

КИЇВСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА
ФАКУЛЬТЕТ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І ДИЗАЙНУ
КАФЕДРА ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

«Допущено до захисту»:

Завідувач кафедри образотворчого
мистецтва

_____ Ольга ШКОЛЬНА

Протокол засідання кафедри
образотворчого мистецтва

№ ____ від « ____ » _____ 202__р.

ГОРБАТЮК КАТЕРИНА ПАВЛІВНА

**ОСОБЛИВОСТІ ПОРТРЕТНОГО МИСТЕЦТВА ІТАЛІЙСЬКОГО ТА
ПІВНІЧНОГО РЕНЕСАНСУ**

Кваліфікаційна бакалаврська робота зі
спеціальності 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»

Керівник творчої частини:

Принцевська Олена Іванівна,
викладач кафедри образотворчого
мистецтва

**Керівник науково–дослідної
частини:**

Ситник Ірина Володимирівна, доктор
філософії з мистецтвознавства,
доцент кафедри образотворчого
мистецтва

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИЧНИЙ ТА КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ РОЗВИТКУ ПОРТРЕТНОГО МИСТЕЦТВА РЕНЕСАНСУ.....	7
1.1 Основні ідеї та світоглядні цінності Ренесансу.....	7
1.2. Формування портретного жанру в добу Відродження та соціокультурний вплив на розвиток портретного мистецтва.....	12
Висновки до першого розділу.....	26
РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ПОРТРЕТНОГО МИСТЕЦТВА ІТАЛІЙСЬКОГО ТА ПІВНІЧНОГО РЕНЕСАНСУ.....	28
2.1. Технічні та стилістичні характеристики італійського портрета (лінія, колір, перспектива).....	28
2.2. Техніка олійного живопису: новаторство митців Північного Відродження.	41
2.3. Спільні риси і відмінності у портретному мистецтві Італійського та Північного Ренесансу.....	51
Висновки до другого розділу.....	59
РОЗДІЛ 3. СТВОРЕННЯ КАРТИНИ «СЕКРЕТ ВІДРОДЖЕННЯ».....	61
3.1. Процес виникнення творчого задуму, пошук художнього образу, композиції, ескізування.....	61
3.2. Основна робота над твором, завершальна стадія.....	66
Висновки до третього розділу.....	69
ВИСНОВКИ.....	70
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	73
ДОДАТОК 1.....	79
ДОДАТОК 2.....	91

ВСТУП

На рубежі XIV–XV ст., спочатку в Італії, а потім і в усій Європі, сформувалася нова епоха, що спричинила кардинальні зміни у канонах і ідеях образотворчого мистецтва – Відродження або Ренесанс.

Ренесанс ознаменувався посиленням інтересом до античної спадщини, гуманістичних ідеалів та прагненням гармонії між людиною й природою. В цей період світогляд людини зазнав вагомих змін. Гуманізм став визначальним принципом епохи.

У мистецтві це виявилось у посиленні уваги до індивідуальності, натурного вивчення світу, глибоких психологічних образів. Одним із ключових напрямків живопису став саме портрет – жанр, який набув нового змісту. Портрет перестав бути лише способом фіксації зовнішності: митці прагнули розкрити характер, внутрішній стан і соціальний статус моделі, часто додаючи в композицію символізм. Портретний жанр поєднував уважне спостереження з високою майстерністю виконання, і набув філософської й психологічної ваги, ставши важливим засобом самовираження.

Стрімкий розвиток науки, культури та суспільства створив ідеальне підґрунтя для проявлення нових художніх втілень.

Саме в цей час зародилась неймовірна цікавість до анатомії людини, освоєння перспективи, винайдення нових технік та кольорових рішень, а головне – поява талановитих «титанів образотворчого мистецтва»: Леонардо да Вінчі, Мікеланджело Буонарроті, Тіціано Вечелліо, Сандро Боттічеллі, Яна ван Ейка, Альбрехта Дюрера, Ганса Гольбейна Молодшого.

Тогочасні митці почали відстоювати права на свою свободу самовираження та зображення різноманітності світу. Художники повертаються до античних традицій та фокусуються на індивідуальності, що знайшло відображення в портретному жанрі.

Епоха Відродження досі привертає увагу багатьох мистецтвознавців, науковців та сучасних художників.

Специфіку італійського Ренесансу описував Джорджо Вазарі. У праці «Життя найвідоміших живописців, скульпторів і архітекторів» [27] автор зосередив увагу на життєписі митців Італії та зокрема їх внеску у портретне мистецтво тієї доби. Ернст Гомбріх у фундаментальному дослідженні «Історія мистецтва» (1950) [28] фокусується на вираженні людської індивідуальності в мистецтві. Один із провідних дослідників Північного Ренесансу – Панофський Ервін, проаналізував портрети таких митців, як Ян ван Ейк, на сторінках своєї праці «Early Netherlandish Painting» (1953) [43]. В свою чергу, Крейг Харбісон, американський мистецтвознавець, глибоко розкриває аналіз ролі портретів як культурних і політичних аспектів суспільного життя у виданні «The Art of Portraiture in the Northern Renaissance» (1996) [16].

Актуальність дослідження. Попри значного внеску попередніх дослідників, питання впливу регіональних контекстів на формування портретного жанру, порівняння символіки та атрибутики, вплив гуманістичної філософії на портрети двох ренесансних традицій та специфіки їх зображень потребує уточнення.

Напередодні ХХ століття символізм у північному мистецтві та гуманістичні ідеали в італійському портреті розглядалися окремо, тому це дає поштовх до акцентування на дослідженні їх взаємовпливів.

Варто відзначити, як в різних регіонах Європи розвивався Ренесанс, і який це мало вплив на стиль і зміст портретного живопису. Зокрема, в Італії провідною стала ідея відродження античності – з її акцентом на гармонію форм, ідеалізовану красу, інтелектуальний потенціал людини та гуманістичне розуміння природи. В той час у Північній Європі, навпаки, значну роль продовжувала відігравати релігія, що визначало зосередженість митців на духовності, моральних цінностях та символічності образів.

Завдяки цьому можна створити цілісну картину епохи, і тому дослідження цих аспектів є актуальним.

Об’єкт дослідження – портретне мистецтво Італійського та Північного Ренесансу.

Предмет дослідження – стилістика, художні особливості та соціокультурний контекст портретів Італійського і Північного Ренесансу.

Мета дослідження – визначити характерні особливості портретного мистецтва Італійського та Північного Ренесансу.

Завдання дослідження:

- **окреслити** основні ідеї та світоглядні цінності Ренесансу;
- **дослідити** формування портретного жанру в добу Відродження та соціокультурний вплив на розвиток портретного мистецтва;
- **визначити** технічні та стилістичні характеристики італійського портрету, а також новаторські підходи у технологіях митців Північного Відродження;
- **обґрунтувати особливості** впливу соціального статусу та моди на образи героїв та гендерні відмінності у позах, виразах обличчя, символіці, атрибутах;

Теоретичне значення роботи полягає в поглибленні знань про особливості портретного мистецтва та емоційно–виразних аспектів створення образів означеного жанру в Італії та Північній Європі, включаючи регіональні відмінності й взаємовпливи.

Практичне значення роботи становлять її результати, висновки і положення, які сприятимуть до подальших досліджень взаємовпливів між Італійським і Північним Ренесансом, зокрема в аспекті використання технік, композиційних рішень та трактування людської індивідуальності.

Методи дослідження.

Для досягнення мети і розв’язання поставлених завдань на різних етапах дипломної роботи застосовувався комплекс філософських, історичних, культуротворчих, мистецтвознавчих методів. З філософського блоку застосовано герменевтичний метод, який дозволив ґрунтовно інтерпретувати твори різних видів мистецтва. Завдяки цьому методу вдалося простежити, як митці відображали у портреті не лише зовнішність людини, а й її внутрішній світ, суспільну роль, тогочасні ідеали.

З історичного блоку застосовано історико–порівняльний (компаративний) метод, який дозволяє шляхом порівняння встановити схожість та відмінність

досліджуваного матеріалу. В свою чергу історико–культурний метод спрямований на визначення характеристики історичного колориту досліджених творів.

З культурологічного блоку застосовано культуротворчий та кроскультурний методи. Культуротворчий метод допоміг розтлумачити портрет як візуальну форму цінностей, що домінували в суспільстві. Кроскультурний метод дозволяє зрозуміти, як художні ідеї ширилися регіонами, трансформувалися та адаптувалися. Це стало важливим у контексті дослідження взаємовпливів між Північною Європою та Італією.

Серед мистецтвознавчих методів зосереджено увагу на формально–стилістичному, іконологічному та методі мистецтвознавчого аналізу, які допомогли комплексно дослідити особливості портретного мистецтва Італійського та Північного Ренесансу. Формально–стилістичний підхід дозволив зосередитися на композиції, кольорі, манері письма – елементах, що формують візуальні образи. Іконологічний метод дав змогу осмислити символіку та зміст, що формувалися під впливом традицій різних регіонів у добу Відродження. І метод мистецтвознавчого аналізу об'єднав усі зазначені підходи в єдиний інструмент цілісного осмислення візуального матеріалу, де формальні елементи, акценти й контекстуальні зв'язки розглядаються як взаємопов'язані компоненти художнього висловлювання.

Структура науково–дослідної частини. Дипломна робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаної літератури і додатків. Основний зміст викладений на одній сторінці. Загальний обсяг роботи – 92 сторінок.

