**Зміст**

1. Академізм і бароко в Європі

2. Мистецтво бароко

2.1 Італійська барокова школа

2.2 Іспанське бароко

2.3 Фламандське і голландське бароко

Список використаних джерел

1. Академізм і бароко в Європі

Академізм в образотворчому мистецтві - це напрямок, що склався в художніх академіях 16-19 століття і заснований на догматичному походженні зовнішнім формам класичного мистецтва. Академізм сприяв систематизації художньої освіти, закріпленню класичних традицій, що їм перетворювалися, однак, в систему "вічних" канонів і розпоряджень. Вважаючи сучасну дійсність невартої "високого" мистецтва, Академізм протиставляв їй позачасові і позанаціональні норми краси, ідеалізовані образи, далекі від реальності сюжети (з античної міфології, Біблії, древній історії), що підкреслювалося умовністю й абстрагованістю моделювання, кольору і малюнка, театральністю композиції, жестів і поз. Будучи, як правило, офіційним напрямком у дворянських і буржуазних державах, академізм звертав свою ідеалістичну естетику проти передового національного реалістичного мистецтва.

Академізм виник у кінці 16 століття в Італії. Болонська школа, декларувавши правила наслідування мистецтву античності і Високого Відродження, а також французькому академізму 2-й половини 17-18 століття (Ш. Лебрен і ін.), що засвоїла ряд принципів і прийомів класицизму, послужила зразком для багатьох європейських і американських художніх академій. У 19 столітті академізм (очолюваний А. Кановой в Італії, Д. Енгром у Франції, Ф. А. Бруні в Росії), спираючи на вихолощену традицію класицизму, вів боротьбу з романтиками, реалістами і натуралістами, але сам сприймав зовнішні сторони їхніх методів, перероджуючись в еклектичне салонне мистецтво. Під ударами реалістів (у т.ч. російських передвижників) і буржуазно-індивідуалістичної опозиції академізм розпадався і лише почасти зберігся в кінці 19 століття й у 20 столітті в ряді країн, головним чином в обновлених формах неокласицизму.

Термін "Академізм" розуміється і більш широко - як будь-яка канонізація, звертання в непорушну норму ідеалів і принципів мистецтва минулого. У цьому змісті говорять, наприклад, про академізм деяких шкіл елліністичної і давньоримської скульптури (канонізувавших спадщину давньогрецької класики) чи ряду художників новітнього часу, намагавшихся відродити концепції історично зживши себе шкіл і напрямків.

Бароко - один з чільних стилів у європейській архітектурі і мистецтві кінця XVI - середини XVIII століть. Бароко затвердилося в епоху інтенсивного додавання націй і національних держав (головним чином абсолютних монархій) і одержало найбільше поширення в країнах, де особливо активну роль грала феодально-католицька реакція. Тісно пов'язане з аристократичними колами і церквою, мистецтво бароко було покликано прославляти і пропагувати їхню могутність. Разом з тим обмежувати бароко рамками контрреформації і феодальної реакції безпідставно. У мистецтві бароко знайшли непряме відображення й антифеодальний протест і національно-визвольні рухи народів проти монархічної тиранії, що вносили в нього часом струмінь демократичних бунтарських устремлінь. Бароко втілило нові представлення про єдність, безмежність і різноманіття світу, про його драматичну складність і вічну мінливість, інтерес до реального середовища, до навколишнього людини природній стихії. Бароко прийшло на зміну гуманістичній художній культурі Відродження і витонченому суб'єктивізму мистецтва маньєризму. Відмовивши від властивих класичній ренесансній культурі уявлень про гармонію і строгу закономірність буття, про безмежні можливості людини, його волі і розуму, естетика бароко будувалася на колізії людини і світу, ідеальних і почуттєвих початків, розуму і влади ірраціональних сил. Людина в мистецтві бароко з'являється багатоплановою особистістю, зі складним внутрішнім світом, втягнутою у круговорот і конфлікти середовища.

Для мистецтва бароко характерні грандіозність, пишність і динаміка, патетична піднесеність, інтенсивність почуттів, пристрасть до ефектних видовищ, сполучення ілюзорного і реального, сильні контрасти масштабів і ритмів, матеріалів і фактур, світла і тіні. Синтезу мистецтв у бароко, що носить усеосяжний характер і торкається практично всіх шарів суспільства (від держави й аристократії до міських низів і почасти селянства), властиво урочиста монументально-декоративна єдність, що уражає уяву своїм розмахом. Міський ансамбль, вулиця, площа, парк, садиба стали розумітися як організоване художнє ціле, що багатообразно розгортається перед глядачем. Палаци і церкви бароко завдяки розкішній, вигадливій пластиці фасадів, неспокійній грі світлотіні, складним криволінійним планам і обрисам придбали мальовничість і динамічність і як би вливалися в навколишнє простір. Парадні інтер'єри будинків бароко прикрашалися багатобарвною скульптурою, ліпленням, різьбленням; дзеркала і розписи ілюзорно розширювали простір, а живопис плафонів створювала ілюзію разверзнутих зводів.

