

КУЛЬТУРНИЙ ГЕРОЙ У ВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ ДОБИ ПРОСВІТНИЦТВА — ПОЧАТКУ ХІХ СТОЛІТТЯ (стаття друга) [15]

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, А. С. Зінгер, Ю. К. Золотов, І. О. Кузнецова, В. М. Лазарев, А. Д. Чегодаєв, Ю. В. Романенкова та ін.) не розкривають зв'язок митців Нового часу з тим типом культурного героя, який вони зображують [1; 4–13]. Справедливо звертаючи увагу на основні тенденції зміни змістовних і зображальних елементів візуального мистецтва цієї доби, дослідники лишають поза уваги 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.

Між тим, герой як об'єктивація естетичного ідеалу є вагомим фактором художньої дійсності, його візуальне трактування визначало і визначає не лише контексти появи художнього твору, але й власне культурну ідентичність самого автора як такого.

Мета статті — дослідити процес формування та особливості парадигми героя у візуальному мистецтві Європи XVIII — початку XIX століття.

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

Саме у цей період у середовищі освічених людей утвердилося прагнення знайти розумне пояснення всіх явищ природи і людського життя. У своїх дослідженнях вони вже не спиралися на релігію. За людським розумом визнавалася здатність до кінця пізнавати й пояснювати світ. Світогляд, згідно з яким основним засобом пізнання і критерієм істини є розум людини, а не Божественне одкровення і досвід, називається раціоналістичним.

Зростання авторитету науки більше переконувало в могутності людського розуму. У XVIII ст. віра в розум стала панівною: люди вважали, що в усьому слід прислухатися тільки до нього. Розум, вважали вони, необхідно розвивати за допомогою розумових вправ, вивчення наук і мистецтва. Це допоможе людині змінити довколишній світ, зробити його розумним і справедливим. Просвітництвом стали називати поширення розуму. Значна кількість освічених людей була переконана, що Просвітництво приведе людство до щастя. Основним умонастроєм суспільства став оптимізм. Люди вірили у прогрес, у те, що історія рухається до кращого, розвивається від несправедливого устрою до справедливого суспільства. Людина XVIII ст., як ніколи в минулому, вважала себе господарем власної долі.

За словами І. Канта, «Просвітництво — це вихід людини зі стану свого неповноліття, в якому вона знаходиться з власної вини. Неповноліття є неспроможністю користуватися своїм розумом без стороннього керівництва. Неповноліття з власної вини — це таке, причина якого полягає не у відсутності розуму, а у відсутності рішучості й мужності користуватися ним без стороннього керівництва. Май мужність користуватися власним ро-

зумом!» — таким було гасло Просвітництва. Звернення до основ, до витоків європейської культури у класицизмі мало повернути автора до нормативного пластичного мислення [8].

До кінця XVIII ст. класицизм отримав специфічні ознаки розвитку в кожній європейській країні, відповідно до її суспільних або історичних обставин розвитку (наприклад, у Франції ця художня система отримала певний конкретний зміст, що полягав у громадянському служінні мистецтва, що перетворило мистецтво на політичне) [1]. Але за декларацією суспільно вагомому вперто проступало індивідуальне, і за рисами класицистичної художньої форми можна було вже розгледіти романтичні ознаки, які у цій формі приховано існували.

Надалі романтичні тенденції отримали свій розвиток у митців середини та другої половини XVIII ст. — Тьєполо і Маульберча, Фрагонара і Гварді. Велика французька революція, яку прийнято розглядати як джерело романтичних тенденцій в візуальному мистецтві, була лише могутнім стимулятором того, що приховано розвивалося у ньому впродовж двох століть доби Просвітництва.