РОЗДІЛ 1. ІСТОРИЧНИЙ ТА КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ РОЗВИТКУ ПОРТРЕТНОГО МИСТЕЦТВА РЕНЕСАНСУ

1.1. Основні ідеї та світоглядні цінності Ренесансу

Портрети епохи Відродження завжди привертали увагу глядачів своєю майстерністю виконання, психологічною глибиною та символізмом. Це була спадщина яка відображала багато історії та несла в собі символи влади, матеріального становища, тенденції моди та особливості певного регіону. Для поціновувачів мистецтва вміння розпізнавати образи й символи на портретах стає ключем до розуміння секретів епохи Відродження. Однак перед тим як почати аналізувати особливості портретного мистецтва Італійського та Північного Ренесансу, слід розібратися із історичним та культурним контекстом.

Тема Відродження широко опрацьована багатьма науковцями, мистецтвознавцями, художниками. Саме в Італії на початку XV століття були сформовані усі умови для «золотої доби» людства.

Процес розкладання феодалізму і зародження нових буржуазних відносин в Італії почався раніше за інші країни Європи. Що, в свою чергу, дуже вплинуло на швидкий розвиток міст. Тут також позначалося вигідне географічне положення, яке зробило його великим торговим посередником між Східною Європою, Західною Європою та Близьким Сходом. Ці історичні умови впливали не лише на розвиток торгівлі, а й на культурне життя, що сприяло обміну нових ідей і змін у світогляді людей.

Варто проаналізувати дослідження і публікації з окресленої тематики з метою виявлення недостатньо висвітлених проблемних аспектів. За дослідженнями Якоба Буркгардта, викладеними в його праці «Культура Відродження в Італії» (1860), зазначалося: «Ренесанс в Італії став пробудженням людства до власної свободи та самосвідомості. Саме в цей період індивідуальність і творчість здобули новий простір, вивільнившись з—під гніту середньовічної колективності» [13].

Епоха Середньовіччя загалом була найбільшим чинником для формування нової свідомості людини. Жорстка централізація влади католицької церкви в період Темних віків мала великий тиск на суспільство. В той час усі монархи припадали під владу Папи Римського, бо духовенство було найближчим до Бога, а значить – найвищим у ієрархії. Система освіти була в руках церкви, і звичайно антична література втратили популярність, античні храми руйнувалися, а наукові праці припадали пилом в сховищах або губились [4].

Не слід знецінювати розвиток освіти в Середні віки, адже з'явилася ціла мережа європейських університетів, починаючи з Болонського та Оксфордського. Однак в 1453 році стається канонічна подія, що змінює абсолютно хід історії людства, це – Падіння Константинополя. Таким чином період Середньовіччя закінчується, формуючи початок нової епохи.

Значна частина мешканців Візантійської імперії, рятуючись від османського вторгнення, емігрувала до Західної Європи, привізши з собою численні праці античних авторів. У людей починає з'являтися інтерес до культурної спадщини давнього Риму. Починається боротьба з авторитарністю католицької церкви та поява нової філософії – гуманізму.

Цей період висвітлено в роботі Якоба Буркхардта «Цивілізація епохи Відродження в Італії», адже в ній автор дуже чітко описав цікавість до античності: «В Італії симпатії як вчених, так і народу були, природно, спрямовані на бік античності в цілому, яка була для них символом минулої величі. Латинська мова також була легкою для італійця, а численні пам'ятники та документи, якими рясніла країна, сприяли поверненню в минуле. З цією тенденцією інші елементи – народний характер, який тепер значно змінився, політичні інститути, імпортовані лангобардами з Німеччини, лицарство та інші північні форми цивілізації, а також вплив релігії та церкви – об'єдналися, щоб створити сучасний італійський дух, якому судилося слугувати моделлю та ідеалом для всього західного світу» [13].

В античний період Цицерон запровадив поняття «humanitas», що з латинської означає “людський, людяний” і ставить людину на перше місце, дає

можливість на свободу у своєму виборі та думці. Це переконання було сформовано софістами, які стверджували, що «людина є мірою всіх речей». Однак античний період пройшов, і «humanitas» набув нової трансформації під впливом релігійного вчення за період Середніх віків [48].

Варто розглянути історичні передумови виникнення філософії гуманізму. Її зародження припадає на XIII–XIV століття в Північній Італії, звідки згодом ідеї гуманістичного світогляду поширилися Європейським континентом та дісталися Англії. Це інтелектуальне явище стало новим етапом у розвитку європейської думки – воно об'єднало накопичений досвід людства з прагненням до самопізнання, вивівши у центр уваги гідність і унікальність особистості. Людина усвідомила себе як самостійну духовну істоту і визнала себе такою [48].

У жодному місці почуття впевненості та надії не виявлялося настільки виразно, як у багатому торговому місті Флоренції. Завдяки поєднанню економічного процвітання, політичної стабільності та заступництва меценатів, Флоренція перетворилася на справжній центр європейської культури, що заклав основи для розвитку мистецтва, науки та філософії в наступні століття [9].

Подальше обговорення зростання гуманізму від його середньовічного коріння ґрунтується на гіпотезі про те, що в італійському суспільстві з XIII по XV століття існував великий ступінь спадкоємності, зміни в культурі і мисленні, що призвели до гуманізму, не були структурними революціями, а радше еволюцією старих середньовічних ідей. Тому гуманізм можна розглядати як частину природного розвитку середньовічної культури, яка з часом трансформувалася в нові погляди. Людина не заперечує свою «гріховність» однак спонукає до самоаналізу, до дослідження світу, до особистої автономії. Суть полягала в удосконаленні людини, розкритті інтелекту за допомогою гуманітарних наук. А що було на той час орієнтиром? Праці античного періоду [8].

Поштовх до індивідуального розвитку поєднувався з могутньою та різноманітною природою, яка оволоділа всіма елементами культури того часу, тоді виникла «всебічна людина» – «l'uomo universale» – яка належала лише Італії [13]. У XII столітті вже існували універсальні митці, але створена ними

архітектура була досить проста та одноманітна, а в скульптурі та живописі матерія не несла жодної унікальності. Але в Італії в епоху Відродження ми знаходимо художників, які в кожній галузі створювали нові й досконалі твори, які справили велике враження. Інші, поза межами мистецтва, яким вони займалися, були майстрами широкого кола духовних та наукових інтересів.

Зародження гуманізму пов'язують із іменем поета й мислителя Франческо Петрарки (1304–1374). Він дуже упереджено ставилась до тиску та ідей католицького духовенства, тому і дав поштовх до нового часу. Він збирав свою власну бібліотеку, акцентуючи свою увагу на творах античних авторів, зокрема Цицерона та Вергілія, і також уважно вивчав античні праці. Це був відмінний оратор та поет що зміг швидко знайти прихильників серед важливий осіб того часу та вміло просував свої ідеї, за що пізніше отримав «лавровим вінок» через вплив та свої високі заслуги.

Петраркіанський гуманізм у певній мірі був новим явищем у житті Італії, проте водночас віддзеркалював спадкоємність між цивілізацією Ренесансу та італійським Середньовіччям про який ми говорили раніше [31].

Його послідовники такі як Джованні Боккаччо, Клодждо Салютаті, Леонардо Бруні та інші активно популяризували гуманістичні ідеї у своїх творах та індивідуалізм.

Гуманісти Відродження прагнули не просто вивчати античні джерела, а критично осмислювати їх і застосовувати для покращення суспільного життя та на користь державі. Через це вони ставили фундаментальне питання: що означає бути людиною? Відповіді на нього охоплювали різні сфери – релігійну, філософську, наукову та мистецьку – і допомагали глибше зрозуміти людську природу [39].

Слід наголосити, що саме в цей період почались спроби гармонізувати релігію з гуманізмом. І якщо Італія в XIII ст. стала батьківщиною Відродження, то пізніше, на початку XVI ст., в Німеччині починається епоха Реформації.

Мартін Лютер виступає проти продажу індульгенцій і влади Папи над відпущенням гріхів, та друкує в 1517 р. «95 тез». Саме завдяки винаходу одного

із найважливіших досягнень людства – друкарського верстату, німецьким ювеліром та винахідником Йоганн Гутенберг, що створив основу для масового виробництва письмової продукції та популяризації гуманістичних ідей в епоху Відродження, і також грамотність у суспільстві швидко зростала [8].

Лютеру це стало в нагоді, в своїх тезах він спростував авторитет Святого Переказу, підкреслюючи важливість вивчення Святого Письма. Популяризація та просування цих ідей дуже відгукнулася тогочасному суспільству, спровокувавши підйом націоналізму та західний розкол, що в свою чергу підірвало довіру людей до Папи.

Саме завдяки Реформації багато європейських країн були звільнені від повного контролю церкви в політичних відносинах.

Людство починає розвивати свій творчий потенціал, саме тому за період Відродження відбувається стільки нових відкриттів у різних галузях науки. Європа починає переживати інтелектуальне піднесення.

У тісному зв'язку з економічними потребами розвиваються в XIV–XVI ст. наука і техніка. Характерною рисою епохи стає відхід від середньовічної схоластики. Всіляко обґрунтовується необхідність вивчати природу за допомогою досвіду. Палке дослідження природи та її законів відкривають людству нові істини. Університети Європи почали викладати гуманітарні дисципліни, такі як історія, етика, риторика, що сприяло формуванню нового типу освіченої особистості. В Італії університети сприяли більш практичній діяльності, зокрема праву та медицині.