В образотворчому мистецтві бароко переважають віртуозні декоративні композиції релігійного, міфологічного чи алегоричного характеру, парадні портрети, що підкреслюють привілейоване суспільне становище людини. Ідеалізація образів сполучається в них з бурхливою динамікою, несподіваними композиційними й оптичними ефектами, реальність - з фантазією, релігійна афектація - з підкресленою чуттєвістю, а нерідко і з гострою натуральністю і матеріальністю форм, що граничить з ілюзорністю. У творах мистецтва бароко часом включаються реальні предмети і матеріали (статуї з реальними волоссям і зубами, капели з кіст і т.п.). У живописі великого значення набувають емоційне, ритмічне і колористична єдність цілого, часто невимушена воля мазка, у скульптурі - мальовнича плинність форми, відчуття мінливості становлення образа, багатство аспектів і вражень.

Епоха бароко відзначена повсюдно підйомом монументального мистецтва і декоративно-прикладного мистецтва, тісно взаємозалежних з архітектурою. У першій половині XVIII в. бароко еволюціонує до граціозної легкості стилю рококо, співіснує і переплітається з ним, а з 1770-х рр. повсюдно витісняється класицизмом.

**2. Мистецтво бароко**

## 2.1 Італійська барокова школа

Рим був центром розвитку нового мистецтва - бароко - на рубежі XVI-XVII ст. Італійське бароко виявило себе переважно в архітектурі. Архітектори включали в ансамбль не тільки окремі споруди і площі, а й вулиці. Початок і кінець вулиць були неодмінно позначені якимись архітектурними (майданами) або скульптурними (пам'ятниками) акцентами. Обеліски і фонтани, поставлені у точках збігання променів-проспектів (вперше в історії містобудівництва застосовується трипроменева система вулиць, які розходяться від майдану) і в їхніх кінцях, створюють майже театральний ефект далекосяжної перспективи.

Замість статуї в центрі майдану височить обеліск або фонтан, рясно оздоблений скульптурою.

Раннє бароко не створило нових типів палаців, вілл, церков, але надало їм різних декоративних елементів. Інтер'єри ренесансних палаццо перетворилися на анфіладу пишних покоїв, багато уваги майстри бароко приділяли внутрішньому двору, палацовому саду. Гроти, балюстради, скульптури, фонтани прикрасили парки, декоративний ефект посилився і розташуванням усього ансамблю терасами на крутих схилах.

У період зрілого бароко (з другої третини XVII ст.) палаццо оформляються ще пишніше - і щодо головного фасаду, і ще більше з садового боку. Бічні крила будинку висуваються й утворюють курдонер (почесний двір).

У храмовій архітектурі зрілого бароко спостерігаються надзвичайна пишність, мальовничість фасаду, але й інтер'єр церкви як місця театралізованого обряду католицької служби становить собою синтез усіх видів образотворчого мистецтва (а з появою органа додається і музика). Скульптура тісно пов'язана з архітектурою, у бароко часом не можна відокремити роботу архітектора від роботи скульптора. Придворний скульптор і архітектор римських пап, який поєднав у собі обидва таланти, Джованні Лоренцо Берніні (1598-1680 рр.), був автором багатьох творів, завдяки яким католицька столиця і набула барокового характеру. Але головний його витвір - це грандіозна колонада собору св. Петра й оформлення величезного майдану біля цього собору. Глибина майдану - 280 м; у центрі височіє обеліск, фонтани обіч нього підкреслюють поперечну вісь, а самий майдан утворено могутньою колонадою з чотирьох рядів колон тосканського ордера 19 м заввишки, що утворює строге за рисунком незамкнене коло, на зразок розкритих обіймів, як говорив сам Берніні.

Берніні звертався до античних і християнських сюжетів у скульптурі. Але в його "Давиді" немає ясності і простоти скульптур кватроченто, немає класичної гармонії Високого Ренесансу. Це войовничий плебей: його тонкі губи вперто стулені, маленькі очі зло звужені, тіло майже обернуто навколо своєї осі.

Берніні став творцем барокового портрета - парадного, театралізованого, декоративного, який, проте, відображав реальне обличчя (портрети герцога д' Есте, Людовіка IV).

