

УДК 7.072.2:7.036

Сидоренко В. Д.

Національна академія мистецтв України

КУЛЬТУРНИЙ ГЕРОЙ У ВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ ДОБИ ПРОСВІТНИЦТВА (СТАТТЯ ПЕРША)

Сидоренко В. Д. Культурний герой у візуальному мистецтві доби Просвітництва (стаття перша). Аналізуються особливості парадигми культурного героя у візуальному мистецтві Європи доби Просвітництва. Автор доходить висновку, що розширення суспільних меж в мистецтві збігається з процесом переростання його національних меж. Показано, що активізація класицистичних тенденцій з нормативним типом пластичного мислення й орієнтацією на певну колективність мистецької ідентичності була пов'язана з новими суспільними умовами, проникненням в суспільну ідеологію нових естетичних критеріїв, які сформувалися під впливом третього стану. Раціональне мислення філософії доби Просвітництва було обернене проти гедонізму, поверховості та ірраціональності рококо. Доба Просвітництва виявила ідеалістичну постать героя, його характер і емоційність. Автор змальовує героя як цілісність у сфері буття, надає йому риси значимості, виразності, підкреслює його характер та індивідуалізм.

Ключові слова: культурний герой, доба Просвітництва, візуальне мистецтво Європи.

Сидоренко В. Д. Культурный герой в визуальном искусстве эпохи Просвещения (статья первая). Анализируются особенности парадигмы культурного героя в визуальном искусстве Европы эпохи Просвещения. Автор приходит к выводу, что расширение общественных границ в искусстве совпадает с процессом перерастания его национальных границ. Показано, что активизация классицистических тенденций с нормативным типом пластического мышления и ориентацией на определенную коллективность художественной идентичности была связана с новыми общественными условиями, проникновением в общественную идеологию новых эстетических критериев, сформировавшихся под влиянием третьего сословия. Рациональное мышление философии эпохи Просвещения было обращено против гедонизма, поверхностности и иррациональности рококо. Эпоха Просвещения обнаружила идеалистическую фигуру героя, его характер и эмоциональность. Автор изображает героя как целостность в сфере бытия, придает ему черты значимости, выразительности, подчеркивает его характер и индивидуализм.

Ключевые слова: культурный герой, эпоха Просвещения, изобразительное искусство Европы.

Sydorenko V. Cultural Hero in the Visual Art of the Age of Enlightenment (article I). The article analyses features of the cultural hero in the European

visual art of the Age of Enlightenment. The author concludes, that broadening of the social limitations in art coincides with the process of internationalization of art. Activization of the Classicist tendencies (with the standard way of plastic thinking and orientation on certain collectiveness of artistic identity) is proved to be linked to the new social conditions, introduction of the new aesthetic criteria, formed by the third class, into the social ideology. Rational thinking of the Age of Enlightenment was turned against hedonism, superficialism and irrationality of Rococo. The Age of Enlightenment manifested idealistic and emotional hero with a distinctive character. The author portrays hero as an integral personality within the objective reality, provides him with significance, expressiveness, points on his distinctive character and individualism.

Keywords: Cultural Hero, Age of Enlightenment, European visual art.

Постановка проблеми. Дослідження характерних особливостей розвитку візуального мистецтва у XVIII ст. виявило певну лакуну в мистецтвознавчій та культурологічній історіографії: наявні фундаментальні праці з цієї проблематики (М. В. Алпатов, Б. Р. Віппер, Л. С. Зінгер, Ю. К. Золотов, І. О. Кузнєцова, В. М. Лазарєв, А. Д. Чегодаєв та ін.) не розкривають зв'язок митців Нового часу з тим типом культурного героя, який вони зображують [1; 4–12]. Справедливо звертаючи увагу на основні тенденції зміни змістовних і зображальних елементів візуального мистецтва цієї доби, дослідники лишають поза увагою проблему культурного героя, який стає ланкою, що пов'язує глядача і митця не лише у час створення художнього твору, але, — більшою мірою, — у наступні часи. Адже культурний герой це не стільки портрет сучасника, скільки модель часу, оприлюднена за допомогою антропоморфних засобів. Разом з тим, культурний герой — це до певної міри також об'єктивізація естетичного ідеалу як чинник художньої дійсності. Відтак, його візуальне трактування визначало і визначає не тільки контексти появи художнього твору, але й власне культурну ідентичність самого автора як такого.

