – М., 1992.

Контрольні запитання

1. Дайте визначення культури.
2. Етимологія слова “культура”.
3. Які типології структури культури ви знаєте?
4. Що таке артефакт?
5. Місце людини в системі культури.
6. Інститути культури.
7. З чого складається предмет культурології?
8. Чи є синонімами поняття “культура” та “цивілізація”?
9. Які концепції “культури та цивілізації” ви знаєте?
10. Хто запропонував теорію культурних суперсистем і в чому її суть?

Розділ 2

ОСНОВНІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ КОНЦЕПЦІЇ

Існує чимало ідей і теорій, без яких неможливо уявити собі сучасну культурологію. Але видатних концепцій, що зумовили весь розвиток культурології як науки, не так багато. На головних із цих концепцій ми й зупинимося.

Філософія Гегеля як теорія культури

Філософія Гегеля мала значний вплив на культуру Нового часу. Тому й почнемо з XVIII ст., з німецького філософа Г.-В.-Ф. Гегеля (1770–1831), представника німецької класичної філософії. Саме він по-новому розглянув культуру, розум і людину. Гегель, спираючись на ідеї Просвітництва, розглядає культуру як реалізацію розуму, але це вже Світовий розум або Світовий дух. Усе, що робить людина, є втіленням цілей Світового духу, який диригує історією.

Гегель виявив надіндивідуальні закономірності світової культури і передав їх через логіку понять. У працях “Філософія історії”, “Естетика”, “Історія філософії”, “Філософія права” Гегель уперше створив грандіозну злагожену картину розвитку культури, такої логічної картини до нього не існувало. Розвиток культури від філософії, релігії й мистецтва до державних форм уперше було розглянуто як закономірний, цілісний процес. Гегель не ігнорує різноманітність культурних форм і якісні відмінності національних культур. Але кожна національна культура, за Гегелем, – це лише сходинка у саморозгортанні Світового духу.

Основний недолік цієї теорії – відсутність місця для автономності й самоцінності людини.

У той же час багато глибоких і плідних думок про мистецтво, міф, релігію, науку, природу, символи перетворюють праці Гегеля на важливе джерело культурологічного знання, а виявлення закономірностей розвитку культури дозволяють розглядати концепцію Гегеля як теорію культури.

Людина, творчість, культура у філософії М. Бердяєва

Зараз це дуже популярне ім'я, і дійсно, немає таких культурологічних проблем, яких би не торкнулася думка цього філософа. Бердяєв розглядає дух і мислення в руслі християнської традиції. Саме дух поєднує сферу людського зі сферою божественного: “Дух однаково і трансцендентний (потойбічний), і іманентний” (тобто має коріння в цьому світі). Саме особистість, а не безособовий розум, – справжній творець культури. І свобода духу – справжнє джерело творчої активності. Свободу духу людині дає не Бог, вона має коріння в добуттєвому “нічого”, з якого Бог створив світ.

Вільна творча особистість стоїть вище за культуру.

Але культура і її форми часто протистоять особистості, сковуючи її свободу. Це може бути і благом (коли оберігає від свавілля творчої особистості), але може бути і драмою. Бердяєв, у чомусь продовжуючи О. Шпен-

гера, побачив драму творчості й культуру як деспота. Вільний дух і символічні форми культури, в яких повинен мислити дух творчої людини, – це суперечність, яка породжує драму.

Культура і несвідоме: концепція Зигмунда Фрейда

З. Фрейд (1856–1939) – австрійський психолог, невропатолог і психіатр, засновник нового напрямку в медицині – психоаналізу. Але ми звертаємося до його теорії тому, що фрейдизм – це вчення, яке стало філософським узагальненням психоаналізу і визначило напрям культурологічної думки ХХ–ХХІ ст. (праці з психоаналізу створені у 20–30-х рр. ХХ ст.).

Фрейдизм – дуже складне вчення, але можна виділити дві головні ідеї австрійського науковця:

- наявність особливої зони психіки людини – несвідомого;
- феномен дитячої сексуальності (едипів комплекс).

Несвідоме – глибинний рівень людської психіки, що існує незалежно від волі людини, в душі, й активно втручається в її життя. У праці “Я і Воно” (1923) Фрейд стверджує, що це тільки ілюзія, що нашим життям керує наше “Я” (свідоме).

“Воно” Фрейда – це сфера первісних інстинктів, яка має суто природну, біологічну природу, зосереджуючи в собі всі первісні потяги людини. Ці потяги зводяться Фрейдом до двох головних:

- 1) сексуальні бажання;
- 2) потяг до смерті, який реалізується як прагнення людини до руйнування.

Сплав цих двох потягів – “напій відьми”, який ми зараз називаємо “головний інстинкт”.

“Воно” кипить, клекоче під тонкою плівкою свідомості. Відбувається постійна боротьба між “Я”, що керується принципом реальності, і “Воно”, яке керується принципом насолоди. Фрейд порівнює “Я” з вершником, котрий повинен підкоряти “Воно” – коня. “Воно” намагається замаскувати бажання, потяги під усвідомлені рішення “Я” (це, за Фрейдом, “хитрощі Воно”). Людина (“Я”) перемагає “Воно” тільки завдяки розуму та культурі.

Питання відносин між Людиною і Культурою – одне з центральних для Фрейда. У праці “Незадоволення культурою” (1930) філософ дійшов висновку, що людське щастя зменшується пропорційно до прогресу культури, бо ключові для людини імпульси несвідомого, антиномічні культурі, потрапляють під подвійну цензуру “Я” і “Над-Я” (сукупність законів, уявлень, форм існування суспільства, тобто культури). Культура (“Над-Я”) виступає в ролі цензора “Я”.

Блокуючи людські інстинкти, культура придушує людську агресивність, але за це людина платить психічним здоров’ям. Якщо культура вимагає від людини більше, ніж вона може, “у індивіда це викликає бунт, або невроз” (див.: Фрейд З. Недовольство культурой). До речі, релігію Фрейд розглядає як “колективний невроз”. Цей перший наслідок зіткнення протилеж-

них бажань (бажання людини – “Я” і бажання культури – “Над-Я”) можна вважати негативним.

Другий, позитивний, наслідок пов’язаний із ключовим для Фрейда поняттям *сублімації* (переключення). На думку австрійського психоаналітика, психічний розвиток людства – біологічно детермінований процес переключень заборонених бажань у творчу енергію. Сублімація – перетворення (або переключення) сексуальної та агресивної енергії людини в енергію творчості, використання енергії “Воно” не в прямому біологічному призначенні (для насолоди або продовження роду), а в інтересах розуму і культури. Це і є шлях створення культури.

Третій наслідок зустрічі “Я” і “Над-Я” – нейтральний. Це сновидіння, міфи, казки, куди витісняються первісні бажання “Воно”, заборонені культурою. Фрейд назвав сновидіння “королівським шляхом до несвідомого”.

Крім цього, науковець розкриває наявність загальнолюдських типових форм реагування (едипів комплекс) і колективних символів, що свідчать про реальні події в історії людства, згадкою про які і є ці психічні феномени. (Феномен дитячої сексуальності та природу едипового комплексу як механізму сублімації ми детально проаналізуємо на практичних заняттях, звернувшись безпосередньо до праць З. Фрейда).

Учення Фрейда розвинуто і трансформовано його учнями та послідовниками. Карл Гюстав Юнг був одним із них.

Культура та колективне несвідоме: концепція К. Г. Юнга

К. Г. Юнг (1875–1961) – швейцарський психолог і культуролог, основоположник аналітичної психології, деякий час працював разом із Фрейдом, але потім пішов своїм шляхом. Якщо Фрейд виявив несвідоме як природну, біологічну суть людини, то Юнг відкрив первісні *культурні* джерела несвідомого. Він не зупиняється на сексуально-біологічному тлумаченні несвідомого. Дослідження привели його до висновку, що у снах і видіннях його пацієнтів зустрічаються одні й ті ж типові образи, які проходять крізь усю світову історію культури. Більшість пацієнтів мала таку освіту й інтелектуальний потенціал, що не могла знати про ці складні символи, спільні для всього людства.

Юнг установив тотожність між міфологічними мотивами давнини, образами сновидінь нормальних людей і фантазіями психічно хворих людей. Сукупність цих образів і символів він назвав *колективним несвідомим*, яке мало не біологічний, а культурний характер.

Колективне несвідоме народилося на світанку історії людства, в колективному психічному досвіді, а первісні його носії – архетипи. *Архетип* – це не образ, а психічний сенс у чистому вигляді, найперше значення. Архетипи – це *загальнолюдські універсалії*, що зберігаються у несвідомій пам’яті людства протягом усієї історії культури. Архетипи втілюються в символи, образи, знаки, сюжети, що змінюються відповідно до обставин, але зберігають при цьому найперше значення. Як зазначає сучасна дослідниця

Т. М. Фадєєва: “У чистому вигляді архетип не входить до свідомості: він завжди поєднується з якимись уявленнями досвіду і підпадає під свідому обробку... Символи розкривають людині священне й водночас запобігають зіткненню з колосальною психічною енергією архетипів”. Кожна епоха звертається до архетипних знаків, моделей, але актуалізує їх у власній, особливій формі, вибираючи в колективному несвідомому саме такі архетипи, до яких дослухається людина цієї епохи.

Найдавніша форма психічного досвіду – міф, тому всі архетипи так чи інакше пов’язані з міфологічними образами та переживаннями.

Висновок Юнга такий: міф лежить в основі душі людини, у тому числі й сучасної. Саме міф дає людині відчуття єдності, гармонії з природою, з тим магічним космосом, у якому людина була тільки часткою. У кризові періоди розвитку людського суспільства, коли людина відчуває дисгармонію зі світом, вона повертається до міфа, до несвідомих архетипів (звідси, зокрема, інтерес до “мильних опер”, серіалів). За Юнгом, міф – це форма ментальної терапії.

Юнг вважає, що душа хоч і має архаїчне походження та своїх демонів, проте може жити в злагоді з культурою. Шлях до цього йде через архетипи добра, які магічною стіною захистять людину. Тобто культура повинна не боротися з несвідомим, а вступати з ним у діалог. Але з розвитком цивілізації цей діалог втрачається й вихід із драми міститься у відродженні втраченої єдності душі людини.

Революційне значення культурологічної концепції Юнга в тому, що вона розкриває органічний зв’язок культури і людського несвідомого. Історія культури та її символічного світу постала як утілення несвідомих основ душі. Юнг вводить у науковий обіг такі об’єкти дослідження, які до нього кваліфікувалися європейською наукою як ірраціональні: символи, психологічні феномени, вчення про карму. Висновки Юнга лягли в основу міфологічної школи в різних науках.

Концепція ігрової культури Йохана Гейзинга

Нідерландський історик, теоретик культури Й. Гейзинга (1872–1945) сформулював концепцію ігрової культури в праці “*Homo ludens*” (“Людина граюча”, 1938). “Культура, – пише він, – не походить із гри як живий плід, що відділяється від материнського тіла, – вона розкривається у грі і як гра”. Вся культурна творчість є грою: і поезія, і музика, і людська думка, і мораль, і всі можливі форми культури. Гра виникає раніше за культуру, бо ще до виникнення суспільства людей головні риси гри вже існували в поведінці тварин. Гра виконує культуроформівну функцію, бо перш ніж щось створити, людина повинна “програти” цей процес. За Гейзингою, цілі епохи “трають” у втілення ідеалу. Наприклад, епоха Ренесансу прагнула відродити ідеали античності, програти їх, а не створити свої особисті. Сучасна постмодерністська епоха ігрова за своєю природою.

У процесі культурного розвитку елементи гри відступають на другий план, асимілюються сакральною сферою, кристалізуючись у поезії, правових відносинах, формах політичної діяльності. Починаючи з раціонального

XVIII ст., розум і практична користь витісняють гру, що призводить до втрати культурою свободи духу. Але інстинкт гри, як вважає Гейзинга, може відродитися в будь-який момент.

Ідеї Гейзинги розвиває іспанський філософ Х. Ортега-і-Гассет, який протиставляє “живу” культуру (культуру гри, культуру спонтанну) масовій культурі. А німецький філософ Є. Фінк підкреслює, що ігрова основа проходить крізь усе життя людини і обумовлює спосіб усвідомлення буття. Гра розглядається в одному ряду з іншими трьома головними феноменами людського буття: Смертю, Працею, Любов’ю.

ЛІТЕРАТУРА

1. Фрейд З. Я и Оно. Психология бессознательного [Текст] / Фрейд З. – М., 1989.
2. Фрейд З. Психоанализ. Религия. Культура [Текст] / Фрейд З. – М., 1992.
3. Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика [Текст] : в 4-х т. / Гегель Г.-В.-Ф. – М., 1968 – 1972.
4. Юнг К. Г. Архетип и символ [Текст] / Юнг К. Г. – М., 1991.
5. Хейзинга Й. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня [Текст] / Хейзинга Й. – М., 1992.
6. Бердяев Н. А. Воля к жизни и воля к культуре. Смысл истории [Текст] / Бердяев Н. А. – М., 1990.
7. Бердяев Н. А. Философия свободного духа [Текст] / Бердяев Н. А. – М., 1994.
8. Сорокин П. А. Человек. Цивилизация. Общество [Текст] / Сорокин П. А. – М., 1992.
9. Тойнби А. Дж. Постижение истории [Текст] / Тойнби А. Дж. – М., 1991.
10. Шпенглер О. Закат Европы [Текст] / Шпенглер О. – М., 1993. – Т. 1.
11. Леви-Стросс К. Структурная антропология [Текст] / Леви-Стросс К. – М., 1983.
12. Современная западная философия [Текст] : словарь. – М., 1991.
13. Фадеева Т. М. Образ и символ. Универсальный язык символики в истории культуры [Текст] / Фадеева Т. М. – М., 2004.

Контрольні запитання

1. Яку концепцію і чому можна розглядати як теорію культури?
2. Яке місце посідає *Дух* у філософських роздумах М. Бердяєва про культуру?
3. Що таке *несвідоме* за З. Фрейдом?
4. Які відносини складаються між людиною, *несвідомим* і культурою, за концепцією З. Фрейда?
5. Чим відрізняється *несвідоме* Фрейда від *колективного несвідомого* Юнга?
6. Дайте визначення *архетипу*.
7. Місце гри у розвитку культури людства.

Розділ 3

КУЛЬТУРА ПЕРВІСНОГО СУСПІЛЬСТВА

Міф як форма буття людини і перша історична форма культури

Де і коли виникла культура? Професор М. С. Каган відповідає на це запитання так: виникнення культури збігається з переходом від життєдіяльності тваринної до життєдіяльності людської, від “*homo habilis*” до “*homo sapiens*”. Це сталося, коли людина перейшла від випадкового використання підручних засобів до виготовлення знаряддя праці.

Первісна, або традиційна, культура, що існує в деяких народів до цих пір (Австралія, Африка, Океанія), територіально охоплює всі континенти, а хронологічно – всю епоху існування *homo sapiens*.

Залежно від того, з якого матеріалу були створені знаряддя праці, в історії суспільства виділяють певні періоди.

1. Кам'яний вік – палеоліт (первісна культура).
2. Бронзовий вік – виникнення найдавніших держав.
3. Ранній залізний вік – виникнення держав вторинного типу.

Історія первісної культури – це історія **палеолітичної культури**. У 1970-ті рр. структуралісти і водночас представники міфологічної школи Леві-Стросс, Леві-Брюль, вивчаючи традиційні культури (тобто культури, які начебто завмерли на первісній стадії розвитку), виявляли загальнолюдські універсалиї: мотиви, сюжети, образи – архетипи, що свідчать про спільну долю людства. У такому контексті первісна культура сприймається як спогади про майбутнє.

Чому ж учені зверталися перш за все до міфів?

Ще К. Г. Юнг показав, що міф – найперша початкова форма психічного досвіду людини і всі архетипи так чи інакше пов'язані з міфологічними образами та переживаннями. Тобто зрозуміти **міф як систему певних знаків – означає зрозуміти не тільки первісну культуру, а взагалі код культури людства. Отже, міф – це перша історична форма культури.**

Як можна зрозуміти міф? Як казку, оповіді про богів та героїв або систему фантастичних уявлень про світ.

Перш за все, **міф – це спосіб буття первісної людини, який базується на уособленні, одухотворенні природи, сприйнятті людини як частки цілого, єдиного космосу.** Саме частки, а не царя, як буде сама себе сприймати людина Нового часу доби християнства.

У такому міфологічному космосі людині потрібні покровителі, якісь сили, боги, яким людина приносить жертви і на допомогу яких сподівається. У кожного племені – власні боги і уявлення про значущі для нього сили або явища. Тому для кожного племені (“язика”) характерна своя система вірувань. Звідси й походить термін **“язичництво”** (тобто віра в багатьох богів, характерна для язика-племені). Але, як довів Леві-Стросс, усі язичницькі системи мають типологічні риси, вони схожі в головному. Саме тому можна виділити якісь спільні, загальнолюдські форми міфологічних вірувань.

Система міфологічних вірувань

Учені виділяють три головні форми міфологічних вірувань.

Система міфологічних вірувань пов'язана із загальним міфологічним уявленням про світ, яке базується на одухотворенні природи. Тому й перша форма міфологічних вірувань пов'язана з одухотворенням. Це **анімізм** (від лат. – animus – душа, animatus – одухотворення), який Тайлор вважав джерелом походження релігії.

Анімізм – віра в душі й духів, що впливають на життя людини. Первісна людина вірила, що не тільки живі істоти, а й нежива природа має тіло й душу. При цьому різні племена по-різному визначали місцезнаходження душі в тілі. Одні вважали, що душа міститься в крові (бо бачили, що поранена людина вмирала, втрачаючи кров. Звідси, до речі, ритуал братання, під час якого змішували й випивали кров). Інші вірили, що душа живе в очах, звідси віра в “лихе око”, що завдає шкоди. Треті вбачали душу у волоссі, нігтях тощо.

Друга форма релігійних уявлень – **тотемізм**. Тотемізм пов'язаний із заняттями первісної людини – полюванням і збиранням рослин (збиральництвом). Цей термін походить від слова “от-тем”, що в перекладі з оджибве (мова латиноамериканських індіанців) означає “його рід”.

Тотемізм – віра в існування зв'язку між родом та його тотемом – певним видом тварин, рідше рослин. Це віра у священних предків, які ототожнювалися з тваринами (рослинами). М'ясо таких тварин не їли, їх не вбивали, бо вони вважалися “батьком”, “старшим братом” (рудимент – священна корова в Індії).

Наприклад, Леві-Брюль описує, що в одному племені індіанців тотемною твариною була видра. Коли дослідник запитав, чи вважають вони, що видра їх предок, то почув відповідь: “Ні, це означає, що наші предки – люди, які могли набувати вигляду видри”.

Забобони анімізму й тотемізму знаходимо не тільки у стародавніх культурах Єгипту (де боги зображуються як тварини), Риму (легенда про капітолійську вовчицю), а й у християнстві, де Бог – батько для всіх, а випити червоного вина під час причастя – означає випити крові Божої, так само, як з'їсти проскури означає вкусити тіло Господнє. Крім цього, у фольклорі християнських народів багато казок про шлюбні відносини між людиною і твариною. Тварина – головна тема первісного живопису, і це теж наслідок тотемізму.

І, нарешті, третя форма вірувань – фетишизм. **Фетишизм** (від португальського feitico – “амулет”, предмет, що має захисні властивості) – віра в надприродні властивості неживих предметів, обожнювання речей, які мають демонічну силу. Фетишами могли бути будь-які речі: кігті тварин, зуби, малюнок пораненої тварини (досить поширений сюжет палеолітичного мистецтва), адже люди вірили, що зображене відбудеться. У сучасній культурі чимало рудиментів фетишизму, наприклад прапор, герб, престижні речі – мобільний телефон, ноутбук, автомобіль тощо.

Усі названі форми вірувань базуються на ідеї містичного споріднення явищ, предметів, живих істот.

Ідея містичного зв'язку речей і є основою магії як способу впливу на них через використання їх взаємної причетності, а не властивостей, що характерні для кожної речі зокрема. Первісна людина вірила, що, впливаючи на ту чи іншу річ, вона впливає на явище, знаком якого ця річ була в її уяві. Таким магічним символом вважалися і слово (як назва явища чи предмета), і ім'я – знак людини. Це означало, що і слово, і ім'я могли бути використані з метою завдання шкоди, тому не можна було називати своє ім'я незнайомій людині, бо виникав ризик піддатися чарам.

А. Радугін розповідає, що до нас не дійшло з давньоруської мови справжнє ім'я ведмедя – тотемної тварини і грізного тотема. Його ім'я замінили в мові на алегоричне прізвисько, в якому відбилася пристрасть тварини до меду.

<i>укр. вед-мідь</i>	<i>рос. мед-ведь</i>
<i>відає (знає) мед</i>	<i>ведающий мед</i>

Є декілька різновидів магії, найбільш відомі типології англійського релігієзнавця Д. Фрезера (1854–1941) та російського вченого С. Токарева (1899–1985).

Це, зокрема:

– шкідлива магія, тобто вплив на людину за допомогою предмета, який безпосередньо або опосередковано пов'язаний з нею: частини одягу, волосся, фігурка, яку протикали в тому місці, де хотіли нашкодити (пам'ятаєте “Королеву Марго”?), портрет (через те багато представників так званого традиційного суспільства не дозволяли себе малювати);

Слайд 1

- військова магія (ритуали напередодні бою);
- любовна (може бути доброю чи злою), здійснюється за допомогою напоїв чи дії (доторк до тіла);
- лікувальна, до речі, з неї й виникла медицина (наприклад, коли людина хворіла на плеврит, її груди змащували розігрітим бджолиним воском, те ж саме роблять і сучасні медики);
- метеорологічна;
- промислова (рибальська, землеробська тощо).

Д. Фрезер вважав, що магія посідає важливе місце у розвитку людської свідомості, а погляди людей на світ проходять три етапи: магічний, релігійний і науковий. Причому магія ближча до науки, оскільки теж походить з переконання, що в природі існує зв'язок між причиною і наслідком, з того, що людина може на них впливати. Магія протилежна релігії, оскільки в релігії люди вважають себе безсилимими перед природою і звертаються до вищих сил по допомогу.

У магічному космосі послідовні в часі дії сприймаються як причинний зв'язок.

*Леві-Брюль описав випадок, коли місіонер показав індіанцям фігури тварин, зображуючи їх за допомогою тіні від пальців на стіні (див.: Леві-Брюль Л. *Сверхъестественное в первобытном мышлении*. – М., 1994. – С. 59). Наступного дня рибалки наловили більше риби і просили місіонера знову показати тіні, бо послідовність дій у часі вони сприйняли як причинний зв'язок.*

У міфологічній свідомості складається досить чітка **картина світу**. За уявленнями людини, що була частиною міфологічного космосу, існує три космічні зони, три Світи: Верхній (небесний), Середній (світ людей) і Нижній (підземний). Ця триповерхова реальність відбивається в малюнках, керамічному орнаменті, геометричних символах первісної людини і представників так званих традиційних культур.

На бубнах шаманів деяких народів (хакаських, алтайських тощо) зображено два світи, що розділені тонкою рисочкою, яка проходить ближче до верхньої або до нижньої частини бубна-всесвіту. Якщо більша площа бубна відведена Верхньому Світові, це означає, що шаман спілкується здебільшого з ним. Якщо більшу частину займає Нижній Світ, це означає, що покровителі шамана містяться саме там. Тонка лінія, яка розділяє два світи, і є Середній Світ, світ людей, який не цікавить шамана.

Слайд 2

Одним з найважливіших елементів міфологічної картини світу є Світове Дерево або Космічне Дерево, Дерево Життя. Це центральна вісь, яка не дає впасти Небу на Землю. Образ Світового Дерева існує в різних народів, у різних релігіях, іноді він набуває форми Світового Стовпа, Небесної колони, Моста, але загальне уявлення залишається спільним. *Світове Дерево* – один з найфундаментальніших архетипів людства.

Усі три реальності, три Світи прозорі, можна “мандрувати” крізь їх зони. І коли людина вмирає, вона легко мандрує із Землі на Небо, у Нижній Світ, набуваючи різного вигляду.

Системою координат цієї міфологічної, архетипної для людства картини світу є бінарні опозиції, в яких відбилися діалектичні уявлення первісної людини про космос і життя: верх – низ, день – ніч, життя – смерть, праве – ліве, добро – зло, біле – чорне тощо.

Основні риси первісної культури

По-перше, первісна культура **гомогенна** (однорідна), тобто – соціально однорідна, виражає інтереси всіх соціальних груп. Для порівняння: сучасні європейські системи гетерогенні (неоднорідні), їм притаманні аксіологічний (ціннісний) плюралізм та існування численних соціальних груп з диференційованими, суто антагоністичними інтересами. Між цими двома типами культур – гомогенною та гетерогенною, характерною для європейського кола культур, міститься невелика група проміжних соціокультурних систем, ілюстрацією котрих є Стародавня Греція та імператорський Китай, де, з одного боку, існують різні соціальні групи з чисто антагоністичними інтересами, а з іншого – є спільні цінності.

По-друге, первісна культура – це культура **табу** (заборон). Табу регулює все життя первісного колективу: житло, їжу, режим дня, полювання тощо. Заборонено також називати своє ім'я чужинцям.

Дж. Фрезер, Л. С. Васильєв та інші культурологи наводять приклади того, як сприймається порушення табу. Так, один з новозеландських вождів великої святості кинув край дороги залишки обіду, які потім підібрав і з'їв член його племені. Коли останній дізнався про те, що він з'їв (а табу забороняло простим членам племені їсти те ж саме, що вождь), то помер від жаху.

По-третє, релігійні уявлення і вірування (*анімізм, тотемізм, фетишизм*) – це важлива складова первісної культури.

Четвертою особливістю первісної культури є **ритуальний характер**. Ритуал – це альфа й омега міфологосакрального світогляду. Через його призму розглядається і природа, і соціальне буття, оцінюються ті чи інші об'єкти, а також вчинки й дії людей. Ритуал містить інформацію про закономірності природи, побуту в ході спостережень за біокосмічними ритмами. Завдяки ритуалові людина відчуває себе часткою космосу, космічних ритмів, осягає логіку й діалектику космосу, універсуму.

В архаїчному ритуалі поєднані молитва, співи й танець, тобто це синкретична форма, з якої згодом і виникло мистецтво, наука (бо людина осягає світ і його закони) і філософія (бо розвивається мислення). У ритуальному танці не тільки відтворювався міф, але й відбувалася розрядка психофізичного напруження, пов'язаного з дисгармонією життя, у результаті чого людина досягала катарсису.

Слайд 3

У ритуальному акті важливе місце займали *маски*. Вчені по-різному тлумачать роль маски в ритуалі. Деякі наполягають на тому, що в масках відобразився жах первісної людини перед могутньою природою. І така думка має право на існування. Розглянемо, наприклад, маски, знайдені науковцями в одному з племен Конго. Але щоб з'ясувати остаточно, який зміст має та чи інша маска, спробуємо проаналізувати, чому вони вироблені саме з дерева. Це не випадково. У більшості народів та чи інша порода дерев тотемна, отже маску робили з тотемної рослини. А що таке тотем? Священний предок. Маска-тотем ніби включає предків у коло живих, таким чином, зв'язок поколінь не переривається, як не переривається й життя, воно тільки змінює форми. У ритуалі беруть участь усі члени племені: живі та мертві; водночас живі ніби поклоняються предкам. До речі, у Стародавньому Єгипті, а пізніше в античній Греції та Римі посмертні маски померлих відігравали певну роль у поховальних ритуалах. Крім того, саме з них народився такий жанр образотворчого мистецтва, як портрет і скульптурний портрет.

Слайди 4, 5

Маски мали багато геометричних символів, які несли важливу інформацію. Ці символи-архетипи склалися на світанку історії людства і відобразили досвід первісних людей, їх світосприйняття і висновки щодо природних процесів і закономірностей.

Останнім часом з'явилося чимало енциклопедій, де порівнюються символи різних народів і виявляються фундаментальні архетипні символи (див., наприклад: Дж. Купер. Енциклопедія символів. – М., 1995). Ще К. Г. Юнг зазначив, що найбільш місткі найпростіші символи, котрі згодом набувають все нових і нових значень, зберігаючи архетипну основу.

Коло – універсальний символ, що означає цілісність, неперервність, первісну досконалість. Коло містить у собі час і простір, це небесна єдність, знак солярних циклів, циклічного руху. Коло – рух взагалі, тобто життя.

Квадрат – символ землі, статичності, яка антиномічна рухові, тобто колу неба. Статика або відсутність руху – знак смерті як протиставлення циклу життя. Квадрат, вписаний у коло (так само, як і куб, вписаний у сферу), стає символом єдності життя і смерті.

Ці символи ми зустрічаємо і в трипільському орнаменті, і в давніх греків, і на азіатських та українських килимах. І ще одне цікаве спостереження. У кочових народів, які постійно рухаються, домівки мають круглу форму, а в осідлих – квадратну або прямокутну, в якій відбився їхній статичний спосіб життя.

Колесо – солярний знак, символ сонячної енергії, він теж належить до загальнолюдських, його ми бачимо на українських рушниках і в османській архітектурі.

Хрест – дуже важливий символ, що означає центр світу, точку сполучення Неба і Землі, Космічне Дерево. Це втілення Дерева Життя, а його чотири промені – річки Раю, що беруть свій початок з-під його коренів. Хрест – архетипний знак єдності двох головних основ життя: чоловічої та жіночої. Вертикальна лінія – небесна, духовна, інтелектуальна, позитивна, активна – чоловіча, а горизонтальна – земна, пасивна, негативна – жіноча.

Хвиляста лінія – символ води, однієї з головних для людини космічних стихій.

Зображення **гілочки** – знак рослин, які вирощує людина для вживання (здебільшого це злаки).

Отже, кожна маску, кожний орнамент, малюнок на рушнику чи килимі можна прочитати як світоглядний текст, що ґрунтується на інформації, яку отримала первісна людина зі своїх спостережень над міфологічним космосом. У первісному суспільстві мистецтво не було автономною частиною культури. Художня діяльність тісно перепліталася з відповідними формами культури: міфологією, релігією, з якими утворювала первісний синкретичний культурний комплекс. **Синкретизм** – ще одна риса первісної культури.

Розшифруйте інформацію, зафіксовану на цій масці і на трипільському орнаменті.

Походження первісного мистецтва та періоди його розвитку

Питання про походження мистецтва ще й досі вирішується неоднозначно. Існує декілька концепцій.

Перша, яку висловлювали Лукрецій, Кант, Даламбер, Воррингер, Сеченов – *імітаційна теорія*, за якою мистецтво є виявом інстинкту імітації, який і втілюється в ритуалі, що повторює дії людини чи тварини.

Друга, запропонована Дарвіном, Вейнігером, Гроссе, базується на ствердженні, що людина має *інстинкт прикрашання*, який і народжує мистецтво. Натільні прикраси, татуювання, прикрашені знаряддя праці та предмети побуту – вияв цього інстинкту.

Третя концепція, яка здається найбільш ґрунтовною, викладена в дослідженні А. Д. Столяра “Походження образотворчого мистецтва”. На думку вченого, у палеолітичної людини (доби верхнього палеоліту) виникають *надмірні емоції*: збудження, хвилювання мисливців досягає апогею на момент знищення тварини, але це збудження не може обірватися в одну мить, воно триває й породжує комплекс нових дій первісної людини зі шкурою тварини. Цей комплекс А. Д. Столяр називає *натуральною пантомімою*. Він містить: пластичні дії (рухи, що повторюють природні, наприклад, стрибки тварин), міміку, ритмозвукові елементи, що розігруються навколо туші тварини. З цієї натуральної пантоміми і народжується мистецтво: образотворче, музичне, театральне, літературне.

Які ж періоди проходить первісне мистецтво у своєму розвитку? Мистецтво палеоліту виникає на стадії *верхнього*, або *пізнього, палеоліту*.

I. Пізній палеоліт – 40–10 тис. рр. до н. е.

II. Мезоліт (середній кам’яний вік) – 10–6 тис. рр. до н. е.

III. Неоліт (новий кам’яний вік) – 6–2 тис. рр. до н. е.

У свою чергу, у верхньому палеоліті виділяють ще три періоди:

1) оріньякський – 40–35 тис. рр. до н. е.

2) солютре – 35–25 тис. рр. до н. е.

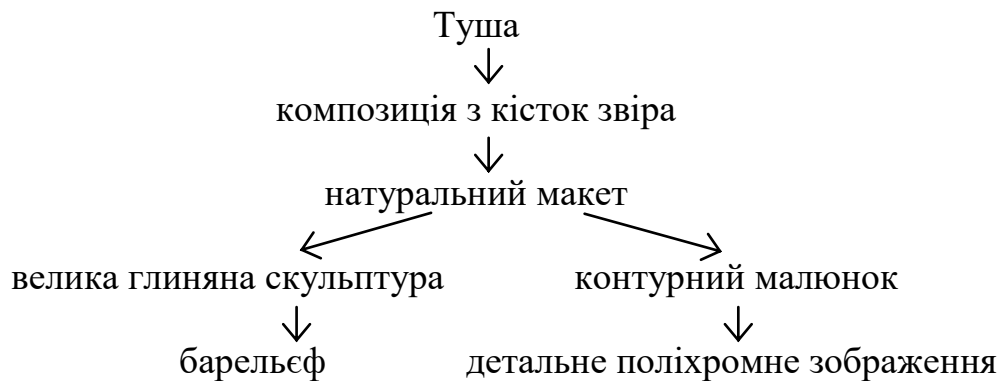
3) мадлен – 25–10 тис. рр. до н. е.

Саме до мадленського періоду належать найзначніші явища первісного мистецтва.

Типологія розвитку художньої культури первісного мистецтва

Концепція походження мистецтва А. Д. Столяра дає можливість виявити типологію розвитку первісної культури взагалі й образотворчого мистецтва зокрема. А. Д. Столяр, як і багато інших етнографів, мистецтвознавців, культурологів, виділяє дві головні теми первісного мистецтва: звір і людина. У цьому тандемі, породженому самим способом існування первісної людини, *звір і тема звіра* посідає чільне місце. Вона народжується в рамках “натуральної пантоміми” й розпочинається з туші – це перша ланка в ланцюжку виникнення мистецтва.

Далі *схема розвитку мистецтва*, за А. Д. Столяром, така:



Це шлях від предмета спочатку до його імітації в натуральних розмірах (натуральний макет, великі скульптури чи наскельне зображення), а потім до образу (барельєф, де зображення сплющується, зменшується, або контурний малюнок, живописне зображення, де використовуються об'єм, лінії, колір). Це шлях від конкретного до абстрактного образного мислення. Проілюструємо цю схему за допомогою пам'яток первісної культури.

Туша, натуральний макет у “Ведмежій печері” Драженлох в Альпах (глиняна болванка, покрита шкірою звіра, – найпростіший макет, подібний до ведмедя, де поєднуються вже натуральні й штучні засоби його зображення).

Слайд 8

Барельєф, ранньооріньякський контур – петрогліфи – абрис звіра, це вже художній образ.

Слайд 9

Детальне поліхромне зображення “Сикстинська капела первісного живопису” в печері Ласко (знайдена в 1940 р.):

– кінь і бики;

Слайд 10

– сцена з пораним бізоном та носорогом – найстаріший в історії світової культури сюжет про життя, смерть і безсмертя;

Слайд 11

– великий зал печери.

Слайд 12

Першою була відкрита печера Ласко на південному заході Франції. Довгий час учені не знали, чи є вона оригінальним живописом, доки не було знайдено інші подібні печери (на південному заході Франції та на півночі Іспанії). Однією з найвідоміших є печера Альтаміра.

Слайд 13

Довгий час вважалося, що існувала свого роду школа живопису – франко-кантабрійська. А в 1959 р. на Уралі знайшли печеру Капову і зробили висновок, що це певна стадія світосприйняття людини, відображена типологічно подібними формами.

Слайд 14

Треба зазначити, що за цією ж схемою розвивалася і друга головна тема палеолітичного мистецтва – *тема людини*.

1. Натуральний макет – це натуральні форми, до яких зараховують відтиски руки людини з розчепіреними пальцями. Вже в епоху оріньяк трапляються подібні зображення: контур, обведений червоною фарбою. У печерах Франції є цілі фрези з такими зображеннями. Рука як образ мала і магичну функцію, означала, що людина володарює над цим місцем. Це *архетип влади* над чимось.

Слайд 15

2. Барельєф – зменшення розміру, сплюснення.

Слайд 16

3. Спроба створити образ – *палеолітичні венери*. Їх багато, і в монографії А. Д. Столяра їм відведена ціла глава. Невеликі за своїм розміром, але безцінні за значенням ці шедеври первісної культури, знайдені в різних місцях, зокрема:

– у Дордоні (Франція);

Слайд 17

– у Дольні-Вестонці (Чехія);

Слайд 18

– у Віллендорфі (Австрія);

Слайд 19

– у Костьонках (Росія, Воронеж).

Слайд 20

Проте вони мають схожі типологічні риси:

1) гіперболізація певних частин тіла (стегна, груди – те, що виконує дотородну функцію);

2) відсутність рис обличчя (табу на портрет);

3) специфічне зображення недорозвинутих рук, що натякає на зародок.

Це не портрет (його в палеоліті майже немає), а образ-символ праmaterі, що дає життя. Найдавніший культ, спільний для різних народів, – культ Богині-Матері.

Музична культура первісного суспільства розвивається за цією ж схемою: 1) імітація природи – звуків природи (так званий натуральний макет); 2) штучна інтонаційна форма (мотиви із зафіксованим положенням тону (спочатку це найпростіша форма людської інтонації – відступ від головного звука на одну ноту вгору чи вниз); 3) інтонаційна творчість – дво-чи тризвуківі мотиви.

Про те, що музична культура існувала, свідчить, наприклад, найдавніший музичний комплекс з кісток мамонта: ребро мамонта використовувалося подібно до сучасного ксилофона, череп був своєрідним барабаном. Знайдено цей комплекс на Подніпров'ї, у нас в Україні, на Мізинській стоянці (див.: Бибиков С. Н. Древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта. – К., 1981). Цьому комплексу 20 тис. років.

В епоху **мезоліту** образотворче мистецтво розвивається в напрямі сюжетного ускладнення зображень, з'являються багатофігурні композиції (в палеоліті сюжетів не було, а були окремі фігури тварин чи людей), посилюється динаміка, але людина й тут зображена ніби змазаною (як на фото предметів, що швидко рухаються).

“Лучники, що б'ються”, “Жінки, що танцюють”. Іспанія. Мезоліт.

Слайд 21

В епоху мезоліту з'являється прагнення до витонченості, вишуканості. Шедевр первісного живопису – наскельний живопис з Іспанії “Жінка, що збирає дикий мед”.

Слайд 22

За часів **неоліту** мистецтво ніби повертається до символу, схематизму. Людина зображена як схема.

Слайд 23

Наскельний живопис з Іспанії (Сьєрра-Морена). Таке ж саме зображення на сучасній прядці з півночі Вологодської області.

Слайд 24

Схематизм втілюється в “рентгенографічному зображенні”, скелетному стилі. Знаходять його в Австралії, індіанців пуебло, сибірських наскельних зображеннях, у Норвегії. Внутрішні органи нібито просвічуються, від серця до рота проходить лінія – це лінія життя.

Слайд 25

Тобто в первісному мистецтві розгортається і завершується перший цикл образного освоєння світу: → символ → образ → символ (коли дух спіймано, схоплено, образ відкидається).

На теренах України в епоху палеоліту виникає славнозвісна трипільська культура, до якої ми ще повернемося, коли розглядатимемо українську культуру.

Образотворче мистецтво стало першою формою відображення світу людиною, першим зразком абстрактного мислення. Саме образотворче мистецтво зафіксувало результати спостережень людини над природою, висновки, закономірності, які виявлялися в житті Всесвіту і Людини.

Тріада: *устрій життя – світогляд – форма відображення світу* – мала в первісній культурі таке наповнення:

родовий устрій – міф – образотворча діяльність.

У культурах класових суспільств ця тріада мала вже інший зміст: *держава – релігія – писемність.*

До вивчення культур цього нового типу ми й перейдемо в наступних лекціях.

Пам'ятки художньої культури первісного суспільства

Палеолітичні венери, розписи печер Ласко та Альтаміра. Розписи печери Капової. “Лучники, що б'ються”, “Жінки, що танцюють”, “Жінка, що збирає дикий мед”, скелетний стиль. Австралійський живопис: дух Вілі-Вілья на корі, рентгенографічне зображення риби (наскельний живопис, Австралія).

ЛІТЕРАТУРА

1. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении [Текст] / Леви-Брюль Л. – М., 1994.
2. Леви-Стросс К. Структурная антропология [Текст] / Леви-Стросс К. – М., 1983.
3. Фрезер Дж. Золотая ветвь [Текст] / Фрезер Дж. – М., 1978.
4. Тайлор Э. Б. Первобытная культура [Текст] / Тайлор Э. Б. – М., 1989.
5. Столяр А. Д. Происхождение изобразительного искусства [Текст] / Столяр А. Д. – М., 1985.
6. Токарев С. А. Религия в истории народов мира [Текст] / Токарев С. А. – М., 1986.
7. Мириманов В. Б. Первобытное и традиционное искусство [Текст] / Мириманов В. Б. – М., 1973.
8. История человечества: в 8 т. [Текст] / под ред. З. Я. Де Лаата. – М., 2003. – Т. 1.

Контрольні запитання

1. Де й коли існувала (чи існує) первісна культура?
2. Чому важливо вивчати первісну культуру?
3. Що таке міф як форма буття?
4. Яке місце займає людина в міфологічному космосі?
5. Назвіть основні форми міфологічних вірувань.
6. Що таке магія? До якого етапу розвитку людської свідомості ближча магія: до релігії чи до науки?
7. Яка картина світу складається в міфологічній свідомості?

8. Яке місце займає ритуал у процесі пізнання світу первісною людиною?
9. Маска та її роль у первісному ритуалі.
10. Які символи належать до архетипних і що вони означають?
11. Назвіть основні концепції походження мистецтва.
12. Які періоди розвитку первісного мистецтва можна виділити у верхньому палеоліті?
13. За якою типологічною схемою розвивається первісна художня культура?
14. Назвіть головні пам'ятки художньої культури епохи палеоліту.
15. Назвіть типологічні риси палеолітичних венер.
16. Як змінюється зображення людини в епоху мезоліту й неоліту? Назвіть пам'ятки цього мистецтва.

Ілюстративний матеріал (слайди)

1. Фетиш із цвяхами. Конго.
2. Алтайський бубон із зображенням Дерева Життя.
3. Ритуал в одному з африканських племен. Танець ряджених у масках-канага.
4. Голова бога війни Ку. Полінезія (Британський музей).
5. Маска. Розфарбоване дерево. Конго (Приватна колекція. Бельгія).
6. Трипільська кераміка. Орнамент. Неоліт.
7. Зображення на трипільській кераміці.
8. Натуральний макет у “Ведмежій печері”. Драхенлох в Альпах.
9. Ранньооріньякський контур.
10. Кінь і бики з печери Ласко (Франція).
11. Сцена з пораним бізоном. Печера Ласко.
12. Великий зал печери Ласко.
13. Розписи з печери Альтаміра (Іспанія).
14. Мамонти і дикі коні. Печера Капова (Урал, Росія).
15. Зображення руки (палеоліт).
16. Барельєф. Лоссель.
17. Венера з Дордоні (Франція).
18. Венера з Дольні-Вестонці (Чехія).
19. Віллендорфська Венера (Австрія).
20. Костьонківська Венера (Воронеж, Росія).
21. “Лучники, що б'ються”, “Жінки, що танцюють” – наскельний живопис, мезоліт (Іспанія).
22. “Жінка, що збирає дикий мед” – наскельний живопис, мезоліт (Іспанія).
23. Наскельний живопис з Іспанії (Сьєрра-Морена).
24. Зображення людини на прядці (Вологодська область, Росія).
25. Лось. Петрогліф (Росія).



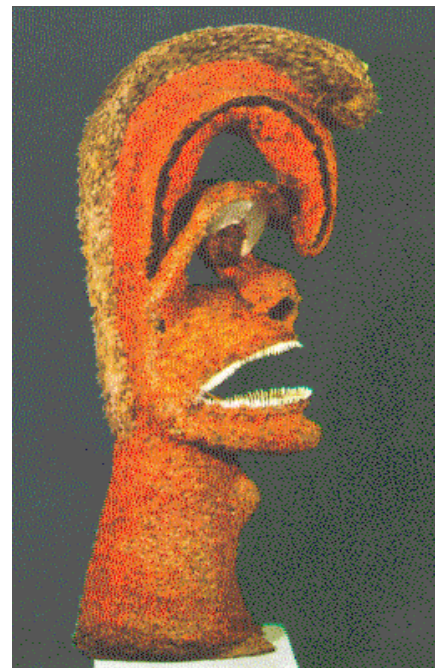
1. Фетиш із цвяхами. Конго. Африка.
(Музей Людини, Париж)



2. Алтайський бубон із зображенням
Дерева Життя



3. Танець ряджених у масках-канага.
Народність догон. Малі. Африка



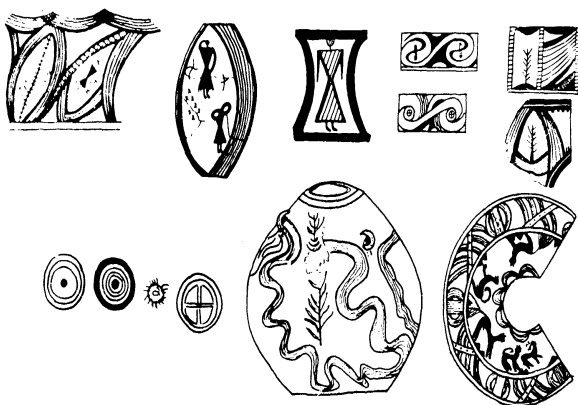
4. Голова бога війни Ку.
Мозаїка з пір'я, черепашок, собачих
зубів. Гавайські острови, Полінезія
(Британський музей)



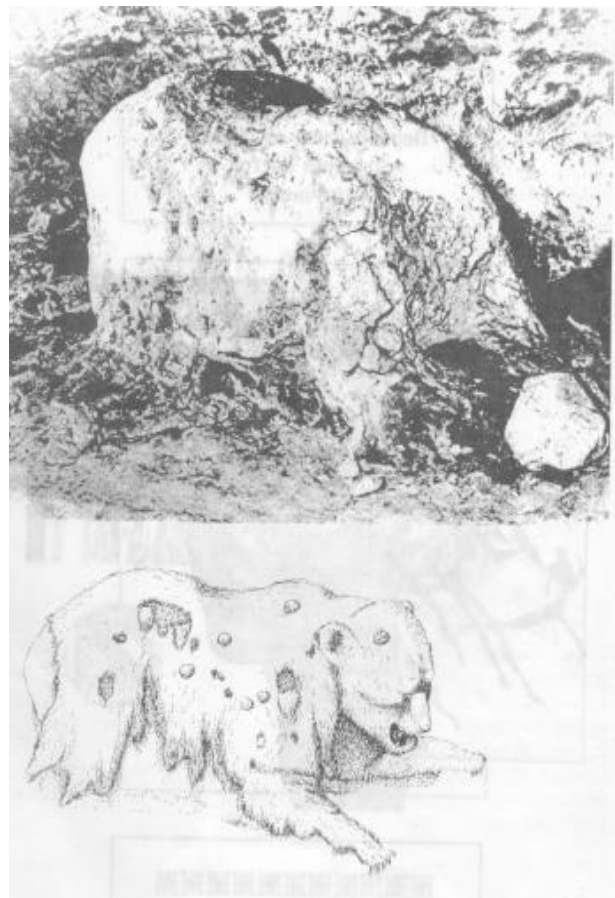
5. Маска. Розфарбоване дерево.
Конго. Африка
(Приватна колекція, Бельгія)



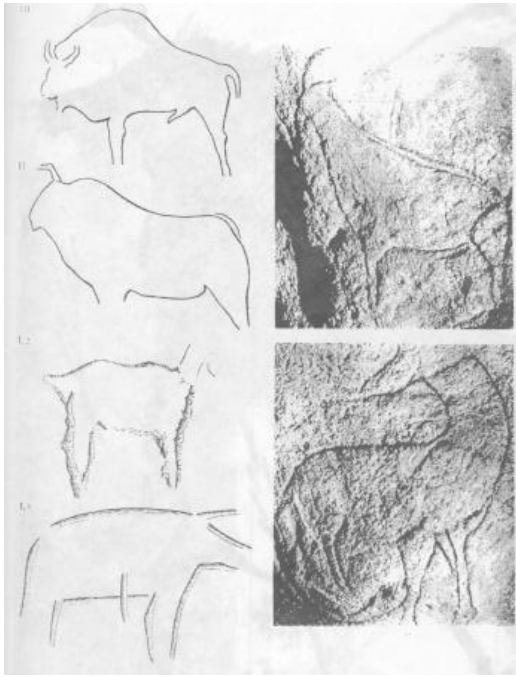
6. Трипільська кераміка. Орнамент. Неоліт



7. Зображення на трипільській кераміці



8. Натуральний макет у "Ведмежій печері". Драхенлох в Альпах



9. Ранньооріньякський контур



10. Кінь і бики з печери Ласко. Франція.
Близько 20 000 р. до н. е.



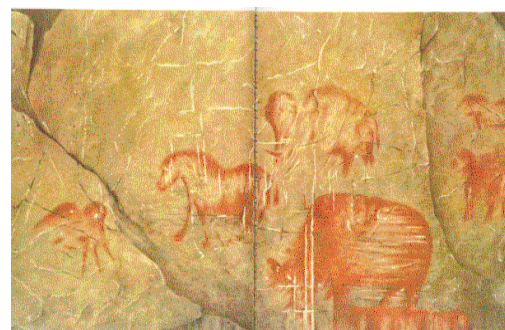
11. Сцена з пораним бізоном і носорогом. Печера Ласко. Франція. Верхній палеоліт



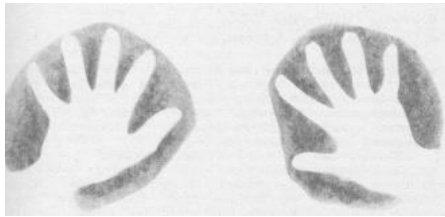
12. Великий зал печери Ласко. Франція.
Верхній палеоліт



13. Розписи з печери Альтаміра. Поранений бізон. Іспанія.
Верхній палеоліт



14. Мамонти і дикі коні. Печера Капова. Росія, Урал. Верхній палеоліт



15. Зображення руки. Департамент Од, Франція. Палеоліт



16. Барельєф. Лоссель. Департамент Дордонь, Франція. Верхній палеоліт



1



2

17. Венери з Дордоні. Франція.
1) Статуетка з Леспюга. Кістка.
Близько 20 000 р. до н. е.
2) Барельєф із Лосселя. Камінь.
Близько 19 000 р. до н. е.
(Париж, Музей Людини)



18. Венера з Дольні-Вестонці.
Випалена глина. Чехія.
Верхній палеоліт.
(Моравський музей, Брно)



19. Віллендорфська Венера. Австрія.
Вапняк. Висота 11 см.
Близько 30 000 р. до н. е.
(Відень, Музей природничої історії)



20. Костьонківська Венера.
Воронеж, Росія.
(Санкт-Петербург,
Музей Ермітаж)



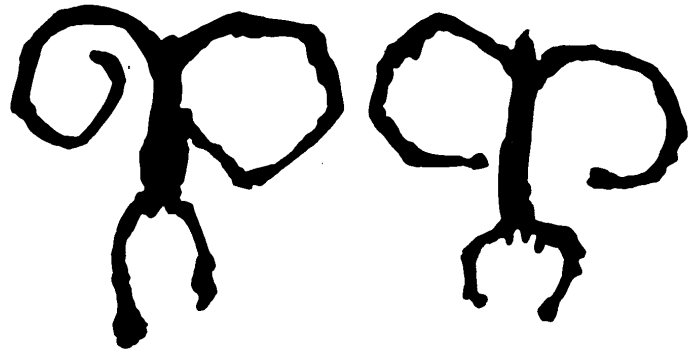
21. 1) “Лучники, що б’ються” –
наскельний живопис. Іспанія.
Мезоліт



21. 2) “Жінки, що танцюють” –
наскельний живопис. Іспанія. Мезоліт



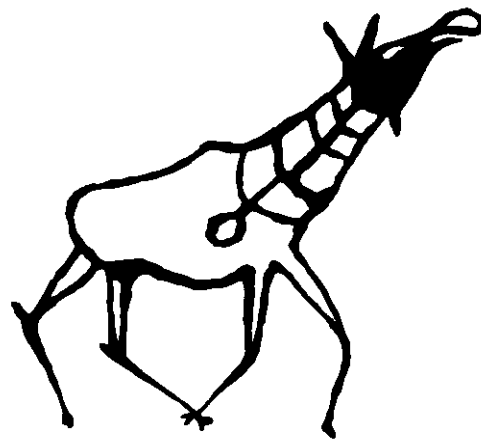
22. “Жінка, що збирає дикий мед” – наскельний живопис. Арана. Східна Іспанія. Мезоліт



23. Схематичне зображення людських фігур. Петрогліф. Ухтасар. Вірменія. Неоліт



24. Зображення людини на сучасній прядці. Вологодська область. (Приватна колекція, Москва)



25. Лось. Петрогліф. Ріка Том. Сибір. Неоліт

Розділ 4 КУЛЬТУРА СТАРОДАВНЬОГО СХОДУ. ЄГИПЕТ

Східна деспотія як соціальна основа культур Стародавнього Сходу

Стародавній Схід – батьківщина видатних культур, які створюються на базі міфологічного світосприйняття. Світ в уявленні стародавніх східних культур – це теж магічний космос, у якому людина відчуває себе лише малою часткою. Але цей космос не дорівнює космосу первісному. Чому? Справа в тому, що в первісній свідомості одухотворяються, обожуються лише сили природи, а в космосі культур Стародавнього Сходу обожується ще й могутність, влада деспотичної держави, що піднялася над людиною. Боги тепер – це й засновники світу, його будівники, і в той же час покровителі держави, яка мислиться як продовження божественного порядку.

Формою державного управління Стародавнього Сходу є *східна деспотія*, вона і створює соціальну основу давніх культур.

Духовна суть деспотії – ідеал абсолютної єдності, заперечення проявів індивідуальності й свободи людини. Ця духовна суть обумовлена природними чинниками: щоб зібрати багатий урожай, люди мусили об'єднати свої зусилля, а для об'єднання необхідне чітке адміністративне управління сільськогосподарськими громадами. У такій системі й формувалася культура.

Влада в такій державі не має суто світського характеру, бо і єгипетський фараон, і шумерський владика, і китайський імператор – це не тільки правителі, а й жерці, що уособлюють в собі божественну суть і самі називаються богами.

Перші держави виникають на Сході у IV–III тис. до н. е. на територіях Єгипту, Месопотамії, Індії.

Етапи розвитку єгипетської культури. Писемність єгиптян

Етапи розвитку єгипетської культури тісно пов'язані з історією держави.

Перші відомості про Єгипет ми знаходимо в Біблії та “Історії” давньогрецького історика Геродота, який у V ст. до н. е. відвідав Єгипет і записав багато спогадів про історію країни. Наукове вивчення історії та культури почалося в XIX ст., коли в 1812 р. англієць Юнг і француз Франсуа Шампольйон знайшли спосіб розшифрувати єгипетське письмо, і з того часу всі написи на стінах саркофагів, пірамід, вся єгипетська література стали доступними для дослідження.

Самі єгиптяни називали свою країну *Кеме*, що на семітській мові, близькій до давньоарабської і давньоєврейської, означає “чорна земля”. Таким чином вони підкреслювали родючість цієї землі на протилежність пустелі – “червоній землі”.

Власне, слово *Єгипет (Айгюптос)* грецького походження і являє собою змінене поетичне визначення давньої столиці Нижнього Єгипту Мемфіса – *Хет-на-Пта(х)*, тобто Фортеця бога Пта(ха). До речі, це був бог – покровитель мистецтв і ремесел.

Є ще одна назва для цієї країни, що дуже яскраво відбиває особливості її існування: Геродот назвав Єгипет “*Даром Нілу*”. І дійсно, все життя Єгипту і всі уявлення єгиптян про світ – це наслідок спостережень за цією рікою, що дає життя і робить землю чорною, родючою. Кожного року Ніл демонструє людині народження, життя і смерть і проходить у цьому розвитку цикл з трьох сезонів. Перший сезон – паводки з липня до листопада, коли внаслідок тропічних дощів Ніл розливається й затоплює всю країну, за винятком узгір’їв – природних чи штучних, де єгиптяни будували свої міста. Другий сезон – сівба (листопад – лютий). Ніл, коли спадає, залишає родючу землю, вкрити мулом. Третій сезон – жнива (березень – червень). І цей цикл повторюється щороку, демонструючи кругобіг життя і смерті. Необхідність об’єднатися на боротьбу з природою зумовлює відповідні форми управління в Давньому Єгипті. Спочатку територія поділялася на номи (області), які у 3200 р. до н. е. були об’єднані в державу (Нижній Єгипет зі столицею Мемфіс і Верхній Єгипет зі столицею Фіви). З цього часу історія та культура пов’язані з династіями єгипетських фараонів.

Виділяють такі періоди в розвитку Єгипту.