У живопису Італії на рубежі XVI-XVII ст. виникло два голових напрями: болонський академізм і зв'язаний з ім'ям найвидатнішого художника Італії XVII ст. Караваджо (Мікеланджело Мерізі да Караваджо, 1573-1610 рр.) - караваджизм.

Брати Караччі заснували у Болоньї "Академію настановлених на шлях істини", в якій художники навчалися за спеціальною програмою. Вона стала прообразом усіх європейських академій майбутнього. Один з її засновників Аннібале Караччі прагнув облагородити натуру відповідно до класичних норм. Образи його, абстрактні й риторичні, відповідали духові офіційної ідеології і тому були визнані.

Могутня реалістична течія у мистецтві всієї Західної Європи - караваджизм - стала антиподом академізму. Своєрідним викликом академічно пригладженому живопису було саме звернення Караваджо до персонажів типу картярів, шулерів, ворожок тощо. Зображаючи цих людей, митець поклав початок глибоко реалістичному побутовому живопису ("Лютняр", "Гравці").

Та головними для майстра залишились релігійні теми, хоча його герої життєво достовірні (у цьому виявилась його новаторська сміливість). Так, "Євангеліст Матфей з ангелами" дуже схожий на селянина. Караваджо накладав фарбу великими, широкими площинами, вихоплюючи світлом з мороку найважливіші частини композиції Драматизм, схвильованість і щирість утворювали таку реалістичну виразність, що замовники часом відмовлялись від картин, не побачивши в них належного благочестя та ідеальності.

Завдяки сплаву академізму болонців і караваджизму виникло італійське бароко, репрезентоване іменами Гверчіно (монументально-декоративний живопис з реалістичними типажами і караваджистською світлотінню), чудового колориста Доменіко Фетті, П'єтро ді Кортона. Луки Джорджано, Бернардо Строцці, а дещо згодом Сальватора Рози, автора блискучих за колористичністю похмуро романтичних композицій.

Пізнє бароко - це романтичні пейзажі Александро Маньяско, втарні образи і портрети Джузеппе Креспі.

З XVIII ст. почався занепад італійського мистецтва, пов'язаний з історичною долею Італії, коли іспанське панування змінилося австрійським, а вся країна опинилася під владою сильних централізованих держав.

## 

## 2.2 Іспанське бароко

Коріння іспанської духовної культури "золотого століття" сягає в епоху доби реконкісти - національно-визвольної боротьби іспанців арабами, які з VIII ст. намагалися завоювати Піренейський півострів, конкіста, що тривала 800 років, визначала своєрідність історичного розвитку нації.

Історія середньовічної Іспанії - це величезною мірою історія війни, ході якої виникли народні закони і звичаї, складалися волелюбні традиції, високе уявлення про честь, військову доблесть і героїзм. За асів реконкісти сформувалося горде почуття власної гідності, стійкість, мужність.

Незвичайний для того часу, але характерний для іспанців, погляд висловлювали згодом, у 1518 р., кортеси (представники дворянства, духівництва і міських общин) Карлу І: "Государю, ви повинні знати, що король є слуга нації на жалуванні". Селянин Кастилії, яка першою відвоювала незалежність, ніколи не був кріпаком.

У народу, який пройнявся усвідомленням своєї гідності і своєї значущості, в центрі уваги мала перебувати людина - реальна і водночас героїзована. Вже в середньовічному живопису художники зводили простір до мінімуму, щоб наголосити на значущості і монументальності людської постаті.

Глибока релігійність усіх верств іспанського суспільства і надзвичайно активний контроль з боку церкви визначили роль ідеалів іспанської культури. Можливо, саме релігійна запопадливість, іноді навіть фанатизм зумовили любов іспанців до сцен та сюжетів мучеництва з жорстокими, часом відразливими натуралістичними деталями. Втім, це враження згладжується прагненням художників зобразити на обличчях мучеників перемогу сильних людей над фізичними стражданнями, велич смерті задля справедливості.

Об'єднання країни як завершення реконкісти сталося під егідою "католицьких королів" - Ізабелли Кастильської І та Фердинанда Арагонського. З початку XVI от. Іспанія - наймогутніша держава Європи. Набутий протягом століть реконкісти моральний авторитет церкви іспанські монархи почали використовувати у своїх інтересах, підпорядкувавши безпосередньо собі, а не римському папі, церкву та інквізицію. Продовження приєднання колоній Нового світу, відкриття нових торгових шляхів перетворили Іспанію на найсильнішу морську державу.