Мета статті — дослідити процес формування й особливості становлення парадигми героя у візуальному мистецтві Європи XVIII ст. в межах класичної герменевтики культури.

Завдання: 1) встановити культурні смисли існування автора у візуальному мистецтві Європи XVIII ст.; 2) проаналізувати умови, в яких здійснюється формування парадигми героя в портреті (живописному та скульптурному) та власне жанровому живописі Європи XVIII ст.; 3) дослідити зв'язки між автором та героєм в означених жанрах візуального мистецтва; 4) виявити особливості парадигми героя у візуальному мистецтві Європи доби Просвітництва.

Виклад основних результатів дослідження. Тісний культурно-онтологічний зв'язок в художній культурі між автором та його героєм

в добу Просвітництва фундували механіцизм та просвітницький детермінізм. Культурний герой став втіленням певного «етичного зразка», а через це «школою такого зразка <...> був увесь світ, наставники у цій школі — історія та досвід» [3: 13]. Саме ці зразки слугували основою для подальших «культурних прототипів» героя доби Просвітництва — тих художньо-мистецьких штампів, які застосовувалися на рівні як змісту, так і художньої форми в процесі формування концепції героя цього часу. Ці культурні кліше стали специфічними для XVIII ст., доби, коли Декарт, запропонувавши індукцію як метод мислення, відмовився від філософського минулого в ім'я науки, а «філософська історія» відмовилася від поетичного мислення й підготувала підґрунтя для перетворення минулого на предмет наукового, позбавленого чуттєвості пізнання. Наприкінці XVII ст. англієць Дж. Локк всупереч декартівській концепції знання стверджує, що люди народжуються без вроджених ідей, і що знання замість цього визначено тільки досвідом, отриманим чуттєвим сприйняттям. Пізніше також англійські утопії Т. Мора замінюються ідеями «Левіафана» Т. Гоббса, які декларують, що держава є витвором мистецтва — раціональним і доцільним. У такій державі кожна людина вступає у певну суспільну згоду та свідомо підкоряється обмеженням індивідуальної свободи. Ідеї філософів-просвітників, що були тісно пов'язані з ідеями безкінечного лінійного прогресу та базувалися на визнанні домінування 1) природних взаємовідносин; 2) політичного устрою, що склався у XVII–XVIII ст.; 3) культурних і національних традицій, розповсюджувалися на творче середовище, на мистецтво і його суспільні інституції. За ренесансним історизмом була сформована «філософська історія» доби Просвітництва, а «мислячий суб'єкт» Декарта був «доповнений» надчасовою абстрактною людиною «природного права» (з чим Декарт не погоджувався).

Закони природного устрою, які активно досліджуються у цю добу, синтезуються і з законами «ідеальної держави», що береться за зразок, і з законами моралі цієї «ідеальної держави». У такій державі кожна людина вступає у певну суспільну згоду та свідомо підкоряється обмеженням індивідуальної свободи, а натомість отримує суспільний захист «універсальної демократії».

Таким чином, ідеалізація суспільних стосунків між державою та людиною базується у Новому часі на ідеалізації як держави, так і людини. Отже, і розвиток мистецтва безпосередньо залежить від ідей раціоналістичного цивілізаційного поступу. У культурі Нового часу митець включався в парадигматику дії зовсім молодого громадянського суспільства, що тільки-но народжувалося в Європі, а відтак і творив згідно із законами Розуму та «щасливим генієм». Саме диктат Розуму цієї доби обернувся для культурного автора та його культурного героя необхідністю скоріше довіряти розумно-етичним

нормам суспільства і природнім законам Всесвіту, аніж власній інтуїції та удаваному суверенітету національної й державної ідентичності.