Таким чином, XVIII століття було часом посилення тенденцій романтизму, які розпочалися у Ренесансі і досягли свого апогею у романтизмі XIX ст., у період, коли індивідуальність та буржуазна держава утворюють два полюси і стають антагоністами. Отже, європейське мистецтво XVIII ст. поєднувало у собі два антагоністичних начала: класицизм означав підкорення особистості суспільній системі, що динамічно розвивалася, романтизм, що розвивався, прагнув до максимального посилення індивідуального. Але класицизм другої половини XVIII ст. не був чужинним до романтизму, він був побудований на прагненні до віддаленого від повсякденності ідеалу. Він не був подібний до класицизму XVII ст., але у певному сенсі обидва етапи розвитку класицизму мали подібні причини, що їх породили. У при цьому класицизм XVIII ст. мало цікавився своїми попередниками. «Античність» XVII ст. його не влаштовувала. У розумінні XVIII століття античність була іншою — точнішою, більш жорсткою. Але у розвитку класицизму XVII ст. і XVIII ст. можна угледіти певний паралелізм. Обидва виникли в період активізації буржуазії в надрах абсолютистських режимів, обидва просякнуті духом буржуазного раціоналізму і етичної суворості, обидва мали подібну еволюцію — від етичної «піднесеності» і суспільного слугування до мистецтва, яке прославляло особу правителя. У XVII столітті це був шлях від героїчних творів Пуссена до Версаля, у XVIII ст. — від картин Ж.-Л. Давида до Комп'єнського замку Наполеона I [9].

Раціоналізм класицизму XVII і XVIII ст. був обмежений, загальна картина світобудови залишалася ідеалістичною: у XVII ст. космогонічно-бароковою, у XVIII-му трансцендентною, що передувала романтичній концепції доби Канта.

У мистецтві різних країн класицизм та романтизм утворюють своєрідний симбіоз, навіть у живописі Ж.-Л. Давида немає «чистого» класицизму. Завжди використовується романтична виключність ситуації, що зображується, підкреслюється виключність особистості, що зображується. «Клятва Горациїв» показує героя, який долає свій індивідуалізм, але при цьому картина Давида — майже агітаційне полотно, яке звертається до особистості з вимогою: йди за ідеєю громадянського обов'язку згідно з означеним зразком. У цьому різниця між героєм Давида та позаособистістим героєм Пуссена. Подальша еволюція Давида привела його до «Сабінянок», де особисте отримало перемогу над державним.

Цікавим є співставлення цих тенденцій на прикладі мистецтва XVIII ст. в Англії та Росії. Неподібність зразкової парламентської держави (Англії) та абсолютистської Росії виявляє подібність у розвитку портретного живопису цієї доби у цих країнах, адже у післякромвельській Англії та в післяпетровській Росії держава, що реформується, стає життєдіяльним організмом. «Державне» тут розуміється як «суспільне», індивідуальність не протиставляє себе порядку, який існує та активно взаємодіє із суспільним. Портретне зображення переростає вузько особистісні та станові межі і стає носієм суспільного етичного ідеалу.

Під час національного підйому ми знаходимо ці ж ознаки у портретному мистецтві Франції (в Ж. Гудона), Німеччини, Італії.

XVIII століття в Англії було часом злету та певною мірою завершення національної портретної традиції. Рейнольдс та Гейнсборо — наймогутніші портретисти цього часу. Зображення різних соціальних типів капіталістичної Англії тої доби мало два основні напрями: парадний та демократичний. Капіталізм певним чином спровокував розквіт народного мистецтва, джерелом якого стала міграція селян до великих міст, обмін між фольклором та професійним мистецтвом теж став ознакою часу. Виявилася певна закономірність його перехідного періоду: коли народне мистецтво активізувалося, професійне на певний час втрачало свою активність. Англійці, на відміну від французів, які створювали картини, що просякнуті громадянським спрямуванням, концентрували свою увагу головним чином на звичаях та побуті, на практичній діяльності людини як такої. Героїчні вчинки давніх римлян, які збуджували французьких митців, мало їх хвилювали. Англійське Просвітництво не було однорідним. Більшість була задоволена результатами компромісу 1689 року, і лише одиниці вбачали певний негатив у цих подіях. Серед останніх був Вільям Хогард (1697–1764) — перший крупний художник національної художньої школи. Його прагнення демократизувати мистецтво втілювалося у протест проти смаків Берлінгтона та Кента (відома публікація гравюри «Маскаради та опери», 1724) [2].