Іспанське Відродження не скинуло духовної диктатури церкви. Іспанії була чужа італійська свобода звичаїв епохи Відродження. Церковний контроль над способом життя іспанців, їх релігійність зумовили строгість звичаїв у країні. Звідси - увага передусім до морального обличчя людини, а не до її тілесно-матеріальної оболонки. Іспанці тлумачили релігійні сюжети швидше у морально-етичному плані, а не використовували їх, як італійці, для утвердження гармонійної краси й фізичної досконалості людини. Нагота допускалася в мистецтві тільки при змалюванні постатей християнських мучеників, а оголене жіноче тіло взагалі не було до Веласкеса предметом зображення.

Іспанські монархи були войовничими католиками і намагалися боротися з поширенням протестантства в Європі. В другій половині XVI ст. Іспанія - форпост загальноєвропейського контрреформаційного руху. У самій країні лютувала інквізиція, яка чинила страшенні жорстокості, і це зробило царювання Філіппа II горезвісною епохою в історії святого трибуналу. Такою була Іспанія в період "золотого віку". І при цьому - злет національного художнього генія наприкінці XVI - першій половині XVII ст., не бачений раніше і ніколи надалі не пережитий іспанською культурою.

Блискучу плеяду іспанських живописців започаткував Доменіко Теотокопулі, прозваний Ель Греко, оскільки він був грецького походження (1541-1614 рр.). Ель Греко, не оцінений при іспанському дворі, їде в Толедо, стає засновником толедської школи і виконує замовлення переважно місцевих монастирів і церков. Він малює релігійні сюжети ("Моління про чашу", "Святе сімейство"), найчастіше вівтарні образи, рідше античні ("Лаокоон"), пейзажі - види Толедо, багато портретів. "Радість у стражданні" - такий лейтмотив багатьох його робіт. Напруження, збудження, неспокій присутні у всіх його картинах. Обличчя героїв подовжені, аскетичні, очі посаджені асиметрично і широко розплющені. Його грандів спалює внутрішній вогонь, їх бліді обличчя виражають сильне духовне напруження, очі немовби дивляться вглиб самих себе. Пейзажі - Толедо під час грози, у спалахах блискавок - підкреслюють нікчемність людини перед розбурханою стихією.

Колір Ель Греко використовує для передачі емоцій, душевних порухів, але не намагається передати барвою справжню красу предметів. "Денне світло заважає моєму внутрішньому", - подейкують, мовив колись майстер, який працював при штучному освітленні.

У глибоко своєрідному і виразному мистецтві Ель Греко, що народилося в середовищі старого, майже звироднілого кастильського дворянства і фанатичного чернецтва, багато містики, екзальтованості, несамовитості, навіть фальшивої патетики і надлому, що спонукає деяких дослідників відносити його до художників маньєристичного напряму.

Ель Греко значно вплинув на формування іспанського живопису.

Хусепе де Рібера (1591-1652 рр.) як справжній син епохи бароко, та ще іспанець, полюбляв зображати сцени мучеництва, у них яскраво постає моральна сила героїв, торжество людського духу над стражданням і смертю ("Мучеництво апостола Андрія"). Барви тут стримані, похмурі, лише темно-червоний штандарт у руках чорного бородатого воїна зліва палає серед зловісних темних тонів. І ритм, і світлотінь, і колорит - усе використано художником. О.М. Бенуа сказав про митця: "... страшна сила таїться у картинах Рібери. Це не жарт. Це не сльотлива сентиментальність, не гра в аскетизм, це і не красива поза, яка губить зміст більшості італійських картин XVI і XVII століть...". Успіх "мучеництв" Рібери був величезний, вони поширилися по музеях всіх країн у численних копіях та імітаціях. Саме тому про Ріберу часто судять тільки з цих робіт і говорять про нього як про художника жорстоких тортур і кар. Тим часом це не винахід Рібери, а популярний сюжет у період контрреформації.

Але Рібера знаменитий не тільки "мучеництвами". Цікава його галерея філософів та апостолів: "Філософ", "Діоген", "Демокріт, який сміється", "Філософ із дзеркалом" - Сократ (дзеркало - девіз "пізнай самого себе") зображений у несподіваному ракурсі. Художник показує Сократа, який майже повернувся спиною До глядача і занурився у споглядання свого зображення. Його постать у лахмітті, яка виступає з густих тіней фону, сповнена величі, значущості і сили.

Визначним центром художнього життя Іспанії була Севілья, а головним живописцем її - Франсіско Сурбаран (1598-1664 рр.). Для нього характерні лаконізм і виразність пластичних засобів, що особливо простежується на його натюрмортах. Художник умів виразити красу форми, фактури, кольору зображених речей.