Оптимізм та віра у прогрес неабияк відобразилось у мистецтві. Художники більше розкривають свій індивідуалізм у роботах та стають незалежними від релігійних канонів. Вони виробляють свої авторські стилі, шукають нові способи виразу та пишуть нову історію на своїх полотнах. І саме завдяки мистецтву розширюються горизонти можливостей людини.

Ренесанс утвердив ідею, що людина має безмежний творчий потенціал, а її індивідуальність є найвищою цінністю. Це заклало основи для розвитку

європейської культури в Новий час, неабияк вплинувши на науку, мистецтво, філософію та суспільні процеси.

У живописі епохи Відродження мистецтво розкрилось через прагнення до реалістичності, гармонії та передачі людських емоцій. Художники такі як Леонардо да Вінчі та Альбрехт Дюрер дивляться на мистецтво через призму наукового споглядання. Вони шукають межі своїх можливостей у створенні нових шедеврів. Таким чином винаходять нові мистецькі техніки живопису, композиційні прийоми, розуміння кольору та як людина сприймає його. Відкриваються нові горизонти у передачі багатогранності людини і водночас створюються механізми що допомагають людині покращувати життя. Розуміння живого дає розуміння відтворення цього на папері. Для деяких митців це стає вірою та сенсом їх життя.

Загалом, прогрес мотивував людей настільки – що результат не дав чекати на себе довго. Здобуті знання про Всесвіт, дали неймовірну базу на основі якої у сучасному світі ми маємо неймовірних техногенний прогрес.

1.2. Формування портретного жанру в добу Відродження та соціокультурний вплив на розвиток портретного мистецтва

Вплив гуманізму та прояву індивідуалізм створило відчутний контраст у жанрі портрету епохи Відродження в порівнянні з портретами Середньовіччя, коли портретний жанр не був настільки популярним хоч і був включений в деякий фізичний і концептуальний контекст як наприклад, оздоблення церков та гробниць, або у карбуванні монет. Основною метою художніх творів того часу було прославлення Бога та навчання віруючих, їх ідеї мали ширити духовні цінності. У цьому контексті портретний жанр, у звичному для нас розумінні, практично не існував, адже індивідуальність людини не була в центрі уваги мистецтва. Художники створювали образи святих, Ісуса Христа, Богородиці що мали символічне значення. Людські постаті на фресках, іконах чи в скульптурах майже завжди зображувалися за усталеними канонами, які контролювались

церквою. Митці не прагнули передавати індивідуальні риси людини, вони підкреслювали духовність. Образи тоді були узагальненими, емоції передавались мінімально. Обличчя людей були ідеалізовані а фігури плоскі, позбавленні рельєфу.

Однак сюжети з настанням Відродження змінюються, наприклад образ Діви Марії з Немовлям, яке займає особливе місце в історії європейського мистецтва, набуває нового звучання у деталізації і способу вираження. Так з'явилися «мадонни» – нове бачення сакрального образу, що відійшов від церковних канонів та набув людяності та гармонійних пропорцій. «Мадонна» почала виглядати як богонатхненна фігура. Одним із перших митців, які надали мадонні людських рис, був Джотто ді Бондоне, а саме його «Мадонна Он'їссанті» (1488 р.) (див. Додаток 1, рис. 1.1). Джотто отримав замовлення від Он'їссанті, або Церкви Всіх Святих у Флоренції, щоб створити це панно, яке було загальноновизнано як його. Сидяча фігура Богородиці цілком об'ємна і вагома, попри те що наслідує візантійський іконографічний тип. Вона виглядає інакше у панорамі італійського живопису початку XIV століття [42].

Ми бачимо що знову набувають популярності зображення привілейованих або високоповажних осіб, жанру, яким переважно нехтували з часів класичної античності. Починаючи з п'ятнадцятого століття, не лише князі, вище духовенство та дворяни, а й члени інших соціальних груп – купці, ремісники, банкіри, вчені–гуманісти замовляють свої портрети, що було зумовлено гарним економічним розвитком. Нові ідеї розвитку суспільства та поліпшення матеріального становища призвели до того, що заможні жителі північно–італійських міст зайнялися меценатством. Вони шукали талановитих художників, скульпторів і архітекторів, давали їм замовлення та забезпечували фінансування діяльності.

У цей період також розвивалися різні типи портретів, піджанри, які визначили форми портретів у наступних століттях. Наприклад, «портрет у повний зріст» – був статусним та одним з найулюбленіших для правлячих князів або членів дворянства. Однак найпоширенішими були портрети «в три чверті» та

портрети з плечовим поясом, ймовірно, через те, що для представників середнього класу це був найбільш доступний і економічно виправданий варіант.

Попри те, пози неабияк нагадували класичну античність, а деякі навіть нагадали мені за схожістю фаумські портрети. Типовими були пози з «поглядом в профіль» ну і також «в анфас», що дуже часто з легким поворотом тіла у «три чверті». Вдивляючись у обличчя глядач часто міг побачити певний настрій або характерний погляд, що в свій особливий спосіб підкреслював індивідуальність зображувальної людини.

Крім «індивідуального портрета», функцією якого було зображення громадських діячів, замовники бажали підкреслити своє соціальне становище. Їх портрети мали справляти враження на глядачів.

Картина XVI століття була не лише твором мистецтва, а й елементом соціальних взаємин. Це була така собі співпраця художника що створював картину та замовника що спонсорував роботу та мав наміри щодо подальшого використання. Це також відбувалось під впливом їх уявлень. Норми та очікування прямо залежно впливали на результат, і тим самим робили роботу абсолютно унікальною.

Людину, яка попросила, заплатила і знайшла застосування для картини, загально можна було б назвати меценатом, але це термін, який несе в собі багато варіацій, тому найпростішим варіантом було б охарактеризувати наразі цю активну та вибагливу сторону просто замовником [33].

Найвідомішими замовниками творів мистецтва в Італії була родина Медичів. Це була частина патриціанського класу, а не знаті, і протягом більшої частини своєї історії сім'я вважалася друзями простих людей.

У XVI столітті багатство та політичний вплив сім'ї зросли, поки гонфальєр Сальвестро де Медічі не очолив простих людей у повстанні дрібних ремісників. Незважаючи на те, що Сальвестро став фактичним диктатором міста, його жорстокий режим призвів до його падіння, і він був вигнаний у 1382 році. Статок сім'ї впав, поки його не відновив Джованні ді Біччі де Медічі (1360–1429), який

зробив Медічі найбагатшою родиною в Італії, і можливо, в Європі. Політичний вплив родини знову відчутно зріс, і Джованні став гонфальєром у 1421 році.

Син Джованні, Козімо (1389–1464), Cosimo il Vecchio (старий або перший Козімо), вважається засновником політичного стану сім'ї. У політичній боротьбі з іншою могутньою родиною Альбіцці, Козімо спочатку програв і був вигнаний, але через підтримку народу він був незабаром відкликаний у 1434 році, і Альбіцці в свою чергу були вигнані. Хоча сам він жодної посади не обіймав. Козімо правив містом як некоронований король до кінця свого життя. Під його правлінням Флоренція процвітала [3].

Завдяки інноваціям у банківській справі Медічі накопили фантастичну кількість грошей, що дозволило їм фінансувати штатних художників і реалізувати свої мотиви, щоб підвищити соціальний статус своєї сім'ї, прикрасити Флоренцію, заспокоїти несхвалення католицької церкви та розширити свою сферу впливу.

До Відродження мистецтво було зосереджене навколо Церкви, проте все змінилося після приходу до влади Медічі. Нікколо Макіавеллі, політичний мислитель XVI століття, у «Флорентійських історіях» (1525) писав про те, як художні проекти Лоренцо Медічі були зумовлені бажанням «підтримувати достаток у місті, об'єднувати народ і шанувати знать», і цей вислів гарно описує їх політику [35]. Вони прийняли мудре рішення підтримуючи митців, надаючи їм покровительство для створення архітектурних споруд, скульптур, а згодом і живопису. Джованні ді Біччі де Медічі допомагав художнику Мазаччо та замовив реконструкцію базиліки Сан–Лоренцо архітектору Філіппо Брунеллескі. Завдяки підтримці його сина, Козімо, реконструкцію базиліки Сан–Лоренцо, однієї з найбільших церков у Флоренції, було завершено. Цей проєкт став поштовхом до архітектурної революції по всій Європі та заклав основи для мистецтва й архітектури епохи Відродження [12].

Завдяки їхньому меценатству та фінансовій підтримці художників було створено численні портрети, які не тільки відобразили зовнішність, але й передали індивідуальність, статус та соціальну роль зображених осіб. Лоренцо

Чудовий фінансував багатьох видатних художників, серед яких були Сандро Боттічеллі, Леонардо да Вінчі, Аньоло Бронзіно, Джорджо Вазарі та багато інших. Митці могли вільно експериментувати завдяки підтримки впливової сім'ї з техніками світлотіні, анатомічної точності та психологічного аналізу особистості. Його двір став центром італійського Відродження.

Портрети сім'ї Медічі часто використовувались як засоби дипломатичного впливу. Вони надсилали свої зображення іноземним дворам для зміцнення союзів. Як от наприклад «Портрет Козімо I Медічі в обладунках» (1545 р.) (див. Додаток 1, рис. 1.2.), написаний Бронзіно, підкреслював його силу як герцога Тоскани, роблячи його образ в очах інших правителів впевненим і непохитним. Загалом їх портрети, створені за меценатства Медічі, і сьогодні залишаються одними з найкращих зразків світового мистецтва.