I. Раннє царство – неоліт 3200–2800 рр. до н. е. (1–2-ге династії).

II. Стародавнє царство – 2800–2400 рр. до н. е. (3–4-та династії).




III. Середнє царство – XXI–XVIII ст. до н. е. (11–13-та династії).

IV. Нове царство – XVI–XI ст. до н. е. (18–20 династії).

V. Пізнє царство – XI ст. – 332 р. до н. е., коли Олександр Македонський підкорив Єгипет. З 30 р. до н. е. держава стає провінцією Римської імперії. Імператриця Клеопатра вживає отруту, щоб не йти за колісницею переможця Октавіана Августа з мотузкою на шії.

Єгипет – це не тільки найдавніша імперія у світовій історії, але й країна, що дала один з перших зразків писемності. **Писемність** виникає на зламі IV–III тис. до н. е. і стає наслідком процесу формування ієрогліфічного письма з піктограми, тобто малюнкowego письма.

Виходячи з первісних уявлень про магічний зв’язок між зображенням (знаком) і предметом, давні єгиптяни в малюнках відтворюють слово. Так, дві хвилясті лінії були знаком води, чотирикутник – знаком дому (згадайте про первісні геометричні символи для кочових та осідлих народів); це були малюнки-образи.

Наприклад, рот , хліб , серце .

За допомогою образів зображувалися і дії (відчинені двері – це відкриття чогось; птах, що крокує, – мандрі), і поняття (істина – перо страуса).

Пізніше з’являються так звані фонетичні ієрогліфи, наприклад звук **A** позначався зображенням орла (на єгип. мові – *асне*). Так з’явилося змішане письмо – **ієратичне**, а для повсякденного використання ця система була скорочена і стала називатися **демотичною**.

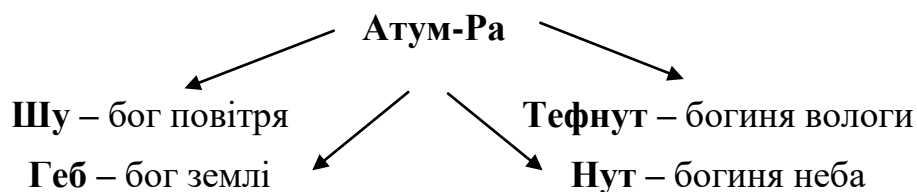
Оскільки етимологічно це було малюнкове письмо, ієрогліфи становлять важливу частину зображення у творах образотворчого мистецтва.

Вірування єгиптян і пантеон єгипетських богів

Вірування єгиптян зумовлені навколишнім світом. Початком життя була вода. Тож в усіх міфах, а ми будемо розглядати геліопольський, мемфіський, гераклеопольський міфи про створення світу, спочатку існувала тільки вода, первісний Океан, хаос, світ темряви. Коли піднялося сонце – Атум-Ра, воно витіснило густий морок. Саме Сонце й створює себе, інших богів, а потім уже людину (*космогонія дорівнює теогонії*).

Сонце займає в пантеоні єгиптян головне місце, це творець, воно має багато імен: Ра, Атум, Хепрі, Атон і ін. (усього їх 74). Хепрі – ранкове сонце; Ра – сонце полудня; Атум – вечірнє сонце.

Єгипетські міфи по-різному розповідають про створення світу і богів, але спільне те, що головним був бог сонця і він створив інших богів, а також те, що процес створення людини не розглядається як головний, тому що людина в міфологічному космосі – лише частка природи. Спочатку Ра-Атум створює першу пару богів, які уособлюють стихії і два божественних устої, що втілюють у собі фізичний устрій світу: чоловічу й жіночу основи. Це боги Шу і Тефнут. Вони, у свою чергу, створюють нову пару: Геб і Нут. Піраміду можна уявити так:



А вже ці боги дали життя наступному поколінню богів, які стояли ближче до людини в багатьох сферах: боротьба за владу, заздрість тощо. Це були дві сестри й два брати, що одружилися: Ісіда, Нефтіда, Осіріс, Сет (вони вважалися богами родючості). Існувала *еннеада* (дев'ятка) головних богів Єгипту, яку очолював Ра-Атум. Його культ народився в Геліополі (місто Сонця), а потім, у часи п'ятої династії, поширився на весь Єгипет.

Крім цієї еннеади, до пантеону входили ще багато богів: кожен ном, а їх було 42, мав свого бога. Були богині, що уособлювали око Ра, – це дочки Сонця (зображувалися як жінки з головами лева).

Слайд 1

Сохмет – грізне око Ра (богиня війни).

Тефнут – улюблене око Ра (волога).

Хатор – сонячне око Ра (богиня любові, музики, розваг).

Також існували: богиня істини *Маат*, бог мистецтва *Птах* та ін.

У зображеннях богів виявляються тотемістичні риси. *Міфологія Єгипту взагалі мала зооморфний характер*, тобто боги зображувалися напівлюдьми, напівтваринами або рослинами. Можна виділити такі архетипові рослини, зображення яких трапляються дуже часто (єгиптяни вважали їх

священими предками): *лотос* – сакральна квітка, за легендою, бог Ра народився з лотоса і освітив землю; *пальма, дерево ішед* (схоже на акацію).

Сакральні тварини, птахи: *сокіл, жук-скарабей, змії-урей, птах ібіс (Бену)* та ін.

Слайд 2

Ра зображувався як сокіл або з головою сокола.

Слайд 3

Хепрі (ранкове сонце) мав голову жука-скарабея або диск над головою із зображенням скарабея.

Слайд 4

Анубіс, покровитель померлих, що готує тіло до бальзамування, тобто виймає внутрішні органи, мав вигляд людини з головою шакала.

Слайд 5

Тот, бог потойбічного світу, Місяця, що записує результати суду Осіріса, зображувався з головою ібіса (Бену).

Слайд 6

Хнум, бог, що створив людей з глини на гончарному крузі, мав голову барана.

Слайд 7

Слайд 8

Дуже часто бог сонця Ра, батько фараона, зображувався з сонячним диском над головою, обвитим змієм-уреем. Урей (кобра) як знак Ра стане важливою частиною головного убору фараонів – хустки клафта. Урей – це третє око Ра, символ захисту вінценосного бога. Змії захищає і фараона.

Слайд 9

Заупокійний культ займає центральне місце у віруваннях єгиптян і ґрунтується на вірі єгиптян у вічне життя, індивідуальне безсмертя. Він спирається на уявлення (а вони теж походять з анімістичних вірувань), що вмирає тільки тіло – *каї*, а залишаються безсмертними інші іпостасі людини: ім'я – *рен*, душа – *ба* (відлітає у вигляді птаха), двійник або життєва сила – *ка*. Вони продовжують життя після смерті людини. Щоб вони жили, їх треба увіковічити: 1) написати ім'я; 2) намалювати сцени з життя, щоб *ка* могла впізнати тіло, яке вона залишила; 3) дати їм обереги для подорожей загробним життям.

Слайд 10

Роль оберегів відігравали магичні формули, які захищали мертвих від загробних чудовиськ.

Слайд 11

Ці формули писали в епоху Стародавнього царства (XXVIII–XXIV ст. до н. е.) у текстах пірамід, в епоху Середнього царства (XXI–XVIII ст. до н. е.) – в текстах саркофагів, у часи Нового царства (XVI–XI ст. до н. е.) – на суво-ях папірусу. Найбільш відомою книгою цього періоду є “Книга мертвих”, яка містить 200 магичних формул і сценарій похоронного ритуалу з реплі-ками всіх персонажів (розд. 151, 125). Це було справжнє драматичне дійст-во, театр, спектакль, в якому брали участь і мумія померлого, і жерці, що виконували ролі богів, і ушебті, і родичі померлого.

Головним володарем потойбічного, загробного світу був Осіріс, бог, що уособлював відродження всього живого після смерті, родючість, вічне життя природи. За уявленнями єгиптян, коли людина вмирала, на неї чекав суд Осіріса (загробний суд над душами померлих). Участь у суді брали: Осіріс, боги 42 номів, **Анубіс** (шакал), який готував тіло до бальзамування, Тот, що записував результати суду. А суд полягав у тому, що на терезах важили серце померлого. На одну шальку клали серце померлого, на другу – богиню істини Маат.

Слайд 12

Якщо серце було легшим або важчим, ніж Маат, душу засуджували й вона ставала здобиччю пекельного чудовиська. Коли ж вона дорівнювала Маат, то потрапляла на “*Поля Іару*” – поля очерету, які вважалися в єгип-тян аналогом раю (згадайте Єлисейські Поля). Там людина повинна була виконувати всі сільськогосподарські роботи. А щоб вона могла все зробити, їй потрібні були помічники – ушебті (їх статуетки клали в саркофаг).

Слайд 13

Художня культура Стародавнього Єгипту та її зв'язок із заупокійним культом

Художня культура Стародавнього Єгипту, як і культура взагалі, обу-мовлена заупокійним культом і соціальним устроєм. Усе життя людини на землі було лише короткою підготовкою до вічного життя, для якого потрібно: збудувати дім, зберегти своє ім'я (рен), душу (ба), життєву силу (ка). Тому і архітектура, і образотворче мистецтво, і правові норми, і матеріальна ку-льтура підпорядковувались цій ідеї.

Єгипетська концепція космосу яскраво втілена в пам'ятках архітектури. Подібно до того, як змінювалися уявлення єгиптян про земне і небесне як єдиний космос, храми і гробниці не тільки системою ритуальних розписів, але й формою архітектури були пов'язані з осмисленням неба і землі, являючи собою модель однієї і другої сфер.

Дім для померлого – усипальниця – мав форму піраміди. Є арабське прислів'я: “Все на землі боїться часу, але час боїться пірамід”. Довгий час піраміди будували для себе лише фараони, які вважалися живими богами. Піраміда була символом зв'язку земного і небесного, фараона і бога. Ось чому вона мала символічну форму – шлях до неба.

Найдавніша з пірамід – *піраміда Джосера* (XXVIII ст. до н. е. – Стародавнє царство, архітектор Імхотеп) мала вигляд “сходів до неба”, кожний поверх-сходинок називався “мастаба”. Висота піраміди дорівнювала 60 м. Усі наступні піраміди, а їх у Єгипті близько 80, вже злітали прямо до неба, без сходинок, маючи за основу “золотий переріз” (основа – квадрат, а сторони сходяться в одній точці, як життя фокусується в обожуванні фараона).

Слайд 14

Три славнозвісні піраміди в Гізі:

1) найбільша з них піраміда *Хеопса* (Хуфу), її площа – 55 тис. м², висота – 146 м, довжина сторін – 235 м, блоки мали вагу від 2,5 до 15 т, всередині можна розмістити будь-який європейський собор;

Слайд 15

2) піраміда *Хефрена* (Хафра) з *великим Сфінксом*, який має тіло лева, а голову людини. Довжина Сфінкса – 57 м, висота – 20 м. Висота піраміди – 143,5 м;

Слайд 16

3) піраміда *Мікеріна* (Менкаура) має висоту 66,5 м.

Слайд 17

Піраміда – це гробниця, де поховальна камера – найменше, але найголовніше приміщення, засипане камінням, до якого веде довгий коридор-лабіринт.

В епоху Нового царства з'являється багато храмів на честь богів. Найвідоміші – *храми Амона-Ра в Луксорі та Карнаці* (XVII–XVI ст. до н. е.). Від Луксора до Карнака було прокладено алею сфінксів довжиною 2 км. Головна архітектурна прикраса храмів – колони, в Луксорі їх було 151, у Карнакському храмі – 270. Колони мали вигляд величезних рослин.

Наприклад, капітелі храму в Луксорі виконано у вигляді квітів папіруса.

Слайд 18

Колонний зал у Карнаці – найбільший у світі, він налічує 134 колони. Як писав Геродот, на капітелі могли розташуватися 100 осіб, а п'ятеро людей не могли обхопити одну колону. Колони стоять у 16 рядів, висота центральних із них – 23 м.

В образотворчому мистецтві склався чіткий **канон**, що зберігався протягом майже 30 століть: канон пропорцій, кольорів, іконографії. Канон у **живописі** включав таке.

1. Зображення людини являло собою розпростерту фігуру: голова, ступні ніг, руки – у профіль; торс, око – у фас.

Слайд 19

2. Фронтальне зображення.

3. Ієрогліфічні написи відіграють роль образотворчого засобу.

Слайд 20

4. Зображення розташоване рядками, ніби на кінострічці з особливою перспективою: що вище – то далі.

Слайд 21

Скульптура теж канонічна.

1. Фронтальність, симетрія, статика.

2. Канон кольорів: фігура чоловіка фарбується світло-коричневим кольором, жінки – рожевим; волосся – чорне, одяг – білий.

3. Скульптура становить єдине ціле з блоком, з якого вироблено фігуру.

Слайд 22

4. Два різновиди скульптур: людини, що стоїть, і фігура людини, що сидить, тримаючи руки на колінах.

Слайд 23

5. Портретна схожість.

Слайд 24

В епоху Нового царства зображення стають більш вишуканими, граціозними, посилюється декоративність. У зображеннях царів відчувається відхід від героїзації, акцентується простота і натуральність (статуя Ехнатона-Аменхотепа IV–XIV ст. до н. е.).

Слайд 25

Правління цього фараона – найцікавіший етап в історії Нового царства. Аменхотеп став називати себе Ехнатомом – “Духом Атона”, а цього бога проголосив єдиним для Єгипту. Ехнатон переніс столицю з Фів у місто

Ахетатон (“Горизонт Атона”), де зараз розташована Тель-Амарна, тому й весь період єгипетської культури, пов’язаний з Ехнатомом, називається амарнським. До амарнського періоду належать і відомі скульптурні портрети цариці Нефертіті.

Слайд 26

Музична культура Єгипту відома з непрямих свідчень: розписів, рельєфів (відомий рельєф “Плакальниці”, де є зображення музикантів). У музеях світу зберігаються екземпляри давньоєгипетської арфи (Флорентійський музей), набла (Берлінський музей), дерев’яної флейти (Флоренція і Лувр). За цими непрямыми свідченнями можна зробити висновок, що в Єгипті розвивалася народна, храмова музика і музика палаців. Більшість дослідників вважає, що музика була одноголосною.

Література Стародавнього Єгипту різноманітна за формою і змістом. Тут народилася лірична поезія, сформувався її головні теми і жанри: ліричні пісні, гімни, ранкові пісні. З міфами пов’язаний жанр казки (“Казка про двох братів”, “Казки папіруса Вестхар”).

З текстів пірамід і саркофагів, де фіксувалося ім’я, посада, а потім і події з життя померлої людини, виник жанр автобіографічної повісті (“Історія Сенухе”).

У філософських творах розглядалися питання смерті та безсмертя: “Пісня арфіста”, “Бесіда розчарованого зі своєю душею”. Повчання присвячувалися питанням моралі: “Повчання Імхотепа”, “Повчання Джедефхора”, “Повчання Птахотепа”.

Єгипетська література вплинула на давньоєврейську Біблію (ТаНаХ), лірику греків і римлян, обумовивши розвиток світової літератури.

Пам’ятки художньої культури Єгипту

Казки і міфи Стародавнього Єгипту. Єгипетська поезія і проза. Піраміди в Гізі. Храм у Карнаці. Великий Сфінкс. Статуя писаря Каї. Статуя “Сільський староста”. Статуї Рахотепа і його дружини Нефрет. Рельєф “Тутанхамон з дружиною в саду”. Портрет Ехнатона і Нефертіті. Рельєф “Дочки Ехнатона”.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дмитриева Н. А. Искусство Древнего мира [Текст] / Н. А. Дмитриева, Н. А. Виноградова. – М., 1989.
2. Древний Восток. Всемирная галерея [Текст]. – М., 1996.
3. Липинская Я. Мифология Древнего Египта [Текст] / Липинская Я. – М., 1983.
4. Матье М. Э. Искусство Древнего Востока: серия “Памятники мирового искусства” [Текст] / Матье М. Э. и др. – М., 1968.
5. Немировский А. И. Мифы и легенды Древнего Востока [Текст] / Немировский А. И. – М., 1994.

6. Померанцева Н. А. Эстетические основы искусства Древнего Египта [Текст] / Померанцева Н. А. – М., 1985.

7. Мировая культура. Шумерское царство. Вавилон и Ассирия. Древний Египет [Текст]. – М., 2000.

8. История человечества [Текст] : в 8 т. / под ред. А. Х. Дани и Ж.-П. Моэна. – М., 2003 – Т. 2.

Контрольні запитання

1. Коли розпочалося наукове дослідження єгипетської культури?
2. Яка етимологія слова “Єгипет”?
3. Назвіть періоди розвитку єгипетської культури.
4. Що означали єгипетські ієрогліфи?
5. Як зооморфний характер єгипетської міфології обумовив іконографію єгипетських богів?
6. З чого складався заупокійний культ?
7. Як художня культура Єгипту залежала від заупокійного культу?

Ілюстративний матеріал (слайди)

1. Зображення богині Сохмет. Тексти пірамід. XVIII династія. (Варшава, Національний музей).
2. Зображення Ра.
3. Зображення Хепрі з диском над головою. Тексти саркофагів. XXI династія. (Каїр, Єгипетський музей).
4. Зображення Хепрі-скарабея. Саркофаг з Дейр-аль-Медіна. XXI династія. (Варшава, Національний музей).
5. Зображення Анубіса. Розфарбований камінь. XXII династія. 1085–936 рр. до н. е.
6. Зображення Тота. Барельєф. V–VI династія. 2475–2195 рр. до н. е.
7. Зображення Хнума. Папірус Бремпер-Рінд.
8. Зображення бога Ра з урєєм.
9. Золота маска Тутанхамона.
10. Ритуальна композиція з гробниці Сенеджема.
11. Жителі загробного царства. Віньєтка з “Міфологічного папіруса Джед-Хонсу-Нуф-анха”.
12. Суд Осіріса. “Папірус Битомський”. I ст. до н. е. (Варшава, Національний музей).
13. Ушебті.
14. Піраміда Джосера.
15. Піраміда Хеопса.
16. Піраміда Хефрена.
17. Піраміда Мікеріна.
18. Колони храму в Луксорі. Кінець XV ст. до н. е.
19. Рельєф з гробниці візира V династії Птахотепа.
20. Стела Хунена.
21. Статуя Рахотепа і Нефрет. IV династія. Близько 2600 р. до н. е.

22. Статуя писаря Каї. З гробниці Каї в Саккарі. V династія. Середина III тис. до н. е. (Париж, Лувр).

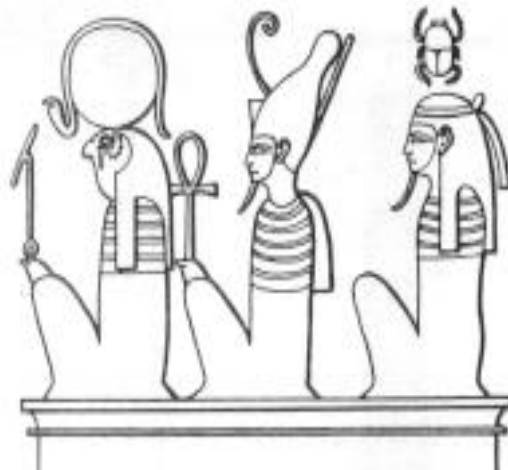
23. Статуя “Сільський староста”. (Каїр).

24. Статуя Ехнатона. XIV ст. до н. е.

25. Портрети цариці Нефертіті. Близько 1360 р. до н. е. (Берлін, Музей Єгипту).



1. Зображення богині Сохмет. Тексти пірамід. XVIII династія. (Варшава, Національний музей)



2. Зображення Ра. Ра-Атум-Хепрі



3. Зображення Хепрі з диском над головою. Тексти саркофагів. XXI династія. (Каїр, Єгипетський музей)



4. Зображення Хепрі-скарабея. Саркофаг з Дейр-аль-Медіна. XXI династія. (Варшава, Національний музей)



5. Зображення Анубіса. Розфарбований камінь. XXII династія. 1085–936 рр. до н. е.



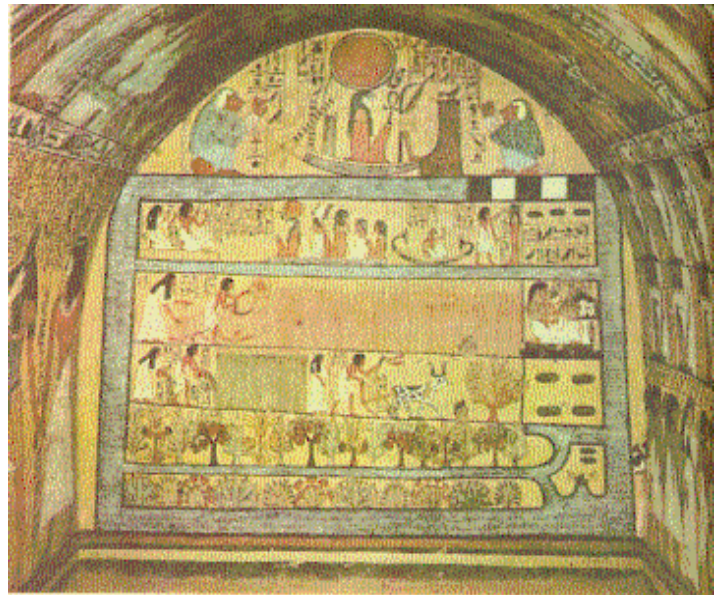
6. Зображення Тота. Барельєф.
V–VI династія. 2475–2195 рр. до н. е.



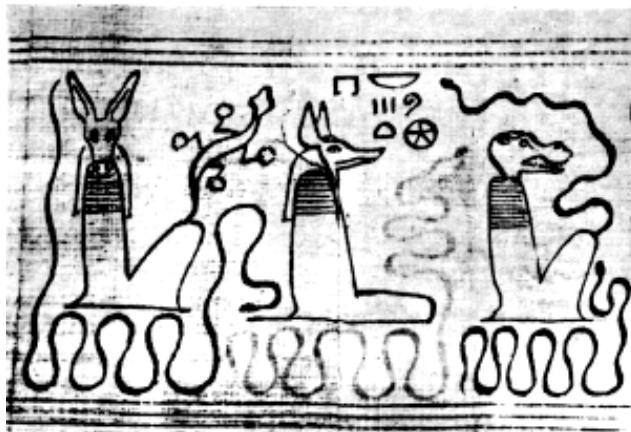
7. Зображення Хнума.
Папірус Бремпер-Рінд



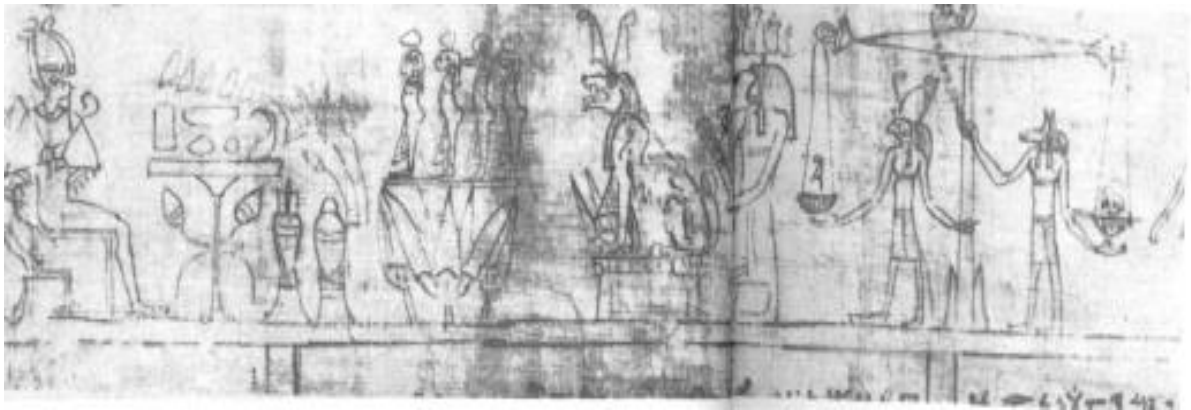
9. Золота маска Тутанхамона



10. Ритуальна композиція з гробниці Сенеджема



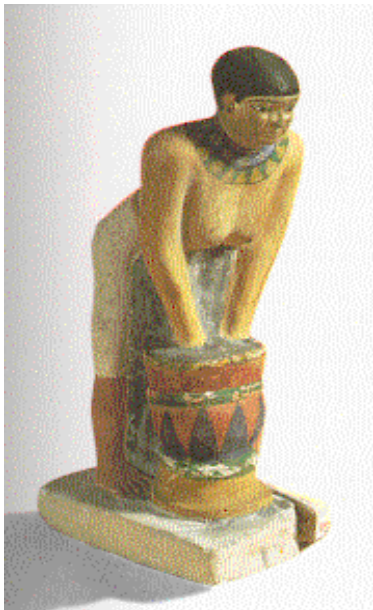
11. Жителі загробного царства. Віньєтка з “Міфологічного папіруса
Джед-Хонсу-нуф-анха”



12. Суд Осіріса. “Папірус Битомський”. I ст. до н. е. (Варшава, Національний музей)



12а. Суд Осіріса. “Книга померлих”. Папірус. XXI династія



13. Ушебті



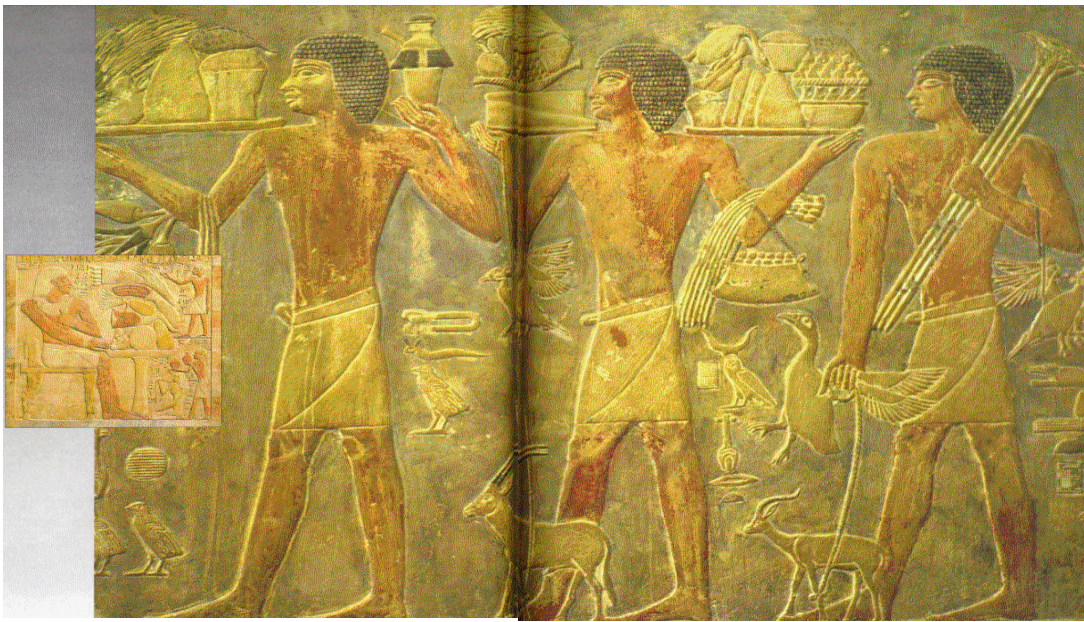
14. Піраміда Джосера



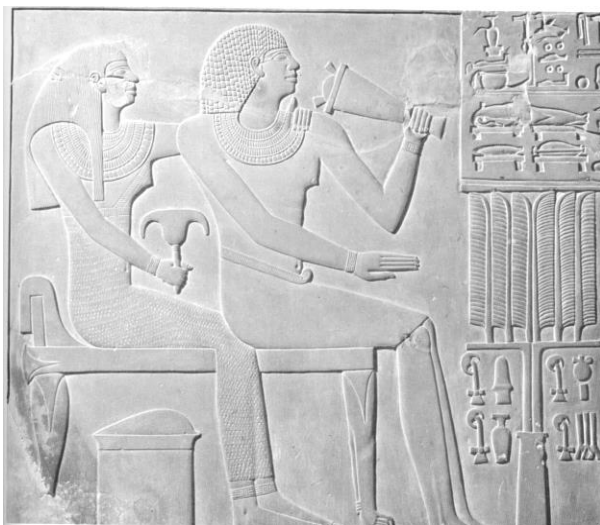
14–17. Піраміди Гізи: Джосера, Хеопса, Хефрена, Мікеріна



18. Колони храму в Луксорі



19. Рельєф з гробниці візира V династії Птахотепа



20. Стела Хунена. XXI ст. до н. е. (Москва, Музей ім. О. С. Пушкіна)



21. Статуї Рахотепа і Нефрет. IV династія. Близько 2600 р. до н. е.



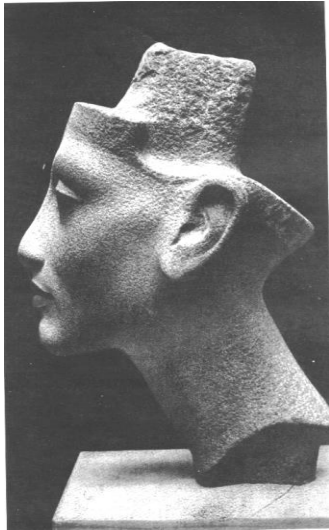
22. Статуя писаря Каї.
З гробниці Каї в Саккарі. V династія. Середина III тис. до н. е. (Париж, Лувр)



23. Статуя “Сільський староста”. (Каїр)



24. Статуя Ехнатона (Аменхотепа IV) з храму Атона в Карнаці. XIV ст. до н. е.



25а. Голова цариці Нефертіті. З Амарни.
Початок XIV ст. до н. е. (Берлін, Державний музей)



25б. Голова цариці Нефертіті.
З Амарни.
Початок XIV ст. до н. е.
(Каїр, Єгипетський музей)



25в. Голова цариці Нефертіті. З Амарни. Початок XIV ст. до н. е.
(Берлін, Державний музей)

Розділ 5 КУЛЬТУРА СТАРОДАВНЬОГО СХОДУ. МЕСОПОТАМІЯ

Історія державності Месопотамії

У Південній Азії особливо зручною для землеробства була природно-історична область між Тігром і Євфратом, яку стародавні греки називали Месопотамією (Межиріччя, рос. Двуречье). Саме тут зародилася характерна для Стародавнього Сходу сільськогосподарська цивілізація й утворилися ранні форми державності.

Від самого початку ця цивілізація складалася з двох частин – Шумеру на півдні (шумери – це стародавній індоєвропейський народ, який прийшов на південь Месопотамії з гірських районів Еламу) та Аккаду в центрі (аккадці – семітські племена з сирійсько-месопотамського степу). На території Месопотамії багато разів змінювалися державні утворення: Шумер, Аккад, Вавилон, Ассирія, Хеттська держава, Іран та ін.

Першим державним утворенням був Шумер, але це умовне поняття, бо держави з такою назвою не було. Близько 3000 р. до н. е. на цій території виникли міста-держави, якими управляли царі-жерці: Ур, Урук, Лагаш, Ніппур.

Слайд 1

У 2234 р. до н. е. правитель Аккаду Саргон Давній підкорив більшу частину Межиріччя, об'єднав міста в державу і заснував династію, що правила 150 років. Упродовж XX–XVII ст. до н. е. наймогутнішим державним утворенням тут стає Вавилон, розквіт якого припадає на XVIII ст. до н. е. – часи правління старовавилонського царя Хаммурапі, відомого своїм законодавчим кодексом (“*Закони Хаммурапі*”, що включали 282 статті, вирізьблені на чорному базальтовому стовпі, які відбилися і в 10 біблійних заповідях). Ці закони вперше в історії людства зафіксували інститут приватного права і не тільки вважалися взірцем для всієї вавилонської культури, а й були покладені в основу римського приватного права, на якому базується все сучасне цивільне право (Закони Хаммурапі на 23 століття старіші за римське приватне право).

Протягом XIV–VII ст. до н. е. тут сформувалася Ассирійська держава. Її розквіт припадає на VII ст. до н. е., коли Ассирія підкорила собі майже всю Передню Азію, стала однією з “великих імперій” Стародавнього Сходу. Але в цьому ж столітті, за часів царя Ашшурбанапала (669–630 рр. до н. е.), відомого як засновника найдавнішої бібліотеки з 25 тис. клинописних таблиць, держава пережила кризу і підкорилася нововавилонському цареві Навуходоносору. Настала епоха Нововавилонського царства (605–562 рр. до н. е.) – епоха Навуходоносора. Однак у 538 р. до н. е. Вавилонію було завойовано вже персами. Іранську державу підкорив у 332 р. до н. е. Олександр Македонський.

Отже державність Месопотамії трохи молодша за єгипетську. Єгипетська культура була єдиною, канонічною протягом 30 століть, а культура

Месопотамії – це культура різних держав і різних народів, вона змінювалася. І коли одна держава підкоряла собі іншу внаслідок боїв, держава-переможниця знищувала культурні цінності переможених.

Проте ці різні культури мали спільні риси, які суттєво відрізняли месопотамську культуру від єгипетської. Здебільшого культуру Месопотамії визначають як вавилонську, водночас вавилонська була спадкоємицею шумеро-аккадської культури. Саме тому важливо зрозуміти типологічні риси культури Месопотамії.

Писемність

Культура Месопотамії, як і культура Єгипту, народилася в епоху неоліту і так само мала дуже важливий знак культурної тріади – писемність, яка виникла, може, й раніше, ніж в Єгипті. Але писемність шумерів відрізнялася і за формою, і за способом запису, що обумовлювалися природою.

Природа була свавільною: дві ріки розливалися несподівано, йшли дощі, які руйнували дамби, затопляли посіви, перетворюючи тверду поверхню землі в море грязюки. Природа руйнувала все, що робила людина. Однак шумери змогли прокласти іригаційні канали, висушити болота, виробити з глини цеглу.

Саме глина й болотні рослини і стали тими матеріалами, що застосовувалися для письма. Нічого не маючи навкруги, крім болота і глини, шумери почали писати на глиняних табличках (або таблетках) очеретяними паличками. Спочатку це була, як у єгиптян, піктограма (малюнкове письмо). Потім вони створили більш зручну форму – клинопис. Але ця форма писемності теж досить важка, бо таблички були маленькі, клиноподібні значки ліпилися один на один і відрізнялися часто лише глибиною клину. Читач мусив добре вдивлятися в знаки. Це було **складове письмо**, клин дорівнював складові.

Слайд 2

З книги Крамера, найвидатнішого шумеролога у світі, можна дізнатися про спеціальні школи для писарів. Це були світські школи та школи для жерців, де навчалися хлопці, іноді дівчата-жриці. Писар – важлива посада, бо він, як і в Єгипті, вів документи, бухгалтерію. Тобто писемність у шумерів народилася з практичних потреб. Наприкінці III тис. до н. е. почали записувати молитви, релігійні твори. І тільки з II тис. до н. е. у Вавилонії розвинулася багата літературна й наукова писемність. Розшифрував це письмо Фрідріх Шпігель.

Самуел Крамер, американський шумеролог (народився 1897 р. під Києвом, а 1905 р. батьки, рятуючись від єврейських погромів, поїхали до Америки), у книжці *“Історія починається в Шумері”* доводить, що багато речей шумери зробили вперше в історії світової культури:

– склали астрономічні календарі та правові кодекси; шумерське право стало зразком для складання законодавства наступних цивілізацій;

– тут було винайдено арифметику і зародилася геометрія, для обчислення використовувалися таблиця множення, дроби, квадратні та кубічні корені;

– виготовили колесо;

– мали досить розвинену систему освіти;

– запровадили двопалатний парламент;

– створили легенду про рай і потоп;

– спробували розповісти про страждання і смиренність. Поема “*Людина та її божество*” оповідає, що людина у своїх стражданнях може сподіватися тільки на своє божество, тобто ангела-охоронця, якому й треба служити.

Релігійні уявлення жителів Межиріччя

Вавилонську культуру, що була спадкоємницею шумеро-аккадської, пов’язували з шумерами спільні уявлення про виникнення світу (космогонія) та спільна теогонія (виникнення богів). У вавилонян, шумерів, аккадців боги мали навіть схожі імена й однакові функції.

І шумери, і вавилоняни вважали (подібно до єгиптян), що все народилося з водяного хаосу. Але для них головним стає не сонячний бог, а бог Неба – Ан, Кі – богиня Землі. Всесвіт вони називають Ан-Кі (тобто Небо-Земля). Ці два елементи роз’єднуються третім, який має центральне значення для шумерів і зветься Енліль, або Ліль (повітря, вітер – атмосфера). З Енліля народжуються і зірки, і сонце, і місяць, але він головний. Є ще одна важлива стихія, силу якої відчували на собі шумери. Це вода – Енкі.

Пантеон шумеро-вавилонських богів являв собою щось подібне до зборів, де головував Енліль, далі за рангом ішли сім богів, “що вершили долі”, так звані аннуаки (тобто сини й дочка Ану), а вже потім ще п’ятдесят “великих богів”. Якщо в Єгипті була еннеада, то тут – “сімка” богів.

Імена богів у шумерів і аккадців схожі:

Ан – Ану,

Енліль – Еліль,

Енкі – Єйя,

Нанна – Сін (бог Місяця),

Інанна – Іштар (богиня кохання).

Міфологія вже була антропоморфною, тобто богів уявляли в образі людей, що одружувалися, хворіли, їли, пили і навіть умирили.

Художня культура Месопотамії

Художня культура обумовлена релігійними уявленнями.

Змінюються погляди людини на сенс життя і на богів. Якщо для єгиптян характерна віра у вічне життя, і головне було створити для себе дім для вічного життя – гробницю (піраміду), то для жителів Месопотамії головна мета життя – служіння своєму божеству. А це означало, що треба перш за все

побудувати дім для бога – святилище. У міфі “Гора небес до землі” розповідається, як Енліль будує собі храм. Таким храмом і стала головна форма культової архітектури шумерів – **зикурат**. Він мав три або сім ярусів (символізуючи трьох головних богів або сім аннунаків), був чимось схожий на піраміду Джосера: “сходи до неба” і сходинок були важливою частиною архітектурного вирішення. Кожний “поверх” мав свій колір: чорний (бітум) – нижній; колір цегли-сирцю – середній; білий та червоний – верхній. У верхній частині споруди містилося святилище із синьої глазурованої цегли, яке вважалося “домівкою бога”.

Слайд 3

У святилищі ставили ліжко, стіл, стілець і кожної ночі там залишали їжу для бога і добродіє, цнотливу жінку для його обслуговування (Геродот з цього іронізував). Туди могли входити тільки жерці, і вони використовували святилище для астрономічних спостережень.

Отже, не заупокійний культ, а добродіє життя на землі й вірне служіння своєму богові – це ідеал шумерів і вавилонян, які вважали, що ніколи не вмирає тільки бог.

Кожне місто мало свій зикурат на честь бога – покровителя міста.

Найбільш відомий зикурат Мардука – бога Вавилону. Він відомий за біблійною легендою про Вавилонську вежу. Це **зикурат Етеменанки** (*Дім радощів землі до небес*), збудований за часів Навуходоносора II, у Нововавилонському царстві (605–562 рр.). Це була грандіозна споруда, яку описав Геродот: сім ярусів, нижній квадрат – 91×91 м, висота першого ярусу – 33 м, загальна висота – 90 м. Завершувався зикурат храмиком із синьої цегли із золотими рогами бика, що сяяли на сонці.

Слайд 3

Зикурат Етеменанки належав до архітектурного ансамблю міста Вавилону, куди, окрім нього, входили: 4 комплекси оборонних мурів (бо тоді місто мало бути фортецею) з вежами-контрфорсами, з 8 брамами-бастіонами; головна процесійна **дорога богині Іштар** зі **славнозвісними воротами** (стіни були такі широкі, що на них, як свідчив Геродот, могли роз’їхатися дві колісниці); два палаци Навуходоносора, 53 храми і висячі сади Семіраміди (вавилонська цариця Шаммурамат) – одне із семи чудес світу. Сади були розташовані на цегляних склепіннях, що йшли уступами, зрошувалися за допомогою величезного водопідіймального колеса, яке крутили раби-полонені.

Слайди 4, 5

Найбільш розвинутим різновидом мистецтва була **скульптура**, що знову відродила магічний образ звіра. Архетиповими для вавилонян були два звірі: бик та лев, адже і в молитовних гімнах Межиріччя лютість богів порівнювалася з лютістю лева, а могутність – з могутністю бика.

Ці теми простежуються скрізь: у надвишку арфи із зикурата в Урі, у посуді з зображенням биків і левів, у крилатих биках з палацу Саргона II, є лев і на воротах богині Іштар.

Слайди 6–8

Славнозвісний *рельєф “Велике левине полювання”* (з палацу Ашшур-банапала, Ассирія, VII ст. до н. е.) з яскравими фігурами пораненого лева та вмираючої левиці – шедевр світового рівня.

Слайд 9

Малі пластичні форми менше збереглися, бо зникали під час нескінченних війн. Найчастіше знаходять невеличкі фігури з різних порід каменю, це так звані *адоранти* – ті, що моляться. Як і з палеолітичними венетами, тут є символізація зображення й типологічні риси:

- 1) схематичні фігури, тіла;
- 2) обличчя-маска;
- 3) величезні очі, інкрустовані кольоровим камінням (алебастрова статуетка Ебіх-іля, мармурові статуетки з Тель-Асмара).

Залишається канон рядкового зображення (*“Штандарт з Ура”*, III тис. до н. е.).

Слайди 10–12

Література, як і в Єгипті, складається з міфів, які розшифровують і досі. Саме шумери започаткували літературу міфологічного змісту, створивши в XXIII–XXII ст. до н. е. першу *героїчну поему “Епос про Гільгамеша”*, її перші записи виконали аккадці в XIX–XVIII ст. до н. е. Це спільний шумеро-аккадо-вавилонський епос – поема, записана на 12 табличках. Прообразом Гільгамеша був п’ятий правитель першої династії Урука Більгамес, обожнений після смерті.

Головна ідея поеми: людина не може бути безсмертною, але, якщо після смерті залишаються справи, звершення людини, її ім’я назавжди залишається безсмертним у пам’яті поколінь. Смерть – це зло, але вона не може перекреслити того, що створила людина. І саме у справах людини виявляється її безсмертя.

Можна сказати, що образи й сюжети вавилонської міфології, в яких відбилася культура Месопотамії, через біблійну літературу й живопис увійшли до скарбниці християнської духовності.

Пам’ятки художньої культури Месопотамії

Епос про Гільгамеша, Міфи Межиріччя: “Гора небес до землі”, “Енкі і Всесвіт”, “Інанна та закони “ме”. “Зикурат бога місяця Нанни в Урі”. Брама богині Іштар у Вавилоні. Штандарт з Ура. Адоранти. Голова Саргона Давнього. Статуя сановника Ебіх-іля з Марі. Голова статуї Гудеа, правителя Лагаша. Крилаті бики з палацу царя Саргона II у Дур-Шарруку. Рельєф “Велике левине полювання”.

ЛІТЕРАТУРА

1. Крамер С. Н. История начинается в Шумере [Текст] / Крамер С. Н. – М., 1991.
2. Алпатов М. В. Всеобщая история искусств [Текст] / Алпатов М. В. – М. – Л., 1948–1949. – Т. 1.
3. История искусств зарубежных стран. Первобытное общество. Древний Восток. Античность [Текст]. – М., 1981.
4. Редер Д. Г. Мифы и легенды древнего Двуречья [Текст] / Редер Д. Г. – М., 1965.
5. Флиттнер Н. Д. Культура и искусство Двуречья и соседних стран [Текст] / Флиттнер Н. Д. – Л. – М., 1958.
6. Эпос о Гильгамеше [Текст]. – М. – Л. : АН СССР / Лит. памятники, 1961.
7. Мировая культура. Шумерское царство. Вавилон и Ассирия. Древний Египет [Текст]. – М., 2000.
8. История человечества [Текст] : в 8 т. / под ред. А. Х. Дани и Ж.-П. Моэна. – М., 2003. – Т. 2.

Контрольні запитання

1. Які держави існували в Месопотамії?
2. Чим відрізняється месопотамська писемність від єгипетської?
3. Хто розшифрував шумерське письмо?
4. Яке відкриття подарували шумери світовій культурі?
5. Чим відрізнялася месопотамська космогонія і теогонія від єгипетської?
6. Що таке зикурат?
7. До якого архітектурного ансамблю увійшов зикурат Етеменанки?
8. Які звірі були архетиповими для художньої культури Месопотамії?
9. У яких пам'ятках месопотамської художньої культури зустрічаються образи бика і лева?
10. Назвіть типологічні риси адорантів – однієї з форм месопотамської пластики.
11. У якому жанрі написано “Епос про Гільгамеша” і яка головна ідея цього твору?

Ілюстративний матеріал (слайди)

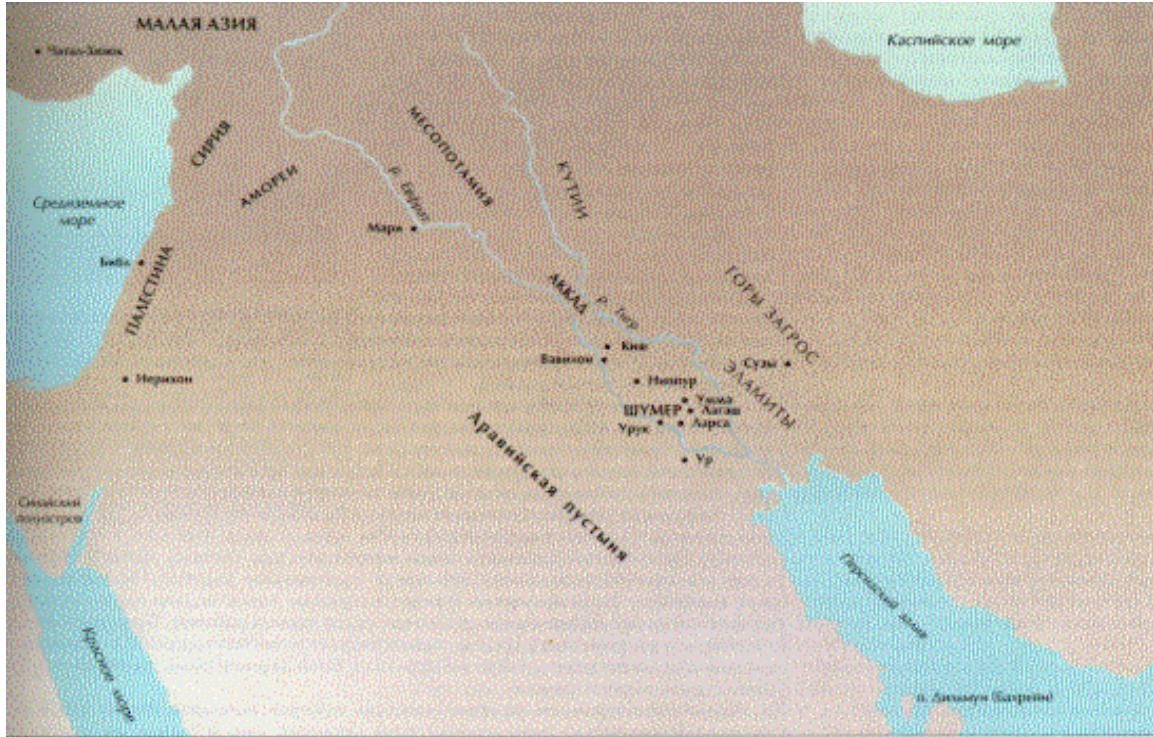
1. Карта Давньої Передньої Азії.
2. Таблички з текстом “Епосу про Гільгамеша”.
3. Зикурат Нанни в Урі. Кінець III тис. до н. е. Реконструкція.
4. Зикурат Етеменанки у Вавилоні. Реконструкція.
5. Брама богині Іштар у Вавилоні. Реконструкція.
6. Надвершок арфи із зикурата в Урі. Кінець III тис. до н. е.
7. Статуя крилатого бика з палацу царя Саргона II в Дур-Шарруку. Ассирія. III ст. до н. е.
8. Бики і леви з брами богині Іштар у Вавилоні.

9. Рельєф “Велике левине полювання” з палацу царя Ашшурбанапала. Ассирія. VII ст. до н. е..

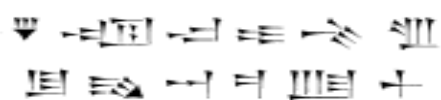
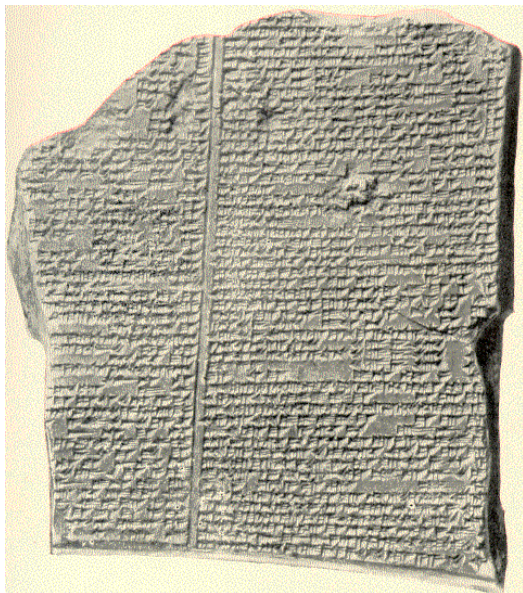
10. Фігури адорантів. Шумер. III тис. до н. е.

11. Статуя сановника Ебіх-іля з Марі. Середина III тис. до н. е.

12. Штандарт з Ура. Шумер. Близько 2600 р. до н. е.



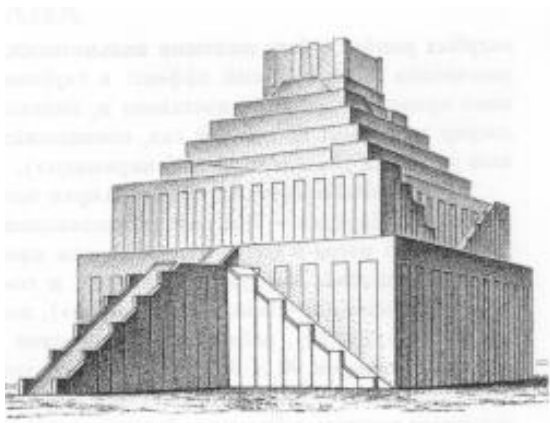
1. Карта Давньої Передньої Азії



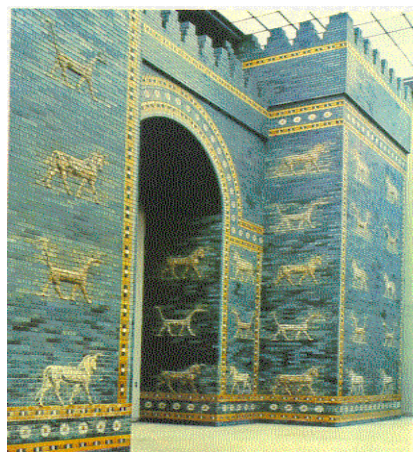
2. Таблички з текстом “Епосу про Гільгамеша”



3. Зикурат Нанни в Урі.
Кінець III тис. до н. е. Реконструкція



4. Зигурат Етеменанки у Вавилоні.
“Вавилонська вежа”. Реконструкція.
Зодчий Арадаххешу.
Середина VII ст. до н. е.



5. Брама богині Іштар у Вавилоні.
Реконструкція



5а. Дракон сіруш з брами богині Іштар
у Вавилоні. Початок VI ст. до н. е.



8. Декор вулиці, яка веде до брами богині Іштар.
Вавилон. Початок VI ст. до н. е.



а

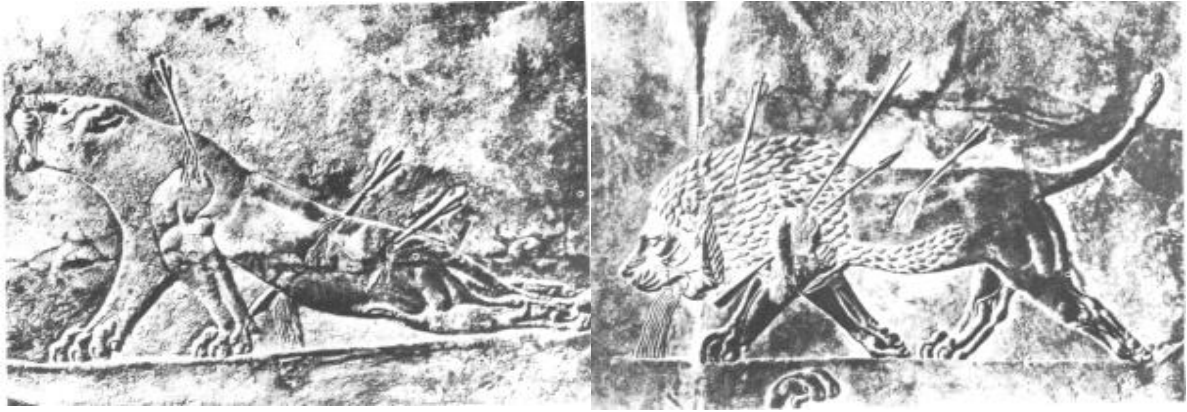


б

6. Надвершок арфи із зигурата в Урі.
(Кінець III тис. до н. е.).
а – Багдад, Іракський музей;
б – Лондон, Британський музей



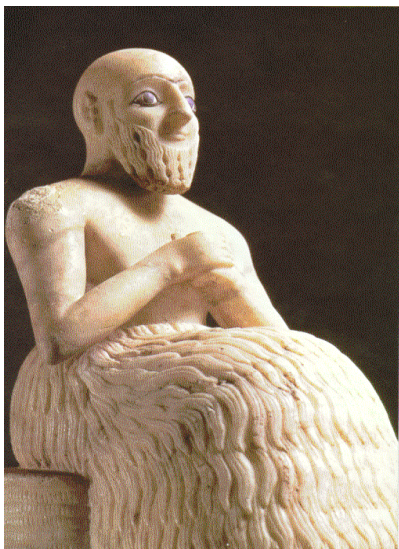
7. Статуя крилатого бика з палацу
царя Саргона II в Дур-Шарруку.
Ассирія. III ст. до н. е.



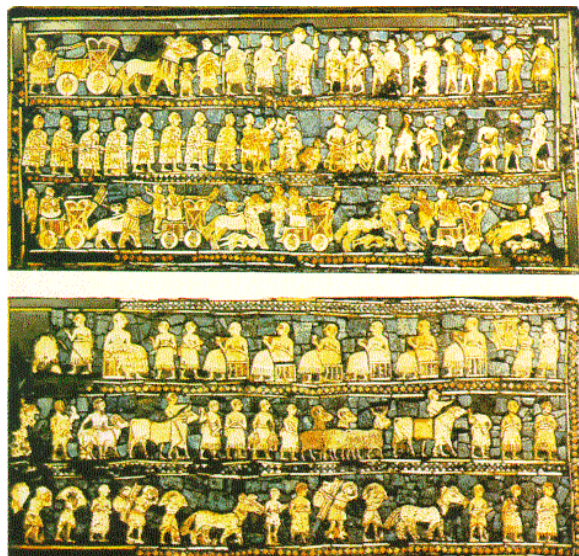
9. Рельєф “Велике левине полювання” з палацу царя Ашшурбанапала. Ассирія. VII ст. до н. е.



10. Фігури адорантів. Шумер. III тис. до н. е. (Багдад, Іракський музей)



11. Статуя сановника Ебіх-іля з Марі. Середина III тис. до н. е.



12. Штандарт з Ура. Шумер. Близько 2600 р. до н. е.

Розділ 6 ТРИПІЛЬСЬКА КУЛЬТУРА

Походження трипільської культури

В епоху енеоліту на території, що охоплює майже всю Правобережну Україну та окремі землі Польщі, Молдови, Румунії, формується й досягає значного розвитку *трипільська культура* (за назвою поселення поблизу с. Трипільля на Київщині, де у 1896 р. археолог В. Хвойка знайшов матеріальні залишки невідомої на той час культури). У Румунії, на території якої розвивався той самий тип культури, вона отримала назву “культура Кукутень”.

Слайд 1

Відкриття В. Хвойки зайняло почесне місце серед яскравих археологічних відкриттів кінця XIX – початку XX ст., коли Г. Шліман розкопав Трою, Мікени, Тірінф, А. Еванс знайшов залишки держави із Кноським палацом легендарного царя Міноса. І це знакові збіги. Трипільська культура, що розвивалася у IV–II тис. до н. е., належить до найдавніших у світі (а якщо вчені зможуть довести, що графічні позначки на трипільській кераміці – це своєрідні літери, то можна вважати, що саме ця культура мала найдавнішу з відомих досі форму звукового письма).

Проблема походження трипільської культури залишається дискусійною, і жодна з трьох основних концепцій не може вважатися остаточно доведеною: ані запропонована В. Хвойкою теорія *автохтонного характеру* трипільської культури, ані концепція, за якою дністровські місцеві жителі були *асимільовані боянськими* (балкано-дунайськими) прийшлими племенами, результатом чого й стала трипільська культура (В. Маркович, В. Даниленко); ані концепція *східного походження* цієї культури, що через Егейське та Мармурове море прийшла з берегів Малої Азії або через Середземне море з Фінікії чи то Єгипту (Ф. Біляшівський, О. Спіцин, В. Городцов). Існує й думка, що предками трипільців були пелазги – прародичі греків (М. Марр).