У картині «Дівчина з кривками» (1760-ті) та інших Хогард звертається до свого сучасника, змальовуючи його відверто та виразно. Будучи також сатириком, Хогард викриває продажність парламента, негаразди в армії, зубожіння народу. У трактаті, який присвячує «всьому світові», художник пише: «Звертайся до природи і до самого себе і не вчись відчувати у інших» [14].

Об'єднуючи свої картини у розгорнуті оповідні цикли, Хогард будує (вперше) зображення як драматург, присвячуючи свою творчість «потворному». Реалізм митця дуже ілюстративний і є певним моральним імперативом доби. З чисто просвітницьких позицій Хогард стверджує віру у цінність людини незалежно від суспільної приналежності. Метод Хогарда — споглядати життя у всіх його проявах та виносити судження про нього з просвітницьких позицій. Навіть для Англії тієї доби творчість Хогарда була дуже сміливою. Поява нового замовника — середньої буржуазії — у середині 1720-х спричинило до створення групового портрету, який отримав в Англії назву «розмовного».

Зображення членів родин «за розмовою» на тлі парку підвищувало, на думку митців, репрезентативність такого портрету, незважаючи на «хатній» формат. Майстри таких портретів (Ф. Мерсьє, А. Дейвіс, Дж. Хаймор та ін.) зафіксували конкретні сцени з життя середнього класу, що народжувався в країні. Майже кожний англійський живописець цієї доби був портретистом. Саме у портреті виявляються риси просвітницького гуманізму. Серед інших видатним портретистом був Дж. Рейнольдс (1723–1792), перший президент Королівської академії, живописець і теоретик, який поділяв погляди представників Просвітництва. Але художня та теоретична практика Рейнольдса не відрізнялася тією цілісністю та виразністю, яку мав художній спадок Хогарда. Відомі «Мовлення» Рейнольдса втілюють принципи класицистичної естетики. Вважаючи природу недосконалою, він наполягав на домінуванні принципів і норм прекрасного та орієнтувався на античні зразки, а не на художній досвід своїх сучасників. Наполягаючи на ієрархії жанрів, Рейнольдс намагався популяризувати «високі» жанри живопису, які зверталися перш за все до «знавців». Але як практик Рейнольдс часто відхилявся від власних теоретичних поглядів. Суто «історичних» композицій в його творчому надбанні невелика кількість. Але багаточисленні портрети увійшли в історію візуального мистецтва. Портрети художника вирізняються могутньою вірою у людину та створюють широку панораму суспільного життя тодішньої Англії. На його портретах: «герої дня», полководці, відомі артисти та вчені, шляхетні представники аристократичних родів та... діти. Теплий насичений колорит портретів Рейнольдса відсилає до традиції

«старих майстрів». Митець орієнтується на узагальнення природи та прагне наслідувати «великі зразки» та ідеали краси минулих часів. Але ідеальне та реальне у Рейнольдса існують у складному взаємозв'язку. Багато портретів, особливо чоловічих, є переконливими у своїй життєподібності. Митець не відмовляється і від атрибутів, що допомагають розкрити образ і є характерними для репрезентативних портретів у стилі бароко. «Природним» у Рейнольдса стає ідеальний образ діяльного та енергійного англійця.

Промислова революція загострювала відчуття загибелі «життєустрою старої доброї Англії», породжувала розчарування у результатах технічного прогресу капіталізму. Готичні мотиви, які з'являються у мистецтві і стають передчуттям зародження романтизму, протиставляють пошукам закономірностей у художньому віддзеркаленні дійсності добою Відродження.

