

Міністерство освіти і науки України

Полтавський державний педагогічний університет
імені В.Г.Короленка

Психолого-педагогічний факультет

Кафедра культурології

Олександр Лук'яненко

ПЕРЕХРЕСТЯ СТИЛІВ ТА ЕПОХ:

**культура, побут та стиль життя
населення країн Європи та Америки
кінця ХІХ – початку ХХ століть**

Полтава
2009

ББК 71.3(0)
УДК 008:316.728(09)(44)(450)(430)(73)«18-19»
Л 84

Рецензенти:

Руденко Т.Я., кандидат архітектури, доцент кафедри культурології Полтавського державного педагогічного університету імені В.Г. Короленка.

Вертій О.І., кандидат філологічних наук, доцент кафедри педагогіки, психології та методики початкового навчання Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка

Артюх В.О., кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії Сумського державного університету.

Рекомендовано до друку вченою радою Полтавського державного педагогічного університету імені В.Г. Короленка. Протокол № 10 від 26 березня 2009 року

Лук'яненко О.В. ПЕРЕХРЕСТЯ СТИЛІВ ТА ЕПОХ: культура, побут та стиль життя населення країн Європи та Америки кінця ХІХ – початку ХХ століть: Матеріали до лекційних та практичних занять / Олександр Вікторович Лук'яненко. – Полтава: «Друкарська майстерня», 2009. – 107 с.

У матеріалах подано короткий аналіз основних тенденцій розвитку культури Франції, Італії, Німеччини та США у так звану добу «висхідного розвитку капіталізму». На основі багатого ілюстративного матеріалу, автором робиться спроба передати дух епохи, показати основні фактори, що впливали на формування образу країн як у суспільній свідомості їхніх громадян, так і на міжнародній арені. Брошура буде корисна студентам, викладачам вищих навчальних закладів під час вивчення курсів культурології, історії зарубіжної культури, нової історії країн Європи та Америки, а також працівникам музеїв, культурологам, учителям середніх шкіл тощо.

© Лук'яненко О.В.

Науково-популярне видання

**Лук'яненко
Олександр Вікторович**

ПЕРЕХРЕСТЯ СТИЛІВ ТА ЕПОХ:

**культура, побут та стиль життя населення
країн Європи та Америки
кінця ХІХ – початку ХХ століття**

(матеріали до лекційних та практичних занять)

Комп'ютерний набір та верстка: Олександр Лук'яненко
Літературне редагування: Олексій Вертій

Здано до набору: 23.02.2009
Підписано до друку: 26.03.2009
Формат: 60x84/16. Папір офсетний
Ум.-друк. арк. 3,5
Вид. № 458. Наклад 100 прим.

Видавець: ПП Шевченко Р.В.
Свідоцтво про реєстрацію:
ДК № 1139 від 04.12.2002 р.

Віддруковано: «Друкарська майстерня»,
м.Полтава,
вул. Остроградського, 2
тел. 50-27-08

114. Шапиро Ю.Г. Эдуард Мане (1832-1883) / Ю.Г.Шапиро // 50 кратких биографий мастеров западно-европейского искусства XIV-XIX веков. – Л.: Советский художник, 1968. – С.243-249.
115. Шейко В.М. Гаврюшенко О.А., Кравченко О.В. Історія художньої культури: Західна Європа XIX-XX століття: Підручник. / Василь Михайлович Шейко, Олександр Анатолійович Гаврюшенко, Олександр Васильович Кравченко– Х.: ХДАК, 2001. – 208 с.
116. Ширяев М.Н. Ребусы, головоломки, задачи об искусстве. / Михаил Николаевич Ширяев.– Алма-Ата: Изд-во: Фнер, 1984. – 50 с.
117. Эврен И.В. Архитектура Франции / И.В. Эврен // Всеобщая история архитектуры. Т.10. Архитектура XIX – начала XX веков. – М.: Стройиздат, 1972. – С.168-218.
118. Яворская Н.В. Западноевропейское искусство XIX века / Нина Викторовна Яворская.– М.: Изд-во Академии Художеств СССР, 1962. – 80 с.
119. Ewen D. The history of the philharmonic is the history of Music in America / David Ewen // Culture, arts and recreation. England, USA. XXth century / A reader for students / Edited by I.N. Gilinsky (Editor-in-chief), N.N. Zelenetsky, P.A. Ryutin. – Leningrad, 1974. – P.260-262.
120. Machlis J. American composers at the opening of the 20th century / Joseph Machlis // Culture, arts and recreation. England, USA. XXth century / A reader for students / Edited by I.N. Gilinsky (Editor-in-chief), N.N. Zelenetsky, P.A. Ryutin. – Leningrad, 1974. – P.243-244.
121. Machlis J. Charles Ives / Joseph Machlis // Culture, arts and recreation. England, USA. XXth century / A reader for students / Edited by I.N. Gilinsky (Editor-in-chief), N.N. Zelenetsky, P.A. Ryutin. – Leningrad, 1974. – P.246-249.

ЗМІСТ

Вступне слово.....	5
Розділ І.	
Специфіка розвитку світової культури на межі століть.....	11
Розділ ІІ.	
Франція: від войовничої Маріанни до тендітної Мадемуазель.....	11
2.1. Традиційна Франція у творчості у творчості Паризького Салону.....	11
2.2. Французькі митці у боротьбі з салонною помпезністю: витоки реалізму.....	17
2.3. Коли малюєш враження: злет і занепад імпресіонізму.....	23
2.4. Пошуки себе у світі: шляхи постімпресіоністів.....	32
2.5. Повернення до природи: виклики модерну.....	38
2.6. Від сцени до телекамери: історія французького кінематографу.....	43
2.7. Образ міста на межі століть: Пекельна брама чи Новий Єрусалим?	47
2.8. Чим зайняти вільний час у добу нестримного руху: від вішалки до вуличної прогулянки на межі століть.....	55
Розділ ІІІ.	
Італія у коловороті історії: колиска мистецького духу чи творча периферія Європи?	60
3.1. Італійська пристрасть у фарбах: від почуття вічності до почуття духу.....	62
3.2. Італія на межі століть: чи зміг Верді об'єднати країну краще від політиків?	68

Розділ IV.	
«Bluhe Deutches Faterland!»: народження нового німецького духу.....	70
Розділ V.	
Сполучені Штати Америки: від «хатинки дядечка Тома» до чиказьких хмарочосів.....	77
Список використаних джерел та літератури.....	96

во 19 века / Под общ. ред. Ю.Д. Калпинского, Н.В. Яворской. – М.: Госиздат. «Искусство», 1964. – С.394-412.

104. Чегодаев А.Д. Искусство США 1675-1975: Живопись. Архитектура. Скульптура. Графика / Андрей Дмитриевич Чегодаев.– М.: Искусство, 1976. – 88 с.

105. Чегодаев А.Д. Статьи об искусстве Франции, Англии, США 18-20 веков. / Андрей Дмитриевич Чегодаев – М.: Искусство, 1978. – 267 с.

106. Чернышева М.Л. Город «растворённого человека» и модели мироздания в непреложности его бытия. Парижский случай Писсарро / М.Л.Чернышева.// Город и искусство: субъекты социокультурного диалога [сост. Степушна Т.В]. – М.: Наука, 1996. – С.241-245.

107. Чечот И.Д. Творчество Ганса фон Маре. От классического искусства к современному / И.Д.Чечот // Проблемы изобразительного искусства XIX столетия / Межвузовский сборник под ред. д-ра искусствоведения Н.Н. Калитиной, к. искусствоведения И.Д. Чечота. Вып. №4. – Ленинград: Изд-во Ленинградского унта, 1990. – С.171-232.

108. Шапиро Ю.Г. Густав Курбе (1819-1877) / Ю.Г.Шапиро // 50 кратких биографий мастеров западно-европейского искусства XIV-XIX веков. – Л.: Советский художник, 1968. – С.229-234.

109. Шапиро Ю.Г. Клод Мане (1840-1926) / Ю.Г.Шапиро // 50 кратких биографий мастеров западно-европейского искусства XIV-XIX веков. – Л.: Советский художник, 1968. – С.249-254.

110. Шапиро Ю.Г. Огюст Ренуар (1841-1919) / Ю.Г.Шапиро // 50 кратких биографий мастеров западно-европейского искусства XIV-XIX веков. – Л.: Советский художник, 1968. – С.255-261.

111. Шапиро Ю.Г. Огюст Роден (1840-1917) / Ю.Г.Шапиро // 50 кратких биографий мастеров западно-европейского искусства XIV-XIX веков. – Л.: Советский художник, 1968. – С.268-274.

112. Шапиро Ю.Г. Оноре Домье (1808-1879) / Ю.Г.Шапиро // 50 кратких биографий мастеров западно-европейского искусства XIV-XIX веков. – Л.: Советский художник, 1968. – С.235-242.

113. Шапиро Ю.Г. Эдгар Дега (1834-1917) / Ю.Г.Шапиро // 50 кратких биографий мастеров западно-европейского искусства XIV-XIX веков. – Л.: Советский художник, 1968. – С.262-267.

91. Словарь искусств. – М.: Внешсигма, 1996. – 536 с.
92. Соколова М.В. Мировая культура и искусство: Учеб. пособ. для студ. высш. учеб. заведений / Марина Валентиновна Соколова. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Изд. центр «Академия», 2006. – 368 с.
93. Соколова Т.М. Орнамент – почерк эпохи / Татьяна Михайловна Соколова– Ленинград: Изд-во «Аврора», 1972. – 176 с.
94. Степун Ф.А. Освальд Шпенглер и Закат Европы // Освальд Шпенглер и конец Европы. / Ф.А. Степун.– М.: Книгоиздательство «Берег», 1922. – С.3-22.
95. Табуре Т. Клод Моне / Т.Табуре // La Vie Moderne. – 12.06.1880. // Импрессионизм. Письма художников. Воспоминания Дюран-Рюэля. Документы / Пер. с фр. П.В. Меликовой. – Ленинград: Изд-во Искусство, 1969. – С.365-366.
96. Тесленко Л.Г. У світі мистецтва. / Лариса Григорівна Тесленко– Полтава: Дивосвіт, 2002. – 144 с.
97. Тихомиров А. Искусство Италии / А.Тихомиров // Всеобщая история искусств в 6 т. – Т.5. Искусство 19 века / Под общ. ред. Ю.Д. Калпинского, Н.В. Яворской. – М.: Госиздат. «Искусство», 1964. – С.316-326.
98. Томас Эдиссон. // Харт М.Х. 100 великих людей / Майкл Харт. – М: Вече, 1998. – С.206-209
99. Трофименков М.С. Эволюция французской исторической живописи в XIX веке / М.С. Трофименков.// Проблемы изобразительного искусства XIX столетия / Межвузовский сборник под ред д-ра искусствоведения Н.Н. Калитиной, к. искусствоведения И.Д. Чечота. Вып. №4. – Ленинград: Изд-во Ленинградского ун-та, 1990. – С.116-132.
100. Франция // Искусство стран и народов мира. Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство / Главн. ред. Б.В. Иогансон. – М.: Советская энциклопедия, 1962. – Т.5. Финикия-Япония, 1981. – С. 52-219.
101. Футлик Л. Беседы об искусстве / Л.Футлик. – Пермь: Обл. дом парт. творчества, 1958. – 80 с.
102. Хомуцкий Н.Ф. Новейшая зарубежная архитектура (архитектура капиталистических стран с середины XIX века): Учебное пособие по курсу «История архитектуры» для специальности 1201. / Н.Ф. Хомуцкий– Ленинград, 1971. – 78 с.
103. Чегодаев А. Искусство Соединённых Штатов Америки / Андрей Чегодаев // Всеобщая история искусств в 6 т. – Т.5. Искусст-

ВСТУП

Доволі часто вивчення культури окремої доби у вузах не мистецького спрямування відбувається, м'яко кажучи, поверхово. Ознайомлення з категоріальним апаратом, задиктовка найбільш відомих прізвищ з усним посиленням на роботи майстрів зазвичай і завершують знайомство студентів з характеристиками культурного життя запропонованого періоду.

На наше глибоке переконання, запам'ятатися і знадобитися у майбутньому може лише те, що було пропущене не лише крізь сферу раціонального сприйняття дійсності, але обов'язково «осмислене» почуттями.

Вашій увазі пропонуються матеріали до лекційних та практичних занять, які становлять спробу передати дух епохи, крізь призму культури. Соціальні, політичні, економічні потрясіння, зміни державного ладу, кризи суспільної свідомості: все це так чи інакше впливало на розвиток мистецтва і, разом з тим, змінювалося саме під тиском мистецьких інновацій.

На підставі положення про системність історичного процесу, ми дійшли переконання, що культура, мистецтво, духовне життя та побут населення країн Європи та Америки кінця XIX – початку XX століття були нерозривно пов'язані одне з одним. Тому ми намагатимемося продемонструвати взаємозбагачувальний вплив кожної з названих складових.

Наукова розвідка пройшла апробацію під час вивчення курсу «Нова історія країн Європи та Америки» зі студентами III курсу історичного факультету Полтавського державного педагогічного університету імені В.Г. Короленка в лютому 2009 року. Тому ми можемо рекомендувати використання матеріалів розвідок у практиці. З огляду на це маємо прокоментувати специфіку даних матеріалів.

Теоретичні пошуки вимагають глибшого з'ясування проблемних системотворчих питань, публічне ознайомлення з ними (а тим більше лекція), мають бути більш динамічними, цікавими такими, що сформулюють структуровані знання.

Для читання лекції пропонуємо використовувати увесь матеріал, за винятком виділених підкресленням уривків: вони змістовно доповнюють теоретичну частину, але переобтяжують слухача. Тому до них доцільніше повертатися під час самотійної роботи з матеріалами чи то для уточнення та кореляції знання. Іншою специфікою матеріалів є використання мультимедійної презентації, що замінює собою ілюстративний матеріал до наукових видань чи то наочний для читання лекції. Створення відчуття присутності у згадуваних часах неможливе без візуального впливу. Тому лекційний курс варто обрамити відповідним ілюстративним матеріалом, який би не дублював, а доповнював лекцію, даючи можливість перевірити відповідність створюваного образу реальності. Тому у тексті подані посилання на слайди-картинки з відповідними ілюстраціями у додатку на електронному носіїві - презентації у форматі PowerPoint.

Посилання на слайд подані у круглих дужках із зазначенням номеру слайду у тих місцях, де доцільно робити зміну фонового малюнка чи зображення.

До теоретичних положень поданий розроблений варіант робочого зошита, який має допомогти у разі використання тексту матеріалів для читання лекцій. Він відповідає структурі матеріалів, даючи можливість слухачам занотовувати найбільш необхідні дані, не перевантажуючи пам'ять теорією та додатковими, ілюстративними даними. Робочий зошит є необхідним доповненням з огляду на саму специфіку теми «Культура», що вимагає постійного переключення уваги та пам'яті від слухової до зорової, а тому значно спрощує процес сприйняття нового матеріалу.

Подані матеріали не претендують на всеосяжність, а лише дають змогу окреслити основні віхи формування способу життя народів у ХХІ столітті, які почали формуватися у добу колосальних змін, на межі ХІХ-ХХ століть.

80. Петкова С.М. Справочник по мировой культуре и искусству / Светлана Михайловна Петкова. – Р-на-Дону: Феникс, 2006. – 507 с.
81. Пилипенко А.А. Городской миф о городе (в эволюции художественного сознания и городского бытия) / А.А. Пилипенко // Город и искусство: субъекты социокультурного диалога / Сост. Степушина Т.В. – М.: Наука, 1996. – С.39-48.
82. Писсаро К. Письмо сыну, Они, 20.02.1883 / Камиль Писсаро // Мастера искусства об искусстве. Т.5 ч.1 – М: Изд-во «Искусство», 1969. – С.64.
83. Писсаро К. Письмо сыну, Они, 28.12.1883 / Камиль Писсаро // Мастера искусства об искусстве. Т.5 ч.1 – М: Изд-во «Искусство», 1969. – С.70-71.
84. Писсаро К. Письмо сыну, Руан, 19.08.1898 / Камиль Писсаро // Мастера искусства об искусстве. Искусство конца ХІХ – начала ХХ века. Т.5 ч.1 / Под ред. И.Л. Маца, Н.В. Яворской. – М: Изд-во «Искусство», 1969. – С.78-79.
85. Плаксина Э.Б. История костюма. Стили и направления: Учебное пособие для студентов учреждений среднего профессионального образования / Э.Б. Плаксина, Л.А. Михайловская, В.П. Попов. Под ред Э.Б. Плаксиной. – М.: Изд. центр «Академия», 2004. – 224 с.
86. Регамэ С.К. Методический поход к оценке градостроительственной застройки ХІХ-ХХ вв. / С.К. Регамэ // Архитектурное наследие конца ХІХ – начала ХХ века и его роль в современном градостроительстве. Материалы республиканской конференции, проведённой в Таллинне 29 июня – 1 июля 1983 г. / Сост. к.арх. О.Коченовский. – Таллинн: Валгус, 1985. – С.147-163.
87. Рейтерсверд О. Импрессионисты перед публикой и критикой [пер. со шведского Ф.Шаргородской] / Автор вступ. статьи Б.Зернов. / Оскар Рейтерсверд. – М.: Искусство, 1974. – 300 с.
88. Ренуар О. Письмо Дюрану-Рюэли. Алжир, март 1881 г. / Огюст Ренуар // Импрессионизм. Письма художников. Воспоминания Дюран-Рюэля. Документы / Пер с фр. П.В. Меликовой. – Ленинград: Изд-во «Искусство», 1969. – С.95.
89. Ренуар О. Из высказываний / Огюст Ренуар // Мастера искусства об искусстве. Т.5 ч.1 – М: Изд-во «Искусство», 1969. – С. 134-136.
90. Савицкая Ю.Ю. Архитектура Великобритании / Ю.Ю. Савицкая // Всеобщая история архитектуры. Т.10. Архитектура ХІХ – начала ХХ веков. – М.: Стройиздат, 1972. – С.137-167.

- Светлов И.Е., Федотова В.Н., Чудинов И.А. – М.: Рос. науч.-исслед. ин-т культуры и природного наследия, 1996. – С.51-72.
68. Кузьмина М., Тихомиров А. Искусство Германии / М.Кузьмина, А.Тихомиров // Всеобщая история искусств в 6 т. – т.5. Искусство 19 века / Под общ. ред. Ю.Д. Калпинского, Н.В. Яворской. – М.: Госиздат. Искусство, 1964. – С.258-290.
69. Литвин М.К. Чи знаєте Ви про мистецтво? / Микола Кузьмич Литвин. – К.: Радянська школа, 1971. – 112 с.
70. Мане Э. Письмо жене 19.11.1870 / Эдуард Мане // Мастера искусства об искусстве. Т.5 ч.1 – М: Изд-во «Искусство», 1969. – С. 24.
71. Мане Э. Письмо жене 23.11.1870 / Эдуард Мане // Мастера искусства об искусстве. Т.5 ч.1 – М: Изд-во «Искусство», 1969. – С. 24.
72. Мане Э. Письмо перфекту Парижа 1879 / Эдуард Мане // Мастера искусства об искусстве. Т.5 ч.1 – М: Изд-во «Искусство», 1969. – С. 27.
73. Марков Б.В. Культура повседневности. Учебное пособие. / Борис Васильевич Марков– СПб: Питер, 2008. – 352 с.
74. Мастера архитектуры об архитектуре. Зарубежная архитектура конца XIX-XX веков / Сост. и ред. А.В. Иконников. – М.: Искусство, 1972. – 591 с.
75. Матусовская Е.М. Американские «примитивисты» XVII-XIX веков / Е.М. Матусовская // Античность. Средние века. Новое время. Проблемы искусства. – М.: Наука, 1977. – С.190-216.
76. Мидан Жан-Поль. Модерн. Франция / Пер. в фр.: Т.Золотова, Е.Грановская. –М.: Магма, 1999. – 174 с.
77. Недошавин Г.А. К вопросу о специфике содержания и формы искусства / Г.А. Недошавин // Материалы по теории и истории искусства. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1956. – С. 3-25.
78. Опочинская А.И., Эрн И.В., Бирюкова Н.Ю., Стародубцева В.В. Архитектура, изобразительное и декоративно-прикладное искусство Франции 1780 гг. – 20 века / А.И. Опочинская, И.В. Эрн, Н.Ю. Бирюкова, В.В. Стародубцева. // Искусство стран и народов мира. Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство / Главн. ред. Б.В. Иогансон. – М.: Советская энциклопедия, 1962. – Т.5. Финикия-Япония, 1981. – С. 117-154.
79. Орвіл (1871-1948) та Уїлбур (1867-1912) Райт // Харт М.Х. 100 великих людей. – М: Вече, 1998. – С. 156-161

РОЗДІЛ І

СПЕЦИФІКА РОЗВИТКУ СВІТОВОЇ КУЛЬТУРИ НА МЕЖІ СТОЛІТЬ (слайд 1)

(Слайд 2) Кінець XIX – початок XX століття – доба висхідного розвитку капіталізму... З ним асоціюється доба кардинальних змін в житті планети. Цей період був буремним не лише для політиків та державних діячів.

На розвиток культури, способу життя людей впливали безліч чинників: технічний переворот, індустріалізація, ліберальний рух, революційні та національно-визвольні рухи в колоніях. Взнаки давалися відкриті розходження між ідеалом та дійсністю [50, С.45].

(Слайд 3) Криза культури дала привід Освальду Шпенглеру готувати суспільну свідомість до «кінця Європи». Його епоха мала багато спільного з епохою елліністичною. Добою еллінів закінчилася антична культура: їй була притаманна взаємодія західної та східної культур, зустріч та зближення всіх рас, універсалізація цивілізації. На кінець XIX – початок XX століття цивілізація Заходу почала стрімко впливати на цивілізацію Сходу. У духовних шуканнях доби відбувається синкретизм різновекторних світоглядів. У цей час так само народжується воля до світового об'єднання, що знаходить себе у соціалізмі та імперіалізмі.

На кінець XIX століття можна було знову бачити, як чергувалися «денні» та «нічні» епохи. Елліністична епоха була переходом від «денного» світла античності до «ночі» середньовіччя. На кінець XIX століття Європа стояла на межі «ночі». «День» нової історії закінчувався. Гаснуло світло раціоналізму. Наставав «вечір». А Шпенглер бачив ознаки початку заходу сонця [80]....

(Слайд 4) Переоцінка існуючих цінностей у центрі культури поставила людину. Це явище стало відоме як «антропологічний поворот». Людина стала розглядатися у зовсім інших аспектах, виходячи з яких до цього на неї навіть не дивив-

лися. Еміль Дюркгейм дивився на людину як на Homo duplex – істоту психічної та соціальної реальності. Інший філософ – М.Мосс – пропонував розглядати людину як єдність трьох частин – тіла, духу та соціального середовища.

(Слайд 5) Домінування антропологічного фактору вплинуло на формування ціннісних орієнтирів людства кінця XIX століття. «Криза культурного світу» та олюднення культури зробили необхідним повернення назад до витоків того, що розумілося під європейською культурою як такою. Безумовні переваги у зверненні до минулого належали епосі Античності та Відродженню.

(Слайд 6) Особливе місце у мистецтві починає займати образ, що повернув цінність естетики людського тіла. Так, саме у мистецтві гостро відчувався зв'язок розглядуваного нами періоду з Античністю та Відродженням, бо, як писав свого часу про епоху Античності Олексій Лосєв, «постійною моделлю тут було не що інше, як людське тіло. Воно, взяте як виражене в ідеалі життя, і було моделлю будь-якої краси». Цей факт призвів до народження думки, що все мистецтво XIX століття насправді було не новаторством, а стилізацією мистецтва епохи відродження [53, С.141].

Розглядуваний нами період недаремно називають епохою експериментів. Це був час невпинного експериментування. Митці намагалися знайти нове, перевірити його вплив «на собі та оточуючих». Це доба експериментального роману, театру, малярства та музики. Саме в цей час відбувається онаукювання мистецтва через експерименти з кольором (фовізм, який можна з великою долею впевненості назвати мистецтвом свободи кольору), експериментів з формою (кубізм (у якому предмети розкладали на елементи, футуризм (у якому статичність протиставлявся динамізму), через абстрактні форми супрематизму); і, зрештою, це експерименти з предметністю абстракціонізму [13, С.10].