Основою життєдіяльності трипільських племен було *землеробство*. Поступово розвивалося і скотарство, бо трипільська культура безпосередньо межувала та підтримувала зв'язки з найбільшим у стародавньому світі ареалом скотарських культур євразійських степів. В умовах лісостепу трипільці були вимушені кожні 50–80 років залишати засновані поселення через виснаження ґрунту й переселятися на нові землі. Ось чому цю культуру називали ще *культурою пересувних землеробів*, яка дуже швидко поширилася на величезній території близько 190 тис. км². Окрім землеробства і скотарства, трипільці займалися збиральництвом, полюванням, прядінням, ткацтвом. Жили вони в невеликих обмазаних глиною дерев'яних будинках на одну, а іноді на декілька сімей.

Слайди 2, 3

У трипільських поселеннях, які вважають протомістами, будинки групувалися навколо великої центральної будівлі кільцеподібними вулицями (Майданецьке городище на Черкащині площею 200 га з 1575 будівлями).

Слайд 4

Зазначимо, що подібна технологія будівництва з дерну та глини зберігалася на території сучасної України дуже довгий час. Навіть зараз у передмістях Дніпропетровська можна побачити такі будівлі.

Але якщо цей факт дозволяє припустити, що трипільці були предками слов'ян, то інші етноанатомічні показники свідчать, що стверджувати це остаточно навряд чи можливо. В. Хвойка був упевнений, що трипільці – предки праслов'ян. За П. Третьяковим, слов'яни жили північніше і лише у III–II ст. до н. е. змішалися з трипільцями. Є навіть думка, що трипільці були кельтами. Тобто питання залишається відкритим. Але те, що ця землеробська культура багато в чому позначилась на подальшій долі культури на українських землях, не викликає сумнівів.

Вірування і світогляд

Відтворити цілісну картину первісних уявлень трипільців про світобудову досить важко, бо головна інформація такого роду зафіксована не в пам'ятках писемності, як це було, наприклад, у культурах Стародавнього Сходу, а в “керамічній міфології” – зображеннях і орнаментах, що прикрашали керамічний посуд і культові фігурки.

Розпис трипільського поліхромного посуду свідчить, що в основі космологічних уявлень носіїв цієї культури лежали так звані *солярні вірування*, коли Сонце сприймалося як верховне божество Всесвіту, від якого залежало все. Навколо такого солярного центру й будувалася картина світу з дво-, чотиричастковим поділом. Серед стилізованих антропоморфних і зооморфних зображень домінує символіка, пов'язана зі змієм, який був знаком не тільки кінця, а й відродження світу в новій, вищій якості. Вважається, що трипільці вірили у звірину, яка ковтає сонце. Можливо, нею була саме змія. До того ж змія – спіраль на трипільській кераміці – втілює циклічне уявлення про час як безкінечну дорогу, яка рухається навколо центру Всесвіту.

Слайд 5

Хвилясті лінії на посуді розповідають про те, що трипільці жили біля річок, а гілочка в орнаменті – про їх землеробське господарство. Простежується й намагання за допомогою чергування зображень відтворити певний перебіг подій у їх послідовності – сівба та проростання зерна, відділення колоса від стебла. “Стрічковий” стиль, що формується на початку пізнього етапу розвитку трипільської культури, фіксує ярусне розташування рослин, тварин і людей (подібно до скіфської пекторалі, але за 3 тис. років до неї).

Слайди 6, 7

Культові обряди та церемонії проводились як у звичайних житлах, так і в спеціальних святилищах. Одна з таких споруд на поселенні Сабатинівка (басейн Південного Бугу) – будинок з коридором. У віддаленій від входу частині приміщення розташована піч, біля якої розставлені зернотерки, глиняні жіночі статуетки і посуд (в одному з горщиків виявлено кістки бика). Уздовж стіни зведено глиняний вівтар, а поряд з ним, у кутку, – масивне глиняне крісло, спинка якого закінчується двома рогоподібними виступами, – так званий *рогатий трон*. На вівтарі виявлено 16 глиняних сидячих жіночих фігурок та мініатюрні моделі кріселець з “рогами” на кінцях спинок, пофарбованими в червоний чи білий кольори. Поряд стояв великий горщик із рельєфним зображенням чотирьох жіночих грудей, котрий, вірогідно, призначався для води. Мабуть, це святилище було своєрідним жіночим будинком, в якому випікали ритуальний хліб.

Уявлення про потойбічний світ обумовили *форми поховального обряду*. Якщо на ранньому етапі померлих спалювали, то пізніше їх стали закопувати у скорченому вигляді, що нагадував ембріон, бо уявляли, що після смерті людина переходила з одного світу в інший – перенароджувалася.

Над похованням зводився курган. Насипи оточувалися кам'яними *кромлехами*, що утворювали коло і були межею між двома світами – дійсним і потойбічним. Камені кромлехів лежали в кілька ярусів, а в південно-західному секторі вони мали “ворота”, утворені з великих вертикально вкопаних брил. На деяких з них знайдено рельєфні або прокреслені зображення людей і тварин. Часто під насипами курганів виявляють жертівні ями, вогнища з кістками тварин і посуд. У похованнях знаходять знаряддя праці, зброю, жіночі прикраси, пряслиця, це свідчить про те, що трипільці вірили в продовження життя після смерті. Зразки таких курганів знайдено під Одесою (Красна Слобідка), Херсоном (Білозірка), у с. Усатові, де поховальна камера мала вигляд склепіння заввишки 1,5 м, на побудову якого пішло близько 8 тис. каменів.

Слайд 8

Художня культура

Зооморфні й антропоморфні уявлення про космогонію і світобудову виявляються в різних видах художньої діяльності трипільців, найхарактернішим з яких було керамічне виробництво й антропоморфна пластика.

Керамічний посуд виготовлявся з гончарної глини з домішками кварцового піску та черепашок прісноводних моллюсків. Він ліпився без гончарного круга на твердій основі, товщина днища більша за товщину стін, а форма посуду не була ідеально правильною. Великий посуд ліпився з двох окремих частин. Зовнішня поверхня була рівною і вкривалася нанесеною до розпису і обпалення червоною фарбою.

За формою посуду був різних типів: горщики, миски, глечики, накривки, так звані біноклеподібні посудини та ін.

Слайди 9, 10, 11

Посуд прикрашався *орнаментом* – переважно *спірально-меандровим* (від гр. *Maiandros* – Меандр, грецька назва звивистої річки в Малій Азії), що поєднує спіралеподібні та прямокутні мотиви. Пізній період характеризується *мотузковим* і *штамповим орнаментом*, типовим для культур епохи бронзи.

Слайд 12

На ранніх етапах орнамент прокреслювався на вогкій глині, пізніше виконувався чорною фарбою (монохромний), потім чорна лінія обводилася білою або червоною фарбами (біохромний), на середньому етапі поширився поліхромний орнамент. Іноді в орнаменті траплялися зображення тварин і людей у вигляді трикутників з головою, ногами, руками, піднятими вгору або приставленими до пояса.

Слайди 7, 9

Зооморфізм і антропоморфізм обумовили відповідні форми посудові. Так, уже на ранньому етапі існували *птахоподібні посудини*, *рогоподібні наліпи-букранії*, *посудини на ніжках*, які мислилися як тварини в цілому.

Слайд 13

Великого поширення набуло надання людських рис не тільки посудові, але й предметам побуту. Це *грушоподібні посудини*, які зображували спочатку постать без голови, але з ознаками жіночої статі, а в середньому Трипільлі цей тип посудин поєднується з покриттями, тобто “отримує голову”. До цієї ж групи можна зарахувати *посудини з “личиною”*, стільці-трони з антропоморфними спинками.

Слайд 14

Антропоморфна пластика є одним з варіантів *палеолітичних венер* з їхніми типологічними ознаками: відсутністю обличчя, схематизмом, підкреслено розвинутими сідницями як ознакою життєродної сили жінки. Як і в інших стародавніх культурах, трипільські венери мали ритуальний, культовий характер, уособлюючи культ Землі-Праматері.

Слайд 15

На пізньому етапі з’являються портретні зображення, натомість нижня частина тіла передається схематично. Зображення ці стають настільки реалістичними, що вчені навіть вважають за можливе визначити за ними антропологічний тип трипільців.

Слайд 16

Жіночі статуетки свідчать і про матріархальний характер устрою трипільського суспільства.

Але в будь-якої культури є початок і кінець. Були вони і у Трипілля. З приводу її поступового зникнення висловлюється декілька гіпотез: порушення екологічного балансу, пов'язане з екстенсивним веденням господарства; певне похолодання клімату; спроба перебудувати землеробську основу економіки на скотарську; внутрішні суперечності й протистояння трипільських громад. Вірогідно, що була не одна, а декілька причин зникнення. Близько 2000 р. до н. е. трипільська культура занепадає.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бурдо Н. Б. Населення раннього етапу трипільської культури межиріччя Дністра та Південного Бугу [Текст] / Бурдо Н. Б. – К., 1993.
2. Пассек Т. Трипільська культура [Текст] / Пассек Т. – К., 1941.
3. Колесников А. Г. Трипольское общество среднего Поднепровья: опыт социальных реконструкций в археологии [Текст] / Колесников А. Г. – К., 1993.
4. Бунятян К. П. Давнє населення України [Текст] / Бунятян К. П. – К., 1999.
5. Залізняк Л. Л. Первісна історія України [Текст] / Залізняк Л. Л. – К., 1999.
6. Історія української культури [Текст] / за ред. Патона Б. Є. – К., 2001. – Т. 1. Історія давнього населення України.
7. История человечества : в 8 т. [Текст] / под ред. З. Я. Де Лаата. – М., 2003. – Т. 1.

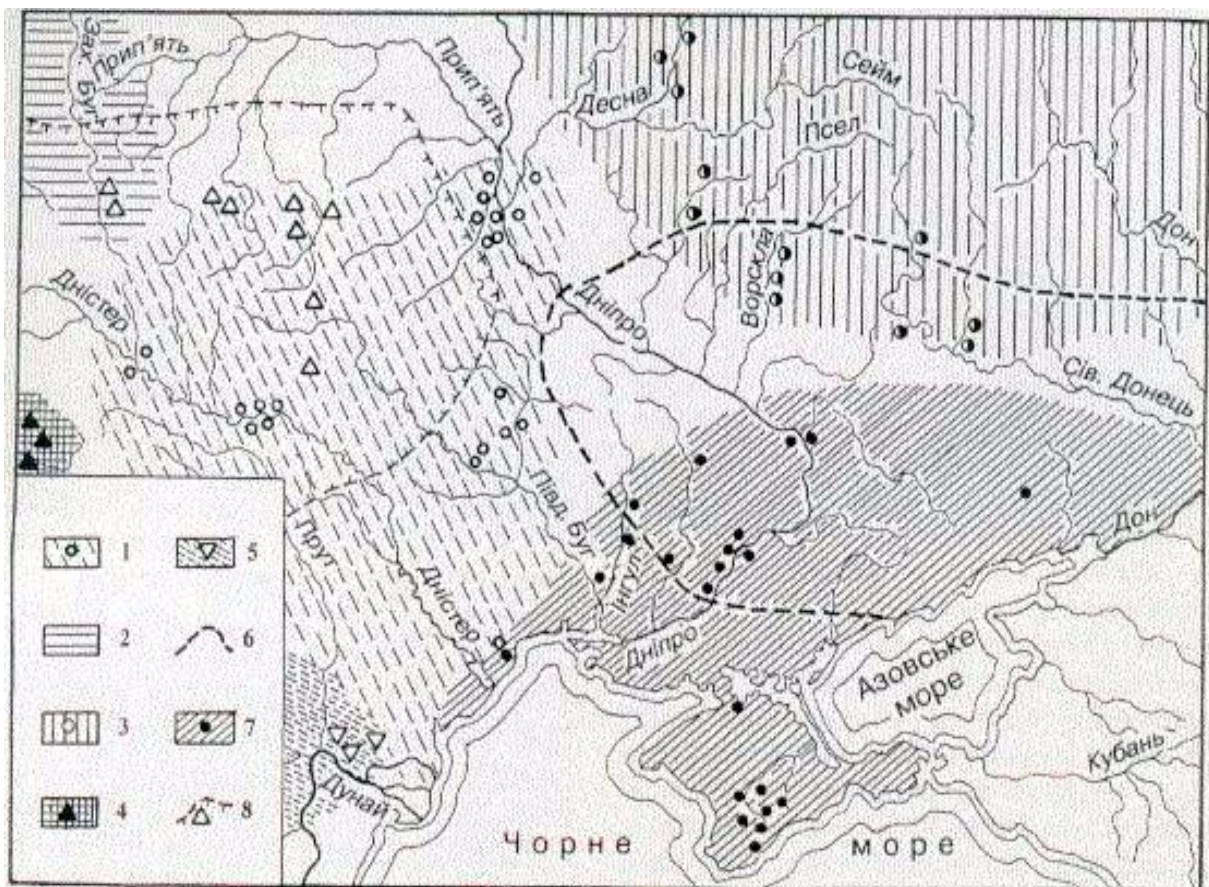
Контрольні питання

1. Чому трипільська культура має таку назву?
2. На якій території сформувалася ця культура?
3. Як вирішується проблема походження трипільської культури?
4. Чому ця культура називається *культурою пересувних землеробів*?
5. Які вірування лежать в основі космологічних уявлень трипільців?
6. Якими були поховання трипільців?
7. Про що розповідає орнамент керамічного посуду трипільців? Які види орнаменту трипільського посуду ви знаєте?
8. Назвіть типологічні риси палеолітичних венер в антропоморфній пластиці трипільців.

Ілюстративний матеріал (слайди)

1. Карта культур мідного віку на території України: 1 – трипільська культура (5400–2750 рр. до н. е.).
2. Модель двоповерхового трипільського житла (перша половина IV тис. до н. е., с. Розсохуватка Черкаської обл.).
3. Поселення трипільської культури (IV тис. до н. е., с. Майданецьке Черкаської обл.). Реконструкція М. М. Відейка, за матеріалами розкопок М. М. Шмаглія та М. Ю. Відейка.

4. Схема забудови с. Майданецького Черкаської обл.
5. Трипільський посуд. Зразки розпису.
6. Кубок із зображенням рослин і горщик. Кінець IV тис. до н. е., трипільська культура.
7. Фрагмент посудини із зображенням людини. Кінець IV тис. до н. е., трипільська культура.
8. Кромлех кургану доби енеоліту. IV тис. до н. е., поблизу Запоріжжя.
9. Посуд із заглибленим орнаментом. Друга половина IV тис. до н. е., трипільська культура.
10. Розмальовані посудини трипільської культури. Перша половина IV тис. до н. е., с. Черкасів Сад Одеської обл.
11. Ритуальні бінокулярні посудини. Трипілля. IV–III тис. до н. е.
12. Спірально-меандровий орнамент на трипільських посудинах. Розмальована посудина трипільської культури. Перша половина IV тис. до н. е., с. Конівка Чернівецької обл.
13. Фрагмент посудини з “личиною”. Друга половина IV тис. до н. е., трипільська культура.
14. Статуетки раннього етапу трипільської культури. Перша половина V тис. до н. е.
15. Жіночі статуетки трипільської культури. IV тис. до н. е.



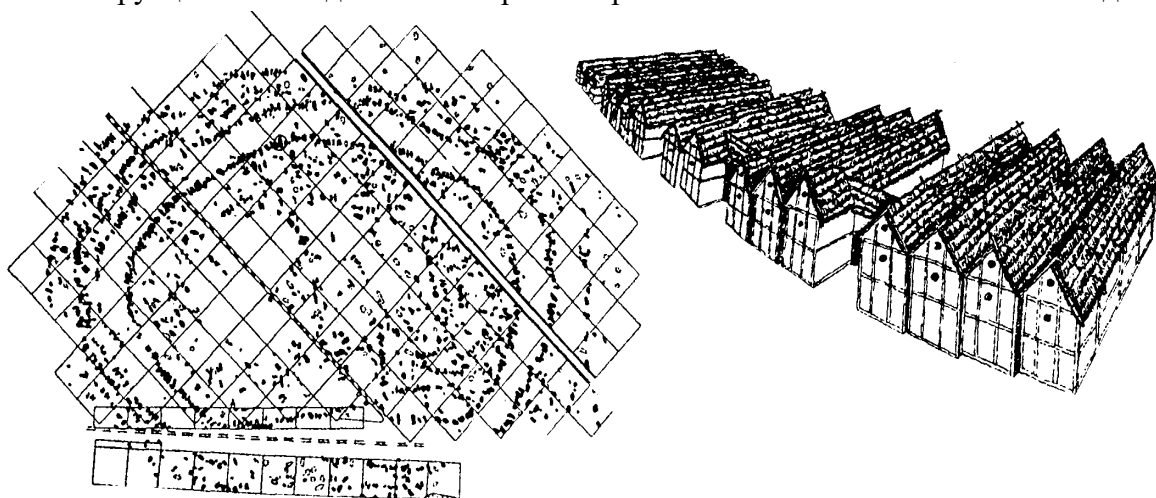
1. Карта культур мідного віку на території України: 1 – трипільська культура (5400–2750 рр. до н. е.)



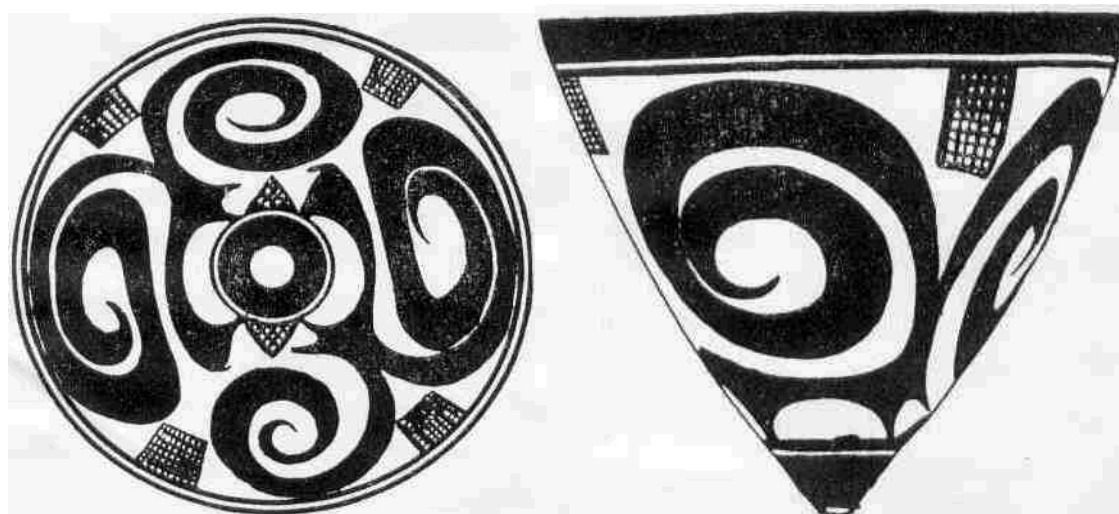
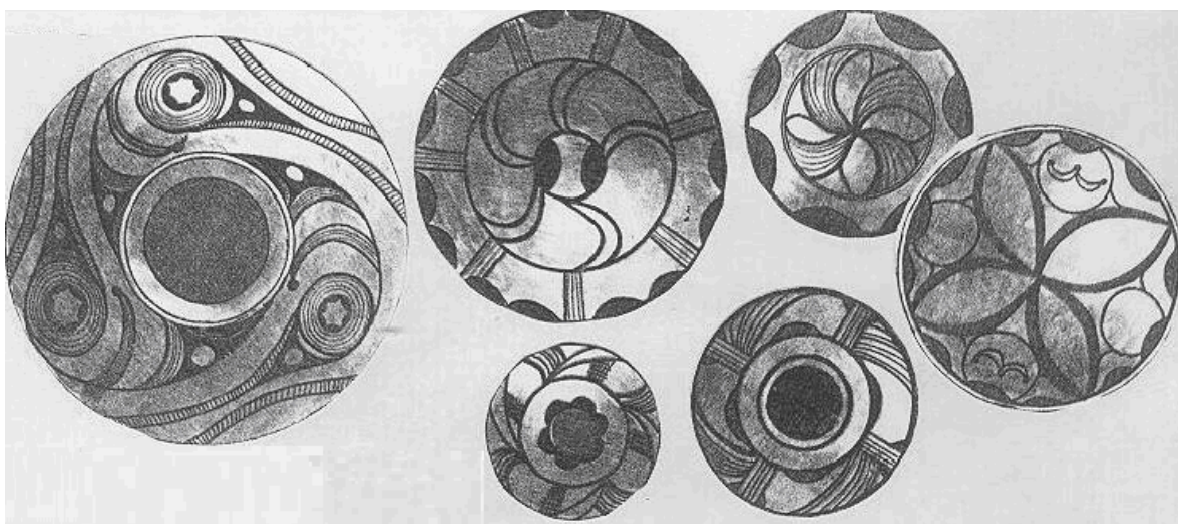
2. Модель двоповерхового трипільського житла. Перша половина IV тис. до н. е., с. Розсохуватка Черкаської обл.



3. Поселення трипільської культури. IV тис. до н. е., с. Майданецьке Черкаської обл. Реконструкція М. М. Відейка за матеріалами розкопок М. М. Шмаглія та М. Ю. Відейка



4. Схема забудови с. Майданецького Черкаської обл.



5. Трипільський посуд. Зразки розпису



6. Кубок із зображенням рослин і горщик. Кінець IV тис. до н. е., трипільська культура



7. Фрагмент посудини із зображенням людини. Кінець IV тис. до н. е., трипільська культура



8. Кромлех кургану доби енеоліту. IV тис. до н. е., поблизу Запоріжжя



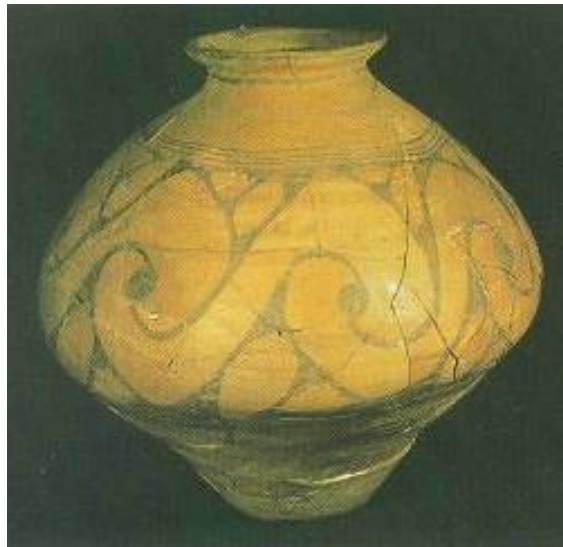
9. Посуд із заглибленим орнаментом. Друга половина IV тис. до н. е., трипільська культура



10. Розмальовані посудини трипільської культури. Перша половина IV тис. до н. е., с. Черкасів Сад Одеської обл.



11. Ритуальні біноклеподібні посудини середнього етапу трипільської культури.
Друга половина V тис. до н. е., с. Шкарівка Київської обл.



12. Спірально-меандровий орнамент на трипільських посудинах. Розмальована посудина
трипільської культури. Перша половина IV тис. до н. е., с. Конівка Чернівецької обл.



13. Зооморфна посудина раннього етапу трипільської культури з Луки-Врублівецької



14. Фрагмент посудини з “личиною”.
Друга половина IV тис. до н. е., трипільська культура



15б. Фрагмент антропоморфної
статуетки раннього етапу
трипільської культури.
Перша половина V тис. до н. е.,
с. Олександрівка Одеської обл.



15а. Статуетки раннього етапу трипільської культури.
Перша половина V тис. до н. е., с. Сабатинівка
Кіровоградської обл.



16а. Жіноча статуетка трипільської культури. Перша половина IV тис. до н. е., с. Кирилівка Одеської обл.



16б. Жіноча статуетка пізнього етапу трипільської культури. Кінець IV тис. до н. е., с. Троянів Житомирської обл.

Розділ 7

АНТИЧНА КУЛЬТУРА.

КУЛЬТУРА СТАРОДАВНЬОЇ ГРЕЦІЇ

Історія розселення грецьких племен

Антична культура називається так завдяки гуманістам епохи Відродження (саме вони дали терміни-назви і для своєї епохи, і для середньовіччя). Слово “антична” походить від лат. *antiquus* (давній): для діячів епохи Відродження саме греко-римська культура, яку визначали цим терміном, була найдавнішою, а коли відкрили більш давні цивілізації, термін залишився як спеціальний, що відокремлював греко-римську стародавню культуру (бо вона була сучасницею єгипетської, шумерської і давньоєврейської) від інших культур Стародавнього Сходу. Її хронологічні рамки: III тис. до н. е. – V ст. н. е.

Ми починаємо вивчати античну культуру з Давньої Греції.

Еллінські племена протягом довгого часу заселяли Балканський півострів і вели кочовий спосіб життя. Головне заняття – полювання. Коли вони осіли на півострові, який одержав назву Еллада, то почали займатися землеробством. Взагалі це сільський народ і сільська культура. Адже Афіни перш за все були ринком для сіл Аттики. Грецький народ починає активно спілкуватися з іншими народами і багато чого навчатися в них. Наступне завоювання греків – підкорення моря.

Між 2000–1400 рр. до н. е. грецькі племена займають Азіатське узбережжя Середземного моря та Егейські острови. У народів, що їх населяли, насамперед у критян, вони навчилися писемності, почали вирощувати виноградну лозу, маслинове дерево та освоювати мореплавство.

У цей час у материковій Греції виникають міста-держави: Мікени, Тірінф, Пілос, Орхомен, Фіви, Афіни, Іолк, де й оселяються *ахейці* – перші грецькі племена. Саме вони в 1260 р. до н. е. (коаліція ахейських племен на чолі з Агамемноном – царем Мікен) захопили та знищили Трою на узбережжі Малої Азії, війна точилася 10 років. Ці події описав Гомер у поемі “Іліада”.

У кінці XII–XI ст. до н. е. з півночі почали наступати племена *дорійців*, які знищували міста-держави. Залишається тільки Аттика з центром в Афінах. Ахейська цивілізація відступає перед дорійською, і з цього часу всю територію Греції населяють уже тільки *грецькі* племена. Саме грецька історія починається в XI–IX ст. до н. е.

Грецька державність особлива: не існувало єдиної держави Греції, а була система міст-полісів. Це не тільки місто, а й землі, що його оточували. Кожен поліс мав свої звичаї, діалекти, календар, монети, богів і героїв. Часто поліси воювали між собою, як Афіни і Спарта. Поліс пробуджував у людини особливі почуття, особливу свідомість. Починаючи з VI ст. до н. е., більшість полісів мала демократичну форму правління, коли охоронялися права кожного громадянина, що зумовлювало його активну участь у політичному житті. Навіть раби мали можливість стати громадянами за заслуги перед полісом (тобто державою). Цікавий факт: за всю історію Афін не було жодного повстання рабів.

Ця форма правління сформувала особливі грецькі почуття, що збагатили людську цивілізацію: патріотизм, почуття людської гідності, мужність, волелюбство.

Природа Греції дарувала відчуття гармонії, краси, рівноваги. Всю ойкумену можна було осягнути, побачити і зрозуміти. Невисокі гори не закривали обрій, скрізь було видно береги, і навіть проглядалися віддалені острови за 150 км. В усьому відчувалася міра і досконалість.

Головні риси давньогрецької культури

Державний устрій, гармонійна природа обумовили головні риси давньогрецької культури.

По-перше, ця культура *гуманістична*, така, що поставила людину на верхній аксіологічний щабель. Давньогрецький філософ Протагор казав: *“Людина – це міра всіх речей”*. Потім це гасло стане головним і для гуманістів епохи Відродження.

Гуманізм пояснює і другу рису – *антропоцентризм*, бо людина – не тільки міра всіх речей, а й головний сенс, мета. Любов до повсякденних радощів стверджується як ідеал, як основа світосприйняття. Від цієї риси виникає дуже важливий для греків *культ тіла*, взагалі *тілесність* культури Стародавньої Греції. Культ тіла – культ гармонійної людини, прекрасної і душею, і тілом: звідси пристрасть до занять фізичною культурою і культурою інтелектуальною (філософія, мистецтво, наука). Цікавий факт: у V ст. до н. е. в Афінах малозабезпеченим громадянам надавали допомогу для відвідування театру та спортивних ігор.

Тіло стало мірою всіх форм грецької культури: 1) мистецтва, де зображення оголеного тіла було головною темою; 2) архітектури, математики, де все вимірювалося пальцями, долонями, стопою, ліктем.

Академік О. Ф. Лосєв проаналізував багато концепцій грецької культури і зауважив, що *“давньогрецьке світосприйняття – це розглядання і дотик до світу як до тіла. Боги – суть досконалі і прекрасні тіла. Люди – тіла. Космос – живе тіло. Число – тіло. Також тілесна і музика”*. О. Шпенглер у *“Заході Європи”* теж говорить про тілесність як головну рису грецької культури і, порівнюючи її з європейською, зазначає, що це культура завершеного в собі, кінцевого тіла, тобто грецька культура – кінцева і тілесна, західна – духовна і безкрайня. Важливу концепцію природи грецької культури висловив німецький філософ Фрідріх Ніцше, який виділив два головних символи цієї культури – Аполлона й Діоніса. Аполлон уособлює відчуття міри, гармонії, краси, порядку. Діоніс – повернення людини до стихії інстинктів, злиття людини з природою, сп’яніння. Але своєрідність грецької культури і світосприйняття давніх греків полягає в тому, що Аполлон не може існувати без Діоніса і навпаки. Відчуття єдності *аполлонійського та діонісійського початків*, суворої краси і неприборканої стихії формує одухотворення тілесності.

Ця єдність породжує ще одну важливу рису – *гармонію*, відчуття міри, що формує славнозвісний грецький класичний канон. Гесіод писав: *“Міру в усьому витримуй!”*, а на фронтоні Дельфійського храму Аполлона був напис: *“Нічого надмірного”*.

У V ст. до н. е. скульптор Поліклет, автор відомого *Дорифора*, розробив канон пропорцій у скульптурі (в його праці “Канон” визначено, що голова має становити 1/7 зросту, обличчя і кисть руки – 1/10, ступня – 1/14). А наприкінці IV ст. до н. е. Лісіпп – скульптор Олександра Македонського – переробляє цей канон (голова – 1/8). Але канон гармонії залишається.

Грецька культура – **культура агоністична**. Любов до агону – змагання – знайшла відображення в безлічі музичних, поетичних, спортивних змагань і свят. Одним із головних стали *Олімпійські ігри* (їх почали проводити з 776 р. до н. е.), що були не тільки спортивним заходом, а й передбачали змагання поетів, художників, ораторів; під час ігор укладалися комерційні угоди. Не менш популярними стали й *Великі Панафінеї* – свято в Афінах на честь богині Афіни. Навесні відбувалося свято на честь бога Діоніса – *Великі Діонісії*, коли процесія з сатирів і менад, які супроводжували бога вина та радощів, виконувала під звуки ударних інструментів несамошиті танці й пісні козлів (від гр. *tragos* – “козел” пішла назва одного з жанрів драматичного мистецтва, що народилося в Стародавній Греції, – трагедії). Козел був символом бога родючості й виноградарства, оскільки, за міфом, Діоніс, син Зевса і Семели, переслідуваний гнівом дружини Зевса Гери, був змушений довго переховуватися на таємничій горі Нісі в цапиній подобі. Богу виноградарства та виноробства приносили в жертву козла, це супроводжувалося виконанням дифірамбів, гімнів на честь Діоніса, які виконували актори у шкурах козлів. Сцени з міфів супроводжував хор сатирів, а в V ст. до н. е. до хору долучили трьох акторів, які вели діалог з хором. Так народилася драма й театральне дійство. З Діонісіями пов’язано народження комедії: *kotos* – так називалася весела процесія ряджених, які зображали свиту Діоніса. Отже, грецький театр став частиною культу цього бога.

Релігія і міфологія греків

Міфи становили інтегральну частину давньогрецької релігії. Але початкові релігійні уявлення греків розвивали письменники та поети. Як влучно сказав перший історик культури античності Вінкельман у книгах “Мысли о подражании греческим образцам” (1755), “История искусства древности” (1764), антична культура за своєю суттю містить зв’язок з художньою творчістю. Під впливом мистецтва й літератури формується релігія та міфологія греків. Перша збірка давньогрецьких міфів – це поеми Гомера “*Іліада*” й “*Одіссея*”. Саме тут відбувається процес *гомеризації богів*: вони одержують біографії, історії життя, складається панеллінський пантеон.

У народній теогонії кожен поліс мав своїх богів і свої історії. Спільним було **антропоморфне** уявлення про богів (вони поводитись, як люди: сварилися, билися, кохалися, вчені назвали цей феномен *психологічним антропоцентризмом*). У цих грецьких теогоніях **Зевс** був батьком усіх богів.

Загальногрецька теогонія була подарована грекам теж поетом: саме поема Гесіода “*Теогонія*” (VIII–VII ст. до н. е.) і дала назву цьому процесу. У ній розповідається про три покоління богів. Перший період – **космічної еволюції**,

коли виникають космічні стихії: Хаос → Гея (земля) → Тартар (підземний світ). Із Хаоса → День, Ніч, Повітря, Темрява (пригадайте шумерів).

Другий – **народження хтонічних богів**, доолімпійських, які уособлювали релігію землі та родючості. Від шлюбу Землі (Геї) та Неба (Урана) народжуються інші боги – так звані титани і титаніди.

Третій період – епоха покоління богів, що народилися від Кроноса (він оскопив батька Урана) і Реї. Ці боги й богині оселилися на Олімпі, їх стали називати **олімпійці**. На чолі дванадцяти верховних богів-олімпійців був їх батько і повелитель Зевс (недарма цей бог входив до складу пантеонів богів усіх грецьких полісів).

Персонажами міфів виступали не тільки боги, а й *герої* – діти богів і смертних: Прометей, що дав людям вогонь і навчив усього, Орфей, Геракл, про дванадцять подвигів якого ми дізнаємося з міфів.

Грецька міфологія відіграла велику роль у становленні теоретичної рефлексії – *філософії*. Лосєв зазначає, що філософія почалася з міфа. Але міф був вираженням сліпої інтуїції, а філософія стала смисловою системою світу. Демокрит, Протагор, Сократ, Платон (V–IV ст. до н. е.), Арістотель (IV ст. до н. е.) – ось відомі імена грецьких філософів. Вони набули світового визнання. Зокрема Платон, котрий був батьком ідеалістичної філософії, за якою реальний світ – це тільки відображення дійсно реального світу ідей. Ідея – безтілесна форма будь-якої речі, метод її конструювання і засіб її пізнання. Ідеї протистоїть небуття – матерія і простір. Поєднання матерії та ідеї породжує чуттєвий світ. Джерело пізнання світу – спогади душ людей про світ ідей, звідки вони прийшли на землю. Платон створив проект ідеального поліса – держави, якою правлять філософи (це була перша утопія). Арістотель визнавав реально існуючий світ і розробив теорію про єдність форми і змісту.

Періоди розвитку грецької культури

Довгий час періодизацію грецької культури починали з XI ст. до н. е. (з історії самих греків), але зараз починають з періоду розселення на території Греції, тобто з **егейського, або крито-мікенського, періоду (III–II тис. до н. е.)**. Це період, коли грецькі племена зазнають впливу культури Криту й Мікен (Мікени – поліс-держави у материковій Греції). Цю культуру ще називають **мінойською**, за ім'ям легендарного критського царя Міноса. З фільму “Егейське море” ви дізнаєтесь про те, як у 1900 р. англієць Еванс знайшов палац Міноса. Критська культура була культурою палаців. Яскравий зразок – славнозвісний Кносський палац, де налічувалося 300 приміщень, а загальна його площа становила 16 тис. м². Саме з цим палацом пов'язаний міф про лабіринт і Мінотавра – напівбика-напівлюдину, чудовисько, яке знищив Тесей, що знайшов вихід з лабіринту завдяки клубку ниток, що дала Аріадна, донька царя Міноса. За легендою, саме на Криті народився Зевс і сюди він привіз, перетворившись на бика, царівну Європу (пригадайте відому картину Серова). І сам цар Мінос був сином Зевса та Європи.

У чомусь ця культура перегукується з культурами Стародавнього Сходу, сучасницею яких вона була. Тут зберігається, скажімо, символ сили – бик (ротонди у формі бика). Але головна в критській культурі людина. Для критських розписів характерне свято кольорів, імпресіоністичні риси: “Блакитний хлопчик”, “Синій птах”, фрески “Парижанка”, “Дами в блакитному”. Кносський палац – зразок архітектурної винахідливості: ви побачите тут світлові колодязі, оригінальні вентиляційні системи, колони тощо.

Слайди 1, 2

Другий період – *героїчний*, або *гомерівський* (XI–IX ст. до н. е.). Сама назва підкреслює, що головне в цьому періоді – це зібрання міфів про богів і світ, якими були поеми Гомера “*Іліада*” (про Троянську війну) і “*Одіссея*” – про повернення з Трої до рідної Ітаки одного з учасників війни. Поеми записані тільки в VI ст. до н. е., тому й досі тривають дискусії, хто був їх автором. Вважають, що створив їх у IX ст. до н. е. сліпий оповідач Гомер, який мандрував з одного міста в інше, і нині сім міст змагаються за право називатися його батьківщиною.

Третій період – *архаїчний* – VIII–VI ст. до н. е. Це період розвитку невеликих держав-полісів і поширення контактів з іншими народами. Саме тоді, в VII ст. до н. е., було створено епічні твори Гесіода і про богів – “*Теогонія*”, і про життя людини – поема “*Труди і дні*”. Саме тоді людина стає головним героєм художньої культури. Це доводить і поезія Анакреона (анакреотична лірика), і любовна лірика Сапфо.

Найяскравіше явище цього періоду – *вазовий розпис*. Навіть побутові предмети, посуд греки довели до рівня творів мистецтва, виготовляючи предмети різної форми, відповідно до їх призначення: в амфорах зберігали вино, олію та пахощі, у кратерах змішували вино і воду (греки не вживали нерозведене вино), лекіфи призначались для ароматичної олії, їх залишали у могилах. Вази прикрашали спочатку геометричним орнаментом (X–VII ст. до н. е.), а починаючи з VI ст. головним джерелом сюжетів вазового розпису стають міфи. Формуються два різновиди вазопису:

– чорнофігурний (чорним лаком на теракотовій поверхні зображено сцени та різних героїв);

Слайд 3

– червонофігурний (фон стає чорнолаковим, а фігури залишаються кольору глини).

Значним явищем архаїчної скульптури були фігури *кюросів* (юнаків) – оголена юнацька атлетична фігура (їх називають також архаїчними Аполлонами) і *кор* (дівчат) – одягнена жіноча фігура. Вони ще статичні, зображені в урочистій позі, з відомою так званою “архаїчною посмішкою” і великими очима, неграціозні.

Слайди 4–6

Починають будувати храми як місце для статуї бога. Молилися греки просто неба, на спеціально відгородженій ділянці землі. Давні храми були дерев'яними, а в VII ст. до н. е. з'явилися будівлі з мармуру і каменю. У глибині храму розміщувалася скарбниця, в центрі стояла статуя бога. Ці статуї були грандіозними, їх розфарбовували в яскраві кольори та прикрашали інкрустаціями: губи – з міді, зуби – зі срібла, очі – з кольорового скла. Двері храму залишалися напіввідчиненими, щоб бог міг бачити жертвоприношення на його честь на вівтарі перед храмом.

Епоха класики, або класична епоха (V–IV ст. до н. е.). Це “золотий вік” грецької культури. Центром культури цього періоду були Афіни. Саме там, за правителя Перікла, почалося монументальне будівництво. Понад 20 років будувався ансамбль Акрополя, зруйнованого персами. Головою проєкту був відомий скульптор Фідій, він створив статую Афіни Парфенос (Афіни-діви) зі слонової кістки та золота, висота якої 12 м, а висота Ніки, що її тримає в правій руці Афіна, – 2 м.

До ансамблю ввійшли: 1) *Парфенон* – храм Афіни Парфенос, що паював над містом як символ; 2) *Пропілеї* – урочисті ворота – вхід на Акрополь; 3) *храм Афіни Промакос* (Афіни-переможниці); 4) храм *Ерехтейон*, присвячений Афіні та Посейдону, з чарівним портиком каріатид, де капітелі колон виконано у формі жіночих фігур.

Слайди 7–9

У цю епоху затверджуються три головних архітектурних ордери:

1) *доричний* – найбільш суворий і простий; для нього характерні: капітель з круглим ехіном та квадратною абакою; балка над нею – архітрав; фриз, поділений на тригліфи та метопи (квадрати); карниз. Антаблемент – це все разом: архітрав, фриз, карниз;

2) *іонічний* – з капітелями у формі спіралеподібних валют;

3) *коринфський* – капітель у формі кошика з квітами, з орнаментом.

Слайд 10

Це період подальшого розвитку *скульптури*. Зображення людей (а найчастіше це були атлети-переможці або жінки) відтворюють нормальні пропорції тіла, втрачають умовність, статичність, притаманну архаїці, стають динамічними. Шедеврами світового мистецтва є: “*Дорифор*” **Поліклета**, “*Дискобол*” **Мірона**, “*Афродіта*” **Праксителя**, моделлю для якої стала відома куртизанка Фріна, “*Голова пораненого воїна*” **Скопаса**, “*Апоксиомен*” (атлет, що зчищає бруд з тіла) **Лісіппа**, скульптора Олександра Македонського, “*Менада*” **Скопаса** (Менада – супутниця Діоніса), “*Аполлон Бельведерський*” **Леохара** (остання третина IV ст. до н. е.).

Слайди 11–17

Це період народження і розвитку театру. “Батьком трагедії” називають **Есхіла** – автора “*Прометей Закутого*”. Його традиції продовжує **Софокл**, у найвідоміших трагедіях якого (“*Антигона*”, “*Цар Едіп*”) ідеться про зіткнення людини з фатумом, долею: людина безсила перед нею (трагедії фатуму). Психологічну драму створив **Еврипід**, автор трагедій “*Медея*”, “*Іфігенія в Тавриді*”, “*Електра*”. На V ст. припадає розквіт античної комедії, пов’язаної з творчістю **Аристофана**, сюжети комедій (“*Хмари*”, “*Жаби*”, “*Лісістрата*”) якого взято з політичного життя тогочасних Афін.

Саме в цей період починається будівництво театрів. Одним з найвідоміших стає мармуровий театр Діоніса в Афінах.

П’ятий – **елліністичний період** – **остання третина IV–I ст. до н. е.** З’являється багато культурних центрів: Пергам, Сіракузи, Антіохія, Александрія, де створено славнозвісну бібліотеку з 700 тис. папірусних сувоїв. При бібліотеці був *Мусейон* (храм муз), де на кошти царів жили і працювали видатні вчені.

У Пергамі створено пергамський папір – це спеціально оброблена теляча або овеча шкура. Там побудовано Пергамський вівтар на честь Зевса й Афін.

Слайд 18

Найвідоміші пам’ятки скульптури цього періоду: “*Лаокоон із синами*” Агесандра, “*Венера Мілоська*”, “*Геракл з левом*” Лісіппа (IV ст. до н. е.).

Слайди 19–21

Елліністична культура стала заключним етапом у розвитку культури Давньої Греції. Саме на основі еллінізму виросла культура Римської імперії.

Пам’ятки художньої культури Греції

Кносський палац. Левині ворота в Мікенах. Грецька скульптура періоду архаїки. Фідій, “*Афіна Парфенос*”. Поліклет, “*Дорифор*”. Скопас, “*Голова пораненого воїна*”, “*Менада*”. Пракситель, “*Афродіта*”, “*Термес із малюком Діонісом*”. Мірон, “*Дискобол*”. Леохар, “*Аполлон Бельведерський*”. Агесандр, “*Лаокоон з синами*”, “*Венера Мілоська*”. Лісіпп, “*Апоксіомен*”, “*Геракл з левом*”. Література: Гомер, “*Іліада*”, “*Одіссея*”. Лірика Сапфо та Анакреона. Есхіл, “*Прометей Закутий*”. Софокл, “*Цар Едіп*”, Еврипід, “*Медея*”.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алпатов М. Художественные проблемы искусства Древней Греции [Текст] / Алпатов М. – М., 1987.
2. Боннар А. Греческая цивилизация [Текст] : в 3 т. / А. Боннар. – М., 1991–1992.
3. Винничук Л. Люди, нравы, обычаи Древней Греции и Рима [Текст] / Винничук Л. – М., 1988.
4. Грейвс Р. Мифы Древней Греции [Текст] / Р. Грейвс. – М., 1992.

5. Кун М. А. Легенди і міфи Стародавньої Греції [Текст] / Кун М. А. – К., 1996.
6. Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии [Текст] / Лосев А. Ф. – М., 1993.
7. Мифы Древней Греции [Текст]. – К., 1993.
8. Неверов О. Я. Культура и искусство античного мира [Текст] / Неверов О. Я. – Л., 1992.
9. Лапорт Е. Антична міфологія [Текст] / Е. Лапорт, К. Естен. – К., 2005.

Контрольні запитання

1. Хто запропонував термін “античність” і що він означає?
2. Хронологічні рамки античної культури.
3. Чого навчилися греки у критян?
4. Коли починається історія Греції?
5. Що являла собою грецька держава і яка форма правління була головною?
6. Що сприяло народженню комплексу почуттів, якими грецька культура збагатила людську цивілізацію?
7. У чому виявився антропоцентризм грецької культури?
8. Що писав О. Шпенглер, порівнюючи грецьку та західноєвропейську культури?
9. Ніцше про суто грецькі культурні символи.
10. Під впливом чого формується релігія та міфологія греків?
11. Роль Гомера у формуванні панеллінського культу.
12. У якому творі розповідається про три покоління грецьких богів?
13. Скільки було богів-олімпійців? Назвіть їх.
14. Головні періоди розвитку грецької культури.
15. Які міфи пов’язані з крито-мікенським періодом?
16. Що було найяскравішим явищем грецької культури архаїчного періоду?
17. Опишіть архаїчні скульптури (куриси і кори).
18. Коли був “золотий вік” грецької культури?
19. Що входило до ансамблю Акрополя?
20. Хто був керівником проекту Акрополя?
21. Який скульптор прославився Афродітами, моделлю для яких була куртизанка Фріна?

Ілюстративний матеріал (слайди)

1. Фрески з Кноського палацу.
2. Кноський палац: світлові колодязі.
3. Чорнофігурний вазовий розпис. 540–530 рр. до н. е.
4. Червонофігурний вазовий розпис. Амфора із зображенням Орфея.
5. Архаїчний курос.

6. Архаїчна кора в пеплосі. Близько 540 р. до н. е.
7. Фідій. *“Афіна Парфенос”*. Римська копія. 438 р. до н. е.
8. *Парфенон*.
9. *Ерехтейон*.
10. Доричний ордер. Іонічний ордер. Коринфський ордер.
11. Поліклет. *“Дорифор”*. Римська мармурова копія з бронзового оригіналу. Середина V ст. до н. е.
12. Мірон. *“Дискобол”*. Римська копія. Мармур. 460 р. до н. е.
13. Пракситель. *“Афродіта”*.
14. Скопас. *“Голова пораненого воїна”* із західного фронтону храму Афіни в Тісі. Мармур. IV ст. до н. е.
15. Скопас. *“Менада”*. Мармур. 350 р. до н. е.
16. Лісіпп. *“Апоксиомен”*. Римська копія. 330–320 рр. до н. е.
17. Леохар. *“Аполлон Бельведерський”*.
18. Пергамський вівтар.
19. Агесандр. *“Лаокоон із синами”*.
20. Лісіпп. *“Геракл із немейським левом”*. Римська мармурова копія.
21. Агесандр. *“Венера Мілоська”*. Мармур. II ст. до н. е.



“Парижанка”
XV ст. до н. е.



1. Фрески з Кноського палацу

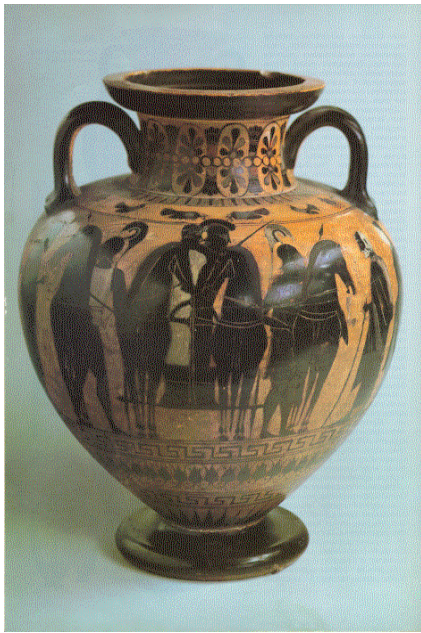


Кноський палац: світлові колодязі



Північний вхід

2. Кноський палац. Близько 1600 р. до н. е.



3. Чернофігурний вазовий розпис.
540–530 рр. до н. е.



4. Червонофігурний вазовий розпис.
Амфора із зображенням Орфея.



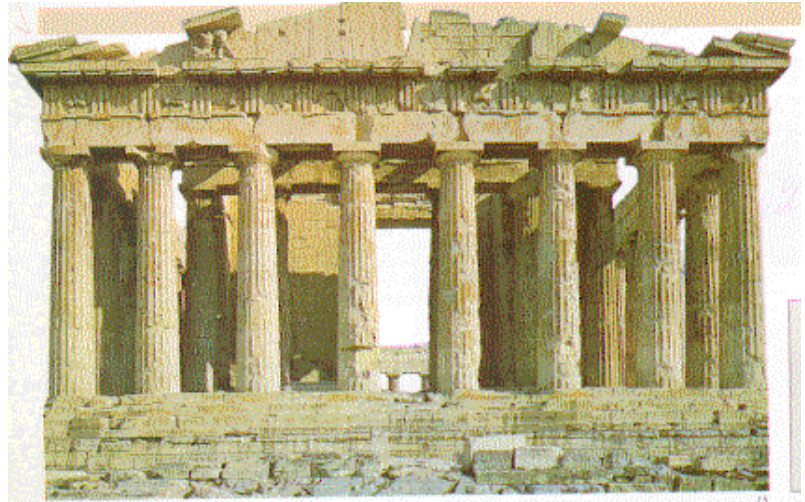
5. Архаїчний курос.
Середина VI ст. до н. е.



6. Архаїчна кора в пеплосі.
Близько 540 р. до н. е.



7. Фідій. “Афіна Парфенос”. Римська копія. 438 р. до н. е.



8. Парфенон. 447– 432 рр. до н. е.



9. Ерехтейон. 421– 406 рр. до н. е.



10а. Доричний ордер



10б. Іонічний ордер



10в. Коринфський ордер



11. Поліклет. “Дорифор”
(людина, яка носить спис).
Римська мармурова копія
з бронзового оригіналу. Середина V ст. до н. е.



12. Мірон. “Дискобол”.
Римська копія.
Мармур. 460 р. до н. е.



13. Пракситель.
“Афродіта”



14. Скопас. “Голова
пораненого воїна”
із західного фронтона храму
Афіни в Тісі.
Мармур. IV ст. до н. е.



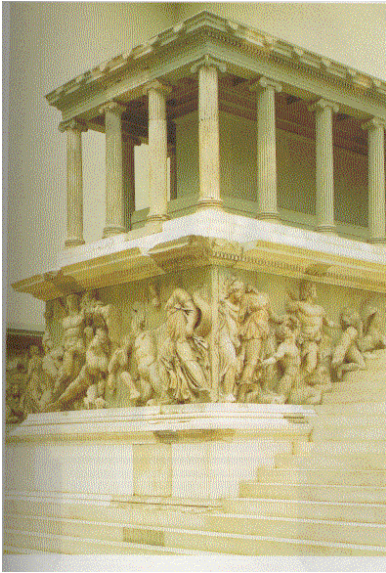
15. Скопас. “Менада”.
Мармур. 350 р. до н. е.



16. Лісіпп. “Апоксиомен”.
Римська копія 330–320 рр. до н. е.



17. Леохар. “Аполлон Бельведерський”.



18. Пергамський вівтар. Близько 170 р. до н. е.



19. Агесандр. “Лаокоон із синами”.
Близько 175–150 рр. до н. е.



20. Лісіпп. “Геракл із немейським левом”.
Римська мармурова копія



21. Агесандр. “Венера Мілоська”. Мармур. II ст. до н. е.



Розділ 8

АНТИЧНА КУЛЬТУРА. КУЛЬТУРА СТАРОДАВНЬОГО РИМУ

Своєрідність римської культури, етапи розвитку Римської держави

Культура Стародавнього Риму входить у нашу свідомість ще в шкільні роки легендою про Ромула, Рема та капітолійську вовчицю, що їх вигодувала. Рим асоціюється у нас із гладіаторськими боями, з опущеними вниз великими пальцями римських красунь, які вимагають цим жестом смерті для переможених. Рим – це імператори, які увійшли до історії чи то своїми висловами, чи справами. І завжди, коли кажемо “гроші не пахнуть”, ми згадуємо автора цих слів – цинічного Веспасіана, а можливо, поруч з ним і його благородного сина, імператора Тита, який, не зробивши жодної доброї справи протягом дня, казав: “Друзі, я втратив день”. Або згадуємо Юлія Цезаря, що сказав на березі Рубікону: “Жереб кинуте” – і почав громадянську війну, а потім, умираючи від руки змовників, промовив крилате: “І ти, Бруте?” – фразу, що стала в історії людства символом зради. Культура Стародавнього Риму – це відомі пам’ятки архітектури, скульптурного портрета, літератури, яка репрезентована Вергілієм, Петронієм, Овідієм, Апулеєм та багатьма іншими славетними іменами.

Своєрідність культури Стародавнього Риму, по-перше, в тому, що вона відзначена рисами культур різних народів, підкорених Римом, який запозичував від інших народів тільки корисні елементи культури. І досі в науці триває дискусія: ця культура самотня чи епігонська. Саме як епігонську її розглядав О. Шпенглер (*“Захід Європи”*), зараховуючи її до “епохи цивілізації”, тобто до тієї епохи, коли “душа культури” втрачає свою потенцію. Арнольд Тойнбі теж відкидає самотність римської культури. Але, як правильно зазначає Є. Штаерман, автор вступу і I глави в монографії “Культура Древнього Рима”, щоб зрозуміти, в чому оригінальність римської культури, треба зрозуміти не тільки те, *що* створили римляни, але й те, *як* поєднувалося своє і чуже, створюючи нову єдність.

Тому, перш за все, треба зрозуміти, що поєднувало, а що відрізняло римську культуру від грецької, тобто зрозуміти внутрішню диференціацію античної культури, бо грецький вплив був дуже відчутним, особливо в галузі художньої культури.

З греками римлян поєднувала ідеологія громадської спільноти з певною шкалою цінностей:

- єдність усіх членів громади;
- зв’язок блага однієї особи з благом колективу;
- ідея верховної влади народу (влади поліса).

І сам Рим народжувався як поліс, а вже потім він став республікою та імперією.

Уся історія Риму складалася зовсім інакше, ніж історія Греції: це була історія постійної війни з сусідами, що обумовило іншу, суто римську шкалу цінностей – позитивних якостей для війни:

– визнання абсолютної влади голови (військового керівника, глави сім'ї, батька);

– мужність;

– вірність;

– сувора дисципліна та порядок;

– честолюбство завойовника.

Невипадково саме римляни дали світовій цивілізації чітку систему правових норм та адміністративного керівництва.

Тобто головна розбіжність між римлянами та греками полягала в ідеалах: суворий республіканський – у римлян та епікурейський (радісний) – у греків.

Крім грецького впливу, був ще взаємовплив культур Сходу і варварського світу Заходу, адже цивілізація, створена римлянами на величезних просторах Європи, Азії та Африки, охоплювала сотні народів і племен. Це був *двоєдиний процес орієнтації* (тобто східного впливу на Рим) та *романізації* провінцій Римської імперії (тобто впливу на них Риму).

Щоб розібратися в такому синкретичному явищі, як римська культура, треба звернутися до історії формування римської державності, насамперед до історії виникнення народу.

Історія формування римської державності

Історія Риму має такі періоди:

– *стародавній, або етрусський* (VIII–II ст. до н. е.);

– *епоха царів* (VIII–VI ст. до н. е.);

– *республіканський* (VI ст. – 31 р. до н. е.);

– *період імперії* (31 р. до н. е. – 476 р. н. е.).

Перші поселення в Італії з'явилися раніше, ще в епоху палеоліту: люди полювали, жили в печерах. У середині I тис. до н. е. склад населення був дуже строкатий: 1) іллірійці – на східному узбережжі Апеннінського півострова (індоєвропейські племена); 2) на півдні – греки; 3) головну частину становили італійські племена, що прийшли з півночі, з Дунаю.

Великий вплив на культуру Риму мали етруски – вихідці зі Сходу. У них римляни запозичили досконалішу модель плуга, будівельну техніку, мідну монету – асс, одяг – тогу, форму будинку з атрієм (внутрішнє приміщення з вогнищем і отвором для диму в стелі), писемність, так звані римські цифри, способи ворожби на польотах птахів, нутрощах жертвних тварин.

Культура етрусків – міська культура. Вони зводили будинки з водононом і каналізацією, мостили шляхи, запровадили аркові конструкції. Саме вони зазнали впливу *грецької культури*:

– включили у свій пантеон Афродіту, Зевса (взагалі поважали грецьку міфологію);

– в архітектурі використовували тосканський, або етрусський, ордер – варіант доричного;

– у скульптурі були поширені грецькі форми, наприклад над фронтонним храму у Вейях височіла теракотова статуя Аполлона у вигляді куроса і з відомою архаїчною посмішкою.