Герцог Міліна Людовіко Сфорца, що був в добрих стосунках із Флоренцією та її правителем Медічі Лоренцо Чудовим, також був відомим меценатом, що сприяв розвитку мистецтва, архітектури та науки, а його підтримка художників, зокрема Леонардо да Вінчі, мала значний вплив на портретне мистецтво. Людовіко Сфорца прагнув створити ідеальне місто населений людьми виняткового таланту, тому давав Леонардо час і ресурси, щоб той продовжував досліджувати науку та мистецтво. І завдяки щедрому, але освіченому заступництву митців і вчених, Людовіко вдалося зробити міланський двір найрозкішнішим не лише в Італії, але й у всій Європі.

Меценат звичайно прагнув закарбувати своє ім'я в історії, тому замовляв власні портрети та портрети своїх членів сім'ї. У багатьох зображеннях він постає як мудрий і сильний володар, що підкреслювало його амбіції та політичні претензії.

Запросивши Леонардо да Вінчі до Мілана, де художник працював при герцогському дворі з 1482 по 1499 рік, можна вважати що йому вдалося отримати в результаті справжні шедеври. Леонардо створив чудові картини під його покровительством, що були неймовірно технічними, реалістичними та з

глибоким розкриттям характеру моделей. Ці портрети також містили багато символів, що робили їх містичними та абсолютно унікальними [34].

В той самий час, не слід забувати що Папський двір був теж активним замовником мистецьких творів. Юлій II (Giuliano della Rovere, 1443–1513) був одним із найвпливовіших римських понтифіків епохи Відродження. Відомий своєю войовничою політикою, прагненням зміцнити папську владу та величезним впливом на мистецтво, він перетворив Рим на центр європейської культури. Це був головний меценат таких геніїв, як Мікеланджело, Рафаель та Браманте [23].

Він доручав масштабні проєкти художникам та архітекторам, що зробило Рим ще одним важливим мистецьким центром. Папа запросив Мікеланджело розписати стелю Сікстинської капели (1508–1512), і попри те що художник вважав себе більше скульптором, ніж живописцем, наразі це є справжнім шедевром, що демонструє вплив античного мистецтва. Таким чином світ отримав один із найвидатніших витворів мистецтва всіх часів – фрески з біблійними сценами, включаючи «Створення Адама».

Рафаель Санті розписав покої понтифіка у Ватикані, так з'явилися знамениті «Станці Рафаеля», серед яких «Афінська школа» (1509–1511 рр.) (див. Додаток 1, рис. 1.3), що символізувала синтез християнської та античної традицій [23]. Художник зображує групу афінян – однак серед персонажів є не лише жителі Афін (наприклад, Парменід та його учень Зенон не були громадянами цього міста), а й мислителі, що жили в різний час і в різних країнах. Тут можна побачити таких фігур, як перський філософ–містик Зороастр, що жив за кілька століть до Платона, або мусульманський перекладач і коментатор Арістотеля Аверроес, який народився набагато пізніше. Таким чином, «Афінська школа» уособлює ідеальну спільноту філософів класичної епохи, що об'єднує вчителів та учнів. При цьому Рафаель надав цим історичним постатям риси своїх видатних сучасників.

Заслуговує на увагу той факт, що стеля прикрашена великими алегоричними посталями богослов'я, філософії, юриспруденції та поезії,

уособлювала чотири духовні сили – релігію, науку, право та красу, які були рушійними для італійського Відродження. Це дає нам можливість побачити те що церква, бажаючи втримати свою владу, починає бути більш відкритою до філософії нової епохи і також починає використовувати мистецтво як новий інструмент в своїй політиці.

Юлій II був одним із перших пап, які активно використовували портрети як засіб політичної пропаганди. Найвідомішим зображенням є «Портрет Юлія II» Рафаеля (1511–1512 р.).

Іконографічне зображення папської особи, стало поєднувати ознаки як світської, так і духовної влади; а функціонально – забезпечувати образи, що представляли обличчя папської влади в межах римського двору та у взаємодії з іншими дворами, з якими папство вело справи. Однак у міру того, як рух за католицьку реформу зростав і, зрештою, досяг піку впливу в середині та другій половині XVI століття, публічний прояв особистої побожності став все більш важливим елементом папських домагань.

Для того щоб продемонструвати свою побожність, папи, які були особливо чутливими до реформістських ідей, зокрема Пій V (1566–1572) і Климент VIII (1592–1605), запроваджували (або розглядали можливість запровадження) зміни в іконографії та функціях портретів у папському дворі. Портрети у стилі самауро (портрети пап у традиційній червоній шапочці – камауро) зазнали змін: впровадження незначних, але важливих відмінностей у порівнянні з попередніми надбаннями стало видимим знаком «реформи», оскільки можна було розпізнати їх одночасну спадковість та відмінність від попередніх портретів [37].

Портрет папи Юлія II (1511 р.) (див. Додаток 1, рис. 1.4) був незвичайним для свого часу і мав тривалий вплив на папський портрет. Незвичним було те що таке зображення було винятковим для того часу. Ми бачимо сидячу особу що має певний настрій – занурену у глибокі роздуми. Інтимність цього зображення була безпрецедентною в папському портреті, але стала взірцем, «те, що стало фактично формулою», якому слідували більшість майбутніх художників,

включаючи Себастьяно дель Пьомбо та Дієго Веласкеса. Картина «встановила тип для папських портретів, який проіснував близько двох століть» [46].

З самого початку свого існування його спеціально вішали на стовпах церкви Санта-Марія-дель-Пополо , на головному шляху з півночі до Риму, на свята та великі свята. Джорджіо Вазарі , писавши задовго після смерті Юлія, сказав, що «зображення було настільки реалістичним і правдивим, що налякало всіх, хто це бачив, ніби це була жива людина».

Після смерті папи Юлія II син Лоренцо Медічі, Лев X – був обраний главою Католицької церкви. Він позичав і витрачав гроші без обережності, та попри те був значним меценатом. Під час його правління Марко Джироламо Віда на прохання Папи почав писати віргіліанську латинську епічну поему про життя Ісуса під назвою «Христіада», було досягнуто успіхів у відбудові базиліки Святого Петра, а художники прикрашали кімнати Ватикану.

Варто проаналізувати портрет, написаний Рафаелем, також відомий як «Портрет Папи Лева X з кардиналами Джуліо де Медічі та Луїджі де Россі» (1517 р.) (див. Додаток 1, рис. 1.5.), є сценою візуальних протиріч між видимістю та реальністю, щоб відобразити хвилювання періоду потрясінь для папства.

На відміну від творів із зображенням класичних, ідеалізованих мадонн і фігур античності, на цьому портреті людина зображена в реалістичній манері.

На картині домінує Лев, чиє повне тіло та розкішне вбрання є єдиними ознаками схильності Папи до надмірностей. Його погляд створює враження, що він реагує на когось, хто щойно увійшов до кімнати. Пози обох інших чоловіків вказують на їхні стосунки з Левом. Джуліо стоїть ліворуч від картини, дивлячись в інший бік; його постава і погляд відображають погляд Лева. Джуліо вважався людиною великого авторитету, і ватиканський літописець називав його «другим «Я» Лева». Луїджі де Россі, двоюрідний брат і найкращий друг папи, є єдиною людиною, яка дивиться на глядача, і його руки торкаються крісла папи. У розписі переважає червона фарба – колір папства.

Лев був першим Медічі, який отримав папство, одну з найважливіших посад у всьому світі, і він швидко підніс членів своєї родини до високих рангів у

Ватикані. Біблію, показану з Лева, ідентифікували як копію Біблії Гамільтона, що належала батькові Лева, Лоренцо Чудовому, що вказує на його родовід Медічі. Дзвін на столі є символом влади, оскільки він використовувався для виклику слуг, і покритий знаками Медічі, такими як пір'я, діаманти та палле Медічі.

Ця робота дуже відрізняється від інших портретів створених Рафаелем, таких як «Портрет Юлія II», оскільки інфрачервоні рентгенівські промені роботи показують, що Рафаель спочатку задумав композицію, щоб показати лише Лева, як Юлія, на зеленому фоні, тому багато людей задавалися питанням, що робити з цим нетиповим портретом.

Загалом задум портрету був у прославленні Медічі та авторитету папи, і ми можемо стверджувати що майстерність виконання справді вражає та захоплює, навіть попри те що Лев X став свідком та частково причиною розколу Християнської церкви [15].

Окрім Папського двору портрети замовляли також Венеційська знать, зокрема Андреа Грітті та Леонардо Лоредан зверталися до Джованні Белліні та Тіціана.

Леонардо Лоредан був зображений на численних портретах і картинах, найвідомішим з яких є «Портрет дожа Леонардо Лоредана» (1501 р.) (див. Додаток 1, рис. 1.6.), написаний Джованні Белліні і зараз виставлений у Національній галереї в Лондоні .

На цьому офіційному портреті зображено Леонардо Лоредана в його офіційній державній мантиї дожа Венеції з вишуканими гудзиками. Капелюх виразної форми походить від капюшона дублета.

Композиція цього портрета наслідує античні традиції, що особливо помітно в його схожості з римськими скульптурними бюстами імператорів і видатних громадських діячів. Як і в класичних римських портретах, художник використовує погрудний формат, який створює ефект монументальності та позачасової гідності. Сама ж поза стримана і велична, його погляд зосереджений і спрямований вперед, що відображає ідеали мудрості, сили та непохитності –

якості, які традиційно асоціювалися як із римськими імператорами, так і з правителями Венеції.