Кінець XIX століття – час повернення динаміки в життя людей. Науково-технічний прогрес показав, що «статичне буття» мистецтва закінчилося, разом зі старим світосприйнят-

59. Келлер Б.Б., Иванова Е.К. Архитектура США / Б.Б. Келлер, Е.К. Иванова // Всеобщая история архитектуры. Т.10. Архитектура XIX – начала XX веков. – М.: Стройиздат, 1972. – С.371-413.
60. Келлер Б.Б., Кириченко Е.И., Костеневич А.Г., Кантор А.М. Соединённые Штаты Америки / Б.Б. Келлер, Е.И. Кириченко, А.Г. Костеневич, А.М. Кантор // Искусство стран и народов мира. Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство / Главн. ред. Б.В. Иогансон. – М.: Советская энциклопедия, 1962. – Т.4. Руанда и Бурунди - Филиппины, 1978. – С. 209-288.
61. Келлер Б.Б., Сильверсван Е.Н., Либман Н.М. Архитектура, изобразительное и декоративное искусство Германии 20 века / Б.Б. Келлер, Е.Н. Сильверсван Е.Н., Н.М.Либман Н.М. // Искусство стран и народов мира. Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство / Главн. ред. Б.В. Иогансон. – М.: Советская энциклопедия, 1962. – Т.1. Австралия-Египет, 1962. – С. 484-499.
62. Кинжалов Р.В. Америка / Р.В. Кинжалов // Искусство стран и народов мира. Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство / Главн. ред. Б.В. Иогансон. – М.: Советская энциклопедия, 1962. – Т.1. Австралия-Египет, 1962. – С. 86-87.
63. Колпинский Ю. Искусство Франции от парижской Коммуны до 1890-х годов / Юрий Колпинский // Всеобщая история искусств в 6 т. – Т.5. Искусство 19 века / Под общ. ред. Ю.Д. Калпинского, Н.В. Яворской. – М.: Госиздат. «Искусство», 1964. – С.80-114.
64. Конен В. Об истоках рок-музыки / В. Конен // Классическое и современное искусство Запада. Мастера и проблемы: Сборник статей. – М.: Наука, 1989. – С.191-204.
65. Костеневич А. Живопись Жоржа Руо (1871-1958) / А. Костеневич // Искусство Франции XV-XX веков: Сборник статей. – Л.: Изд-во «Аврора», 1975. – С.159-191.
66. Кочетова Е.В. Взаимодействие сценического и изобразительного искусства в Англии на рубеже 19-20 вв. Автореферат ... к. искусствоведения. – 17.00.01. – театральное искусство / Елена Владимировна Кочетова. – М.: 1983. – 24 с.
67. Кудрявцева С.В. Роль природных факторов и природного наследия в итальянском искусстве XIX века / С.В. Кудрявцева // География искусства. Сборник статей. Веденин Ю.А., Белоусов С.П., Егорова В.Н., Кудрявцева С.В., Лавренова О.А., Попова И.В.,

50. Історія світової культури. Програма та навчально-методичні матеріали до курсу / Харківська державна академія культури. Укладач: Олександр Анатолійович Гаврюшко, Василь Миколайович Шейко. – Х.: ХДАК, 2006. – 121 с.
51. Казиник М.С. Тайны гениев. / Михаил Семёнович Казиник. – Х.: Фактор, 2008. – 304 с.
52. Калитина Н.Н. Некоторые вопросы творчества Жана-Франсуа Милле / Н.Н. Калитина // История искусств: Учёные записки. Вып. 29. №252. – Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1958. – С.214-160.
53. Калитина Н.Н. Французская живопись XIX века и искусство итальянского возрождения / Н.Н. Калитина // Проблемы изобразительного искусства XIX столетия / Межвузовский сборник под ред. д-ра искусствоведения Н.Н. Калитиной, к. искусствоведения И.Д. Чечота. Вып. №4. – Ленинград: Изд-во Ленинградского ун-та, 1990. – С.133-143.
54. Кантор К.М. Тысячеглазый Аргус / Карл Моисеевич Кантор. – М.: Советский художник, 1990. – 200 с.
55. Кацнельсон Р.А. Архитектура Италии / Р.А. Кацнельсон // Всеобщая история архитектуры. Т.10. Архитектура XIX – начала XX веков. – М.: Стройиздат, 1972. – С.346-357.
56. Кацнельсон Р.А., Смирнова И.А., Маркузон В.Ф., Опочинская А.И. Архитектура и изобразительное искусство Италии 20 века / Р.А. Кацнельсон, И.А. Смирнова, В.Ф. Маркузон, А.И. Опочинская // Искусство стран и народов мира. Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство / Главн. ред. Б.В. Иогансон. – М.: Советская энциклопедия, 1962. – Т.5. Финикия-Япония, 1981. – С. 279-286.
57. Кацнельсон Р.А., Херсонская Е.Л., Маркузон В.Ф., Опочинская А.И. Архитектура и изобразительное искусство Италии 19 века / Р.А. Кацнельсон, Е.Л. Херсонская, В.Ф. Маркузон, А.И. Опочинская // Искусство стран и народов мира. Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство / Главн. ред. Б.В. Иогансон. – М.: Советская энциклопедия, 1962. – Т.5. Финикия-Япония, 1981. – С. 275-278.
58. Келлер Б.Б. Архитектура Германии / Б.Б. Келлер // Всеобщая история архитектуры. Т.10. Архитектура XIX – начала XX веков. – М.: Стройиздат, 1972. – С.219-241.

тя. Митці починають по-новому дивитися на світ: на їхніх полотнах стає очевидним те, що майстри починають намагатися зобразити не лише те, ЩО вони бачать, а й те, ЯК вони це бачать [92, С.335].

(Слайд 7) Ми повинні розуміти, що мистецтво – це творча діяльність, що несе у собі специфічні риси епохи і може бути ілюстрацією – «дзеркалом» – цілого історичного періоду. Як писав у своїх листах сину французький живописець Каміль Піссарро: «Пам'ятай, велика помилка думати, що мистецтво не пов'язане з епохою» [84, С.79]

Ми спробуємо віднайти той «аромат епохи», притаманний тільки їй «духовний стан». Для цього варто зрозуміти, що будь-який історичний період – це єдина система, у якій взаємопов'язані такі різні та схожі явища як філософія, релігія, соціальні та політичні процеси.

Ще з часів Платона на мистецтво покладалася первинна неестетична функція, а функція виховання свідомих громадян, сповнених доблесті та гідності. З ним погоджувався вітчизняний психолог Л.С. Виготський: «мистецтво є найважливішою концентрацією всіх біологічних і соціальних процесів особистості у суспільстві, що воно є способом врівноваження людини зі світом у найкритичніші і найвідповідальніші миттєвості життя. І це докорінно спростовує погляд на мистецтво як на прикрасу» [26, С.341]

Погодимось з тим, що мистецтво має вплив на формування світоглядних позицій поколінь. Недаремно сильні світу цього його розглядали як один з видів зброї, намагаючись забезпечити себе від проявів вільнодумства в часи їхнього правління (англійська монархія ненавиділа Дж. Чоссера, а нововоспечена англійська республіканська влада – Лільберна).

Намагання відірватись від проблем світу було передовою проблемою кінця XIX – початку XX століття. Перші економічні кризи перевиробництва, початок імперіалістичних воєн, утвердження культу капіталу не могло не викликати бажання забутись.

Але все це буде пізніше, коли хвиля нового світосприйняття поглине творчу еліту старої Європи.

Виокремимо основні риси розвитку мистецтва на межі XIX-XX століть:

- 1) криза класичного світосприйняття та ідея «присмерку Європи»;
- 2) прискорення життя через НТР;
- 3) олюднення мистецтва та повернення до ідейних витоків доби Відродження та Античного світу;
- 4) початок доби експериментів у мистецтві;
- 5) зміна тлумачення ролі мистецтва від передачі образу до передачі реальних почуттів.

38. Зернов Б. Андре Дерен и его картины в собраниях советских музеев / Борис Зернов // Искусство Франции XV-XX веков: Сборник статей. – Л.: Изд-во «Аврора», 1975. – С.192-220.
39. Зернов Б.А. Творчество Дега и внефранцузская художественная традиция / Б.А. Зернов // Проблемы изобразительного искусства XIX столетия / Межвузовский сборник под ред. д-ра искусствоведения Н.Н. Калитиной, к. искусствоведения И.Д. Чечота. Вып. №4. – Ленинград: Изд-во Ленинградского ун-та, 1990. – С.151-171.
40. Зимненко В.М. Искусство и жизнь. / В.М. Зимненко – М.: Изд-во Академии Художеств СРСР, 1961. – 60 с.
41. Золя Э. Натурализм в Салоне / Эмиль Золя./ Le Voltair – 18-22.06.1880 // Импрессионизм. Письма художников. Воспоминания Дюран-Рюэля. Документы / Пер. с фр. П.В. Меликовой. – Ленинград: Изд-во Искусство, 1969. – С.331-355.
42. Извергина А. Страницы из истории импрессионизма / А.Извергина // Импрессионизм. Письма художников. Воспоминания Дюран-Рюэля. Документы / Пер с фр. П.В. Меликовой. – Ленинград: Изд-во Искусство, 1969. – С.5-16.
43. Извергина А.Н. Творчество Теодора Руссо и проблема французского реалистического пейзажа XIX века / А.Н Извергина. // Западноевропейское искусство: Труды Государственного Эрмитажа. – М.: Искусство, 1956. – С.5-33.
44. Ильина Т.В. История искусств. Западно-европейское искусство: Учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности «Журналистика» / Татьяна Валерьевна Ильина.– М.: Высш. школа, 1983. – 317с.
45. Искусство нового времени: опыт культурологического анализа [отв. ред Д.А. Кривцун]. – СПб.: Изд-во «Алтея», 2000. – 316 с.
46. История европейского искусствознания. Вторая половина XIX века. В 2 кн. Кн.1. – М.:Наука, 1969. – 332 с.
47. История европейского искусствознания. Вторая половина XIX – начало XX века. В 2 кн. Кн.1. – М.:Наука, 1969. – 472 с.
48. Италия // Искусство стран и народов мира. Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство / Главн. ред. Б.В. Иогансон. – М.: Советская энциклопедия, 1962. – Т.2. Замбия-Мозамбик, 1965. – С. 211-339.
49. Итальянское искусство // Словарь искусств. – М.: Внешсигма, 1996. – С.181-182.

23. Вольтинский Л. Винсент / Леонид Вольтинский // В мире прекрасного. – М.: Изд-во «Правда», 1967. – С.60-65.
24. Воркунова Н.И. Афиши Тулуз-Лотрека / Н.И. Воркунова // От Эпохи Возрождения к XX веку. Проблемы зарубежного искусства. Сб. статей в честь Бориса Робертовича Виппера к 75-летию. – М.: Изд-во Академии Наук СССР. – 1963. – С.216-242.
25. Воркунова Н.И. Образы цирка в творчестве Тулуз-Лотрека / Н.И. Воркунова // Искусство Запада: Живопись. Скульптура. Архитектура. Театр. Музыка: Сб. статей. – М.: Изд-во «Наука», 1971. – С.211-232.
26. Выготский Л.С. Психология искусства / Лев Семёнович Выготский. – М.: Искусство, 1964. – 392 с.
27. Гаков В. XX век: хроники человечества / Владимир Гаков. – М.: ОЛМА ПРЕСС, 2002. – 632 с.
28. Германия // Искусство стран и народов мира. Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство / Главн. ред. Б.В. Иогансон. – М.: Советская энциклопедия, 1962. – Т.1. Австралія-Египет, 1962. – С. 431-520.
29. Гнедич П.П. История искусств: Зодчество. Живопись. Ваяние. В 3-х т. Т3 / Предисл. и комментарий Н.В. Геташвили. / Пётр Петрович Гнедич. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2004. – 640 с.
30. Гриценко В. Людина і культура: Навчальний посібник для учнів старших класів середніх загальноосвітніх закладів. / Валентина Гриценко. – К.: Либідь, 2000. – 368 с.
31. Дега Э. Высказывания / Эдгар Дега. // Мастера искусства об искусстве. Т.5 ч.1 – М.: Изд-во «Искусство», 1969. – С. 53-56.
32. Дега Э. Записные книжки / Эдгар Дега // Мастера искусства об искусстве. Т.5, ч.1 – М.: Изд-во «Искусство», 1969. – С. 39-41.
33. Джузеппе Верди // 100 великих композиторов / Автор-составитель Д.К. Самин. – М.: Вече, 1999. – С.310-316.
34. Долгополов И.В. Мастера и шедевры. В 3-х т. Т.1. / Игорь Викторович Долгополов. – М.: Издательство «Искусство», 1986. – 720 с.
35. Емохонова Л.Г. Мировая художественная культура: Учебное пособие для студ. сред. пед. учебн. завед. / Любовь Георгиевна Емохонова. – М.: Издат. центр «Академия», 1999. – 448 с.
36. Жидков В.С., Соколов К.Б. Искусство и картина мира. / В.С.Жидков, К.Б.Соколов – СПб: Алетейя, 2003. – 464 с.
37. Жорж Бизе (1838-1875) // 100 великих композиторов / Автор составитель Д.К. Самин. – М.Вече, 1999. – С.304-310.

РОЗДІЛ II

ФРАНЦІЯ: ВІД ВОЙОВНИЧОЇ МАРІАННИ ДО ТЕНДІТНОЇ МАДЕМУАЗЕЛЬ

2.1. Традиційна Франція у творчості художників Паризького Салону

А нині – спробуємо з'ясувати, чим жила і дихала Франція на межі епох.

(Слайд 8) Отож, Франція 1871 року. З якими подіями вона асоціюється у вас? Безперечно, з подіями франко-німецької війни. Вибух емоцій, колоритних почуттів французів був колосальним. Мілітаристська політика Німеччини просто не могла не викликати хвилю патріотичного піднесення. (слайд 9) Це доволі яскраво виявилось у картинах Едуарда Мане (1832-1893 рр.) «Громадянська війна», акварелі «Розстріл комунарів» та ін. Сам він був артилеристом під час облоги Парижа 1870 року. З 17 квітня 1871 року входив до Паризької Комуні від Комітету художників. Щоб побачити та уявити умови життя тогочасних французів, звернемося до особистого листування митця. Під час війни 19 листопада 1870 року він писав дружині з-під столиці: (слайд 10) «Париж смертельно сумний. Починає не вистачати газу в усіх громадських установах. Його відключають» [70]. Через декілька днів він занотує: «Каналії – німці – негідники! Сподіваюся, що коли-небудь у подальшому їх змусять дорого заплатити за пережиті нами поневіряння... Тут тоскно від смерті» [71]

Звичайно, це почуття, полишені на папері. Але за ними – образ Франції, яка створила себе з гасла «Свобода. Рівність. Братерство», а в кінці XIX століття опинилася на межі чергової смерті довгоочікуваної, вистражданої незалежності та громадянської свободи...

До речі, про саму республіку. Коли б вам запропонували створити образ, з яким у вас асоціювалася б Франція, що б в запропонували? (слайд 11) Відверто кажучи, образ Франції був

витворений задовго до розглянутих нами подій. Франція – це сама богиня революції Маріанна, яка ведене на барикади спраглих до свободи людей. Саме такий образ її визрів ще в часи Французької революції в кінці 18 століття. І коли у 1848 році міністерство внутрішніх справ оголосило конкурс на кращий символ Франції, перемогли дві роботи: Маріанна-воїтелька та Мудра Маріанна. Саме такою її зобразив на своєму полотні французький живописець Ежен Делакруа, переносячи її образ на події липневої революції 1830 року – у оголеної богині немає ворогів [14, С.58]

Це – Франція, яка, не піклуючись про себе, допомагає своїм дітям вистояти у смертельній боротьбі з абсолютизмом.

З'явившись уперше на державній печатці у вересні 1792 року, Маріанна була зображена зі списом, на кінці якого висів фрігійський ковпак. Такий у Римській імперії носили раби, яких відпустили на волю. Як бачите, алегорія образу – не потребує довгих пояснень.

Маріанна була такою ж сильною і войовничою в образі фонтану Великої Матері, відкритого 10 серпня 1793 року. В її оголених грудях немає і натяку на сексуальність чи красу людського тіла. Скоріше за все – це міць, сила, турбота про всіх. Той факт, що з обох грудей Маріанни виривалися струмені води, говорить, що нині Франція – подателька життя, що ладна надати захист усім спраглим [73, С.108].

Але з приходом ХІХ століття політична ситуація змінюється. Маріанна – а, значить, і розуміння Франції – також змінюється кардинально. Зникає її міць, її починають зображати слабкою, тендітною. Насамкінець саджають на трон, позбавляючи будь-якого революційного духу.

Настає доба калейдоскопічної зміни державних ладів: республіка, консульство, імперія, знову республіка, знову імперія... З рештою, саме такою тендітною і вишуканою дамою Франція постане за часів правління Наполеона ІІІ. (слайд 12) За доби його панування в побуті та мистецтві домінуватиме стиль, відомий як АМППР.

13. Бенюк О.Б. Поняття «експеримент» в логіці мистецьких подій кінця ХІХ – першої третини ХХ століття. Автореферат дисертації ... к.філософ.н. Естетика: 9.00.08 / Бенюк Олеся Богданівна – К., 2004. – 24 с.
14. Бернштейн Б.М. Начиная знакомиться с искусством (зачем нужно знать историю искусств) / Борис Моисеевич Бернштейн.–М.: Советский художник, 1963. – 64 с. (Серия «Беседы об искусстве», выпуск XIII).
15. Божович В.И. Традиции и взаимодействие искусств Франции конца ХІХ – начала ХХ века / Виктор Ильич Божович.– М.: Наука, 1982. – 320 с.
16. Бродская Н. Циклы станковых гравюр на дереве в творчестве Ф.Валлотона / Н.Бродская // Искусство Франции ХV–ХХ веков: Сборник статей. – Л.: Изд-во «Аврора», 1975. – С.114-130.
17. Бюрти Ф. Выставка анонимного общества художников // La republique Francaise. – 25.04.1874 / Филипп Бюрти // Импрессионизм. Письма художников. Воспоминания Дюран-Рюэля. Документы / Пер. с фр. П.В. Меликовой. – Ленинград: Изд-во Искусство, 1969. – С.340-341.
18. Бюрти Ф. Выставка импрессионистов // La republique Francaise. – 25.04.1877 / Бюрти Филипп // Импрессионизм. Письма художников. Воспоминания Дюран-Рюэля. Документы / Пер с фр. П.В. Меликовой. – Ленинград: Изд-во Искусство, 1969. – С.342-343.
19. Варшавский Л.Р. История искусств: методические указания / Лев Романович Варшавский. – М.: Московский заочный полиграфический институт, 1960. – 68 с.
20. Варшавский Я.Л. Что ты ищешь в искусстве? / Яков Львович Варшавский. – М.: Искусство, 1960. – 88 с.
21. Вейдхауз Г., Зернов Б.А. Архитектура, изобразительное и декоративное искусство Германии 19 века / Г.Вейдхауз, Б.А. Зернов // Искусство стран и народов мира. Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство / Главн. ред. Б.В. Иогансон. – М.: Советская энциклопедия, 1962. – Т.1. Австарлия-Египет, 1962. – С. 474-484.
22. Вентури Л. Художники-импрессионисты и Дюран-Рюэль / Леоне-ло Вентури // Импрессионизм. Письма художников. Воспоминания Дюран-Рюэля. Документы / Пер. с фр. П.В. Меликовой. – Ленинград: Изд-во Искусство, 1969. – С.17-92.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ:

1. Александр Грехем-Белл // Харт М.Х. 100 великих людей / Майкл Харт. – М: Вече, 1998. – С.238-240.
2. Аль Капоне / 100 человек, которые изменили ход истории. – 2008. – №30. – 31 с.
3. Андріяненко В.І. Історія і теорія української і зарубіжної культури. Навчальний посібник / Віра Іванівна Андріяненко.– Луганськ: Видавництво СНУ імені В.Даля, 2007. – 176 с.
4. Анікіна Т.О. Історія мистецтв: Плани-завдання до практичних завдань для студентів зі спеціальності «Кіно-, телемистецтво». / Тетяна Олександрівна Анікіна. – Луганськ: Альма-матер, 2004. – 31 с.
5. Анучкіна Л.В. та ін. Соціальне призначення мистецтва в різні культурні епохи: навчальний посібник / Л.В. Анучкіна, В.М. Пивоваров, С.О. Таркова. – Х.: Регіон-інформ, 2003. – 100 с.
6. Арман С. Виставка на улице Лепелетье. // L'Opinion. – 2.04.1876. / Сильвестр Арман // Импрессионизм. Письма художников. Воспоминания Дюран-Рюэля. Документы / Пер с фр. П.В. Меликовой. – Ленинград: Изд-во Искусство, 1969. – С.338-339.
7. Арман С. Предисловие к каталогу. Галерея Дюран-Рюэля. Альбом эстампов: Париж, Дюран-Рюэль, 1863 / Сильвестр Арман // Импрессионизм. Письма художников. Воспоминания Дюран-Рюэля. Документы / Пер с фр. П.В. Меликовой. – Ленинград: Изд-во «Искусство», 1969. – С.337-338
8. Арончик И.Л. Искусство – человеку. / Исаак Лазаревич Арончик. – Куйбышев: Куйбышевское книжное издательство, 1966. – 96 с.
9. Баварская А.К. К вопросу о происхождении названия картины Эдуарда Мане «Олимпия» / А.К. Баварская // Искусство Франции XV-XX веков: Сборник статей. – Л.: Изд-во «Аврора», 1975. – С.94-113.
10. Банфи А. Философия искусства [Предисловие К.М. Долгова, пер. с итал. Г.П. Смирнова] / Антуан Банфи. – М.: Искусство, 1989. – 384 с.
11. Барановский Г.В. Архитектурная энциклопедия второй половины XIX века. Детали. Избранные таблицы. Вып.1. / Гавриил Васильевич Барановский. – М.: Стройиздат, 2004. – 48 с.
12. Белик А.П. Искусство – человеку! / Белик Александр Петрович. – М.: Госполитиздат, 1961. – 72 с.

Ампір – це дизайн-стиль 1800-1870-х років, породжений імперією Наполеона. Мистецтво мало прославляти військові успіхи та достоїнства правителя. (слайд 13) Характеризується важкістю класичних елементів, поєднанням декору Греції, Риму та Стародавнього Єгипту (найхарактерніші символи: ріг достатку, звірині лапи та голови, вінки, розетки). У французькому ампірі переважають яскраві кольори наполеонівського прапору – червоний, синій та білий [93, С.144].

З часів Наполеона III домінуючим у Франції було так зване Салонне мистецтво. Що таке «Салон»? Говорячи найбільш примітивно, салон – це щорічна художня виставка у Парижі, така собі художня біржа, на якій торгували найбільш затребуваними картинами [63, С.82].

Якщо шукати витоки Салону, то їх знайти доволі легко. На прохання Людовіка XIV Академія мистецтв постановила проводити щорічні виставки робіт своїх членів. Перша виставка відбулася у 1667 році. З того часу упродовж трьох століть участь у виставці була обов'язковою для всіх художників, які хотіли завоювати популярність. Салон розташовувався спочатку у королівському палаці, потім у палаці Ришельє. Потім перекочував до Квадратного салону Лувра.

Найбільш яскравим словом, що може бути синонімом творчості салонних художників – була ВЕЛИЧ. Це – безумовний вплив ампіру. Якщо й писалися картини на селянську тематику, то лише з анекдотичними елементами. Корифеї салону починали писати свої полотна в уже готових великих, помпезних рамах, що лише мали підкреслити велич їхніх шедеврів. Самі художники так відгукувалися про своє мистецтво: «Ми надаємо перевагу священному гаю, де гуляють міфічні фавни, ніж лісу, де працюють лісоруби; грецьким джерелам, де купаються німфи, ніж фламандському озеру, в якому бовтаються качки...» [34, С.445-446].

І саме цей стиль робив погоду тогочасної Франції. Як справедливо зазначив мистецтвознавець Андрій Чегодаєв, у Франції на одного непересічного Моне припадали сотні художників іншого складу [105, С.148]. Вони творили не так, як

той, але займали пануючі позиції в суспільстві. Чому? Бо Салон був еталоном, таким собі «продюсером» XIX століття, від рішення якого залежало, що буде популярним, а що буде вважатися виродженням. Відомий письменник-реаліст того часу Еміль Золя писав в одній зі своїх публікацій: «Не варто забувати, яким великим засобом реклами є для молодих художників Салон: тільки там, з нашими правами, можуть вони досягнути успіху» [41, С.332].

Саме через те у XIX столітті відбувається не еволюція від класицизму до імпресіонізму, а починається справжня боротьба двох потужних стилів. Це – не продовження та зміна старих традицій, а справжня битва титанів, яку не обходили навіть найпередовіші журнали Франції. Недаремно, художній критик кінця XIX століття Арман Сільвестр, описуючи виставку робіт художників-імпресіоністів доби, у свій час намагався знайти витоки такого пробудження світла у царстві мороку академізму, і не розумів їх. Тому й відверто дивувався, осягаючи мистецтво, яке чи то «вже вичерпало себе, чи мистецтво, яке тільки починається?» [6, С.338]. (слайд 14) У цій битві Салонне мистецтво, відчуваючи, що втрачає позиції разом із занепадом імперії, жило двома надіями: першою – намаганням бути модним і далі (що було ілюзією). Насправді колишні канони мало діяли в умовах «нової Франції».