Слайд 1

Але був ще вплив культур *Єгипту* і *Передньої Азії*. Ми знайдемо в етрусків єгипетський заупокійний культ: так само, як єгиптяни, етруски будували дім для вічного життя померлої людини. Це була гробниця, що повторювала форму житлового будинку з центральним подвір'ям і виходом на подвір'я інших приміщень; стіни в гробниці розписувалися сценами з життя покійного. У цьому живописі (фрески) зберігався єгипетський канон: рядкове площинне зображення, але з характерною для етрусків екзальтацією, поривчастістю (гробниця Левиць, гробниця зі сценою бенкету, гробниця “Полювання та рибальство”, гробниця Леопардів).

Слайди 2–4

З Єгиптом етрусків споріднює невід'ємна частина гробниць – саркофаг, на якому зображувалися померлі, але в парному скульптурному портреті померлого подружжя на етруських саркофагах було більше життєвої енергії і навіть рис інтимності, аніж урочистості (“Подружжя”).

Слайд 5

Цікаво дізнатися і про те, що бронзова скульптура етрусків, шедевр їхнього мистецтва – відома “Капітолійська вовчиця” – стала символом суворого та жорстокого Риму. Скульптурний портрет, яким відзначився Рим, теж прийшов від етрусків.

Слайди 6, 7

Історія самого Риму починається в 753 р. до н. е. – дата народження маленького поселення в Лаціумі – *Рома* (ім'я, як вважають, дали етруски). Це був невеликий політичний центр племен латинян. Вони майже до III ст. до н. е. вели боротьбу з етрусками та італійцями. Нарешті, у III ст. до н. е. вся Італія підпадає під владу Риму. Латинська мова стає головною, тому що Рим – центр латинян.

Наступний етап – перетворення Риму на світову державу, яка протягом другої половини III–I ст. до н. е. завоювала країни Середземного моря, Єгипет, Галлію, придунайські області й стала імперією.

I, нарешті, період кризи імперії, який завершується в 395 р., коли Римська імперія розпалася на Західну – латинську і Східну – грецьку, а в 476 р. Західна загинула під наступом германців. У світовій історії починається нова епоха – середньовіччя.

Релігійні уявлення римлян, еллінізація римської релігії

Релігійні уявлення римлян змінювалися досить помітно протягом довгої та бурхливої історії. В основі найдавніших римських релігійних вірувань лежить анімізм. Італійці вважали, що світ сповнений добрими і злими духами та демонами, які супроводжували кожен дію людини, тому римляни поклонялися і зверталися з молитвою і до добрих, і до злих демонів. За оранку відповідали три духи. Дім охороняли Пенати; двері – бог Янус (бог входу і виходу, потім його ім'ям було названо перший місяць юліанського календаря (за аналогією: вхід – початок року), що почав діяти з 1 січня 45 р. до н. е.; вогонь і домашнє вогнище – Веста (Гестія у греків). Римляни поклонялися деревам, навіть був культ дуба – всі римські царі носили вінки з дубового листя). Але духів римляни не уявляли у вигляді людей, не ставили їм статуї, не будували храмів.

Серед сонму богів виділяли головних:

- *Юпітер* – загальноіталійське божество неба;
- *Марс* – спочатку дух-покровитель рослин, потім перетворився на бога війни; легендарний батько Ромула;
- *Квірін* – близьке до Марса божество, але мирне.

Перехід до антропоморфних уявлень про богів римляни зробили завдяки етрускам, які зазнали впливу і грецької міфології. У період правління етрусської династії: царів Тарквінія Давнього, Сервія Тулія, Тарквінія Гордого – на Капітолії виникає перший храм, де містилися статуї трьох головних етрусських богів: Тіна, Уни, Мінерви, яких латиняни ототожнюють зі своїми Юпітером, Юноною, Мінервою. Зі свого храму на Капітолійському пагорбі Юпітер керував небесними явищами, родючістю землі, оберігав місто і відповідав за оголошення війни.

Вплив інших культур відчутний у релігійних уявленнях римлян. Дуже популярними в Римі були культу египетської Ісиди та грецького Діоніса, адже вони обіцяли воскресіння після смерті. Ці культу, й особливо культ Ісиди, були пишними й видовищними: екзотичний одяг, музика, дійства пробуджували в людей містичні почуття. За часів Тарквінія Давнього Рим вступає в тісні стосунки з містом Куми в Кампанії, звідки, як вважають, потрапили до Риму так звані “*Сивіліні книги*”, які, за легендою, належали відомій кумській провісниці Сивілі. Саме до цих книг зверталися жерці в тяжкі дні, і результатом найчастіше було включення до свого пантеону грецьких богів, які ототожнювалися зі своїми: Афродіта – з Венерою, Посейдон – з Нептуном і т. ін.

Наприкінці III ст. до н. е. розбіжностей між своїми та чужими (грецькими) богами вже не існувало і офіційно було затверджено культ 12 головних богів.

Римські та грецькі боги

Юнона – Гера, Юпітер – Зевс, Веста – Гестія, Марс – Арес, Церера – Деметра, Діана – Артеміда, Нептун – Посейдон, Аполлон – Аполлон, Вулкан – Гефест, Меркурій – Гермес (його жезл став гербом Державної митної служби України), Мінерва – Афіна, Венера – Афродіта.

Якщо в Греції шанували Діоніса та Афіну – богів виноробства та олійних культур, то в Римі – Цереру і Марса (богів-землеробів). Символічно, що Марс потім став богом війни, бо це вважалося головною справою римлян.

Були введені так звані *лектістернії* – ритуальні “трапези богів”, коли ставили бенкетні ложі, на які клали шість пар богів, а перед ложами – стіл з жертвами для них.

На Форумі (відомий Форум Романум – це ринкова площа між трьома пагорбами: Капітолієм, Палатіном і Квіріналом) з’явилися позолочені статуї головних богів, подібні до тих, що стояли на Афінській горі. Процес еллінізації римської релігії завершився у II ст. до н. е.

Про місце та роль жерців, про календарі (саме про юліанський, що його вводить Цезар з 1 січня 45 р. до н. е.) ви дізнаєтеся самостійно з книжок Л. Винничук і К. Куманецького.

Особливе місце серед римських культів мав *культ імператора*, який офіційно з’явився за Октавіана Августа (бл. 27 р. до н. е.), але неофіційно існував значно раніше. Диктатори суміщали сан жерця з титулом імператора, що давало полководцеві майже божественну владу. Секст Помпей вважав себе втіленням Нептуна; Антоній і Клеопатра – Осіріса та Ісиди. Октавіан, усиновлений Юлієм Цезарем, якому тільки після смерті поставили статую непереможного бога, об’єднав римські та грецькі традиції. Він вів свій родовід від Марса і Венери та їх нащадків – Енея і Ромула. Наступні імператори прагнули обоження ще за життя: Нерона вважали втіленням Аполлона; Веспасіану приписували здібність творити чудеса.

Римська міфологія

Римська міфологія близька до грецької, але має свої особливості. Французький учений Ж. Дюмезіль відзначає *антиміфологічність римлян*, які створили свою міфологію-історію. Напевно, були і давніші міфи про бога Януса (вхід, вихід, місяць), про походження людей від дерев. Персонажами міфів були боги і *герої* – *Лари* (це поєднує з Грецією). Але “*римський міф*” (термінологія Дюмезіля) поєднує елементи давньої релігії, легенд, індоєвропейський матеріал. Цей міф базується на ідеї надзвичайності долі Риму. Рим – головний персонаж римської міфології. Його історія поєднана з часами легендарної Троянської війни і з богами, зокрема з Енеєм, сином Венери й Анхіза, що втік з палаючої Трої. Еней виконує волю богів і, покинувши карфагенську царицю Дідону, яка покінчила життя самогубством, вирушає з Африки до італійських берегів. Там, за допомогою війська етрусків зламавши опір місцевих племен латинян і рутиліїв, Еней стає засновником римської нації, взявши за дружину Лавінію, яка вела родовід від бога Сатурна. Так формуються три головні теми римської міфології: 1) історія Енея та заснування Риму; 2) історія перших римських царів і республіки; 3) перші війни республіки та її герої (детальніше див.: *Культура Давнього Рима* : в 2 т. – М., 1985).

Специфіка публічного життя римлян: свята і видовища

Ідеологія громадянської спільноти визначала життя римлян як життя публічного, життя в колективі. Свята, видовища займали в ньому значне місце і були пов'язані з певними ритуалами. Не було жодної роботи, яка б не супроводжувалася святом. Ще з VIII ст. до н. е., з часів Ромула, навесні проходили *Амбравалії* – свята обходу ланів на честь Церери, Марса і богині Деа Діа. Потім для цих свят відвели місце – гай Деа Діа, а потім вже почали святкувати в самому Римі.

Популярними були так звані *Луперкалії*, що відбувалися в лютому – місяці очищення. Це були свята на честь Фавна – Луперка (аналог грецького Пана). Жертви приносили в гроті Луперкаль біля пагорба Палатін, де, за легендою, капітолійська вовчиця вигодувала Ромула і Рема. Ті, хто брав участь у святі, бігали навколо пагорба та били один одного ременями з козячих шкур: у цьому й полягало очищення. Жінки це робили охоче, бо очищалися від гріхів та безпліддя.

У великі свята ніхто не працював. Римляни любили урочисті процесії, жертвоприношення на честь богів.

Дуже популярними були криваві дійства в амфітеатрах: *гладіаторські бої*. Спочатку в них брали участь приречені на смерть, потім жебраки, а потім почали битися з дикими звірами. Саме для таких кривавих дій і було побудовано у 80 р. до н. е. славнозвісний *Колізей*, який вміщував 45 тисяч глядачів (дехто навіть вважає, що 87 тисяч). Відома архітектурна споруда з арковими конструкціями теж пов'язана з публічністю життя римлян.

Слайд 8

Кінні змагання, циркові ігри (перший цирк побудовано ще в VII–VI ст. до н. е.) – це також суто римські свята.

До видовищ треба зарахувати й обряд поховання, запозичений у греків. Ложу, або катафалк, виставляли біля будинку, раби з факелами охороняли труну протягом декількох днів, поки йшло прощання; за “Законами XII таблиць”, небіжчиків ховали за містом, потім почали спалювати.

Існували ще й вишукані видовища: театральні та музичні свята. Артисти здебільшого були іноземні: танцюристи – з Іспанії та Сирії, музиканти, актори – греки. Вони мали певні привілеї, бо були корисні суспільству (детальніше про театр Стародавньої Греції та Риму ви дізнаєтеся самостійно з книжок Л. Винничук та К. Куманецького).

Художня культура

Публічне життя римлян потребувало спеціальних місць, приміщень для зустрічі людей, їх спілкування, тому *архітектура* – це перший і головний напрямок розвитку художньої культури. Римляни були великими будівничими. Римська архітектура, де широко використовувалися аркові конструкції (наслідок етрусського впливу), вражає грандіозними розмірами:

- *Колізей*, що вміщує 45–87 тис. глядачів;
- *мости* (I ст. до н. е., Рим);

Слайд 9

– римляни створюють нові типи публічних місць та громадських споруд (*форум, терми – лазні, колумбарій – поховальна споруда*);

Слайди 10–12

– інженерні споруди (*акведук біля Німа, Франція; акведук Клавдія в Римі, ринок Траяна*);
– триумфальні арки (*арка Тита, Костянтина*).

Слайди 13–16

Архітектура сприяла об'єднанню людей у громаду. Скажімо, терми – це розкішні лазні, що були центрами громадського життя, з великими плавальними басейнами, майданчиками для занять фізкультурою, великими бібліотеками, де люди зустрічалися, спілкувалися, відпочивали, читали.

Культові споруди Риму були різноманітними. У центрі міста будували круглий храм Вести – знак загальноміського вогнища. Тоді народилася й класична форма прямокутного храму – базиліки. Саме в Стародавньому Римі збудовано величезний купольний храм, тип якого став визначальним в епоху середньовіччя. Це *Пантеон* – обитель богів. Цей храм у Римі створив грек Апполодор Дамаський (приблизно 125 р.).

Слайд 17

Купол домінує в інтер'єрі, його діаметр дорівнює висоті будинку (43,5 м). Щоб утримати такий величезний купол, знадобилися стіни товщиною 6 м. Але зовнішня громіздкість поєднується з незвичайним, вражаючим внутрішнім простором, на який уперше зроблено акцент. Це досягається за допомогою так званого “*вікна пантеону*” – круглого отвору в куполі діаметром 9 м. Світло хвилею ллється в храм, і людина відчуває себе часткою космосу. Такого сферичного об'єму не знала Греція.

В усіх цих спорудах головна ідея корисності, утилітарності. Вона відчувається і в любові римлян до свого власного будинку, де проходило приватне життя. Будинок мав багато приміщень (близько 60), що виходили на внутрішнє подвір'я, перше напіввідкрите – атриум, а друге зовсім відкрите – перистиль, звідки й освітлювалися інші приміщення. Завжди було спеціальне приміщення для занять літературою.

Скульптура – другий вид мистецтва, який прославив Рим. Головним жанром був скульптурний портрет, мистецтву якого римляни навчилися в етрусків. Портрет народжується з похоронного ритуалу. Відповідно до культу предків римляни замовляли зображення померлих – з них завжди знімали воскові маски. Ці маски й несли під час похоронного ритуалу. Запозичивши у греків точність, римляни в портреті зображують внутрішній світ

людини, індивідуалізуючи його; скульптурний портрет – це історія Риму в обличчях: *портрети Августа, Цезаря, статуї Августа в тозі, голова Августа*.

Слайди 18–21

Живопис здебільшого розвивається у вигляді декоративних розписів стін будинків:

- розписи під мармур;
- гірлянди квітів;
- на мурах зображували пейзажі, сцени з міфів (*розпис вілл у Помпеї, який зберігся завдяки тому, що будинки були поховані під попелом Везувію*).

Слайд 22

Ілюзорне трактування об'єму та форм характерне не тільки для фрескового живопису, а й для мозаїки, якою прославився Рим (*підлога в термах Каракалли*).

Слайд 23

Особливу частину римського живопису становить *фаюмський портрет* – зразок античного станкового живопису, який став предтечею християнської ікони. Виконувався на тонких дерев'яних дошках восковими фарбами (техніка енкаустики). Розвивається в Єгипті в I–III ст. н. е.

Слайд 24

Література Риму теж була його вагомим внеском у скарбницю світової культури: Тит Макк Плавт, Публій Теренцій Афр, що створили римську драматургію; поет-філософ Тит Лукрецій Кар (95–55 рр. до н. е.), автор дидактичної поеми *“Про природу речей”*; майстер ораторського мистецтва Марк Туллій Цицерон; сатирики Ювенал, Петроній і Лукіан Самосатський; автор відомого роману *“Метаморфози, або Золотий осел”* Апулей – це далеко не повний перелік славнозвісних римських імен.

“Золотим віком” римської літератури, як і взагалі культури, називають I ст. до н. е. – початок I ст. н. е. Вергілій, Горацій, Овідій, Петроній писали саме в цей час. Найбільш відоме ім'я *Вергілія*, автора “Буколіків” – “Пастуших пісень”, де стверджується ідеал життя пастухів, змальовуються буколичні картини, та “Георгіків” – “Землеробських віршів”. Але головний твір Вергілія – *“Енеїда”*, героїчна поема з 12 книжок про родоначальника римського народу й держави – троянця Енея, сина Анхіза та Венери. “Енеїду” створено під великим впливом гомерівських поем. Вона сповнена драматизму: вперше в античній літературі Вергілій розкриває всю трагічність життя людини, змушеної підкорятися обов'язку, нехтуючи власними почуттями. Цей твір міфологізує римську історію.

“Енеїда” Вергілія мала величезний вплив на європейську епічну літературу. У братських школах України в XVI–XVIII ст. вивчали твори Вергілія. А Іван Котляревський, засновник української літератури нового часу, в своїй “Енеїді” дав українську бурлескнуну версію сюжету Вергілія. Твір українського письменника являв собою міфологізацію козацької історії.

Рим зробив суттєвий внесок у розвиток *історіографії*. Без “Анналів” Тацита, “Життя 12 Цезарів” Светонія, “Порівняльних життєписів” Плутарха навряд чи сформувався якийсь історик.

Пам’ятки художньої культури Риму

Етрусський скульптурний портрет, етрусський розпис, етрусські саркофаги. Статуя Аполлона у Везуві. Форум Романум. Арка Тита в Римі. Арка Костянтина в Римі. Колізей. Пантеон. Терми Каракалли в Римі. “Вілла містерій” у Помпеї. Римський скульптурний портрет. “Енеїда” Вергілія. “Метаморфози” Овідія. “Золотий осел” Апулея. “Сатирикон” Петронія. “Порівняльні життєписи” Плутарха.

ЛІТЕРАТУРА

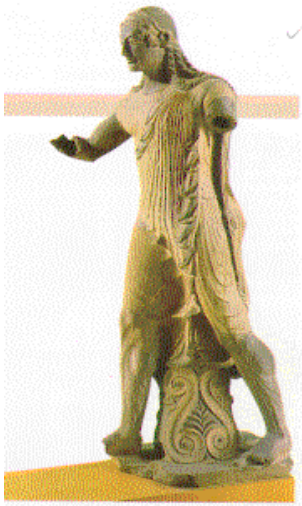
1. Винничук Л. Люди, нравы, обычаи Древней Греции и Рима [Текст] / Винничук Л. – М., 1988.
2. Культура Древнего Рима [Текст] : в 2 т. – М., 1985.
3. Куманецкий К. История культуры Древней Греции и Рима [Текст] / Казимеж Куманецкий. – М., 1990.
4. Соколов Г. И. Искусство Древнего Рима [Текст] / Соколов Г. И. – М., 1991.
5. Тронский И. М. История античной литературы [Текст] / Тронский И. М. – М., 1983.
6. Лосев І. В. Історія і теорія світової культури. Європейський контекст [Текст] / Лосев І. В. – К., 1995.
7. Лапорт Е. Антична міфологія [Текст] / Елен Лапорт, Колетт Естен. – К., 2005.

Контрольні запитання

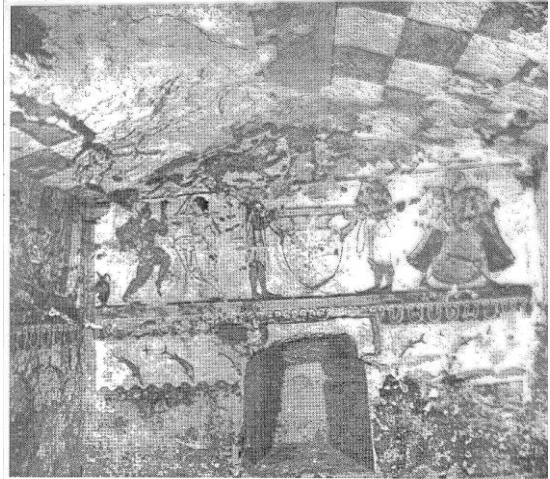
1. Які культури вплинули на культуру Стародавнього Риму?
2. У чому виявляється етрусський вплив на римлян?
3. Назвіть найдавніших римських богів.
4. Як співвідносяться грецький і римський пантеони?
5. Назвіть головні теми римської міфології.
6. Яке римське свято відбувалося в лютому?
7. Якими пам’ятками архітектури представлені інженерні досягнення Стародавнього Риму?
8. Яку етимологію мав римський скульптурний портрет?
9. Який період називають “золотим віком” римської літератури?
10. Який твір можна визначити як міфологізацію римської історії і як він пов’язаний з грецькою літературою?
11. Чи є “Енеїда” Котляревського перекладом “Енеїди” Вергілія?

Ілюстративний матеріал (слайди)

1. Статуя Аполлона з Вей. Близько 500 р. до н. е.
2. Фрагменти розпису з гробниці *Левиць*. Близько 520 р. до н. е.
3. Фрагмент розпису з гробниці *Леонардів*. Фреска.
4. Рибалки і птахи. Фреска з гробниці "*Полювання та рибальство*". 520–510 рр. до н. е.
5. Саркофаг "*Подружжя*". Початок VI ст. до н. е.
6. Капітолійська вовчиця. Бронза. Кінець VI – початок V ст. до н. е. (Рим, Капітолійський музей).
7. Портрет Брута. Бронза. Кінець III – початок II ст. до н. е. (Рим, Капітолійський музей).
8. Статуя Авла Метелла. Бронза. 110–90 рр. до н. е. (Флоренція, Археологічний музей).
9. Колізей. Рим. Зовнішній і внутрішній вигляд. 75–80 рр. н. е.
10. Міст Фабриція в Римі. 62 р. до н. е.; міст Цестія в Римі. I ст. до н. е.
11. Форум Романум. Сучасний вигляд. Реконструкція.
12. Терми Каракалли в Римі. План, інтер'єр. 212–217 рр. н. е.
13. Колумбарій у Римі. Кінець I ст. до н. е.
14. Акведук біля Німа (Гарський міст). Франція. Кінець I ст. до н. е. – початок I ст. н. е.
15. Ринок Траяна в Римі. 108–107 рр. н. е.
16. Арка Тита в Римі. Мармур. 90 р. н. е.
17. Арка Костянтина в Римі. 312–315 рр. н. е.
18. Пантеон. Інтер'єр. Вікно Пантеону. Близько 125 р. н. е.
19. Портретна статуя Августа. Мармур. Близько 20 р. до н. е. (Рим, Національний музей).
20. Портрет Юлія Цезаря. Мармур. Близько 40 р. до н. е. (Рим, Ватиканський музей).
21. Портрет молодого Августа. Мармур. Кінець I ст. до н. е. – початок I ст. н. е. (Лондон, Британський музей).
22. Голова Августа з Мерое. Судан. Бронза. Початок I ст. (Лондон, Британський музей).
23. Розпис будинку Веттіїв у Помпеї (близько 79 р.) і Діонісійські містерії. "*Вілла Містерій*" у Помпеї. I ст. до н. е.
24. Дім покараного Амура. Фрагмент фрески. Помпеї. 20–30-ті рр. до н. е.) (Неаполь, Національний музей).
25. Мозаїчна підлога в термах Каракалли в Римі. Початок III ст. (Рим, Національний музей).
26. Фаюмський портрет: чоловічий портрет з Фаюма. Єгипет. Темпера на льоні I ст. (Копенгаген, Нова Карлсберзька гліптотека).



1. Аполлон з Вей.
Близько 515–490 рр. до н. е.



2. Фрагмент розпису гробниці
Левиць. Близько 520 р. до н. е.



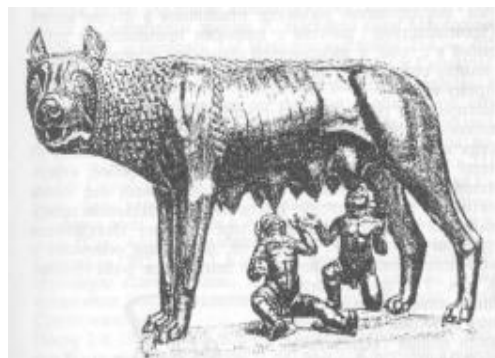
3. Сцена бенкету. Тарквінії. Гробниця
Леопардів. Фреска. Близько 480 р. до н. е.



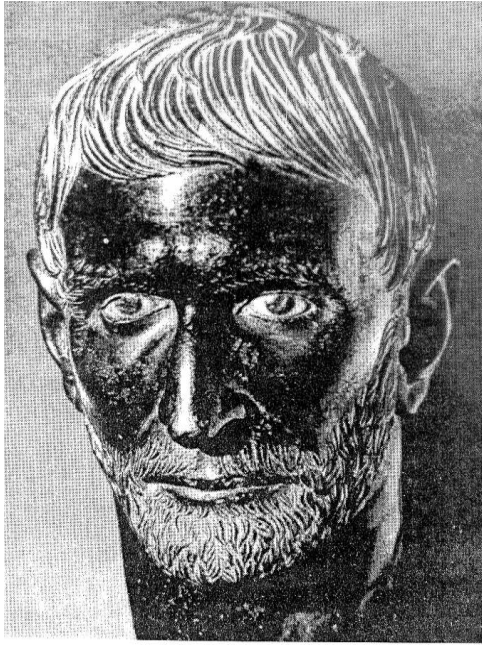
4. Рибалки і птахи. Тарквінія.
Гробниця *Полювання та
рибальство*. Фреска.
Близько 540–530 рр. до н. е.



5. Саркофаг "*Подружжя*" із Черветері.
VI ст. до н. е. (Рим, Музей вілли Джулія)



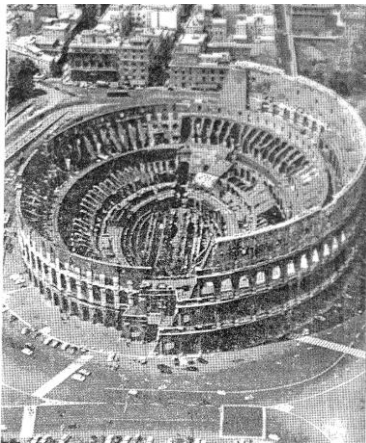
6. Капітолійська вовчиця. Бронза.
Кінець VI – початок V ст. до н. е.
(Рим, Капітолійський музей)



7. Портрет Брута. Бронза
(Рим, Капітолійський музей)



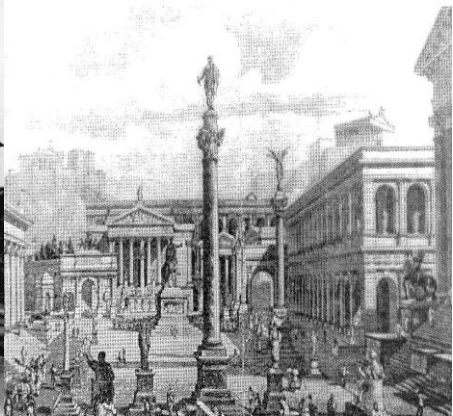
8. Авл Метелл. Бронза. 110–90 рр. до н. е.
(Флоренція, Археологічний музей)



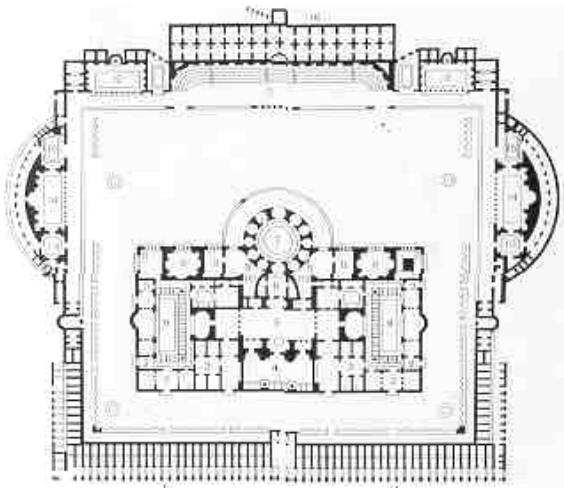
9. Колізей. Рим.
75–80 рр. н. е.



10. Міст Фабриція
в Римі. 62 р. до н. е.

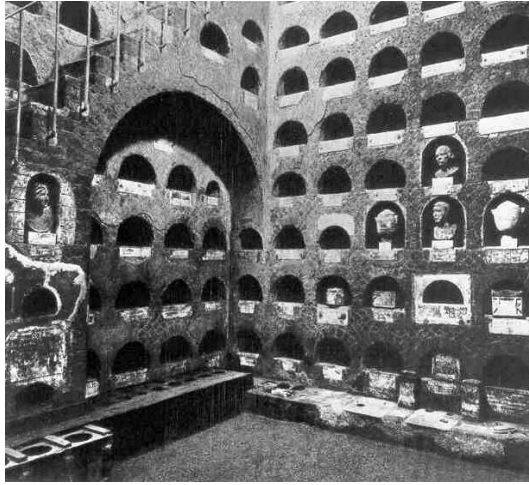


11. Форум Романум.
Реконструкція



12. Терми Каракалли в Римі. План, інтер'єр. 212–217 рр. н. е.





13. Колумбарій у Римі.
Кінець I ст. до н. е.



14. Акведук біля Німа (Гарський міст).
Франція. Кінець I ст. до н. е. – початок I ст. н. е.



15. Ринок Траяна в Римі. 108–107 рр. н. е.



16. Арка Тита в Римі.
90 р. н. е.



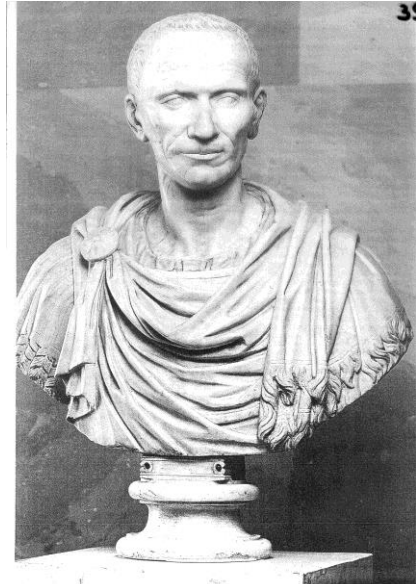
17. Арка Костянтина в Римі.
312–315 рр. н. е.



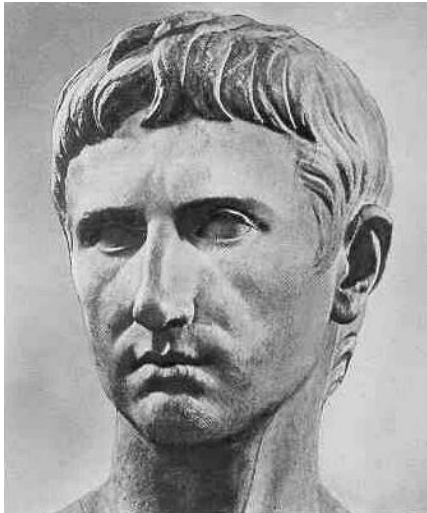
18. Пантеон. Близько 125 р. н. е.



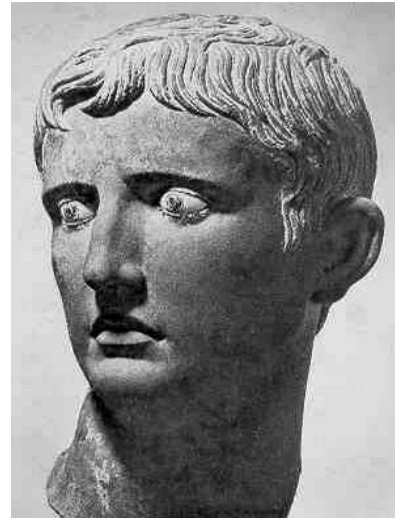
19. Портретна статуя Августа. Мармур.
Близько 20 р. до н. е.



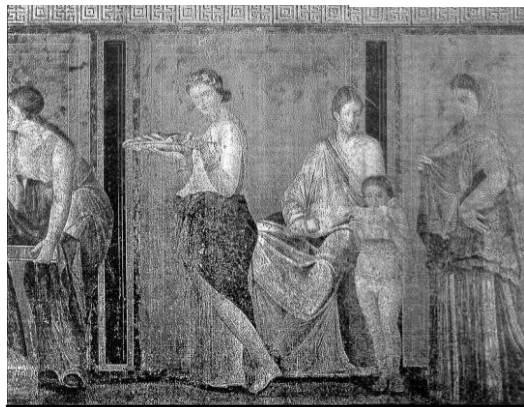
20. Портрет Юлія Цезаря. Мармур.
Близько 40 р. до н. е.



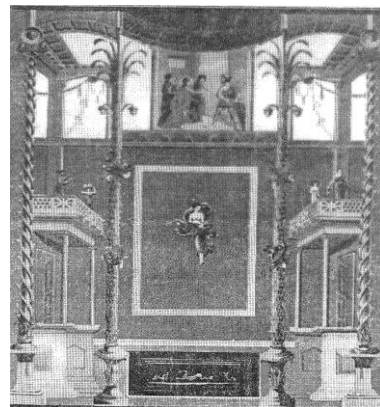
21. Портрет молодого Августа. Мармур.
Кінець I ст. до н. е. – початок I ст. н. е.



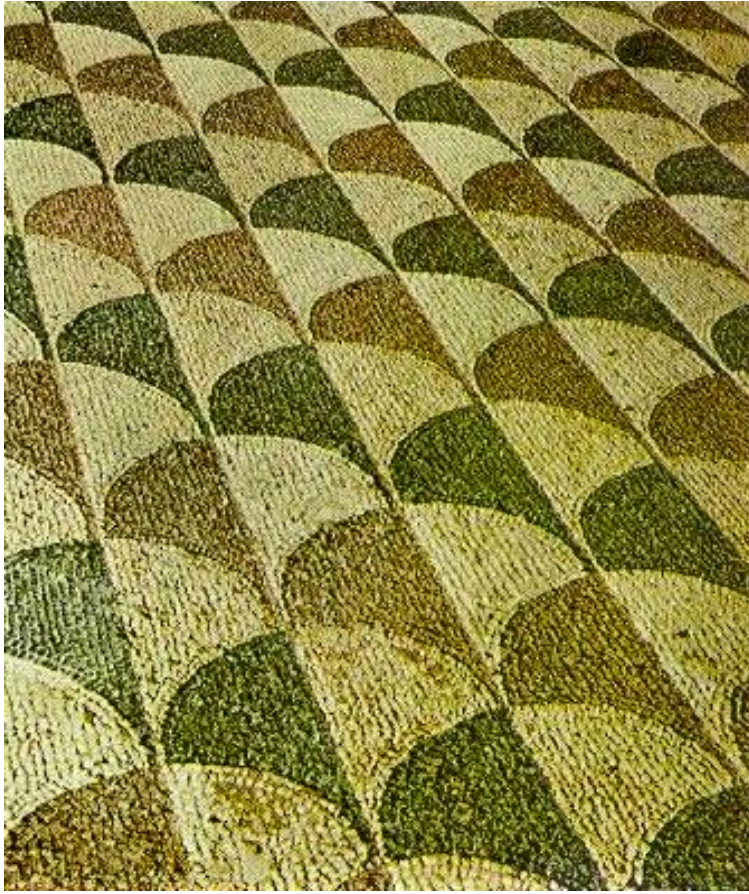
22. Голова Августа з Мероє. Судан.
Бронза. I ст. н. е.



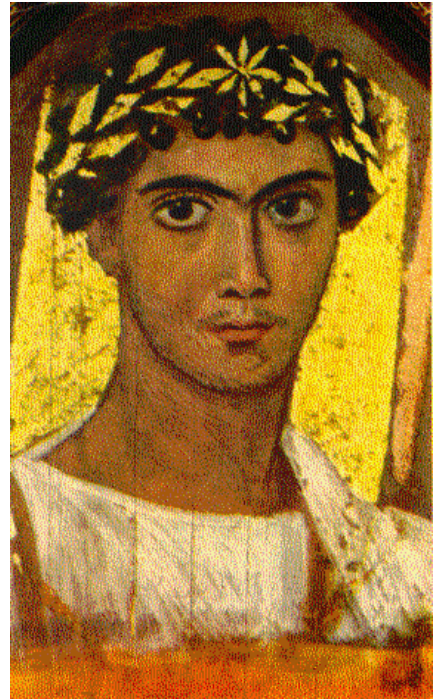
23. Фрески “Вілли Містерій” у Помпеях.
I ст. до н. е.



24. Дім покараного Амура.
Фрагмент фрески.
Помпеї. 20–30-ті рр. до н. е.



25. Мозаїчна підлога в термах Каракалли в Римі.
Початок III ст.



26. Фаюмський портрет.
Поховальний портрет
Артемідора. I ст.

Розділ 9 КУЛЬТУРА СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

У 476 р. племена вандалів розгромили Рим, Західна Римська імперія припинила своє існування, в історії людства почалася епоха середніх віків. Авторами такої назви стали італійські гуманісти XVI ст., позначивши нею тисячолітню епоху в розвитку Західної Європи між античністю (античність – це також термін гуманістів) та Новим часом, як вони називали свою епоху.

Періодизація середньовіччя

Хронологічні рамки середньовіччя V–XV ст., воно має три періоди.

Раннє середньовіччя – V–XV ст. Воно вміщує майже п'ятсотрічний період в історії Європи, так звані *Темні віки* – V–X ст. Це був час, коли на руїнах Римської імперії важко й повільно народжувалося нове християнське суспільство. Це була епоха Великого переселення народів, коли молоді варварські народи, племена германців, готів, франків, шукаючи нової долі, заповнили простори Європи, створюючи та швидко втрачаючи свої нові держави; коли Карл Великий заснував могутню Франкську імперію, спадкоємницю Риму, що проіснувала фактично до верденського поділу на три частини у 843 р.

За цей період відбулося:

- становлення і розвиток візантійської державності й культури;
- формування давньоруської держави Київська Русь;
- прийняття християнства східними слов'янами.

На межі тисячоліть, близько 1000 р., картина розвитку Західної Європи кардинально змінюється. Саме тоді закінчуються *Темні віки* і починається епоха *раннього середньовіччя* – періоду розквіту національних культур, формування націй, епоха, коли європейці почали визнавати себе просто християнами.

Сприймаючи новозавітне пророцтво про “тисячолітнє Христове царство”, люди вбачали божественну символіку в числі 1000, і саме після 1000 р. почалося відновлення Європи, середньовіччя рушило вперед, готуючи післякризову культуру Високого середньовіччя.

Високе (класичне) середньовіччя – XI–XIV ст. – це час:

- створення європейських держав: Англії, Франції, Німеччини, Італії;
- розпаду Київської Русі та монголо-татарської навали;
- формування нової слов'янської держави на чолі з Московським князівством – Московська Русь;
- прийняття християнства в королівствах Скандинавії, Польщі, Богемії, Угорщини;
- формування головних художніх стилів середньовіччя: романського та готичного.

Пізнє середньовіччя – XIV–XV ст.

У середині XIV ст. закінчилася Столітня війна, що несла голод, хвороби, руйнування, а після цього почалося економічне й культурне відтворення, відродження життя. Знать, вельможне панство прагнуло до розкоші, красивого побуту, земні радощі починають у цей період домінувати, посилюючи активний розвиток духовного життя, науки, мистецтва.

Особливості середньовічної культури та менталітету

Особливості середньовічної культури пов'язані зі світосприйняттям людей цієї епохи. Християнство стає основою середньовічної культури. Протягом II–III ст. воно поширюється Римською імперією і вже в IV ст. набуває статусу державної релігії (в 392 р. імператор Феодосій офіційно забороняє язичницькі культури).

Християнство в *Темні віки* було не просто однією зі складових життя суспільства, а головним двигуном життя людини. Роль віри окремої людини і релігійних інститутів, як ніколи раніше, стала всеосяжною.

В умовах занепаду економіки та сільського господарства, війн, чуми, що забирала життя цілих міст і областей середньовічної Європи, тільки віра залишалася єдиною опорою для людини, допомагаючи стійко переносити всі суворі випробування.

Церква відіграла головну роль у культурі середньовіччя, бо, поперше, після краху Римської імперії (476 р.) вона:

- залишилась єдиним спільним для всіх держав Європи соціальним інститутом;
- давала чітку систему знань про світ;
- робила це в емоційно привабливих формах: ідея спокутної жертви, любові до всіх, рівності всіх перед Христом. Ці загальнолюдські ідеї були зрозумілими й близькими кожному.

Середньовічна картина світу повністю спиралася на Біблію. Феномен середньовіччя полягає в тому, що більшість людей була неписьменна, навіть королі та імператори не знали письма. До XV ст., коли церква зрозуміла, що їй потрібні освічені люди, і почала відкривати духовні семінарії, письменність була привілеєм священиків. Читання Біблії заборонялося для звичайних мирян, бо тлумачити її мали право тільки священики.

Тому культура середніх віків – це культура безкнижкова, вона стиралася не на друковане слово, а на усні проповіді. Це культура молитов, казок, міфів, чаклунських замовлянь.

Не маючи можливості накопичувати земні скарби, середньовічна людина зосередилась на скарбах небесних, скарбах духовних, звертаючись не до пізнання природи людини – субстанції миттєвої, ефемерної, тимчасової, а до пізнання природи божественного – одвічного.

Це обумовило уявлення середньовічної людини про світ. На зміну античному пантеїзму та космологізму прийшов теоцентризм. Якщо для античної людини боги – це уособлення відповідної частки живої чи неживої природи, її антропоморфна персоніфікація, то для середньовічної людини природа – це лише частка єдиного, всюдисущого Бога. Середньовічне уявлення про світ *теоцентричне*: Бог – центр усього. Ось чому, за середньовічними уявленнями, світ – втілення Бога, він існує, доки на це є воля Бога.

Уявлення про географію були дуже своєрідними: на знання про кордони населеного світу (ойкумени) накладалися детальні “відомості” (іноді навіть більш яскраві) про надприродний світ. Досить пригадати опис ман-

дрів Данте у супроводі Вергілія Пеклом, Чистилицем, а потім з Беатріче Раєм у “Божественній комедії”, щоб уявити, наскільки детально, зримо, реалістично уявляла собі середньовічна людина потойбічний, інший світ.

Усе, що існувало в цьому світі: природа, людина, суспільство, влада, відносини сеньйора і васала – розглядалося крізь призму божественного. Світогляд середньовічної людини базувався на уявленні про єдину ідею світобудови, встановленої Богом. У цій божественній структурі кожна частина, в тому числі людина, займала своє місце, визначене Богом раз і назавжди.

Картина світу

Світ в уявленні середньовічної людини – це піраміда, на вершині якої Бог, потім апостоли, нижче – архангели, ангели. На якомусь рівні в цю піраміду включаються люди, знову ж таки у вигляді піраміди: папа – кардинал – клірики – звичайні миряни. Потім тварини – рослини – земля. Це порядок, зворотний щодо порядку створення світу, описаного в Старому Заповіті.

Піраміда продовжується й під землею, але зі знаком “мінус”: на вершині потойбічного світу – Сатана.

Головні риси середньовічної культури

Світогляд середньовічної людини кардинально відрізняється від античного розуміння світу, в основі цієї протилежності – антиномія язичництва та християнства. Політеїзму християнство протиставляє *монотеїзм*; натуралізму, інтересу до предметного світу – *духовність*; гедонізму (культу насолоди) – *аскетичний ідеал*; пізнанню через емпіричні спостереження та логіку – *книжне знання*, що спирається на Книгу над книгами – Біблію, витлумачену церковниками.

Для культури середньовіччя характерні:

- ***релігійність*** – найважливіша риса духовної культури, опора свідомості середньовічної людини;
- ***традиціоналізм***, звернений у минуле: новації тлумачаться як вияв гордині (а це, за Біблією, – найстрашніший смертний гріх людини). Це пояснює *анонімність* середньовічних творів, залежність творчої людини від традиції;
- ***канонічність*** – опора на праці отців церкви і на канон у широкому значенні слова;
- ***символізм***, пов’язаний з можливістю різних тлумачень Біблії як світоглядної основи культури середніх віків;
- ***дидактизм***, що обумовлює увагу до таких форм інтелектуальної діяльності, як дискусії, проповіді тощо.

Ці риси пояснюють і середньовічну ментальність – суспільну свідомість, характер, принципи мислення, колективну психологію. А. Я. Гуревич, один з

найвідоміших медієвістів, дав дуже влучну назву одній з головних своїх праць, позначивши середньовічну культуру як *культуру безмовної більшості* (Гуревич А. Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. – М., 1990). Як це розуміти? Особистість, індивідуальність середньовічної людини виявляється тільки за умови ототожнення її зі зразком, прецедентом, каноном: індивідуальність виявляється саме через відмову від неординарного, особливого, через належність до більшості. Саме тоді, ще в епоху *Темних віків*, народжується новий тип особистості, яка визнає своє місце в колективі як визначене Богом, своє земне існування – як випробування, послане Богом з метою підготовки віруючого до того “тисячолітнього царства Христа”, що його обіцяло Євангеліє.

Культура Візантії

Аналіз середньовічної культури починаємо з Візантії. Назва походить від старої назви Константинополя – Візантій.

За легендою, посланці римського імператора Костянтина, які шукали місце для заснування нової столиці, одного разу побачили в чистому небі над Босфором гордого орла зі змією в кігтях. Змія намагалася вжалити свого ворога, але могутній птах каменем упав з висоти й ударом дзьоба добив її. Воїни Костянтина сприйняли цей епізод як знак Божий і заснували саме там, на місці старої грецької колонії Візантій, місто Костянтина – *Константинополь*. 11 травня 330 р. це місто офіційно названо столицею Римської імперії, а пізніше орел з двома головами, що символізував союз Азії та Європи, став гербом Візантії. Перенесення столиці з берегів Тібру на узбережжя Мрамурового моря пов’язують з тим, що Костянтин після перемоги над Максенцієм (який захопив владу в Римі) вирішив відректися від язичництва і почати нову історію під покровительством нового Бога, вважаючи, що саме Христос допоміг йому перемогти Максенція, явивши в небі видіння хреста з написом: “Цим переможеш”. Християнство було затверджене як одна з державних релігій. А коли Римська імперія в 395 р. розпалася на Західну та Східну, саме тут, на Сході, і виникла держава, що проіснувала до середини XV ст. У Візантійській імперії збереглася концепція імперії, титул імператора, традиції античної освіченості.

У 1204 р. Константинополь захопили латинські хрестоносці, а в 1453 р. Візантія була завойована Османською імперією і припинила своє існування.

Географічне розташування держави обумовило характер її культури. Територія Візантії включала: Балканський півострів, Малу Азію, острови Егейського моря, частину Месопотамії і Криму, деякі міста Західної Римської імперії (Равенна). Тому протягом своєї тисячолітньої історії Візантія була центром своєї рідної культури, яка формувалася під впливом грецької, еллінської, римської традицій і в цій синтетичності була схожа на культуру Стародавнього Риму.

Періодизація культури Візантії

Рання доба візантійської культури (IV–VII ст.) – доба переходу від античності до середньовіччя та активної переробки античних традицій у середньовічному дусі. У різних галузях знань, літератури, мистецтва спостерігається суміш язичницьких і християнських ідей та образів, язичницької міфології та християнської містики.

У патристичній літературі – літературі отців церкви (від лат. *pater* – отець): працях Василя Кесарійського, Григорія Назіанзіна, Григорія Ниського, промовах Іоанна Златоуста – закладено основи християнського богослов'я та філософії, які своїм корінням сягали в історію еллінського мислення. У центрі цієї філософії – розуміння буття як блага, що виправдовує існування космосу, тобто і світу, і людини. Це *розуміння буття як блага* не збігалось з християнським аскетизмом, на якому базувалося середньовічне світосприйняття, і поєднувало візантійську філософсько-релігійну думку з античністю.

Класичний період візантійської культури (VIII–XI ст.) – часи правління македонської династії, це золотий вік, так зване “македонське відродження”. Відроджуються міста, розвиваються ремесла, вдосконалюється мистецтво виготовлення виробів з кераміки і скла, перегородчастої емалі, шовку.

Архітектура розвивається у двох напрямках, поєднуючи мистецтво будівництва культових споруд – того типу купольного храму, що стає одним із символів візантійської культури, і світських будівель – привабливих, невеликих за розмірами, затишних і розкішних палаців (палаці Вуколеон і Влахерн у Константинополі).

У цей період починається відродження ранньовізантійського законодавства (збірка законодавчих актів “Василіки” – переробка юстиніанівського права), відроджується світська освіта: у 1045 р. в Константинополі поновилася робота університету з юридичним і філософським факультетами, заснованого в 425 р. за імператора Феодосія II.

З класичним періодом пов'язаний дуже важливий для розвитку культури епізод – *іконоборство*. Воно виникає за часів Ісаврійської династії (засновник Анатолій Лев III Ісавр – стратег Малоазійської феми – одиниці військовослужбового устрою, що спирався на село) як стихійний рух проти іконошанування. По суті, це боротьба за владу і прибутки між імператором і церквою, бо прибутки церкви від ікон, віри людей у чудо, “божественного спасителя” були більшими. Завершується боротьба в XI ст. перемогою іконошанувальників, але на практиці – компромісом між церквою і світською владою. Церква підпорядковувалася імператорській владі, а обряд військового проголошення імператора, що існував у Візантії ще з V ст. (наслідок римських звичаїв), замінили на обряд церковного вінчання на царство. Влада церкви символізувалася порожнім тронем Христа, який стояв

поруч із тронем василевса під час церемоній. Одним з результатів боротьби іконоборців з іконошанувальниками стає розвиток візантійської богословської думки, що формується в полеміці з догматами західноєвропейської церкви. На відміну від римської курії, що виступала за примат духовної влади над світською, православна візантійська церква підтримала ідею єдності церкви з державою. Крім того, православна церква не вимагала проведення літургії тільки грецькою мовою, визначаючи відповідні права іноплеменного населення, в той час коли римська католицька церква вважала обов'язковим богослужіння тільки латинською мовою. Саме ці відмінності обумовили вибір київського князя Володимира на користь візантійського зразка християнства.

Розбіжності в обрядовості й вимогах до духовенства і мирян призвели у 1054 р. до остаточного *розколу між православ'ям і католицизмом*, до “схизми Керуларія”.

Епоха Комнінів (XI–XII ст.) – це період розквіту візантійської культури. Поширюються контакти з країнами Заходу і Сходу. Світський, міський характер культури виявляється в розвитку мистецтва розваг, поетичних і спортивних змагань, меценатства. У філософії формується доктрина раціоналізму, що стверджує незалежність світських знань від релігії (Михайл Псел, Іоанн Італ). Зростає зв'язок з античною культурою, знову починають вивчати античні тексти в різних галузях, формується критичне ставлення до середньовіччя. У літературі відбувається відродження античного роману, яке руйнує саму ідею аскетизму.

Культура пізньої Візантії (XIII–XVI ст.). У цей період посилюється взаємодія грецької та західноєвропейської цивілізацій, особливо в епоху *Латинської імперії* (1204–1261), яку заснували там хрестоносці, що захопили Константинополь (1204). Відкрито монастир св. Домініка – центр поширення католицизму.

При дворах латинських імператорів запроваджувалися західні звичаї та розваги. Але православна церква дала відсіч цьому процесу. Усе це прискорило розпад Візантійської імперії.

Хрестово-купольний храм як модель всесвіту

Візантійська картина світу відповідала середньовічній. Світ сприймався як образ бога, і кожна річ несла на собі знак “тварності”, тобто міри досконалості. Установлювалася ієрархія досконалостей і, згідно з нею, ієрархія жанрів і видів мистецтва, композиція архітектурних споруд, символіка кольору та світла в монументальному живописі й іконі.

Так, сама *архітектурна форма культової споруди моделювала буттєво-космогонічні уявлення*.

Історія візантійського зодчества пов'язана з розвитком купольної архітектури, що з'явилася в Стародавньому Римі (пригадаймо Пантеон). Храм

сприймався як втілення всесвіту, а купол – небесного склепіння. У VII–VIII ст. купольна архітектура вже здобула закінчене *хрестово-купольне* вирішення.

Простір під куполом обмежувався чотирма масивними стовпами, на яких і тримався купол. Чотири пілони-стовпи були настільки масивні, що за рахунок їх товщини почали робити чотири підкупольні арки однакової глибини, такої великої, що в плані з'являвся хрест, вписаний у загальний квадрат плану.

Слайд 1

Центральна частина будівлі (крім вівтарної частини) охоплювалась двоярусною галереєю з хорами.

Слайд 1в

Від *абсиди* (півколо у східній частині будівлі, яке виступає за межі квадрата плану, де, як вважали перші християни, містився центр Землі – Єрусалим) центр будівлі пересувається саме в центр. На відміну від античних храмів, що були приміщенням для статуї бога, візантійський храм був місцем для моління віруючих, бо саме слово “церква” (“екклесія”) означало в християн не будівлю, а збори віруючих.

Першим храмом такого типу став собор св. Софії в Константинополі архітекторів Анфілія з Тралла та Ісидора з Мілета.

Слайд 1г

Незадовго до падіння Візантії єпископ Фессалонійський Симеон дав таке тлумачення храму: “Храм як дім Божий зображує собою весь світ. Верхні частини його – зримає небо, нижні – все те, що міститься на землі... Божественний храм зображує й рай. А ще краса храму означає, що той, хто прийшов до нас (Христос), є прекрасний наречений, а церква – прекрасна наречена Його. А у вищому смислі храм Божий – ми самі”. Саме тому *храм* – це найбільш точний *символ культури Візантії*.

Центрична будова храму і всі його частини відзначені сакральною символікою: голова, купол – символ божественної влади; тричастинна абсида – триєдності Отця, Сина і Святого Духа.

Внутрішнє оформлення храму теж має глибоке символічне значення, де зміст і функція видимого образу – духовне сходження до істини, а розміщення зображень в інтер'єрі – канон, закріплений згідно з ієрархічною будовою світу:

– у куполі Пантократор – Вседержитель, або, як у Софії Константинопольській, – голуба мозаїка і золотий хрест усередині;

Слайди 2, 10, 11

- у верхньому регістрі інтер'єру – “сили небесні” та “стовпи світу”: пророки, євангелісти, апостоли;
- світлове кільце, 40 вікон біля основи барабана купола – символ Бога;

Слайд 1в

- у верхній частині абсиди – Богоматір Оранта (Заступниця) з піднятими руками – символ “передстояння” земного царства;

Слайд 3

- у середньому регістрі на стінах храму – сцени, що прояснюють догмати церкви (свята: Благовіщення, Різдво, Розп'яття, Сходження в пекло тощо), а також сцени із земного життя Христа;
- у нижньому регістрі – фігури людей, які досягли благодаті (канонізовані святі);
- у Софії Константинопольській це й імператори;

Слайди 4

- на західній стіні, протилежній вівтарю, розташовувалося зображення Страшного суду.

Слайд 5

Перше детальне пояснення символіки християнського храму дає патріарх Герман Константинопольський, який постраждав за іконошанування в 730 р. На його думку, храм – це земне небо, де живе Бог. Престол у вівтарі – місце Гробу Господнього і престол, на якому спочиває Господь. Абсида – це Віфлеємська печера, де народився Христос, і печера, де його було поховано, тому вона мала напівкруглу форму. Церква була й образом розп'яття Христового, а тому в споруді храму зафіксовано головний символ християнства – хрест.

Візантійський храм – синтез архітектури, фрески, мозаїки та ікони, де кожен з видів мистецтва розміщується ніби всередині іншого:

- ядро – *ікона*, це фрагмент священної історії, звернений до кожного особисто;

– *монументальний живопис* – ілюстрація і продовження історії світу, що сприймається соборно і бере участь у щоденному циклі богослужіння;

- у центрі внутрішнього простору Софії Константинопольської містився величезний амвон зі срібла й дорогоцінного каміння, біля якого розгорталися церковні церемонії; інтер'єр прикрашали мармур і золота смальта;

– архітектурна оболонка ніби пов'язує ансамбль зі світом земної природи. До речі, перед входом у Софію Константинопольську розташовувався типовий для римської архітектури двір-атрій, оточений портиком, із фонтаном у центрі – своєрідний контраст із зовнішнім аскетизмом храму.

До храмового ансамблю належала і найважливіша складова – *Слово*, що розглядається як втілений Логос, божественна істина, і є вершиною християнської ієрархії цінностей, бо сказано в Біблії: “Спочатку було Слово, і Слово було в Бога, і Слово було Бог. Усе через нього почало бути...” Академік Д. С. Лихачов підкреслює, що воно (Слово) пронизує весь мікрокосм культового ансамблю: виступає і в звуковому образі під час служби (молитви, гімни), і в образі видимому (написи на іконах, тексти на сувоях у руках святих).

Візантійська теорія образа (ікони)

Теорію образу, ікони (від грец. *eikōn* – зображення, образ) розробив Іоанн-Мансур Дамаський (християнин з арабського міста Дамаска – центру іконошанувальників). Полемізуючи з іконоборцями, які, посилаючись на біблійну заповідь “Не створи собі кумира”, вважали, що Бога – Абсолюта – не можна уявити в будь-якому вигляді, і тому відхиляли саму можливість створення ікони і поклоніння їй, Іоанн-Мансур Дамаський наполягав на необхідності створення й шанування ікон. “Не можна відтворити красу Бога, бо ніколи земна краса не зможе передати божественну досконалість; безтілесний, невидимий священний образ можна зображувати, але в символічному чи алегоричному вигляді”, – стверджував він. *Ікона – це символ*, який не зображує Бога та янголів, а лише нагадує про них. Ікона – це спосіб “піднесення душі до першообразу”, тобто до архетипу. Щодо можливості зображення на іконах сцен з Євангелія, то в цьому питанні не може бути взагалі ніяких сумнівів, бо Євангеліє описує земне життя Христа і Богоматері, тобто те, що мало земні, видимі форми.

Шанувати священні зображення можна тому, що, поклоняючись іконі, людина поклоняється не цьому малюнку, а “першообразу”, тобто оригіналу ікони. Саме тому художник мусив виявити першооснову, першообраз у символах. Це обумовило нескінченне повторення архетипу, знайшло відображення в художньому каноні, що склався у Візантії в IX ст.

Найважливішим принципом канонічного типу творчості стала робота за зразками. Зразок не можна змінювати: він береться на віру; індивідуальний підхід неможливий, бо художник – це тільки виконавець божої волі. Акт створення образу співвідносився з актом творіння. Не ікона відтворює світ, а світ є відтворенням образу.

Образотворче мистецтво було символізованим, оскільки символ надавав можливість наочно зобразити найнедоступніші християнські ідеї і в той же час приховати істинний зміст цих символів від непосвячених.