У нових політичних і соціально-економічних умовах змінюється роль і місце церкви в культурі. Реформація та Контрреформація привели до різкого зниження церковного авторитету і змусили церкву розпочати війну з науковим знанням, що народжувалося. Оскільки судження молодого європейського знання були засновані на емпіриці, на досвіді, а не на догматиці, саме емпіричний досвід і розум стають основою змін у суспільному мисленні європейця. Внаслідок цих змін поступово світські елементи культури розпочали домінувати над церковними, а церква, пройшовши випробування Реформації, започатковує конкурентне співіснування з численними «герметичними» угрупованнями, які, спираючись на новітню суміш з реактуалізованих архаїчних міфів, намагалися змінити середньовічну картину світу.

Поступове звільнення від авторитету церковної влади привело до зростання індивідуалізму, індивідуального мислення в культурі та мистецтві, надало поштовх до формування поколінь науковців-метафізиків. У XVIII ст. класицизм нарешті вибудував канонічний набір норм і правил — у літературі, візуальному мистецтві, музиці й архітектурі.

Відтак міфологема мага, мольфара, реактуалізована у XVII–XVIII ст., спиралася на нові соціальні типи — філософа-метафізика, дослідника, мандрівника — той тип автора, якому був притаманний раціональний розум, жага до емпіричних досліджень та вивчення універсальних законів Всесвіту. Означена міфологема доповнилася актуалізацією античної міфологеми Гермеса, бога-покровителя мандрівників та захисника торговців. Багатогранність міфологічної постаті античного Гермеса та Гермеса Трісмегісту (носія одкровення: логосу та нусу) відповідала прагненням герметичних метафізичних товариств XVII–XVIII ст.

Гермес Трісмегіст (як персоналіфікація Універсального розуму) часто зображується в культурних текстах доби Просвітництва таким, що перемагає Тіфона, дракона, який символізує необізнаність, «низькі» інстинкти тощо. Масонські зображення сцен перемоги Гермеса над Тіфоном мають певні уточнення (наприклад, Тіфон має три стрілки на хвості, — символи трьох руйнівних енергій: розумової, моральної і фізичної, — і ці енергії дозволяють Гермесу відновити владу через відродження тіла, просвітництво розуму та трансмутацію почуттів), що символізують постулати метафізики та дуже секретні масонські ідеї.

Ще одна міфологічно-легендарна постать, на яку спирається просвітницька парадигма культурного героя — майстер-будівник Хірам, поставачальник на будівництві Храму Соломона. Саме легенда про Майстра-Будівника стає основною алегорією масонства, його візуального символізму.

«Символізм масонства просякнутий, без сумнівів, двома основними ідеями Бекона: універсальною освітою й універсальною демократією. Смертельні вороги універсальної освіти — це невігластво, забобони та страх <...> Ворогами універсальної демократії <...> є корона, тіара і факел. Таким чином, Хірам символізує той ідеальний стан духовного, інтелектуального та фізичного звільнення, яке коли-небудь досягалося жертвою, принесеною на вівтар людського егоїзму» [18: 174].