Перенесення архетипів страстей Христових на художні образи новітніх героїв вже не діяли так яскраво. Полотно Поля Делароша хоч і мали популярність, але вже «тхнули старовиною». Так паралелі між Тайною Вечерею та останнім бенкетом жирондистів чи походом Христа на Голгофу, що вгадувався у зображенні шляху на ешафот жирондистів (а з ними і Карла I, і Марії Стюарт...) втрачали актуальність. Розглядаючи роботи художника, не можна позбутися відчуття домінування «великих світу цього» в усіх сферах життя. (слайд 15) А разом із ними – і їхньої смерті, яка і стає основою всієї творчості. Чого варта картина «Смерть Мазаріні» - гімн підступності та дволиконості: на обличчях придворних невимовне очікування часу, коли нарешті помре той, хто творив долю

ки, без особливих моральних переобтяжень. Утворився цілий клас, який вважав насолоду метою всього життя.

Однак, в надрах Американської культури все ж зберігалася пуританська традиція. Вона була непримиренна до алкоголю та надмірних веселощів. У 1858 році штат Мен став першим, де був прийнятий «сухий закон». (слайд 381) Так рух за тверезість розвернувся у всіх штатах, погрожуючи перетворитися у загальнонаціональну хвилю боротьби. І лише початок громадянської війни 1861-1865 років зупинив цю кампанію: військам потрібна була розрядка, яку вбачали в алкоголі. (слайд 382) Але після її закінчення та з появою описаних вище тенденцій, боротьба з алкоголем відродилася знову. Для багатьох жінок вона була приводом долучитися до громадської діяльності. Товариства тверезості з'являлися як гриби після дощу. Навіть у 1893 році протестантські пастори Огайо створили Антисалонну лігу! [2, С.21]

І поки високодуховні митці шукали прояви стилю модерн в національній площині, вся країна ревіла у боротьбі з самою собою. З'явилися нові національні герої: так Кері Нейшн (слайд 383) (справжнє ім'я Амелія Мур) взялася громи-ти бари та кабаки, бо її чоловік помер від алкоголізму з сокирою в одній руці та Біблією в іншій. І, напевне, вона могла б за популярністю змагатися з Президентами і стати справжнім символом Америки, коли б не інша жінка... (слайд 384) А саме статуя Свободи, яка і понині залишається для нас символом США...

гу. Це – часи діяльності першого у плеяді знаменитих гангстерів США – Джесі Джеймса (1847-1882), який разом зі своєю бандою грабував банки та поїзди. Через те, що їхніми власниками були переважно вихідці з північних штатів, населення півдня, яке терпіти не могло північних американців, називало Джеймса «Американським Робін Гудом». Окрім Джеймса в Америці того часу було доволі неспокійно через промисли приятелів-бандюків Буча Кассіди та Малюка Санденсе. Вони грабували, вбивали, викрадали худобу чи не щодня.

У постійних війнах з місцевою владою, вся банда окрім Кассіди та Санденсе загинула, а самі вони зникли у Південній Америці. Однак на їхнє місце приходили інші. (слайд 378) І саме така атмосфера постійного напруження допомагала триматися на плаву багатьом американським журналам початку ХХ століття, які використовували історії про бандитів для підняття свого рейтингу [2, С.23].

На початок ХХ століття бандити з лісів та прерій перекочували до міст, де в їхні ряди влилися потужні сили постійно прибуваючих іммігрантів. Їхніми сферами впливу стали алкоголь, азартні ігри та проституція, у яких Америка просто загрузла по самі вуха. На початок ХХ століття США опинилися під масованим тиском жіночого феміністичного руху. Жінки вже більше не хотіли залишатися у ролі домогосподарок. (слайд 379) Цьому допомагали винаходи чоловіків: науково-технічний прогрес звільнив жіночі руки від роботи, звільнивши і час для пошуку нових, незнаних ідей. Так народилися думки про емансипацію та рівність з чоловіками. В жіночому середовищі починає знаходити популярність свобода та незалежність. Макіяж, зачіски, відверті наряди – все це стає частиною повсякденності. Хоча зовсім нещодавно жінки були приречені носити корсети, а спідничка нижче коліна була верхом нахабства!

(слайд 380) Незаміжні вільно зустрічалися з чоловіками, випивали в барах, палили та танцювали сучасні танці... З'явився новий тип жінки – флєппери – жінок легкої поведін-

Франції, аби зайнятися поділом влади? (слайд 16) А цикл інших «смертей та вбивств»: леді Грей, (слайд 17) короля Карла I, (слайд 18) королеви Єлизавети I, (слайд 19) герцога Гіза?.. Звичайно, подібний песимізм та монументалізм не могли довго сприйматися Францією, яка входила в епоху нестримного руху та життя.

Існував і другий напрямок діяльності Салону – вмінням пристосовуватися до нових – модерних – умов. І це йому вдавалося, хоча й з великими потугами. З 1880-х років індивідуальна трагедія великих світу цього остаточно перестає бути популярною у тематиці митців Салону: причина доволі об'єктивна. Таких сюжетів написали уже настільки багато, що не знали, куди їх дівати через тотожність сюжетів. Однак Салон вступив в іншу крайність – занадто явний натуралізм, любов до зображення звірств та вбивств, за що публіка прозвала Салон «моргом». Так доволі яскравими були полотна художника Рошгросса (1859-1938), який у Салоні 1883 року виставив полотно «Андромаха», зобразивши відірвані руки, ноги, голови, ріки крові... Це дозволило критику Ж.Контю, характеризуючи побачене, зауважити: «Ми занурюємося у безодню жаху, і автор не намагався сховати від нас жодної дрібниці бійні; навпаки, можна сказати, що він отримав задоволення, нагромаджуючи все відштовхуюче, що може запропонувати подібне видовище» [99].

Однак, не зважаючи на подібні випадки, після подій Паризької Комуни, боси Паризького Салону все ще зберігали за собою право голосу в тому, що є модним та оплачуваним, а що варте тільки винесення на смітник. Будь-які прояви вільнотумства і нових течій у мистецтві призводили до вішання політичних ярликів – бунтівників-комунарів [87, С.39].

Вплив Салону був настільки визначальним, що навіть роки лихоліть не змогли остаточно вибити з колії формування смаків парижан, а, це означає, і всієї Франції. Розуміючи колосальний вплив цього закладу, вже у часи занепаду салонного мистецтва, Огюст Ренуар з болем писав у своїх листах: «У всьому Парижі ледве знайдеться п'ятнадцять любителів, що

здатні оцінити художника без допомоги Салону, і тисяч вісімнадцять людей, які не куплять навіть квадратного сантиметру полотна, якщо художник не допущений до Салону» [88]. Як бачите, Салон був свого роду цензором суспільної думки. Тим паче, що сам довгий час як зброя ідеологічного впливу перебував під покровительством уряду Франції. Це було помітно навіть неозброєним оком: оглядач мистецтва кінця XIX століття Філіп Бюрті правдиво підмітив це, оцінюючи чергову виставку представників нової течії мистецтва «поза форматами Салону»: «Ці художники відчувають, що їхня манера писати не подобається більшості їхніх товаришів, які під егідою уряду вирішують, кого допустити і кого не допустити до офіційного Салону» [17, С.340]. Причиною всьому була культура безхребетності та пасивності французького міста... Напевне, правий був В.Жидков, говорячи, що, це була «культура мовчазної більшості середніх віків», готова слідувати всім вказівкам, аби тільки жити легко та безтурботно [36, С.268].

Занотуємо основні характеристики розвитку Салонного мистецтва Франції:

- 1) домінування піднесеного та величного імперського стилю АМППР;
- 2) безперечна кількісна перевага художників-академістів над художниками-новаторами;
- 3) покровительство уряду на знак ідеологічної ролі Салону;
- 4) поступовий занепад салонного жанру через однотипність сюжетів.

дивакуватими хмарочосами, як збудований у 1902 році Флетайрон білдінг (будинок «Пласка праска»). (слайд 373)

Як ми знаємо, початок XX століття у світі ознаменувався народженням нового стилю – стилю модерн. В різних країнах він мав свої національні відповідники – переосмислені національними майстрами. Чи були свої особливості у нього в кордонах північноамериканської держави? Чи, можливо, багатонаціональна за складом, вона не спромоглася виробити свого стандарту модерну? На радість американцям, все склалося доволі гарно. Стиль модерн був сприйнятий суспільством доволі легко. (слайд 374) Тим паче, що його взявся переосмислювати на національний лад Луїс Комфорт Тіффані (1848-1933 рр.), американський художник, дизайнер та бізнесмен. Спочатку він писав пейзажі в ісламському стилі, аж поки не вирішив заснувати з Дж. Ла Фаржем Американську художню Асоціацію, яка мала пропагувати модернізм на противагу сухому академізму. (слайд 375) Свої інтереси він зосередив на декоративному дизайні, тому стиль Тіффані найперше став асоціюватися з художнім склом, особливо коли Луїс відкрив свою скляну фабрику у районі Квінс (Нью-Йорк). (слайд 376) Говорячи про специфіку стилю Тіффані, виділимо такі його характеристики:

- 1) декоративізм,
- 2) поєднання традицій середньовіччя (вітражі), мусульманського сходу (світильники) та Японії (золотаві шпалери);
- нНамагання побут перетворити у мистецтво,
- 3) вперше американське мистецтво стало об'єктом наслідування для європейців [74, С.110].

Однак, все це – лише один бік медалі: той, на якому знаходилися верхи суспільства, наближені до джерел культури. Життя простого населення ішло паралельно всім цим змінам в мистецтві та в архітектурі.

(слайд 377) Кінець XIX століття – це не лише час появи перших американських бойовиків на тему пограбування потя-

пальці ніг. Але через два тижні архітектор помер від зараження крові, так і не побачивши втілення в життя своєї мрії. (слайд 367)

Справу батька підхопив син, Вашингтон Рьоблінг. Однак, доля продовжувала гратися з ними в непередбачуваній грі. Під час перебування у будівельному ліфті, стався стрибок тиску і Вашингтона розбив параліч: він залишився прикутим до ліжка до кінця свого життя. (слайд 368) Не міг ні ходити, ні рухати руками, ні говорити: єдине, що працювало – це розум. А міст лише тільки починав будуватися. Будівництво врятувало те, що архітектор придбав квартиру на березі біля мосту. (слайд 369) Тому він крізь бінокль спостерігав за будівництвом, а потім лише одним працюючим пальцем, торкаючись руки дружини, віддавав накази по будівництву згідно розробленого ним коду. Протягом наступних 13 років його дружина саме так і передавала інформацію інженерам на місце. Недаремно, що нині тут з'явилася меморіальна дошка, яка вшановує пам'ять Емілі Рьоблінг: «За кожним великим творінням стоїть беззавітна відданість і самопожертва жінки».

(слайд 370) Міст відкрили 24 травня 1883 року, у день народження Королеви Вікторії. На відкритті був президент США Честер Артур, губернатор штату Нью-Йорк, майбутній голова держави, Гровер Клівленд. В перший же день ним скористалися 150 300 чоловік та 1800 екіпажів (перехід мостом коштував 1 цент, і 5 центів для підводи). Однак, через тиждень одному з перехожих здалося, що міст от-от рухне. Почалася паніка, в якій з'явилися нові 12 жертв мосту. Зрештою, аби заспокоїти мешканців міста, по мосту пройшовся 21 слон з найближчого цирку.

Так по-цирковому весело та одночасно трагічно завершувалася доба класичної архітектури Америки. Земля дорожчала... А тому архітектори підняли свої погляди угору.

(слайд 371) Так з'явилися перші хмарочоси Чикаго. У 1887 році поряд з 12-поврехівками виростили 20-поверхівки. (слайд 372) Фантазія архітекторів не мала меж і виробила той образ Америки, який і нині постає перед очима. З такими ж

2.2. Французькі митці у боротьбі з Салонною помпезністю: витоки реалізму

Але помпезність імперії виявилася пустою, коли почалася війна з Німеччиною. Тому у забуття відходить образ багатого шикарного життя. Франція, сама того не бажаючи, вступає в добу РЕАЛІЗМУ, коли, зрештою, і складаються класичні уявлення про мистецтво [45, С.150]. (слайд 20)

Одним з перших реалістів нової Франції був Оноре Дом'є (1808-1879). Всі історичні події, що відбувалися у Франції, починаючи з революції 1830 року та закінчуючи франко-пруською війною і Паризькою Комуною 1871 року, знайшли найяскравіше віддзеркалення в його графіці. Сім'я бідняка випробувала всі знегоди бідності, особливо після переїзду в 1816 році з Марселя до Парижа. Дом'є не отримав систематичної художньої освіти, лише уривками відвідував приватну академію. Але його справжнім вчителем з'явився живопис старих майстрів, особливо XVII століття, та антична скульптура, які він мав нагоду вивчати в Луврі, а також творчість сучасних йому художників романтичного напрямку [44, С.236]. (слайд 21) В кінці 1820-х років Дом'є став займатися літографією і набув популярності серед видавців гравюр. Славу Дом'є принесла літографія «Гаргантюа» (1831 року) – карикатура на імператора Луї Філіппа, зображеного як такого, що ковтає золото і «віддає» замість нього ордени і чини. Він осмислює щоденні події політичної боротьби сатирично, вміло користуючись мовою метафор. Так виникає карикатура на засідання міністрів і депутатів парламенту липневої монархії «Законодавче черево».

Живопис Дом'є, як правильно зауважено всіма дослідниками його творчості, повний сумної суворості. Предметом зображення стає світ простих людей: прачок, водоносів, ковалів, бідних городян, міського натовпу. В живописі Дом'є не властяться до сатири. Динамічність, передана точно знайденим жестом і поворотом фігури, силуетною її побудовою – засобами, якими художник створює монументальність образу. За-

уважимо, що розміри живописних полотен Дом'є завжди не-великі, адже велика картина тоді зв'язувалася тільки з алегоричним або історичним сюжетом. Дом'є був першим, чії живописні твори на сучасні теми зазвучали як твори монументальні – не за розміром, а по значимості. (слайд 22) Разом з тим в узагальнених образах Дом'є відповідно зберігалася велика життєвість, бо він умів схопити найхарактерніше: жест, рух, позу [112, С.242].

Подивіться на його картину «Республіка» 1848 року. Це – скорбота за тією Маріанною, Францією-воїтелькою, яку загубили за шикарними формами, декоративними малюнками та слабкодухістю. А разом із нею – загубили і високу мораль, до якої прагнули просвітники попередньої доби.

Тому так гірко говорить художник крізь свої полотна про реальність свого часу: (слайд 23) про продажних та лінивих депутатів, які в купі брехні не можуть віднайти правди в управлінні величною колією Францією, (слайд 24) банкрутство та бездарність міністрів, що ладні підтримувати стабільність в державі (слайд 25) тільки через ошукування власних громадян «королівськими лотереями», про абсурдність (слайд 26) судових справ, які не приводять ні до чого, окрім бійок та скандалів, та (слайд 27) про самозакоханість імператорів, що за власною пихою не можуть бачити картини звірств, що захопили Францію.

Мабуть, саме через такий стан справ Дом'є і не боявся бути «голосом правди», коли, передчуваючи жахливі для Франції часи, (слайд 28) написав у 1867 році карикатуру «Рівновага у Європі», на якій зобразив дівчину, що стоїть на Земній кулі – бомбі, що от-от має вибухнути.

І ця бомба вибухнула: почалося народження Німецької імперії, яка створювалась у муках – не лише німецького народу, а й народу французького. Пригадайте слова Мане: «Каналії – німці – негідники! Сподіваюся, що коли-небудь у подальшому їх змусять дорого заплатити за пережиті нами поневіряння...» - подивіться тепер на картину Дом'є з циклу «Облога». (слайд 29) Німецький кайзер зображений у вигляді собаки,

до свого винаходу: у холі одного з супермаркетів піднімався майже до стелі, а потім просив свого асистента розрубати канати. І платформа летіла униз кілька метрів, поки зі страшним скрипом не зупинялася. Звичайно, у перших хмарочосах використовувалися зовсім інші ліфти, але саме ці винаходи дали можливість думати про підкорення висот.

(слайд 363) Однак до того, як зробити перший крок «вверх, до небес», культурі США довелося пережити період повернення помпезної величі в архітектуру міст. Це сталося через події на Всесвітній Колумбовій виставці 1893 року. Тоді в атмосфері свята, коли Америці було презентовано дарунок від народу Франції – статую Свободи – архітектори Америки розпочали рух «за красу міст». (слайд 364) В ідеал було поставлено еkleктизм грецького та римського стилів, міста стали увінчувати яскравими парадними центрами з радіальними осьовими вулицями. Це було повернення до розкошів в архітектурі. (слайд 365) Найкращі зразки архітектури цієї доби розкидані по всьому східному узбережжю Штатів (серед найбільш відомих – церква Трійці в Бостоні, побудована за проектом Генрі Гобсона Річардсона у 1877 році) [104, С.57].

(слайд 366) І, зрештою, особливо титанічний розмах неокласицизму помітний у творчості архітекторів Рьоблінгів. Йоханн Август Рьоблінг (1806-1869 рр.) народився в Німеччині, у 25 років переїхавши до Сполучених Штатів і заснувавши колонію-ферму Саксонбург. Лише волею долі він через деякий час продає землі, вважаючи, що його справжнє призначення – архітектура. Доля трохи посміялася над ним: тількино він продав землю, там знайшли небачені родовища нафти... Джон Рьоблінг (це ім'я він прийняв після натуралізації громадянином США), отримує спецзамовлення на проектування Бруклінського мосту – головного проекту всього свого життя. Та не судилося: родину почали переслідувати нещастя. Спочатку при розробці тросів, Джон отримує важкі ушкодження руки. А під час дослідження гирла річки Іст-Рівер для будівельних робіт: на будівельні ліса, де стояв Рьоблінг вривався паром. Через численні травми, йому довелося ампутувати

Але, коли розмова заходить про Сполучені Штати Америки, ці речі не спадають на думку в числі перших. Перше, що згадується, напевне, є відомі ряди хмарочосів – специфічний архітектурний стиль, вироблений митцями США. Яким же чином вони дійшли до цього?

(слайд 359) На середину XIX століття Америка навіть не думала про підкорення недосяжних вершин. Вона була малоповерховою та дерев'яною. Навіть той Чикаго, який ми знаємо з сучасних фотографій, не претендував на те, щоб зачіпати хмари верхівками своїх будинків. Аж поки у 1861 році не сталося великої пожежі, яка знищила 90% усіх будинків. До цього усі місця громадського призначення забудовувалися за звичним європейським зразком ренесансу чи готики: потужні каркаси, помпезні колони [91, С.403]...

Аж тут до потуг створити щось нове та національне підключилося два незалежних фактори. Один з них доволі банальний: центри міст були вже забудовані настільки щільно, що ціни на землю сягнули неабияких висот. Тому одним з виходів було так само рости вгору самим будинкам. Другим чинником, що сприяв появі нового – американського – стилю – став винахід ліфта, який і допоміг у вирішенні проблем, породжених нестачею місця [60, С.224].

Не будемо перебільшувати факти, говорячи що й ліфт винайшли виключно американці. Історія ліфту доволі стара. Їх використовували і при будівництві пірамід, і при спорудженні Парфенону. (слайд 360) Перший «офіційний» пасажирський ліфт було споруджено у Версалі, аби тридцятирічний король Людовік XV міг підніматися до своїх коханок у покої без особливих фізичних перевантажень.

Єдине, що зробили американці, так це звільнили людей та тварин від потреби підніматися та опускати цю конструкцію: перший паровий ліфт винайшов у 1800 році шахтар-американець. Його досягнення переробив у 1852 році Елайша Грейвс Отіс, (слайд 361) подумавши систему безпеки, яка гальмувала ліфт, навіть коли всі троси обривалися. (слайд 362) Для цього він навіть влаштував трюки, аби привернути увагу

що стоїть над тілами загиблих за вітчизну французів. Настрої одного передавалися сотням тисяч. Тому з'являються інші карикатури художника: під палаючими будинками іронічний підпис «Імперія – це мир». Але навіть у найтемніші хвилини завжди жевріла надія на краще: у Дом'є це картина, на якій зображений обгорілий від блискавки стовбур колись міцного дерева, під якою залишився авторський підпис: «Бідна Франція! Стовбур вражений блискавкою, але коріння ще міцне!». Та, зрештою, війна принесла Франції не лише політичний, але й моральний крах: ідеали революцій попередніх часів були шельмовані. Едуард Мане безнадійно писав «Тут тоскно від смерті», а Дом'є – зобразив всі свої почуття на картині (слайд 30) «Вражена спадком 1871 року». Говорити щось про неї – буде зайвим.

І коли вже у повоєнні часи у Парижі відбулася величезна виставка робіт першого французького реаліста, вона проходила без участі самого художника. Дивлячись на суворість життєвої правди, яку той зображав на своїх полотнах, багато парижан думали, що той просто не витримав такого світу і помер. (слайд 31) А той, насправді, як персонаж своєї картини «Дон Кіхот» після довгих подорожей, сидів біля свого будиночку в саду і грівся у променях квітневого сонця. Сліпий, але ще готовий сприймати дійсність такою, якою зображав її в картинах.

Реалізм Франції на початок розглядуваного нами періоду, здавалося, помирав разом з його творцями. Хоча насправді за тимчасовою втратою життєвих сил варто вбачати відпочинок перед новим народженням фенікса, що з'явиться на світ у потугах знищити стару академічну форму [77, С.5]. (слайд 32) Новостворена республіка, попри свою політичну відмінність від імперії, не могла миритися з незгодними або з тими, хто відкрито говорив про недоліки сучасного ладу. Одним з них був художник Густав Курбе (1819-1877). Основною функцією мистецтва він вбачав передачу голої дійсності, життєвої прози, що навіть могло вплинути на досконалість техніки виконання твору. Варто зазначити, що натуралізм картин

та соціалістична ідея викликали доволі багато шуму в широких колах, що додало йому ворогів, а разом з ними і друзів.

Відкриттям для епохи були заяви Курбе писати світ таким, яким він був насправді, а також заклик поставити мистецтво на службу суспільству, щоб з його допомогою критикувати та виправляти його пороки. Сам художник так згадував про свої потуги змагатися з офіційним помпезним мистецтвом Салону: «Я подолав традицію, як гарний плавець перепливає річку: академіки у ній тонуть».

(слайд 33) Однак, попри соціалістичну спрямованість творів, Курбе не був позбавлений простої людської гордості. Наскільки він любив себе, видно навіть з його полотен. Так на картині «Доброго дня, пане Курбе!» є невеличкий, непомітний на перший погляд наголос. Але саме він дозволяє говорити про велике честолюбство художника: тінь відкидає лише постать самого майстра, натомість собака та зустрічні перехожі – ні.

(слайд 34) Та це лише ілюстрація співіснування двох сутностей – духовної та соціальної всередині однієї людини доби нового часу. Розголос мала інша робота Густава – «Похорон селянина в Орані». Картина викликала переполох тих, хто був на ній зображений, адже до героїв полотна потрапили люди від мера та мирового судді до родичів та знайомих. Ще більше перемов було під час виставки полотна: критики не могли визнати, що похорон селянина заслуговує на таку велику роботу. Однак, для реаліста, яким був Курбе, це була якраз та тема, яка була варта подібних масштабів. У ній важлива реальність подій, процес похорон, образ горя та смерті, а не героїчних діянь померлого чи долі душі покійника у потойбічному світі.

Свого часу Курбе очолював федерацію художників у складі Паризької Комуни, але після репресій та ув'язнення виїхав до Швейцарії. В одному з листів міністру вишуканих мистецтв М.Рішару 23 липня 1870 року він написав, вражений змінами в суспільстві, яких зовсім не очікував: «Нехай скажуть про мене: він ніколи не належав до жодної школи, до

клами: молодий доктор Семюел Крумбайн налякав Америку, що подібні крани є джерелом розповсюдження мікробів. І тоді винахідник зрозумів, що варто продавати не воду, а самі стаканчики! Сюди підключили усіх: професор з коледжу Лафайєта провів дослідження і найшов безмужну кількість бактерій у питних бачках шкіл. Батьки, діти, адміністрації шкіл були шоковані: до того ж газетні шпальти зарясніли публікаціями на кшталт «Змилюйтесь над своїми дітьми!», малювалися карикатури: у черзі до крану стоїть хворий на туберкульоз, яки сьогодні-завтра помре, а позаду нього чекає молода гарна дівчина. Так одноразові стаканчики увійшли до нашого вжитку: і від «безмікробних» стали «незамінними»...

Початок ХХ століття ознаменувався ще однією новиною – тією, з якою нині намагається боротися весь світ, і тут згадуються слова Т.Шевченка «боріться й поборете...». (слайд 351) На початку століття, у 1913 році, світ уперше побачив рекламу цигарок: з того часу фірма «Camel» так і не змінила своєї концепції, (слайд 352) закликаючи «мати справні сигарети – мати «Camel».