Найважливішими образотворчими символами були ***кольір*** та ***світло***. Згідно з твердженням отців церкви, що “Бог промовляє багатомовно та багатозначно”, створювалася символіка “реальна” та “умоглядна”, абстрактна.

До ***абстрактної*** належала ***символіка кольору*** та ***світла***. Ще іудейсько-еллінський філософ Філон Александрійський (21 р. до н. е. – 41 р. н. е.), якого називали “батьком християнства”, проголошував, що Бог – першооснова,

яка несе світло, або духовне Сонце, втілення абсолютного добра. Саме як вияв божественної першооснови розглядали світло християнський теолог IV–V ст. Августин Аврелій (автор трактату “*Про град Божий*”) і християнський мислитель кінця V – початку VI ст. Псевдо-Діонісій Ареопагіт.

Божественне світло не можна побачити, але його можна відчутти вірою, втілити в зображеннях імітацією яскравих і чистих кольорів. Знаком божественного світла стає золотий колір та його аналог – жовтий. За християнською символікою, *золото* – це матеріальний носій світла, уречевлена божественна якість, тому сяючий німб навколо голови Бога-Отця, Христа, Богородиці, святих – це виявлення символіки, знак присутності Бога в зображенні.

Тлумачення золота як життєдайної сили Бога, можливо, обумовило й алхімічні пошуки, ідею процесу “великого перетворення”. Алхіміки середньовіччя шукали так званий філософський камінь – речовину, за допомогою якої будь-що можна перетворити на золото – найвищу точку в ланцюжку алхімічного процесу. Чорний колір означав первинну матерію; білий – перетворення (ртуть); червоний – ознака пристрасті; кінцевий етап – отримання золота, божественної світлоносної енергії.

“Велике перетворення” – символ еволюції душі.

Зелений – це колір гармонії у християн. Це амбівалентний колір, що входить в обидві групи кольорів: теплу (червоний, оранжевий, жовтий, білий) та холодну (блакитний, синій, фіолетовий, чорний). В іконах завжди зберігався чіткий колористичний канон: Христос – завжди в білому та синьому; Богоматір Оранта (заступниця) – в червоному.

Скло, що пропускає це світло, вважається теж носієм божественного. Символічне значення скла відображається в мозаїці Візантії, де смальта була непрозорою. А вже в Західній Європі у добу середньовіччя ця символіка народжує вітражі з прозорого скла, і вони займають важливе місце в архітектурному ансамблі середньовічних європейських храмів.

Реальна символіка пов’язана із зображуваними символами. Їх багато. За теорією “образа” Псевдо-Діонісія Ареопагіта, автора “Ареопагітик”, чуттєво сприйнятий образ – це лише натяк на надреальне, тому слід зображувати не реальне, те, що змінюється, а надреальне, вічне – архетип.

Риба – символ Христа в Україні, у Греції, Нормандії. Народилося таке тлумачення в Греції, бо анаграма грецької фрази “Ісус Христос Син Божий Спаситель” (*Jesous Christos Theou Hulos Soter*) наявна в латинському слові *Jchthus* “(риба). Окрім цього, в християнстві риба – символ Христа, бо вважається, що Христос був провісником епохи Риб. *Якір* – символ віри у Христа.

Існувала й сюжетна символіка. Сюжет “Трійці” передбачав зображення трьох дійових осіб (Бог-Отець, Бог-Син, Бог-Святий Дух), за ними гори – як символу гори Фавор (де учні Христа Петро, Яків, Іоанн побачили божественне світло і зрозуміли, що Вчитель – Син Божий), або Голгофи, або ширше – символу шляху, зв’язку з Богом (пригадайте символічне значення

форми єгипетської піраміди). Малювали також дерево – символ мамбрійського дуба, під яким збиралися учні Христа, та Дерева Життя. Був ще один символ – будівля – символ упорядкування світу.

Слайд 6

У “Трійці” Андрія Рубльова чітко виявляється започаткована візантійськими іконописцями особлива форма перспективи – *зворотна перспектива*. Якщо в лінійній перспективі, характерній для античності, лінії сходяться поза полотном, у художньому просторі, створеному ілюзією “глибини” зображення, то на іконі безтілесні образи сплющуються, розгортаються на поверхні, а зображення ніби перевертається на глядача. Точка сходження ліній від зображення міститься перед іконою – в оці глядача. Зображене на іконі ніби розкривається людині у всій своїй повноті – таким, яким воно доступне божественному оку.

Учення про образ, що сформувалося в полеміці іконоборців та іконошанувальників, стало теоретичним фундаментом візантійського мистецтва, в якому домінуюча роль належала живопису в таких варіантах, як фресковий живопис, мозаїка.

Світове значення візантійської культури та її вплив на культуру Київської Русі

Світове значення візантійської культури важко переоцінити. Саме Візантія зберегла протягом середньовіччя греко-римську культурну основу і вже цим підготувала розвиток гуманізму епохи Ренесансу. І хоча в XI ст. християнська церква розпалася на західну – римсько-католицьку і східну – греко-православну (1054 р.), і Візантія належала до Східної зони, саме візантійська культура мала великий вплив на культурний розвиток не тільки східних культур і православних, але й західних країн.

Вплив Візантії на культуру Київської, а потім і Московської Держави виявлявся в багатьох напрямках. Ще в IX ст. поширюються активні контакти Київської Русі з Візантією загальновідомим шляхом “з варягів у греки”. Наступним кроком стає похід князя Аскольда на Царгород у 860 р., який фактично започаткував хрещення Русі. У середині X ст., відбулася поїздка княгині Ольги до імператора Костянтина Багрянородного, і, як наслідок, посилилися торговельно-економічні зв'язки між двома державами та поширилось християнство на Русі. А шлюб сестри візантійського імператора Василя II Анни з київським князем Володимиром завершує перетворення християнства на державну релігію Київської Русі, хрещення якої відбулося в 988 р.

Київська Русь сприйняла не тільки церковну доктрину, але й християнську концепцію богообраності імператорської влади (пригадаємо порожній трон Христа біля трону візантійського василевса). Церква також була залучена до коронації київських князів, символізуючи, як і у Візантії, божественне освячення їх влади. Саме з Візантії у великій кількості прибували

богослужбні книги і предмети християнського культу, звідти запозичений і церковний спів.

Не менш відомий вплив Візантії на мистецтво Київської Русі:

– тринадцятикупольна Софія Київська створена візантійськими зодчими;

– мозаїка і фрески Софії Київської відобразили участь у їх створенні візантійських митців і продовження візантійської традиції давньоруськими майстрами;

– у Володимирі під час розпису Дмитріївського собору місцеві майстри працювали над фресками вже на рівних з художниками, запрошеними з Константинополя.

Після падіння Константинополя (1453 р.) Московська Держава сприймалася у світі як пряма спадкоємниця Візантійської імперії. Це відобразилося у відомій державно-політичній формулі: “Москва – третій Рим”, що означала: “Два Рими впали, третій (Москва) – стоїть, а четвертому – не бути!” Московська Держава запозичила й герб Візантії – орел з двома головами, а її князі перейняли титул царів.

Російський іконопис розвивався за візантійськими канонами, і в створенні школи російського іконопису визначну роль відіграв виходець з Візантії Феофан Грек, у якого навчався і з яким полемізував славнозвісний Андрій Рубльов. Візантійські традиції відчужаються і в архітектурі (хрестово-купольний храм), і в книжковому видавництві, і в літературі, і в політичних концепціях аж до XVII ст.

Вплив візантійської культури та богослов'я позначився на українських братських школах XVI–XVII ст., на діяльності Острозької та Києво-Могилянської академії, на самій системі навчання. Мотиви візантійської філософії відчужаються у творчості видатного українського мислителя Григорія Сковороди.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гуревич А. Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства [Текст] / Гуревич А. Я. – М., 1990.
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса [Текст] / Бахтин М. М. – М., 1989.
3. Культура и искусство западноевропейского средневековья [Текст]. – М., 1980.
4. Удальцова З. В. Византийская культура [Текст] / Удальцова З. В. – М., 1988.
5. Художественный мир Средневековья [Текст]. – М., 1971.
6. Мировая культура. Средневековье [Текст]. – М., 2001.
7. Історія світової та української культури [Текст] / В. Греченко, І. Чорний, В. Кушнерук, В. Режко. – К., 2002.
8. Степовик Д. В. Мистецтво ікони. Рим. Візантія. Україна [Текст] / Степовик Д. В. – К., 2008.

Контрольні запитання

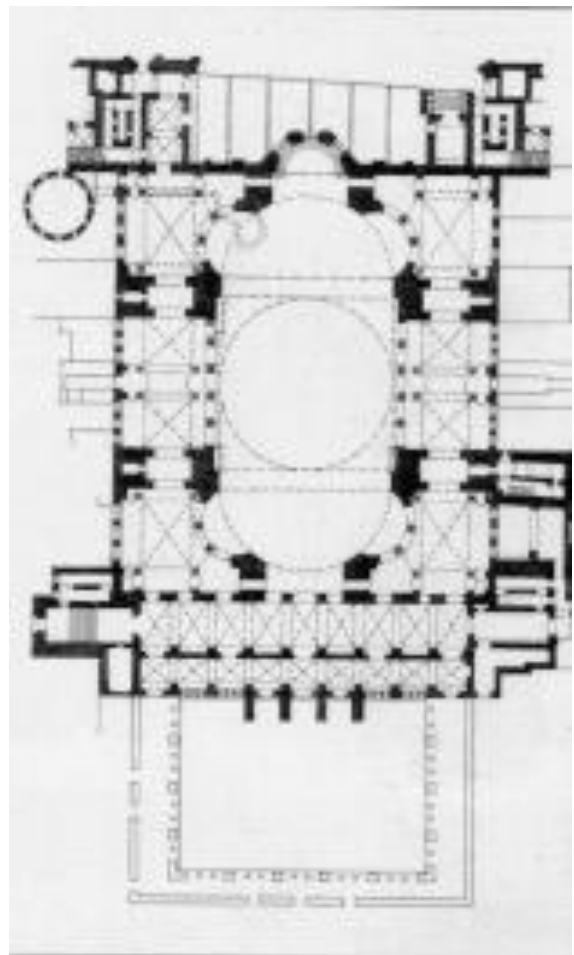
1. Визначте основні періоди розвитку культури середньовіччя.
2. Чому християнська віра і церква відігравали провідну роль у житті середньовічного суспільства?
3. Як уявляла світ середньовічна людина?
4. Назвіть головні риси культури середніх віків.
5. Де і коли виникає візантійська культура?
6. Що було центральним епізодом класичного періоду розвитку культури Візантії?
7. Моделлю чого був хрестово-купольний храм?
8. Як світогляд обумовив рішення внутрішнього простору візантійського храму?
9. Що таке абстрактна і реальна символіка в образотворчому мистецтві Візантії?
10. Що ви знаєте про візантійську теорію образу?
11. Назвіть напрями впливу візантійської культури на культуру Київської Русі.

Ілюстративний матеріал (слайди)

1. Храм св. Софії в Константинополі:
 - а) фрагмент мозаїки із зображенням імператора;
 - б) план храму;
 - в) інтер'єр храму;
 - г) зовнішній вигляд.
2. Христос Пантократор. Монреаль (містечко на Сицилії), кафедральний собор (1180–1194).
3. Богоматір Оранта. Мозаїка вівтарної частини Софійського собору. Київ. XI ст.
4. Христос між Костянтином XI Мономахом та імператрицею Зоєю.
5. Андрій Рубльов. Трійця. XIV ст.
6. Богоматір Оранта. Фрагмент мозаїки.
7. Христос Пантократор. Церква Успіння Богоматері в Дафні. Близько 1100 р.
8. Христос і Пілат. Каяття Іуди. Мініатюра VI ст. Собор в Россано.
9. Богоматір Знамення. Церква Успіння в Нікеї (після 787 р.).
10. Христос Пантократор. Монреаль. Кафедральний собор (1180–1194 рр.).



1а. Фрагмент мозаїки із зображенням імператора Костянтина I із храму св. Софії в Константинополі. (Стамбул). Кінець X–XI ст. 532–537 рр.



1б. План храму св. Софії



1в. Інтер'єр храму св. Софії в Константинополі (Стамбул)



1г. Екстер'єр храму св. Софії. Константинополь (Стамбул). 532–537 рр.



2. Христос Пантократор. Монреаль (містечко на Сицилії), кафедральний собор. Близько 1180–1194 рр.



3. Богоматір Оранта. Мозаїка вівтарної частини Софійського собору. Київ. XI ст.



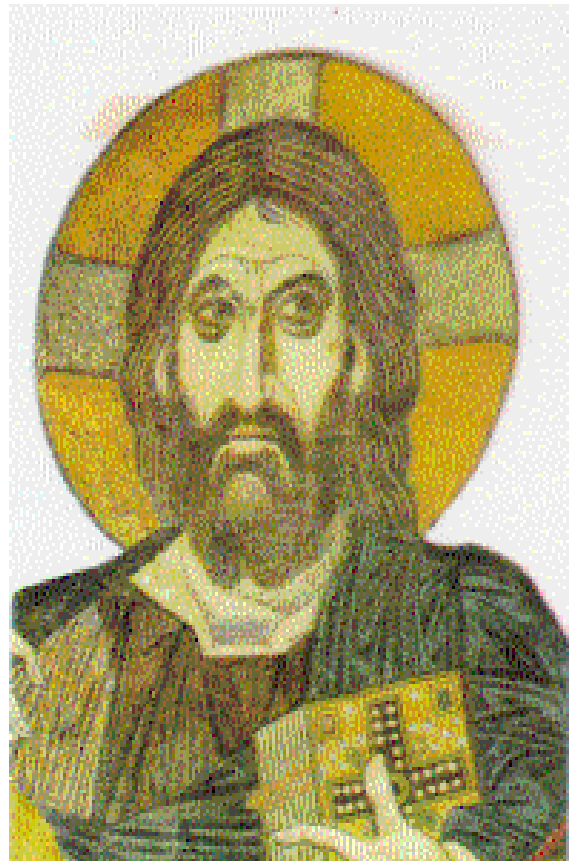
4. Христос між Костянтином ІХ Мономахом та імператрицею Зоєю



5. Андрій Рубльов. Трійця. XIV ст.



6. Богоматір Оранта. Фрагмент мозаїки



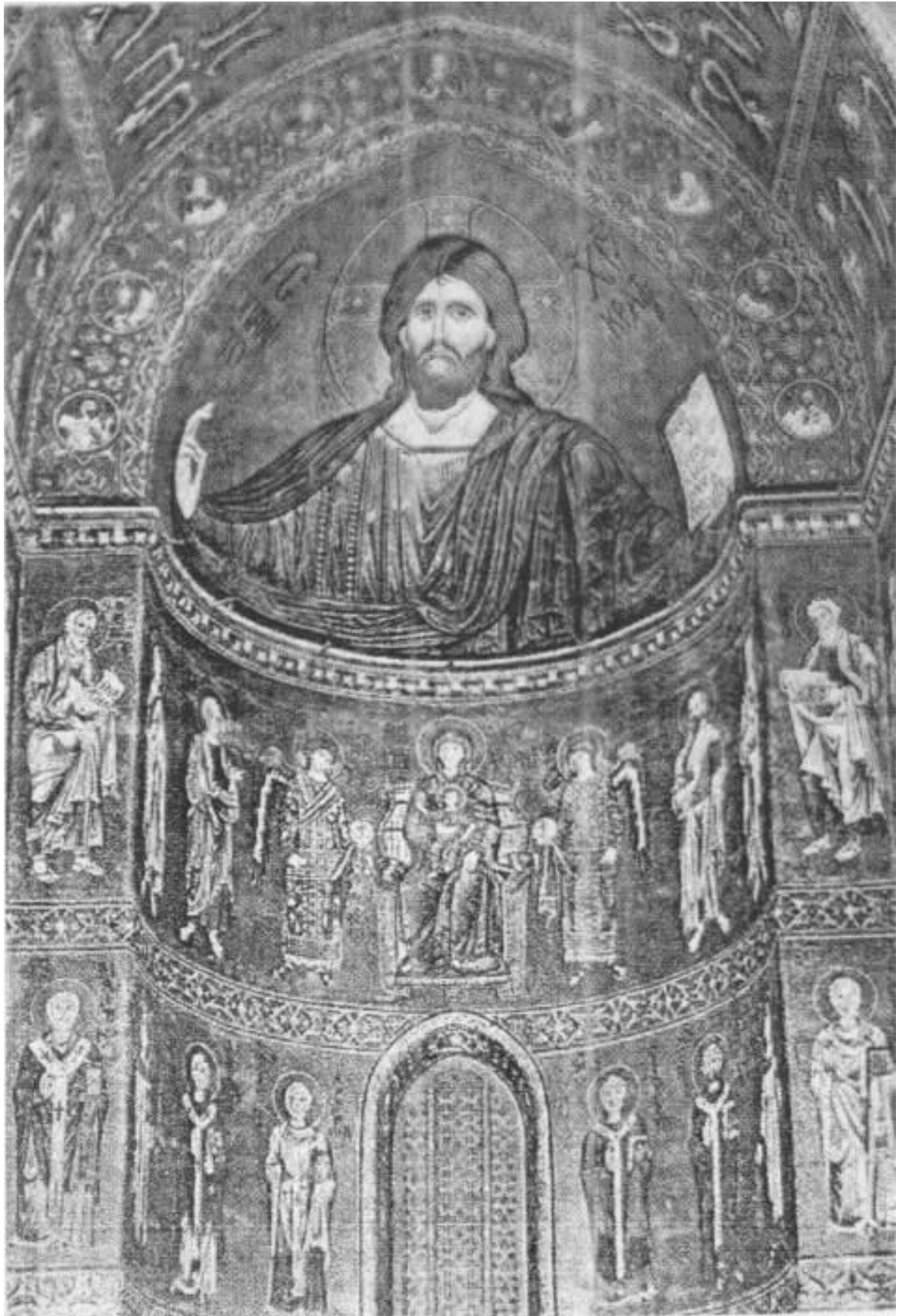
7. Христос Пантократор.
Церква Успіння Богоматері в Дафні.
Близько 1100 р.



8. Христос і Пілат. Каяття Іуди.
Мініатюра. VI ст. Россано, собор



9. Богоматір знамення. Церква Успіння
в Нікеї. Мозаїка в абсиді. Після 787 р.



10. Христос Пантократор. Монреаль. Кафедральный собор (1180–1194 гг.)

Розділ 10

КУЛЬТУРА ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

Соціальна структура середньовічного суспільства і диференціація художньої культури

Починаючи з IX ст. і закінчуючи приблизно XI ст., у Західній Європі завершується процес формування не тільки європейських держав: Франції, Англії, Німеччини та Італії, але й формування феодальних відносин і поділу суспільства на соціальні верстви. Феодальна держава – це суспільство з чіткою вертикальною ієрархією, в основі якої були васально-сеньйоральні відносини.

Середньовіччя – епоха класифікації: кожна частина і жива істота, створені Богом, мали свій ступінь досконалості, своє місце в Божому всесвіті. Уявляючи світ у вигляді двовершинної піраміди, людина середньовіччя розподіляла на різних поверхах не тільки сили небесні, а й сили земні – людей. Своє місце у світі середньовічна людина уявляла, ґрунтуючись на таких принципах:

- по-перше, все людство ділилося на християн та язичників, останніх можна було вбивати – це не вважалося гріхом, їх треба було наvertати в істинну віру – хрестити;

- по-друге, християни теж поділялися на певні класи: католиків (“вірних” християн) і “греків”, чия віра, на думку католиків Західної Європи, недалеко відійшла від язичництва.

Але й західноєвропейське християнське суспільство мало свою структуру. Перша межа відокремлює світське суспільство від духівництва.

Духівництво – це не тільки верства, що мала велику владу (і духовну, й політичну), а й верства багатих людей: духівництво, яке було васалом королів, мало власних васалів-лицарів. Духівництво формує найголовнішу в середні віки *релігійну культуру*.

У світському суспільстві середньовічної Європи існували три головні соціальні верстви, належність до яких обумовлювалась походженням людини: дворянство; селяни; городяни.

Дворянство – друга головна верства середньовічного суспільства, яка мала монополію на військову справу. Дворяни були лицарями (від нім. *Ritter* – вершник), тобто передусім воїнами та, як правило, шляхетними людьми. Хоча інститут лицарства був дуже складним: лицарем міг бути і дворянин, і вільна людина, і багатий, і бідний; вони грабували на дорогах, билися з сарацинами (невірними) за християнську віру.

Дворянство породило свою – *куртуазну*, або лицарську, *культуру*. “Куртуазний універсум” (тобто світ) – це система етичних та естетичних цінностей, що спиралася на уявлення про куртуазність як особливий *кодекс поведінки* благородної людини. З куртуазністю пов’язаний лицарський *кодекс честі* й культ *служіння дамі*.

Третьою великою соціальною верствою були *селяни*, які становили 85 % населення середньовічних європейських держав. Вони створюють свою – *народну культуру*, специфічну систему світосприйняття, де поєднуються фольклорні та християнські засади. М. М. Бахтін визначає це світосприйняття, цей народно-сміховий світ як *карнавальний*.

Замок, село, місто – три умовні складові середньовічного суспільства.

Різноманітність функцій середньовічного міста обумовила його особливе місце у структурі суспільства. Представники всіх верств населення середньовічної Європи: селяни, феодала, ченці, єпископи – жили в містах, які були центрами розвитку комерції, промисловості й культури. Дух підприємництва, що панував у середньовічному місті, сформував ту атмосферу свободи, яка дозволяла городянину відчувати себе залежним тільки від особистої удачі та Бога. Цехова система, міська рада, яка обиралася з мешканців міста, а не призначалася королем, – ці ієрархічні структури, надаючи місту усталеності, не стримували особистої свободи громадянина тою мірою, якою сільська громада пригнічувала своїх членів.

На вулицях міст, як і на битих шляхах середньовічної Європи можна було побачити багато калік, хворих, жебраків, шахраїв. На полотнах відомих середньовічних художників Ієроніма Босха і Пітера Брейгеля зображено багато потворних, кривих, сліпих людей. Це не перебільшення, не плід хворої фантазії, а досить реалістичне відображення тогочасної дійсності, причиною якої були різке соціальне розшарування суспільства, погана їжа, недосконалість медичної науки.

Слайди 1, 2, 3

Міський плебс та інтелігенція середньовічних міст мали свою культуру.

Головною формою культури була релігія. Але вся історія середньовічної культури – це історія боротьби церкви та держави за владу. Видатний християнський теолог середньовіччя Аврелій Августин відобразив цей процес у трактаті *“Про Град Божий”* (413–426), де показав історію людства як історію споконвічної боротьби двох Градів: Града Земного – спільноти, що ґрунтується на мирській державності, на “любові до себе”, і Града Божого – духовної спільноти, в основі якої лежить “любов до Бога”, доведена до презирства до себе. Можна побачити за цими двома Градами **державу** та **церкву**. Відомі хрестові походи спрямовувались на втілення ідеї створення Града Божого на Землі – єдиної європейської імперії під владою папства.

Саме тоді виникає проблема *співвідношення віри та розуму*. Полеміку з цього питання відкриває в XI ст. англійський єпископ Ансельм Кентерберійський, який стверджує пріоритет віри: “Вірую, щоб розуміти”. Трохи пізніше (кінець XI – початок XII ст.) французький богослов П’єр Абеляр пропонує іншу тезу: “Розумію, щоб вірити” (пріоритет світських знань над вірою). У XIII ст. італійський теолог і філософ Фома Аквінський у *“Сумі теології”* висуває ідею гармонії віри й розуму. У цьому ж столітті англій-

ський учений-природознавець Роджер Бекон стверджує цінність експериментального, здобутого через досвід знання.

Зразком об'єднання в науці різних поглядів на цю проблему є суто середньовічна наука – *алхімія*, представниками якої були і Бекон, і німецький вчений Альберт Великий.

Наука й освіта у Західній Європі середніх віків

Структура культури і науковий світогляд відбилися в середньовічній системі освіти.

- *Соборні та монастирські школи* давали релігійну освіту. Там вивчали “сім вільних мистецтв”, запропонованих ще римлянином Теренцієм Варроном (I ст. до н. е.). У IX ст. ці мистецтва викладали двома циклами:

- три науки про слово: граматики, риторика, діалектика (в основі пріоритет Логосу – Слова – Біблії) – це так звані “*тривіум*” (за римським політиком і письменником VI ст. н. е. Кассіодором та пізньоримським філософом Боецієм V ст. н. е.);

- чотири науки про число – *квадріум*: арифметика, геометрія, астрономія, музика.

- *Латинські школи* виникли у XII ст. і давали світську освіту, в основу якої покладено вивчення сакральних, з погляду християнської церкви, грецької та латинської мов і літератури. Це була гуманітарна освіта. До кінця XIX ст. навчання в цих школах давало право вступати до університетів.

- *Університети* – це теж частина середньовічної освіти. Багато з них виникли на базі латинських шкіл. Перший університет засновано в XI ст. у Болоньї (Італія), це був дуже демократичний навчальний заклад, за статутом якого ректором міг бути навіть іноземець, і в 1481–1482 рр. ректором був українець – Юрій Дрогобич. У XII ст. засновано Оксфордський університет (Англія); у XIII ст. – Паризький, серія італійських (Падуя, Неаполь, Рим); у XIV ст. – Кембриджський. У XV ст. в Європі існувало 65 університетів (для порівняння: Києво-Могилянську колегію було засновано в 1639 р.).

В університетах переважали теологічні науки. Як правило, університет мав 4 факультети. На артистичному (підготовчому) вивчали латинь та “сім вільних мистецтв”; закінчивши його й склавши іспити з тривіуму, отримували ступінь бакалавра, що надавало право вступати вже на інші факультети: богословський, медичний, юридичний. Університети мали право присвоювати ще два наукових ступені: ліценціата (після складання іспиту з квадріуму) і магістра, який присуджувався тільки одному-двом ліценціатам зі старших курсів, котрі після складання іспитів мали обов'язково прочитати лекцію і провести диспут. Ці традиції середньовічної системи освіти досить відчутні в освітній системі сучасної Франції.

Художня культура та її основні стилі.

Романський стиль

Першим європейським стилем середньовіччя став *романський*, що домінував з 1000 р. до кінця XII ст. (у деяких країнах і пізніше). Цей стиль був новим за формою і за духом. Історія терміна “*романський*” має лінгвістичну основу: цей стиль зародився й активно розвивався у країнах, які розмовляли так званими романськими мовами, що вийшли з латині й трансформувалися під впливом місцевих варварських мов ще в “Темні віки”. Але цей термін виявився дуже вдалим, тому що об’єктивно визначив зв’язок ранньосередньовічного європейського мистецтва з мистецтвом і культурою пізнього Риму й римських провінцій.

Із 1000 р., коли кінця світу не відбулося, по всій Європі розпочався будівельний бум – перебудова старих і будівництво нових храмів, церков, монастирів як вияв вдячності Богові. Саме тому новий *романський стиль* склався перш за все в *архітектурі*, яка стала найрепрезентативнішою формою втілення нових світоглядних і художніх принципів. Християнські теологи стверджували, що треба показувати не зриму красу, а красу істинну – красу духу. Перехід від простору зовнішнього світу до внутрішнього простору людського духу – головна мета християнського мистецтва, що відбилася у відомій формулі Августина: “Не блукай зовні, увійди всередину себе”. Цей перехід наочний у храмовому зодчестві. Ще Гегель в “*Естетиці*” писав про особливу роль християнського храму, що стає обмеженим з усіх боків місцем для зборів християнської громади віруючих, для отримання нею внутрішньої зібраності: “Враження, що мистецтво має тепер народжувати, являє собою на відміну від радісної, відкритої ясності грецьких храмів... враження спокою душі, яка, будучи звільненою від зовнішньої природи та від мирських справ взагалі, концентрується в собі”. Отже, якщо зримим образом античності була скульптура (зображення прекрасного людського тіла), то зримим образом середньовіччя стає архітектура.

Паломництво до святих місць і хрестові походи проти сарацинів, або “невірних”, що стали ознакою середньовіччя, вимагали будівництва паломницьких церков і монастирів, які б могли вмістити велику кількість людей, виконуючи при цьому захисну функцію. Саме в романській архітектурі вперше в епоху середньовіччя з’явилися величезні кам’яні будівлі. Розміри церков і храмів потребували й відповідних конструктивних рішень, орієнтиром для яких була архітектура Стародавнього Риму.

В основу покладено прості об’ємні фігури: куб, паралелепіпед, циліндр. Плоскі дерев’яні перекриття замінили хрестовими, циліндричними, хрестово-ребровими склепіннями. Типовою рисою романського стилю стає масивність і хрестоподібність склепіння, що створювалося за допомогою двох перехресних напівциркульних склепінь.

В основі романського собору – базилікальний тип храму, характерний для Риму: це прямокутник з апсидою, де розташовувався вівтар – найсвятіше місце в храмі та символ неба. Там розміщено *престол* – символ Гол-

гофи, де розіп'яли Христа; *жертovníк* (на північ від престолу) – символ Віфлеємської печери; *горішне місце* – небесний престол, на якому сидів Христос.

Внутрішній простір розділявся на *нефи* (кораблі), що пов'язано з трактуванням християнського храму як “корабля Града Божого”, який пливе по хвилях історії. Ближче до східної частини розміщувався поперечний неф – *транsept*, унаслідок чого в плані виникав латинський хрест (базиліка св. Петра в Римі – 325 р., храм св. Аполлінарія ін Коассе в Равенні – VI ст.).

Слайди 4, 5

І культові споруди: церкви, собори, монастирі, і світські будівлі – замки, виконуючи захисну функцію, мали вигляд фортеці. *Донжон* – прямокутна вежа в декілька ярусів з вузькими вікнами-бійницями – був головним елементом замкового комплексу в епоху середньовіччя. З XI ст. центральну вежу стали будувати круглою, а з XII ст. на вежі з'явилися *машикули* – галереї з отворами на підлозі, що виступали над стінами вежі й використовувалися для захисних цілей, наприклад вежа чеського замку XIII ст.

Слайд 6

Шедеври романського стилю:

– собор *Нотр-Дам ля Гранд у Пуатьє* з вежею на *середохресті* (місце, де центральний неф перехрещується з трансептом), кінець XI – початок XII ст. Західний фасад цього собору відобразив ще одну рису стилю – наявність *вестворку* (це західна стіна з дзвіницями, яка виконувала декоративну роль; цю декоративну стіну почали добудовувати до християнських храмів ще в прароманський період);

Слайди 7, 8

– собор *Нотр-Дам у Паре-ле-Моніаль* з багатьма апсидіолами пірамідальної конструкції, яка втілювала середньовічні уявлення про пірамідальність світобудови, початок XII ст.

Слайд 9

Скульптура здебільшого пов'язана з храмом: це рельєфні композиції над порталами храмів, найчастіше на тему Страшного суду. Але саме в них виявляється мистецтво гротеску, сміхове, карнавальне народне світосприйняття, яке М. Бахтін визначає як головне для світосприйняття середньовічної людини (рельєф тимпану собору Сен-Лазар в Отені, 1130–1140 рр.).

Слайд 10

Сцена, де чорти ваяють душі на терезах і один із них повисає на цих терезах, щоб переважити. І це в соборі! “Гротескове мислення” (термін

А. Гуревича), типове для середньовіччя, “сміховий аспект світу” пояснює і наявність химер, осла в храмі замість єпископа, п’яну дівку, що грає Богоматір у всеп’яніших літургіях.

Живопис залишається релігійним за сюжетами і символіко-канонічним за стилем.

Завдяки символізму світ постає осмисленим та цілісним. Символ не тільки позначає головний архетиповий, небесний оригінал, а й є знаком, який цей оригінал заміщає, відбиває, бо: “Всі творіння світу – суть для нас, нібито книга, картина і дзеркало” (Алан Лілльський). Сама система знаків-символів – це єдина структура, де кожний знак перетікає в інший, пояснюючи його й себе. Наприклад, чотири традиційних для середньовічного живопису символи: *орел, лев, телець, людина* – тлумачаться як знаки християнських добродітностей (людина – мудрість, телець – смиренність, лев – мужність, орел – праведність). Це водночас і відомі всім символи чотирьох євангелістів, що наповнює кожен знак більш складним змістом. Для освіченої людини розкривається найвищий смисл цих символів як знаків “чотирьох головних моментів життя” Христа, про якого сказано: “людиною народжений, жертвним тельцем померлий, левом воскреслий, орлом вознесений”. Так елементи символічної системи поєднуються в чітку піраміду знаків, центруючись навколо фігури Христа, “сума” виявляється інтегральною, світ – єдиним”.

До найпопулярніших образотворчих символів належать:

- виноградна лоза – символ Христа і його учнів (“Аз єсмь лоза, а ви – грона”);
- якір – християнська надія;
- голуб – символ миру, а раніше – Христа і Святого Духа.

Найпоширенішими живописними техніками були *фреска* й *мозаїка*.

Живопис розвивався і в мистецтві *книжкової мініатюри, золотого гаптування*, яким прикрашали інтер’єри церков і святковий одяг духівництва.

Серед стилів рукописного книжкового орнаменту виділяється *англо-вінчестерська школа*, що сформувалася в середині X ст. під впливом каролінгського мистецтва у Ньюмінстерському абатстві у Вінчестері й у двох кентерберійських монастирях. Стильовими ознаками цієї школи є фантазійні рослинні мотиви, складні віньетки в кутах, техніка малюнка пером, тісний зв’язок орнаменту з мініатюрою. *Сакраментарій св. Етевольда* (або “Бенедикціонал св. Етевольда”), виконаний майстром Вінчестерського абатства в 963–984 рр., – одна з найкрасивіших пам’яток цього стилю.

Слайд 11

У Німеччині епохи романського стилю складається *кельнська школа книжкової мініатюри*, де умовні стилізовані зображення з домінуючою графічністю, чітко визначеним контуром заміщаються характерним для античної мініатюри світловим моделюванням об’єму. Пейзаж позначається тільки сим-

воліч-

ними знаками, формується інтерес до золотих фонів, у чому не можна не вбачати впливу іконопису (*Євангеліарій*. Ісус зцілює паралізованого. XI ст.)

Слайд 12

Окреме місце в рукописних книжкових мініатюрах середньовіччя належить ініціалам (від лат. *initialis* – початкові) – початковим літерам тексту, які іноді займають цілу сторінку та прикрашені складним орнаментальним візерунком (ініціал “Q”. Франція X ст.) або містять у своєму декорі зображення людей і тварин (ізоморфічний ініціал “P”, поч. XII ст.; ініціал “J” з італійського рукопису XVI ст.).

Слайд 13

Середньовічна готика

Готика (від італ. *gotico* – готський, від назви племен готів) – художній стиль, який був другим значним стилем середньовіччя. Термін першими почали використовувати гуманісти Ренесансу. Виникнення стилю пов’язано з розвитком міст, який прискорився в XIII ст., коли прийняли магдебурзьке право. Хронологічні рамки розвитку готичного стилю: XII–XV ст., подекуди XVI ст. Готичний стиль виник у Франції, тому й шедеври створено саме в Північній Франції II половини XII ст.:

- *Нотр-Дам де Парі* (1163 р. – XVI ст.);

Слайд 14

- *Реймський собор*, де коронувалися всі королі Франції (початок 1210 р.);

Слайд 15

- *Кельнський собор* у Німеччині (1248 р. – XVI ст., вежа XIX ст.);

Слайд 16

- *Кентерберійський собор* (XII ст.) – резиденція голови англіканської церкви;

- *Вестмінстерський палац* (XVI ст.);
- *капела Сен-Шапель* (1282 р.), де зберігався вивезений з Константинополя “терновий вінець Христа”.

Слайд 17

Домінуючою рисою готичного стилю стає *вертикаль*, видовженість. Художня ідея готики відбиває відчуття стрункості божественної світобудови. Готичний собор, спрямований у височінь, до неба, символізує спрямованість християнської душі до Бога. Якщо висота античного храму сумірна з ростом людини, бо головне в античному храмі не розміри, а досконалість

пропорцій, то вежі готичного собору досягають декількох десятків метрів; поруч з ними людина така ж мала, як і в порівнянні з Богом. Готичний собор домінував над середньовічним містом і міг умістити все його населення.

Готика стилістично осмислює технологічні новації архітекторів. Спрямованість угору, вертикальна домінанта вимагала полегшення конструкцій, витончення стін. Хрестове *нервюрне склепіння* стає головним архітектурним відкриттям готики. Нервюр (від лат. *nervus* – сухожилля) – арка з клинчастих каменів, що підтримує ребра склепіння, які доповнюють зовнішні підтримувальні конструкції:

- *контрфорс* (від фр. *contre-force* – протидіюча сила) – зовнішня опора;
- *аркбутан* – зовнішня кам'яна напіварка.

Слайди 18, 19

Важливим конструктивним рішенням стає велика кількість *стрілчастих вікон* (що зменшує вагу стіни). Церква Сен-Шапель – мініатюрна придворна капличка – яскравий зразок вітражної церкви, майже не має стін, їх замінюють 146 вікон.

Слайд 17

Вікна в готичному храмі завжди прикрашали *вітражами*, що втілювали абстрактну християнську символіку світла як знака світлоносної божественної енергії, вони були і у вікнах (у Сен-Шапелі 1359 сюжетів), і в “*готичних розах*”, що розміщувалися на фасадах соборів (північному, південному, західному) (Реймська роза, Нотр-Дам де Парі).

Слайд 20

Як правило, в центрі рози – 12 пелюстків (12 діянь Христа), потім вони ділились на 24 (діяння ангелів), до того ж це символ 12 місяців і 24 годин.

Збільшилася висота церкви: якщо в романському соборі вона становить 18–20 м, то в готичному – понад 40 м (Нотр-Дам: висота 35 м, довжина 130 м; Реймс: висота 38 м, довжина 150 м);

Скульптура

Скульптура була невід'ємною частиною архітектури, що зумовило головні скульптурні форми:

- рельєфи порталів (“Страшний суд”. Реймський собор);

Слайд 21

- статуї-колони (Сен-Шапель);

Слайд 17

- монументальні статуї (західний фасад Наумбурзького собору: маркграф Екехард і його дружина Ута);

Слайд 22

- скульптури, розташовані на шпилях храмів (Нотр-Дам).

Скульптура та архітектура середньовіччя – “Біблія в камені”. Християнське мистецтво символічне; готичний собор – модель Всесвіту, місце перебування Бога, безмовна промова, звернена до всіх віруючих.

Література

Література відобразила всі верстви середньовічної культури. Дворяни створюють *куртуазну* літературу, найбільш яскравими явищами якої були:

- *лицарський роман і повість*, які дали світові ряд культурних міфів:
 - “круглий стіл” короля Артура (бретонський цикл, Кретьєн де Труа), що стає символом рівноправ’я та взаємоповаги;

– архетип неможливого, але й непоборного кохання (“*Трістан та Ізольда*” – найвідоміший середньовічний роман);

- *куртуазна лірика*, де центром образного мислення був культ Прекрасної дами:

- лірика трубадурів, труверів (північ Франції);
- мінезингерів (Німеччина);
- менестрелів (Англія).

Міська культура подарувала світові:

– *поезію вагантів* (від лат. *vagantes* – мандрівний) – мандрівників-кліриків, здебільшого ченців-утікачів, школярів, студентів (сатиричні, любовні, гротескні, застільні пісні тощо);

– *фабльо* (від лат. *fabula* – байка, оповідання) і *шванки* (від нім. *shwank* – жарт) – короткі віршовані або прозаїчні оповідання комічного й сатиричного змісту.

Вплив *народної творчості* відчувається в *героїчному епосі*: “Пісня про Роланда” (1110 р.) – французький епос, “Пісня про Сіда” (1140 р.) – іспанський, “Пісня про Нібелунгів” (1200 р.) – німецький.

Музика і театр

Музика розвивалася як частина релігійної культури і була тісно пов’язана з храмом. В епоху середньовіччя виникає і складається тип молитовних піснеспівів – *григоріанський хорал* (його ввів папа Григорій I). У збірці григоріанських хоралів “Антифонарій” за кожним днем церковного календаря закріплювалася своя молитва-спів. Григоріанський хорал – це унісонний спів чоловічого хору на латинській мові без музичного супроводу. У ньому поєднувалися дві частини.

1) Ordinarium – незмінні розділи богослужіння:

- Kyria (Господи, помилуй);
- Gloria (Слава);
- Credo (Вірую);
- Sanctus (Святий);
- Agnus Dei (Агнецъ Божий).

2) Proprium – псалми для кожного дня різні.

З IX ст. з'являється орган, а з XII ст. – поліфонічна меса на 3–4 голоси.

У середні віки виникло декілька видів запису музичних творів за допомогою нот, так званих *нотацій*:

- *квадратна нотація* (XII–XIII ст.);
- *готична нотація* (XI–XIII ст.);
- *кондакарний спів* (X–XIV ст.);
- *крюкова, або знаменна, нотація* (XI–XVII ст.).

Слайд 23

Театр об'єднав релігійну і народну культури. Виник з літургії, тому перші жанри були “анімацією” Святого Письма:

- *пасіон* (пристрасті);
- *міраклъ* (чудо);
- *містерії* (таїнства).

А вже потім з'явилися світські та народні вистави – *мораліте, фарс, комі.*

ЛІТЕРАТУРА

1. Гуревич А. Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства [Текст] / Гуревич А. Я. – М., 1990.
2. Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика : в 4 т. [Текст] / Гегель Г.-В.-Ф. – М., 1968–1973.
3. Художественный мир Средневековья [Текст]. – М., 1971.
4. Культура и искусство западноевропейского средневековья [Текст]. – М., 1980.
5. Мировая культура. Средневековье [Текст]. – М., 2001.
6. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса [Текст] / Бахтин М. М. – М., 1989.
7. Історія світової та української культури [Текст] / В. Греченко, І. Чорний, В. Кушнерук, В. Режко. – К., 2002.

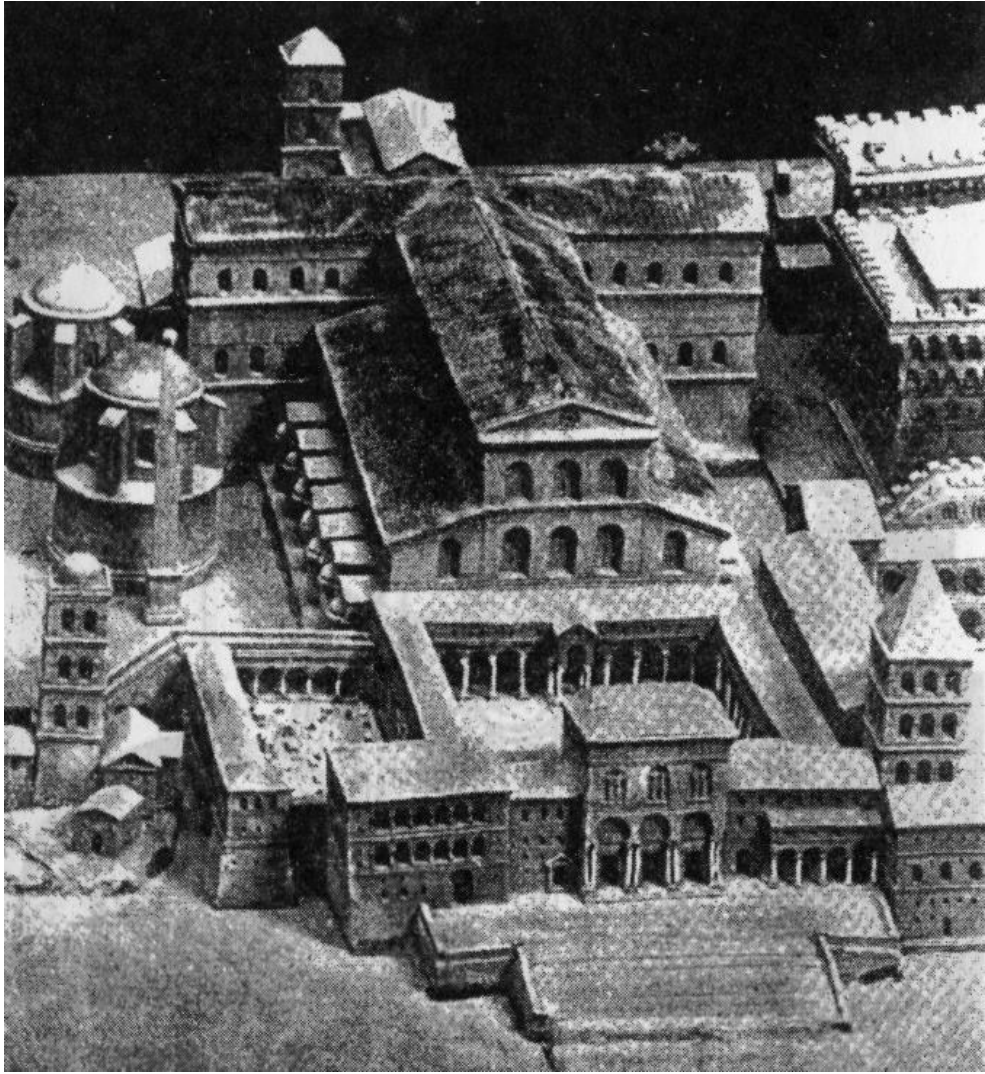
Контрольні запитання

1. Назвіть основні верстви середньовічного суспільства Західної Європи.
2. Яка структура внутрішньої диференціації західноєвропейської середньовічної культури?

3. Визначте середньовічні концепції співвідношення віри та розуму.
4. Які навчальні заклади визначали західноєвропейську середньовічну освіту?
5. Які науки вивчалися в соборних і монастирських школах?
6. Визначте риси романського стилю.
7. Назвіть пам'ятки романського стилю.
8. Що таке григоріанський хорал?
9. Чим готичний стиль відрізняється від романського?
10. Назвіть пам'ятки готичного стилю.
11. Визначте головні жанри середньовічної західноєвропейської літератури.

Ілюстративний матеріал (слайди)

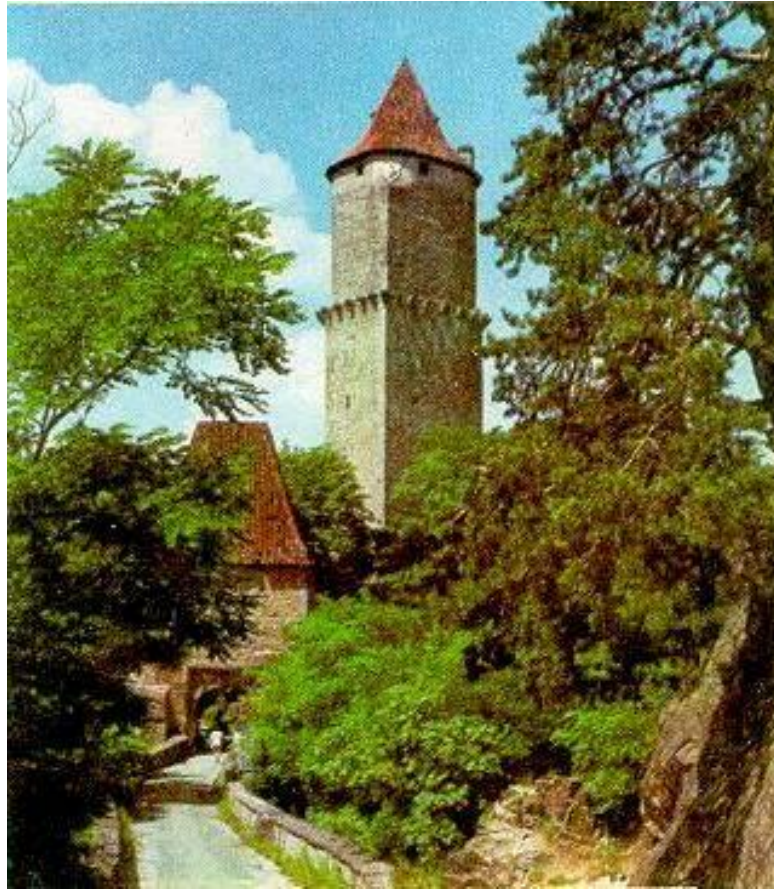
1. Базиліка св. Петра в Римі. Реконструкція. 325 р. н. е.
2. Храм св. Аполлінарія ін Коассе в Равенні. VI ст.
3. Вежа чеського замку XIII ст.
4. Собор Нотр-Дам ля Гранд у Пуатьє. Франція. Кінець XI – початок XII ст.
5. Собор Нотр-Дам ля Гранд у Пуатьє. Західний портал. Кінець XI – початок XII ст.
6. Собор Нотр-Дам у Паре-ле-Моніаль. Франція. Початок XII ст.
7. Рельєф тимпану собору Сен-Лазар в Отені. Бургундія. 1130–1140 рр.
8. Сакраментарій св. Етевальда. Хрещення Ісуса Христа. X ст.
9. Книжкова мініатюра. Євангеліарій. Ісус зцілює паралізованого. Кельнська школа. XI ст.
10. Ініціал “Q”. Франція X ст.; ініціал “J”. Лукіно Бельбелло да Павія. Італія XVI ст.; ініціал “P”. початок XII ст.
11. Собор Паризької Богоматері. Париж. XII – XIII ст.
12. Собор у Реймсі. XII–XIII ст.
13. Кельнський собор у Німеччині 1248 р. XIII – XVI ст., вежа XIX ст.
14. Вітражна церква Сен-Шапель у Парижі.
15. Аркбутани собору Паризької Богоматері.
16. Контрфорси собору Паризької Богоматері.
17. “Готична роза” Реймського собору. Вітраж.
18. Страшний суд. Рельєф. Реймський собор.
19. Західний фасад Наумбурзького собору Петра і Павла: скульптура маркграфа Екехарда і його дружини Ути. XIII ст.
20. Види середньовічних нотацій: квадратна, готична, крюкова, кондакарний спів.



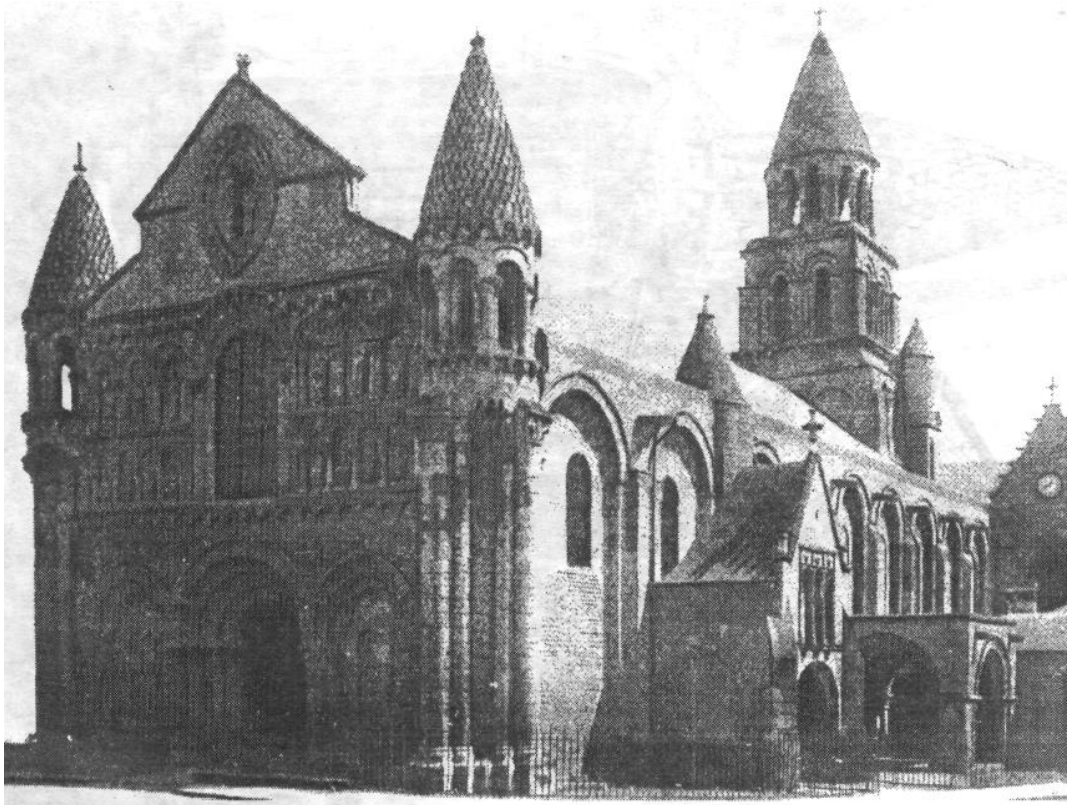
1. Базилика св. Петра в Римі. Реконструкція. 325 р. н. е.



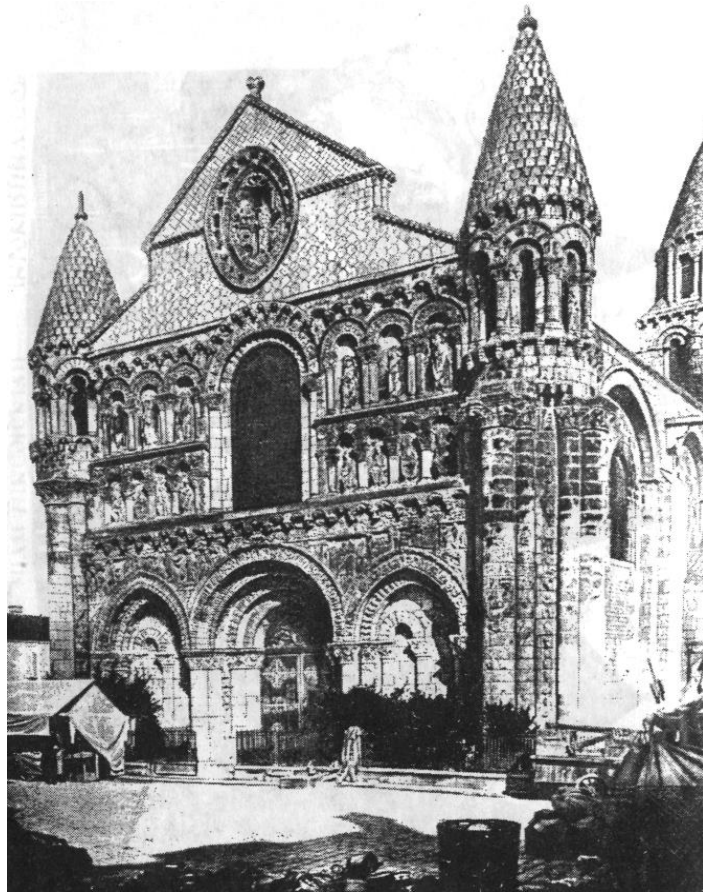
2. Храм св. Аполлінарія ін Коассе в Равенні. VI ст.



3. Вежа чеського замку XIII ст.



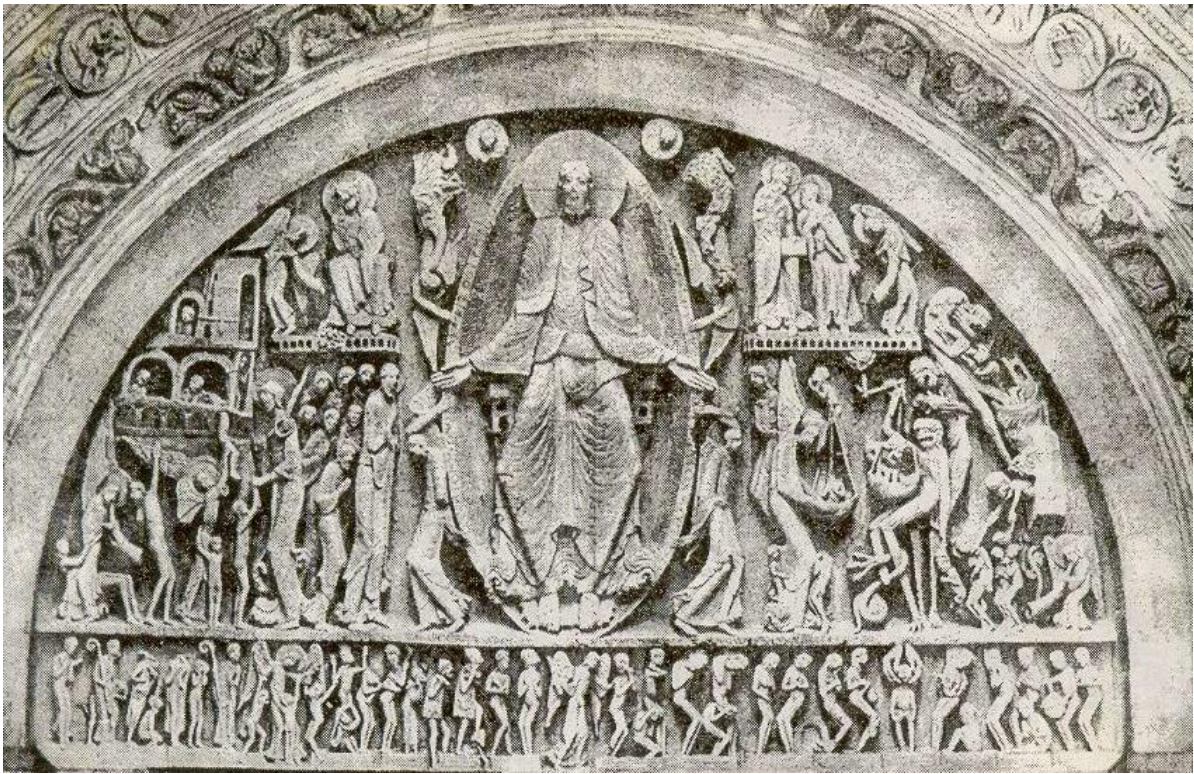
4. Собор Нотр-Дам ля Гранд у Пуатьє



5. Собор Нотр-Дам ля Гранд у Пуатьє. Західний портал



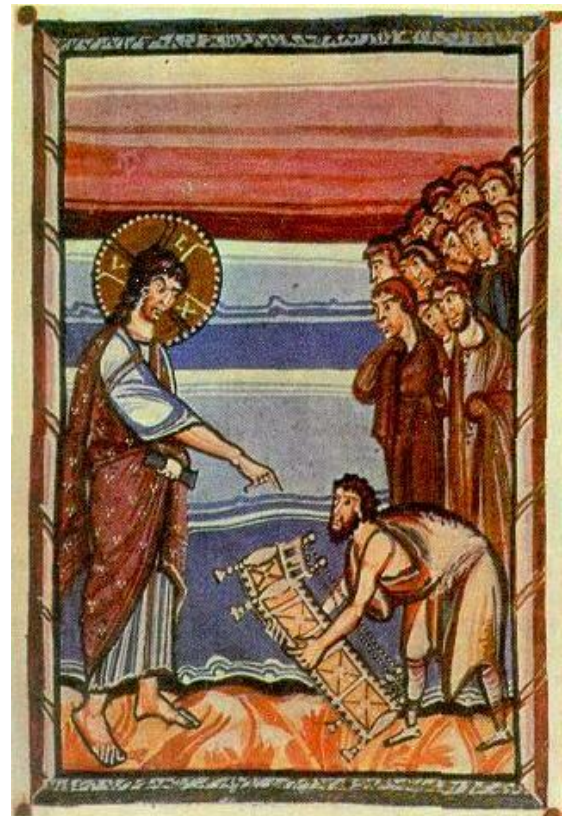
6. Собор Нотр-Дам у Паре-ле-Моніаль. Франція. Початок XII ст.