Проникнення «філософської історії» й її візуальної символіки у візуальне мистецтво скоригувало і його морфологію: виник жанр історичної картини, де історія базувалася скоріше на міфологічній картині світу. Давньогрецькі та давньоримські міфологічні сюжети, переосмислені художниками-класицистами, використовували класичні міфологеми героя з новими смисловими акцентами, виявляючи його громадянську добродетель та доволі «розумні» мотиви поведінки. Але робили це у дещо дивний спосіб. Наприклад, Ю. В. Романенкова у книзі, присвяченій світоглядним універсалам періодів *Stilwandlung*, пише, що «тільки маньєристи XVI ст. сформулювали теоретичні установки цієї боротьби, тільки почавши її, а класицисти XVIII ст., після недовгого відпочинку розуму у формі гедоністичного рококо, досить агресивно її продовжили, вдаючись уже до інших інструментів: вони діяли досить агресивно, відкидаючи ту недосконалість, що їх оточує. <...> Маньєристи Чінквеченто розуміли, що оточує їх дійсність — це хоч і відторгнута ними даність, але похідне їхніх-таки діянь, класицисти ж епохи Просвітництва немов майоріли над нею, засуджуючи і не визнаючи своєї хоча б генетичної приналежності до цієї атмосфери. <...> Героїка класицизму XVIII ст. була сліпою, теж орієнтованою на ідеалізацію, тобто реальність, але в “рожевих окулярах”. Й у своїй зрілій фазі класицизм XVIII ст., відторгаючи устремління класицистів XVII ст., до них же і звертався» [16: 111]. Отже, природа перетворення культурного героя була підпорядкована не стільки ренесансній традиції переосмислення «героїчної» спадщини антиків, скільки подоланню маньєристичних настанов століть, що безпосередньо передували добі Просвітництва.

Відтак, можна сказати, що дослідження взаємовідношень автора з його героєм у візуальному мистецтві наприкінці «класицистичної доби» базувалися насамперед на досягненнях просвітницьких філософських та історичних шкіл. Філософський та історичний позитивізм і раціоналізм, що живили «класичну» герменевтику культури, замінив, за словами М. А. Барга, «вертикальну роз’яснювальну схему (“людина — небо”) горизонтальною роз’яснювальною схемою (“мотиви людини — мотиви людини”))» [2: 290]. Логічним герменевтичним «підсумком» таких взаємовідношень стала нормативна концепція художньої творчості. Присутність

і домінування норми в художній творчості та візуальному мистецтві виявилися й у поверненні до античної класики (не стільки римської, скільки грецької), й у нормативній героїзації класицистичного мистецтва (не стільки грецького, скільки римського). На думку Н. М. Коваленської, розрив між ідеалами та дійсністю у XVIII ст. призвів до того, що класицисти «полишають безплідний ґрунт дійсності» та знову намагаються створити новий світ [11: 13].

Наприкінці XVIII — на початку XIX ст. в культурі та мистецтві Європи назріває конфлікт між нормативністю раціоналістичного мислення, вкоріненого добою Просвітництва, та необхідністю врахування специфічно-суверенних параметрів творчості мас та індивідуальної творчості митців.

Прикладом може слугувати відома картина згаданого вище російського класициста Антона Лосенка «Прощання Гектора з Андромахою» (1778), в якій відомий міфологічний герой Гектор, йдучи на вірну смерть, надає громадянський приклад мужності захисникам Трої. «Розумність» дії Гектора в картині виявляється у тому проханні, з яким звертається Гектор до жителів Трої: допомогти його дружині Андромасі достойно виховати малолітню дитину. Ця сцена в історичній картині А. Лосенка трактована яскраво театральнo. На це завжди звертали увагу мистецтвознавці. «Дійство винесене якби на авансцену; центральна група виділена штучним освітленням; зліва та справа знаходяться групи статистів; кріпосні стіни міста, на фоні яких розгортається епізод, що зображується, сприймається декораційною кулісною системою, а небо — театральним задником», — зазначає І. І. Пікулев [14: 30]. Натомість, як зазначив А. О. Пучков, «чого можна чекати від А. Лосенка, який огорнув Андромаху не в туніку і гіматії, але в барокову сукню часів Катерини Великої, який зображував пронизливу сцену її прощання з Гектором на тлі середньовічних веж з машікулями і камеронівських колонад з палладіанським портиком? <...> Шінкелівські мотиви у зображенні мармурових храмів в німецьких і французьких майстрів (та й у самого К. Ф. Шінкеля) переважають над історичною правдою, і навіть від мальовничих реконструкцій Олімпії, Дельф, Парфенона і Помпеянського форуму <...>, замість справжніх афінських часнику і поту, що просочив вовняні еллінські хітони, тхне ефемерією нектару й амброзії» [15: 983]. Як будь-який культурний герой «цього дня», антична традиція того самого культурного героя переосмислювалася на сучасний кшталт, і, можливо, в уяві людини XVIII ст. доба, яку було взято за взірць для наслідування, так само і уявлялася: у перетвореному вигляді, виступаючи «перетвореною формою» ідеалу.