Художник ретельно передає усі деталі та особливості людини, прагнучи до максимального реалізму. Такий підхід перегукується з римською традицією «*verism*» – натуралістичного портретування, яке не приховувало вікових змін і недосконалостей, а навпаки, підкреслювало їх як свідчення життєвої мудрості та випробувань. А світлотіньове моделювання додає обличчю Лоредана скульптурності, що створюється ефект тривимірності.

Майстерністю виконання також відзначився – «Портрет дожа Андреа Грітті» написаний Тіціаном (1546 р.) (див. Додаток 1, рис. 1.7.). Жорстокий вираз обличчя та вражаюча фігура підкреслюють сильний авторитет. Грітті мав дуже амбітну, навіть автократичну особистість, яка досить точно змальована на портреті. Композиція та характер портрета свідчать про те, що він був задуманий не як офіційний образ для громадської будівлі, а радше як приватне замовлення, яке згодом залишилося у власності родини Грітті.

Незважаючи на його нетерпіння щодо складнощів венеціанської конституції, він все ж таки зумів стати одним із найефективніших і найвпливовіших з усіх постсередньовічних дожів і відіграв важливу роль як покровитель мистецтва та архітектури.

Енергійний жест руки в портреті Грітті може слугувати як відсилання до знаменитої скульптури Мікеланджело «Мойсей» створена протягом 1513–1515 рр., натякаючи на порівняння між Грітті та папою Юлієм II. Обидва правителі були відомі своєю «*terribilità*» – владною та грізною натурою як лідери у війні та політиці. Крім того, Юлій II слугував для Грітті прикладом завдяки своїй вагомій підтримці мистецтва та культури як засобу політичного оновлення [18].

Набула статусу знакової постаті й Ізабелла д'Есте, жінка з передовими поглядами та освідчений поціновувач мистецтва. Маркізу Мантуї можна охарактеризувати як завзятого колекціонера мистецтва, яка завжди дбала про свій публічний образ.

Ізабелла д'Есте була єдиною жінкою–меценаткою в епоху Відродження, яка привернула значний інтерес сучасних істориків мистецтва, тоді як інші залишилися в межах пізньовікторіанських біографій.

Вона отримала прекрасну класичну освіту і познайомилася з багатьма відомими гуманістами та митцями. У своїй кореспонденції Ізабелла д'Есте показує, як її діяльність як колекціонерки, зокрема переговори щодо міфологічних картин, слугувала способом для неї створювати і підтримувати мережу контактів як при дворі, так і поза ним [50].

У живописі для неї працювали численні відомі художники того часу, зокрема Джованні Белліні, Джорджоне, Леонардо да Вінчі, Андреа Мантенья (придворний художник до 1506 року), Перуджино, Рафаель, Тиціан, Антоніо да Корреджо, Лоренцо Коста (придворний художник з 1509 року), Доссо Доссі, Франческо Франчіа, Джуліо Романо та багато інших [29].

Незважаючи на її значний патронат у мистецтві, який включав низку портретів, збереглося дуже мало портретів, які можна ідентифікувати як Ізабеллу, особливо якщо порівнювати її з сестрою Беатріс. Відомо, що Ізабелла, в досить зрілому віці, віддавала перевагу ідеалізованим картинам і навіть відмовлялась від сидіння в якості моделі. Проте можна припустити, що вона все ж таки наполягала на тому, щоб художники фокусувалися також на змалюванні характеру та її індивідуальності.

Портрети Ізабелли варіюються не лише за стилем, але й за контекстом, що відображає різні аспекти її особистості та соціального статусу. Проте жінка була активно задіяна в процесі створення своїх зображень, що свідчить про її обізнаність і розуміння важливості публічного образу для жінки в її становищі [29].

Щоб зрозуміти справжній вигляд жінки, слід звернути увагу на ескіз маркізи, створений на замовлення Леонардо да Вінчі (1499 р.) (див. Додаток 1, рис. 1.8.). Цей малюнок є одним із небагатьох, що збереглися і можуть бути пов'язані з Ізабеллою д'Есте, і хоча він не є завершеним портретом, він дає уявлення про її образ, створений справжнім генієм. На малюнку зображена

Ізабелла в типовій для Ренесансу позі, яка підкреслює її елегантність і високий соціальний статус. Незважаючи на те, що ескіз був неповним, він демонструє високу майстерність Леонардо у передачі виразу обличчя, глибини особистості та тонкої психологічної характеристики, що було характерно для його портретів. Малюнок також акцентує увагу на деталях одягу, що було важливо для визначення статусу. Це дає нам впевненість у тому як покровителька мистецтва насправді виглядала в реальному житті, адже усім відомо наскільки точно Леонардо передає образ людини.

Таким чином розглянуто меценатів Італії, однак слід визначити головних замовників Північних країн, оскільки мистецькі традиції цього регіону мали свої унікальні особливості. На відміну від італійських патронів, які часто замовляли портрети як частину офіційного репрезентативного мистецтва, у Північній Європі портретний жанр розвивався під впливом як придворної культури, так і заможного бюргерства (соціальний стан міських жителів у середньовічній та ранньомодерній Європі).

Зокрема, Габсбурги, бургундські герцоги, королі Англії та впливові купці Північної Німеччини й Нідерландів активно підтримували мистецтво портрета, сприяючи його розквіту.

Династія Валуа у Франції XIV століття була відома своїм меценатством. Чотири сини короля Жана II – герцог Беррійський, герцог Бургундський, герцог Анжуйський і герцог Нормандський (майбутній король Карл V) – підтримували численні мистецькі проєкти. Однак саме Карл V використовував своє меценатство як інструмент для зміцнення політичної влади.

Меценат замовляв ілюміновані рукописи, де його портретне зображення підкреслювало аспекти його політичних амбіцій і особистісних якостей як правителя.

Він був головним замовником офіційних портретів у Тиціана. Тиціан високо цінувався імператором і був відповідальним за кілька найвідоміших картин імператора, таких як «Карл V у битві при Мультберзі» (кінний портрет) (1548), «Портрет Карла V» (сидить) (1548) і «Портрет Карла V із собакою»

(1532–33). На цих картинах Карл V поставав перед сучасниками як справедливий лідер із добре організованим та інтелектуально обґрунтованим правлінням [56].

Королівські двори Англії та Франції теж мали свої художників, які працювали над вагомими замовленнями.

Ганс Гольбейн Молодший, родом з Німеччини, був призначений художником англійського короля Генріха VIII 1536 року. На прохання короля був створений «Портрет Генріха VIII» (1536–1537 рр.) (див. Додаток 1, рис. 1.9.), щоб прикрасити приватну кімнату нещодавно придбаного Генріхом палацу Уайтхолл. Генріх зображений без будь-якого стандартного королівського спорядження, такого як меч, корона чи скіпетр. Це було поширеним явищем у прогресивному королівському портреті того періоду, наприклад, портретах Тиціана родини Габсбургів та інших королівських осіб, а також французьких і німецьких королівських портретах. Але майстерність Гольбейна у створенні образу що так велично відображає короля без жодних атрибутів є дивовижною. Його поважна присутність передається через міцну поставу Генрі, який гордо стоїть, прямо обличчям до глядача.

В той час у Франції відбулися важливі культурні зміни з приходом до влади нового короля – Франциска I.

Король прагнув зробити Францію центром мистецтва та культури, подібно до Італії. Він ініціював грандіозні будівельні проєкти, зокрема розширення замку Фонтенбло, де працювали італійські майстри, такі як Россо Фйорентіно та Приматіччо. Король активно колекціонував італійські шедеври та заклав основу майбутніх королівських зібрань, що стали частиною Лувру.

Портрети Франциска I відігравали важливу роль у формуванні його публічного образу, як і інших монархів епохи Відродження. Його портрети відображають ренесансні ідеали, італійський вплив та еволюцію королівського образу. Найвідомішим його портретом слугував – «Портрет Франциска I» Жана Клуе (бл. 1530–1535 рр.) (див. Додаток 1, рис. 1.10.). На цій роботі король в постає перед нами в розкішному вбранні, з характерною бородою, яка пізніше

стане модною серед французьких дворян. Усі деталі підкреслюють його статус та заможність: золоті прикраси, розкішне вбрання, впевнений погляд.

Так як він був високим шанувальником італійського мистецтва – усі його портрети відображають детальність і глибину, характерні для робіт Леонардо да Вінчі та Рафаеля. Та не можна не сказати про те, що французьке мистецтво він теж активно підтримував. Будучи видатним покровителем мистецтва, Франциск I сприяв формуванню Французького Відродження, залучаючи до своєї двору багатьох італійських митців, зокрема Леонардо да Вінчі, який привіз із собою «Мону Лізу», згодом придбану королем [24].

В Нідерландах ключову роль у розвитку ренесансного мистецтва відіграла Маргарита Австрійська, донькою імператора Максиміліана I Габсбурга та Марії Бургундської. Незважаючи на її сумну долю в особистому житті, у 1507 році її батько призначив її регенткою Габсбурзьких Нідерландів від імені її племінника Карла (майбутнього імператора Карла V). Вона успішно керувала регіоном, зміцнюючи зв'язки з Іспанією та Англією й підтримуючи розвиток економіки та культури [38].

Ерцгерцогиня зібрала чудову колекцію артефактів. Такі картини, як «Весілля Арнольфіні» Яна ван Ейка, набір панно Хуана де Фланда і Мішеля Сіттова, а також подвійний портрет майстра Франкфурта можна зарахувати до важливих експонатів її колекції. Усім було добре відомо, що Маргарет Австрійська мала одну з найкращих колекцій мистецтва в Нідерландах. Попередній аналіз джерел дає розуміння, що колекція предметів мистецтва Маргарити була значною та сфокусована на двох сферах: релігійних творах мистецтва та світських портретах.