7. Рельєф тимпану собору Сен-Лазар в Отені. Бургундія. 1130–1140 рр.



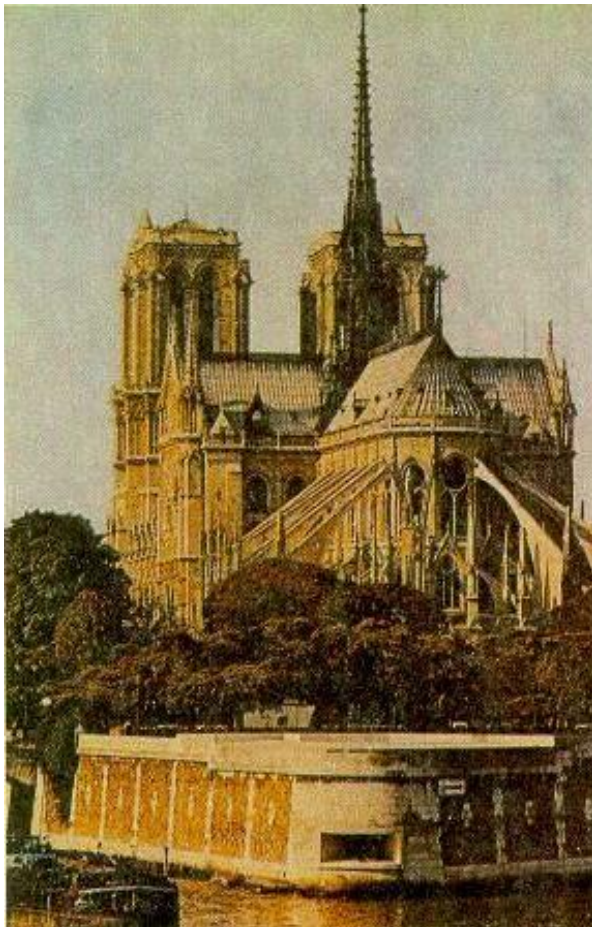
8. Сакраментарій св. Етевальда. Хрещення Ісуса Христа. X ст.



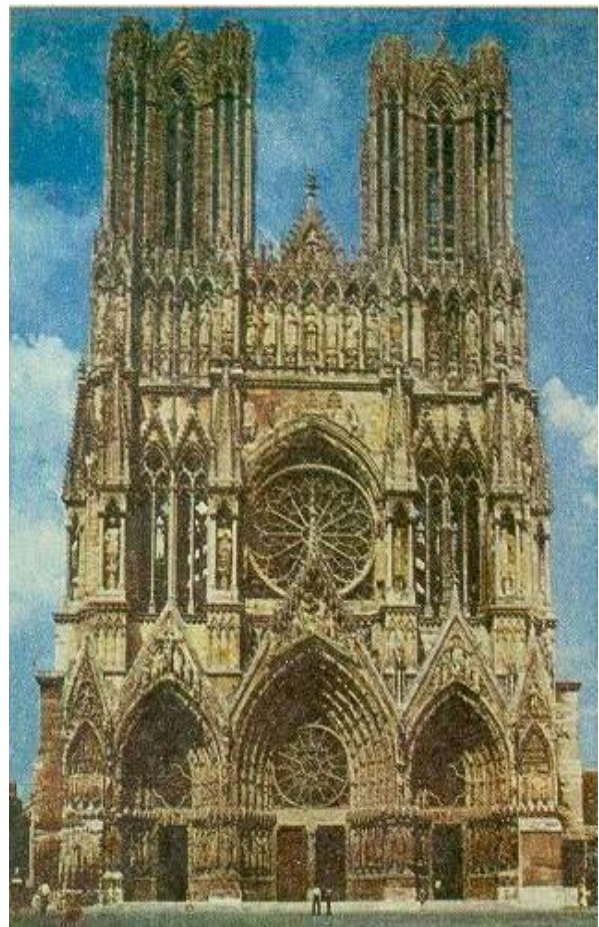
9. Книжкова мініатюра. Євангеліарій. Ісус зцілює паралізованого. Кельнська школа. XI ст.



10. Ініціал “Q”. Франція X ст.; ініціал “J”. Лукіно Бельбелло да Павія. Італія XVI ст.;
Ініціал “P”, початок XII ст.



11. Собор Паризької Богоматері. Париж.
XII–XIII ст.



12. Собор у Реймсі. XII–XIII ст.



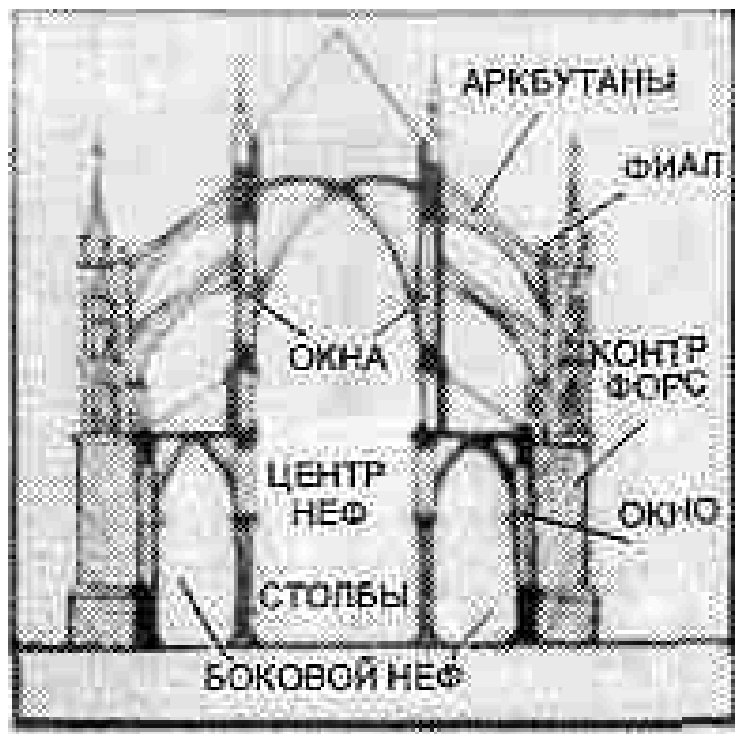
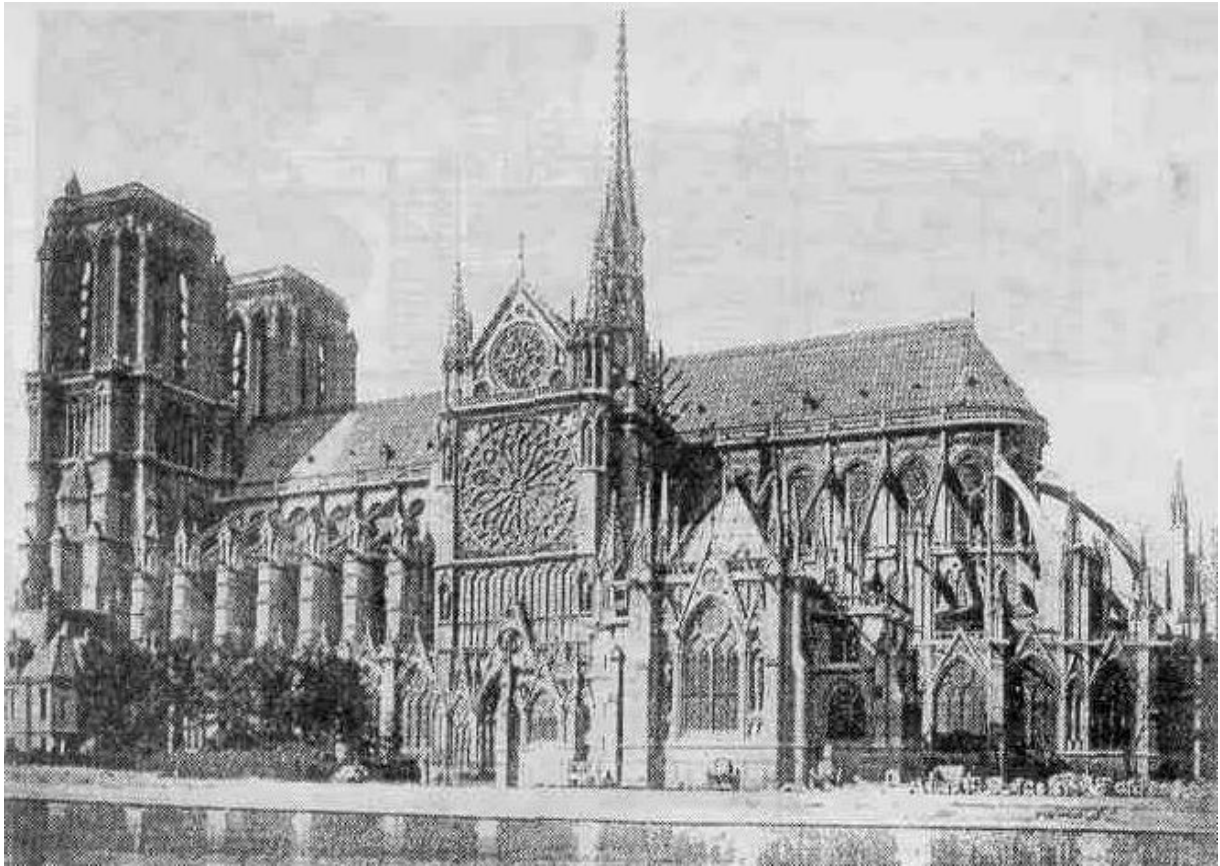
13. Кельнський собор у Німеччині 1248 р. – XVI ст., вежа XIX ст.



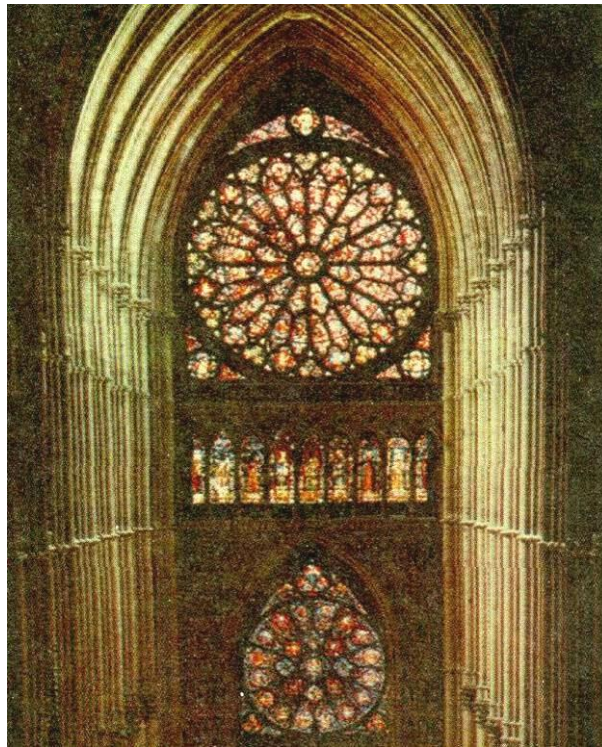
14. Вітражна церква Сен-Шапель у Парижі. XIII ст.



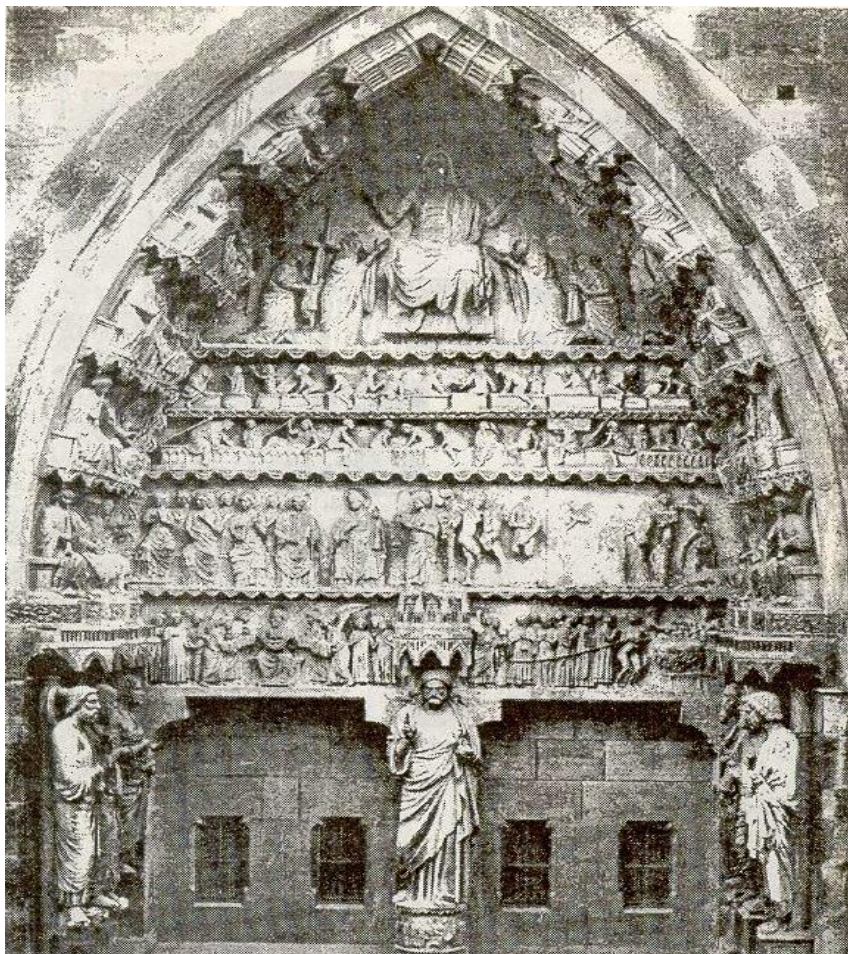
15. Аркбутани собору Паризької Богоматері



16. Контрфорси й аркбутани собору Паризької Богоматері



17. “Готична роза” Реймського собору. Вітраж



18. Страшний суд. Рельєф центральної частини північного трансепту Реймського собору. Перша чверть XIII ст.



19. Західний фасад Наумбурзького собору Петра і Павла:
скульптура маркграфа Екехарда і його дружини Ути. XIII ст.

irur per octauam. Sequens
 nephatio cum suo cantu di
 citur in die cinerum.

Eterne deus . Qui cor
 porali ieiunio uicia cōprimis
 mentem eleuas . uirtutem lar
 giris ⁊ premia : per christum

равные целой		равные половинной		
Крюк с оттяжкой		Крюк		
Параклит с оттяжкой		Параклит		
Статья простая		Столица		
Статья мрачная		Палка	Залпая	
Статья светлая				
Крыж		равные четвертной		
Статья с залпной			Крюк с отсекой	
Залпая с крыжом			Параклит с отсекой	
Стрела простая			Столица с отсекой	
Статья с крыжом			Палка с отсекой	
Рог	Залпая с отсекой			
Челюстка				
Статья с залпной и крыжом				

Двуступенные знамѣна нисходящие			
— — — — —		— d. — — — — —	
Сложития		Статья закрытая малая	
Столица с очком		Статья мрачная с облачком	
Чашка		Стрела простая с облачком	
Подчашие			
Параклит с подвѣрткой		Статья закрытая средняя с сорочьей ножкой	
Крюк с подвѣрткой		Статья светлая с облачком	
Палка с подвѣрткой			

ВЪ КСА МЮУ БООНС НГДЖБА
 КО ГЛА Г ПО ДВААНЬ
 ТЪ ШЪ СН НИНИ ДЪВЪНЬ
 ХЪХЪ СЪХЪХЪ ПРЪ СЛАВЪ
 НА ПА ЛАА МАА ТЪ ВААА
 МО МТУЕ ННИИ КА ХРИСТОО
 ОО ВА РООО МАХАХА НЕ ХЕ
 ХЕЕЕ НАА ВЪА ДВЕ СЪЗЪАИ
 ТЪ ВЪА ДЪВЪЦИ НААА СЪ

20. Види середньовічних нотацій: квадратна, готична, крюкова, кондакарний спів

Розділ 11

КУЛЬТУРА СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ РУСИ

Історичні передумови виникнення української культури

Давня слов'янська культура формувалася протягом багатьох століть. На жаль, ми не можемо детально розглянути це питання і проблеми, навколо яких точаться наукові дискусії.

По-перше, це *проблема етногенезу українського та російського періодів*, що є частиною проблеми етногенезу слов'ян. Існують дві теорії.

1. Побудована на визнанні руху як керівної засади етнографічного процесу: слов'янство, згідно із цією теорією, виникло в Прибалтиці – першій батьківщині слов'ян, а потім рушило на південь – у віслянський басейн, пізніше – на схід, у басейн середнього Дніпра. Унаслідок цього слов'яни поділилися на західних і південно-східних.

2. Теорія автохтонізму: слов'яни автохтони-аборигени, тобто незмінні жителі тієї самої території з часів неоліту. Змінювалися культури, але етнос залишився той самий. Прабатьківщина західних слов'ян – межиріччя Одри і Вісли, східних – середнє Подніпров'я.

По-друге, це *проблема походження етноніма “Русь”*, яка теж викликає дискусії. Найважливіші дві теорії: варязька й автохтонна.

1. Перша базується на припущенні, що Руссю фіни називали одне з племен норманів (тобто варягів).

2. Друга, автохтонна, виходить з того, що ця назва місцевого походження, бо існує багато топонімів того ж кореня: Рось, Росава – річки в Україні, “росами” називали тих, хто на чолі з князем Аскольдом напав на Царгород у 860 р. (у грецьких джерелах) і т. ін. Детальніше про це ви дізнаєтеся з курсу “Історія України” і з монографій С. Маланюка та М. Семчишина.

Зазначимо головні етапи цього процесу розвитку української культури.

1. Трипільська культура (IV–II тис. до н. е.).

2. Кіммерійська культура в Північному Причорномор'ї: 1500–700 рр. до н. е., яку вважають продовженням трипільської.

3. Скіфська – культура іранських племен (які перебували на території України у VIII–II ст. до н. е.), що залишила після себе кургани, скіфських бабів (тепер стоять біля нашого історичного музею), скіфське золото, що зберігається в Києво-Печерській лаврі та є зразком так званого “звіриного стилю” (бо саме звір – головний персонаж усіх виробів із золота), а ще – скіфську кераміку з геометричним узором і символікою.

4. Сарматська культура (III ст. до н. е. – III ст. н. е.), яка витісняє скіфську і продовжує її традиції (це теж іраномовна культура).

5. Грецька культура репрезентована грецькими містами-колоніями: Тіра, Ольвія, Херсонес, Феодосія, Пантикапей (теперішня Керч) (VIII – II ст. до н. е.).

6. Римська культура, що в I до н. е. – II ст. н. е. впливала на культуру на теренах України, бо саме в цей час кордони Римської імперії наблизилися до цих територій.

7. Германські племена готів на початку III ст. н. е. захопили територію теперішньої Південної України і мали особливий вплив на військову організацію.

8. З IV ст. східні слов'яни, які жили на території сучасної України, об'єдналися у військовий союз *антів*. Він проіснував до початку VII ст. Анти були слов'янами, що, за гіпотезою, прийшли з Дунаю. Поляни жили на правому березі Дніпра біля Києва, стали одним з найголовніших коренів Київської Русі. Саме на них у VII ст. вперше поширюється назва "Русь".

Давньоруську народність можна вважати витоком українського етносу, так само як і російського, і білоруського. Цю народність відрізняли три види чи типи життя: осіле, кочове, бурлацьке. Вона сформувалася з декількох потоків: слов'янського, балтійського, фіно-угорського, під впливом германського, тюркського, північнокавказького.

Як вважають фахівці, слов'янське начало домінувало в мові, а це дуже важливий елемент будь-якої культури.

У IX ст. Русь за її межами, і перш за все у Скандинавських країнах, називали Гардарікою, тобто країною міст. У другій половині IX ст. утворилася Давньоруська держава.

Культура дохристиянської Русі:

язичництво, пантеон язичницьких богів

Релігійні уявлення слов'ян були язичницькими. Язичництво слов'ян мало свою міфологію, пантеон головних богів, жерців.

У далеку давнину східні слов'яни мали *тотемістичні* уявлення, обумовлені головним заняттям – полюванням. Кожне плем'я мало свій тотем. Деякі поклонялися вовку, і в день зимового сонцестояння чоловіки, одягнені у вовчі шкури, виконували ритуальний танок, ніби перетворюючись на своїх могутніх священних предків, щоб позичити їхньої сили. У часи християнства "вовкодлаками" (вовкулаками) або "вурдулаками" (тобто одягненими у вовчу шкуру – в *длак*) почали називати злих перевертнів.

Ведмідь, саме ім'я якого не зберегла мова, замінивши його на прізвисько ("відаючий мед"), був грізним тотемом, що уособлював духа лісу.

Слов'яни-мисливці поклонялися й найдавнішій слов'янській богині родючості, неба і сонячного світла – *Олениці (Лосиці)*, яка в їхньому уявленні, на відміну від звичайної олениці, мала роги. І сьогодні зображенням олениць прикрашають хати в Закарпатті. Як обереги в хати клали лапу ведмедя або вішали над входом оленячі роги.

Кінь – ще одна тварина, що обожнювалася стародавніми слов'янами, які прикрашали (прикрашають на півночі Росії й досі) дах будинку конем (ця частина будівлі так і називається "коник").

Анімістичні уявлення стародавніх слов'ян обумовили *культ Матері-Землі*, обожування лісів, гаїв, усіх сил природи.

Зазвичай міфологію поділяють на вищу та нижчу. *Нижча міфологія* – міфологічні уявлення про духів природи, істот, що не отримали статус бо-

жества, – формується раніше за вищу і, як правило, формується стихійно. Персонажами слов'янської нижчої міфології були: берегині, упирі, русалки, мавки, водяники. Саме вони становили важливу частину повсякденного життя й побуту наших предків. Складаються культу упирів і берегинь, яким щиро поклонялися, приносили жертви, прагнучи задобрити і добрих, і злих духів однаково. Окреме місце займав культ води як життєдайної стихії (не випадково слов'яни оселялися біля річок).

У цей період, який академік Б. А. Рибakov називає *першим* в історії розвитку релігійних уявлень слов'ян, з'являються й перші уявлення про богів. Починає формуватися *вища міфологія* – оповіді про богів та героїв, які складає й систематизує народ. Іноді міфи складають жерці для офіційної релігії.

Головними богами, яких найбільше шанували в цей період, були:

– Дажбог – бог сонця (у “Слові о полку Ігоревім” руський народ названо “Дажбоговими онуками”);

– Стрибог – бог вітру.

Другий період – це період культу Роду як божества Всесвіту: Рід – творець Всесвіту, а Рожаниці – богині родючості. Вважалося, що душа померлої людини не переселяється в інше тіло і продовжує жити серед живих.

У християнських повчаннях проти язичництва XII–XIII ст. про Рід писали як про бога, якому поклонялися всі народи. У слов'янському пантеоні Родові належало головне місце. Він вважався богом неба, грози, родючості, богом усього суцього. Ім'я бога походить від іранського кореня зі значенням божества і світла. Той самий корінь мають слова: “родина”, “врожай”, “народ”.

Рожаниці – супутниці Роду, їх образ походить від стародавніх Оленниць. Вони не стільки богині родючості, скільки охоронниці життя. Після прийняття християнства культ Рожаниць поступово стали ототожнювати з культом Богородиці.

Слов'яни уявляли світ за міфологічною моделлю як триповерхову конструкцію, де Середній світ – Земля, Нижній – пекло, де горить вічний вогонь, а над Землею – Верхній світ, Небеса з кількома поверхами, і на сьомому живуть вищі сили.

Землю оточує Світовий океан, у середині якого міститься священний камінь – “пуп землі”. Він лежить біля коренів Світового Дерева (іноді це Святі Гори). Як і інші народи, слов'яни вважали Світове Дерево космічною віссю, що об'єднує всі три світи. У гілках дерева живуть Сонце й Місяць, а біля коріння – Змій. Це дерево іноді називали Ірій, тобто “дерево блаженної країни Ір”, що росте на півдні, де зимують птахи. Саме там вирішувалися людські долі. Український “вирій” – рай – походить від цього слова.

Давні слов'яни вважали, що потойбічний світ лежить “за рікою” (найчастіше малися на увазі Дніпро, Дон, Дунай) – за межею світу людей.

Уявлення про вічне життя у слов'ян змінювалися, що обумовило й поховальні ритуали. У далеку давнину вважалося, що душа померлої людини

переселялась у тіло дитини, яка мала з'явитися на світ. Ось чому померлих ховали в позі дитини у лоні матері. Потім почали класти тіло померлого витягнутим, ніби людина заснула (померлий – це той, що заснув). Душа тільки тимчасово залишила тіло, але вона може повернутися, і тоді покійник оживе.

Найбільш поширеною формою поховання були кургани (могили), в яких поруч з померлим чоловіком клали зброю, вбитих коней і собак, а з жінками – свійських тварин, посуд, зерно. Тіла померлих клали на ватру (багаття), вважаючи, що разом з вогнем душа померлого одразу потрапляє в небесний світ. Похорон завжди закінчувався поминальною тризною – учтою і військовим змаганням.

У *третьій період* язичницьких слов'янських вірувань сформувався культ *Перуна*, бога не тільки грому і війни, але й покровителя київських князів. Саме тоді й складається пантеон давньоруських богів.

Князь Володимир у 980 р. проводить першу релігійну реформу в Київській Русі, суть її – об'єднання різних богів в одному пантеоні. У “Повісті минулих літ” (980 р.) описано так званий “Володимирів пантеон” і список головних богів.

1. Перун відкриває список як сонячний бог, один зі Сварожичів (Сварог, Хорс, Дажбог).

2. Велес (Волос) – “скотій бог”, тобто бог-скотар, пізніше бог багатства та комедії (став у християнстві святим Власієм).

3. Хорс – помічник Велеса (вважають, що це східний бог сонця).

4. Дажбог – бог сонця, син Сварога, що дарує білий світ, щастя, любов. Семантика імені цього бога зумовлена його функціями: за однією з гіпотез, Дажбог – Давець-Бог; за іншою – Дощ-Бог.

5. Стрибог, Посвист. Посвист – бог вітру, творець Всесвіту, цар-батько вітрів.

6. Сварог – бог неба і вогню, а ще богом вогню називали його сина Сварожича.

7. Симаргл (Сімаргл, Семургл, Семиярило, Сим і Регл, Сим і Єргл). За припущенням О. Фамінцина, Єргл – Єрил – Ярило: Отже, Семиярил – це “сім Ярил-сонць”, тобто це бог Сонця літнього сонцестояння. Симаргл – охоронець коріння Дерева життя, посередник між верховними богами неба й духами землі, охоронець врожаю. Бог може перевтілюватися у крилатого собаку. Зображення такого собаки прикрашає капітель Борисоглібського собору в Чернігові, воно ж зустрічається й на різних предметах ужитку та на прикрасах, його варіантом є зображення грифонів. Вчені проводять паралель з іранським Сенмурвом – крилатим собакою, священним псом Ахурамазди, покровителем зародків і сходів. Але вже у XII–XIII ст. ім'я цього бога було незрозумілим, як і його точні функції. Дехто вважає, що це ім'я бога “з семи головами”.

8. Жіночий список відкриває богиня Мокош (Мокоша). Вважається, що її ім'я походить від *tokos* – прядіння. Її уявляли як жінку з розплете-

ним волоссям, що плутає куделю, коли господиня не сховає прядиво на ніч. Ця богиня близька до грецьких Мойр, які сплітали нитку долі, її символами були прядка і веретено. Мокоша – це богиня дощів, покровителька пологів і заступниця породіль. Її зображення з піднятими до неба руками – джерела тепла й вологи (майже як у християнської Богоматері Оранти) прикрашали весняні ритуальні рушники, а на літніх руки Мокоші опущені до землі, що породила зерно.

У 983 р. на пагорбі Теремного палацу князь Володимир звів каплицю, де стояли дерев'яні скульптури – ідоли Перуна, Хорса, Дажбога, Стрибога, Симаргла та Мокоші. Мабуть, вони й були головні у слов'ян. Цікаво, що Хорс (Хорос) – бог східного, як вважають, походження – бог сонця, а Мокош – богиня фіно-угорського походження. Отже, стародавній слов'янський пантеон був досить складним і включав не тільки різноплеменних богів, а й богів різних народів, у чому відобразилося геополітичне розташування Русі – “на перехресті” континентів, культур, релігій.

Були у слов'ян і різні форми язичницької обрядовості. Обряди були пишні, театралізовані. Їх елементи збереглися і в християнську епоху. Наприклад, і досі східні слов'яни мають звичку залишати кілька невижатих стеблин у дар Велесу – так звана “Волосова борода” (або “Власієва борода”). На стінах жител малювали півників або інших птахів, ставили коників на гребенях дахів – це обереги, амулети. А скільки пісень і казок присвячено горобині, березі, сосні як тотемним деревам для язичників! Язичництво не виділяє людину з природи.

І досі збереглося свято Івана Купала – це, за язичницькою міфологією східних слов'ян, головний персонаж свята сонцестояння (ніч з 23 на 24 червня за старим стилем). Під час цього обряду опудало Купала спалюють або топлять, потім запалюють священне багаття, стрибають через нього: від висоти вогню й стрибка залежить висота хлібів. Цей ритуал мав забезпечувати родючість. Сама етимологія імені (від дієслова “купати” та індоєвропейського кореня “кйр” – кипіти) відобразила зв'язок купальських обрядів з вогнем (тобто сонцем – звідси колесо як атрибут цього обряду) і з водою, які виступають тут як брат і сестра. За купальськими міфами, брат і сестра скоїли інцест – кровозмішання. Цей шлюб сестри і брата втілюється в символі всього свята (яке ще зветься “Іван Травник”) – квітці “брат-і-сестра”. Вважається, що трава в цю ніч має більшу цілющу силу, а квітка папороті розкривається там, де лежить скарб, і той, хто знайде цю квітку, зможе знаходити скарби. Про це написано багато пісень, легенд, казок. Усім відома чудова повість Гоголя “Ніч на Івана Купала”.

Слов'яни будували багатокупольні дерев'яні язичницькі храми, що були місцем зберігання ритуальних речей. Обряди супроводжувалися співами і танцями.

Художня культура Київської Русі

Саме на цій основі і в такому контексті вірувань та звичаїв з'являється на терені Східної Європи у другій половині IX ст. Давньоруська держава – Київська Русь, культура якої стала важливою частиною культури середньовіччя.

Для зміцнення цієї багатонаціональної держави потрібна була наднаціональна світова релігія. Відповіддю на цю історичну потребу і стало хрещення Русі (988), ініційоване онуком Ольги та Ігоря князем *Володимиром*, який унаслідок цього отримав титул *хрестителя*.

Ще довгий час зберігалися язичницькі вірування, язичників переслідували. Християнська церква в Київській Русі намагалася використовувати, зберігати старі обряди, наповнюючи їх новим християнським змістом (Іван Купало, наприклад, ототожнюється з Іоанном Хрестителем). Поступово склалося *двовір'я*, яке, на думку багатьох дослідників: М. В. Поповича, А. Драча, П. Н. Мілюкова та інших, – було більш характерним саме для українців, росіян і білорусів, аніж для болгар, чехів, сербів. Детальніше це унікальне явище й пантеон слов'янських богів ми розглянемо на практичних заняттях.

Володимир обирає візантійське християнство, тобто православне. Це сталося не тільки тому, що Русь мала давні зв'язки з Візантією. Ще з часів Аскольда і княгині Ольги почало поширюватися християнство (існує легенда про Андрія Первозванного, який нібито поставив хрест на місці майбутнього Києва, сказавши, що тут буде “град великий”). Це сталося, по-перше, тому, що Київська Русь наслідувала візантійську концепцію влади, згідно з якою імператор головував і церква була йому підпорядкована, а Володимир прагнув саме могутньої влади. Важливо й те, що православна церква не пов'язувала богослов'я з мовними канонами (католицька служба проводилася тільки латинською мовою). Київ же прагнув підняти давньоруську мову до рівня божественної, а Візантійська церква це дозволяла.

У X–XIII ст. Київська Русь займала велику територію від Причорномор'я до Прибалтики та від Поволжя до Карпат. Це була одна з провідних на Європейському континенті держав, яка мала економічні, політичні та культурні зв'язки з багатьма країнами Заходу і Сходу. Розквіт держави припадає на часи правління Володимира Святославича (980–1015), Ярослава Мудрого, його сина (1019–1054), та Володимира Мономаха (1113–1125), коли було об'єднано землі східних слов'ян, запроваджено християнство за візантійсько-грецьким зразком, розбудовано Київ, де з'явилися перші кам'яні споруди, школи.

Культура Давньої Русі – одне з найзначніших явищ європейського середньовіччя.

Державу було створено у II половині IX ст., а вже наприкінці X ст. вона стала найбільшою в середньовічній Європі. В XI ст. західні європейці з повагою писали про Русь – розвинуту християнську державу.

Початок її бурхливого розвитку пов'язують з князем Володимиром Хрестителем, який вважав шлюб з іноземками гарантією миру для держави: до хрещення його дружинами були норвежка Адлага, гречанка, болгарка (мати Бориса та Гліба), чешка, а потім візантійська принцеса Анна – сестра Василя II. Цю політику продовжує його син – Ярослав Мудрий (1019–1054), який був одружений зі шведською принцесою Інгігард, а своїх дочок віддав заміж за іноземців. Так, Анна стала королевою Франції, на Євангелії якої присягали всі французькі королі.

Наслідком (і дуже важливим) прийняття християнства було запровадження літературної мови, якою стала на Русі церковнослов'янська. Азбуку кирилиці склали болгарські просвітники Кирило і Мефодій приблизно за 100 років до прийняття християнства. Створена вона з урахуванням специфіки слов'янського мовлення (а вчені вважають, що східнослов'янські діалекти існували в VII–VIII ст.), грецького скорописного письма з додаванням літер з коптського (копти – нащадки стародавніх єгиптян – християни, а інші єгиптяни – араби – мусульмани) та з самаритянського алфавітів. Усе життя рівноапостольних братів Кирила та Мефодія пов'язане зі слов'янськими народами й мовами. Брати – греки, але їхня мати – слов'янка. З євангельською проповіддю брати рушили до хозарів; у Корсуні (Херсонесі) вони знайшли святині, що об'єднують Схід і Захід, – мощі священномученика Климента, папи римського.

Коли Кирило та Мефодій прийшли проповідувати до Моравії, німецький єпископат, що правив службу на латині, інспірував звинувачення, за яким братів викликали до Риму. Але папа Адріан Другий, дізнавшись про те, що брати взяли з собою до Риму мощі святого Климента, зустрів Кирила та Мефодія з почестями і затвердив богослужіння слов'янською мовою. Так слов'янська після грецької та латинської стала третьою мовою в Європі, якою поширювалося слово Боже, а за ним і світська освіта.

У IX ст. Кирило і Мефодій переклали слов'янською головні частини Біблії, які, за церковною традицією, були адаптовані для використання в православних відправах добового, тижневого та річного кола. Це, насамперед, *Апракос*, *Псалтир*, *Паремійник* (збірка “паремій” старозавітних цитат для читання в храмі). Імовірно, першим з'явився моравський, потім давньоболгарський слов'янський переклади, з Болгарії з християнізацією прийшла на Русь писемність – богослужбові книжки. До найдавніших церковнослов'янських біблійних рукописів зараховують один з Апракосів, так зване *Остромирове Євангеліє* (1056–1057). А перше повне зібрання біблійних книг церковнослов'янською мовою з'явилося в Новгороді Великому в 1499 р. з ініціативи місцевого митрополита Геннадія. Копію списку “*Геннадіївської Біблії*” привіз до України писар Великого князівства Литовського М. Гарабурда від московського царя Івана Васильовича (Грозного). Саме цей список став прототипом першої друкованої слов'янської *Острозької Біблії* (1581).

З писемністю розвивається й просвіта. Ще Володимир після хрещення розпорядився збудувати на Старокиївській горі поряд з Десятинною церквою

школу для дітей “нарочитої чади”, тобто знаті. Школи були відкриті в Чернігові, Переяславі-Залеському, Луцьку, Холмі, Овручі. Там вивчали: письмо, читання, арифметику, іноземні мови, риторику, спів, поетику, географію, історію. Головними науками вважалися богослов’я, філософія, історія.

Вчені підраховали, що в 10 тис. церков і монастирів, побудованих на Русі з кінця X до початку XIII ст., було близько 85 тис. перекладених та оригінальних книг.

Давньоруська держава мала розвинуту правову систему, котру ви будете вивчати як юристи. Вона відобразилась у “Статуті Володимира Мономаха”, “Руській правді”.

Література Давньої Русі

Література Давньої Русі різноманітна за стилями та жанрами, і хоча вона орієнтувалася на Візантію, але вже дала свої самобутні форми і мала величезні досягнення.

Академік Д. С. Лихачов зазначав, що давньоруська література – це література “однієї теми і одного сюжету. Цей сюжет – світова історія, а ця тема – сенс життя людини”: всі події трактуються як частина світової історії.

Правильність цієї думки доводять такі пам’ятки писемності Київської Русі, як “Ізборник” Святослава (1073–1076); “Слово про закон і благодать” митрополита Іларіона (1037–1050); “Повість минулих літ” ченця Києво-Печерського монастиря Нестора 1113 р. (сам монастир засновано Антонієм Печерським у середині XI ст.); “Повчання Володимира Мономаха” (початок XII ст.). Тут розвивається тема Старого завіту про єдине походження всіх народів світу (від Авраама), а на початку “Повісті минулих літ” літописець усю історію Києва починає з праотця Авраама.

У “Законі і благодаті” йдеться про “Старий завіт” – Закон і “Новий завіт” – Благодать (тому що це закон самої людини, її совісті).

Слово – особливий жанр давньоруської літератури: це твори церковно-дидактичні, сюжетом яких були або моральна проблема (як у творі митрополита Іларіона), або історична подія, як у найвидатнішому творі давньоруської літератури “Слові о полку Ігоревім” (1185–1187). Цей твір близький до західноєвропейського “шансон де жєст” – героїчного епосу – і створений у той же час, що й “Пісня про Роланда” (1110), “Пісня про Сіда” (1160), “Пісня про Нібелунгів” (1200).

Важливим жанром давньоруської літератури були **житія**, або **агіографія**: нова церква потребувала своїх святих: “Житіє Бориса і Гліба”, “Житіє Феодосія Печерського”.

Літописи – історичні твори в Київській Русі, де розповідь велася за роками, а кожне оповідання починалося словами “в літо” (звідси й походить назва жанру – “літопис”). За формою і змістом давньоруські літописи подібні до анналів і хронік. Почалося літописання в X ст., а можливо і в IX (за часів князя Аскольда).

Видатними пам’ятками були: *Київський літопис*, складений на основі втрачених Київського великокнязівського, Чернігівського і Переяславського літописів, сімейної хроніки Ростиславичів – нащадків князя Ростислава

Мстиславовича, онука Володимира Мономаха, цей літопис був відредагований наприкінці XII ст. Описано події з 1111 до 1200 р., в тому числі: убивство в 1147 р. Ігоря Ольговича, порушення присяги Володимиром Галицьким у 1140–1150 рр., убивство в 1175 р. Андрія Боголюбського, похід князя Ігоря, описаний паралельно і в “Слові”.

Другий літопис – *Галицько-Волинський*, що складається з двох частин – Галицької (1201–1261) і Волинської (1262–1292), де описано події після 1200 р., на яких закінчується Київський літопис. У XII–XIII ст. зміцнюється Галицько-Волинське князівство, розквіт якого припадає на часи правління синів Романа Мстиславовича – Данила та Василька. Саме тут і створено літопис, найповнішим списком якого є Іпатіївський (XV ст.).

Архітектура язичницької Русі

Архітектура язичницької Русі не знала кам'яного храмового зодчества. Після прийняття християнства на замовлення князів починається кам'яне будівництво в містах.

За спостереженнями німецьких хроністів Адама Бременського та єпископа Мерзебурзького Тітмара Київ в XI ст. – майже легендарна східна столиця, де було 400 церков, 8 ринків (у трапезній Софії Київської можна побачити макет-діораму).

Слайд 1

План міста починає складатися за часів Володимира. Київ поділявся на “дитинець” або “вишгород” (верхнє місто), і “поділ” (нижнє місто). Органічно вписані в пейзаж храми і захисні споруди 16 м заввишки (частково збереглися Софійські Золоті ворота).

Будівельним матеріалом слугував бутовий (нетесаний) камінь з каменярень Києва, Чернігова, Переяслава та цегла: ряди цегли чергувалися з рядами битого каменю.

Десятинна церква – найстаріша кам'яна споруда в Києві. У 990 р. (за іншими відомостями – 989, 991, 993 р.) Володимир *“помисли создати церковь пресвятия богородиця и послав приведе майстра от Грек”*. Назва “десятинна” означає, що на її будівництво Володимир виділяв 1/10 своїх прибутків.

Церкву розкішно прикрасили іконами, коштовними посудинами і хрестами (з Херсонеса), великою кількістю мармурових прикрас (тому її ще називали мармуровою). Побудували Десятинну церкву в 996 р., а в 1240 р., коли в Київ удерлися орди Батия, там залишився останній рубіж оборони, і стінобитні машини зруйнували церкву, під її руїнами загинули й люди.

Це був хрестово-купольний храм з 3 нефами, оточений галереями, з кількома приміщеннями, можливо ще й з 2 вежами із західного боку (як у романському соборі – вестворк). Вони підіймалися над Дніпром і, навіть коли була побудована Софія, залишалися місцем церемоній: там ховали князів.

Слайд 2

У 1017–1037 рр. з'являється перлина архітектури Київської Русі – Софія Київська, побудована на честь перемоги над печенігами. Наслідування Візантії тут виявилось і в назві – від Софії Константинопольської, і в тому, що будували візантійські майстри (греки), вони ж виконували мозаїку та живопис, зберігався і канон побудови храму як моделі Всесвіту: з Пантократором у куполі і Богоматір'ю в апсиді.

Слайди 3, 4, 5

Але тут, як і в Десятинній церкві, були своєрідні риси, обумовлені національними слов'янськими традиціями:

– багатокупольність як наслідування традиції багатокупольних дерев'яних язичницьких храмів. У Софії 13 куполів, головний – це символ Христа, а інші 12 – символи його учнів;

– пірамідальність – також спадщина дерев'яного зодчества. Крім цього, пірамідальне розташування: Христос зверху, учні нижче – відтворювало середньовічні уявлення про пірамідальність світобудови;

– уже в XII ст. з'являються оригінальні художні композиції на теми, невідомі Візантії. У Софії це світські композиції:

- “*Прийом візантійським імператором*” (фреска центрального нефа);
- “*Іподром*”, “*Полювання на ведмедя*” (північні та південні сходові вежі);

Слайд 6

• фрески, присвячені князівському полюванню і скоморошним виставам (скоморохи в храмі – щось близьке до ослів у західноєвропейському середньовічному гротескному мисленні, бо це вияв тієї самої “сміхової народної культури”, яка зберігала зв'язок з колективними язичницькими ігрищами, схожими на західноєвропейський карнавал).

Слайд 7

До нас Софія Київська дійшла вже в бароковому убранні XVIII ст., а спочатку це була хрестово-купольна композиція з 5 нефами, 5 апсидами, 13 куполами, 2 рядами відкритих галерей, що оточували храм з півночі та півдня. А 2 сходові вежі з півночі й півдня західної стіни вели на другий ярус, де розташовувалися просторі княжі палати (хори) і де князь не тільки слухав службу, а й використовував хори для світських цілей (прийом послів).

З середини XII ст. починається активне будівництво у Володимиро-Суздальському та Галицько-Волинському князівствах.

Перлиною архітектури Північно-Східної Русі стає Успенський собор у Володимирі, закладений 8 квітня 1158 р. на високому березі річки Клязьми. Спочатку це був однобанний храм висотою 42 м, прикрашений золотом, сріблом, майоліковими плитами й білим каменем. Собор вражав розкішним декором і досконалістю архітектурних форм, яких на Русі “ниже не было и не бысть”, багатством “десятини”, яку він отримав від князя Андрія Боголюбського.

У соборі вінчалися на князівство Олександр Невський і Дмитрій Донський, тут склалися літописи.

Після пожежі 1185 р. і реконструкції храм був оточений закритими галереями, а по кутах піднялися нові 4 бані. Собор став п'ятикупольним. У XV ст. (1408 р.) фрески невідомих давньоруських майстрів XII – XIII ст. було доповнено шедеврами фрескового живопису Андрія Рубльова і Данила Чорного. Фрески зберігалися на площі 300 м².

Слайди 8, 9, 10

У XIII–XIV ст. центром давньоруської культури стає Новгород. Саме там народжується мистецтво церковного дзвону.

Образотворче мистецтво досягає висот, зберігаючи візантійський канон.

Ікона залишається одним з головних елементів внутрішнього оздоблення давньоруського храму. До появи іконостаса (XV ст.) ікони розміщалися на стінах, стовпах, на архітраві вівтарної перегородки, в кіотах (від гр. *kibotos* – ящик, ковчег – дерев'яний ящик чи спеціальна застлана шафа для ікони).

Як і мозаїки, фрески, ікони, залишалися фронтальними, в них головним була не фігура, торс, а обличчя (лик), а в ньому очі – бо це дзеркало душі, а середньовічна людина повинна була зосередитися на духовному. Зберігається золотий фон (символ світлоносної божественної енергії), зворотна перспектива, чітка контурна лінія, яка дозволяла бачити чіткі силуети у великих просторах храму.

Слайди 11, 12

У Софії збереглося 260 м² мозаїки, її палітра включає 177 відтінків. В апсиді міститься мозаїчне зображення Богоматері Оранти – покровительки міста Києва і символу “земної церкви”. Висота фігури Богоматері – 5,45 м.

Фрески (малюнки природними фарбами по мокрій штукатурці) – теж візантійська традиція. Їх збереглося 3000 м² у Софії і 800 м² у Кирилівській церкві.

Слайд 13

У середині XII ст. Русь розпалася на кілька князівств. У XIII ст. виникає загроза і зі сходу – монголо-татари, і з заходу – Литва, Швеція, Польща. Білорусь та Україна увійшли до Великого князівства Литовського, а Західна Україна – до Польщі.

Пам'ятки художньої культури Київської Русі

“Ізборник” Святослава. “Слово про Закон і Благодать” митрополита Іларіона. “Повість минулих літ”. “Повчання” Володимира Мономаха. “Слово о полку Ігоревім”. Мозаїка і фрески Софії Київської. Софія Київська. Кирилівська церква. Десятинна церква. Успенський собор у Володимирі. Володимирський Дмитрівський собор. Церква Покрови на Нерлі. Церква Пантелеймона в Галичині.

ЛІТЕРАТУРА

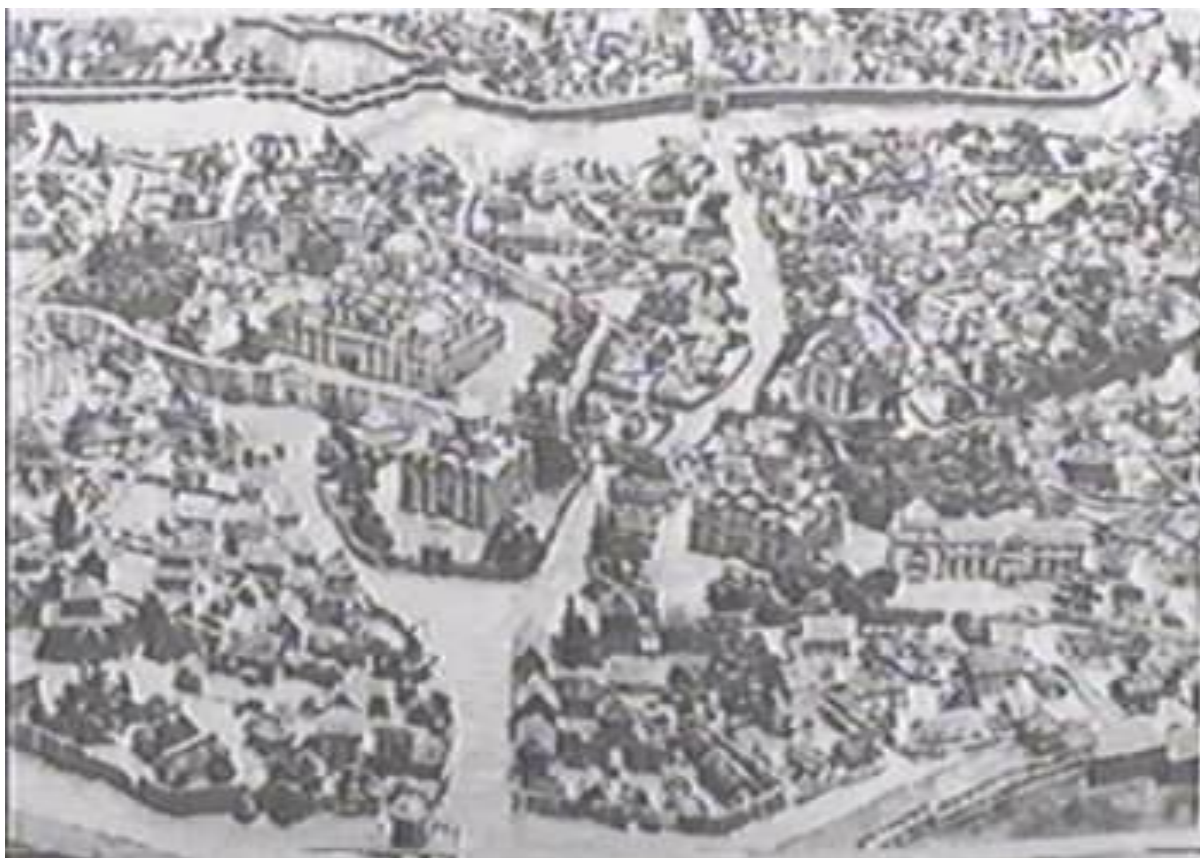
1. Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси [Текст] / Рыбаков Б. А. – М., 1998 (1994).
2. Лихачев Д. С. Смех Древней Руси [Текст] / Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. – М., 1984.
3. Грушевський М. С. Історія України-Руси [Текст] : в 3 т. / Грушевський М. С. – К., 1991. – Т. 1.
4. Київська Русь: культура, традиції [Текст]. – К., 1982.
5. Семчишин М. Тисяча років української культури [Текст] / Семчишин М. – К., 1993.
6. Маланюк Є. Нариси з історії нашої культури [Текст] / Маланюк Є. – К., 1994.
7. Огієнко І. Українська культура [Текст] / Огієнко І. – К., 1991.
8. Асєєв Ю. С. Джерела мистецтва Київської Русі [Текст] / Асєєв Ю. С. – К., 1980.
9. Костомаров М. І. Слов'янська міфологія [Текст] / Костомаров М. І. – К., 1994.
10. Міфи стародавніх українців, греків, римлян [Текст] / за ред. О. Бухаченка. – Одеса, 1995.
11. Головащенко С. І. Біблієзнавство [Текст] / Головащенко С. І. – К., 2001.
12. Войнович В. Українська міфологія [Текст] / Войнович В. – К., 2005.
13. Бузина О. Тайная история Украины-Руси [Текст] / Бузина О. – К., 2006.

Контрольні запитання

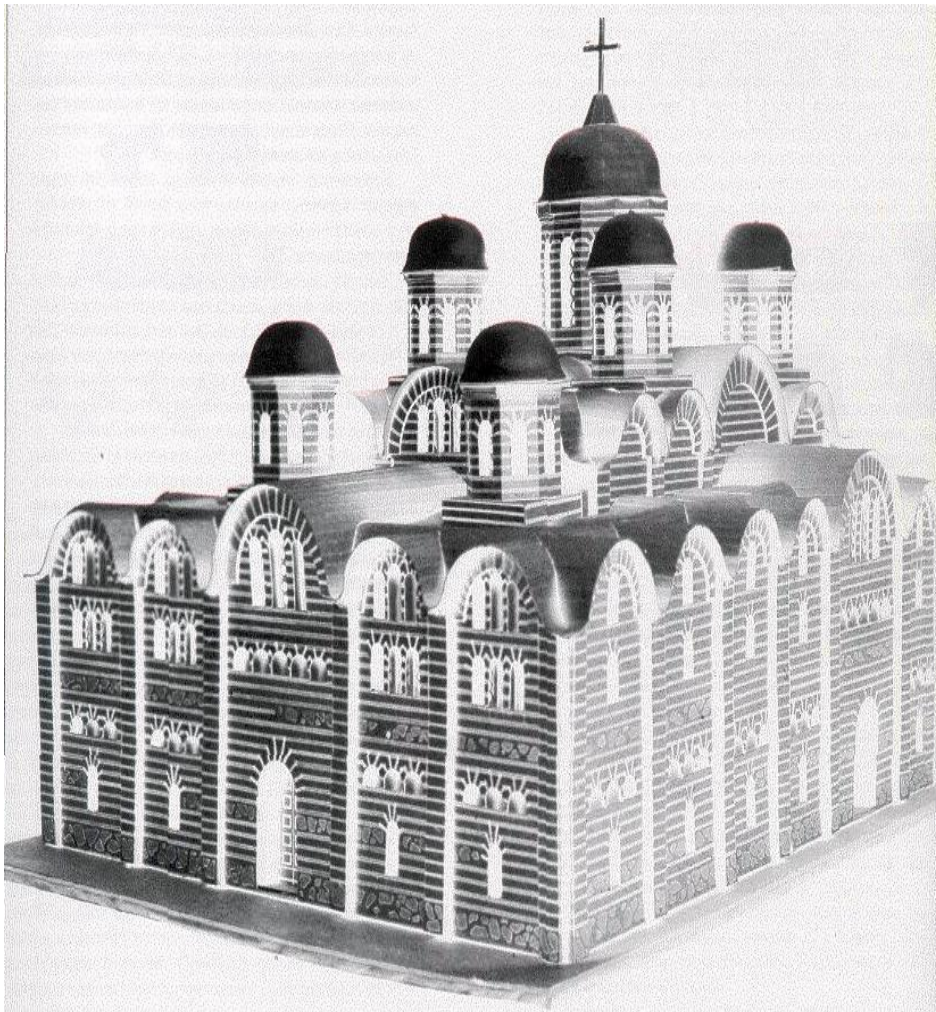
1. Назвіть культури, які вважаються предтечею української культури.
2. Які тварини вважалися тотемними у східних слов'ян?
3. Визначте основні періоди розвитку язичництва стародавніх слов'ян (за академіком Б. А. Рибаківим).
4. Що ви знаєте про культ Роду і Рожаниць?
5. Дайте характеристику Володимирового пантеону.
6. Як уявляли світобудову стародавні слов'яни?
7. Де і коли народилася держава Київська Русь?
8. Що обумовило розвиток писемності в Київській Русі?
9. Дайте визначення основних жанрів давньоруської літератури.
10. Охарактеризуйте першу кам'яну церкву Київської Русі.
11. Які національні традиції обумовили своєрідність Софії Київської як хрестово-купольного храму?
12. Назвіть пам'ятки культури Володимиро-Суздальського та Галицько-Волинського князівств.