Слід підкреслити: оскільки з точки зору мистецтва «минуле» було «поетичним» часом, «часом міфу», з точки зору Просвітництва «минуле» ста-

вало часом непевним, тим, щодо якого треба було сумніватися та ставитися до нього як до «поетичного жесту».

Метафоризація стає механізмом створення зображальних варіацій «культурних прототипів» героя класицистичного візуального мистецтва. Відомі зразки класицистичного портретного живопису XVIII ст. доводять активне використання таких «поетичних жестів» (зображальних метафор) у творчості як європейських, так і російських та українських митців.

Творчість А. Лосенка, І. Акімова, П. Соколова та Г. Угрюмова, перші портрети, зроблені українськими митцями [17; 20], виявляють неабиякий пієтет художників-класицистів перед створенням «ідеальної держави», яка базується на «законах розуму та гармонії», в особі її діячів.

Портрет Федора Волкова, створений А. Лосенком (1763), містить атрибути зазначеного «поетичного жесту». На плечах актора лежить плащ, в правій руці — клинок, а ліва рука тримає театральну маску. Вважається, що Ф. Волков зображений в образі Сінави з п'єси О. П. Сумарокова «Сінаві і Трувор». Колористичний контраст портрету теж «відсилає» глядача до відомого театального твору.

У XVIII ст. візуальна атрактивність повсякденної події виявляється у тому, що міська повсякденність перетворюється на виставу: від народних гулянь на площі до публічної страти. Розвиток жанрової картини «підігривається» прагненням автора віднайти внутрішні засади побудувати образ свого персонажу. Зокрема це стосується італійського портрету. Так, Джамбаттіста Пьяцетта (1682–1754), який багато вчився у Джузеппе Марії Креспі, демонструє прагнення дивитися на людей і на речі неупереджено. Митець був здатний створювати мужні та сильні образи («Святий Яків, якого ведуть на страту»). Але більшість персонажів художника нагадує моделі Караваджо. Інтимні, жанрові картини Пьяцетти, наприклад «Ворожка», просякнуті розумінням внутрішнього світу персонажу, що зображується. Пізні роботи художника мають вже ознаки нових суспільних смаків, сповненні світлою кольоровою гамою та легкі за сприйняттям (наприклад, відоме «Непорочне зачаття»). Інший італієць, Джамбаттіста Тьєполо (1696–1770), прагнув наслідувати традиції Паоло Веронезе, але сформував власний стиль у живописі. Картини Дж. Тьєполо завжди мають широкий погляд на зображуване, схильність до віддзеркалення просторів та мальовничих видовищ. Але за ефектною декоративністю митець не забуває про почуття своїх героїв, лаконічно передає терплячість та стійкість Муція Сцеволи, страждання Агамемнона або плач дитини на грудях у мертвої матері («Свята Текла позбавляє місто Есте від чуми»). Мистецтво Тьєполо органічно поєднує патетику та гротеск, відчуття безкрайнього простору та милування деталлю. Багатофігурні композиції митця