Отже, сутнісна для доби Просвітництва здатність цінувати у людині не походження, а дійсні людські якості, блискуча живописна техніка, характерна для англійського портрету, насичений колорит характерні для робіт багатьох англійських портретистів. І, на відміну від раціоналістичних розрахунків Рейнольдса, багато хто з них робить акцент на емоційному сприйнятті природи (Дж. Ромні, Г. Реберн та ін.). Особливо відомим у царині «емоційного портрету» є Томас Гейнсборо (1727–1788). Саме для нього характерні портрети на тлі пейзажу. У портретах Гейнсборо відчувається не стільки настрої моделі, скільки те, що шукає в ній сам митець. Герої Гейнсборо — мрійники. Ліричний початок домінує в його портретах. Пейзаж стає виразною частиною портрету, надаючи йому природних ритмів та коливань. Ці «коливання-мерехтіння» мазків Гейнсборо втілюють неповторну техніку живопису, характерну для цього великого майстра.

Під впливом жорсткого соціального зламу, викликаного промисловою революцією, в портретному живописі завдяки Гейнсборо поширюється думка, що лише людина, яка живе почуттями, а не розумом, здатна прийняти близько до серця біди знедоленої людини. Ці настрої в художньому середовищі і формують у подальшому сентименталізм та передромантизм. Тихі елегії на тлі природи протиставляє «сатанинським» викликам промислового міста кінця XVIII ст. Джошуа Рейнольдс («Портрет Неллі О'Брайен» (1760–1762), «Портрет лорда Хітфільда» (1787–1788).

Ще однією «ланкою» в реакції на суспільні зрушення стала карикатура. Політичні свободи, які дуже рано завойовувала англійська буржуазія, породжена цим «гра у лібералізм», гласність політичної боротьби зробили гротескне зображення людини інструментом суспільного впливу. Карикатури на короля, його родину, членів парламенту, на побут та звичаї мали велику виховну дію. У творчості Т. Роулндсона (1756–1827) та Д. Гілдрей (1775–1815) карикатура, виконана офортом з акварельною розмальовкою, набуває дійсної художності. Майстер політичної карикатури, Гілдрей використовував гротескні прийоми зображення моделей, сміючись над політичними опонентами.

Мистецтво XVIII ст. завершується творчістю великого іспанця Франсіско Гойї. Воно поєднало усі риси іспанської традиції живопису, національного життя, особливості іспанського характеру. Творчість Гойї обернена до людства, в той же час тісно пов'язана з рідною країною. Власне творчість Гойї — сама революція, її волелюбність, сміливість, сподівання. Його портрети сповнені гордості, темпераменту, просякнуті тривогою за людину (наприклад, картина «Портрет королеви Марії-Луїзи»).

Російське портретне мистецтво розпочинає формуватися у петровську добу. Портретний живопис швидко трансформується від «парсун» XVII ст. до суто портрету. Найвидатніший майстер цього жанру — Іван Нікітін — досяг умовної вершини мистецтва кінця XVIII століття. Рішення в його портретах відрізняються одне від одного, вони враховують особистісні риси моделі (холодного дипломата Г. Головкина, життєрадісного барона С. Строганова, могутнього Петра I тощо). Трагічна доля художника не надала можливості до кінця розкрити свій геній, але його надбання виявилось важливим для подальшого розвитку жанру.

Відомий «Портрет напольного гетьмана» (1680–1742) свідчить про те, що портрет зароджується на тлі парсунного письма, яке поєднує точність деталей з умовною площиною та схематизмом цілого. Такі ж ознаки мають суворі, інколи сатиричні портрети так званої «Серії блазнів» для Преображенського палацу. Але, скоріш, така манера зображення свідчить про певний підсумок розвитку національного живопису, аніж про засвоєння європейських технік.

Окремо можна розглядати творчість Андрія Матвеева (1701–1739), чії видатні здібності портретиста виявилися у відомих роботах майстра — автопортреті з жінкою (1729) та парних портретах Голіциних (1729). Матвеев виявляє «європейську» манеру зображення (оскільки навчався в Амстердамі та Антверпені) та своєрідну художню індивідуальність.