(слайд 353) Подивіться тепер на вулиці Америки кінця ХІХ – початку ХХ століття: на таких вулицях важко навіть зорієнтуватися, хто куди рухається. (слайд 354) Не дивно, що смертність зростала, а разом з нею зменшувалася ефективність перевезень. Тому в американському місті Клівленд у 1914 році вперше заблимав світлофор. (слайд 355)

Обличчя сучасних США визначило й те, що віднині на більш-менш безпечних вулицях американських міст з'явилися таксі. (слайд 356) Саме тоді, у 1907 році, Нью-Йорк вперше об'їхало таксі, яке з цього часу стало одним з символів «Великого яблука» (слайд 357).

На межі тисячоліть з новою силою розгоряється жага до минувшини, (слайд 358) бо у 1900 році у штаті Колорадо було вперше знайдено рештки брахіозавра – «плечистого ящера», який в наші часи разом з тиранозавром стане натхненником різноманітних фантастичних фільмів.

лосос кайзеру Вільгельму II, Миколі II, турецькому султанові Абдулу Хаміду...

(слайд 345) Тоді американець Мюррей Спенглер, який працював прибиральником на фабриці шкіряних виробів і мав алергію на пил, вирішив створити електричний варіант винаходу Бута. Тому вже у 1907 році винайшов нехитрий пристрій: стрижнем була палиця від швабри, для збору пилу використовувалася наволочка від подушки. І... пристрій працював! Саме тоді Гувер купив патент у Спенглера і в 1908 році почав випуск своїх пирососів, які й нині є найбільш популярними у цій галузі.

Загалом, початок ХХ століття приніс багато чого нового:

(слайд 346) Так світ уперше взяв до рук олівець, аби розгадати кросворд, створений Артуром Вінном у 1913 році для газети «New York World»

(слайд 347) А у 1904 році сталося неможливе. Томас Саліван, аби зекономити гроші на транспортуванні чаю, загорнув його у шовкові мішечки, а не поклав у металеві банки. Тоді ж клієнти, не замислюючись почали опускати чай з заваркою в гарячу воду. І цілком випадково відкрили чай у пакетиках.

(слайд 348) У тому ж році відбулася Всесвітня виставка у місті Сент-Луїсі. У одного з торгівців морозивом закінчився посуд. Поряд нього стояв інший торгівець, сирієць Ернест Халеві, який дав йому свої «персидські вафлі». (слайд 349) Так винайшли морозиво з екологічною їстівною упаковкою [27, С.26].

Через чотири роки – 1908 року – світ міг дякувати іншим винахідниками за те, без чого нині не обходяться жодні свята та від чого страждає наша екологія. (слайд 350) Мова буде йти про винахід паперових стаканчиків, які насправді стали побічним продуктом боротьби за людське здоров'я. Їх з пресованого паперу винайшов Хью Мур для винаходу свого родича, Лоеренса Лоуеллена – автомату по продажу газованої води. Торгівля йшла погано, бо в багатьох містах були безкоштовні крани з кружками на ланцюжках. Тому вдалися до ре-

жодної церкви, ..., особливо ні до якого режиму, як тільки до режиму свободи» [108, С.233].

(Слайд 35) І, наостанок, подивимося, як реалізм увійшов до творчості художників-пейзажистів. Найкраще та найбільш яскраво це видно у творах Теодора Руссо (1812-1867 рр). Художник був визнаний Паризьким салоном уже в 19-річному віці, за пейзажі дикої природи Оверні, де він подорожував, поки вчився в художника Жана Шарля Ремона. Однак, посилення реалістичних тенденцій у творчості митця надовго відкинули його від виставок у «визнаному» місці. Салон став для нього закритим на 18 років – до 1849 року. Варто зазначити, що Руссо був першим, хто ввів до практики художників малюнки на ПЛЕНЕРІ – малюнки на відкритому повітрі з мольбертом. (слайд 36) Саме це і стане одним з джерел розвитку імпресіонізму. До тогож Руссо увів до вжитку таке поняття як «інтимний пейзаж» - пейзаж, що має передавати настрій художника, викликаний природою у певний час за допомогою простоти та загального колориту картини. У його творах природа не мертва, вона живе у часі. Як влучно зазначила І.Ізвергіна, це не просто природа, «а стан, прояв душі» митця [43, С.25]. Подивіться на його картини «Дуби лісу Фонтенбло» та (слайд 37) «Вулиця в Барбезоні», аби переконатися в цьому: якнайменше техніки, якгайбільше кольорового настрою – і ви вже розумієте мистецтво, бо, розуміти мистецтво – означає «розуміти ЦЬОГО художника, його індивідуальність, його мову» [20, С.72].

Виокремимо характерні риси розвитку французького реалізму:

- 1) виник як протидія класичному салонному жанровому мистецтву;
- 2) основна мета творчості – проілюструвати реальні хиби життя французів та діяльності їхнього уряду;
- 3) основні засоби – карикатури та реалістичні живописні полотна, що не приховують недосконалих речей;

- 4) помітний зв'язок реалістичної школи з соціалістичною ідеологією;
- 5) посилення гонінь на реалістичну школу з боку академічного Салону під впливом політики;
- 6) започаткування традиції передавати в мистецтві почуття, а не драматичність сюжету.

вною проблемою шукачів золота. Набагато важче було знайти... штани. І тоді він замовив місцевому кравцю пошити з привезеної ним тканини «комбінезон без верху» (як називав свій витвір Леві). (слайд 343)

А пізніше, у 1872 році, кравець з Невади на ім'я Джейкоб Дейвіс запропонував Левіс Траусу запатентувати спільний винахід: на джинси він ставив заклепки, що утримували тканину від зношування: так з 20 травня 1873 року джинси здобули знайоме нам обличчя з п'яти кишнями та мідними заклепками. Звичайно, спочатку це був простий одяг для гірників та ковбоїв, ніхто навіть не планував його носити у місті. Барвник для джинсів – індіго – заміщувався на попелі, тому й тканина, розфарбована таким чином коштувала недорого, і її носили лише найбідніші. Так шахтарі купували їх цілими партіями: за 40\$ можна було придбати дев'ять пар джинсів. Коли ж Леві зрозумів, що справа може приносити прибуток, то ціни зросли в декілька разів за одну пару і нині можуть досягати астрономічних висот...

Іншим досягненням початку ХХ століття може бути винахід того, без чого зараз навряд чи обійдуться домогосподарки – це пиросос. Перший патент був отриманий американцем Даніелем Гессом у 1860 році. Цікаво, що замість мішка для збору пилу, у ньому були дві водяні камери, яка збивали пил: так що вологе прибирання винайшли раніше від сухого! І, напевне, на тому історію Америки та пирососу можна було б припинити, коли б... не Англія! Як це не дивно, американців знову підштовхнула жага бути першими та не схожими на колишню метрополію. (слайд 344) Пиросос Сесіла Бута 1901 року називався «Біллі, що фуркає». Він мав бензиновий мотор, перевозився на кінному екіпажі по вулиці, мав команду з 4 чоловік, а шланг довжиною у 30 метрів заносили у приміщення. Машину прославило одне-єдине VIP-замовлення: після того, як ним вичистили заражені на чуму лондонські переулки, знадобилося прибрати величезний блакитний килим у Вестмінстерському абатстві для коронації Едуарда VII. Тоді британська королівська родина з гордістю демонструвала пи-

знехтували цим. Навіть рідна міська газета в Дейтоні промовчала про цю подію. (слайд 337) Про перші польоти людей світ дізнався лише через п'ять років після їхніх польотів. Навіть тоді, коли на 1904 рік уже запатентований братами літак «Флайер-2» зробив більше 105 польотів, паризька газета «Геральд Триб'юн» продовжувала писати статті з красномовними заголовками «Флайер чи лайер?» («Літак чи брехун?»)... (слайд 338) Аж поки після демонстрації винаходу у Парижі та в США брати не мочали торгувати літаками з військовими... Як не дивно, військові США підписали угоду з братами на 30 тисяч доларів на рік навіть після спеціальних оглядових польотів, в яких... відбулася перша у світі авіакатастрофа. (слайд 339) 17 вересня 1908 року під час демонстрації, літак впав і розбився. Орвіл Райт зламав ногу і двоє ребер, а його пасажир загинув... Але поступ вимагав жертв...

(слайд 340) І ця жертва була не першою у його списку. Свого часу мільйони кинулися зі строго світу на Дикий Захід у пошуках омріяного золота у часи Золотої лихоманки в США. На початок розглядуваного нами періоду вона ще жевріла в душах людей. І, як не дивно, саме завдяки ній ми можемо дякувати Америці за інший винахід – знайомі усім нам джинси. (слайд 341) За свою недовгу історію п'ятикишенькові штани змогли захопити уми та серця мільйонів людей різного віку, статі, зросту та комплекції. Сьогодні – це одяг для роботи та відпочинку, яку носять усі – від двірник аж до президентів. А все починалося так просто.

(слайд 342) Першим винахідником, якому прийшло в голову поєднати дешеву міцну тканину, демократичний фасон та універсальний колір був народжений у великий Баварській єврейській родині Леві Страусс. Згодом він став громадянином США, де і відгукнувся на пропозицію своєї сестри Фенні поїхати до Сан-Франциско шукати пригод з золотом. Чоловік сестри, Девід Штерн попросив його захопити із собою трохи тканини для наметів, яку називали «дженуя» або «дежнім», бо вперше її завезли з середземноморського міста Генуї. Однак, приїхавши на місце, Старусс зрозумів, що намети не є голо-

2.3. Коли малюєш враження: злет і занепад імпресіонізму

Під впливом майстрів реалізму на світ народжувалася нова течія, якій судилося кинути виклик, здавалося, непохитній славі академічного живопису. Мова йде про творчість художників-ІМПРЕСІОНІСТІВ, яких Арман Сільвестр назвав «гага avis» - «рідкісними птахами» сучасного йому мистецького світу [7, С.338]. Імпресіонізм – витончене відтворення особистих спостережень митця. Тому, намагаючись зрозуміти новий стиль, Філіп Бюрті говорив про майстрів імпресіонізму, що «вони, перш за все, люди, здатні сприймати враження...» - пророче додаючи, що – «публіка в масі своїй ще не скоро сприйме їх», що власне, і може характеризувати цей короткий період вибуху творчої енергії кінця XIX століття [18, С.342].

Власне історія імпресіонізму охоплює всього 12 років: з першої виставки 1874 року по останню, восьму, в 1886 році. Але передісторія цього напрямку в мистецтві значно довша. Її витоки лежать у боротьбі романтиків з академістами, в шуканнях художників-барбизонців – прибічників Руссо, в реалістичних полотнах Курбе і в графіці Дом'є.

Імпресіонізм по праву називають провісником художніх шукань майстрів мистецтва ХХ століття. Як любили говорити колись, він вийшов з народу і залишився близький йому [4, С.16]. Митці цього періоду втомилися удосконалювати людину, як це намагалися робити романтики чи символісти. Тому аби не розпалювати ворожнечі особистості проти машиноподібного соціального цілого, просто вирішили встановити гармонію між реальним світом та людиною [3, С.87; 5, С.56]. (слайд 38) Для цього імпресіонізм змінив монументальність попереднього стилю, відкинувши нав'язування та прилучившись до сфери почуттів. Як писав провісник імпресіонізму, натураліст Жюль Батіст-Лепаж (1848-1884 рр.), «Мені хотілося писати те, що існує в дійсності, а мені пропонували слідувати невідомому мені ідеалу, повторюючи картини старих майст-

рів» [118, С.51]. Доба копіювання минулих традицій пішла у вічність. (слайд 39, 40)

В чому ж сутність імпресіонізму, його художнього методу? Імпресіоністи прагнули передати в своїх творах безпосереднє враження від оточуючого середовища, враження перш за все від сучасного міста з його рухомим, імпульсним, різноманітним життям. Вони фіксували мить – таким чином те, що раніше вважалося лише ескізом, стало повноцінним шедевром.

Свої враження митці прагнули втілити на полотні, створивши живописними засобами ілюзію світла і повітря. Для цього вони розклали колір на основні кольори спектру, прагнучи писати чистим кольором, не змішуючи його на палітрі і використовуючи сприйняття ока, що зливає на певній відстані окремі мазки в загальний живописний образ.

(слайд 41) Витоки імпресіонізму варто шукати у творчості Едуарда Мане (1832-1883 рр). Його, можливо б, і не було як талановитого реформатора та експериментатора живопису. Батько віддав вчитися на юриста, і лише завдяки впливу дядька, який водив юнака по музеях, подорожі до Бразилії 1848, яка закохала Едуарда у різноманіття фарб та відтінків, та подарувала перші його твори, він став художником.

Подорож Мане до Флоренції та Венеції розбудили в ньому почуття античного сприйняття світу: близьке до відчуття духу природи. (слайд 42) Однак, він завжди був ласий до визнання. Тому першу картину, написану у стилі реалізму, «Любитель абсенту», подав на розсуд Паризького салону. Говорячи про самого Мане, маємо зауважити, що його мистецтво реальне, без небожителів. Як висловився А.Чегодаєв, воно «виросло на вулицях Парижу» - можна відчутти смак, колір, запах столиці Франції.

Але, як і варто було очікувати, критики салону не погодились прийняти її до своєї колекції. Звичайно, рішення комісії було обгрунтоване: неприкрашений портрет алкоголіка, невідповідність перспективи та предметів на полотні, невідповідність тіні чоловіка його положенню тощо. Це було шо-

інших звуків по телеграфу за допомогою електричних хвиль» - телефон. Дивно, але Патент на телефон Бел заповнив в один день з іншим винахідником, Єлішем Греєм, тільки на годину раніше, – і лише це допомогло закріпити патент за Беллом. Телефон: засіб спілкування: бо головною метою досліджень американця шотландського походження були спроби допомогти глухим людям, бо цим страждала дружина Белла [1].

(слайд 332) Тим не менш, користуватися телефоном стали усі: і хворі, і здорові. До 1900 року було видано більше 3 тисяч патентів на винаходи, пов'язані з телефонними пристроями. У США до того часу уже встановили близько 1,5 мільйони телефонів, капітали телефонних компаній перевищували 6 мільйонів доларів, а акціонери отримували майже 4 мільйони доларів щороку...

(слайд 333) На початку ХХ століття Америка перша явила світу можливість людського розуму не лише на землі, а й у повітрі: завдяки дослідженням Братів Орвіла (1871-1948) та Уїлбура (1867-1912) Райт. Малі Орвіл та Уїлбур, як і більшість геніїв своєї доби, закінчили школу безнадійними (слайд 334) – навіть не отримавши дипломів: на життя заробляли ремонтом велосипедів, відкладаючи кошти на заняття улюбленою справою – аеронавтикою. Правду кажуть, що одна голова – добре, а дві – краще. Можливо, цим і пояснюється успіх братів у порівнянні з іншими експериментаторами? Хоча, це пояснюється і тим, що вони не намагалися вирішити проблему побудови літака: найперше хотіли зрозуміти сам політ, тренуючись на планері. І виявилось, що головна проблема – не те, як відірватися від землі, а те, як управляти літаком у повітрі. Також їм допомогло те, що на час їхніх експериментів уже з'явилися компактні двигуни внутрішнього згоряння, а не величезні парові машини, які було просто нереально відірвати від землі. (слайд 335) [79]

Перший політ братів Райт відбувся 17 грудня 1903 року біля містечка Дейвіс Хілл, штат Північна Кароліна. Того разу брати здійснили по два польоти. Орвіл пролетів 12 секунд, Уїлбур 59 секунд. (слайд 336) І, як звичайно, місцеві газети

цього переживав: працював продавцем газет у поїздах, потім телеграфістом, відповідаючи на телефонні дзвінки. Тут уперше застосував свої здібності: винайшов автовідповідач, щоб міг висипатись довгими ночами свого чергування. Після 20 років він працював по 16-18 годин на добу... І так винайшов багато з того, чим ми користуємося і нині. (слайд 326) Серед них – електрична лампочка, «пошуки» якої зайняли не один рік. І коли журналіст запитав Едіссона: «Як воно було почувати, коли Ви помилялись близько тисячі разів перед тим, як винайшли правильне рішення? Напевне, дуже розчаровувалися?» «Ні, просто я винайшов близько тисячі способів як не варто робити лампочки» - казав вічно оптимістичний Едіссон. Він також винайшов кінетограф та фонограф, (слайд 327) говорячи, що «найважливішою метою цивілізації є завдання навчити людину мислити».

А мислив він дуже добре. Довго його друзі дивувалися, чому так важко відкривається його хвірточка до саду. І хтось закинув йому, мовляв, такий геній міг сконструювати щось більш зручне. На що отримав відповідь: «Ця хвірточка сконструйована геніально! Вона з'єднана з насосом і кожного разу, як відкривається, мені накачується близько 20 літрів води». І помираючи, Едісон сказав своїй дружині: «Якщо є що-небудь після смерті, це добре, якщо немає, це також добре. Я прожив життя і зробив найкраще, що міг...» І справді, це він запропонував нам говорити «Алло!», починаючи розмову по телефону, винайшов електронний підрахунок голосів виборців, і, працюючи за принципом «не винаходь того, на що немає попиту», (слайд 328) залишив світові електричний стілець [98]...

(слайд 329) Інший його сучасник – Олександр Грехем Бел (1847-1922 рр.) по праву може вважатися один з хрещених батьків сучасного світу, бо якби не його винаходи, то наше життя було б зовсім не таким, яким ми його уявляємо. (слайд 330) І мова іде не про те, що він винайшов металощукач. Насправді учителю красномовства ми зобов'язані винаходом того, що стало відомо у спеціалізованих колах як патент США № 174-465: (слайд 331) «метод та апарат для передачі мови та

ком для молодого митця. Однак, він вирішив не зупинитися: в його творчості поступово зникають риси академічного полотна. Та всі інші спроби були так само марними. Художниця Берта Морізо писала з цього приводу: «Мане сумує, його виставка як завжди прийшлася не до смаку публіці, але кожного разу це його знову дивує...» [34, С.424]. Заради справедливості, варто зазначити, що останнього разу разом з 4 роботами Мане, Салон не допустив до виставки ще 2800 робіт різних майстрів, так що Едуард не був самотнім у своєму протистоянні потужному об'єднанню Паризьких художників. (слайд 43) Тому у 1863 році художники, не прийняті офіційними суддями на чергову виставку, не без втручання Наполеона III, влаштували свій «Салон відкинутих», на якому і був представлений знаменитий «Сніданок на траві» Едуарда Мане. Його розкритикували, картину засвистали, і художник знову вернувся до старої класичної тематики (слайд 44) – Христа, янголів, провидіння...

Через рік він знову вертається до оголеної натури під впливом мистецтва епохи Відродження, з людиною в центрі світу... (слайд 45) І його нова картина «Олімпія»... була знову вороже зустрінута публікою. Його звинуватили у розбещеності, нахабстві. У черговий раз здивований, він вдається до виходу з творчої депресії старим перевіреним засобом – творенням нового, кардинально протилежного суспільній думці. Хоча сам Мане не відносив себе до митців імпресіонізму, відмовившись взяти участь у Першій офіційній виставці імпресіоністів 1874 року. Чому? Найперше через те, що нарешті в той час його сприйняли як Салонного художника, а, по-друге, знову було розбурхане самолюбство митця: (слайд 46) колега, Поль Сезан, мав необережність назвати свою імпресивну картину «Нова Олімпія», що до глибини душі образило старого Мане [9, С.94]...

Однак, відірватися від своєї натури за шаблонами Салону Едуард Мане все ж не зміг, (слайд 47) продовжуючи творити наповнені сонячних зайчиків полотна.

В його час зовсім зникли старі стереотипи про художника. Він – дитя доби локомотивів та промислових підприємств, який терпіти на міг III Республіку та буржуазну культуру 1880-х років через її лицемірство, антигуманізм, вирішив звернути увагу на плин часу. І не даремно, живучи посеред руху і динаміки, (слайд 48) він запропонував префектурі Парижу «написати серію композицій, що являють ... «череву Парижа» з людьми різних професій у звичному для них середовищі – загалом, суспільне і комерційне життя наших днів...» [72; 114, С.247]. (слайд 49) Життя розпорядилося інакше: він не встиг цього зробити, не встиг побачити і того, як до нього приходить довгоочікувана ним слава. Хоча, відверто кажучи, перші його роботи – і славнозвісна Олімпія, яку зараз цінують понад усе – були насильно нав'язані Лувру в колекцію другом покійного художника, президентом Жоржем Клемансо у 1907 році [15, С.42].

(слайд 50) Істинним вождем нової течії поступово ставав Клод Оскар Моне (1840-1926 рр). Саме завдяки його творчості цей напрям в мистецтві одержав свою назву ІМПРЕСІО-НІЗМ. (слайд 51) Однак, якщо подивитися на перші роботи автора (скажімо, на «Натюрморт з м'ясом»), Ви ніколи в житті не повірите в те, що це – художник-новатор, який своїм революційним баченням змінив світ теорії та практики мистецтва одним лише твором (слайд 52) «Враження. Схід сонця» 1874 року. Також, говорячи про нього, ми не можемо показати реальну, багатостраждальну Францію, охоплену війною з німецькими загарбниками: Моне, на відміну від своїх колег, роки окупації провів в Лондоні [109, С.252]. І, можливо, саме цей факт допоможе нам якнайкраще зрозуміти імпресіонізм, бо саме види на Англійський парламент і переповнені почуттями та враженнями. Найголовніше в його полотнах те, що джерело світла – саме сонце, навіть тіні в роботах Моне мають власний колір, що змінюється залежно від зміни падіння кута світла [35, С.300]. (слайд 53, 54, 55, 56)

Однак, ми нині, дивлячись на його творчість, вбачаємо в ній прояви прородження потягу людського духу до світлого

Перша стрічка, яка врятувала його систему кінотеатрів від краху, було 20-хвилинне кіно «Страсті» про Христа, під музичний супровід органу та 4 співаків. Так іронічно єврей у XX столітті знову заробив на Христі [15, С.212]. Кіно стало найулюбленішим місцем убити час для найбідніших класів Америки. Щотижня на 1910 рік в США продавали по 26 мільйонів квитків на кіносеанси. І лише тоді, коли кіносеанси стали довшими, середній клас вирішив прийняти кіно як заміник театру.

Цукор заставив театралів ходити до нього в кіно, а театральних критиків вихвалити його заслуги. Як писав один з тодішніх журналістів, «він просто згвалтував національну кінопромисловість». Він став людиною епохи, з'явившись на обкладинці журналу «Тайм». Не дивно, що з таким ентузіазмом Цукор дожив до 102 років, до останнього моменту контролював хід справ у компанії, проводячи в офісі не менше 2 годин... Він почав одним з перших, а помер останнім з того покоління, яке створило Голівуд.

Після цих подій американський кінематограф почав розвиватися швидкими темпами. В США з'являються перші телевізійні серіали: вони ішли один раз на тиждень, тривали всього лише 30 хвилин, а сюжет кожної серії дублювався у газетних статтях.

(слайд 320) Саме в Америці світ побачили перші у світі бойовик – «Велике пограбування потягу» (слайд 321) (1903 року) та перша американська фантастична стрічка (слайд 322) «Франкенштейн» (слайд 323) (1910 року). Ці твори були зняті завдяки генію талановитого винахідника, одного з символів початку XX століття, Томаса Альви Едіссона (1847-1931 рр.). (слайд 324)

Едісон отримав 1908 патентів у США і близько 3 тисяч в інших країнах світу: те, чого не зробила жодна людина до і після нього. В своєму житті він керувався правилом, що геній – це 1% натхнення та 99% поту. А тому напружено працювати почав з самого дитинства. (слайд 325) Через три місяці його винаходи зі школи як розумово відсталого. Але він не дуже від

страждає світ, своїм витоком має відкриття розуму американців цього часу, які прагнули не бути більше схожими на стару добру Європу.

(слайд 317) Тут самостійно розвивається кінематограф, хоча і був зароджений не тут, але по праву своєю батьківщиною може вважати пагорби побіля Лос-Анджелеса, де у 1908 році було знято перший фільм, а у 1911 році було побудовано першу кіностудію. А історія американського кіно розпочалася задовго до цього.

(слайд 318) Більшу частину свого першого десятиріччя кінематограф залишався ярмарковим атракціоном. А починалося все так. У власника Чиказької фірми по виробництву шуб, Адольфа Цукора, племінник попросив грошей, аби купити невеличкий ярмарковий театр. Цукор гроші дав, а потім прийшов перевірити, на що вони потрачені. І побачив зал, заповнений автоматами для віщування долі та кінескопами з тридцяти секундними драмами, біля яких стояло найбільше народу. Цукор тоді сказав: «На цій справі євреї може заробити силу-силенну грошей...». А тому відкрив свою аркаду – «Автоматичний водевіль», який за місяць роботи приніс грошей більше, аніж торгівля шубами! Тоді Цукор заповнив такі аркадами усе узбережжя Атлантики.