просякнуті бароковою театральністю та контрастами: ошатні вбрання поєднуються із зображенням старечого тіла, величні архітектурні споруди зображуються поряд з простими будівлями. Обличчя такої собі Христини, доньки гондол'єра, стає прототипом облич багатьох красунь на картинах Тьєполо (Клеопатри, Дафни, Данаї, Флори, Венери та ін.). Знаходяться загальні риси з цим обличчям і у богині з картини майстра «Тріумф Амфітріти» (1740). Ці обличчя, незважаючи на певний конкретний прототип, мають загальні риси і з обличчями з картин Буше, «Флори» Фальконе, з обличчям Ревекки з картини Пьяцетти «Елеазар та Ревекка». І хоча Тьєполо віддав певну данину жанру портрету, портретистом він не був. По-своєму вирішував завдання створення портрету венеційської шляхти бергамський художник Джузеппе Гісланді (1655–1743), на світську творчість якого мав вплив досвід перебування у монастирі. Гісланді володів соковитою кольоровою палітрою й могутньою структурою форми, вмів віднайти особливу виразність в образі сучасника. Створення індивідуального портрету відбувалося разом із типізацією підходів до «вироблення» портретів у дофотографічну добу.

Боротьба між формалізованим пластичним мисленням і мисленням художника, який прагнув зберегти власну ідентичність, відбувалася наприкінці XVIII ст. на тлі зростання громадянського спротиву абсолютистським режимам Європи. Так, розквіт «декадансного» рококо дещо змінює акценти у взаємовідносинах між автором твору та його героєм. На перший план виступає новий соціальний тип героя: галантний кавалер (філософ), адже «філософія будуара» стає останньою світобудовною засадою існування європейського абсолютизму. Жан Антуан Ватто (1684–1721) — основний майстер створення «галантних видовищ» в живописі. До цього жанру належать його «Свято любові», «Громада у парку» та інші полотна. Сповнені глибокого емоційного підтексту, ці меланхолічні елегії побудовані не на події, не на дії як такої, а на ледь вловимих змінах настрою, загальній поетичній атмосфері [6; 19]. Мінливі фарби Ватто розбиваються на сотні виблисків і рефлексів, створюють непевну феєрію, що викриває непевність митця перед дійсністю. Менше з тим, картини Ватто свідчать про інтерес майстра до дійсності: малюнки і портрети (наприклад, «Савояр») свідчать, наскільки прискіпливо вивчав художник натуру. У цих роботах він несподівано стає простим і правдивим, втрачаючи мінливу меланхолійність, якою був відомий за картинами про «галантні видовища». Ця недовірливість до дійсності, мінливість і містифікація були, швидше за все, не особистими рисами творчості Ватто, а умонастроями часу, які він чутливо сприймав. Ватто залишається у мистецтві XVIII ст. ізольованим феноменом, як і доба, за якої він працював. Можна сказати, що Ватто — втілення духовної кризи, непевного періоду

руйнування старих та пошуків нових ідеалів на початку XVIII ст. Його герої — типовий і особливий водночас, як і сам автор.

Дійсно, рококо формується під могутнім впливом аристократії, йому притаманний гедонізм, відверта фривольність, тяжіння до екзотики, зневага до всього розумного, конструктивного, природного. Але вбачати в рококо лише гедонізм легко, адже цей складний стиль є виразом пошуку нових шляхів розвитку у зламну добу. За свавіллям та анархічністю рококо криється незалежність уяви, яка руйнує будь-які норми. Складність засобів вираження викриває наявність розумного підходу.

Митець прагне переконати себе та глядача, що мистецтво — лише стихія уяви та гри і що єдина можлива у ньому інтонація — іронія, яка відкидає усе серйозне, що реальний світ обмежений лише чутливістю, або у грубих, або у відчужено-рафінованих формах. Але ця естетична програма — лише протест проти нормативної академічної традиції. Метою такої мистецької гри є звільнення мистецтва від перестережень, привчання його орієнтуватися не на абстрактні доктрини, а на смак і вимоги публіки. Скепсис рококо сприймався як незалежність думки, уміння перетворювати усе навкруги на джерело насолоди — на інструмент тяжіння до незвичних ідей. Це підтверджується творчістю Франсуа Буше (наприклад, «Купання Діани»). Святково-салонний дух картини Буше викликав обурення Дідро й екстаз аристократичної публіки. Картина Буше стає не зразком станкового живопису, а частиною декору інтер'єру, декоративним панно, привчаючи глядача до того, що художник — важлива фігура сучасності.