Найвидатніший митець "золотого іспанського віку" Дієго Родрігес де Сільва Веласкес (1599-1660 рр.). Цікаво, що у Веласкеса, типового іспанця, майже відсутні релігійні сюжети, а ті, що він вибирає, трактуються близько до "бодегонес" - як жанрові сцени ("Христос в гостях у Марії і Марфи"), так само, як і міфологічний сюжет "Вакх", або, як частіше називають цю картину, "П'яниці".

Сорок років він служив художником при дворі Філіппа IV. Але це не завадило йому йти своїм шляхом у мистецтві.

Новаторською була вже його картина "Здача Бреди", присвячена єдиній переможній події у безславній для іспанців війні з голландцями: тлумачення теми, коли і переможці, і переможені подані як достойні люди; новаторською була сама композиція батальної сцени - без алегоричних постатей та античних божеств.

Веласкесові портрети (Філіппа IV, його дітей, графа Олівареса та інших придворних) сповнені гідності і сприймаються неоднозначне:

- при уважному погляді розкривається багато нюансів. Ви дивитеся на графа Олівареса - промітного царедворця і хитрого політика,

- але він здається вам глибшим і складнішим за той образ, який постає перед вами на картині.

Глибина проникнення "в людину" з особливою силою виявилась у портреті папи Інокентія X. Пронизливий погляд холодних світлих очей, стулені губи видають характер жорстокий і цілеспрямований, а можливо, й нещадний, натуру, яка навіть на восьмому десятку років не знає ні в чому перешкод. Сучасники твердили, що, побачивши свій портрет, папа вигукнув: "Надто правдиво!". Портрет намальований у двох тонах: білому і червоному, але червоний - з багатьма відтінками.

Так на зміну портрету-ідеалу епохи Високого Відродження бароко висуває портрет людини у всій її складності.

Благородство і міра, властиві художнику, проявилися в портретах блазнів: улюблений блазень Філіппа IV Ель Прімо, який замислився над велетенським в його маленьких руках фоліантом; виряджений, наче принц, карлик "Дон Антоніо", який здається ще меншого зросту поруч з великим псом, - всі ці іграшки двору, позбавлені власної долі, показані художником з надзвичайним тактом.

В останні десятиріччя життя Веласкес створив три найвідомішіх свої твори "Венера із дзеркалом" - перше в Іспанії зображення оголеного жіночого тіла. Венера, яка лежить спиною до глядача, немовби замикає собою композицію, що, на думку дослідників, характерно для мистецтва бароко Особливість картини полягає у тому, що середовище насичене повітрям. Груповому портрету під назвою "Меніни" (фрейліни) властиві риси жанрового живопису. Стоячи біля мольберта, сам художник (і це єдиний достовірний автопортрет Веласкеса) малює короля і королеву, відображення яких глядачі бачать у дзеркалі. На передньому плані інфанта Маргарита в оточенні фрейлін, карлиць, придворних і собаки. У дверях покою - канцлер. Обличчя інфанти, сповнене дитячої зверхності, її легке волосся, й кволе тільце у парадному вбранні - все пройняте повітрям, постаті моделюються тисячею кольорових відтінків, мазками різного напряму, густоти, розміру і форми. Третя з названих картин - "Прялі" - жанрова. Шукання тону, проблема передачі світла й повітря, світлоповітряного середовища, що так хвилюватиме художників XIX ст., були головними у живопису Веласкеса. Його краєвиди з віллою Медичі передвіщають пейзажний живопис XIX ст.

У другій половині XVII ст. найвидатнішим художником був Бартоломео Естебан Мурільйо (1618-1682 рр.). Його мадонни, а також "Святе сімейство", "Непорочне зачаття" поетичні, але іноді солодкаві.. Однак саме завдяки їм художник здобув світову славу. Так само славнозвісні його зображення вуличних дітей ("Хлопчик з собакою").

З кінця XVII ст. образотворче мистецтво Іспанії переживає занепад, і тільки в кінці XVIII ст., коли починає творити Гойя, іспанська держава знову набуває загальноєвропейської слави як батьківщина великих художників.