«Народні портрети» Івана Аргунова (найвідоміший «Портрет невідомої в руському костюмі» та ін.) доводять близькість живописної традиції російських митців до коріння національного живопису та вірності принципам класицизму, які поступово стверджуються у цій живописній традиції.

Репрезентативний парадний портрет у Л. Боровіковського, Д. Левицького отримує нове осмислення: за певною ефектністю вбачається дійсна природність моделі, її характеру. Портрети Ф. Рокотова сповнені психологізму, відчуття щонайменшої зміни настроїв людини, що зображується. Глибини та насиченості тонального колориту його картин відповідає глибина емоцій його моделі.

Таким чином, доба Просвітництва, яка сформувалася з 1740-х по 1780-ті, та початок ХІХ століття стали перехідним періодом формування колективної національної ідентичності багатьох народів Європи, що певним чином віддзеркалилося на взаємовідносинах між автором образотворчого витвору та його героєм. Чисельна поява широкої субжанрової номенклатури портретів у європейському мистецтві свідчить, що автор прагнув зафіксувати зміни у структурі громадянського суспільства, що народжувалося. Різні соціальні типи героїв європейського портретного живопису фіксувалися у конфліктному поєднанні колективної національної ідентичності та ідентичності індивідуальної. Звернення до основ, до витоків європейської культури у класицизмі мало повернути автора до нормативного пластичного мислення. Але драматизм і конфліктність романтичних тенденцій, що народжувалися, підвищував прагнення до формування власної індивідуальної ідентичності, до зображення відповідного героя — суспільного діяча, який прагне змінити світ. На перший план автор виводить ідею виховання свого героя. Людина народжується «чистим аркушем», на якому можуть бути накреслені будь-які моральні, соціальні «відомості», важливо лише керуватися при цьому розумом. У ХVІІІ ст. ренесансний ідеал героя був конкретизований, віднайшов в багатьох випадках певний соціальний характер.

Коли ж суспільство стало вимагати нового героїзму та нових суспільних подвигів, були використані старі випробувані формули класицизму, сама абстрактність яких дозволяла користуватися ними для висловлення будь-якого необхідного змісту. Пишні феодальні формули ставали витонченою театральною грою.

Лаконічність класицизму ХVІІІ ст. була не тільки революційним контрастом до пишних формул минулого. Важливим початком в мистецтві ХVІІІ ст. була поява течій, які не мали власної стилістичної формули та не мали потреби в її створенні. Такою течією був сентименталізм, пов'язаний з просвітницькою програмою віри в те, що природі притаманні почуття доброти та чистоти, які вона втрачає з початковим природнім станом.

Головним результатом ХVІІІ ст. було зародження основ художньої культури як системи завдяки загальній долі європейських країн, хоч і у маскарадному костюмі витончених театральних форм. Рококо — породження власне світської культури, церковне мистецтво ХVІІІ ст. залишалося в основі своїй бароковим, воно могло лише відчувати на собі вплив рококо, який свідчив про проникнення елементів світської культури.

Мистецтво XVIII ст. прагне відійти від патетичності репрезентативного, алегорично-вигаданого до «простого», безпосереднього, пов'язаного з людиною. Парадний портрет поступається місцем інтимному, а в Англії виникає синтетичний тип портрету, який взяв від парадних портретів вираз суспільної цінності людини, а від інтимних — інтерес до її індивідуального буття.

Характерна особливість живопису цього періоду — роль ескізу, що істотно зросла з часом. Інколи ескіз якісно перевершував живописне полотно.

Культ відчуттів та культ насолоди, сенсуалізм у сприйнятті були тісно пов'язані у людей XVIII ст. між собою. Гедонізм був певним етичним кредо, свого роду протестом проти релігійно-святенницького розуміння моралі, тому міг бути зрозумілим для просвітителів. Абат Дюбо 1719 року формулює вимоги до смаків свого часу: «Призначення поезії та живопису — торкати та подобатися» [1].