Персонажі візуального мистецтва рококо — трікстери за визначенням: портрети Ж.-М. Наттє (1685–1766) зображують шляхетних парижанок античними богинями, німфами, музами або весталками («Портрет герцогині де Шольн у вигляді Геби», 1744), скованість змінюється вишуканістю, колорит стає ідилічно світлим, малюнок пом'якшується [9].

Моріс Кантен Латур (1707–1788), яскрава особистість і митець, чия творчість стає яскравим прикладом змін у становищі автора та поглядах на мистецтво кінця XVIII ст. Латур сповнений осмислення свого таланту, цінності своєї творчості, він не відчуває себе слугою аристократів, які надають йому замовлення, він тримається з ними незалежно, — навіть із членами королівської родини. Алегоричний або міфологічний портрет стає після робіт Латура анахронізмом [7]. Але Латур обмежувався лише загальною фіксацією суспільного типу героя і не шукав індивідуальних рис у зовнішньому та духовному образі людини. Його персонажі практично ніколи не залишаються наодинці, не викривають своїх утаємничених настроїв і думок, приховуючи їх під маскою світської душевності: вони звертаються до глядача, але завжди є віддаленими від нього. Але вони інтелектуальніші, різноманітніші

за персонажів Буше, Наттє, Токке. Маркіза Помпадур (1755), абат Юбер (1742) — конкретні історичні особистості, чії портрети робив Латур. Його моделями були також художник Жозеф Верне, актриса Данжельвіль — характери різноманітні та живі. Вибір техніки пастелі — майже єдине, що робить картини Латура належними до рококо. Але напружена робота над необхідністю передати живий характер моделі — основна мета майстра. Латур був здатний звільнити вишуканий портрет рококо від салонності. Рококо виявилось перехрестям протиріч: чутливість до здорового глузду та практичності стикаються з їхнім маскуванням.

Таким чином, можна констатувати, що за двадцять–тридцять років до Великої французької революції діалектик Д. Дідро прагнув піднятися над особливостями власного смаку, коли ідеологічні конструкції вважалися йому більш важливими, аніж естетичні оцінки. XVIII століття — це період глузування Вольтера над «благопристойним оптимізмом» та звинувачень цивілізації. Ідеї Вольтера, Монтеня та Монтеск'є жили революційний ригоризм мас, стали лейтмотивом суджень про культуру доби. Візуальне мистецтво (його автор і герої) до того часу не займало настільки чіткої позиції в ідеологічній та політичній боротьбі, аніж мистецтво XVIII ст. Але інший бік художньої культури і мистецтва XVIII ст. був спрямований на майбутнє, на вирішення більш важливих завдань, аніж завдання «на злобу дня».

Стосунки між автором та публікою у XVIII ст. будуються на принципово інших підвалинах: вони не вичерпуються стосунками «замовник — митець», з'являється новий посередник -галерист, людина яка організовує перші публічні виставки творів автора — салони. Поступово серед публіки з'являється прошарок «любителів» і «знавців» мистецтва — активна частина глядачів таких салонів. Малюнок стає повноцінним живописним твором, товаром на художньому ринку, що поступово складається в Європі. Розширення суспільних меж в мистецтві збігається з процесом переростання національних меж мистецтва. Активізація класицистичних тенденцій з нормативним типом пластичного мислення й орієнтацією на певну колективність мистецької ідентичності була пов'язана з новими суспільними умовами, проникненням в суспільну ідеологію нових естетичних критеріїв, які сформувалися під впливом «третього стану». Раціональне мислення філософії доби Просвітництва було обернене проти гедонізму, поверховості й ірраціональності рококо. Ідеологи нового суспільства висунули вимоги «розумності», етичної значимості (вагомості) та активного суспільного слугування мистецтва. Античність надавала високі зразки, вона висувала певний ідеал, котрий Й.-І. Вінкельман (що доклав багато зусиль, аби наблизити античність до свого часу) ототожнював зі зразком доброго смаку. Пізніше вимо-

ги «доброго смаку», «суворого смаку», «смаку до ідеального» сформувавши певні «обов'язки мистецтва» перед європейським суспільством.