## 

## 2.3 Фламандське і голландське бароко

У результаті революції у XVII ст. Нідерланди поділилися на дві частини: на Голландію і Фландрію (сучасна Бельгія), що залишилася під владою Іспанії. Центральною постаттю фламандського мистецтва цього періоду був Пітер Пауел Рубенс (вірніше Рюбенс, 1577- 1640 рр.). Його живопис дуже характерний для бароко, але має свої національні особливості: насамперед, переважання почуття над безпристрасністю, цілковита відстороненість від містики та екзальтації, фізична сила, почуттєвість, часом навіть неприборкана, захоплення природою Рубенс прославив національний тип краси Діва Марія і Магдалина - світлокосі, волоокі, пишнотілі Христос і на хресті здається атлетом. Усі композиції ніби в русі. Навіть античні сюжети митець вибирав динамічні: викрадення Юпітером своїх коханих, амазонки в борні... Його приваблюють вакханалії з насолодою сп'яніння, полювання на левів з їх нестримним запалом та інші образи класичної давнини, що набувають земної достовірності і суто фламандського "обличчя" ("Персей та Андромеда"). У 20-ті рр. Рубенс створив 21 картину для прикрашення Люксембурзького палацу - сцени з життя французької королеви Марії Медичі (на її замовлення), в яких історичні особи змальовані поруч з античними божествами, реальні події уживаються з алегоріями.

В останнє десятиріччя музою художника стала його юна дружина Олена Фоумен. Він малює її на прогулянці разом з собою, у саду, з дітьми, одягненою й оголеною. Рубенс славить жінку як символ життя.

У Рубенса було багато учнів. Найвідоміший з них - Антоніс Ван Дейк (1599-1641 рр.). Небайдужий до родової аристократії, художник у портретах та автопортретах завжди наголошував на аристократизмі, тендітності, вишуканості, нервовій експресії, витонченості форм. У нього багато сюжетів міфологічних і християнських ("Сусанна і старці", "Св. Ієронім" та ін.), які він вирішує у ліричному плані. Однак головним жанром Ван Дейка став портрет. Останнє десятиріччя він жив у Англії, де Карл І пожалував йому звання головного королівського живописця, дав рицарське звання. На віддяку Ван Дейк створив галерею парадних портретів англійської придворної аристократії. Блискуча майстерність оберегла його від грубих лестощів (портрет Карла І на полюванні, портрет Томаса Уортона та ін.).

Главою фламандської школи після Рубенса став Якоб Йордане (1593-1678 рр.). Тверезий реаліст, він кохався у побутовому жанрі, шукав свої образи в селянському середовищі. Наприклад, у "Святі бобового короля" зображено таку картину: столи вгинаються від наїдків, обличчя вилискують від насолоди. Живопис Йорданса соковитий, вільний.

Знаменитим майстром фламандського натюрморту був Франс Снейдерс (1579-1657 рр.). В його картинах купами лежать на столах чудово зображені дари землі й води. Такі натюрморти прикрашали багаті інтер'єри, тому вони великі за розмірами - на відміну від голландських (знамениті "Крамниці" Снейдерса: "Рибна крамниця", "Фруктова крамниця" - створені для єпископського палацу).

Жанровий живопис у Фландрії репрезентує дуже талановитий художник Адріан Броувер. Невеликі картини зображають селян і міський плебс, сільського лікаря, фламандську школу. Художник продовжив традиції Брейгеля. Стиль його віртуозний, артистичний.

Великі за розмірами, але дрібнофігурні композиції Давида Тенірса присвячені сільським святам просто неба, з танцями, трапезами, розмовами.

Духовна атмосфера Голландії, яка щойно визволилася від національного гноблення, сприяла розвиткові філософії, природничих наук, математики. Протестантизм (кальвінізм як його форма) повністю витіснив католицьку церкву, духівництво не відігравало такої ролі, як у Фландрії і тим більш в Іспанії або Італії. Лейденський університет був центром вільнолюбства. Відсутність багатого патриціату і католицького духівництва означала, що голландським художникам замовляли роботи в основному бюргери, магістрат, вони оздоблювали не палаци і вілли, а скромні житла або громадські будинки - тому картини були невеликі за розміром. Храми не прикрашалися вівтар ними образами, були архітектурно прості, бо кальвінізм відкидав навіть натяк на розкіш.

Головне досягнення голландського мистецтва XVII ст. - станковий живопис. Об'єкти спостереження і зображення художників - людина і природа. Природа є дійсністю сама по собі. Ця ідея, яка набула в Новий час широкого світоглядного значення, вперше втілилась у Голландії (а взагалі в Новий час наука стає провідною формою свідомості).

Слід пам'ятати також, що мистецтво вже відійшло від поняття вічності (ікона) і прийшло до поняття часу, що стало умовою реалістичного живопису. Побутовий живопис став одним з провідних жанрів, творці якого дістали в історії найменування "малих голландців" - їхні сюжети нехитрі (хоч і відображають різноманітний світ), картини невеликі. Вони знаходять поетичну красу у звичайному, буденному, вміють одухотворити світ матеріальних речей. Голландський натюрморт - художнє втілення найважливішої теми голландського мистецтва, теми приватного життя звичайної людини.