У 1905 році уперше в світі Гаррі Дейвіс та Джон П. Херріс переробили пусте приміщення одного з магазинів у місті Пітсбурзі у кінотеатр, за вхід у який брали п'ять центів (або англійською – один нікель). Тому ці заклади стали називати нікельодіони. Їхня популярність була такою шаленою, що уже через три роки таких нікельодіонів в Америці було уже п'ять тисяч! [27, С.35] Хоча, відверто кажучи, вони не були такими вже і привабливими: багато стільців з жорсткими спинками, що стояли впритул один до одного. Слухати у німому кіно було нічого, тому публіка просто голосно розмовляла, свистіла та голосно аплодувала по ходу дійства.

(слайд 318) Відомий нам Адольф Цукор підхопив і цю ідею, і через кілька років став найпотужнішим виробником кіно в Америці, заснувавши компанію Парамаунт пікчерс.

та прекрасного. В часи ж життя самого художника все було зовсім інакшим. Він сам намагався уникати тих, хто називав його імпресіоністом. Бо зізнавався відверто у своїх бажаннях бути близьким офіційному Салону: «на будь-якій виставці, організатори якої мають нахабство називатися імпресіоністами, публіка, заливаючись сміхом перед якоюсь безглуздою картиною, продовжує лопатись від сміху до того часу, поки не вийде на вулицю» [95, С.366]. (слайд 57) Звичайно, художник не бажав такої долі, тому намагався уникати офіційного зв'язку з імпресіонізмом, хоча потяги душі приховати було нікуди – його твори були сповнені світла, як його «Букет соняхів», жовтогарячих від полум'яного сонця, (слайд 58) та руху сучасного йому світу у течії людських доль на «Бульварі Капуцинок».

(слайд 59) Говорячи про мистецтво імпресіоністів кінця XIX століття, ми не можемо оминати творця витонченого та легкого образу «Мадемуазель Франції» - Огюста Ренуара (1841-1919 рр). Його Франція вже давно перестала бути войовничою та революційною. Вона не рветься до перемог та зрівняння всіх. (слайд 60) Вона – живе своєю красою та елегантністю. Де шукати цей ідеал? Напевне, він яскраво виражений в теплому портреті актриси Жанни Самарі 1877 року. Так, зараз вона зразок жіночності та ніжності. А в такому далекому за духом XIX столітті ця картина, та їй подібні викликали бурю незгоди. Сторінки газет паризької преси рясніли розгромними публікаціями. В одній з них навіть написали: «Спроможіться пояснити пану Ренуару, що жіноче тіло – це не шматок м'яса у процесі загнивання, з зеленими та фіолетовими плямами, які позначають безповоротний розклад трупу» [34, С.478]. Що ж, але саме таким він бачив світ – у його сонячній барвистості та з живою людиною у центрі, яку не повертали до мистецтва з часів Античного світу та епохи Відродження.

До речі, майстер почав «зв'язувати» епохи ще будучи доволі юним, працюючи на заводі механічного розпису порцеляни. Тоді молодий Ренуар розписував посуд, копіюючи візерунки та малюнки з грецького посуду, який бачив у Луврі.

За що, звісно, і був вигнаний з роботи звиклими до сухого академізму начальниками [111, С.255]. (слайд 61) Однак, Огюст Ренуар був доволі стриманий до подібної критики і не рвався за славою та визнанням Салонних босів, як то було, наприклад, з Едуардом Мане. Він розумів, що митець сприймає дійсність в притаманних лише йому кольорах та образах, а тому будь-яка критика виходить лише через призму суб'єктивного сприйняття творів. У своїх щоденниках він записав невідомому читачеві: «Не питайте мене, об'єктивним чи суб'єктивним повинен бути живопис. Зізнаюсь, я сміюся над цим» [89, С.136]. І він дійсно сміявся: сміявся по життю, сміявся у своїх роботах. Навіть після того, відстороненні критики розгромили виставки імпресіоністів 15.04.1874 та 1876 років, говорячи, що після кожного відвідування цього місця у нормальних людей «волосся стає дибки», Ренуар не кинув манери малювати «у стилі живого сонця».

Альберт Вольтер в газеті «Фігаро» написав: «Багато хто лопається від сміху перед їхніми картинами, я ж тим паче...» [34, С.477]. (слайд 62) Однак, треба віддати належне життєрадісному Огюсту, який у відповідь на це лише коментував: «Мистецтво – це радість, що віддана людям. Але для того, щоб віддати, треба мати» [34, С.487]. (слайд 63) І він дійсно мав, чим ділитися з іншими: придивіться і напийтесь світла та доброти від сонячних потоків його пейзажів «Везувію» чи (слайд 63) «Палацу Дожів у Венеції». Думаю, тут будуть зайвими коментарі: вони дійсно викликають сміх, але приємний сміх душі, яка прокинулася зранку, зустрінута променями теплого та ласкавого сонця.

(слайд 65) Не менше чистоти небесного світила можна побачити і в творчості іншого майстра, Каміля Піссарро (1830-1903 рр.) [69, С.85]. (слайд 66) Повітрям на його полотнах хочеться дихати, в промінні його сонця хочеться купатися, (слайд 67) а в його садах, вкритих квітами, хочеться блукати, закохуючись у світ. Однак, він був дитиною свого часу. Там, де зникало сонячне світло, з'являлися кольори освітленої ліхтарями паризької ночі. І там, де зникали сади, починалися

зму, (слайд 298, 299, 300) що у ній доволі важко знайти якісь прикмети суто американського мистецтва.

(слайд 301) Його сучасник, Джеймс Еббот Мак-Нейл Уістлер (1834-1903 рр.), своє життя починав у Росії, проїхавши пів світу з батьком, який будував залізницю Москва-Петербург. (слайд 302, 303, 304) Його реалізм також важко відмежувати від європейського (слайд 305) (хоча, його портрет матері і вважається перлиною американського національного живопису)...

(слайд 306) Третій представник реалістичного напрямку – Уінслоу Хомер (1834-1903 рр). (слайд 307) Напевне, найближче підійшов до розуміння того, що реалізм може стати національним лише тоді, коли в ньому зображувати виключно яскраві національні мотиви. І дійсно, у порівнянні з пейзажами Іккінса чи Уістлера, його роботи – сповнені світла та якогось невловимого духу американської дійсності [74, С. 401-405]. (слайд 308, 309, 310)

(слайд 311) Найбільшого ж розвитку течія американського реалізму набула у творчості Рокуелла Кента, художника, якого напевне, більше цінували та пошановували не в самій Америці, а в межах її найзапеклішого ворога – Радянського Союзу. (слайд 312, 313) Його радо вітали усі радянські вожді, до Хрущова, як провісника соціалістичної ідеї на «загниваючому» Заході. (слайд 314, 315, 316) А він починав з того лише, що просто захотів боротися з сентиментальністю мистецтва [105, С.219]

Як бачимо, США не дуже рясніли визначними художниками, пропускаючи повз себе усі новомодні досягнення мистецької думки Європи. Імпресіонізм, неокласицизм... Все це проходило якось непомітно для Америки. Можливо, тому, що вона з рештою зрозуміла, що не має повторювати чи копіювати Європу, а для того щоб завоювати авторитет, має створити щось своє, нове. Саме тому, говорячи про культурний розвиток США та побут населення країни наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття, ми будемо доволі часто говорити слово ВПЕРШЕ. Бо більшість з того, чим зараз пишається і від чого

джувався від нього, говорячи, що це все далеке від реальності, бо «наші дядьки рідко коли вбивають наших батьків, і нечасто стають законними чоловіками нашим матерям» [47, С.411].

(слайд 292) Це було з музикою: на концерти запрошували чужих авторів – Карнегі Холл відкривав у 1891 році Петро Чайковський, а Національна філармонія радо вітала Ріхарда Штрауса. (слайд 293) Це і змусило чеха Антоніна Дворжака на відкритті Національної консерваторії закинути американцям: «Припиніть творити як європейці!» [120, С.244].

Звичайно, це було важко. Художнє життя Америки, як і у всьому світі, було розділене одвічним протистоянням двох напрямків: художників спокушених та художників невинних. Спокушені – це академічні митці, які намагалися дублювати світові зразки мистецтва. (слайд 294) Насправді ж національне мистецтво зростало не там, а у душах так званих наївних – народних – художників, стиль яких академісти горділиво називали примітивним. (слайд 295) Однак, не зважаючи на те, що у своїй роботі вони користувалися акварелями, а не маслом, бо вона швидше висихала та не мала запаху, їхні полотна відображали реальне життя. (слайд 296) Цих художників відомо близько 340 імен: їхні твори були популярні і знані у народі, бо були близькі та зрозумілі багатьом простим людям [75, С.192]. У той час, шукаючи згадки про академічних художників, приходиш до висновку, що їхня популярність була на нулі: так, роздивляючись фото щорічної виставки Національної Академії Мистецтв 1907 року, з-поміж 27 її учасників не пізнаєш нікого. Навіть підписи під фото не можуть ідентифікувати премійованих та визнаних [104, С.37]...

Однак, не все було настільки погано для традиційних художників. Як і в усьому світі, в Америці цього часу передові позиції належать реалізму. Звичайно, це був «європеїзований реалізм», бо багато його творців осягали мистецтво живопису в європейських школах. (слайд 297) Таким, наприклад, був Томас Іккінс (1844-1916 рр). Він навчався у Мадриді, а тому його творчість так наближена до європейського академі-

темні задимлені вулички та робітничі райони. (слайд 68) Звичайно, Піссарро не був в числі тих, ким захоплювались за його життя. Неодноразово згадуваний нами Салон вершив свою політику доволі принципово – в союзі з урядом диктував умови сприйняття дійсності. А дійсність була відверто бридкою: реваншистською, брудною грою, переповненою гонитвою за владою та грошима. Не даремно Каміль звертався до сина в одному з листів: «Зверни увагу, як тупіє сучасна буржуазія: вона все більше опускається, вона втрачає розуміння прекрасного, вона помиляється з приводу всього. Де потрібно захоплюватися, вона кричить! Вона засуджує! Де потрібно відвернутися від цієї пошлості, вона зомліває і корчиться від радості!» [69, С.70]

Каміль Піссаро не боявся поряд з прекрасним зображувати людину в обстановці її буднів, не шкодуючи сил та творчого запалу на критику сучасного йому суспільству. (слайд 69) Він любив провінцію, називаючи її хранителем свободи та чистоти. І ненавидів сучасне місто, вбачаючи в ньому лише притулок для ненависної йому буржуазії. Як і Шпенглер, був переконаний у неминучому занепаді улюбленого ним, залитого сонцем світу вражень. В одному з записів він засвідчував: «Майбутнє не обіцяє нічого гарного. У будь-якому випадку, майже немає часу займатися живописом, коли відчуваєш, як бореться країна, щоб урятувати республіканський уряд, встановлення якого вартувало стільки крові» [82]. Разом з Республікою критики на його полотнах зазнавало саме життя французького міста. У 1889 році з'явилася серія його картин «Суспільні мерзенності», в яких Париж постав як місто без обличчя. Всі переходи схожі один на одного, а над мертвим містом височіє «ганебна» Ейфелева вежа [106, С.242]...

Напевне, подібні революційні порухи французької еліти і призведуть до того, що дуже скоро до світу знову з'явиться загублена «войовнича» Маріанна, яку витіснила її тендітна та виточена сестра. Однак, цьому лише вартує статися. Нині ж в образах та серцях так само неподільно панує все така ж еле-

гантна Франція епохи прородження почуттів та безконечності руху.

(слайд 70) І якщо вже говорити про художника РУХУ, то, безперечно, ним був Едгар Дега (1834-1917) – за висловом Р.Мутера, «найбільший денді сучасної Франції», чиї твори були «занадто вишуканими для натовпу» [47, С.168]. Це про нього говорив Огюст Ренуар: він «знайшов спосіб виразити хворобу нашого часу, я маю на увазі рух. У нас сверблячка руху, а чоловічки та коні Дега рухаються...»[34, С.458]. (слайд 71)

Однак, на початку свого творчого шляху він, вихований на зразках класики, створював історичні полотна, потім зблився з Едуардом Мане, воюючи поряд з ним в артилерії під час оборони Парижу від німецьких військ [113, С.264; 39, С.158]. Зближення з Мане принесло у творчість молодого Дега болісну йому сучасність. Художник неодноразово згадував: «Малюєш не те, що бачиш, а те, що хочеш, щоб бачили інші» [31, С.54]. У цей період майстер не шкодує часу і сил, аби познайомити парижан зі справжнім життям, від якого ті переховувалися за шикарними помпезними полотнами салонних майстрів. (слайд 72) Згадуючи полотна митця реалістичного періоду, Ріхард Мутер справедливо зазначив: «Він дослідив всі жахи нічного Парижу, і зупинився на всьому потворному, порочному, на тому, що вироджується – бо воно було живописним» [47, С.168].

Подібний стан душі митця не був прийнятним самому Дега. Тому з другої половини 1860-х років майстер жваво зображував життя повсякденне, ставлячи перед необхідністю побачити те, повз що часом проходили прості переходи, не зазираючи в очі дрібниць світу. Зауважуючи це, художник з боєм говорив: «Навколо занадто багато шуму, можна подумати, що картини створюються, як біржові ціни, в скупченні людей, що прагнуть до наживи» [32, С.39]. Але якраз динаміка та рухливість світу і стали основою творчості натхненного Дега. Розглядаючи його роботи, колега по цеху, імпресіоніст Ренуар зробив цікаве спостереження, порівнюючи перепле-

ками більше 27 мільйонів людей в'їхало до США, з них 20 мільйонів – через славнозвісний острів Еліс [2, С.6-7].

Напрошується риторичне питання, як у відомій по популярній пісні: «А хто така Еліс і де вона живе»? (слайд 284) Острів Еліс – це острів, на якому встановлять всесвітньовідому Статую Свободи. (слайд 285) Перед тим, як перетворитися на перший Федеральний центр імміграції за президента Бенджаміна Гаррісона у 1890 році, острів мав довгу історію. Місцеві жителі називали його Кіюшк – острів чайок, англійці та голландці знали його як острів устриць. Зрештою, поки Семюел Еліс не купив його у 1770-х роках. Коли закінчилася його бойова слава часів Американської революції, місцева влада Нью-Йорка перетворила острів Касл Клінтон (як він тоді називався), на державний центр еміграції для прибулих з Європи. (слайд 286) Державний департамент з еміграції відкрився тут 1 січня 1892 року: першими новоприбулими через ці «ворота США» стала 15-річна Енні Мур з Ірландії зі своїми двома братами. Так почалася історія багатомільйонного потоку еміграції до США через острів Еліс, який став відомий як «Острів сліз». (слайд 287, 288) Але, як не дивно, попри таку назву, лише 2% відсотки усіх новоприбулих за всю історію не були допущені до США: через висновки лікаря та тому, що вони мали проблеми з законом.

Саме цим людям належало формувати культуру США у ХХ століття. (слайд 289, 290)

Однак, що ж було з тими, хто приїхав підкорювати нові землі задовго до них? Ті, хто вважав себе корінними американцями, вистояв у боях за незалежність та пройшов горнило громадянської війни, продовжували вторити у стилі а-ля Європа, не маючи нічого, що б могло відділити їх від колишньої коліски, з якої ті і пішли.

(слайд 291) Це було з театром. Актори продовжували затирати до дірок твори Шекспіра. Хоча навіть у ці самі часи в Європі почалася кампанія по боротьбі з культом великого драматурга. У часи, коли Генрі Ірвінг на сценах Америки продовжував грати Гамлета, Бернард Шоу в Англії відгоро-

Звичайно, завойовники посунули не лише індіанське населення: вони банально знищили їхню культуру. (слайд 274) Однак перейшовши на Захід з південного сходу, племена індіанців зробили спробу відродити свою культуру в нових умовах. (слайд 275, 276) Їхнє мистецтво зазнало впливу сусідства з цивілізацією. (слайд 277) Їхні розписи та орнаменти значно ускладнилися, а з картин – зникли одвічні сусіди – бізони, вищені вправними стрілками з Європи. А прекрасні ковдри ручної роботи витіснили фабричні вироби, що заповнили ці землі з приходом капіталістів та підприємців [60, С.215]. (слайд 278, 279)

На Півночі так само зберігалися вогнища традиційної американської культури – в іглу ескімосів. (слайд 280) Навіть на початок ХХ століття вони могли пишатися тим, що зберегли непересічне вміння робити цінні фігурки з кості та дерева, розписуючи дерев'яний посуд у «рентгенівському стилі» (слайд 281) - із зображенням усіх нутрошків тварин. Втрата подібного зв'язку у ХХ столітті відчутна зараз – у часи повернення до мотивів близьких до світу природи корінних народів. Але їх час – проходив тоді, коли формувалося обличчя сучасних Штатів.

Хто ж і як формував його?

(слайд 281) На 1880-ті роки винахід пароплава скоротив подорож до Америки доволі помітно. Емігранти хлинули звідусіль до цієї далекої та омріяної частини світу: з Близького Сходу, з Середземномор'я, Південно-Східної Європи і навіть з сусідньої Канади. Тай й Америка не закривала своїх дверей для новоприбулих. Після 1892 року всі емігранти потрапляли до США виключно через нововідкритий острів Еліс. Сім'ї часто подорожували разом через море, хоча дуже часто молоді люди першими приїздили на чужі землі, і вже після того, як знаходили роботу, або привозили родини, або ж верталися, заробивши якісь гроші. Нью-Йорк відкривав можливості для мільйонів новоприбулих: у Нижньому Нью-Йорку існував цілий світ у маленькому районі. (слайд 283) Між 1880 та 1930 ро-

тання світогляду попередніх епох із сучасністю: (слайд 73) «Художники соборів зуміли виразити ідею вічності. Ця ідея була найбільш значимою ідеєю того часу. Дега зумів виразити пристрась наших сучасників – манію руху» [89, С.134].

Подивіться і спробуйте відчувати, як на його полотнах простір починає рухатись!

Можна виокремити головні характеристики цього стилю:

- 1) короткий час існування доби імпресіонізму;
- 2) вузьке та доволі обмежене коло художників;
- 3) подвійність стандартів творчості (війна з Салоном та потяг до його визнання);
- 4) використання ідеї руху у творчості для зображення зміни епохи;
- 5) наголос на силі дії сонця та оптичному сприйнятті кольору оком людини під час написання картини;
- 6) видимий потяг до провінціалізму в умовах нестримної урбанізації.

2.4. Пошуки себе у світі: шляхи постімпресіоністів

Напевне, на цьому варто завершити розмову про імпресіоністів – останніх представників розвитку реалістичної школи мистецтва. Їхня доба відходила в минуле, а на місці посіяних ними зерен нового сприйняття світу сходили нові, не менш визначні автори молодого ХХ століття. Насамперед, мова йдеться про народження такого напрямку в мистецтві як постімпресіонізм.

(Слайд 74) Художники доби постімпресіонізму не були з'єднані ні загальною програмою, ні загальним методом. Найбільш загальною фразою, яка може охарактеризувати постімпресіоністів – це роз'єднаність творчості [35, С.346]. Їх об'єднував лише зв'язок з імпресіоністами, з якими ті почали працювати паралельно, а не вирости виключно з їхнього середовища. Насправді ж кожний з них є яскравою творчою індивідуальністю, кожний залишив свій власний слід в мистецтві.

Кінець ХІХ століття був часом народження монументального мистецтва вулиці – плакатів як нового виду мистецтва, соціального, революційного, рекламного... Свого часу великої популярності набули рекламні плакати Жюля Шере та творчість Анрі Тулуз-Лотрека (1864-1901 рр.) (слайд 75) [19, С.43]. В умовах сучасного світу це видається доволі кумедним, але майже кожна робота Тулуз-Лотрека, (слайд 76) розміщена на вулицях Парижу, охоронялася поліцією, бо було доволі багато охочих викрасти його плакати, аби прикрасити ними свої помешкання. (слайд 77) Багатії французької столиці навіть вдавалися до підкупу розклеювачів плакатів, аби дістати дорогоцінні твори [24, С.217].

Найбільш характерним образом для творчості Тулуз-Лотрека є образ цирку, який він почав вбирати в себе з юних років. Найбільш цікавим є той факт, що цикл з 50 графічних малюнків про цирк автор писав уже по пам'яті, перебуваючи з лютого 1899 року на лікуванні у психіатричній лікарні в місті Нейн. Але це ніяк не вплинуло на їхню відповідність дійснос-

РОЗДІЛ V

СПОЛУЧЕНІ ШТАТИ АМЕРИКИ: від «хатинки дядечка Тома» до чиказьких хмарочосів

(слайд 271) А як же розвивалася культура за океаном, в надрах не схожої на старі країни демократії Сполучених Штатів Америки? Для початку подивимося, що собою становили США під кінець ХІХ століття? (слайд 272) Країна майже повністю устаткувалася на північноамериканському континенті: залишалася лише мала частинка неохоплена реальним впливом уряду США: Аляска та території Арізони та Нью-Мексико. Але і їх доля вже була вирішена: єдиним реальним геополітичним гравцем, що міг навести лад, у цій частині Земної кулі була Америка.

Тепер запишемо основні риси розвитку культури США на межі століть:

- 1) глибокий занепад автохтонної звичаєвої культури під тиском європейських цінностей;
- 2) створення іммігрантської культури та самобутніх субкультур (міні-країн) у містах та окремих штатах;
- 3) тривалий період копіювання європейських стилів та напрямків;
- 4) пошук самобутності через винахід та експеримент;
- 5) перенесення наголосу від краси у мистецтві до мистецтва у побуті.

Хто ж вступав у нову еру? Коли ми починаємо розмову про США, то перше, що приходить на думку, так це хмарочоси, автобани та приватні будинки. Однак, постійно забувають, що на середину ХІХ століття людська пам'ять ще не витерла того факту, що населення США було прийшлим, чужим для цих територій. (слайд 273) А тому свою подорож побутом Сполучених Штатів та межі століть ми почнемо згадкою про тих, кому по праву належала ця земля – індіанцям.

- 3) опозиційність митців реалізму через наближеність до соціал-демократичної ідеології;
- 4) поступовий перехід від неокласицизму до югендстилю – національного модерну;
- 5) творення сучасного образу міста – технізація, механізація та практизація.

Не дивно, що нове століття образ контрольованої згори Німеччини, як Ейфелева вежа зробила це для Франції, сформували дві абсолютно різні речі. Одна з них – викликана занепадом мистецтва під тиском наживи підприємців (слайд 267) – так званий стиль КІТЧ – від німецького Kitsch – дешева масова продукція, розрахована на зовнішній ефект без будь-якого смислу. Саме тоді і почалося масове нашестя присадибних гномиків та скульптур жінок у садках [21, С.483]...

(слайд 268) А інша – була викликана військовими потугами імперії. Її творцем був учасник війни з Францією, граф Фердинанд фон Цеппелін (1838-1917 рр). Вийшовши на пенсію, генерал почав розробку – дирижабля, перший політ якого відбувся у 1900 році. (слайд 269) А уже у 1908 році на першій військовій моделі летючого корабля прокатили кайзера Вільгельма II, за що графа нагородили орденом Чорного орла – найвищою державною нагородою країни. Так Німеччина стала першою країною у світі, яка мала свій військовий повітряний флот.

(слайд 270) Здавалося, успіхам Цеппеліна не буде меж: влітку 1909 року він досягнув Північного полюсу, а потім – вдало допоміг розпочати війну з Англією. Однак, сам граф так і не дожив до того часу, коли неповороткі у бою дирижаблі стали використовувати у мирних цілях: для транспортування людей по Німеччині, а потім – і через усю Атлантику, до Сполучених Штатів Америки.

ті [25, С.222]. (слайд 78) Погляньте на ці картини: вони не просто зображення циркових артистів, (слайд 79) це – справжні почуття, яких так часто бракувало на багатьох полотнах видатних академістів.

(слайд 80) Напевне, серед постімпресіоністів найбільш одіозною фігурою був Вінсент Ван Гог. (слайд 81) За своє життя він змінив безліч уподобань та професій: проповідував протестантизм в Англії, торгував книгами в місті Дродрехті, після закінчення богословської школи в Амстердамі, почав проповідницьку діяльність у Бельгії [34, С.538]... Однак, попри всі духовні шукання, Ван Гог звернувся до живопису – постімпресіоністського живопису. (слайд 82) Напевне, найбільшу популярність за життя автору принесло полотно «Червоні виноградники в Арле». Ні, не тому, що воно набагато геніальніше від інших – просто це було перше і єдине полотно, яке купили за життя митця. Його навесні 1890 року за 400 франків придбала бельгійська художниця Анна Бок. Однак, митця це не дуже бентежило.

Як казав сам Вінсент, «Художники, лежачи у землі, бесіднують з прийдешніми поколіннями...» [23, С.61]. (слайд 83) А Ван Гог дійсно починає бесіду з душею глядача через утаємниченість своїх сюжетів та невловимість свого стилю. І немає різниці, що він малював: жовтогарячі соняхи, точної кількості варіацій яких доволі важко назвати, (слайд 84) чи незбагненне зоряне небо; (слайд 85) квітучі сади в обіймах кипарисів, (слайд 86) чи пшеничні поля біля Арле.