Висновок. Таким чином, доба Просвітництва виявила ідеалістичну постать героя, його характер і емоційність. Автор змальовує героя як цілісність у сфері буття, надає йому значимості, виразності, підкреслює його характер та індивідуалізм.

Література:

1. Алпатов М. В. Всеобщая история искусств: [в 3 т.] / М. В. Алпатов. — М.; Л.: Искусство, 1948. — Т. 1: Искусство Древнего мира и Средних веков. — 388 с.: ил.
2. Барг М. А. Эпохи и идеи: становление историзма / М. А. Барг. — М.: Мысль, 1987. — 348 с.
3. Болингброк Г. С.-Дж. Письма об изучении и пользе истории / Г. С.-Дж. Болингброк; пер. с англ.; ст. и общ. ред. М. А. Барга. — М.: Мысль, 1978. — 360 с.
4. Виппер Б. Р. Проблема реализма в итальянской живописи XVII–XVIII вв. / Б. Р. Виппер. — М.: Искусство, 1966. — 276 с.: ил.
5. Зингер Л. С. Очерки теории и истории портрета / Л. С. Зингер. — М.: Изобр. искусство, 1986. — 328 с.: ил.
6. Золотов Ю. К. Антуан Ватто / Ю. К. Золотов, И. С. Немилова; авт. вступ. ст. Ю. К. Золотов. — Л.: Аврора, 1973. — 154 с.: ил.
7. Золотов Ю. К. Латур / Ю. К. Золотов. — М.: Искусство, 1960. — 70 с.: ил.
8. Золотов Ю. К. Фрагонар / Ю. К. Золотов. — М.: Искусство, 1959. — 35 с.: ил.
9. Золотов Ю. К. Французский портрет XVIII века / Ю. К. Золотов. — М.: Искусство, 1968. — 275 с.: ил.
10. Золотов Ю. К. Шарден: альбом / Ю. К. Золотов. — М.: Искусство, 1962. — 10 с.: ил.
11. Коваленская Н. Н. Русский классицизм / Н. Н. Коваленская. — М.: Искусство, 1964. — 704 с.: ил.
12. Лазарев В. Н. Старые европейские мастера / В. Н. Лазарев. — М.: Искусство, 1974. — 306 с.: ил.
13. Лившиц Н. Искусство XVIII века / Н. Лившиц, Б. Зернов, Л. Воронихина. — М.: Искусство, 1966. — 480 с.: ил.
14. Пикулев И. И. Русское изобразительное искусство / И. И. Пикулев. — М.: Просвещение, 1977. — 288 с.: ил.
15. Пучков А. А. Поэтика античной архитектуры / А. А. Пучков; Ин-т проблем соврем. искусства Акад. искусств Украины. — К.: Феникс, 2008. — 992 с.: ил.
16. Романенкова Ю. В. Мировоззренческие универсалии периодов *Stilwandlung* в мировом художественном процессе / Ю. В. Романенкова; Ин-т проблем соврем. искусства Акад. искусств Украины. — К.: Химджест, 2009. — 276 с.: ил.
17. Рубан В. В. Украинский портретный живопис першої половини XIX століття / В. В. Рубан. — К.: Мистецтво, 1984. — 372 с.: іл.
18. Холл Мэнли П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, кабалистической и розенкрейцеровской символической философии / Мэнли Палмер Холл; пер. с англ. В. В. Целищева. — М.: АСТ; Астрель, 2006. — 478 с.: ил.
19. Чегодаев А. Д. Антуан Ватто / А. Д. Чегодаев. — М.: Искусство, 1963. — 32 с.: ил.
20. Щербаковский Д. Украинский портрет: выставка украинского портрета XVII–XX вв. / Д. Щербаковский, Ф. Эрнст. — К.: Всеукр. истор. музей им. Т. Шевченко, 1925. — 64 с.: ил.