У 1523–1524 роках, Маргарита володіла загалом вісімдесятьма портретами, не враховуючи шести релігійних диптихів і триптихів, які також містили сімейні портрети. Якщо додати ці релігійні портрети, а також портрети, замовлені у Яна Вермеєна в 1530 році, колекція портретів Маргарити Австрійської наближалася до ста об'єктів, велика кількість яких була впорядкована та виставлена для династичних цілей у її офіційній портретній

галереї та бібліотеці. Також у Маргарет було кілька художників при її дворі, включаючи Майстра Легенди про Магдалину(анонімний художник) та Пітера ван Конінкслоо , переважно портретистів (можливо, вони були однією людиною).

Найвідомішою картиною в її колекції був «Портрет подружжя Арнольфіні» (1434 р.) (див. Додаток 1, рис. 1.10) – робота, написана олією на дерев'яній панелі раннім нідерландським художником Яном ван Ейком, яка нині зберігається в Національній галереї в Лондоні. Дагмар Ехбергер у своїй праці описує що ставлення Маргарити до художньої цінності «Подружжя Арнольфіні» ван Ейка виражається у способі, яким ця картина була описана. По–перше, у інвентарі панель характеризується як *«ung tableau fort exquis»* («надзвичайно витончене полотно»). По–друге, Маргарита Австрійська подбала про належний захист картини, поки вона перебувала в її володінні. Вона наказала встановити новий замок на стулки, які тоді були прикріплені до картини, щоб її можна було належним чином зачиняти. Тому можна дійти до висновку що меценатка справді цінувала та оберігала мистецькі об'єкти [21].

Узагальнюючи викладене, можна стверджувати, що розвиток міст, зростання ролі меценатства та поширення гуманістичних ідей, суттєво вплинули на еволюцію портретного мистецтва. Портрети були показником престижу та в кожній з країн набув своїх особливостей під впливом багатьох чинників.

Висновки до першого розділу

З аналізу наведених фактів випливає, що центром зародження Відродження була Італія. Це було спричинене високим економічним розвитком та значним інтересом суспільства до античної спадщини, що виражалося у зростанні гуманістичних настроїв, популярності класичної літератури та мистецтва.

Гуманізм був однією з ключових ідей епохи Відродження, поклавши початок новому світоглядному підходу, в центрі якого перебувала людина, її розум, гідність і здатність до самовираження. Цей інтелектуальний рух орієнтувався на вивченні античної спадщини. Гуманісти намагалися

переосмислити надбання класичної літератури у сучасному контексті, акцентуючи увагу на моральному вдосконаленні людини та її активній ролі в суспільстві. Їх думки та нові праці ширилися Європою завдяки розвитку друкарства, у результаті ставши основою культурного оновлення Європи, вплинувши на філософію, науку, політику та мистецтво [41].

Повернення портретного жанру стало важливою ознакою епохи Відродження, оскільки під впливом гуманістичних ідей митці намагались розкрити внутрішній світ людини. Відомі художники, Леонардо да Вінчі, Ян ван Ейк, Альбрехт Дюрер та Рафаель, створювали портрети, які не лише були точними зображеннями, а й передавали внутрішній світ та статус зображених осіб. Портрет став важливим елементом соціального та культурного життя того часу.

Меценатство відіграло вирішальну роль у розвитку портретного жанру, оскільки заможні родини та правителі, які ставали меценатами художників, замовляли портрети себе, своїх родин та важливих осіб, що підкреслювало їхній статус та владу. У своїй роботі я проаналізувала внесок ключових меценатів, серед яких – родина Медічі, Папа Юлій II, Папа Лев X, дожі Венеції Леонардо Лоредан та Андреа Грітті, а також Ізабела д'Есте, відома покровителька мистецтв. Особливу увагу приділено також впливу монархів Франциска I, Генріха VIII та Маргарити Австрійської, які активно сприяли розвитку портретного жанру у своїх регіонах і підтримували найвідоміших художників доби. Їх підтримка також визначила художні пріоритети та естетичні орієнтири у відповідних культурних центрах.

Таким чином, завдяки меценатству відбулося значне збагачення портретного жанру, а також його інтеграція в культурне та соціальне життя, набувши своїх індивідуальних рис під впливом різних регіональних факторів.

РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ПОРТРЕТНОГО МИСТЕЦТВА ІТАЛІЙСЬКОГО ТА ПІВНІЧНОГО РЕНЕСАНСУ

2.1. Технічні та стилістичні характеристики італійського портрета (лінія, колір, перспектива)

Враховуючі досліджені історичні й соціальні аспекти, доцільно визначити особливості в портретному мистецтві Італії та Північних країн, а також їх взаємовплив художніх традицій, стилістичних рішень та трактуванні образу людини. І варто б було почати з Італії, адже саме там почався процес відродження суспільної свідомості, де люди почали опрацьовувати античні праці і чий ідеї захопили Західний світ. Решта Європи була готова отримати той імпульс до знань.

Якоб Буркхард у праці «Цивілізація епохи Відродження в Італії» дуже влучно описує цей період: «Загальний результат полягає в тому – що сторона Церкви, яка досі тримала разом країни Заходу (хоча була не в змозі робити це так довго) створила новий духовний вплив, який поширюючись за кордоном з Італії, що став подихом життя для всіх більш освічених умів Європи» [13]. Люди вирішили свідомо звертатись до античних творів. Італія стає духовним орієнтиром і канонічним взірцем доби.

Нові принципи у живописі були започатковані видатним флорентійцем Джотто ді Бондоне (1266 чи 1267–1337 рр.). З його творчістю пов'язана нова реалістична концепція живопису. Вона ґрунтується на двох головних принципах: перспективного передання тривимірного простору і об'ємної трактовки пластичної фігури. Найбільш відомими творами Джотто вважаються розписи на євангельські сюжети Капели Скровеньї. Його фрески наповнені реальним життям, емоційною виразністю, драматизмом, монументальністю [10].

На фресці Джотто «Заручини Марії» (XIV ст.) (див. Додаток 1, рис. 1.11.), яка є частиною циклу розписів капели, використано лінійну перспективу, що є першим кроком до відкриття лінійної перспективи у XV столітті.

Його методи просторової побудови революційні для початку XIV століття, адже Джотто намагається передати глибину простору за допомогою архітектурного тла – будівлі з арками, яка створює ілюзію просторової глибини. Ці лінії будівлі сходяться у певній точці, що наближається до однієї з перших спроб створення перспективи в європейському живописі. Незважаючи на нетипову динаміку на фресці, на роботі відсутні пустоти та кожен об'єкт гармонійно вписується у простір. Ми також можемо помітити що фігури трохи перекривають одна одну – таким чином створюючи ілюзію простору. Також кожний персонаж має певне положення тіла, що створює додатковий ефект відчуття глибини.

Важливим є також те що художник створює певне враження відстані за допомогою повітряної перспективи. На передньому фоні фігури більш деталізовані. Наше око фокусується на двох образах – Діви Марії та святого Йосипа, що досягається через їхню центральну позицію, яскравіші кольори та виразну жестикуляцію. Джотто виділяє їх також через освітлення та контраст із іншими персонажами, створюючи враження їхньої особливої ролі в сцені. Другорядні фігури, такі як священник та інші присутні, утворюють півколо навколо центральних персонажів, що підсилює глибину композиції. Архітектурний елемент у тлі не лише додає перспективи, але й символізує духовну значущість події. Художник відходить від іконографічної традиції плоских композицій і робить сцену більш реалістичною [55].

Люди, що зображені на його картинах, є «одними з нас» – вони відображають свою професію та соціальний статус завдяки скульптурно об'ємному одягу, який, здається, відбиває денне світло. Завдяки динамічній композиції дивлячись на його роботи у глядачів складається враження ніби це зупинений момент у часі. Джотто вперше почав звертати увагу не лише на композицію та релігійний зміст, а й на емоційний стан персонажів, їхню міміку, жести та внутрішню драму. Такий підхід до зображення людини вплинув на подальший розвиток портрета як жанру.

Про те, як античність вплинула на образотворче мистецтво, як тільки вщухла повінь варварства Середньовіччя, чітко видно в одного з видатних художників того часу – Сандро Боттічеллі.

Ім'я Боттічеллі походить від імені його брата–ломбарда Джованні, який був відомий як Боттічелло («Маленьке відерце»). Як і у випадку з художниками епохи Відродження, більшість сучасних відомостей про життя та характер Боттічеллі походить із «Життя найвідоміших живописців, скульпторів і архітекторів» Джорджо Вазарі з доповненнями та виправленнями, заснованими на документах. Художник працював для сім'ї Медічі, яка, як ми пам'ятаємо, мала широку мережу культурних зав'язків по всій Європі. Флоренція була центром торгівлі, і твори з Північної Європи потрапляли до міста, збагачуючи художній обіг ідей. І хоча Боттічеллі зберігав глибоко італійський стиль, вплив північного мистецтва трохи проник у його творчість [49].

Художник створив картини на світські історичні сюжети, які збереглися в відносно великій кількості та дорівнюють або перевершують кількість його релігійних творів. На жаль, деякі роботи були втрачені, однак збережено вісім портретів.