Великі теми, епічність виявлялися чужими для митців майже до кінця XVIII століття. Тяжіння візуального мистецтва до оповідності, літературності можна частково пояснити зближенням його з театром, що було характернішою рисою того часу (розквітом німецької «міщанської драми», «низької» французької комедії Мариво, Бомарше, Шерідана та ін.). У людини XVIII ст. «театральність» асоціювалася з публічністю. Потяг до інсценувань віднайшла продовження у видовищах Великої французької революції.

На тлі революційних подій початку XIX ст. індивідуальна суверенність автора стає практично центральною проблемою мистецтва. Цей перехідний період відрізнявся поступовим ускладненням художнього мислення — як масового, так і індивідуального. Романтизм, який згодом наступив, сполучав спрямованість до безмежної свободи, віддаленість від буденності та мрійливість з тверезою іронією та рефлексією. Суперечливість цієї художньо-стилістичної системи віддзеркалює ті суспільно-політичні та культурні зміни, які відбуваються на зламі двох епох: Нового та новітнього часів. Класична герменевтика вишукувала автора за його твором. Вона висувала проблему «цілісного трактування <...> творчості, яке повинне враховувати як характеристику особистості художника, причому узяті в її розвитку, так і характеристику тих соціокультурних обставин, в яких цей розвиток проходить» [14, с. 7]. При цьому саме на початку XIX ст. у романтизмі уперше більш-менш певно проявилася нова тенденція: потяг до відмови автором від процесу і параметрів соціальної ідентифікації, потяг до отримання свободи як суспільної, так і творчої. Романтизм прагне переглянути доволі схематичну концепцію художньої творчості на користь автора та «проголошує абсолютну його суверенність». Індивідуальне часто розуміється як те, що відрізняється від інших. Але смисл є не тільки у тому, що індивідуальна творчість відрізняється від інших, а насамперед — відрізняється від самого митця, у відмові ідентифікуватися у відповідності із загальними критеріями ідентифікації. Тобто правила узагальненої соціальної ідентифікації для самих митців є чужими. Тобто «зовнішні» соціальні параметри ідентифікації не корелюють із суб'єктною очевидністю, з «внутрішньою» суб'єктністю. І це доводить практика романтичного мистецтва. Ю. В. Романенкова вказує на появу у першій половині XIX ст. «великої кількості позастильових особистостей, які своєю творчістю порушують послідовність <...> процесу: хтось випереджає час, хтось намагається повернути його назад» [12, с. 117].

Зміна акцентів в ідентифікації автора викриває конфліктну ситуацію з формуванням героя у зазначену перехідну добу: ідеалізований класицизмом культурний герой у мистецтві (і у візуальному мистецтві зокрема) потребував психологічних нюансів, складнішої емоційної, а не лише морально-етичної вмотивованості та різноманітніших стосунків з автором, який його породжував.