Один з найвизначніших портретистів цієї доби - Франс Гальс (Халс; близько 1585-1666 рр.). Він створює багато групових портретів - зображень стрілецьких гільдій (корпорацій офіцерів для оборони та охорони міст). Бюргери хотіли бути увічненими, і художник мусив пам'ятати про повагу до кожної моделі. Приваблює у цих картинах відображення ідеалів молодої республіки, почуття свободи, рівноправності, товариськості.

Багато безшабашного завзяття, натиску, невгамовної енергії і в індивідуальних портретах з рисами жанрової картини. У пізніх портретах це зникає. Так, в ермітажному чоловічому портреті при всій імпозантності і навіть чванливості його героя проглядають втома і сум. В іншому портреті (чоловік у крислатому капелюсі) ці риси ще більш підсилені. У цей пізній період Гальс досягає вершини майстерності - колорит його картин стає монохромним (звичайно темний, чорний одяг, з білим комірцем і манжетами, темно-маслиновий колір фону). Живописна палітра лаконічна, але ґрунтується на дуже тонких градаціях.

У пейзажному жанрі (тут зображалася не природа взагалі, а типово голландський пейзаж - знамениті вітряки, пустельні дюни, канали з човнами на них, ковзанярі) найвидатнішим майстром був Якоб ван Рейсдаль (1628-1682 рр.), художник невичерпної фантазії ("Лісове болото", "Водоспад", "Єврейський цвинтар"). Старанно змальовуючи натуру, Рейсдаль водночас досягає монументальності.

Про невибагливість сюжетів голландців свідчить анімалістичний жанр Альберта Кейпа - "Захід сонця на ріці", "Корови на березі струмка"; Пауля Поттера - "Собака на цепу".

Блискучого розвитку досягає натюрморт, який найчастіше зображає так звані "сніданки" (Віллєм Хеда - "Сніданок з ожиновим пирогом", Пітер Клас - "Натюрморт зі свічкою"). Колорит звичайно стриманий і вишуканий. Уповільнений ритм життя, порядок, старанність, вивіреність розпорядку дня - ці цінності голландського побуту перейшли і в картини (Габріель Метою - "Сніданок", "Хвора і лікар"). Багато уваги приділялось інтер'єру. Особливо любив зображати їх Пітер де Хох - кімнати з напіврозчиненим вікном, покинутою мітлою або забутими черевичками... Його "Дворик" - це ніби застигла мить життя, так само поетичного, як і буденного.

Нове в жанровий живопис вносить Ян Вермеєр, відомий в історії мистецтва як Вермеєр Делфтський (1632-1675 рр.). По суті він проклав дорогу імпресіонізму. "Дівчина, яка читає листа", "Кавалер і дама біля спінета", "Офіцер й усміхнена дівчина", види Амстердама або Делфта - ці картини сповнені тиші й спокою. Та головне в них - передача світла і повітря. Художник умів створити ілюзію розчинення предметів у світлоповітряному середовищі, що й визначило його славу у XIX ст. Вермеєр робив те, чого ніхто ще не робив у XVII ст., - малював з натури ("Вуличка", "Вид Делфта"), і це, по суті, перші зразки пленерного живопису. Він поєднав широкий пензель з дрібним мазком, але пізній його стиль став гладким, з ніжною гармонією голубого, жовтого, синього, об'єднаних дивовижним перлинно-сірим ("Голова дівчини").

Підсумком живописних досягнень голландського мистецтва XVII ст., вершиною його реалізму стала творчість Ханса ван Рейна Рембрандта (1606-1669 рр.).

Перша його відома картина - "Урок анатомії". Як титулований голландець XVII ст. Рембрандт не боявся реалістичних деталей, як великий майстер умів уникати натуралізму.

Слідом за багатьма іншими художниками Рембрандт пережив кілька творчих етапів, пов'язаних і зі ступенем майстерності, і зі світовідчуттям, і з подіями життя.

Його картини щасливого періоду - кохання до юної дружини (романтичні портрети Саскії та автопортрети в розкішному і фантастичному вбранні, з сяючими обличчями, з радістю буття) - намальовані у стилі бароко. Це складні ракурси, динамізм, феєрія світу, багатство кольорових нюансів, світлотіньове моделювання, яке стане згодом головним серед його виражальних засобів.