Боттічеллі малював як групові портрети в сюжетних сценах, так і індивідуальні портрети. Індивідуальний портрет вимагав глибокої та явної психологічної характеристики, яку художник майстерно вмів розкривати на полотні. Важливим є той факт що всі його портрети сповнені ніжністю та емоційністю, вони переплетені психологією та сенсами образу людини. Найчастіше Боттічеллі слідував традиції малювання людини «в профіль», що була поширена до середини XV століття і навіть дещо пізніше. Жіночі портрети «в профіль», створені Сандро Боттічеллі, є яскравим прикладом витонченого поєднання античного ідеалу краси, ренесансної гармонії та індивідуального бачення художника. Серед найвідоміших таких зображень – «Портрет молодої жінки» (бл. 1480 р.) (див. Додаток 1, рис. 1.13) та «Портрет Симонетти Веспуччі» (бл. 1480 р.) (див. Додаток 1, рис. 1.14). Обидва ці твори вражають не лише естетикою, а й глибинним символізмом. Обидва портрети демонструють

майстерність Боттічеллі у побудові композиції: він використовує профіль, запозичений з античних монет, не лише як формат, а як засіб для створення вічного образу. Однак такий портрет мав обмежене психологічне розкриття та фізіономічну точність, що гальмувало розвиток жанру портрета, через профільну позу.

Лише наприкінці 1460–х років ситуація в Італії, особливо у Флоренції, почала змінюватися: портрети малюються з поворотом тіла «у три чверті», що частково (але не виключно) було впливом фламандських прикладів. І саме Сандро був тим хто змінив традицію. Така композиція дозволяла передати об'ємність постаті, жест, вираз обличчя, що робило зображення значно більш живим, індивідуалізованим і психологічно глибоким. Яскравим прикладом є «Портрет молодого чоловіка з медальйоном» (бл. 1480 р.) (див. Додаток 1, рис. 1.15) Обличчя юнака повернене до глядача під м'яким кутом, погляд – відкритий, уважний, спокійний. Цей портрет вражає не гучним жестом чи розкішню одягу, а внутрішньою гідністю і стриманою виразністю, яку вдалося передати саме завдяки новому способу побудови композиції. І саме завдяки експериментам Боттічеллі, портрет в три чверті стає новим стандартом італійського живопису.

У портретах на групових композиціях, створених Боттічеллі, персонажі постають не просто декоративними алегоріями, а живими діалогами образів, сповненими психологічної напруги та внутрішньої динаміки. Кожна постать має власну психологічну інтонацію: погляди, жести, повороти тіл – усе говорить про внутрішні стани, переживання, зв'язки між фігурами. Натхненний естетикою античної класики та гуманістичними ідеями Сандро створює неймовірні роботи, що розкривають глибину людської душі. Наприклад у «Весні» (бл. 1482 р.) (див. Додаток 1, рис. 1.16) взаємодія персонажів втілює не лише символічні значення весни, кохання та родючості, а й відображає емоційну драму, як–от у сцені переслідування німфи Флори богом Вітром Зефіром. Навіть у символічному контексті глядач може зчитати страх, м'якість, відчай чи задумливість.

Окрему увагу слід приділити генію того часу – Леонардо да Вінчі. Саме інтелектуальна допитливість майстра, його творчий і науковий доробок суттєво

сприяло накопиченню й розвитку знань у сфері науки і мистецтва. Цей італійський художник, кресляр, скульптор, архітектор та інженер, чия майстерність і інтелект, більше ніж будь-яка інша постать, уособлює епоху Відродження та її гуманістичні ідеали. Він був стримана і шанована особистість в придворних колах. Його високо поважали, він був постійно зайнятий як художник, скульптор та інженер. Він часто був першим консультантом в галузі архітектури, фортифікації та військових питань.

Ернст Гомбріх (автор «Історії мистецтва») зазначав: «У Флоренції був один художник, для якого просто малювати хороші картини було недостатньо, якими б гарними вони не були. А його картини були, безумовно, найкращими. Він хотів мати досконале розуміння всього, що малював, і того, як це пов'язано одне з одним» – що підкреслює, що художник прагнув не лише до естетичної досконалості, але й до наукового пізнання світу, що відображалось в його мистецтві [19]. Леонардо намагався зрозуміти суть природи, перебуваючи у постійних пошуках, художник випередив час на декілька століть вперед. Щоправда не всім подобалась його палке бажання досліджувати світ і людину. Церква ставилась на той час досить категорично до розтинання тіла людини.

Однак Леонардо це не спинило, він почав детально вивчати анатомію під впливом професора Моркантіно делла Торро, про діяльність якого говорить Джорджо Вазарі: «...вивчав, але далеко глибше, анатомію людини спільно з месером Маркантоніо делла Торро, видатним філософом, який тоді читав лекції в Павії і писав про ці питання» [26]. В госпіталі Флоренції – Санта Марія Нуова, Леонардо проводив свої дослідження та замальовував кістки, м'язи, органи людини і залишає нотатки на своїх малюнках.

Сучасний дослідник Кізенко Ірина Олександрівна у своїй роботі ось так описує внесок Леонардо да Вінчі в розвиток анатомії людини: «Внесок Леонардо да Вінчі в розробку проблем анатомії є значним: він першим правильно описав ряд особливостей дитячого та старечого організму, запропонував власний канон пропорцій тіла, показав форму хребтового стовпа, створив класифікацію м'язів,

використав закони механіки для пояснення будови рухового апарату людини» [2].

Незважаючи на деякі неточності в роботах генія епохи Відродження, ескізи були виконані настільки професійно що їх публікують як ілюстрації в медичних підручниках і до сьогоднішнього дня.

Його анатомічні дослідження, які він проводив протягом життя, суттєво вплинули на портретний живопис, допомагаючи йому досягти неперевершеного реалізму та природності. Його портрети не виглядають статичними, а створюють відчуття природності, наче персонажі перебувають у русі або роздумах.

На сьогоднішній час його найвідоміші роботи, такі як «Портрет Джиневри де Бенчі» (бл. 1474–1478 р.), «Ла Белле Ферроньєр» (бл. 1490 р.) і «Мона Ліза» (бл. 1503–1506 р.) демонструють революційний підхід до композиції, світла та передачі настрою. Кожен портрет наповнений глибокою експресією, що робить його образи позачасовими та унікальними. Крім того, Леонардо не лише зображав своїх моделей, а й створював особливий настрій, роблячи їхні погляди загадовими та багатозначними.

Один із перших жіночих портретів Леонардо був портрет 16-річної дівчини Джиневри де Бенчі (бл. 1474–1478 рр.) (див. Додаток 1, рис. 1.17). Художнику було лише 21 рік на момент завершення цієї роботи. Його реалістичне зображення змінило традиційні жіночі портрети епохи Відродження, включаючи перевагу більш відстороненого вигляду в профіль. Джиневри де Бенчі – один із перших відомих портретів у три чверті в італійському мистецтві. Тонко змодельоване обличчя є абсолютною майстерністю, дівчина немов «ожила» перед глядачами яскравою та абсолютно унікальною. Портрет вирізняється незвично близьким розташуванням фігури до глядача, що створює ефект інтимності. Мистецтвознавець Вінсент Фіннаном припускає, що ми наразі бачимо не все полотно, у статті зазначається, що частина портрета була втрачена через пошкодження [57].

Варто відзначити, що однією найочевиднішою особливістю портрета «Джиневри де Бенчі» є дуже цікава та скована організація простору. Портрет

демонструє застосування принципів «золотого січення» в композиції. У цьому творі художник змалював гармонійні пропорції та геометричні принципи, які відповідають ідеалам естетики епохи Відродження. Джиневра розташована на передньому плані, майже впритул до межі зображення, водночас здається, що вона сидить безпосередньо перед кущем ялівцю. Подібні наближені композиції можна знайти в ранньому фламандському портретному живописі.

Можна припустити що художник використовував «спіраль Фібоначчі» при побудові композиції, для спрямування погляду глядача до головних елементів композиції, таких як обличчя та очі моделі. Цей метод дозволяє створити враження руху та глибини, що робить портрет більш динамічним, навіть коли зображення виглядає статичним. Було б набагато легше помітити її, якщо уявно додати нижню втрачену частину про яку згадувалось раніше. І таким чином простір над головою є доказом відсутності нижньої частини тіла, адже наразі складається враження ніби художник припустився дуже дивної помилки при побудові композиції, та це було б ще дивніше для такої геніальної людини як Да Вінчі допустити таку помилку.

Природність пози була також досягнута завдяки верхній частині тіла нахиленій трохи по діагоналі до площини зображення, тоді як її обличчя повернене прямо до глядача, майже паралельно до картини додає ще більше динаміки, незважаючи на її беземоційний вираз обличчя, що випромінює спокій і статичність. Лінії відрізняються гармонійною симетрією, що досягається також через застосування правил золотого поділу.

Виразний контраст створений за рахунок холодного пейзажу позаду, темного ялівця на середньому плані та блідими відтінками шкіри на передньому плані, особливо у верхній частині обличчя моделі на передньому плані – усе це створює ілюзію простору. Лінії горизонту слідує також принципам золотого поділу, що дозволяє створити баланс між об'єктами на передньому та задньому планах.