До речі про Арле та кипариси. Щоб досягти польоту відчуттів, вловити обриси дерев вночі, схопити блиск зоряного неба, Ван Гог виходив із сутінками на околиці селища, затикав за поли солом'яної шапки по 6 палаючих свічок і малював... За що й був відправлений до божевільні місцевими жителями. Але навіть в таких умовах Вінсент Ван Гог не втрачав надії, записуючи у 1889 році до свого щоденника пророчі слова: «Я думаю, мені доведеться свідомо вибрати роль божевільного, так само, як Дега вибрав собі маску нотаріуса» [23, С.64]. (слайд 87) Але, жорстока доба капіталістичного світу,

неприйняття навколишніми дійсності в тому варіанті, в якому її пропонував митець, розходження ідеального світу зі світом задимленої трубами заводів реальності змусили Ван Гога, виїшовши з мольбертом на поля поблизу Овору, пустити собі кулю в голову у віці 37 років.

(слайд 88) Наступний представник епохи постімпресіонізму, про якого ми поговоримо, був Поль Сезанн (1839-1906 рр.). Він почав творчий шлях разом з імпресіоністами, брав участь в їх першій виставці 1874 році, потім він виїхав до Провансу (м. Екс), де жив замкнутим, але найнапруженішим творчим життям. (слайд 89) До кінця 80-х років ім'я Сезанна стало чимось на зразок легенди, міфу, чому немало сприяли розповіді єдиного покупця його картин колекціонера Верба Тангі. В 1894 р. Тангі помер, і картини Сезанна пішли з молотка. Наступного 1895 року торговець картинами Воллар запропонував Сезанну прислати свої твори на виставку, і художник, який не виставлявся до цього 20 років, відправив до Парижа 150 картин. Прогресивна паризька художня інтелігенція вітала Сезанна як великого художника. (слайд 90) Молоде покоління бачило в Сезанні єдиного імпресіоніста, який відмовився від імпресіонізму, зберігши його техніку, щоб досліджувати колір [44, С.169].

З початку ХХ сторіччя Сезанн стає вождем нового покоління. До кінця життя Сезанн підписував свої твори додаючи до свого імені «учень Піссарро», віддаючи цим данину пошани знаменитому імпресіоністу (про що Піссарро так ніколи і не дізнався) і підкреслюючи свої зв'язки з художниками цього напрямку. З ними він почав своє життя в мистецтві, з ними він ділив важкі роки невизнання. Але Сезанн не був імпресіоністом, він був швидше реакцією на імпресіонізм, на імпресіоністський метод бачити і писати. У Сезанна немає картин складного змісту. Але у всіх випадках це не етюд, а закінчений твір, картина. Найсильніша грань таланту Сезанна – колорит. Він все бачить як прояв живописної стихії.

Серед інших експериментаторів розглядуваної нами доби були експериментатори з формою – кубісти. **Кубізм** – це

був першим художником Німеччини, який насмівся зобразити людську працю – на картині «Залізопрокатний завод». Після нього цю тему підхопили приховані та відкриті соціалісти і, зрештою, вивели її на рівень відомого соціалістичного трудового плакату [91, С.279].

(слайд 259) Поряд з реалізмом до Німеччини проникають нотки імпресіонізму. Найбільш відомими «художником враження» був Ганс фон Марє (1837-1880). (слайд 260) Він був справжнім носієм духу імпресіоністів Франції. Для нього життя трактувалося невіддільно від людини, всі його твори прославляли єдність людини та природи. (слайд 261) Але... імперія з диктатом національного не обійшла і його: в останні десятиліття свого життя Марє довелося повернутися до «золотої класики»: (слайд 262) враження замінили відсторонення від дійсності, а ідеал радості змінився на ідеал тихого, спокійного плину часу та життя [107, С.229]

Умови всеосяжного контролю імперії, можливо вплинули і на формування відстороненого від реальності Арнольда Бьокліна (слайд 263) (1827-1899 рр.). І хоча він відійшов від зображення хиб сучасного йому світу, насправді тримав у собі глибоке з ним протистояння. Його образи – це відродження колишніх померлих образів стародавнього світу природи та міфів. (слайд 264, 265) У його творах звірине настільки зрослося з людським, що дуже важко уявити їх окремо одне від одного. У такий спосіб він протестував проти сучасної йому цивілізації машин та бетону: повернення до природи – ось його гасло. (слайд 266) І не даремно Бьокліна вважали тим, хто на кінець ХІХ століття знову повернув світові втраченого Пана – бога нестримної природи стародавнього світу [29, С.233].

Виокремимо головні риси розвитку Німецької культури кінця ХІХ – початок ХХ століття:

- 1) безпосередній вплив імперського владного тиску на тематику та стилі мистецтва;
- 2) домінування помпезної еkleктики;

тому, що новий стиль тільки підтримував розвиток промисловості, великі німецькі підприємці та промисловці почали фінансувати митців для розвитку архітектури в стилі модерн: позбавленої вичурності, економні та практичні для виробництва та промисловості. (слайд 249) Щоб побачити, що за не скупилися платити німецькі підприємці, подивимося на творчість Петера Беренса, який взяв на озброєння ідеї Бекона, що будинки будуються для того, щоб у них жити, а не для того, щоб на них дивитися [47, С.235; 91, С.102]. (слайд 250)

(слайд 251) Його учнем був Вальтер Адольф Георг Гропіус (1883-1969 рр). Народившись у династії архітекторів, він не міг піти іншим шляхом. Провчившись три роки у Беренса, Гропіус іде на вільні хліби, підробляючи дизайном меблів та приміщень. Першою його значною роботою (слайд 252) - втілення покликів німецького модернізму – була взуттєва фабрика «Фагус» у місті Альфред-на Лайні. Це – відправна точка розвитку історії всієї архітектури зі скла та сталі для ХХ століття. (слайд 253) І, зрештою, з іменем Гропіуса пов'язане заснування нової школи архітектури – Баухаус, яку він очолював. Саме ця школа випустила безліч архітекторів, які й змінили обличчя світу від розкошів до простоти та утилітарності (слайд 254) [61, С.486].

А що ж художнє мистецтво? Німеччина, хотіла вона того чи ні, але опинилася у руслі змін, які диктувала Франція. На кінець ХІХ століття її митці так само розчаровані романтичними устремліннями попередників, вирішують писати те, що бачать. Звичайно, що це не підтримувалося верхами: прийшовши до влади, великі землевласники з 1871 року починають відродження втраченої помпезності. (слайд 255) І тут у відповідь на це – постає вихоавний на зразках Паризької школи Адольф Менцель. Щоб уникнути прямого протистояння з вдалою, він вдається до реалізму, який лише зображував повсякденність, не критикуючи її відкрито та зухвало, (слайд 256, 257) як то було з карикатуристами та реалістами Франції. Тим паче, що Менцель мав перед очима їхні долі: долі вигнанців, опозиціонерів, самітників. (слайд 258) Однак, саме Мерцель

авангардистський напрямок у мистецтві, що характеризується використанням підкреслених геометричних умовних форм, намаганням роздробити все на примітивні компоненти.

(слайд 91) Напевне, найбільш відомий Вам кубіст – Пабло Пікассо (1881-1973 рр). Він помер на 92-му році життя. Митець прожив майже ціле століття, та й навіть не зважаючи на це його смерть була несподіванкою. Звичайно, ніхто не надіявся, що талановитий майстер житиме вічно, але за своє життя він просто злився з ХХ століттям, став його символом. Пабло Пікассо народився іспанцем, пов'язав своє життя з Францією, а став художником світу [105, С.209]. (слайд 92) Напевне, як би проілюструвати перші роботи автора, такі, наприклад, як «Перше причастя» 1895 року, мало хто з пересічних поціновувачів мистецтва зміг би визнати тут руку майстра. (слайд 93)

Але якщо подивитися на інші твори – наприклад, такі, як картина «Старий гітарист», сумнів в авторстві відпадає. Протягом життя талановитий митець вміло чергував захоплення імпресією кольору та експериментами з формами – розбиранням складного та елементарні геометричні елементи. Сам художник зізнався, що все життя прагнув навчитися малювати так легко і невимушено, як це виходить у малих дітей, не засмічених правилами, канонами, не поставленими в будь-які межі. (слайд 94) У дитинстві рідна тітка часто повчала Пікассо: «Де ти бачив жінок з трьома грудьми? Такого збочення не буває! Ти ніколи не станеш художником...». Вона помилялася: жінки в стилі «а-ля Пікассо» виявилися набагато довговічнішими, аніж її пророцтво, (слайд 95) і продовжують дивитися на нас, міцна, наче скелі, як портрет «Фермерші», (слайд 96) та по-дивному загадкові, як портрет «Дами з віялом».

Початок нового століття відзначився зародженням нового напрямку в мистецтві – **експресіонізму** – вираження почуттів та емоцій через невпинний коловорот фарб. Одним із перших експресіоністів були «дикі художники». Чому дикі? Тому що їхню групу називали «**фовістами**» - групою тих, хто малював «дикими, неконтрольованими фарбами», тих, хто порушував встановлені канони та правила. (слайд 97) Напевне,

найменш «диким» серед них є Альберт Марке (1875-1947 рр). І хоча він учився на класичного художника в Паризькій Школі вишуканих мистецтв, життя його звело з нестандартними проявами творчого генія [105, С.210]. Його полотна – це зображення сучасного міста, в основному, прирічкових зон, такі, як набережна Бурбонів (слайд 98) чи то як Гамбурзький порт. І, як не дивно, полотна дикого за манерою писання художника характеризуються стриманістю емоцій та поміркованістю. Попри яскраву колоритність робіт, Марке намагався вловити і донести до цінителів мистецтва тривалих та спокійних станів природи.

(слайд 99) Цього не скажеш про його колег по цеху. Візьmemo хоча б до уваги живопис Андре Дерена. Він є найбільш яскравим прикладом настроїв тогочасної мистецької еліти. Він – втілення долі самого перехідного періоду, яку можна охарактеризувати як НЕСТАБІЛЬНІСТЬ, (слайд 100) змінність, постійний пошук. Чому? Бо сам художник за життя змінив безліч шкіл, використав безліч стилів, і той факт, що ми відносимо його до фовізму – є лише умовною даниною часу. Він почав з фовізму (слайд 101) («Вакханалії» та «Порт у Гаврі»). Фарби невловимі, неспинні мазки... З цих полотен просто струменить енергетика майстра. Однак потім вдався до імітації декоративного мистецтва («Шлях у місто»), зблизився з Пабло Пікассо і зупинився на кубізмові [38]

(слайд 102) Інший його сучасник, Жорж Руо (1871-1958 рр.), увійшов до історії живопису тим, що розвинув свій стиль – трагічний експресіонізм. Насправді, кожна епоха повинна народити свій власний стиль. І навіть якби великий Рембрандт народився в ті часи, він, безумовно, почав би писати зовсім в іншій манері. Пригадайте перестороги Шпенглера про духовну кризу та занепад Європи. Здається, що в творчості Руо відобразилися саме такі настрої. Його життя було трагічно пов'язане з життям Франції – художник народився в підвалі напівзруйнованої будівлі під час обстрілу версальською армією передмістя Бельвіль. І замість матеріної колискової чув грім канонад [65, С.160]. (слайд 103) Саме тому і виробив

(слайд 244) Ратсхоф. Вони дожили до сучасності, звичайно, значно змінені цивілізацією підприємств, але ідея квітучого саду все ж збереглася недоторканою.

На противагу їм бачили місто прибічники урбаністської теорії. Та на кінець XIX століття монолітність урбаністів Німеччини дала тріщину. Вони поділилися на два табори. (слайд 246) Лідером одного був архітектор Каміло Зітте, який був «мамонтом» архітектури, боровся за повернення до традицій Середньовіччя з комфортом замкненого простору. Опозицію йому складали архітектори на чолі з Олекснадром Брінкманом: їхнє місто було містом широких магістралей та великих площ у стилі «а-ля класік». [61, С.485].

Здавалося, що класицизм перемагав. (слайд 247) Навіть пам'ятник, споруджений на честь сторіччя битви народів під Лейпцигом у 1813 році, був справжньою одою класицизму. Це була найбільша битва часів та народів до початку I світової війни. Не дивно, що пам'ятник, який і нині є найбільшим у Європі, і звеличував поразку Франції, зводився за ініціативи Клеменса Тіме, голови Товариства патріотів Німеччини та голови масонської ложі Лейпцига. Будували його «усім миром»: на кошти громадян, отриманих від лотерей та пожертв. Проектував його Бруно Шміц, і, можливо, саме тому цей пам'ятник дуже схожий на Храм Соломона на структурою побудови. (слайд 248) Всередині пам'ятника, як свята святих храму, розташований Зал слави, який прикрашають 324 вершники в натуральну величину, а також 4 статуї майже десятиметрових «поминальників»: Хоробрість, силу віри, народну міць та самопожертву [58, С.228]. Як не дивно, але після утворення НДР, пам'ятник хотіли знести, вбачаючи в ньому символ німецького націоналізму. Але потім схаменулися, зберігши як символ «російсько-німецького братерства по зброї».

Однак, навіть найбільш консервативному рано чи пізно приходиться виснаження. Прийшло воно і до класицизму. XX століття впорнуло в до Німеччини у вигляді стилю МОДЕРН. Тут він мав національне забарвлення і носив назву Югендстиль – «молодий стиль». Вчасно зорієнтувавшись у

тор П.Валлот зібрав у ньому найбільш помпезні зразки багатьох стилів: класицизму, ренесансу, бароко. Так була спроектована будівля влади нової величної європейської монархії.

Серед інших зразків доби неокласицизму - усі берлінські вокзали. На кінець XIX століття Берлін стає європейським вокзалом: у ньому було 32 пасажирських та вантажних вокзали [102, С.35]. (слайд 240) Нині більшість з них уже не використовується, як цей тупиковий вокзал, інші – впали у боротьбі з часом та історичними подіями, (слайд 241) як наприклад, найбільший вокзал Берліна, який було розбомблено у Другу світову війну і залишки якого стоять у центрі міста як пам'ять та данина митцям доби імперського еkleктизму.

Говорячи про розвиток архітектури Німеччини, ми повинні зрозуміти, що все залежало від того, у якій частині країни жили й творили майстри. Якщо це були творці півдня Німеччини – абсолютно непромислової зони – то їхні проекти трималися помпезного традиційного стилю 18 століття. Архітектори Півночі, Заходу та Сходу, що мешкали у промислово розвинених районах, уже починали експерименти з матеріалами та формами.

(слайд 242) На середину XIX століття Берлін не був зразковим містом, столицею світового рівня. Згідно перепису населення 1861 року, у місті проживало 522 тисячі чоловік... Життя у ньому було далеке від ідеалу: офіційно у підвалах проживало 48,3 тисячі чоловік – майже 10% усіх мешканців!... Та й навіть ті, хто мав власне помешкання, проживали у квартирах, мали сусідами 7-11 чоловік, майже без опалення всю зиму [58, С.221]... А на початок XX століття місто вросло до 1 мільйона 800 тисяч жителів. Берлін дозрів до того, аби почати будівництво метро... У самій тільки Рурській області міста збільшилися в 4 рази.

В цих умовах якомога яскравіше проявилось протистояння двох підходів до бачення долі німецького міста. Засновуються нові міста-сади за проектом відомого вам англійського теоретика Говарда Ебенезера. (слайд 242) Серед них – місто-сад Хеллерау біля Дрездена, (слайд 243) місто Хампстедраас чи

такий трагічний – релігійно-містичний стиль – стиль духовного пошуку не лише автора, а всієї «загубленої» в світі нових цінностей Франції. Погляньте на його роботи. Його «Весна» переповнена не стільки весняної легкості, скільки очікування чогось невідомого. (слайд 104) Його Христос – це не Христос, якого чекає вічність, пензля Мікеланджело. Це – Христос динамічного XX століття. Століття, яке змінювало все і вся. І, як не дивно, змінило воно і самого автора. Після тривалого захоплення релігійною тематикою, він доволі легко перейшов (слайд 105) до зображення буденного – всього низького, що міг знайти у темних провулках міста – зображення життя повій сусідніх кварталів...

Спробуємо визначити головні риси постімпресіонізму:

- 1) тематична та методична розрізненість митців періоду;
- 2) велика кількість течій мистецтва (від рекламного плакату до абстракціонізму);
- 3) визнання імпресіонізму як витоковго стилю;
- 4) акцент на власне сприйняття світу, не залежне від канонів, рамок та стандартів;
- 5) велика увага нестримному вираженню емоцій через кольори, форми та образи.

2.5. Повернення до природи: виклик модерну

(слайд 106) Це була Франція початку ХХ століття – розбещена, нестабільна, хитка... Від колишнього образу Маріанни на барикадах залишився лише скоромний образ Маріанни, яка здатна лише спокусити свого союзника чи конкурента (як цього російського ведмедя). На щось більше своєю політичною міццю, своєю розкладеною громадянською свідомістю вона була нездатна. (слайд 107) Навіть у роки назрівання явного протиріччя двох світоглядів імперської Німеччини та начебто республіканської Франції вона не змогла повернути собі статусу гідної правительки Європи. На черговій карикатурі перед світовою військово-політичною кризою ми бачимо самовпевнену Німеччину в образі статного кайзера, чопорну та ехидну Великобританію – дволикого джентльмена, який іде під руку з ... Францією – слабкою та неспроможною на самостійні рішення.

(слайд 108) Подивіться на плакат, що освячував створення Антанти – на ньому – три сестри – братні країни – Великобританія, Росія та Франція. Лише загроза бути зметеною з лиця землі завойовницькою політикою Вільгельма II змусила повернути до свідомості французів образ «сильної Франції». І нехай вона ще елегантно тримає в руках серце – (слайд 109) з початком I світової війни в її руках знову з'явиться меч та штандарт, а на голові – бойовий шолом войовничої Маріанни, забутої за століття за образом тендітної «мадемуазель Франції»...

І, напевне, на цьому можна було б закінчити історію живопису Франції. Якби не одна подія. У 1911 році громадянин Італії Вінченцо Перуджа, який працював столяром у Луврі, банально викрав з музею знамениту Джоконду Леонардо да Вінчі. (слайд 110) Він її просто виніс з галереї, сховавши її під одягом. Його шукали два роки, і лише наприкінці 1913 року змогли заарештувати та повернути безцінне полотно назад до музею, коли той намагався продати її якомусь колекціонеру.

закриттю. Так було з Вільним театром Берліна, відкритим 1889 року, який закрили, звинувативши в тому, що він став розсадником соціал-демократії. В таких умовах важко було шукати реалізму. Тому, напевне, варто дякувати хоча б тому, що окремі монарші особи виявляли неабиякий інтерес до культури взагалі. (слайд 236) Так великим меценатом був герцог Георг II Майнінгемський. Окрім того, що він спонсорував найперший та найбільш відомий аматорський театр Німеччини того часу, він також сам був... театральним художником! Власноруч робив ескізи костюмів, малював декорації, робив бутафорію для вистав.

За 16 років існування його придворний театр дав 81 виставу у 36 містах Німеччини та Європи. (слайд 237) Популярність була величезною: та й задіяними у виставах були майже усі жителі столиці Майнінгемського герцогства: якщо не брали участь як актори різного плану, то усі відходили на масовки, яких було багато. Герцог все робив чітко з історичними документами, його «археологічний натуралізм» навіть вплинув на розвиток театру в сусідній Англії! [47, С.429; 66, С.15]... Так і виживав німецький театр: якщо не можеш перейти відкрито до реалізму, то вдайся до історичного реалізму, намагаючись відтворити досконало те, що було колись. А там, можливо, послабшає тиск політичних кіл, і театральні кола зможуть, нарешті, на повні груди заспівати пісню реалізму сучасного...

Подібного імперського розмаху намагалися надати і містобудуванню кінця ХІХ століття. У своїх потугах створити образ міцної держави, німецькі політики диктували умови творчості митцям. (слайд 238) Не дивно, що за таких умов головною характеристикою мистецтв Німеччини цієї доби може бути ЕКЛЕКТИЗМ на національних основах. Всюди були монументальні споруди, прикрашені численними орнаментами, які копіювали творчість митців італійського Відродження.

(слайд 239) Найкращою ілюстрацією цього може бути побудова будинку німецького парламенту: Рейхстагу. Архітек-

РОЗДІЛ IV

«BLUHE DEUTCHES FATERLAND!»: НАРОДЖЕННЯ НОВОГО НІМЕЦЬКОГО ДУХУ

(слайд 232) Але якщо такі питання можуть поставати стосовно Італії, то лише коли ми почнемо розмову про Німеччину, все має бути чітко визначене. Ця країна не збиралася бути периферією навіть у мистецтві. Хай навіть вона й не признавала новаторів, але зберігала свій, специфічний національний погляд на зміни.

(слайд 233) З утворенням німецької імперії її «залізний канцлер», Отто фон Бісмарк, вдається до створення образу нової Німеччини, використовуючи для цього потужний політичний тиск на культурний світ. Ця політика стала відома як політика Kulturkampf. В її основі лежало обоження кайзера, шанування батьківщини, формувався культ німецької армії. Навіть новий національний гімн Німеччини переконував німців, що «Німеччина передусім на світі!», прославляючи «німецьких жінок та німецьку вірність, німецьке вино та німецькі пісні» [47, С.425].

Загалом, можна сказати, що так починалася доба показовості, театральності у німецькому мистецтві. Якщо хочете, це було намагання створити помпезний стиль нової імперії, на зразок ампіру, який панував колись у Франції. (слайд 234) І найпершим титанічним проектом німців можна вважати грандіозне театральне дійство, влаштоване за сценарієм канцлера у Версальському палаці під час підписання мирного договору з Францією та оголошення про утворення Німецької імперії в тому ж місці, де колись було її знищено.

(слайд 235) Державу мали прославляти усі: учителі, письменники, проповідники... А чого ще можна було очікувати від держави, верховний правитель якої, кайзер Вільгельм II, сам переконував творчу еліту, що навіть театр є «зброєю монарха!» [47, С.431]. Не дивно, що за таких умов усі вільні театри, які відкривалися в Німеччині, підлягали найшвидшому

(слайд 111) До цього цілих два роки картіка пролежала у звичайній валізі з подвійним дном. Італієць довго пояснював, що лише хотів відновити історичну справедливість, повернувши полотно назад на батьківщину, звідки та була вивезена ненаситним Наполеоном Бонапартом.

Однак ХХ століття входило в силу. Попри підготовку до світової війни, мистецький світ продовжував породжувати все нові та нові форми світосприйняття. Одним із провідних стилів стає стиль **МОДЕРН**. Стиль модерн вперше виник в середині ХІХ століття у Франції, де отримав назву «Ар-Нуво» – «нового мистецтва», звідки, проникнувши в Іспанію, вже й отримав відому назву «модерн».

Говорячи правду, ар нуво (від франц. art nouveau - нове мистецтво) –це первинна назва магазину в Парижі, який відкрив Зігфрід Бінг у 1895 році, і де в одній з секцій було представлено сучасне мистецтво вітражів та кольорове скло різних майстрів. І лише потім ця назва закріпилася за усім напрямком в мистецькому житті світу.

Для нього характерна відмова від прямих ліній на користь природних вигинів тіла та предметів. Тут домінує бажання злитися з природою, досягнути гармонії з нею. Серед основних елементів декору з'являються квіти, трави, дерева... [11, С.11]. Митці прагнуть до об'єднання східної та західної графіки, формуючи таким чином модерн як стиль змішаного мистецтва [92, С.340].

(слайд 112) Щоб подивитися, як модерн проявився в мистецтві, звернемося спочатку до скульптури.

Подивіться, як по-новому почав дивитися на світ скульптор **Еміль Антуан Бурдель**. Пригадайте, яка характеристика була притаманна нашому періоду? Звичайно, динамізм. (слайд 113) Постійний рух відбився і в творчості модерністів. Так скульптура Бурделя «Геракл, що стріляє з лука» є справжнім гімном рухові у бронзі. (слайд 114) Навіть створюючи композиції до пам'ятника генералу Альвеару в Буенос-Айресі, митець використав усі потуги модерного стилю: по-

дивіться на статую «Перемога» з композиції пам'ятника. (слайд 115) Вона – втілення не стільки військової перемоги генерала, скільки перемоги природи в мистецтві, яку нехтували, ставлячи на задвірки бездуховного творення Всевишнього протягом довгого часу.

Міфологічний зв'язок епох доволі близько відчувається при погляді на інші роботи Бурделя – «Плід» або «Гесперида». Це – справжнє втілення ідеї повернення до архетипів античного світу з його ідеалами людського тіла та звеличуванням міфопоетичного зв'язку людини зі світом.