Ілюстративний матеріал (слайди)

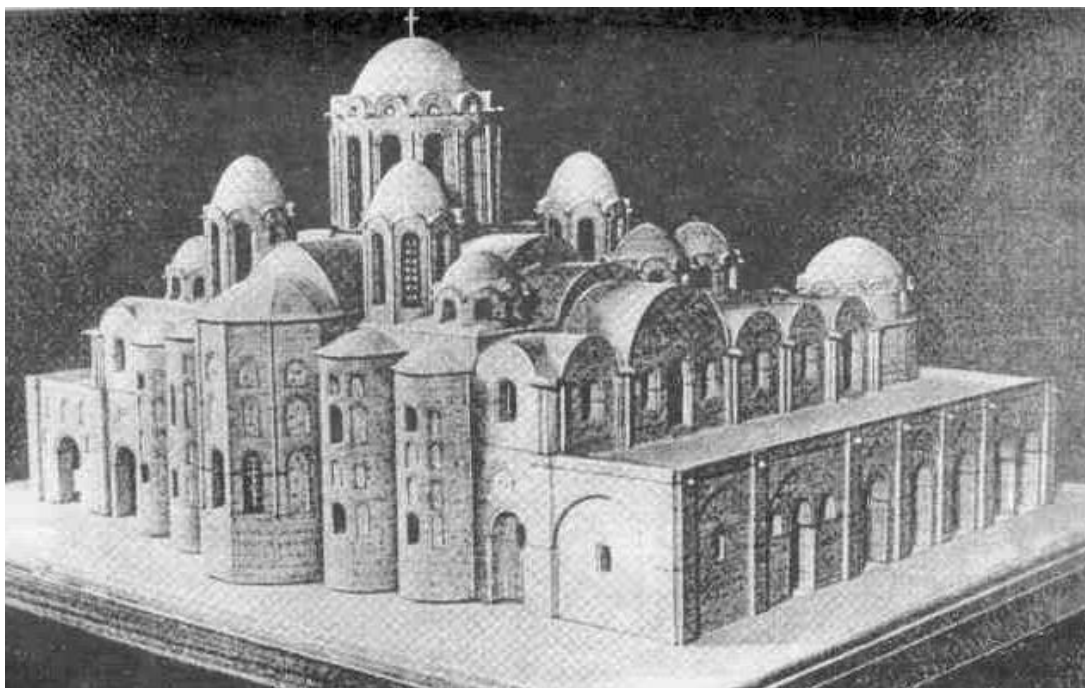
1. Діорама стародавнього Києва.
2. Десятинна церква (реконструкція).
3. Собор святої Софії Київської XI ст. (реконструкція, сучасний вигляд).
4. Христос Вседержитель. Мозаїка в головному куполі Софії Київської. XI ст.
5. Богоматір-Оранта в абсиді Софії Київської. Мозаїка. XI ст.
6. “Полювання на ведмедя”. Фреска. Північна вежа Софії Київської.
7. “Музиканти”. Південна вежа Софії Київської.
8. Успенський собор у Володимирі. 1158–1185 рр.
9. Андрій Рубльов. Даниїл Чорний. Фрески Успенського собору.
10. Церква Покрови на Нерлі. 1165 р.
11. Іоанн Златоуст. Мозаїка. Софія Київська.
12. Василій Великий. Мозаїка. Софія Київська.
13. “Янгол згортає небо”. Кирилівська церква в Києві. Фреска XII ст.



1. Діорама стародавнього Києва



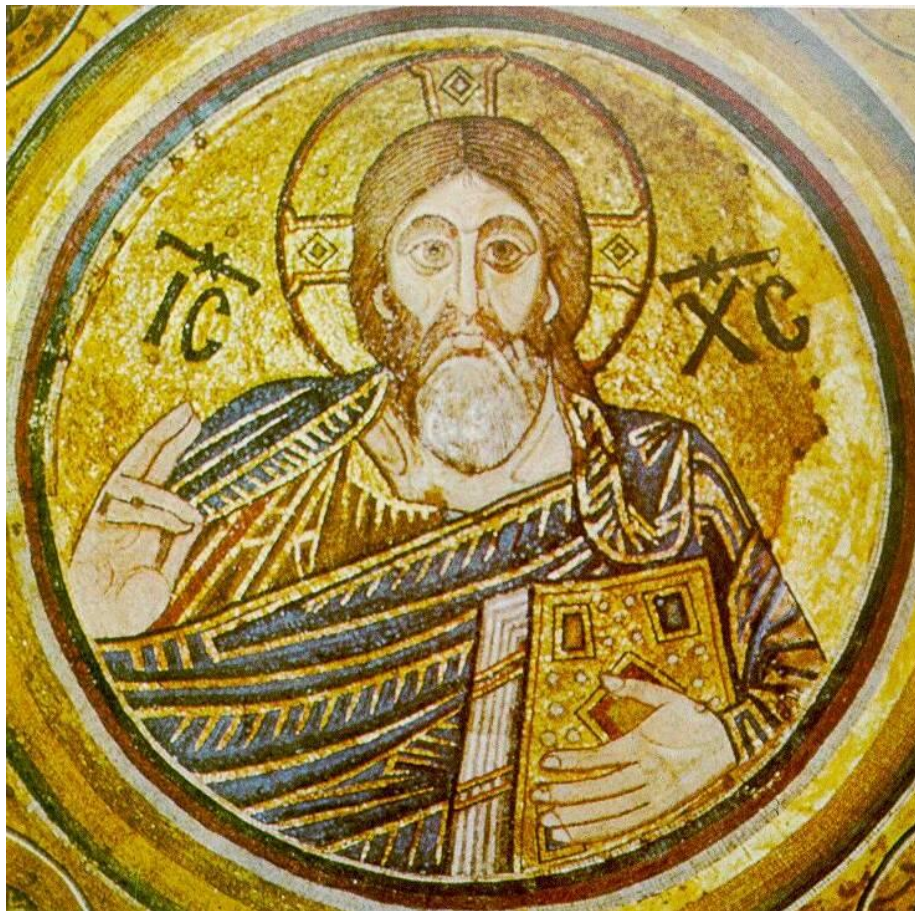
2. Десятинна церква (реконструкція)



3. Собор святої Софії Київської (реконструкція)



3. Собор святої Софії Київської XI ст. (реконструкція, сучасний вигляд)



4. Христос Вседержитель. Мозаїка в головному куполі Софії Київської. XI ст.

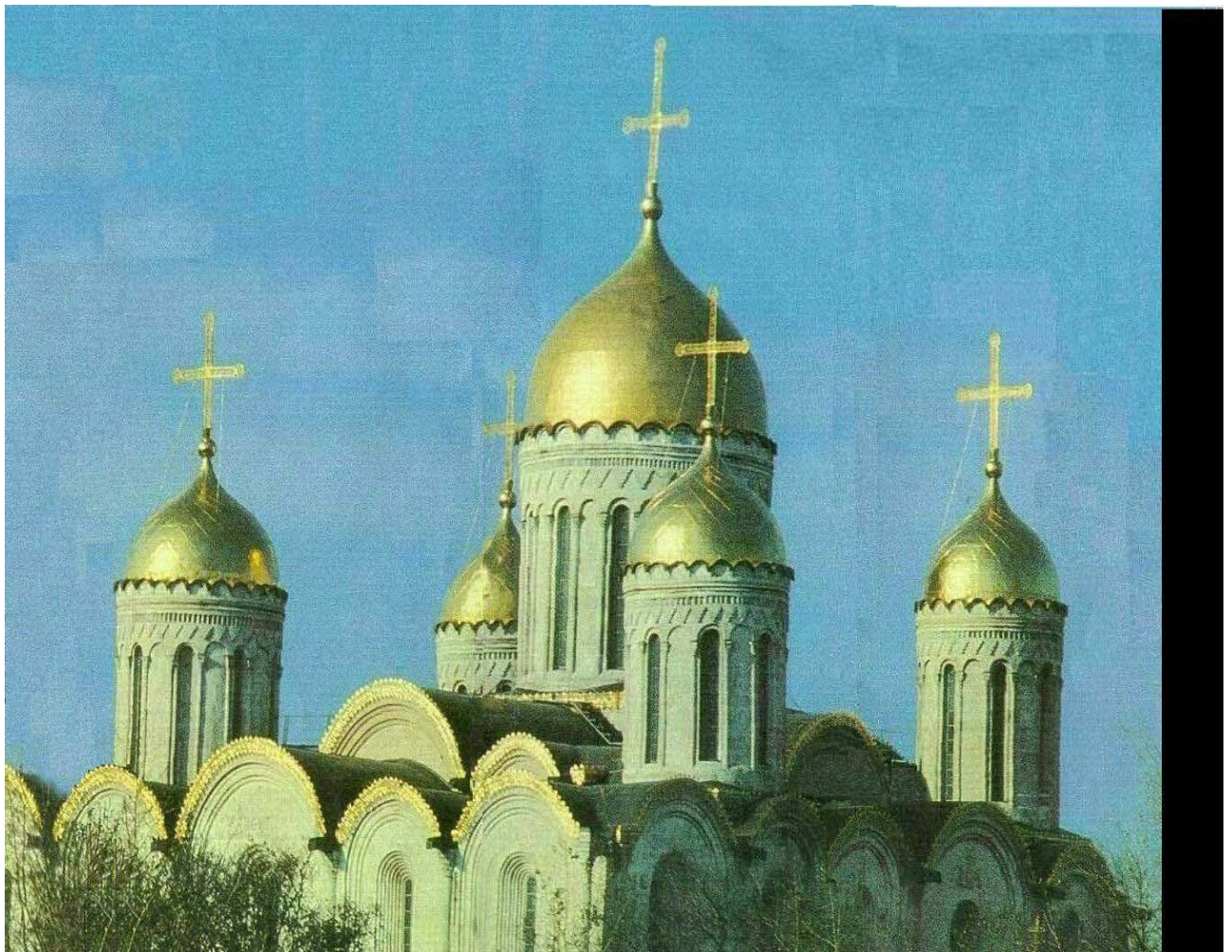


5. Богоматір Оранта в абсиді Софії Київської. Мозаїка. XI ст.



6. “Полювання на ведмедя”. Фреска.
Північна вежа Софії Київської

7. “Музиканти”. Південна вежа
Софії Київської



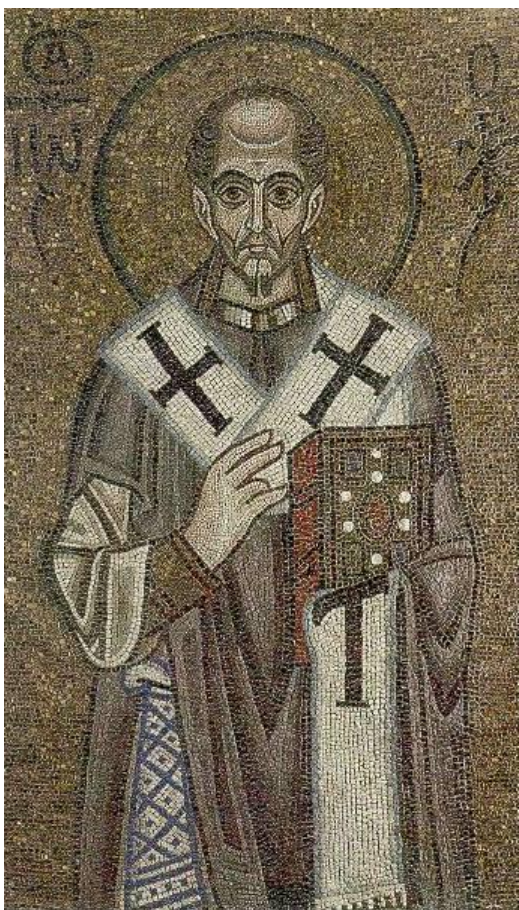
8. Успенський собор у Володимирі. 1158–1185 рр.



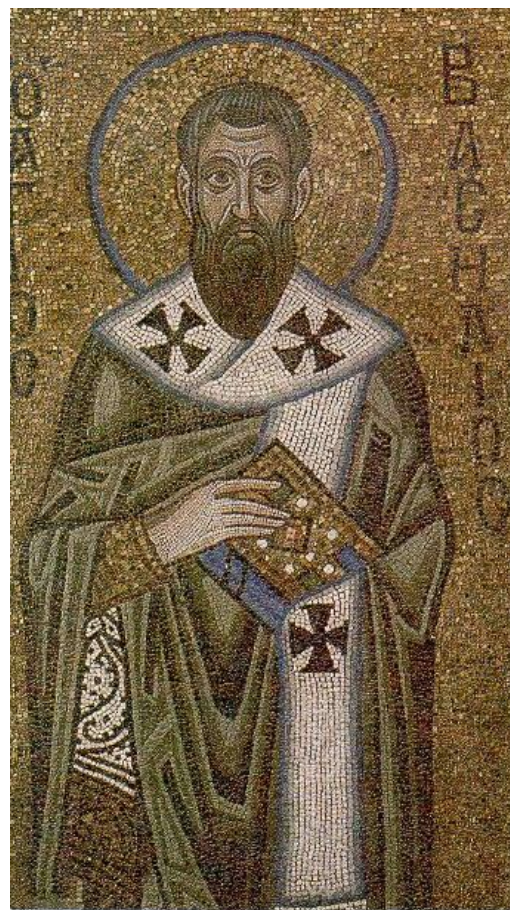
9. Андрій Рубльов. Даниїл Чорний. Фрески Успенського собору. 1408 р.



10. Церква Покрови на Нерлі. 1165 р.



11. Іоанн Златоуст. Мозаїка.
Софія Київська



12. Василій Великий. Мозаїка.
Софія Київська



13. “Янгол згортає небо”. Кирилівська церква у Києві. Фреска XII ст.

Розділ 13 УКРАЇНСЬКЕ БАРОКО

Місце бароко у світовому процесі художнього розвитку

Бароко – це своєрідний етап духовного розвитку, що, подібно до Ренесансу, охоплює мистецтво, літературу, філософію, історію, культуру в цілому і характеризується сукупністю тих поглядів і уявлень, які в Європі мали місце в період від занепаду Ренесансу аж до початку Просвітництва.

Довгий час учені різних країн сприймали бароко як антиреалістичне, тобто негативне, явище. Наприклад, швейцарський науковець Г. Вельфлін (Г. Вельфлін. Ренессанс и барокко. – СПб., 1913 ; Г. Вельфлін. Основные понятия искусства. – М. ; Л., 1930) бачив у ньому зворотний бік Ренесансу, занепад, формалістичну течію. Є. Курціус (Curtius E.-R. Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter. – Bern, 1948 ; Curtius E.-R. La littérature européenne et le Moyen Age latine. – P., 1956) підмінює його маньєризмом (стиль європейського мистецтва XVI ст., в якому зловживання декоративністю, прикрашанням, витонченістю форм поєднувалися з містикою); а Д. Чижевський пов'язує його з контрреформацією і характеризує як клерикальний та аристократичний напрям.

Протягом останніх двох десятиріч така позиція змінюється. У бароко вбачають зміну світосприйняття в перехідну епоху, коли в надрах феодалізму формуються буржуазні відносини, суспільне життя ускладнюється, зростають соціальні суперечності. Це призводить до того, що оптимізм, гуманізм, сувора простота і прозора ясність, властиві творчості митців Відродження, перестають задовольняти.

Народжуються свої способи відображення дійсності, які й формують стиль бароко. Тобто **бароко** – це перший для всіх європейських культур художній напрям, *загальноєвропейський стиль*.

Серед країн православно-слов'янського кола бароко найраніше виникло в Україні та Білорусії, які входили тоді до Речі Посполитої, тісніше взаємодіяли з європейською, зокрема польською, бароковою культурою, зазнаючи її впливу з кінця XVI ст.

Хронологічні рамки бароко в Україні: кінець XVI–XVIII ст. Якщо два твори Герасима Смотрицького, вміщені в Острозькій біблійі, і “Хронологія” Андрія Римши вийшли в 1581 р., а їх вважають бароковими, то початок бароко, наприклад, у сербській літературі датується 1648 р. У першій половині XVIII ст. в Західній Європі складаються інші напрямки.

В Україні (як у Білорусії та Росії) значення бароко було іншим, ніж у західноєвропейських країнах, де воно прийшло на зміну Ренесансу і мало значення реакції на Ренесанс. У східних слов'ян не було Ренесансу, тому бароко взяло на себе його функцію і містило такі ренесансні явища:

- розвиток особистого начала в культурі;
- секуляризація культури;
- розвиток наукового світосприйняття.

До того ж не було відходу від середньовіччя, зберігалися його елементи. Східнослов'янське бароко – це частина того “сповільненого Ренесансу”, що продовжувався аж до початку XIX ст. у східнослов'янських культурах.

Крім цього, в Україні бароко розвивалося шляхом європеїзації культури, переключаючи її в європейську систему жанрів і художніх форм. Саме воно об'єднало культуру слов'ян з культурою Західної Європи. А українська культура стала провідником цих процесів і для Росії. Через ці особливі умови бароко в Україні та Росії, як зазначив О. Морозов, більш життєрадісне, ніж у католицьких країнах, йому чужий пафос типової для бароко трагічної ідеї “vanitas” (суєти).

Філософія бароко. Григорій Сковорода

Філософською основою українського бароко стає неостоїцизм, а точніше, переосмислені в християнському ключі ідеї давньоримського філософа I ст. н. е. Сенеки. Центральною для католицької та протестантської думки (янсенізм, пієтизм, “друга схоластика”) була проблема волі та благодаті.

Особливо яскраво неостоїцизм виявився у Г. Сковороди (1722–1794) в загостренні уваги до етичних аспектів барокового алегоризму. Український філософ виходив з постулату про двоїстість світу, про поєднання в ньому духовної та фізичної основ, про взаємозв'язок і взаємодію цих основ, єдність людини та природи. Розчиняючи Бога в природі, український філософ розвиває ідеї пантеїзму. За вченням Г. Сковороди про три світи, існує три сфери, що обумовлюють мислення і поведінку людини:

- 1) всесвіт – “великий світ”;
- 2) людина – мікрокосм, “малий світ”;
- 3) світ символів, або Біблія, що єднає макрокосм зі світом людини.

Усі вони мають “дві природи”: матеріальну і духовну, видиму і невидиму. Людина – мікрокосмос, який відображає макрокосмос. Щоб пізнати великий світ, треба насамперед зайнятися самопізнанням і самовдосконаленням, бо, пізнаючи “малий світ”, людина просувається до пізнання Всесвіту.

Естетика бароко

Бароко було реакцією на ускладнення життя людини в умовах переходу до іншого устрою, тому воно відбивало цей суперечливий рух людства, сенс якого прихований у безмежній різноманітності речей, властивостей. Це й обумовило *естетику бароко*.

По-перше, бароко – це мистецтво синтезу, об'єднання й зіткнення суперечностей: земного та небесного, духовного і світського, античності й християнства. Тут дивовижно поєднуються:

- міфологічні (язичницькі) та біблійні образи;
- чуттєвість і аскетизм;
- абстрактність і натуралістична конкретність;
- фантастика і правдоподібність.

Це завжди поєднання непоєднуваного.

Фіксуючи трагічні суперечності дійсності, бароко фокусує увагу на темах:

- життя і смерті;
- тлінності й вічності;
- суєти і щастя.

Це породжує барокові ідеї: “життя як сон” і “життя як театр” – тобто центральна ідея ілюзорності, марності людських справ. Типова для бароко тема смерті, пов’язана з естетизацією огидного, натуралістичними описами.

Для бароко характерний комізм, прагнення до всеохоплення й універсальності, а також дидактизм, повчальний пафос. Ця художня концепція світу відобразилася і в *стильових особливостях бароко*:

- динаміка образів і композицій;
- метафоричність;
- емблематичність, символізм, алегоризм, які були загальнозрозумілими. Велику роль тут відігравала традиція середніх віків, їх символіки: талант митця виявлявся в тонкощах тлумачення цих емблем і символів;
- захоплення декором, вишуканою і віртуозною формою;
- емоційність.

Такі стильові ознаки притаманні літературі, архітектурі, образотворчому мистецтву і музиці українського бароко.

Література і театр бароко

Важливу роль у розвитку українського бароко відіграла Києво-Могилянська академія (колегія), заснована в 1632 р. Саме там відбувалася переорієнтація освіти зі “словено-грецької” за характером і структурою на “латинську” (тобто західноєвропейського зразка). Колегія з латинською мовою викладання орієнтувалася на тогочасні польські та західні університети. Але засновник колегії Петро Могила (якого, до речі, канонізувала православна церква, і тут примирилися Московський і Київський патріархат) добре розумів, що зберегти національну самобутність можна лише в умовах синтезу набутоків європейської освіти й православно-руської культурної традиції. Вже цей синтез надавав колегії (а з 1701 р. – академії) барокового характеру.

Система барокових поглядів відобразилася в теоретичних курсах поезики та риторики, що викладалися в Києво-Могилянській академії та були орієнтирами і для російських письменників не тільки XVII, а й XVIII ст. Це так звана “шкільна теорія”, представлена трактатом-курсом Ф. Прокоповича “*De arte poetica*” (1705), поезикою “Сад поетичний” Митрофана Довгалевського (1736–1737).

У *поетиках*, як зазначає Г. М. Сивокінь (Давні українські поезики. – Х., 1960. – С. 76), є дві головні частини: перша – це вчення про роди поезичні: епопея, драма, лірика, елегія (бо це навчальний курс з поезики); друга – настанови щодо курйозних віршів: загадки, хроновірші, акровірші,

ієрогліфи – це (на відміну від першої частини, яка ґрунтувалася на античних поетиках Арістотеля, Горація) суто барокова частина. Увага до алегорій, емблематики та символіки в київських поетиках свідчить про їх бароковий характер.

Яскраві зразки бароко дає українська *поезія*, найбільш популярними жанрами якої були: епіграма, геральдичні вірші, епітафії, курйозні та фігурні вірші. Складна форма, словесно-декоративний орнамент, спроба через стилістичні ефекти зацікавити читача характерні для творів І. Величковського (“Зегар з полузегарком”; в I частині – гра слів: “минута” – минати; в II частині – поетика; найхарактерніші барокові поезії: рак, ехо, акровірш, азбучний вірш, лабіринт, вірші у формі піраміди, куща, хреста). Для масової панегіричної шкільної поезії характерні метафори, алегорії, графічні прикраси.

Слайди 1, 2

Це написаний у формі зірки вірш Симеона Полоцького “Благоприветствование царю Алексею Михайловичу по случаю рождения царевича”. Зірка створюється з 8 променів з курйозних “серпантинних віршів”, початкові літери яких складаються в ще один акровірш – “Симеонъ”. Форма серця – ще один вірш зі збірки Симеона Полоцького “Орел російський” (емблематичний цикл), вірш до 13-річчя царевича Олексія Олексійовича. Початок вірша – “Всяведный господь сердца испытует”, кінець – “Да возопиет боже славу тебе с чады своими”.

Значну частину літератури українського бароко становить емблематика. До жанру емблеми звертаються М. Довгалевський, Ф. Прокопович, Г. Сковорода. Емблема містила:

- малюнок;
- напис або заголовок;
- підпис, що пояснює весь предмет.

Г. Сковорода написав багато віршів, які були поетичним описом емблематичного малюнка. Відповідно до свого філософського вчення про третій світ символів, що поєднує Всесвіт із “малим світом”, являючи двоїстість світу, єдність духовної та фізичної основ, Сковорода зробив саме символ організуючим елементом своєї поезії.

Успадкований із середньовіччя символізм мислення досяг граничного вираження у творчому методі бароко. Одним із ключових в українській бароковій поезії кінця XVI – середини XVIII ст. був образ *саду*. Як і образ троянди, лілеї (див. Веселовский А. Н. Из истории розы // Избранные статьи. – Л., 1939. – С. 132–139), це символ, пов’язаний з ідеологічними та естетичними уявленнями середньовіччя, етимологічно пов’язаний з “Піснею пісень”, де один із центральних образів – “замкнутий сад” сестри моєї нареченої”, де лунало запрошення до коханого: “Прийди в мій сад”. У такому контексті сад стає символом раю, кохання, чистоти, вічного життя, блаженства.

Пізніше метафори “рай духовний”, “едем мислений”, “вертоград небесний” почали використовувати як синонім означення церкви.

Символічний образ “мисленого саду” є і в заголовках. Це характерні для бароко назви-символи (“Обід”, “Ключ”, “Зерцало” та ін.):

- “Вертоград многоцвітний” Полоцького (1676–1680);
- “Вертоград духовний” Гаврила Донецького (1685);
- “Сад поетичний” Довгалевського (1736–1737).

Продовженням цієї традиції є також “Сад божественних пісень” Григорія Сковороди (1785).

Вклад у бароко зробила й *драматургія*, пов’язана, як і поетика, з Києво-Могилянською академією, де навчальна програма передбачала обов’язкове для викладачів риторики та поетики написання зразка драматичного роду, так званої *шкільної драми*, яку вивчали й розігрували на сцені школярі. Це типовий для бароко жанр, що об’єднував реалістичне світосприйняття дійсності з алегоричним відображенням, а алегоричні персонажі: Слава, Хоробрість та інші були серед дійових осіб трагікомедії М. Довгалевського, М. Козачинського, Г. Кониського. Вершина жанру – п’єса Ф. Прокоповича “Володимир” (1705) – історична драма про князя Володимира Хрестителя, в якій закладено чіткі правила класицизму.

Важливою частиною літератури українського бароко була *ораторська проза* С. Яворського, Ф. Прокоповича зі складним декорованим стилем, де стилістичні прикраси часто приховували зміст, але Ф. Прокопович і тут зробив спробу вийти за межі барокового погляду, описати у промовах справжні події державного життя.

Історичні хроніки: “Літопис” С. Величка, “Хроніка” Феодосія Софоновича (1672–1673); “Синопис”, виданий з благословення Києво-Печерського архімандрита Інокентія Гізеля (Київ, 1674), який вважають першим підручником історії в Україні; *любовна лірика* Полоцького, Стефана Яворського, Дмитра Туптала, Феофана Прокоповича – славні сторінки українського бароко.

Музика

Музична культура цього часу теж відобразила барокові риси. Змінюється співвідношення словесного й музичного компонентів. Якщо в середньовічній традиції літературний і музичний текст були синкретичними і слово домінувало (це так званий розспів, коли літургійний текст залежно від жанру читався-виспівувався на певному висотному рівні), то тепер вони починають розділятися, і музика набуває самостійності. У XVII – першій половині XVIII ст. виникають такі жанри, як *кант* і *партесний спів*.

Кант (від лат. *cantus* – спів, пісня) – триголосна пісня духовного або світського змісту. Канти співали кобзарі, учні та вчителі братських шкіл, колегій, бурсаки.

Партесний спів (від лат. *parstpartis* – частина, і пізньолат. *partes* – голоси) – багатоголосний хоровий спів за партіями без інструментального

супроводу. Кожен з голосів (а їх було від чотирьох: бас, тенор, альт, дискант – до 12 і більше) вів свою мелодію. Партесний спів став оригінальним варіантом середньовічного григоріанського хоралу.

В Україні не тільки розроблено теоретичні засади партесного співу (посібник українського композитора, хорового диригента і педагога М. Дилецького “Грамматика мусікійська” (1677), а й існували навчальні заклади, де готували фахівців для церковних хорів. Це Січова співоча школа (остання третина XVII ст. – 1775 р.); Глухівська співоча школа (1738–1760-ті рр.), звідки вийшов видатний український композитор Дмитро Бортнянський (1751–1825) – реформатор церковного співу; київська школа музики, діяльність якої тісно пов’язана з Києво-Могилянською академією, де написано перші композиції творця українського хорового стилю в духовній музиці Максима Березовського (1767–1808) – автора понад 30 хорових концертів, “Літургії”, “Всеношної”, “Херувимської”.

Українська духовна музика, створена цими композиторами, звучить у церквах багатьох країн світу.

Архітектура і живопис

В архітектурі та живописі (це, перш за все, гравюри) важливими ознаками бароко були:

- динаміка форм;
- декоративність;
- детальне опрацювання атрибутів.

“Декоративність, – як пише А. Макаров, – становить одну з найприкметніших ознак українського художнього мислення. І якби бароко не мало жодних інших заслуг перед українським мистецтвом, то воно все одно посіло б почесне місце в його історії лише тому, що саме йому судилося найповніше передати притаманні українському національному характерові потяг до святковості, поетичності, смак до яскравих барв, рясного рослинного орнаменту і, що не одразу впадає в око, відтінок легкої задуми, ледь відчутного суму, який виникає, припустимо, у травні, коли видима краса світу буйно розквітає і водночас швидко зникає, опадає, розвіюється. Інакше кажучи, в українському відчутті прекрасного є ще й легке філософське забарвлення, що виявляється в розчуленості й сентиментальності”.

Звідси бажання утримати цю примхливу красу, наситити нею життєвий простір. Ці риси втілено в усіх жанрах мистецтва, і в архітектурі вони зберігаються в камені.

Українське бароко нерідко називають козацьким. Це, як вважає А. Макаров, перебільшення, але якась частина істини в ньому є, бо саме козацтво в XVII ст. було носієм художнього смаку і саме воно відобразило характерну для українців та української ментальності двоїстість характеру: “то він дуже веселий, жартівливий і цікавий, то дуже сумний, мовчазний, похмурий і неприступний”.

П’ятиверхий козацький собор – це ірраціональний образ світу, втілений у камені, це по-бароковому мінливий образ світу. Цю барокову мінли-

вість передано за допомогою рис, що відрізняли козацький бароковий собор від давньоруського, який був цілком раціональною будівлею: мав обличчя (фасад) і спину (абсиди), внутрішній простір раціонально поділяється на головне (“парадне”) і додаткові (нефи) приміщення.

У козацькому соборі, який (через спосіб життя козаків) будувався не в монастирі, а на площі, немає обличчя і спини: він однаковий з усіх боків, ніби повертається весь час навколо своєї осі, передаючи суто барокове світосприйняття – відчуття неподільної єдності скінченного і нескінченного, безмежної складності всього суцього: церква в козацькому полку в Ніжині (1668) – перша така в Лівобережній Україні; Густинська церква (в ансамбль входило 4 церкви Троїцького собору (1672); Преображенський собор в Ізюмі (1684); Роменська Покровська церква (1764); Новгород-Сіверський Успенський собор (кінець XVII – початок XVIII ст.).

Слайди 3, 4, 5, 6

Прояви загострено декоративного смаку можна побачити в щедро прикрашених каплицях Трьох святих (1578); Боїмів (1609–1617) у Львові.

Слайд 7

У Східній Україні існував так званий “рушниковий стиль” декорування, коли прикраси збираються в цілісні вертикальні смуги, і це створює враження, ніби на стінах висять рельєфні рушники (Преображенська церква у Великих Сорочинцях (1732); Києво-Печерська Свято-Успенська лавра; дзвіниця церкви Різдва Богородиці на Дальніх печерах (1761).

Слайди 8, 9

Ще виразніше декоративні пристрасті української архітектури проявилися в так званому “килимовому стилі”, яскравим прикладом якого є дзвіниця Софійського монастиря.

Слайд 10

Декоративність бароко обумовила наявність багатих прикрас (деталі барокового декору Троїцької надвратної церкви Свято-Успенської Печерської лаври).

Слайд 11

За часів І. Мазепи багато церков перебудовано в руслі барокової естетики. Так і Софія Київська, строгий вигляд XII ст. якої ви бачили, дійшла до нас у пишному бароковому декорі:

- Софія часів Мазепи і Кирилівська церква, де внутрішній простір залишається здебільшого середньовічним (фрески – Ангел, що згортає небо), перебудована в бароковому ключі;
- Кирилівська церква.

Слайди 12, 13

У XVIII ст. Растреллі зводить у Києві вишукані барокові будівлі: Андріївську церкву, що поєднує риси козацького бароко з європейським каноном; Маріїнський палац.

Слайди 14, 15

Провідним жанром живопису епохи бароко в Україні була ікона. Зберігаючи візантійський іконописний канон, українські маляри XVI–XVII ст. завершують ті суто національні тенденції, що намітилися в іконописі попередньої доби: наближення ідеології ікони до конкретних обставин життя земного. Ось чому протягом цих трьох століть українські іконописці послідовно відмовляються від таких іконописних канонів, як зворотна перспектива, двовимірність простору (площинність), лінійність. У результаті цього українська барокова ікона наближається до картини, точніше народної картини – лубка.

Характерні ознаки української барокової ікони:

- з'являється пряма перспектива, коли близьке зображено більшим, далеке – меншим;
- виникає ілюзія тривимірності (ширина, висота, глибина) простору;
- пейзажне тло, особливо на іконах житійного характеру все помітніше нагадує природу України, а будівлі (що були абстракцією, символом світобудови) все частіше нагадують архітектуру міст. Довкілля втрачає умовність, натуралізується;

Слайди 16, 17

• зростає декоративність ікони, що досягається не тільки завдяки додатковим декоративним елементам, а й особливому використанню левкасу (білого ґрунту, яким укривається іконна дошка): левкас прикрашається різьбленням – бароковими візерунками, квітками, рослинним орнаментом, які відтворюють красу української природи і втілюють характерну для бароко декоративність як ознаку стилю. Це різьблене тло покривалося золотом (символом Бога, за візантійським каноном), а по золоту вже писався образ, що надавало кожному кольору таємничого, божественного світіння;

Слайд 18

• зображення святих, Ісуса Христа, Богородиці теж стають об'ємними, тілесними, отримуючи риси українського етнічного типу обличчя: рум'яні щоки, українські вуса тощо, а одяг священних персонажів позначено національними рисами.

Слайди 17, 19

Барокова поетика яскраво виявилася і в українській *графіці* XVI–XVIII ст., тісно пов'язаній з розвитком книжкового мистецтва.

Декоративність, мальовничість, велике розмаїття в орнаментальному оздобленні книги, комбінації геометричного плетіння доповнено рослинним кольоровим орнаментом, що обрамляє всю сторінку довкола тексту, вишукані, бароково орнаменталізовані заставки та ініціали (початкові букви) – всі ці риси характеризують графіку рукописної книги епохи бароко.

Слайди 20, 21, 22, 23

Друкована гравюра розвиває традиції рукописної книги: декоративні ініціали та заставки з першої сторінки Острозької Біблії (1581), гравюра “Євангеліст Лука” з “Апостола” І. Федорова (1574).

Слайди 24, 25

ЛІТЕРАТУРА

1. Барокко в славянських літературах [Текст]. – М., 1982.
2. Українська графіка XI – початку XX ст. [Текст]. – К., 1994.
3. Іваньо І. В. Філософія і стиль мислення Григорія Сковороди [Текст] / Іваньо І. В. – К., 1983.
4. Історія української ікони X–XX ст. [Текст]. – К., 1996.
5. Макаров А. Світло українського бароко [Текст] / Макаров А. – К., 1994.
6. Степовик Д. В. Слово й ілюстрація. Основні риси бароко в українській гравюрі [Текст] / Степовик Д. В. // Українське літературне бароко. – К., 1987.
7. Сазонова Л. І. Жанр “вертоградів” у східнослов'янському літературному бароко [Текст] / Сазонова Л. І. // Українське літературне бароко. – К., 1987.
8. Українське літературне бароко [Текст]. – К., 1987.

Ілюстративний матеріал (слайди)

1. Контурний вірш Симеона Полоцького у формі зірки із “Благопривітання” Олексію Михайловичу. – “Римологіон”.
2. Симеон Полоцький. “Орел російський”.
3. Троїцька церква Густинського монастиря (фундації гетьмана Самойловича).
4. Преображенський собор в Ізюмі. 1684.
5. Роменська Покровська церква. 1764.

6. Новгород-Сіверський Успенський собор (кінець XVII – початок XVIII ст.).

7. Каплиця Боїмів. Львів. 1609–1617 рр.

8. Великі Сорочинці. Преображенська церква

9. Дзвіниця церкви Різдва Богородиці на Дальніх печерах.

10. Барокове вирішення першого ярусу дзвіниці собору святої Софії у Києві. Початок XVIII ст.

11. Деталі барокового декору Троїцької надбрамної церкви Свято-Успенської Печерської лаври в Києві. XVIII ст.

12. Кирилівська церква в Києві.

13. Київський собор святої Софії, перебудований у часи І. Мазепи.

14. Церква святого Андрія Первозванного в Києві.

15. Київ. Маріїнський царський палац.

16. Свята Старозаповітна Трійця. Волинська обл. XVII ст.

17. Різдво Марії. Дошка, темпера. С. Нова Весь. Кінець XV – початок XVI ст.

18. Іоанн Богослов. Дошка, олія, рельєфне різьблення тла по левкасу, золочення. Середина – II половина XVIII ст.

19. Христос Вседержитель. Дошка, олія. II половина XVIII ст.

20. Сторінка з рукописного “Ірмологіону”. XVIII ст.

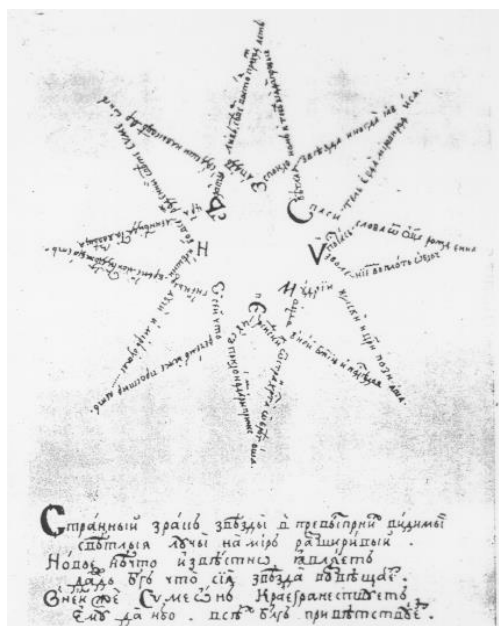
21. Декоративні ініціали з рукописів XVI–XVIII ст.

22. Сторінка з рукописної книги XVI ст.

23. Невідомий художник. Орнаментальна сторінка з “Пересопницького Євангелія”. 1556–1561.

24. Орнаментальна заставка з першої сторінки та ініціали з “Острозької Біблії”. 1581.

25. Гравер “W.S.” Євангеліст Лука. Дереворіз з “Апостола”. 1574.



1. Контурний вірш Симеона Полоцького у формі зірки з “Благопривітання” Олексію Михайловичу. “Римологіон”



2. Симеон Полоцький. “Орел російський”



3. Троїцька церква Густинського монастиря (фундації гетьмана Самойловича)



4. Ізюм. Преображенський собор. 1684 р.



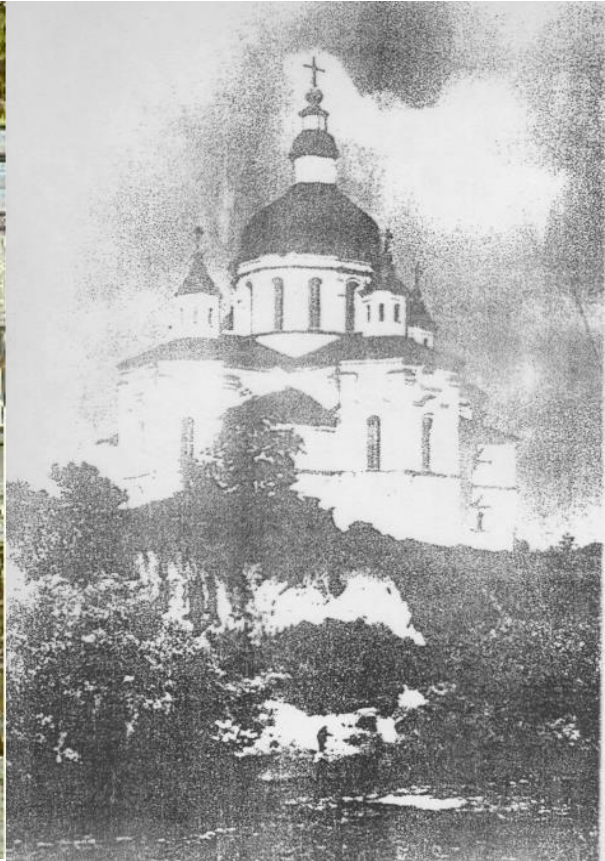
5. Роменська Покровська церква. 1764 р.



6. Новгород-Сіверський. Успенський собор. Кінець XVII – початок XVIII ст.



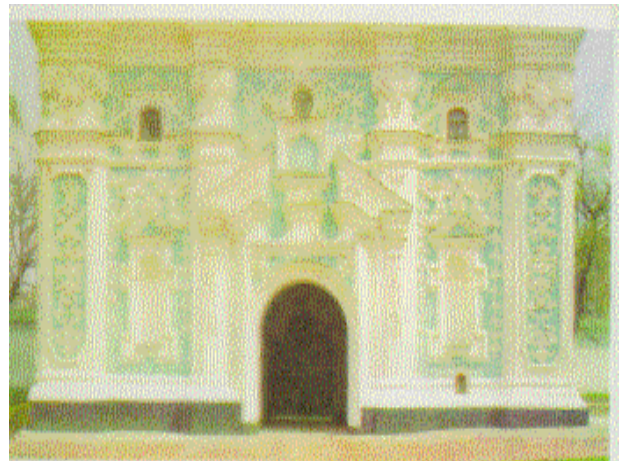
7. Каплиця Боїмів. Львів.
1609–1617 рр.



8. Великі Сорочинці. Преображенська церква, збудована в 1732 р. гетьманом України Данилом Апостолом



9. Києво-Печерська Свято-Успенська лавра. Дзвіниця церкви Різдва Богородиці на Дальніх печерах. 1761 р. Архітектор С. Ковнір



10. Барокове вирішення першого ярусу дзвіниці собору святої Софії в Києві. Початок XVIII ст.



11. Деталі барокового декору Троїцької надбрамної церкви Свято-Успенської Печерської лаври в Києві. XVIII ст.



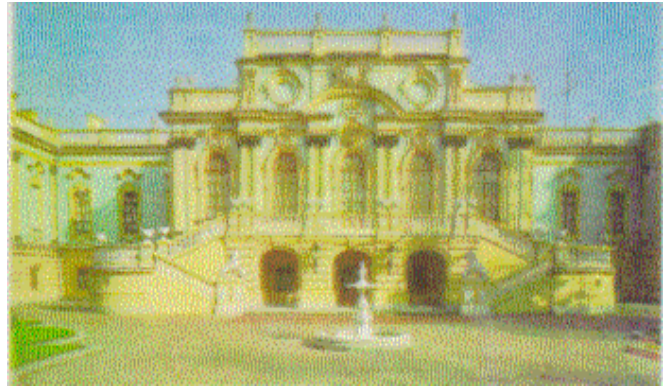
12. Кирилівська церква в Києві XII ст.; барокові фронтони, оздоблені ліпленням рослинним орнаментом, та бані збудовано у XVIII ст. Архітектор І. Г. Григорович-Барський



13. Київський собор святої Софії, перебудований у часи І. Мазепи в стилі українського бароко



14. Церква Святого Андрія
Первозванного в Києві.
Архітектор В. Растреллі,
будівничий І. Мічурін.
1747–1753 рр.



15. Київ. Маріїнський царський палац.
Проект архітектора В. Растреллі.
1750–1755 рр.



16. Свята Старозаповітна Трійця. Волинська обл. XVII ст.



17. Різдво Марії.
Кінець XV ст. – початок XVI ст.,
дошка, темпера, 91,5×62,
с. Нова Весь, тепер – Польща



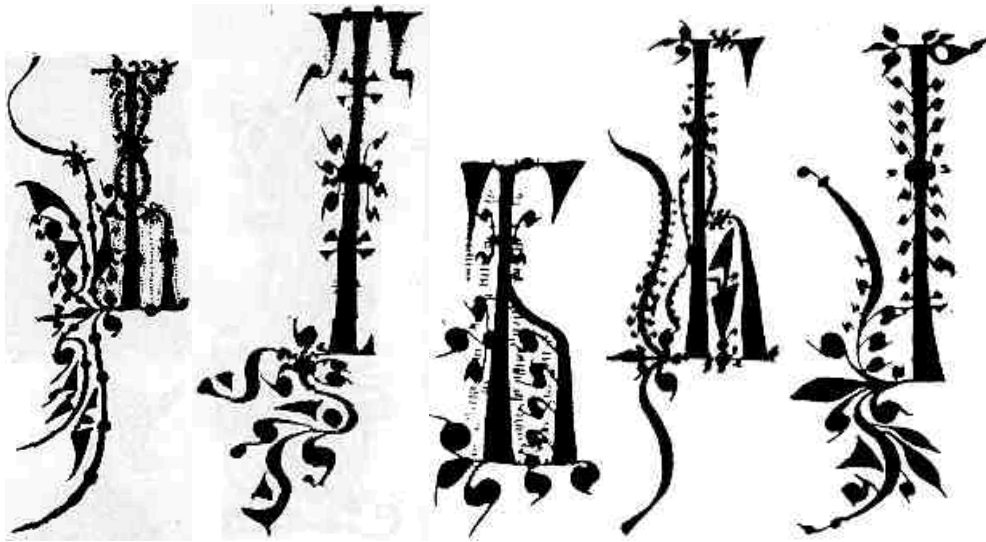
18. Іоанн Богослов.
Середина – II половина XVIII ст.,
коло майстра Сорочинського іконостасу.
Києво-Лаврська школа. Дошка липова,
оля, рельєфне різьблення тла по левкасу,
золочення. 100×70



19. Христос Вседержитель. II половина
XVIII ст. Дошка (2) липова,
дві зустрічно врізані шпуги та дві
торцеві (пізніші), левкас, оля. 37×30



20. Сторінка з рукописного “Ірмологіону”.
XVIII ст.



21. Декоративні ініціали з рукописів XVI – XVIII ст.



22. Сторінка з рукописної книги XVI ст.



23. Орнаментальна сторінка з “Пересопницького Євангелія”. 1556–1561



24. Орнаментальна заставка з першої сторінки та ініціали з “Острозької Біблії”. 1581



25. Гравер "W.S." Євангеліст Лука. Дереворіз з "Апостола". 1574

Розділ 14

УКРАЇНСЬКИЙ ЖИВОПИС ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ ст.

Середина ХІХ ст. стала початком переходу української культури до “великого реалізму”. Цей художній напрямок поступово відвойовує головні позиції в *літературі* (творчість І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, І. Франка, А. Свидницького, С. Руданського); у *театральному мистецтві* (активна діяльність І. Карпенко-Карого, М. Садовського, П. Саксаганського, М. Заньковецької, Л. Ліницької, Г. Затиркевич з відродження українського професійного театру з новим реалістичним репертуаром); народження великих музичних форм, перш за все опери, в українському *музичному мистецтві* (творчість Миколи Лисенка, автора опер “Різдвяна ніч”, “Тарас Бульба”, “Утоплена”, “Пан Коцький”, “Зима й весна”).

Важливу роль у розвитку *української науки* відіграло *Наукове товариство ім. Т. Шевченка*, засноване у Львові 1892 р. Воно започаткувало серію видань з етнографії, історії, культури, філології, права; розпочало публікацію багатотомної праці М. Грушевського “Історія України-Руси”.

Проблему людини в природі і суспільстві досліджують також філософи П. Юркевич, С. Гогоцький, П. Ліницький, О. Козлов, С. Гіляров, М. Грот, Д. Богдасhevський, М. Олісницький, які жили і творили в Україні. Вони вели інтенсивний пошук шляхів пояснення сутності людської особистості, сенсу її буття, різко виступали проти всіляких спроб розв’язати ці проблеми поза філософією, тобто лише на природничо-науковому рівні. Найвидатнішим представником української філософської школи був професор Київської духовної академії П. Юркевич. Задовго до написання Ф. Достоєвським роману “Біси” він переконливо довів і попередив світ, що абсолютизація раціональної основи в людині, заперечення значущості її внутрішнього світу чи намагання зробити його наскрізь прозорим для науки неминуче ведуть до формалізму й догматизму, до перетворення людини на іграшку чужих її еству зовнішніх сил.

Український живопис, продовжуючи традиції Шевченка-художника, прагне досягти високого рівня саме реалістичного художнього мислення. Шевченкові образи України надихали на творчість російських художників Л. Жемчужникова, І. Соколова, К. Трутовського, які увійшли в історію національного мистецтва як послідовники Кобзаря. Тема України стала домінуючою у творчості цих майстрів. Але якщо живопис Л. Жемчужникова, автора відомої картини “Кобзар на шляху”, І. Соколова, що створив шедевр “Ворожіння на вінках”, сповнені гоголівської романтики, картинам К. Трутовського “Весільний викуп”, “У місячну ніч” притаманна пізньоромантична ідеалізація дійсності,

Слайди 1–4

то нова генерація митців продовжує рух до реалізму. Виникнення в Одесі, Харкові, Києві художніх шкіл сприяє цьому важливому процесу.

Особливу роль у формуванні української школи живопису відіграла *рисувальна школа М. І. Мурашка*. Її було відкрито в Києві у 1875 р. спочатку

вдома у художника. Навчалися там люди різного віку: дехто з них прагнув стати художником, дехто готувався до вступних іспитів у технічні навчальні заклади, де передбачався екзамен з рисунка. З 1876 р. школа стала міською. Кошти на відкриття школи спочатку збирала громада. Далі невеликою сумою допомогла міська рада, але найбільше посприяв мистецькому закладу меценат, представник знаменитої родини цукрозаводчиків Іван Терещенко, котрий виділив Рисувальній школі щорічну субсидію. Завдяки цій сумі навчальний заклад зміг перебратися до зручного приміщення і довести кількість учнів до 250. Школа стала осередком культурного життя і предметом гордості міста.

Навчальний заклад, що діяв до 1901 р., ввійшов в історію світового мистецтва завдяки своїм учням. Тут здобули освіту багато майбутніх відомих художників: М. К. Пимоненко, О. О. Мурашко, С. П. Костенко, Г. К. Дядченко, І. С. Їжакевич, Г. П. Світлицький, М. І. Жук, В. Д. Замирайло, А. А. Курінний, Ф. С. Красицький; також навчались В. О. Серов, К. С. Малевич. У різний час викладали такі художники, як М. І. Мурашко, М. К. Пимоненко, Х. П. Платонов, І. Ф. Селезньов. Школу відвідували та надавали їй матеріальну допомогу відомі художники Російської імперії: І. Ю. Рєпін, М. М. Ге, М. О. Врубель, Я. Станіславський.

З Рисувальної школи Миколи Мурашка вийшов засновник так званого супрематичного живопису, автор знаменитого *“Чорного квадрата”* Казимир Малевич. Сьогодні його картини на світових аукціонах коштують десятки мільйонів доларів. А в тридцятих роках минулого століття в київській картинній галереї відбувалася виставка Казимира Малевича, по закінченні котрої художник пропонував дирекції придбати у нього кілька робіт, тоді на це не знайшлося кілька десятків карбованців. І донині в Києві, батьківщині художника, немає жодної картини всесвітньо відомого авангардиста, випускника Рисувальної школи Мурашка Казимира Малевича.

На формування реалізму в українському живописі значний вплив мав рух *“передвижників”* – *Товариства пересувних художніх виставок*, створеного в 1870 р. Засновниками були Г. Мясоедов, М. Ге, ідейним керівником – І. Крамської. Передвижники відмовилися від академічних канонів і стали прихильниками нового реалістичного методу. Поступово саме організація передвижників стає центром художнього життя Російської імперії, визначаючи тематику й естетику нового живопису. Щоб показати такий живопис, у якому відтворено повсякденне життя людей (жанровий живопис М. Ярошенка, І. Рєпіна), ключові, сповнені драматизму події національної історії (історичний живопис В. Сурикова, І. Рєпіна), неприкрашені картини рідної природи (пейзажний живопис І. Левітана, І. Шишкіна), психологічні портрети відомих і звичайних людей (живопис В. Серова), філософсько-релігійні картини (такі, як *“Христос перед Пілатом”*, *“Розп’яття”* М. Ге), передвижники й організували пересувні виставки, що мандрували Росією. До цього руху належав продовжувач шевченківських традицій Костянтин Трутовський, у творчості якого Україна посідала важливе місце.

Українські художники, сповідуючи прогресивні ідеї передвижництва, починаючи з 1871 р. брали активну участь у виставках Товариства. До української плеяди передвижників належать пейзажист С. Світославський, учень славнозвісного О. Саврасова, харків'янин П. Левченко – майстер ліричного пейзажу. Близьким до ідеалів передвижників був ще один видатний пейзажист-харків'янин С. Васильківський.

До плеяди корифеїв передвижництва належить *Микола Корнилович Пимоненко* (1862–1912), видатний художник-жанрист, без творчості якого не можна уявити історію українського реалістичного живопису.

Народився Пимоненко в Києві 1862 р., навчався в художній школі М. Мурашка та петербурзькій Академії мистецтв, яку через хворобу легенів та матеріальні нестатки залишив у 1884 р. Повернувшись до Києва, викладав у Рисувальній школі М. Мурашка. З 1899 р. і до кінця свого життя – дійсний член Товариства пересувних художніх виставок. У 1901 р. був одним з організаторів Київського художнього училища.

Значне місце в спадку художника займають твори побутового жанру на сільську тематику, яка стає провідною в його творчості від 1880 р.: “*Сінокіс*”, “*Проводи рекрутів*”, “*Жниця*” та ін.

Слайди 5, 6, 7

Глибоке розуміння життя народу яскраво проявилось в таких картинах, як “*Свати*”, “*У похід*”, “*Ярмарок*”, “*Весілля в Київській губернії*”, “*Ворожіння*”. Художник з етнографічною точністю відтворює українські народні обряди та звичаї. А одяг персонажів виписано настільки детально, що за картинами Пимоненка можна вивчати історію українського костюма певного періоду.

Слайди 8, 9

Надаючи свої полотна в розпорядження Товариства пересувних художніх виставок, М. Пимоненко знайомив шанувальників мистецтва Росії з життям українського народу.

Головний внесок Пимоненка до скарбниці українського живопису – це поєднання побутового жанру (жанрового живопису) з настроєвим пейзажем. У відомих жанрових картинах художника “*Весілля в Київській губернії*” (1891), “*Суперниці. Біля криниці*” (1908), “*Брід*” (1901), “*Українська ніч*” (1905) природа з її барвами, єдністю землі, рослинності, неба неначе підсвічує образ того чи іншого персонажу, передаючи душевний стан людини.

Слайди 10, 11

У картині “*Додому*”, яка за змістом перегукується з дуєтом Карася й Одарки з опери С. Гулака-Артемівського “*Запорожець за Дунаєм*”, квітуча природа контрастує з драматичністю події: дружина дочекалася біля хати п'яного чоловіка, що ледь тримається на ногах. У цій картині відчутна характерна для Пимоненка графічність живописного зображення, активне

використання контурної лінії, що додає напруженості зображуваній сцені. З іншого боку, можливо саме прийоми графіки зумовили прикладне використання цієї роботи художника: фабрикант Шустов (горілка цієї фірми відома й досі) без згоди Пимоненка репродукував “Додому” як етикетку для продажу нового сорту горілки під назвою “Спотикач”. Тільки гостра розмова художника з Шустовим поклала край такій “рекламі” картини.

Слайд 12

Реалістичний живопис Пимоненка не позбавлений внутрішнього символізму, коли образну символіку доповнено символікою кольорів. Світла й теплих кольорів сповнена відома картина художника “*Суперниці. Біля криниці*”. Для відтворення світла митець користується рефlekсами – збільшенням сили забарвлення, що виникає при відбитті світла від інших освітлених предметів. Точно використано в картині теплі рожеві та малинові відтінки, а зазвичай холодний зелений колір теж стає теплим завдяки рефlekсу від сонця, що пробивається крізь листя. Народну символіку використовує художник в образах картини: криниця – символ чистоти, життя, здоров’я, стає символом світлої й чистої любові, яка народжується між хлопцем і дівчиною. Символічний білий колір відра, ще порожнього, що його тримає кохана дівчина (відро ще треба наповнити, як ще треба випестувати свою любов). А суперниця, яка з заздрістю поглядає на закохану пару, має відро чорне – таке, як і її лихі задуми.

Слайд 13

У 1891 р. за картини “*Весілля в Київській губернії*” та “*Ранок Христового Воскресіння*” Пимоненко отримує звання почесного вільного общника Академії художеств, а в 1904 р. – звання академіка Імператорської Академії художеств.

Слайд 14

У своїй творчості художник звертався й до жанру портрета.

На початку ХХ ст. Пимоненко бере активну участь у міжнародних художніх виставках у Мюнхені, Берліні, Римі, Парижі, Лондоні. Товариство мюнхенських художників та Паризька міжнародна спілка мистецтв і літератури обирають його своїм членом. За картину “*Гопак*”, що демонструвалася в Парижі, Пимоненку присудили міжнародну нагороду “*Знак Пошани*” (“*Mention Honorable*”), а саму картину придбав Лувр.

Коли 25 березня 1912 р. перестало битися серце Миколи Пимоненка, Ілля Рєпін написав письменникові Ясинському: “Какая утрата для “Передвижников”! Он был истинным украинцем, и не будет забыт своей родиной за свои правдивые и милые, как Украина, картины”.

Нашадки визнали майстерність художника: у Національному художньому музеї України творам Пимоненка відведено цілий зал, а на славнозвісному аукціоні Christie’s тільки за останні п’ять років було продано 12

картин художника: “Дівчина в інтер’єрі”, “Біля криниці”, “Портрет української дівчини”, “Українська селянка” та ін.

Провідником ідей передвижництва в Україні стає *Товариство південноросійських художників*, фундаторами якого 1890 р. виступили одеські митці М. Кузнецов і К. Костанді.