Література

1. *Алпатов М. В.* Всеобщая история искусств [Текст] : в 3 т. Т. 1. Искусство Древнего мира и Средних веков / М. В. Алпатов. — М. ; Л. : Искусство, 1948. — 388 с. : ил.
2. *Виппер Б. Р.* Проблема реализма в итальянской живописи XVII–XVIII вв. [Текст] / Б. Р. Виппер. — М. : Искусство, 1966. — 276 с. : ил.
3. *Золотов Ю. К.* Латур [Альбом] / Ю. К. Золотов. — М. : Искусство, 1960. — 70 с. : ил.
4. *Золотов Ю. К.* Фрагонар [Альбом] / Ю. К. Золотов. — М. : Искусство, 1959. — 35 с. : ил.
5. *Золотов Ю. К.* Шарден [Альбом] / Ю. К. Золотов. — М. : Искусство, 1962. — 10 с. : ил.
6. *Золотов Ю. К.* Антуан Ватто [Альбом] / Ю. К. Золотов, И. С. Немилова ; авт. вступ. ст. Ю. К. Золотов. — Л. : Аврора, 1973. — 154 с. : ил.
7. *Золотов Ю. К.* Французский портрет XVIII века [Текст] / Ю. К. Золотов. — М. : Искусство, 1968. — 275 с. : ил.
8. *Коваленская Н. Н.* Русский классицизм [Текст] / Н. Н. Коваленская. — М. : Искусство, 1964. — 704 с. : ил.
9. *Лазарев В. Н.* Старые европейские мастера [Текст] / В. Н. Лазарев. — М. : Искусство, 1974. — 306 с. : ил.
10. *Лившиц Н.* Искусство XVIII века [Текст] / Н. Лившиц, Б. Зернов, Л. Воронихина. — М. : Искусство, 1966. — 480 с. : ил.
11. *Пикулев И. И.* Русское изобразительное искусство [Текст] / И. И. Пикулев. — М. : Просвещение, 1977. — 288 с. : ил.
12. *Романенкова Ю. В.* Мировоззренческие универсалии периодов *Stilwandlung* в мировом художественном процессе [Текст] / Ю. В. Романенкова ; ИПСИ АИУ. — К. : Химджест, 2009. — 276 с. : ил.
13. *Хогард У.* Про красу [Текст] : збірка / Уільям Хогард ; пер. з англ. ; упоряд., вступ. ст. і прим. Ф. С. Уманцева. — К. : Мистецтво, 1978. — 224 с. : іл.
14. *Шило А. В.* Портрет и «маска» [Текст] : вопросы теории и методологии / А. В. Шило.— Белгород : Изд-во Белгородск. гос. техн. ун-та, 2014. — 362 с. : ил.
15. Перша стаття: *Сидоренко В. Д.* Культурний герой у візуальному мистецтві доби Просвітництва [Текст] / В. Д. Сидоренко // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : [зб. наук. праць] / ХДАДМ. — Х. : ХДАДМ, 2015. — Вип. 1 : Мистецтвознавство. — С. 102–107.

**Сидоренко В. Д. Культурний герой у візуальному мистецтві доби Просвітництва —
початку ХІХ століття (стаття друга)**

Анотація. Аналізуються особливості парадигми культурного героя у візуальному мистецтві Європи доби Просвітництва — початку ХІХ століття. Автор доходить висновку, що розширення суспільних меж у 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. Рациональне 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, початок ХІХ століття.

**Сидоренко В. Д. Культурний герой в візуальному мистецтві епохи Просвітництва —
початку ХІХ століття (стаття друга)**

Анотація. Аналізуються особливості парадигми культурного героя в візуальному мистецтві Європи епохи Просвітництва — початку ХІХ століття. Автор доходить висновку, що розширення суспільних меж у 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. Рациональне 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.

Ключевые слова: культурный герой, эпоха Просвещения, визуальное искусство Европы, начало XIX века.

**Sydorenko Victor. Cultural Hero in Visual Arts Enlightenment —
early XIX century (second article)**

Summary. Specific features Cultural Hero paradigm in visual arts European Enlightenment — the beginning of the XIXth. The author concludes that the expansion of the boundaries of public art coincides with the process of the transformation of its national boundaries. Shown that the activation of regulatory trends with classic type of plastic thinking and focus on a collective artistic identity was related to new social conditions, penetration into new social ideology of aesthetic criteria that were formed under the influence of a third state. Rational thinking philosophy of the Enlightenment was rotated against hedonism, superficiality and irrationality Rococo. Age of Enlightenment figure found idealistic hero, his character and emotion. The author describes the hero as integrity in life, gives it the features of significance, severity, emphasizes its character and individualism.

Keywords: Cultural Hero of the Enlightenment era, visual art in Europe, the beginning of the XIXth.