(слайд 116) Товаришем по стилю та другом у творчості Бурделя був відомий вам скульптор Огюст Роден (1840-1917 рр.). Напевне, найбільш відомою його роботою є неперевершені «Ворота Пекла». (слайд 117) Саме для цієї композиції він створював як окремі елементи всесвітньовідомого (слайд 118) «Мислителя» та композицію (слайд 119) «Три тіні», що наче охоронці, стояли на варті світового ладу на вершині його пекельної брами. Однак, як і інші неординарні майстри своєї доби, Роден не був сприйнятим тогочасною публікою. Одну з його перших композицій – «Заклик до зброї», створену у 1879 році на честь загиблих у франко-німецькій війні, комісія відхилила як абсурдну. Однак уже після смерті скульптора ця ж композиція увінчала передмістя міста Вердена, ознаменовуючи іншу страшну подію в історії Франції часів I світової війни – «Верденську м'ясорубку» - одну з найстрашніших подій світового мілітарного життя [111, С.270].

(слайд 120) Майже така ж доля спіткала його іншу роботу – статую Оноре де Бальзака. Роден почав працювати у 1891 році над нею на замовлення Товариства літераторів Франції. Під час натхненної роботи ним було зроблено 22 зразки голови письменника, 7 зразків фігури, 16 варіантів одягу. А коли він все-таки через шість років завершив роботу, замовники були шоковані побаченим, звинувативши майстра в тому, що той одягнув Бальзака «у гамівну сорочку душевнохворого» [44, С.254].

як стиль ліберті, (слайд 228, 229), первинною все ж залишається стара звична класика... Як то монументальний витвір Джузеппе Сакконі – пам'ятник Віктору Еммануїлу II та Джузеппе Гарібальді (слайд 230, 231) з титанічним вітарем Вітчизни у центрі...

Дивлячись на його помпезність, розумієш, що Італія початку XX століття знаходилася значно далеко від мрій її поодиноких майстрів-футуристів, які тільки й мріяли, що про міста майбутнього – з вулицями на різному рівні: на землі та у повітрі [56, С.279]...

Можливо, і справді, варто погодитись з тим, що Італія на межі століть була загубленою для мистецтва?...

3.2. Італія на межі століть: чи зміг Верді об'єднати країну краще від політиків?

Загалом же XIX століття у мистецькому житті Італії пройшло під негласним покровительством Джузеппе Верді. Талановитий син своєї батьківщини, батько геніальних музичних витворів, «Аїди», що гралася спеціально до відкриття Суецького каналу, «Леді Макбет» і т.д. (слайд 222) Він став епохою, згадуючи уже під кінець свого життя: «Чим довше я живу, тим краще відчуваю себе схожим на мумію, з якої сиплеться пісок століть...» [33]. Саме йому належить заслуга в тому, що підштовхнув культуру Італії до об'єднання, яка жила двома різними світами: південним та північним, Неаполем та Флоренцією [47, С.350]. І не дивно, що на похорон Верді вийшла вся Італія...

(слайд 223) Іншим кумиром, що надихав цілу Італію до творчого пошуку, був її король Віктор Еммануель II. І не дивно, що його вплив відчувався навіть після смерті монарха.

З 1873 року починається нова хвиля перебудови міст в Італії. Зокрема, змінюється обличчя Риму. Під час реконструкції будівники нещадно зносили історичні пам'ятки, хоча офіційний проект передбачав їхнє збереження. Натомість комерційні банки та приватні будинки вибудовувалися схожими та ренесансні палаццо [57, С.276]... (слайд 224) Не дивно, що на початок XX століття адміністрації Риму довелося знову реконструювати місто. Місто швидко зростало, у ньому «завівся» новий мешканець – величний транспорт... Тому вирішили будувати нові магістралі, як, наприклад, Віа Націонале, яка вела напряму від центру міста до вокзалу. Звичайно, у ті часи знесли ще більше, аніж за Віктора Еммануїла. (слайд 225) Однак, як не дивно, план 1908 року передбачав віддання данини минулому – реставрацію та відновленню зруйнованих пам'яток мистецтва античності, як то (слайд 226) Форум та Терми Каракали [97, С.319].

І, хоча у цю добу італійські митці починають сприймати нові віяння модерну, (слайд 227) потрактовуючи їх на свій лад

Однак, інтерес до робіт Родена виявляє навіть сучасна молодь. Так нещодавно, у 2005 році, з Національного музею мистецтв Сантьяго двадцятирічним студентом була викрадена бронзова статуя Огюста Родена «Торс Аделі», вартість якої оцінювалася у 900 тисяч доларів США. Звичайно, довго перевозити витвір мистецтва вагою 20 кілограм та висотою 47 сантиметрів він не міг, а тому вже наступного дня вона була віднайдена цілою та неушкодженою у місцевому парку.

(слайд 121) Однак, у стилі модерн були і свої опозиціонери. Одним з них був талановитий французький декоратор Еміль Галле (1864-1904 рр.). У часи, коли в основі модерну вбачали лише декоративність та рослинний орнамент, Галле виступив проти насадження такого стилю у французьке мистецтво. Його дії називали виступом «натураліста супроти модерну». (слайд 122) Митець не називав модерн інакше як «жахливий стиль, стиль потворного та бридкого», «гельмінтологічний, червивий стиль» [76, С.165]. На противагу декору він пропонував брати реальні образи природи, не змінюючи їх, а навчаючись у навколишнього світу його різноманітності. Подивіться на його роботи і ви побачите, наскільки хиткою, розмитою постає межа між світом природи і світом людини у його творчості: здається, що з такої пляшки шампанського буде литися не алкогольний напій, а весняні потоки життєдайної природи... (слайд 123) А його вази – долоні самої богині Флори – настільки живописними є розписи Галле по емалі.

Давайте нині з'ясуємо основні риси стилю модерн:

- 1) спроби створити єдиний синтетичний стиль XX століття в добу розрізнених стилів;
- 2) перевага рослинних оздоблювальних орнаментів;
- 3) розвиток у добу інтелектуального анархізму призводив до появи небачених нині поєднань стилів Сходу та Заходу;

- 4) існування «ЛЮДСЬКОГО» мистецтва – без суворості академізму, штучності романтизму та сектантства реалізму;
- 5) посилення інтересу до декоративного мистецтва: дизайну інтер'єрів, кераміки, книжкової поліграфії;
- 6) відмова від прямих кутів на користь природніх вигинів;
- 7) відмова від старих матеріалів на користь нових технологій (скло та метал);
- 8) поєднання естетично красивих та функціональних властивостей будівель.

він покаже те, що потрібно...» [67, С.60]. А тепер подивіться, про що писав Капуана, і ви зрозумієте, чим було наповнене буденне життя італійців на рубежі століть: жахливі кроки, які робили люди від ревнощів, еротизм, сомнамбулізм, гіпноз, спиритизм, телепатія... Як бачите, література не набагато відійшла від почуттів, лише змінивши їх вектор: від ідеального до реального, буденного. І, можливо, лише доля винувата в тому, що Капуану з його виром творчої фантазії не спіткала така ж доля, яка була у знайомого нам Д'Анунціо...

на графиня Манчіні з'їхала з глузду, донька прем'єра маркіза Алесандрі Рудіні, пішла до монастиря. Єдиною жінкою, яка змогла встояти перед цим новітнім Дон Жуаном, була... (слайд 220) американська танцівниця Айседора Дункан.

У своїх щоденниках вона описує все це доволі жваво. Їхня зустріч відбулася у 1912 році, коли той і розпочав свою кампанію по завоюванню красуні. Кожного ранку о восьмій годині той надсилав їй свій новий вірш та квітку. І одного разу він з упевненістю сказав, що завітає до неї опівночі... Увесь день танцівниця зі своїм другом готували до візиту кімнату: наповнили її білими лілями, квітами, які завжди приносять на похорон. Потім запалили сотні свічок, перетворивши кімнату на зразок якоїсь готичної базиліки. Коли Д'Анунціо нарешті завітав, то його завалили на великий диван, завалений купою м'яких подушок і Айседора почала танцювати навколо нього, обсипаючи білими пелюстками лілій, поступово гасячи свічі одну за одною. Все було б романтично, аби... вона не танцювала під поховальний марш Шопена... і не залишила лише чотири свічки – в голові та в ногах поета.

Бідолашний не витримав і змушений був тікати під дикий сміх єдиної жінки, яку він так і не завоював.

Однак, попри такий бурхливий розвиток реальних почуттів, мистецьке життя Італії перейшло до прози людських відносин, стосунків натовпу. Кипіння почуттів вже занадто клекотало зі сторінок багатьох видань. Так виник новий стиль у літературі, який носить назву ВЕРИЗМ. Назва походить від італійського vero – істинний. Отже, цей стиль є національним вираженням реалізму.

(слайд 221) Одним з його представників є Луїджі Капуана (1839-1915 рр.). В основу будь-якої творчості він радив покладати «живий людський документ». А художній твір Луїджі порівнював ... з історією хвороби, у якій варто давати лише сухі, протокольні дані. Щоб зрозуміти, що таке веризм, звернемося до пояснення самого Л.Капуана: «Життя, життя, життя і одне тільки життя. Якщо художник покаже живу людину,

2.6. Від сцени то телекамери: шляхи французького кінематографу

Напевне, початок ХХ століття був модерним не лише через появу новітнього стилю. Саме в цей час великої популярності набуває новий вид мистецтва – кінематограф. Він поступово почав замінювати собою старий добрий театр.

Нагадаємо, що після приходу до влади Паризької комуни, комунари вдалися до стрімких змін в культурній сфері. Окремим декретом про театри вони намагалися французьку «націю сплюндрованих людей перетворити на націю громадян» [47, С.377]. Звинувачуючи імперську владу в тому, що та перетворила театр у «засіб навчання всіляким порокам», комунари, однак, не змогли врятувати ситуацію, скасувавши державні субсидії та увівши цензуру Делегації з просвіти на театральні постановки. Театр розкладався і пізніше, коли уряд III Республіки намагався «опустивши високе мистецтво до народу», перетворити його на засіб ідеологічного впливу. Драматург Анрі Бек у 1895 році писав з цього приводу: «Я ніколи не відчував потягу до вбивць, істеричок, алкоголіків, до тортур спадковості та до жертв еволюції» - а їх вистачало у «занадто реалістичному» театрі кінця ХІХ століття [47, С.381]. Можливо, через це людям хотілося знову повернутися до звичайної казки – доброї та повчальної. У цьому їм допомогли наступні події.

(слайд 124) У 1897 році в Парижі братами Пате було засновано студію для зйомки кінофільмів. Найперші досягнення французів були зафіксовані уже наступного року, коли ними було відзнято процес розквітання герані та проростання горіха. Ними ж буде розроблено технологія кольорового кіно: спочатку звичайну плівку просто розфарбовували вручну. Але потім робили безліч дублікатів прозорих трафаретів, розфарбовуючи окремо кожен колір, а потім накладаючи їх один на одного. Робота була кропітка, але вона цього вартувала. Вони знімали все, що могли, тому не даремно девізом своєї студії та її журналу обрали слова «Все бачимо, все знаємо».

(слайд 125) Допомагав у цьому компанії видатний режисер – Жорж Мельєс. Театрал, він одразу захопився новим винаходом братів Люм'єр – камерою-проектором, але ті відмовилися продавати йому апарат. Тому Мельєс почав експерименти з англійськими камерами. Створивши свою власну студію «Стар філм», француз одразу вдався до розробки спецефектів. (слайд 126) Він починає знімати короткометражні фільми на історичну тематику свою «псевдохроніку» для сучасників. Серед них – «Справа Дрейфуса». Кінофільм тривав всього 13 хвилин. Але був доволі реалістичним: багато сцен було знято згідно фотографій з преси, кольорових репродукцій пейзажів тощо. Що цікаво, так це те, що фільм про засудження та ув'язнення Дрейфуса був знятий до офіційного закінчення процесу. Так що «сценічний» Дрейфус уже був за ґратами, поки доля реального бранця політики ще вирішувалася. За своє життя з 1896 по 1914 рік Мельєс зняв більше 500 фільмів, перейшовши від історичних полотен (слайд 127, 128) (як то «убивство герцога Гіза») до вільної творчості.

Часом сюжети його фільмів вражали не лише спецефектами, небаченими для початку століття, а й сюжетами. (слайд 129) Для прикладу візьмемо фільм «Меломан». Сюжет його доволі короткий, але показовий щодо нестримності фантазії майстра. Учитель музики з учнями закидає на телеграфні проводи скрипковий ключ та сім своїх голів, які утворюють перші рядки гімну «Боже, спаси короля» (що, дуже дивно саме по собі для часів Республіки, не дивлячись на форму вираження, чи не так?). По закінченню пісні, учні розходяться, а голови, перетворившись на птахів, розлітаються.

(слайд 130) Напевне, найбільшого успіху Мельєсу принесла постановка першого у світі фантастичного фільму – «Подорож на Місяць» за твором Жюль Верна, знятий у 1902 році. (слайд 131) Всесвітньо відомим став кадр фільму, коли капсула з дослідником потрапляє прямо в око місяцю. (слайд 132) За недовгі 16 хвилин фільму Мельєс зміг показати увесь твір письменника – від початку наукової доповіді академіка, до його

розташовуючись на поштових марках країни. (слайд 213) Погляньте на його «Озброєний потяг»: (слайд 214) це – передвісник війни, що от-от розпочнеться в Європі, і яка неминуче призведе до участі у ній Італії, зв'язаної по руках та ногах дипломатичними зобов'язаннями з великими державами Європи: Німеччиною та Австро-Угорщиною.

Однак, на фоні несамовитого, безумного руху футуризму, помітні окремі потяги по поверненню до втраченої упорядкованості, розміреності, єдності композиції, яка була притаманна класичній композиції. (слайд 215) Надлишковий рух був відсутній у творчості Карло Карра. І хоча спочатку він належав до лав футуристів (слайд 216) з їхніми потугами до неспинного руху на полотнах, після короткої історії футуризму він повернувся до натури, (слайд 217) хоча уже і потрактував її з точки зору примітивістів: (слайд 218) лаконічноно, просто, без перспектив та фотографічної схожості [49].

Подібні зміни – перехід від почуттів до життєвої правди відбувалися й у літературі Італії. Щоб показати, наскільки почуття в'їлися у мистецтво крани і що відчували пересічні читачі, яким все це пропонувалося, звернемося до короткого огляду життя та творчості митців-літераторів – це зображення справжнього життя Італії на межі століть. Так що приготуйтеся...

(слайд 219) Габріель Д'Анунціо. Він був визнаним та непересічним поетом, бо доволі щедро використовував у своїх творах еротичні сцени, що дозволило присвоїти його працям титул «вільгарних».

За життя він мав більше 100 любовних інтриг, які опишував у своїх літературних напрацюваннях. Через постійні флірти він з рештою збанкротів і був змушений тікати від кредиторів до Франції. Себе він вважав жерцем еротики, але навіть на жерця, який вперше закохався у сім років, у дванадцять намагався спокусити монахиню з власної школи, а в 16 уже закладав по ломбардах годинники та дорогоцінності, аби оплатити послуги повій, знайдеться колись-таки управа. Через його інтриги зламалася доля доньки герцога Галлезе, релігій-

ку, який був спрямований у майбутнє відірваним кольором, формою та сюжетом. (слайд 204) Вперше офіційний маніфест футуризму був проголошений Томазо Марінетті у 1909 році, а публічно оформлений – 14 липня 1914 року.

(слайд 205)

В основі його лежали такі принципи:

- 1) Варто розірвати усі зв'язки з минулим, яке гальмує розвиток культури;
- 2) У мистецтві варто зображувати лише сучасне та майбутнє, відмовившись від повернення до «епохальної» старовини;
- 3) Символом нової краси стає машина;
- 4) Головними елементами творчості мають стати динаміка та техніка.

Мета творчості футуристів початку ХХ століття – підірвати спокій італійського суспільства, поставити його перед необхідністю відвернутися від досягнень минулого, дивитися тільки в минуле. Томазо Марінетті так говорив про свою місію: «варто вимести всі вже використані сюжети, щоб виразити наше вихороподібне життя сталі, гордості, лихоманки та швидкості...» [55, С.356]. Футуристи початку ХХ століття наповнили живопис ритмом, що підкріплювався дивними кольоровими переливами. Для Італії він став початком нового національного мистецтва.

(слайд 206) Одержимість руху помітна у творах Умберто Боччоні. До футуризму митець дійшов, (слайд 207) пройшовши школи реалізму та імпресіонізму, так що футуризм для нього, (слайд 208) на відміну від всіх інших новомодних художників Італії, був вистражданими, виношеним та бажаним: полотна переповнені руху: (слайд 209) навіть темне та депресивне «Стан душі» (слайд 210) стримує у собі величезну жагу до динаміки [57, С.284].

(слайд 211) Не менше новизни зауважуємо у творчості його колеги по цеху, Джіно Северіні. Його танцівниця (слайд 212) довгий час прикрашала усю кореспонденцію Італії, гідно

потрапляння на Місяць, боротьбу з селенітами та поверненням назад на землю [27, С.14].

Мельєс намагався заробляти продажем своїх фільмів. Але найбільший ринок – американський – для нього був закритим. Та безроздільно панував Томас Едісон, який вважав себе королем винаходів, а тому заробляв навіть на тому, що продавав твори інших митців. Розорившись, у 1914 році Мельєс продав студію, у нервовому припадку спалив негативи усіх фільмів і пішов торгувати іграшками в один з Паризьких магазинів. Про нього не згадували до 1932 року, аж поки не нагородили орденом Почесного Легіону та поселили у пансіон для престарілих акторів.

(слайд 133) Але найбільш популярним режисером свого часу був Вікторен Жассе. Великий успіх йому принесли зйомки одного з перших у світі кіносеріалів – «Пригод Ніка Картера». Це був супергерой свого часу: непереможний, невловимий, завжди готовий прийти на допомогу. Після виходу фільму в світ, паризький журнал «Cine-Journal» написав: «Нескладний сюжет, переслідування, злочини, арешти, засади – все це дуже гарно підходить кінематографу». А Корній Чуковський, переглянувши картину, назвав кіно «новим варварством» [15, С.223]. За цим фільмом паризьку публіку одразу «підсадили» на злочинні пригоди Зігомара, якого постійно розшукував ... все той же Нік Картер. Відверто кажучи, саме злочинець Зігомар став прототипом наступного популярного кіногероя - ...

(слайд 134) Так, Фантомаса. Але Фантомас початку ХХ століття дуже різнився від знайомого нам образу. А починалося все з книги. (слайд 135) З 1911 року у світ починають виходити твори П'єра Сувестра та Марселля Алена. Популярність злого генія була такою великою, що за 32 місяці автори написали 37 книг по 400 сторінок кожна! Це була справжня сага сучасності: бомби, анархісти, підриви, переслідування... Тому й книга була такою популярною. Одна з вдячних читачок навіть звернулася до авторів з пересторогою: «Я взяла місце роману, де сказано «пройшло півроку» і таке інше, склала

все і вийшло, що Фандору [головному герою – О.Л.] 182 роки...» [25, С.226]. Однак популярність книг була такою, що за ними зняли 5 фільмів. І лише початок Першої світової війни не дозволив зняти більше, аніж п'ять фільмів про найпопулярнішого злочинця Франції.

Які ж підсумки розвитку кінематографу Франції на початок ХХ століття?

- 1) кінематограф стає заміником «релаксаційного мистецтва» на противагу занадто реалістичному театру;
- 2) головна увага приділяється експерименту, а не пошуку гарного сюжету;
- 3) завоювання французькими кінематографічними компаніями широкого закордонного ринку від Росії до Америки (з тенденцією зменшення впливу за рахунок зміцнення національних кінематографічних закладів).

тини несуть на собі слід релігійного світогляду ((слайд 196) «Страсті святого Антонія», (слайд 197) «Іконоборці», (слайд 198) «Християнські мученики, яких янголи несуть на небо» тощо). Однак, вони не позбавлені реальних почуттів, живих емоцій, не притаманних іншим сакральним полотнам попередників.

(слайд 199) По-іншому намагалися зобразити сучасний їм світ майстри, які жили у столиці багатих Медічі – у Флоренції. Ця школа мала назву школи «маккіайола» (від італійського “macchio” пляма). Художники цього напрямку не нехтували експериментами, як то робили французькі імпресіоністи, але вони намагалися «стримувати» себе у рамках традиційної гами кольорів. Саме тому їх нерідко називають «важкими імпресіоністами», у творчості яких за наявності реального живого світосприйняття не було тієї райдужності кольорів, притаманної їхнім французьким братам. Однак відчуття реального світу все ж таки об'єднували їх навіть крізь кордони. Так представник школи маккіайола, А.Чечоні писав: «Перед нами життя, бентежне, сумне, перед нами суспільство, яке кличе до спостереження, перед нами епоха, яка вимагає зображення... Бо лише натура дає нам враження» [67, С.61]. Здається, цією фразою остаточно можна розвінчати міф про те, що Італія була нечутливо до змін мистецтва на 100% - її митці так само шукали вираження власних ВРАЖЕНЬ від цього світу. (слайд 200) А, значить, були імпресіоністами за духом та за технікою. Серед творців цього періоду варто назвати Фредеріко Зандоменегі (1841-1917 рр.), чії роботи якнайкраще демонструють типовий італійський імпресіонізм. (слайд 201) Це – світ почуттів, які намагаються контролюватися типові латинські канони логіки (слайд 202) та світських рамок. (слайд 203) Але часом вони все-таки пробиваються назовні.

Італійський живопис рухався вперед: початок ХХ століття італійці відзначили тим, що, нарешті, спромоглися народити свою нову національну епоху в мистецтві, яку назвали добою НОВЕЧЕНТО. І найпершим її подарунком був напрямок у мистецтві, який отримав назву ФУТУРИЗМУ – напрям-

3.1 Італійська пристрасть у фарбах: від почуття вічності до відчуття руху

Спробуємо відправитись у коротку подорож Італією на межі ХІХ-ХХ століть, аби порівняти її розвиток з розвитком Франції, приклад якої надихав світ на новітні пошуки у творчості.

Напевне, характеризуючи розвиток мистецтва ХІХ століття, найкоротший вираз, який можна підібрати для його опису, буде «МИСТЕЦТВО ПОЧУТТІВ». Насправді, почуттів, від найбільш високих до найбільш приземлених та темних. Саме почуття відігравали роль у полотнах художників, у рядках літературних творів письменників. За почуттями часто втрачалося буденне життя, яке замивалося ними, як папір акварелями.

Тому усі зміни, які відбулися на початок розглядуваної нами епохи – це спроби художників зрештою перейти від зображення бажаних почуттів до зображення справжнього життя, що у мистецтві відомо як напрямок РЕЛАЗМУ. Одразу скажемо, що Італія не була схожа на арену кровопролитної боротьби академістів та новаторів, як то було у Франції. Тут не сперечалися стилі та традиції. Тут конкуренцію можна було знайти хіба що у наявності різних мистецьких шкіл, які по своєму трактували техніку зображення дійсності. І то, основна проблема полягала у тому, що Італія довгий час була розділена на окремі самостійні державки, які намагалися мати власні вогнища культури.

(слайд 194) Одна з них – це творча школа Неаполя. Художники цієї школи малювали світ у класичній манері – широкими розливами фарби, та й витоки своєї творчості вбачали передовсім у релігійному мистецтві. **(слайд 195)** Таким був Доменіко Мореллі (1823-1901 рр.). Попри романтизм натури, яка кликала до духовних пошуків, він не був далекий від італійської реальності, свого часу брав участь у подіях Італійської революції 1848 року, за що ледве не був розстріляний після придушення народних виступів. Найбільш відомі його кар-

2.7. Образ міста на межі століть: Пекельна брама чи Новий Єрусалим?

Осередком культурного життя, яке вирувало, било через край, у Франції залишалося місто. Напевне, найбільш цікавим саме і є питання: а яким же було воно – тогочасне місто, що давало притулок усім спраглим до нового способу життя? Напевне, його обличчя, яке формувалося поколіннями минулими, повинно було впливати на покоління прийдешні? Та й швидка епоха змін не могла не залишити рубці на його середньовічному обличчі, прикрашеному собором Нотрдам де Парі чи Версальським палацом.

Відверто кажучи, образ міста, що виникав у творчості сучасних письменників, був відображенням ставлення населення до самого середовища свого проживання. Цікавий той факт, що до початку ХІХ століття місто розглядається як живий об'єкт, наділений душею. Однак науково-технічний прогрес, велика кількість розбурханих соціальними рухами народних мас перетворили його на місто-монстр кінця ХІХ століття.

Віднині – це тиран та справжній убивця, з яким варто було співіснувати, а не жити в ньому, бо «індустріальне чудовисько» могло заковтнути тебе, не залишивши і пам'яті серед великого скупчення людей. Саме тому, непевне, в добу імпресіонізму і відроджується ідея повернення до небесного міста, у якому похмурі будні реальності могли б бути протиставлені вічному святу людського духу [81, С.45].

Саме через це почався масовий рух за оживлення вулиць: оголошувалися конкурси на найкраще оформлення фасадів будівель, вивісок, поштових скриньок. До цього долучилися паризькі журнали і навіть Центральна рада декоративно-прикладного мистецтва столиці. Головним гаслом перебувати було гасло «Мистецтво в усьому» [76, С.143]. Однак, не варто дуже себе тішити, що Париж очікував лише того, аби хтось міг влаштувати свято та гарно одягати місто. Та насправді проблем у нього було набагато більше.