У 1880–1890-х рр. формується українська школа пейзажного живопису, яка об’єднала й художників академічного напрямку, таких як О. Рокачевський, В. Орловський (“*Затишшя*”, 1890, “*Жнива*”, 1882, представників нової реалістичної генерації С. Світославського, К. Костанді, П. Левченка, С. Васильківського, в чиїх пейзажах відчувається не тільки притаманна передвижникам реалістична техніка точного, детального відтворення картин рідної природи, а й поштовх до імпресіоністичної манери фіксації миттєвих вражень від побаченого: техніка розмитих контурів, збереження фактури окремих мазків пензля, взятих різними кольорами (“*Двір напровесні*”, “*Зимовий пейзаж*” С. Світославського, “*Степова річка*”, “*Козаки в степу*” С. Васильківського, “*Село взимку*” П. Левченка, “*Сонячний день*” К. Костанді).

Слайди 14–19

ЛІТЕРАТУРА

1. Національний художній музей України [Текст] / за ред. А. Мельника. – К., 2003.
2. Українська культура: історія і сучасність [Текст]. – Львів, 1994.
3. Огієнко І. Українська культура [Текст] / Огієнко І. – К., 1993.
4. Степовик Д. Скарби України [Текст] / Степовик Д. – К., 1990.

Контрольні запитання

1. Який художній напрямок стає провідним в українській культурі другої половини ХІХ ст.?
2. Де й коли засновано Українське наукове товариство?
3. Назвіть найвідомішого представника української філософської думки цього періоду.
4. Назвіть послідовників Шевченка-художника.
5. Які художні школи сприяли формуванню національної школи реалістичного живопису?
6. З яким художнім навчальним закладом Києва пов’язане творче життя Казимира Малевича?
7. Назвіть імена художників, які увійшли до Товариства пересувних художніх виставок.
8. Які українські художники сповідували ідеї передвижництва?
9. Визначте основні стильові риси художників української пейзажної школи.
10. Який жанр був провідним у творчості М. Пимоненка?
11. Назвіть основні стильові риси живопису М. Пимоненка.

Ілюстративний матеріал (слайди)

1. М. Пимоненко. *“Автопортрет”*. 1889 р.
2. Л. Жемчужников. *“Кобзар на шляху”*.
3. І. Соколов. *“Ворожіння на вінках”*.
4. К. Трутовський. *“Весільний викуп”*.
5. М. Пимоненко. *“Сінокіс”*. 1907 р.
6. М. Пимоненко. *“Проводи рекрутів”*.
7. М. Пимоненко. *“Жниця”*. 1889 р.
8. М. Пимоненко. *“Свати”*. 1896 р.
9. М. Пимоненко. *“Ворожіння”*. 1888 р.
10. М. Пимоненко. *“Брід”*. 1901 р.
11. М. Пимоненко. *“Українська ніч”*. 1905 р.
12. М. Пимоненко. *“Додому”*.
13. М. Пимоненко. *“Суперниці. Біля криниці”*. 1908 р.
14. М. Пимоненко. *“Ранок Христового Воскресіння”*. 1891 р.
15. О. Рокачевський. *“Затишшя”*. 1890 р.
16. С. Світославський. *“Двір напровесні”*. 1913 р.
17. С. Світославський. *“Зимовий пейзаж”*.
18. С. Васильківський. *“Степова річка”*.
19. С. Васильківський. *“Козаки в степу”*.



1. М. Пимоненко. Автопортрет. 1889 р.



2. Л. Жемчужников. Кобзар на шляху



3. І. Соколов. Ворожіння на вінках



4. К. Трутовський. Весільний викуп



5. М. Пимоненко. Сінокіс. 1907 р.



6. М. Пимоненко. Проводи рекрутів



7. М. Пимоненко. Жниця. 1889 р.



8. М. Пимоненко. Свати. 1896 р.



9. М. Пимоненко. Ворожіння. 1888 р.
209



10. М. Пимоненко. Брід. 1901 р.



11. М. Пимоненко. Українська ніч. 1905 р.



12. М. Пимоненко. Додому



13. М. Пимоненко. Суперниці. Біля криниці. 1908 р.



14. М. Пимоненко. Ранок Христового Воскресіння. 1891 р.



15. В. Орловський. Затишшя. 1890 р.



16. С. Світославський. Двір напровесні. 1913 р.



17. С. Світославський. Зимовий пейзаж



18. С. Васильківський. Степова річка



19. С. Васильківський. Козаки в степу

Розділ 15

МИХАЙЛО БОЙЧУК І БОЙЧУКІСТИ В ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА 1900–1930-х рр.

Український авангард початку ХХ ст.

Одна з найбільш адекватних моделей мистецтва ХХ ст. набула показової досконалості в художній культурі України 1910–1920-х рр. Український примітив: народна картина, ікона, твори художників-аматорів – саме в цей час досягає певної кондиції, що потребувала відповідної структурної зміни, а це входило у змістовні та формальні параметри авангарду.

Український авангард – мистецтво, яке створювалося в Україні та за її межами вихідцями з України, будучи важливим компонентом європейського та світового авангарду, мав притаманні лише йому риси. Творчо сприймаючи та враховуючи принципи і форми мислення фольклору, що побутував під час його формування, від народної ікони, писанки, настінних розписів до “базарних” виробів наївно-кітчевого характеру, український авангард саме завдяки своїм потужним фольклорним резервам посів почесне місце в мистецтві ХХ ст.

Художній авангард українських митців, знавців фольклору, міфології, обрядових витоків мистецтва, теоретиків і практиків художньої культури: О. Архипенка, О. Богомазова, М. Бойчука, В. Пальмова, К. Малевича, Д. Бурлюка, О. Екстер, А. Петрицького – містить примітивізм як фактор своєї причетності до народної культури.

Саме поєднання найсуттєвіших рис поетики європейського абстракціонізму як явища модернізму (акцентація двох головних для живопису абстракцій – кольору і геометричних форм) із традиціями українського селянського мистецтва та іконопису дали змогу *Казимиру Малевичу* здійснити феноменальний стрибок з кубізму до *супрематизму*. Цей напрямок, створений Малевичем, став одним з найбільш значущих художніх напрямків ХХ ст., а серія селянських картин художника, відтворюючи архетипи неолітичного мистецтва й символи народного примітиву, зафіксувала есхатологічний трагізм і передчуття голодомору в Україні (К. Малевич. *Селяни*).

Слайд 1

Опозиційне ціле “авангард – примітив” свідчить про те, що звернення до скарбниці колективного несвідомого, до архетипів, які відкривали глибинний смисл подій і допомагали зрозуміти єдність національного та загальнолюдського, було актуальним на початку ХХ ст. з його соціально-політичними катаклізмами.

Цей процес авангардистського перетлумачення культурно-стильових здобутків мистецтва неоліту, Єгипту, Візантії, середньовіччя, бароко, Ренесансу, європейського модернізму і національного народного мистецтва найбільш талановито і яскраво втілювався у творчості М. Бойчука і його учнів та однодумців І. Падалки, В. Седляра, О. Павленко, Т. Бойчука, О. Білюкова та ін.

Історія терміна “бойчукізм” і створення школи М. Бойчука

Означення “бойчукізм” постало з брутальної клички. Але згодом це визначення не лише об’єднало діяльність видатного українського художника Михайла Бойчука, усіх його учнів та послідовників (пригадайте кубізм, фовізм), а й переросло у світоглядний термін, який обіймає одну з найбільш розроблених версій теорії творення нового мистецтва.

Інтернаціоналізація світової культури, яку так енергійно проводило ХІХ ст., обернулася своєю протилежністю – широкою панорамою рухів за національне самоствердження. Рух бойчуківців – один з них. І, може, саме тому, що зараз міра інтернаціоналізації культури дуже й дуже висока, знову виникає бажання повернутися до початків, щоб зрозуміти сьогодення.

Загальний для образотворчого мистецтва початку ХХ ст. поворот до примітиву відбився не тільки у творчості П. Пікассо, В. Кандинського, Ж. Брана, А. Матісса, а й у творчості Михайла Бойчука, який шукає нових засобів виразності на шляху повернення до народних традицій.

Саме походження **Михайла Львовича Бойчука** (народився 1882 р. у бідній селянській родині на Тернопільщині, на березі Гнилої Рутки) обумовило його інтерес до народної творчості й глибинне знання фольклору, народного декоративно-прикладного мистецтва. Ще підлітком Михайло привернув увагу митрополита Андрія Шептицького, мецената й збирача старовинного українського іконопису. Цей митрополит і організував початкове студіювання Бойчука у львівського художника Ю. Паньковича. Потім було навчання в рисувальній школі у Відні (1899), курс Краківської академії мистецтв (1899–1904), навчання в Мюнхені (1906). Усе це обумовило щасливе поєднання народних витоків і джерел зі світовим рівнем розвитку образотворчого мистецтва в художній манері Михайла Бойчука.

Школа Бойчука – не заклад, а широка система мистецьких поглядів, ідейних принципів і методики роботи. Вона існувала скрізь, де був Бойчук, – у Парижі, Львові, Києві, Одесі, Харкові.

Ще в 1908 р. в паризькій майстерні Бойчука збиралися і працювали разом художники Микола Касперович, Софія Сегно, Софія Нелепинська (потім дружина), Софія Бодуен де Куртене. А вже у травні 1910 р. на виставці в “Салоні незалежних”, де експонувалися твори понад 2 тис. живописців у 43 залах, з’явилися 18 колективних робіт *Школи Бойчука* під загальною назвою “*Відродження візантійського мистецтва*”. Її тип і почали називати “*неовізантисти*” (тобто нові візантисти). У цих невеличких, написаних на дерев’яній основі темперою по золоченому тлі (традиція ікон українського бароко) портретах і композиціях українська старожитність проглядала крізь вишуканий візантійський живопис. Сам Бойчук наполягав на тому, що українське мистецтво не тільки на початку формування розвивалося під впливом візантійського, але й було дуже близьким до нього. Візантіїщина для України не чужа. “Візантійська культура переплелася з нашою поганською культурою, може тисячолітньою”, – писав С. Бачинський.

Бойчук особисто знав Дерена, Пікассо, Брака. Але це не означало, що Бойчук хотів перенести їхні принципи у свій живопис. Він вважав, що є невичерпні суто українські джерела зразків в іконах, мозаїках, архітектурі, різьбленні, скульптурі.

Художні принципи М. Бойчука і бойчукістів

Бойчук був художником-монументалістом, тому вважав, що *монументальність, центральність композиції* – важливі принципи, так само, як “простота рисунка, золоті фони, ніжність тонів”. Він вирішив збирати здібну молодь з усієї України і створити власну академію-робітню, щоб ті дівчата й хлопці стали ремісниками-творцями: розписували церкви, виготовляли дорогоцінні тканини, килими, вишиванки, ліпили горщики, писали образи, фрески, робили мозаїки.

Фреска та ікона були для Бойчука, якщо можна так сказати, етимологічними жанрами, бо починав він навчатися в іконописців.

Бойчук вважав, що учні повинні навчитися змальовувати зразки, орнаменти з усього світу, тому відчувається в манері бойчуківців і Стародавній Єгипет (*плоске, профільне зображення рук і ніг*), і Месопотамія (*великі очі*), і Візантія, і італійський Ренесанс – перш за все обожнюваний Джотто ді Бондоне й Сандро Боттічеллі.

Слайд 2

Картина М. Бойчука “Молочниця” має важливі стильові прикмети і майстра, і його школи взагалі:

- символічність;
- контурні лінії;
- витягнуті, видовжені тіла;
- іконний образ мадонни.

Повертаючись після подорожі з Італії до Львова (1910), Бойчук зі своєю школою розташувався в *Національному музеї* (1910–1914). Він законсервував багато цілих ікон XV–XVI ст. (до нього не було таких майстрів), розписи в церкві в Ярославі (нині Польща), розписи в каплиці Дяківської бурси у Львові, де написав і свою монументальну ікону “Таємна вечеря”.

Однією з центральних ідей Бойчука була *ідея синтезу мистецтв*, яку він здійснив у Київській академії мистецтв, відкриття якої відбулося 5 грудня 1917 р. Там на пропозицію голови Центральної Ради М. С. Грушевського він створив цілий напрямок *монументального живопису*, який у 1920-х рр. мав світовий рівень.

Вчення Г. С. Сковороди стало *філософською основою бойчукізму* і бойчукістів, які прагли натхненної діяльності “в ім’я Саду добра”, про який писав Сковорода, маючи на увазі людську природу (пам’ятаєте про “малий світ”?). Як Сковорода, вони звертались до символів, що пов’язують великий і малий світи, допомагаючи зрозуміти світ великий. Серед символів бойчукістів домінують архетипи:

- дерево життя;
- яблуко;
- жінка;
- сад (сад небесний).

Слайди 3, 4

Яблуня, обсіпана плодами, і правічний мотив *чоловіка і жінки* – це “сучасна ікона” художника, що втілює найвищі для нього *цінності екзистенції людини в єднанні з природою*. Може, тому й головними символами стають правічні архетипи: дерево пізнання, яблука, Адам і Єва.

У Києві в Бойчука навчалися закохані у свого вчителя Василь Теофанович Седляр та Іван Іванович Падалка. Вони були розстріляні 13 липня 1937 р.

Важливою сторінкою діяльності школи Бойчука було відновлення *виробництва кераміки в Межигір'ї*. Там наприкінці ХІХ ст. перестала функціонувати відома фаянсова фабрика. У 1919 р. було відновлено її діяльність як керамічної школи-майстерні. Розквіт почався в 1921 р., коли приїхали сюди учні Бойчука: Василь Седляр (з 1923 р. – директор), Іван Падалка, Оксана Павленко. Тут після появи бойчуківців було розроблено 60 зразків декоративної скульптури і майолікового посуду з розписом. Твори експонувалися в Празі, Венеції, Парижі, Берліні, Москві. Майстерню було перетворено на технікум.

У “*Карафці*” (1922) краплеподібної форми використовуються мотиви-архетипи живопису бойчукістів: дерево, жінка, яблука (зараз ця пам'ятка міститься у Державному музеї українського народного декоративного мистецтва). Поєднання прадавніх архетипів з парадними образами відчувається і в *декоративній тарілці* (1922), де відчуття ритму кола (як одного з вселюдських архетипів-символів) доповнене зображенням дівчини з коромислом, що народжує асоціацію з народною піснею “Несе Галя воду”, до того ж жінку зображено в українському костюмі.

Слайди 5, 6

У навчанні бойчукісти поєднували вивчення класики в Михайлівському, Софійському соборах з пізнанням творчості народних майстрів. Зараз дещо подібне намагаються зробити в *Опішні* Полтавської області. Виробляли тут тарілки, вазочки, глечики, “півники”, “ведмедики” з фаянсу, майоліки, кам'яної маси. У сюжетах домінувала сучасність, тому що Бойчук і його учні вважали агітацію і виховання важливими завданнями мистецтва. У розписи так званого агітаційного посуду *межигірців* вводилися революційні гасла і геральдика. У Київському історичному музеї є *тарілка І. Падалки* із зображенням козака Мамаєва і написом: “Я пролетарій Мамаєв. Стережись мене, буржуй, не займай УРСР”.

Синтетизм як метод досить характерний для мистецтва ХХ ст., він став благодатним ґрунтом бойчукізму: традиції трипільської культури, мистецтво скіфів і Візантії, сучасні пошуки європейського авангарду об'єднані в керамічних виробках межигірців, виробництво яких у 1931 р. перевели до Києва, перейменували в Український технологічний інститут кераміки й скла, а в 1936–1937 рр. об'єднали з хімічним факультетом політехнічного інституту.

Учні Бойчука працювали в різних жанрах: було відновлено техніку *гобелену*, зроблено внесок у розвиток *виробничих форм мистецтва* (Асоціація революційного мистецтва України АРМУ, де бойчукісти становили ядро).

Ще одна важлива справа – музей кераміки в Межигір'ї (як в Опішні).

Остання велика праця – оформлення в Харкові (тодішній столиці України) інтер'єрів новозбудованого Червонозаводського театру. М. Бойчук, О. Павленко, І. Падалка, В. Седляр написали 4 фрески розміром від 20 до 40 м²: “Свято врожаю в колгоспі” (М. Бойчук), “Відпочинок” (І. Падалка), “Індустріалізація” (В. Седляр), “Фізкультура і спорт” (О. Павленко). І хоча М. Бойчук включив туди і Леніна, і Сталіна, і Маркса, це не допомогло: бойчукістів звинуватили у зв'язках із закордоном, “селянській домініанті”, “фольклоризмі”.

У 1927–1928 рр. був селянський санаторій поблизу Одеси, де написано 600 м² фресок. Колеги називали їх “чудом ХХ ст.” Селяни говорили: “Гарно, як у церкві”. І дійсно, візантійським, церковним був загальний золотий колорит живопису інтер'єру. Цього санаторію більше немає.

Михайло Бойчук був і залишився творцем української національної школи *монументального мистецтва*.

ЛІТЕРАТУРА

1. Присталенко Н. Доля школи Михайла Бойчука – нашої гордості, слави, скорботи [Текст] / Н. Присталенко // Українська культура. – 1997. – № 7.

2. Соколюк І. Школа Михайла Бойчука та українське мистецтво першої третини ХХ ст. [Текст] / І. Соколюк // Народна творчість, етнографія. – 1991. – № 5–6.

3. Бачинський С. Мої зустрічі та силуети українських малярів і різьбярів на чужині. Спомини старого емігранта за роки 1908–1950 [Текст] / С. Бачинський // Нові дні. (Торонто). – 1952. – Вересень.

Контрольні запитання

1. Яка риса українського авангарду відображає його причетність до народної культури?

2. Назвіть представників українського авангарду.

3. Який художній напрямок створив К. Малевич?

4. Які традиції стали фундаментом монументального живопису М. Бойчука?

5. Що таке “школа Бойчука” і хто до неї входив?

6. Назвіть стильові ознаки живопису бойчукістів.

7. У яких жанрах працювали бойчукісти?

Ілюстративний матеріал (слайди)

1. К. Малевич. Селяни. 1928 р.

2. М. Бойчук. Молочниця. 1920 р.

3. Т. Бойчук. Жінки біля яблуні. 1920 р.

4. О. Павленко. Дівчина з яблуками. 1921 р.

5. Карафка. Школа Бойчука, кераміка. 1922 р.

6. Декоративна тарілка. Школа Бойчука, кераміка. 1922 р.



1. Казимир Малевич. Селяни. 1928–1932 рр.



2. Михайло Бойчук (1882–1937).
Молочниця. 1920 р.



3. Тимофій Бойчук (1896–1922).
Жінки біля яблуні. 1920 р.



4. Оксана Павленко (1896–1991). Дівчина з яблуками. 1921 р.



5. Карафка. Школа Бойчука, кераміка. 1922 р.



6. Декоративна тарілка. Школа Бойчука, кераміка. 1922 р.

Розділ 16

УКРАЇНСЬКИЙ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКИЙ ЖИВОПИС

Визначення терміна

Модернізм, що формувався на початку ХХ ст., декларував розрив з усіма традиціями й ринувся наново творити історію культури, відмовляючись від реалістичних форм відтворення світу. У пошуках адекватних форм відображення шаленого, абсурдного світу (пригадаємо, що вся перша половина минулого століття була сповнена революцій, війн, руйнування звичного порядку речей) модернізм повернувся до першомови, першозначень, архетипів, шукаючи таких знаків, які б могли відтворити незрозумілий світ. На цьому шляху було зроблено багато відкриттів, але й модернізм поступово перетворився на певну традицію і так само, як усі попередні культурні традиції, став об'єктом переосмислення, даючи простір для нового періоду історії культури.

Перші симптоми нового бачення світу, нового етапу в розвитку культури стали відчутними в 1960-ті рр. Згодом цей новий період отримав назву *постмодернізм* (від лат. *post* – після і фр. *modernisme* – модернізм). Проте сам термін народився значно раніше, ще в 1934 р., коли його використав Федеріко де Оніс у праці “*Антологія іспанської та іспано-американської літератури*” для визначення проміжного етапу між першою та другою фазами модернізму. У 1947 р. Арнольд Джозеф Тойнбі в “*Дослідженні історії*” використав цей термін для позначення нового, післявоєнного етапу розвитку західноєвропейської цивілізації, головною ознакою якого стала глобалізація, вихід за межі національного мислення. У 1960-ті рр. термін став інтернаціональним і як такий прозвучав у статті-маніфесті Леслі Фідлера “*Долайте рови, засипайте рови!*”, надрукованій у журналі “Плейбой”. Серед філософів першим заговорив про постмодернізм Жан-Франсуа Ліотар, включивши термін до назви своєї статті “*Ситуація постмодерну*” (“*Situation postmoderne*”). Саме там було визначено головні риси постмодерністської свідомості:

- готовність підтримувати різноманітність “мовних ігор”;
- плюралізм.

Було декларовано, що на зміну єдності й однотайності прийшла множинність:

- істин;
- мов;
- культурних міфів.

Отже постмодернізм тлумачать по-різному:

- як окрему культурну епоху;
- як головний напрямок сучасної філософії, мистецтва й науки;
- як стиль, або художній напрям, зі своєю особливою естетикою.

І кожне з цих визначень правильне.

Постмодернізм народжений умонастроєм “утоми”, розчаруванням в ідеалах і цінностях не тільки Відродження й Просвітництва з їхньою вірою

у прогрес і людський розум, а й в ідеалах модернізму з його пафосом радикалізму, ентузіазму до ствердження нових, штучно розроблених цінностей.

Культурологи трактують постмодернізм як культурний символ постіндустріального суспільства, зовнішній прояв глибинних трансформацій соціальних домовленостей, трансформацій, що виявилися в тотальному конформізмі, передчутті “кінця історії”, естетичному еkleктизмі, моральній амбівалентності особистості, її есхатологічній тузі й панічному стані.

Естетика “розірваної свідомості” постмодернізму отримала філософське обґрунтування в працях відомих теоретиків постмодернізму Жіля Делеза та Фелікса Гваттарі, завдяки яким з’явився термін “Хаосмосі” – синтез Космосу і Хаосу як втілення відповідної, притаманної постмодернізму моделі мислення. Постмодернізм фіксує і втілює деструктивність світу в цілому, знецінення ідеалів та всього позитивного.

У 1986 р. Іхаб Гасан (Хасан) запропонував **типологічну схему – перелік родових рис постмодернізму:**

- гра;
- цитатність;
- цинічне зниження сакрального;
- алогізм та абсурдизм;
- анархія.

Естетика постмодернізму цінує безсистемність, автоматизм, мистецтво звільняється від рефлексії, а сам постмодернізм межує з шизологізмом і фалоцентризмом.

Своїм народженням постмодернізм багато в чому запов’язаний розвиткові найновітніших засобів масової комунікації – телебаченню, відео- та комп’ютерній техніці, мобільному зв’язку. Народжуючись перш за все як *культура візуалізації*, постмодернізм в архітектурі, живописі, кінематографії, рекламі зосереджується *не на відтворенні, а на моделюванні дійсності* шляхом експериментування зі штучною реальністю – відеокліпами, комп’ютерними іграми, дисплейними атракціонами. Ці принципи роботи з “другою дійсністю” (вже створеними текстами культури), тими знаками культури, що “вкрили світ панциром слів”, поступово прийшли і в невізуальні види художньої культури, такі як література й музика.

Одним з головних принципів постмодернізму стає “*культурна опосередкованість*”, або *цитата*. Академік С. С. Аверінцев якось зауважив: “Ми живемо в епоху, коли всі слова вже сказано”. Тому кожне слово, навіть кожна літера, кожний образ – це цитата. Оскільки все вже написано, залишається тільки гратися зі словом, образом, з текстами культури, з цитатами, перекодовуючи знайомі й менш знайомі культурні знаки. *Гуа* як наріжний камінь постмодерністської естетики покладено в основу *деконструкції* – одного з провідних для постмодерністського мислення прийомів: руйнуючи попередні тексти культури, постмодернізм з елементів деконструйованого тексту моделює нове ціле.

Постмодерністська творчість – це певна комбінація вже існуючих культурних кодів, ось чому автор перетворюється з творця, вчителя, “володаря єдиної істини” на *скриптора* – того, що тільки записує, переписує вже

відомі знаки-тексти. Так народжується в постмодерністській філософії та естетиці ідея “смерті автора”, сформульована теоретиками постструктуралізму та постмодернізму Роланом Бартом, Умберто Еко. У програмній передмові до відомого роману “Ім’я рози” “*Нотатки на полях “Імені рози”*” Умберто Еко називає ще одну провідну рису постмодерністської свідомості й естетики – *іронічну насмішку над усім*: “Постмодернізм – це відповідь модернізмові: коли вже минуло неможливо знищити, тому що його знищення призведе до німоти, його треба переосмислити: іронічно, без наївності”. Іронія стає принципом мистецтва, який створює сенс

Гра з мерехтливими культурними знаками та кодами як важливий постмодерністський принцип вимагає від того, хто сприймає постмодерністський знак, певної інтелектуальної зрілості, певного художнього досвіду й знання текстів і знаків, що цитуються, з якими грається *автор-скриптор*. У постмодерністському *інтертексті* (тексті, створеному з безлічі цитат і знаків інших текстів культури) не тільки класична, а й масова культура займає важливе місце. Тільки від інтелектуального рівня реципієнта залежить, як він зрозуміє побудовану на *симулякрах* (симулякр – копія копії) художню реальність.

Постмодерністські експерименти стирають межі між традиційними видами і жанрами мистецтва, народжуючи *гібридні форми*, беруть під сумнів ідеї оригінальності творчості, мистецтва як індивідуального акту творення, ведуть до поступового перетворення мистецтва на частину *дизайну*.

Особливості українського постмодерністського живопису

Останні десятиліття ХХ ст. – унікальний час для українських художників, який дав можливість виявитися творчим індивідуальностям. Хоча свобода увійшла до творчих майстерень років на п’ять раніше, коли наприкінці 80-х творча молодь почала активно вдаватися до експериментаторства, до постмодерністської *деконструкції*, декларуючи самодостатність власних ідей і відмову від будь-яких традицій. Це було надзвичайно енергійне, навіть агресивне за кольором, формою і змістом мистецтво. У ньому багато чого від соціального й художнього епатажу.

Одним з найяскравіших явищ українського мистецтва кінця 1980-х рр. був молодіжний рух, що отримав назву “*Нова хвиля*”, до якого увійшли художники, які тільки-но розпочали свій творчий шлях і не зазнали тиску з боку офіційних владних структур. Незважаючи на те, що працювали художники в різних містах України, у 1986–1987 рр. вони вже позиціонували себе як нову мистецьку генерацію. Формуванню “*Нової хвилі*” сприяли пленери “Седнів-88” та “Седнів-89”, “Совіарт”, організації “ТОХ” (Одеса), “Центр Європи” (Львів), “Три крапки” (Львів), “Панорама” (Харків), бієнале “Імпреза” (Івано-Франківськ), “Відродження” (Львів). Тиберій Сільваш назвав творчість групи “проривом” і визначив метафору як прийом, що об’єднував представників “*Нової хвилі*”. І хоча важко визначити спільні для групи естетичні принципи, більшість художників нової генерації створювали експресивний, фігуративний живопис, побудований на *мета-*

форичному образному мисленні. Деякі прийоми було запозичено в художників Прибалтики, які, у свою чергу, зазнали впливу італійського трансавангарду. Так працювали Олександр Ройтбурд, Роман Жук, Павло Маков, Ігор Голиков, Олександр Сухоліт, Сергій Панич, Сергій Хаджинов.

Слайд 1

У 1987–1990 рр. у московському “Манежі”, на той час головному виставковому залі СРСР, Україну вперше представляли не соцреалісти-ленінці, а бунтарі О. Тистол, С. Панич, К. Реунов, В. Раєвський, А. Савадов, О. Голосій, чия творчість була розкутою, не вписувалася в жодну з існуючих схем, методів і напрямків. Московські мистецтвознавці, які вважали Київ глибокою провінцією, заговорили про “український Ренесанс”.

З 1989 р. всі пошуки, експерименти творчого підпілля, довго приховувані від чужих очей, були оприлюднені, а поняття “*андеграунд*”, як називали живопис, опозиційний соцреалістичній художній традиції, себе вичерпало. Єдиному для всіх радянських художників методу – соціалістичному реалізму – протиставлялася постмодерністська свідомість.

Художник завжди може обрати свій шлях: чи то ідеалізуючи життя, чи то заглиблюючись у потворне, у критику нестерпної реальності. У сучасному художньому процесі України очевидний поділ художників відповідно до цих філософських моделей.

Нігілізм, характерний для українського постмодернізму (як для постмодернізму взагалі), було вирощено десятиліттями несвободи. Насильство, подвійна мораль, свідомі спроби вищих ешелонів суспільства жити поза законами – усе це викликає у творчої молоді розчарування, що призводить до відкритого протистояння у вигляді сарказму, брутального сміху. Художню агресію підживлює буття: голодування студентів і шахтарів, соціальні процеси початку 1990-х рр., бійки депутатів у парламенті, висування злочинців на перші ролі в суспільстві, замовні вбивства й інші реалії нашого сьогодення.

Як це не парадоксально, але образи підсвідомості нині сприймаються як істинне відображення дійсності. Не можна не визнавати того, що ми живемо в країні сюрреалізму, який перемиг в усіх сферах буття: від інтиму до парламенту, і автори постмодерністських українських божевільних (лише на перший погляд) інсталяцій тільки відтворюють наше звичайне божевільне сьогодення. Як пише сучасна дослідниця О. Петрова: “В гіркоті, іронічності молодіжних виставок інколи наявна та ж частка пронизливої правди, що бентежить у фресках з “*Дому глухого*” Гойї”.

Нігілістичну модель експлуатує гурток, сформований мистецтвознавцем Олександром Соловйовим, художником Олександром Ройтбурдом, які продуктивно використали дух опору, неприйняття соціальної неправди і проблем, проти яких повстає молодь. Основними принципами ідеолога групи О. Соловйова були ідеї К. Г. Юнга, Фромма, Деріди щодо *мистецтва як втілення позаінтелектуального автоматизму*; ці ідеї О. Соловйов і дирек-

тор “Центру сучасного мистецтва” американка М. Кузьма активно трансплантували в молодіжне українське художнє середовище 1980–1990-х рр.

Однак прапором “гіпертекстуалів” (пригадаймо одвічний Текст культури, гіпертекст, який уже давно написаний культурою, а художник тільки комбінує певні його елементи!) стала не стільки критика ганебного буття, скільки втеча в глибини суб’єктивного світу. Постмодерністи України могли б створити бунтівний соцарт (його можна побачити в серії А. Савадова “Донбас-шоколад”), але нігілісти лише імітують бунт, як це стало очевидно в проекті В. Раєвського “Інтервали”, безжурно використовують чуже як своє.

Нігілістичний напрямок викликав і досить різку критику, аргументи якої не можна відкидати вже тому, що вони прийнятні для багатьох з тих, хто здивовано розглядає живописні полотна постмодерністів. Тілесний “низ”, порнографічні одкровення, естетизація низьких фізіологічних подробиць, зниження авторитетів і класичних образів через їх натуралізацію, тілесне оголення – за всім цим дійсно часто зникає мета “вилікувати через шок”, і все перетворюється на гру заради гри.

Слайд 2

І тут важко не погодитися з О. Н. Петровою, авторкою ґрунтового дослідження з історії та практики українського постмодерністського живопису “Нотатки про категорії “прекрасного” та “огидного” в художній практиці України”, яка іронічно констатує: “Експериментуючи у сфері підсвідомого, повстаючи проти попередників і розшукуючи нову форму, корисно не забувати, що уваги достойна та підсвідомість, яка є продуктом розвинутої свідомості”. Відкидаючи моральний та естетичний інфантилізм в українському живописі епохи постмодерну, О. Петрова порівнює два види брутальності: брутальність класики й брутальність деяких українських художників: “Прірва лежить поміж свіжовипеченими прихильниками брутальності та класикою “огидного” з її могутнім протестом проти зла в драмі “Герніки”, із судорогами безсилля старого Гойї, з передчуттями-пророцтвами Далі. У нас “огидне” перетворилося на жартівливо-цинічне. Вершиною негативізму залишається “Алхімічна капітуляція” (1995, автори М. Кузьма, О. Соловійов). Дійство відбувається на флагманському кораблі українського флоту в Севастополі. Серед “експонатів” кров (поки що куряча), нею забруднена палуба, східці, підлога кубриків. Розкидано тушки мертвих птахів. На палубі “експонувалися” трупи малюків у колбах з формаліном і не обійшлося без сцен статевих зносин на величезному екрані. Широко використовувалася стратегія неочікуваного. У командувача флагмана вистачило мудрості зупинити цю вакханалію, пославшись на шторм, який несподівано налетів на корабель, змивши “артефакти”.

Але сучасний український постмодернізм не позбавлений цікавих відкриттів і має позитивний напрямок.

Одним з помітних і знаних напрямків українського постмодерного живопису стала творчість групи одеських художників, що об'єдналися під брендом “Південноросійська хвиля” (“Южнорусская волна”). Історія вітчизняної художньої культури – річ містична: як тут не пригадати, що рівно за 100 років до цього було створено славнозвісне *Товариство південноросійських художників*, фундаторами якого 1890 р. виступили знову ж таки одеські митці М. Кузнецов та К. Костанді. Ядро сучасної “Південноросійської хвилі” становили Олександр Ройтбурд, Олег Голосій, Юрій Соломко, Юрій Хоровський, Олександр Гнилицький, Олег Тистол, Анатолій Ганкевич та Олег Мігас, Арсен Савадов та Георгій Сенченко.

Слайди 3–7

Живопис більшості з цих художників нині відомий у світі, а картини Олега Тистола, Олександра Ройтбурда разом з роботами Максима Мамсікова, Арсена Савадова, Василя Цаголова, Іллі Чичкана стали “відкриттям” російського тижня на аукціоні *Sothby's* у червні 2009 р., де найвищу оцінку отримала варіація на тему “Інопланетяни серед нас” – картина Василя Цаголова “Зайчик”.

Слайд 8

“Патріарх українського постмодернізму” Олександр Ройтбурд, директор відомої *Галереї Гельмана*, автор монструозних, фізіологічних, аморальних, шокуючих картин, деякі з них зберігаються в колекціях галерей Нью-Йорка, Любляни, Москви, Петербурга, начебто побоюється, що його звинуватять у надмірній простоті і (як влучно сказав один з теоретиків постмодернізму В. Курицин) “страждає сюжетом”, перенасичуючи його настільки, щоб будь-хто міг скласти уявлення про бібліографію філософських праць, що увійшли до кола читання автора. Художня критика визначила цей підкреслений прийом цитатності як майже дослівне наслідування оригіналу, від якого картина-симулякр відрізняється лише деталями, як у грі “Знайди 10 відмінностей”, “ефектом Ройтбурда”. Яскравий приклад цього ефекту – парафраз О. Ройтбурда “Класики і сучасники” (1993) на тему однієї з найзагадковіших картин Джорджоне “Три філософи” (1509–1510), побудованої на активізації асоціативного досвіду глядача (зауважимо, що критики інтерпретують сюжет то як “Авраам навчає єгиптян астрономії”, то як “Три віки”, то як “Іудаїзм, християнство, мусульманство”. Картина О. Ройтбурда повертає глядачів до терміна “Небесна Італія”, введеного самим автором, який присвятив окрему статтю паралелям Італія – Україна.

Слайди 9, 10, 11, 12

Юрій Соломко обирає для своїх картин класичні сюжети, добре відомі за музейними колекціями: “Союз Землі і Води” Рубенса, “Бесіда Платона

та Арістотеля” Рафаеля, але матеріалом, з якого художник будує свої симулякри класичних пам’яток, є географічні карти. Так, монохромний малюнок з цієї серії “Лаокоон” (1994) хоча й повторює фронтальний вигляд відомої античної скульптури, але намальований на двох зустрічно склеєних картах світу українського та російського виробництва. У 1990-ті рр., коли політики активно перекроювали карту світу, художник протиставив цим політичним іграм свою естетичну гру з картою.

Слайд 13

Гра з різними жанрами і традиціями декларована в живописі Анатолія Ганкевича, який моделює віртуальний простір, поєднуючи різнорідні культурні традиції та форми: західну і східну, японську й античну. Його проект “Фудзі-гольф” (2006–2008) поєднав виставку і перформанс. Серію з семи великоформатних картин створено оригінальною технікою: за допомогою нанесення пастозного рельєфу фарби художник імітує на полотні ефект мозаїки, яка, поєднуючись з вишуканою монохромністю, дозволяє органічно комбінувати цитовану античну мозаїку, японську гравюру й іронічну гру автора, створюючи ілюзію буття. Всі персонажі цієї серії зафіксовані в момент удару гравця ключкою, уподібненого до самурайського удару мечем. Цитатні ігри з різними культурними кодами доповнено візуальними й акустичними ефектами: картини демонструвалися в темному залі й мали тільки точкову підсвітку, лунала повільна медитативна традиційна японська музика, в яку несподівано втручалися звуки від ударів ключкою по м’ячу, на підлозі були розкидані м’ячі для гольфа. Виставка та перформанс начебто запрошують глядача зануритися в пульсуюче метафізичне середовище квазігри, що трансформується з двовимірного простору в мультимедійний простір і багатовимірну реальність. Продовжуючи тенденції серії “Жовте” (1993), “Fudzy golf” фіксує схильність А. Ганкевича до монументального живопису (розміри картин цієї серії, як і серії 2008–2009 рр., виконаної такою самою технікою, вимірюються сотнями сантиметрів).

Слайди 14–19

До “етично орієнтованих інтелігентів”, як визначила “облагороджені одиночні прояви в культурі” постмодернізму в лекції 1999 р. відома поетеса Ліна Костенко, можна зарахувати автора колажів С. Параджанова, художника Т. Сільваша (його просторовий проект “Живопис”), інсталяції Олександра Бабака, Оксани Чепелик – автора винахідливих, дійсно аристократичних чи гірко іронічних хепенінгів і відеоарту. У колажах відомі образи перекомпоновувалися, структуру було зруйновано, частини трансформувалися. Гармонія начебто перетворювалася на хаос, але в цій “хаосфері” народжувалися нові критерії.

Образний світ колажів С. Параджанова живе в специфічному русі, балануючи між іронічним прочитуванням відомого образу й водночас захопленим ставленням до нього. *Гра з цитатою*, типова для постмодернізму,

очевидна й у “Варіаціях на теми Пінтуріккіо”, й у “Декількох епізодах з життя Джоконди”. Метод художника (в колажах, як і в кіно) тісно пов’язаний з європейським трансавангардом 1970-х рр. Але “залізна завіса” не дозволила С. Параджанову ознайомитися з відкриттями своїх європейських колег. На 30 років С. Параджанов випередив свій час, запровадивши в українському живописі *концепцію гри з сакральним образом*, що її активно використовують у своїй художній практиці О. Ройтбург, Ганецький та інші українські постмодерністи.

Слайди 4–6

У проекті “Нові напрямки” одеський художник Дмитро Дульфран демонструє відкритість постмодерністської творчості до позитивних цінностей. Об’єкт “Лабораторія”, пронизаний кольором, світлом, – це весела, винахідлива гра артиста, налаштованого романтично.

Слайд 7

Можливості молодих постмодерністів у використанні ними сучасних технологій, свіжий, неупереджений погляд на динамічний світ, спроби відобразити його амбівалентним (як єдність Добра і Зла) – все це демонструє позитивний потенціал нового національного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа [Текст] / Ильин И. – М., 1998.
2. Бурлака В. Постмодернизм умер... да здравствует постмодернизм [Текст] / В. Бурлака // Всесвіт. – 2004. – № 7–8. – С. 178–181.
3. Лавринович Л. Сучасний український постмодернізм [Текст] / Л. Лавринович // Сучасність. – 2001. – № 1. – С. 39–46.
4. Маньковская Н. Б. “Париж со змеями” (Введение в эстетику постмодернизма) [Текст] / Маньковская Н. Б. – М., 1995.
5. Поліщук Я. Випробування постмодернізмом (постмодернізм в Україні) [Текст] / Я. Поліщук // Критика. – 2002. – № 3. – С. 28–30.
6. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты [Текст] / Руднев В. П. – М., 1999.

Контрольні запитання

1. Що означає термін “постмодернізм”?
2. Які типологічні риси постмодернізму виокремили Жан-Франсуа Ліотар та Іхаб Гасан (Хасан)?
3. Яку роль відіграють цитата, гра з культурними знаками та кодами в естетиці постмодернізму?
4. Що означає ідея смерті автора?
5. Які соціокультурні процеси сприяли формуванню постмодерністської естетики в українській культурі?

6. Хто з українських художників увійшов до “Південноросійської хвилі”?
7. Картина якого українського постмодерніста отримала високу оцінку на аукціоні “Sothby’s” у червні 2009 р.?
8. Розшифруйте поняття “ефект Ройтбурда”.
9. Назвіть відомих українських художників-постмодерністів та їх твори.

Ілюстративний матеріал (слайди)

1. Олександр Ройтбурд. Без назви. 2008.
2. Олександр Ройтбурд. Без назви. 2008.
3. Олександр Ройтбурд. Без назви. 2008.
4. Олександр Гнилицький. Адам і Єва. 1988.
5. Анатолій Ганкевич. Білі та червоні. 2008–2009.
6. Анатолій Ганкевич. Гольф-Маяковський. 2008–2009.
7. Анатолій Ганкевич та Олег Мігас. Кухар. 1992.
8. Василь Цаголов. Зайчик (із серії “Українські X-Files”).
9. Олександр Ройтбурд. Класики та сучасники. 1993.
10. Джорджоне. Три філософи. 1509–1510.
11. Джорджоне. Три філософи. 1509–1510 (фрагмент).
12. Джорджоне. Три філософи. 1509–1510 (фрагмент).
13. Юрій Соломко. Лаокоон. 1994.
14. Анатолій Ганкевич. Самурай 1 (серія “Fudzy-golf”).
15. Анатолій Ганкевич. Самурай 2 (серія “Fudzy-golf”).
16. Анатолій Ганкевич. Самурай 3 (серія “Fudzy-golf”).
17. Анатолій Ганкевич. Самурай 6 (серія “Fudzy-golf”).
18. Анатолій Ганкевич. Самурай 7 (серія “Fudzy-golf”).
19. Анатолій Ганкевич. Світська маска (серія “Жовте”).



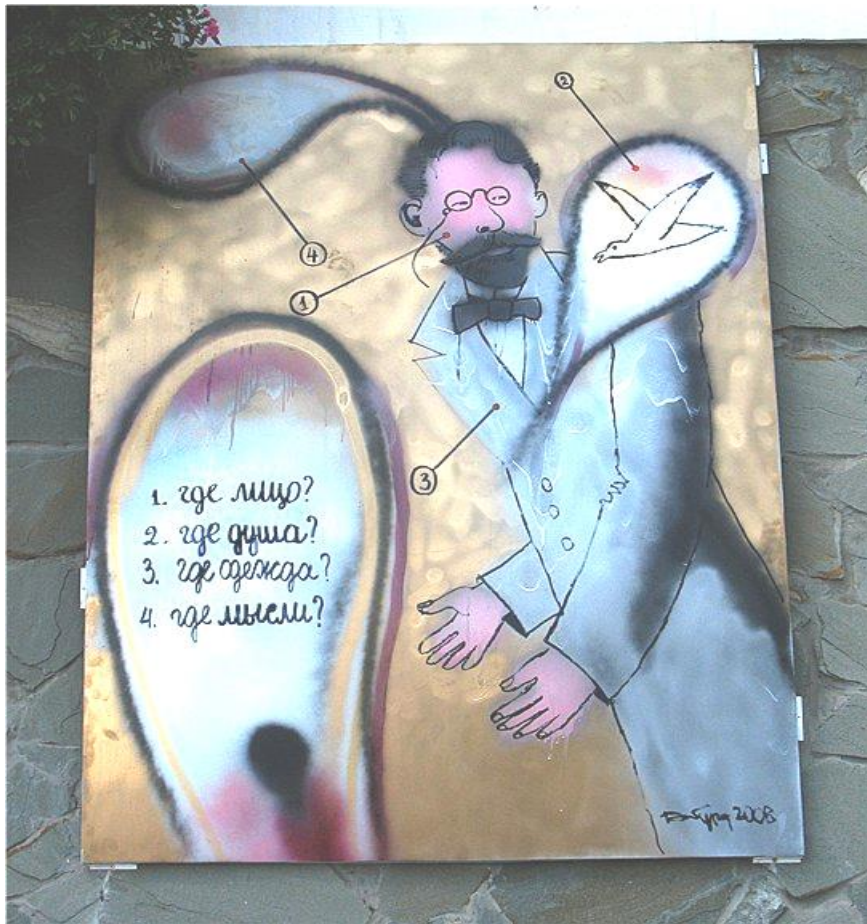
Олександр Ройтбурд. Класики та сучасники. 1993



Джорджоне. Три філософи. 1509–1510



Джорджоне. Три філософи (фрагмент). 1509–1510



Олександр Ройтбурд



Олександр Ройтбурд



Олександр Ройтбурд



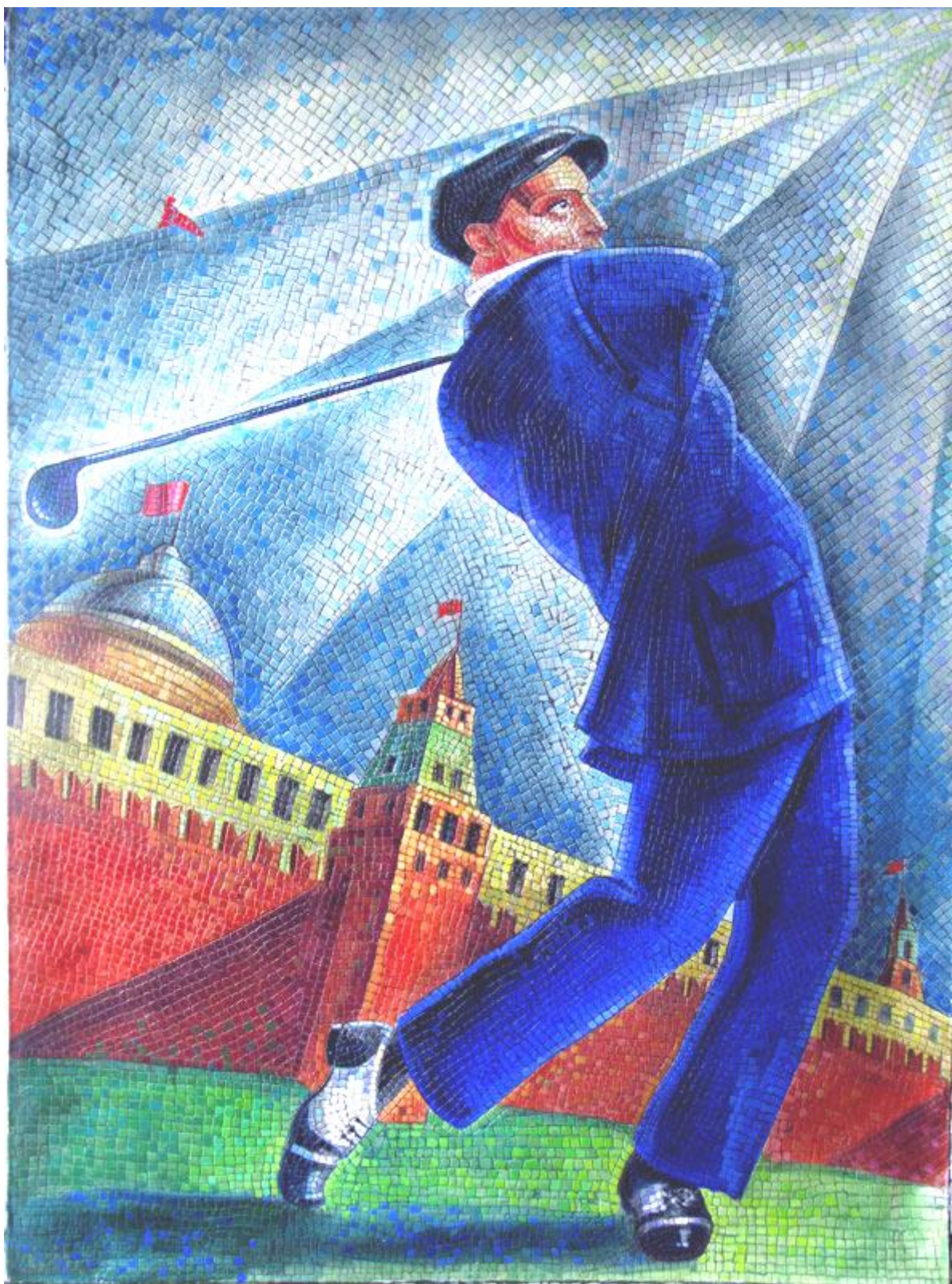
Олександр Гнилицький. Адам і Єва. 1988



Юрій Соломко. Лаокоон. 1994



Анатолій Ганкевич. Білі та червоні. 2008–2009



Анатолій Ганкевич. Гольф-Маяковський. 2008–2009



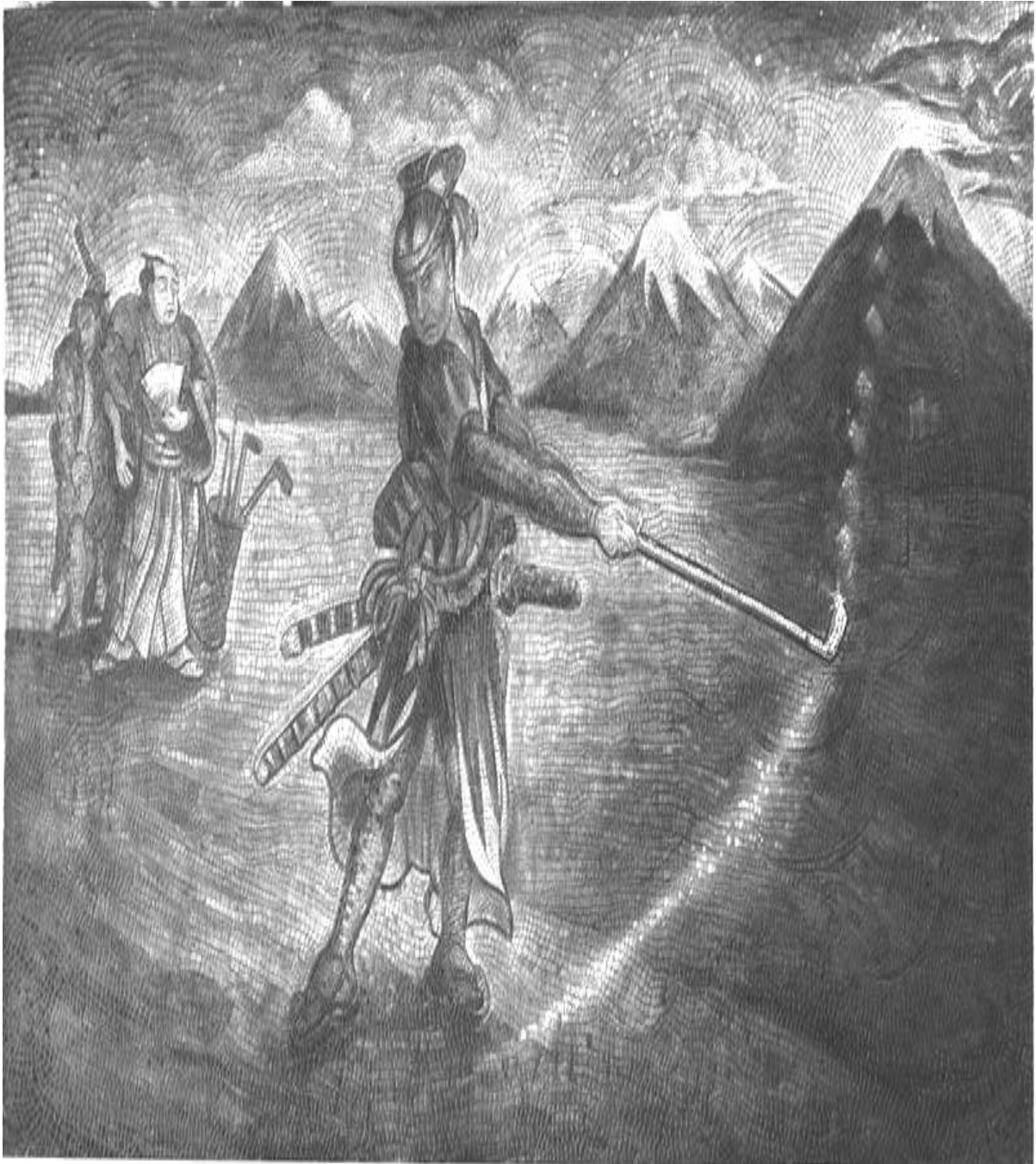
Анатолій Ганкевич та Олег Мігас. Кухар. 1992. (Римське відчуття прискорень)
полотно, олія, 400 × 300 см.



Анатолій Ганкевич. Самурай 1 (серія "Fudzy-golf")
Полотно, олія, 130 × 200 см.



Анатолій Ганкевич. Самурай 2 (серія "Fudzy-golf").
Полотно, олія, 130 × 200 см.



Анатолій Ганкевич. Самурай 3 (серія "Fudzy-golf").
Полотно, олія, 130 × 200 см



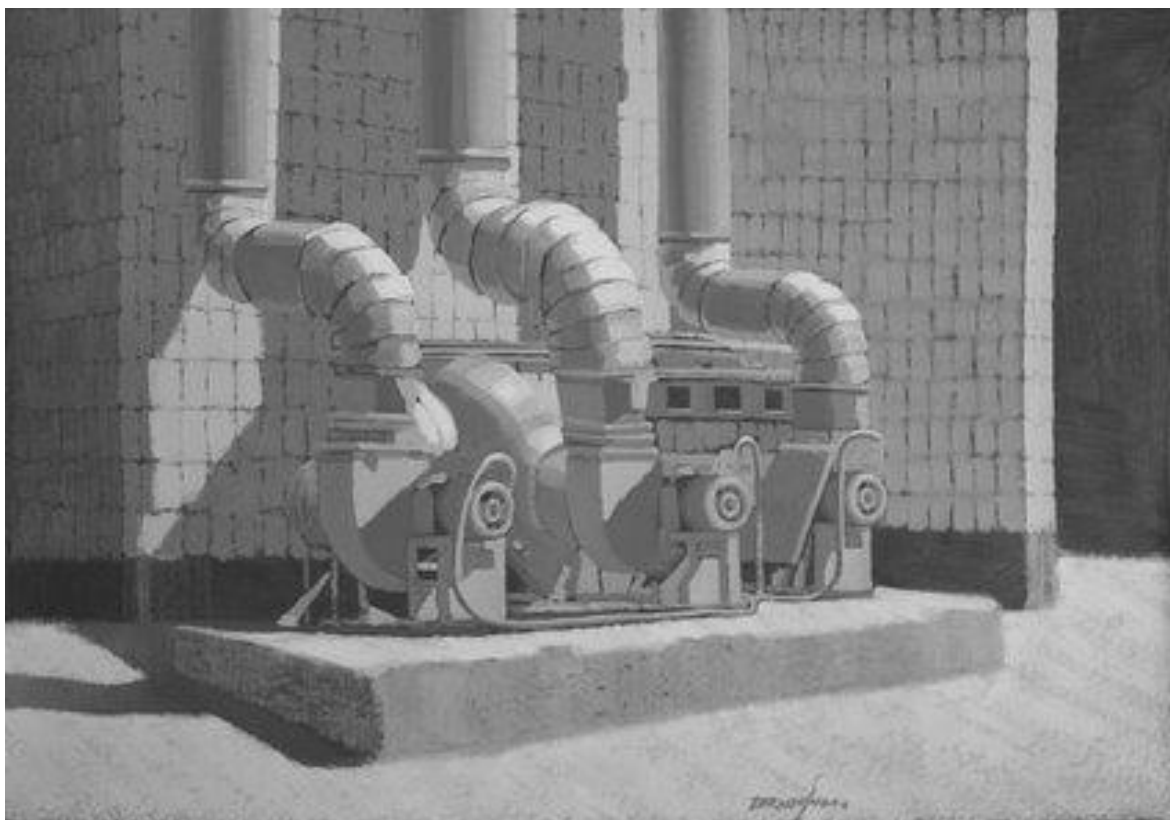
Анатолій Ганкевич. Самурай 6 (серія "Fudzy-golf").
Полотно, олія, 130 × 200 см



Анатолій Ганкевич. Самурай 7 (серія "Fudzy-golf").
Полотно, олія, 130 × 200 см



Анатолій Ганкевич. Світська маска (серія "Жовте").
Полотно, олія, 150 × 100 см



Віктор Покиданець. АртПром



Василь Цаголов. Зайчик (з серії “Українські X-Files”)



Іван Цюпка. З серії “Рентген”. Аматорське фото. Дигітальна фотографія, лайтбокс. 2001.



Іван Цюпка. “Шум”. Мультимедійна інсталяція. Фрагмент відео. 2002.



Іван Цюпка. З серії “Близькі контакти 3-го роду”. Акрил, папір, 70 × 100 см. 2000.

НАВЧАЛЬНЕ ВИДАННЯ

О. Л. Калашникова

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК

Редактори: Т. П. Дерев'янка, Н. Г. Масюк, О. В. Гончаренко, Т. С. Меркулова

Підписано до друку 23.03.2011. Формат 60×84 1/16. Папір офсетний.

Ум. друк. арк. 15,31. Облік.-вид. арк. 13,61. Тираж 100 прим.

Замовлення №

Дніпропетровськ: Академія митної служби України (свідоцтво про видавничу діяльність ДК № 10 від 24.02.2000 р.).

49000, м. Дніпропетровськ, вул. Рогальова, 8.