На рубежі раннього періоду створено одне з найзнаменитіших полотен художника - "Нічний дозор" - груповий портрет стрілецької роти капітана Банінга Кока. Вимоги "жанру" (точніше замовників) - "репрезентація" кожного з портретованих - не було дотримано. Художник розширив рамки жанру, подаючи швидше історичну картину: він показав, як загін виступає в похід. Стрільці по-різному поводяться - одні збуджені наступними діями, інші стримані, спокійні. Стан перемоги громадянського духу, значущості події передано світлотінню - вихід людей з-під густих тіней арки на яскраве сонячне світло. Згодом картина сприймалась як героїчний образ епохи республіканської Голландії. Однак самі замовники - бюргери середини століття - не прийняли картину: не всі обличчя персонажів можна впізнати, живописні прийоми нетрадиційні, безглуздою здалася глядачеві поява у цій сцені сторонніх, особливо маленької дівчинки у золотаво-жовтому платті. З цієї картини починається конфлікт і розрив Рембрандта з патриціанськими колами.

40-50-ті роки - пора високої майстерності художника. Він звернув свій погляд на принадливість і поетичність повсякденного життя; навіть у сюжетах зі Священного Писання змальовував звичайний побут, простих людей, глибоко розкриваючи їх психологічний стан ("Святе сімейство").

Останні шістнадцять років життя найбільш трагічні для Рембрандта, але це пора його шедеврів. Образи цих років надзвичайні не тільки монументальністю характерів й натхненністю, вони глибоко філософські і високоетичні. Гранично прості зображення людей, завжди цікавих за душевним складом. Іноді це портрет-біографія ("Портрет старого в червоному"). Найбільшого психологізму Рембрандт досяг в автопортретах, яких дійшло до нас близько ста. Останнім груповим портретом стало зображення старійшин цеху сукнарів - так званих синдиків, де Рембрандт показав не тільки різні типи, а й передав відчуття духовного союзу, взаєморозуміння людей, об'єднаних однією справою і завданнями, що не вдавалося навіть Гальсу.

Головними виражальними засобами для Рембрандта були не лінії й маси, а колір і світло. Композиція побудована здебільшого на рівновазі кольорових звучань. У колориті переважали відтінки червоного і коричневого, що немовби спалахували зсередини. Колір інтенсивний, барви наче випромінюють світло. Складна взаємодія кольору і світла створювала певне емоційне середовище, яке підсилювало психологічну характеристику образу. Найкращим полотном Рембрандта (й епілогом творчості) можна вважати картину "Блудний син". Тут передано стільки почуттів, стільки тонких душевних порухів - потрясіння, щастя від повернення втраченого, всепоглинаюча батьківська любов, але водночас і гіркота втрат, приниження, сором, каяття - дивовижна колористична єдність жовтогарячих і червоних тонів, фону й образів - це все єдиний живописний потік.

Графічна спадщина Рембрандта не менш значуща, ніж живописна. Це в основному біблійні та євангельські сюжети, але малюнки часто і жанрові. Офорти сповнені філософського змісту, вони присвячені таємницям буття, трагізму людської долі. У них часто звучить співчуття знедоленим, демократизм світосприймання ("Сліпий Товіт", "Зняття з хреста", "Поклоніння пастухів" та ін.). Як офортист Рембрандт не має собі рівних у світовому мистецтві.

Рембрандт залишив після себе 2000 малюнків. Технічно блискучі, бездоганні малюнки демонструють його еволюцію: від складності композиції і старанного виписування деталей - до класично ясної простоти.

Одне з чудових явищ літератури XVII - творчість англійського поета Джона Мільтона (1608-1674 рр.): поеми "Втрачений рай" і "Повернений рай", трагедія "Самсон-борець". У "Втраченому раї", використовуючи сюжет міфу про боротьбу Бога і сатани, Мільтон показав, з якими труднощами просувається людство вперед: пізнає істину, перемагає несправедливість. Образ бунтівного сатани чи Самсона, який розриває ланцюги, та ін. - предтечі образів романтичної літератури. Мільтон заклав також основи публіцистики й політичної поезії.

**Список використаних джерел**

1. Бенеш Отто. Искусство Северного Возрождения. - М., 1973.
2. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств, пер. с нем. - М., 1930.
3. Вельфлин Г. Ренессанс и бароко, пер. с нем. - СПБ, 1913.
4. Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. - М., 1991.
5. Зотов И. Академізм Академия художеств СССР, М., 1960.
6. Кондаков С.Н. Юбилейный справочник имп. Академии художеств. 1764 - 1914, ч. 1 - 2, СПБ, [1914].
7. Культура зпохи Возрождения й Реформации. - М., 1981.
8. Оссовская М. Рьщарь и буржуа. - М., 1987.
9. Петров П.Н. Сборник материалов для истории имп. С.-Петербургской Академии художеств за 100 лет её существования, ч. 1 - 3, СПБ, 1864.
10. Русское искусство бароко, М., 1977.
11. Смирин М.М. Зразм Роттердамский й реформационное движение в Германии. -М., 1978.