У 1870 році лише 50% усіх жилих будинків столиці мали власну каналізацію. Всім іншим доводилося користуватися «зручностями цивілізації» надворі. Справи ішли настільки погано, що у 1889 році було скликано I Міжнародний конгрес з житлового питання, на якому утворили Французьке товариство дешевого житла [117, С.193].

(слайд 136) Ці зміни пов'язані з діяльністю префекта Парижу барона Жоржа Ежена Османа (1809-1891 рр.). Однією з його заслуг якраз і була побудова паризької системи каналізації. (слайд 137) Якщо подивитися на малюнки тогочасного Парижу, то видно, що на глибині від 5 до 35 метрів розташовувалися сотні довжелезних коридорів, збережених ще з часів середньовіччя. Префект Осман вирішив зробити з них каналізації для того, аби забезпечити місто гідними санітарними умовами. І у нього щось-таки виходило. Але тепер зробімо поправку на одну річ: навіть у часи, коли підземелля під столицю перетворилися на каналізаційні труби, люди не кинули використовувати їх за призначенням, до якого звикли за довгі століття. Прошу вас, аби уявити умови життя того часу уявити, що тут, посеред стічних вод столиці, зберігалися стародавні каплички, побудовані тут ще за часів античності. Паризькі пивовари продовжували використовувати їх, обладнавши тут льохи для своїх напоїв, а турботливі паризькі господарки та перекупки вирощували в них знамениті на всю Європу паризькі шампінйони, потім пригощаючи гурманів за достойну винагороду... До того ж, саме у підземеллях Парижу залишалася пам'ять про далекі доленосні події часі Великої Французької революції, бо тут покоїлися тіла сотень убитих за віру у свободу, рівність та братерство.

Сприймаючи популістські заходи Османа, Париж втрачав своє колишнє обличчя. Однак, ми не можемо говорити, що це було однозначно від'ємним явищем. Так, період другої половини XIX століття називають епохою домінування безстилля, стилізаторського хаосу у французькій архітектурі. Але ми знаємо Париж якраз таким, яким він був народжений у ті дні. (слайд 138) Саме за реформ Османа Париж став першою

- 2) (слайд 189) Вплив класичного латинського характеру мислення, відродженого за часів Ренесансу, побудованого на логіці та порядку, що так само як і зразки стародавнього мистецтва не давали можливості думати відірвано від шаблону новітнім майстрам;
- 3) (слайд 190) «період відпочинку від вагітності новими ідеями»: Італія дала світові величезні культурні пласти, породжені добою Ренесансу та (слайд 191) Бароко. Ці дві доби змінили одна одну, а, отже психічно, психологічно, морально, фізично та емоційно виснажили італійську еліту. А тому виснаженій еліті доволі важко знайти сили для швидкого відновлення творчого потенціалу;
- 4) (слайд 192) «крах надій творчої еліти» (романтична доба Рісорджіменто не виправдала покладених на неї надій: бажане процвітання, загальний успіх, благоденство так і не були досягнуті)
- 5) (слайд 193) Довга політична нестабільність в країні (недаремно італійський поет XIX століття Джузеппе Джусті писав, що Італія – «це чобіт, пошитий з різнокольорових шматків» [67, С.55]).

РОЗДІЛ III

ІТАЛІЯ У КОЛОВОРОТІ ІСТОРІЇ:

колиска мистецького духу чи творча периферія Європи?

(слайд 187) Наступною країною, про яку ми поговоримо, була Італія. Напевне, найбільше на розвиток культури Італії вплинув той факт, що вона не була об'єднання з часів Римського панування аж до кінця XIX століття, коли відбулися знамениті події, пов'язані з іменем Джузеппе Гарібальді та короля Віктора Еммануїла. Згадуючи ті часи, відомий французький композитор Жорж Бізе, автор популярної нині «Кармен», говорив: «Поганий смак отруїв Італію. Ця країна для мистецтва втрачена» [37, С.305].

Спробуємо дізнатися, чому ситуація складалася так для країни, яка не так давно подарувала світові геніальних художників Леонардо да Вінчі, Рафаеля, Мікеланджело та передових філософів-гуманістів зі світовим ім'ям Леонардо Бруні Аретіно чи Леона Батіста Альберті? Що призвело до того, що на початок 1870-х років Італія могла претендувати хіба що на титул духовної провінції?

Для цього виокремимо головні фактори, що впливали на розвиток італійської культури на кінець XIX століття:

- 1) (слайд 188) Сильний вплив античного художнього спадку (антична спадщина, зберігаючи популярність серед населення півострову, слугувала тим, що не давало мистецтву рухатись уперед. Вона консервувала, ізолювала мистецьке життя Італії, добудовуючи його на копіюванні та повторенні; таким чином, не розриваючи зв'язок часів та поколінь, спадщина стародавнього Риму не розривала замкненого кола навколо пошуку нового, нестандартного, експериментаторського);

істинною столицею капіталістичної Європи. Погляньте на ці будинки: це – відголосок тієї доби. Осман висунув перед забудовниками доволі жорсткі вимоги: однаковість висоти будівель, однаковий матеріал, заборона на всілякі прикраси, окрім як доволі необхідні елементи спільного декору. Подібні будинки в Парижі почали виникати як свого часу «хрущовки» в Радянському Союзі. Люди в них жили один на одному. І на тогочасних карикатурах доволі часто єдиною щасливою істотою в цих умовах зображувалася кішка, яка вільно ходила вверх і вниз, отримуючи задоволення від уваги людей.

(слайд 139) Іншою візитною карткою французької столиці завжди були закриті пасажі – ряди магазинів. Вони з'явилися тут ще у XVIII столітті. І всі розташовувалися на правому березі Парижу. Тут розташовувалися магазини, кондитерські, кафе. На початку XIX століття таких пасажів у місті було більше 240. Такі пасажі, розташовані у місті, але закриті для вуличного шуму, дозволяли парижанам «зробити зупинку» у рухливому XIX столітті. В них було освітлення, підігрів, чого не можливо було сказати про більшість паризьких вуличок, на яких перехожі доволі легко могли бути збиті з ніг екіпажем та загрузнути у багнюці. У своїх спогадах «Нові картини Парижу» Луї Себастьян Мерсьє писав: «У місті розкошів..., у якому було неприємно, навіть ризиковано вийти на вулицю, натоп тих, хто ходив без діла, мала б направитись у ті поодинокі місця, які пропонували їй можливість затриматись перед магазинами, не переживаючи натопу чи нещасного випадку. Цим і пояснюється... збільшення закритих пасажів...» [78, С.123].

(слайд 140) Після грандіозного перепланування міста Османом таких критих пасажів залишилось лише 30 з 240... Натомість нове століття запропонувало нове бачення магазинів. Саме у Франції у 1905 році відкрився перший відомий супермаркет сучасного зразка – «Самарітен», який дожив до наших днів, звичайно, відчувши на собі вплив епохи. (слайд 141) Тут варто сказати, що в цю епоху з'являються не лише самі величезні магазини, а й перші спроби заманити покупців. Так па-

ризька сім'я власників «Самарітен» Ернес Коньяк та Марі-Луїза Же спробували завоювати собі популярність, маніпулюючи масами. У торговельному залі магазину навмисне піднімалася температура, кольори підсвіткою збивалися до відтінків червоного, а запахи провокували слиновиділення. Подібних «психологічних» нововведень було безліч. Однак, це принесло свої плоди: плюс 20% до загальної суми продажу! До того ж взнаки дався винахід ними «каді» - візочка для покупок, який раптом сам по собі потрапляв вам на очі... (слайд 142) до того ж, з 1912 року у світ проникає нова мода – мода на неонові реклами. Перша така реклама запалала у нічній пітьмі у 1912 році на одній маленькій цирюльні. А потім – рознеслась по всьому світу. Як не дивно, але саме з тієї доби психологи починають відзначати зародження нової хвороби – оніоманії – хвороби купівлі без потреби.

Однак, попри те, що «Самарітен» був витвором генію психологічного впливу на маси, він був породженням доби панування залізобетону в архітектурі міст. Батьком залізобетонного Парижу по праву вважається Огюст Перре (1874-1954 рр). (слайд 143) Він одним з перших почав втілювати в життя ідею, що архітектура має бути передовсім корисною, а вже потім красивою. Архітектор неодноразово повторював: «У силу звички ми нерідко повторюємо у мистецтві те, що втратило вже будь-яку користь». Слід зазначити, що подібні віяння були притаманні багатьом архітекторам тогочасної Франції. Так Анатоль де Бодо (1834-1915 рр.) говорив, що було б набагато краще, аби міста планували та будували інженери, бо ті виконують кусі бажання замовника, у той час коли архітектори «не йдуть назустріч потребам замовників і дуже часто нехтують його вимогами на користь того, що вони називають красою» [102, С.9]. Витвори архітекторів доби залізобетону, як от театр Перре на Єлисейських полях, також довгий час не сприймалися сучасниками, які звикли до розкішного оздоблення ампіру чи торжества класицизму. Тому ці будівлі для них видавалися «голими», позбавленими родзинки. На потуги окремих своїх побратимів копіювати природу в будів-

міст на 1900 рік складало лише 4% від загальної кількості населення цієї західноєвропейської країни [73, С.145].

Та навіть попри ці зауваження, Франція кінця XIX століття закладе основи того образу, який ми триматимемо у своїх серцях та у пам'яті й нині, коли тільки розмова заходитиме про неї. І велика заслуга тут (слайд 181) Густава Ейфеля, який до відкриття всесвітньої виставки (слайд 182) 1900 року спромігся побудувати нове диво (слайд 183, 184) – сталеву вежу, яка стала самою Францією (слайд 185) – елегантною, (слайд 186) як Мадемуазель-Франція Ренуара, невловимою, як Маріанна на урядових прапорах.

(слайд 174) Та й самі чоловіки не залишилися поза увагою карикатуристів. Чоловіча мода кінця XIX століття – мода видовжених фігур, циліндрів та одноманітних штанів у клітиночку...

(слайд 175) Та з часом чоловічий одяг поступово наближався до сучасного варіанту. Фрак, який у попередні часи ще одягали для вулиці, тепер уже було неможливим побачити на вулицях міст. Для виходу в місто почали одягати пальто, сюртук. А після 1875 року встановився той тип чоловічого одягу, яким ми його знаємо і нині: штани та піджак.

У XIX столітті вперше у користуванні у Європейців з'являється піжама: її привезли мандрівники з тропічних країн. Але популярності як одяг для сну вона набуде лише у XX століття. У XIX у неї зовсім інша репутація. Щоб зрозуміти її роль, звернемося до Ежен Гонкур, який називав її «одягом свах та звідників»...

І, нарешті, найбільш цікавими були на той час купальні костюми. Звичайно, купання у стилі «а-ля античний світ» в кінці XIX століття збереглося (слайд 176) лише на полотнах Поля Сезана. В реальному ж житті все було зовсім по-іншому. Реальність – це твори Едгара Дега: (слайд 177) сільські дівчата в довгих, як саме життя білих сорочках, а міські жителі вибирали вишуканість...

(слайд 178) Чоловічі костюми склалися з бавовняного трико, у синьо-білу чи червоно-білу смужечку. З'являються і перші плавки. Але їх одягають під такий складний костюм, аби одягнути який, варто було витратити годинку-дві у чергах та по роздягальнях на воді.

(слайд 179) Жіночі купальні костюми набули сучасного вигляду лише під кінець розглядуваного нами періоду. А на той час – (слайд 180) вони були просто витвором моди XIX століття помноженої на скромність та виваженість.

Але не варто забувати, що це була культура лише малої кількості населення, набагато більше СПРАВЖНЬОЇ Франції залишилося поза нашою увагою хоча б тому, що населення

лях, колеги-архітектори говорили: «від природи можна вимагати тільки того, що вона може дати: елементи, але не цілі ансамблі. З одного листка каштана не можна створити будівлю Опери чи Паризький собор» [76, С.158]. Можливо, цим Шарль Жюніус, викладач Національної школи декоративно-прикладного мистецтва, намагався дорікнути Перре, однак, відголоски модерну ще довго жили в Парижі, борючись з пережитками нав'язаних стилів, що призвели до трагічних наслідків – картин «мистецтва, що вироджується, яке дарує нам вулиця», як їх мав нагоду охарактеризувати Шарль Плюме [66, С.140].

(слайд 144) Париж змінювався далі. Османом-реформатором було повністю переплановано столицю: пробито 95 кілометрів нових вулиць: старі зносилися без сліду. (слайд 145) Ним було побудоване знамените кільце паризьких зовнішніх бульварів, започатковано реконструкцію Єлисейських полів, зроблено спроби привести до ладу окраїни столиці.

(слайд 146) До Османа навколо міста розташовувалися майже дрімучі ліси – Булонський та Вінсенський. Навіть наприкінці XIX століття люди туди ходити не радили: там водилися дикі звірі, а поряд з ними й інші ворожі суспільству елементи. Однак, Жорж Осман вдався до радикальної зміни їхнього вигляду. І вже трохи згодом до цих лісів вели широкі авеню. А самі ліси стали тихими і затишними, що не залишились поза увагою художників, (слайд 147) як от Матісса, який любив відпочивати в Булонському лісі. (слайд 148) З часів Осамана назва «ліс» за цими культурними парками збереглася як данина традиції, однак навіть неозброєним оком помітний потужний вплив людини на колишні вікові насадження, що стояли сторожі французької столиці (слайд 149, 150).

Якщо ми вже торкнулися проблеми міста, от повинні зрозуміти, що у цей час починаються своє життя дві концепції міста, які періодично відроджуються і здобувають тимчасову перевагу один над одним, а потім знову ідуть у небуття, до нового відродження у людській пам'яті. Перша з них – це наочний приклад Парижу кінця XIX століття – концепція ін-

дустриалізованого міста, яке поглинає все і вся, не полишаючи іншого вибору периферії, як стати околицями міста в найкоротший час.

(слайд 150) Інша, яка відобразилася на житті міст всього світу кінця XIX – початку XX століття – це концепція підданого англійської корони Ебенезера Говарда (1850-1928 рр.). Напевне, найбільш широко демонструє всесвітню популярність його концепції вірш Володимира Маяковського:

«Сливеют губы с холода,

Но губы шепчут в лад:

«Через четыре года

Здесь будет город-сад!»

Концепція Е.Говарда – це ідея міста-саду. Цю ідею він виклав у 1898 році своїй першій книзі «Завтра. Мирний шлях до реальної реформи», яка була перевидана 1902 року під назвою «Міста-сади завтрашнього дня». Згідно уявлень Говарда Ебенезера, на кінець XIX століття ситуація в світі вимальовувалася таким чином, що існували два магніти: магніт міста та магніт села [90, С.140]. Ось як він писав про свою ідею: « Місто – це символ суспільства, взаємної допомоги та товариської співпраці, загального братерства та розвинутих відносин між людьми, великих захоплюючих симпатій, символ науки, мистецтва, культури, релігії. А село! Село – символ любові та піклування Бога про людину. Все, що в нас, і все, що ми маємо, виходить звідти. Наше тіло створене з землі, до неї ми і вертаємося. Вона годує та одягає нас, дає нам притулок та захист. На її лоні ми відпочиваємо. Її красою надихаються мистецтво, музика, поезія. Її силами приводяться до руху колеса промисловості. Вона – джерело здоров'я, багатства, знання. Але повнота радостей та мудрості ще не відкриті для людини. І вони не будуть нам доступні до тих пір, доки продовжується це протиріччя суспільств та природи. Місто і село мають злитися воедино у шлюб, і від цього радісного єднання народиться нова цивілізація» [47, С.248].

(слайд 151) Розробляючи свою концепцію, Говард намагався дати визначення плюсів та мінусів міста та села, аби ви-

так званої всеїдності. Жіночий одяг почав переймати деякі елементи від чоловічих костюмів: від готичних костюмів до елементів східного одягу. Знову стають популярними широкі рукава на жіночих костюмах. (слайд 167) Це також сприймалося з посмішкою чоловіками XIX століття. На одній з карикатур жінка не могла пройти навіть у райські ворота: настільки широкою здавалася вона зі своїми елементами одягу. (слайд 168) А на іншій – бідний кавалер не міг ніяк протиснутись між двома дамами, які просто намагалися затиснути його своїми рукавами, одночасно дивуючи доволі вузькими таліями.

(слайд 169) Поступово у моду почав входити стрункий жіночий силует з тонкою талією. Це була доба панування турнюрів – у жіночому одязі – від франц. *tournure* – постава - манера триматися), пристосування у вигляді подушки чи накидки, що формувало відповідний силует з випуклою нижньою частиною тіла.

(слайд 170) Накопичення турнюрної тканини не могло не справляти враження на чоловіків. Захоплення жінок новим та незвичним давало привід жартувати, що з ТАКИМИ ТУР-НЮРАМИ (слайд 171) не варто витратити гроші навіть на корзини, бо жінка з ними здатна навіть ходити до магазинів, складаючи туди продукти. (слайд 172) Окремі дотепники навіть пропонували своє бачення еволюції жінки та жіночого турнюра: від звичайної сільської качки ... до того, що нині прогулювалося бульварами Парижу. Однак, спокуслива жіноча мода не забарилася принести свої плоди. Згідно даних статистики у період моди на турнюри кількість шлюбів досягло найбільшого показника порівняно з іншими періодами. Чоловіки, попри свій сміх, просто не могли встояти перед такою красою.

Що ж ще нового приніс кінець XIX століття? Це була доба повернення до дрібничок та аксесуарів: великі сумки, браслетики, броші, віяла. (слайд 173) До речі, віяла, які часом досягали такого розміру, що чоловікам знову доводилося вдаватися до карикатур, аби вплинути на хід розвитку жіночих уподобань.

денням парижан стало включення до списку повноправних олімпійських видів спорту футболу. (слайд 160) Перші показові змагання відбулися ще у 1896 році, однак лише у 1900 році грали офіційно. Того року участь брали лише три команди: з Бельгії, Великобританії та Франції. Сам турнір складався лише з двох матчів. У вирішальному матчі англійці перемогли французів з рахунком 4:0 та стали першими у світі олімпійськими чемпіонами з футболу.

Але, щиро кажучи, подібних епохальних подій все ж було замало. І парижани більшу частину свого життя проводили на широких бульварах столиці. Тут розташовувались театри, потім національна Опера, ресторани та кафе... (слайд 161) вздовж вуличок міста після Паризької комуни – «в епоху оновлення» - вулички Парижу заповнили вуличні піснярі – шансоньє [46, С.167]. Тут кипіло світське життя. З того часу ціліло лише одне кафе Cafe de la Paix. Його інтер'єр з колонами під мармур, платформами з намальованими хмарами та міфологічними фігурками роботи Шарля Граньє були улюбленим місцем парижан початку ХХ століття.

(слайд 162) А тепер спробуємо подивитися, яким же чином намагалися презентувати себе публіці. Звичайно, доба модерну з її дивакуватими формами архітектури, як побідні цьому входи до паризької підземки архітектора Ектора Гімара, диктувала і зміну моди, якою вона була у ті часи.

Здається, що саме в цю епоху вислів «Краса потребує жертв» (слайд 163) був якнайкраще проілюстрований тогочасним життям. Жінкам доводилося витратити великі зусилля, аби привести себе до ладу перед виходом в місто.

Мода того часу – це мода великого міста [85, С.156]. У 1870-х роках закінчувалася доба другого народження рококо. (слайд 164) Панує перевантаженість декоративними елементами, мереживами, дзвіночками, декором, пір'ям марабу... (слайд 165) Що просто не могло пройти повз увагу карикатуристів ХІХ століття. Однак, з часом мода змінюється: 1890-1913 роки – час впливу стилю модерн. (слайд 166) У моді – це час

вести потім на цій основі переваги його бачення майбутнього розвитку цивілізації.

Місто	Місто-сад	Село
<p>Плюси:</p> <ul style="list-style-type: none"> розвинуте суспільне життя, розваги, висока зарплатня <u>легкість у пошукові роботи,</u> <u>гарне освітлення вулиць,</u> <u>розкішні будівлі.</u> <p>Мінуси:</p> <ul style="list-style-type: none"> відсутність природи, <u>ізолюваність людей,</u> <u>віддаленість місць роботи,</u> <u>висока оренда,</u> висока вартість продуктів, занадто сильне трудове виснаження, армія безробітних, <u>проблеми з каналізацією,</u> <u>забруднене повітря,</u> <u>гнилі райони, кабаки</u> 	<p>Плюси:</p> <ul style="list-style-type: none"> <u>краса природи,</u> <u>розвинуте суспільне життя,</u> <u>поля і парки легко доступні,</u> <u>низькі податки,</u> надлишок роботи, <u>низькі ціни, справедливі умови,</u> <u>простір для підприємницької діяльності,</u> <u>приплив капіталу,</u> чисте повітря, вода, сонце, гарні будинки, вулиці, немає гнилих районів, <u>свобода, кооперація.</u> 	<p>Плюси:</p> <ul style="list-style-type: none"> <u>краса природи,</u> наявність землі, низька рента, надлишок води, світла, чистого повітря. <p>Мінуси:</p> <ul style="list-style-type: none"> відсутність суспільства, <u>довгий робочий день,</u> <u>низька заробітна плата,</u> <u>відсутність дренажу,</u> відсутність розваг, закинуті села.

(слайд 152) Що виходить? Згідно його уявлень, сіті-жарден - як ці міста стали відомі у Франції – мали стати «супутниками» великих міст, у яких би коцентрувалися великі, потужні підприємства. А біля цих міст – знаходилися б міста

супутники – зелені та чисті, побудовані за схемою кіл. В центрі кожного міста мав би розташовуватися парк, адміністративні будівлі ішли б по колу в центрі в зелених насадженнях, далі мало б іти кільце сільськогосподарських угідь без будь-яких будівель, і, зрештою, все це замикалося б колом жилкових районів. У таких містах кількість населення не мала б перевищувати 32 тисяч чоловік [44, С.264]. І, хоча ці ідеї були доволі легко сприйняті ентузіастами, які заморилися від цивілізації, і навіть змогли створити не один реальний проект, ідея міста-саду поступилася популярністю більш легкій для втілення в життя ідеї міста-монстра, насиченого підприємствами та закритого бруківкою без зелених насаджень.

Отже, підсумовуючи розгляд розвитку міста на кінець XIX – початок XX століття, можемо виокремити такі його характеристики:

- 1) XIX століття – початок активного процесу реконструкції центрів і районів міста;
- 2) зникають на народжуються нові райони через посилення урбанізації [86, С.147];
- 3) поява двох різних у своїй суті концепцій розвитку міста: концепція урбанізованого світу та концепція міста-саду;
- 4) вплив стилю модерн на привнесення краси на вулиці;
- 5) запровадження в будівництві залізобетону та функціональної ідеї первинності вимог людини над естетичною привабливістю споруд.

2.8. Чим зайняти вільний час у добу нестримного руху: від вішалки до вуличної прогулянки на межі століть

Однак життя міста – це не лише гарно оздоблені вулички, магазинчики та парки. Життя Франції кінця XIX – початку XX століття було аж занадто цікавим навіть для самих сучасників. Чому? Хоча б тому, що у кінці XIX століття Франція стала однією з перших країн, яка прийняла перші світові автомобільні перегони.

(слайд 153) Історія світових перегонів на автомобілях почалася тоді, коли мільонер, власник газети New Herald Джеймс Гордон-Беннетт у 1899 році організував щорічні перегони International Cup, які увійшли у світову історію як «Перегони на Приз Гордон-Беннетта». Правила були доволі жорсткими: кожен національний клуб мав виставити не більше трьох автомобілів, деталі яких мали б бути виготовлені в цій країні. Перші перегони відбулися 14 липня 1900 року. (слайд 154) У них взяло участь всього лише п'ятеро учасників: троє французів, американець та бельгійець. Переможцем став француз Фернан Шаррон, (слайд 155) друге місце дісталось його співвітчизнику Ліону Жирардо. За такого успіху французів, вже наступного року ці перегони приєднали до перегонів Париж-Бордо. На цих перегонах удача посміхнулася Ліону Жирардо... І тут варто сказати, що він був єдиним, хто доїхав до фінішу... (слайд 156) І, можливо, ці перегони закрили б, коли б французи все-таки не програли наступного разу, а місце проведення перегонів перенесли до Англії, батьківщини переможця Сельвіна Еджа. Ображені французи знайшли після цього сотні причин, аби не брати участі у подальших світових змаганнях.

(слайд 157) Однак, позбавившись автомобільних розваг, парижани не лишилися відчуття свята. Місто на початку XX століття зустрічало відроджені олімпійські ігри. Вулиці міста гомоніли і вдень, і вночі. (слайд 158) Спортивні ігри відвідували сотні й тисячі бажаючих з усього світу. Одним з найбільш популярних видів спорту був ... (слайд 159) гольф. Нововве-