Цей портрет містить і символічну частину, як от ялівець вважався символом жіночої чесноти, тоді як італійське слово для ялівцю – «ginerго», також

нагадує ім'я Джиневри. Блідість Джиневри відповідала загальноприйнятому ідеалу жіночої краси: жінкам належало мати світлу шкіру, що вважалося ознакою здоров'я та чистого характеру. На зворотному боці портрета зображені лаврова та пальмова гілки (див. Додаток 1, рис. 1.18), що також мають символічне значення: лаврова гілка – є традиційним символом слави та натхнення, часто пов'язаним із великими поетами, зокрема Петраркою, творчістю якого Джиневра дуже захоплювалась, в той час як пальмова гілка – вказує на моральну стійкість та духовну чистоту. Також на звороті картини розміщено латинський напис «VIRTVTEM FORMA DECORAT» – що означає «Чесноту прикрашає краса». Цей вислів відображає гармонію між фізичною красою та моральними якостями дівчини, адже джерела говорять про те що дівчина отримала гарну освіту і була дуже мудрим співбесідником. Ймовірно саме ці чудові якості Леонардо хотів підкреслити на портреті, але у свій унікальний спосіб [57; 25].

Ще один абсолютно унікальний портрет з не менш ніж дивовижною історією сколихнув світ та змінив традицію портрета, усім відомий портрет «Мона Лізи» (бл. 1503–1506) (див. Додаток 1, рис. 1.19). Згідно з Джорджо Вазарі (1511–1574) автором біографій італійських художників, Мона Ліза (скор. від мадонна Ліза) була дружиною флорентійця на ім'я Франческо дель Джокондо (італ. Francesco del Giocondo), на чий портрет Леонардо витратив 22 роки, все ж таки залишивши його незавершеним. Картина зараз висить у музеї «Лувр» у Парижі, де вона залишалась там як об'єкт паломництва у XXI столітті. Таємниця оточує цю прекрасну жінку не лише тому, що її особистість так довго обговорювалася, а й тому, що її вираз обличчя сприймається парадоксально: дивно відкритий і водночас стриманий погляд, що зробив картину джерелом безперервного розслідування та захоплення.

Леонардо вдихнув життя в цей чудовий портрет. У глядачів складається враження, ніби перед нами буквально сидить реальна людина. М'якість шкіри Мони Лізи, блиск її волосся та блиск в її очах – усе це досягається завдяки найменшій уважності до деталей. Просто одягнена і виглядає розслабленою, вона особливо відома своєю усмішкою, яку часто називають загадковою. По роту

чи очам дуже важко визначити її точний настрій. Посмішка грає на її губах, але в її очах майже немає ознак гумору.

Аналіз композиції дозволить простежити й інші особливості твору. Мона Ліза сидить трохи повернута до нас, ніби на терасі, з уявним пейзажем на позаду. Обрамлена ледь помітними колонами вона посміхається до нас і дивиться трохи прижмурившись, але її складені руки тримають нас на відстані. За допомогою цього дивовижного зображення Леонардо створив почуття психологічного зв'язку між моделлю і глядачем, це була абсолютна інновація в портретному живописі, яку незабаром підхопили й інші художники. Складені руки Мони Лізи утворюють основу трикутника, який тягнеться від кожної руки до голови. Леонардо використовував цей композиційний прийом, щоб розмістити свою модель у гармонійному геометричному сенсі простору, який приємний оку. Мона Ліза не носить ні каблучок, ні браслетів, а її руки виглядають по-молоді пухкими. Її кисті та руки виглядають розслабленими, що створює враження ніби вона досить зручно сидить.

У правій частині тла, за плечем зображеної, м'яко промальовано арки мосту через річку. Як і інші частини цього уявного пейзажу, Леонардо намалював його так, що ми дивимось на нього зверху, однак очі Мони Лізи знаходяться на тому ж рівні, що й очі глядача.

М'який туманний пейзаж було досягнуто за допомогою техніки, яка називається «sfumato» в якому шари розрідженої прозорої масляної фарби наносяться один на інший. Кожен шар фарби повинен висохнути перед нанесенням наступного. Блакитний колір підкреслює казковий ефект пейзажу та допомагає створити ілюзію, ніби фон відступає.

Леонардо вивчав кожен аспект портрета, попередньо зробивши ескіз кожної частини окремо. Така увага до деталей була незвичною і допомогла надати його картинам реалістичності. Зверніть лише свою увагу на складки драперії на платті, що є дуже об'ємними та живо спадають вниз. Леонардо міг дуже вправно моделювати матеріал.

Не можна не зазначити особливість зорового контакту між Джокондою та глядачем, адже це ще одна ілюзія, яку зміг художник створити. Незалежно від того, з якого кута глядач розглядає картину, здається, що очі Джоконди стежать за ним. Це явище називається «ефектом слідування погляду» і є результатом унікальної техніки живопису, застосованої художником. Ця оптична ілюзія є результатом глибокого розуміння Леонардо да Вінчі того, як людське око сприймає світ. Він вивчав оптику, анатомію зору та принципи перспективи, що дозволило йому передати у портреті ефект присутності. Людське око інтерпретує тривимірні образи у двовимірному просторі таким чином, що деякі елементи здаються нам реалістичнішими і глибшими. Це було також досягнуто завдяки майстерності розкладанні тонів та напів тонів (техніка сфумато), уникаючи будь-яких контурів та лінійностей. Завдяки цьому очі Мони Лізи не мають явного напрямку погляду, і вони сприймаються так, ніби фокусуються безпосередньо на глядачеві. Цей геніальний прийом підтверджує наскільки художник всебічно розвинута особистість та використовує свої знання безпосередньо на практиці.

Усмішка Лізи, ну або ж її легка присутність – є також ефектом створеним за допомогою техніки сфумато. Художнику вдалося створити ефект «мерехтливої» усмішки. Якщо дивитися безпосередньо на губи, то зображення «усміхається», а якщо погляд відвести трохи вбік, то усмішка «зникає».

Леонардо порушував традиції канонів зображень жінок на портретах того часу. Мода полягала в тому, щоб зображати жінок як міфологічних, релігійних чи історичних персонажів, що втілюють бажані жіночі риси, такі як краса чи грація. Для втілення цих ідеалів такі портрети найчастіше перебільшували та ідеалізували жіночі риси: подовжували носи, подовжували ший моделей. Та на відмінну цьому, Мона Ліза не представлена ні як Венера, римська богиня краси, кохання та родючості, ні як Мадонна – обидва популярні та ідеалізовані ролі для жінок того часу. Художник хоч і збалансовано промалював риси обличчя цієї жінки, проте немає жодних алегоричних прикрас чи навіть декоративних прикрас, що є ще однією унікальною особливістю портрету [11; 40].

Загалом спадщина Леонарда да Вінчі є дуже важливою темою досліджень оскільки вона охоплює не лише сферу мистецтва, а й науки, інженерії, анатомії, архітектури, оптики та філософії. Леонардо був унікальним мислителем свого часу – його універсальність, глибоке прагнення до пізнання світу й синтез мистецтва і науки стали символом ідеалу людини Відродження. Його творчість надихала багатьох художників, як наприклад Рафаеля Санті.

Ознайомлення Рафаеля із мистецтвом Леонардо стало для молодого художника справжнім натхненням і поштовхом до переосмислення власного стилю. Рафаель народився в Урбіно, де його батько Джованні Санті був придворним художником. Ймовірно там він почав своє навчання і дізнавався про твори Мантенья, Уччелло та П'єро делла Франческа з раннього віку. Ернст Гомбріх у своїй книзі «Історія мистецтва» описує Рафаеля як розумного та працьовитого хлопця. Його стиль формувався під впливом двох великих постатей – Перуджино та Леонардо да Вінчі, проте Рафаель швидко перейшов від наслідування до створення власної унікальної манери, що поєднувала класичну врівноваженість, витончену емоційність та глибоке відчуття гармонії.

З 1500 року, коли він став незалежним майстром, до 1508 року він працював по всій центральній Італії, зокрема у Флоренції, де став відомим портретистом і художником Мадонн. «Найвидатніші картини Рафаеля здаються настільки легкими, що їх зазвичай не пов'язують з ідеєю важкої та невпинної праці. Для багатьох він просто художник солодких Мадонн, які стали настільки відомими, що їх уже важко оцінити як картини» – так було охарактеризовано творчість Рафаеля Ернстом Гомбріхом [28].

Технологічно, художник працював у таких техніках: фреска, темпера та олія. Його ранні твори виконані в техніці темпер, властивій умбрійській школі. Але згодом він починає застосовувати олійні фарби, що дозволяли досягати глибших тіней, м'якших переходів і витонченого світлотіньового моделювання – особливо в портретах. Це чудово видно у портреті «Пані з єдинорогом» (бл. 1505–1506 рр.) (див. Додаток 1, рис. 1.20.), який було написано ймовірно під впливом «Мона Лізи» створеної Да Вінчі. Ці портрети дуже схожі стилістично та

композиційно. Обидві картини зображують жінку в тричвертному повороті, з прямим, спокійним поглядом. Фігури розміщені на фоні пейзажу, хоча в Рафаеля задній план менш розмитий і менш символічний, ніж у Леонардо. Помітний вплив да Вінчі й у трактуванні світлотіні – м'які переходи між тінями та світлом на обличчі і руках додають об'єму і реалізму. Також обидві героїні сидять спокійно, з руками складеними на колінах, що підкреслює стриману елегантність та гармонію. Однак робота Рафаеля виконана у його власному стилі, з додаванням більшої симетрії, декоративності та вишуканості. «Пані з єдинорогом» уособлює чистоту, спокій і класичну врівноваженість [58].

Тим не менш, створений ним «Портрет юнака» (бл. 1514 р.) (див. Додаток 1, рис. 1.21), свідчить про глибоке розуміння людської натури. Цей твір, хоч і залишається об'єктом мистецтвознавчих дискусій щодо точної ідентифікації зображеного, але вражає надзвичайною майстерністю у зображенні внутрішнього світу людини.

На цьому портреті юнак постає у стриманій, але вишуканій позі, у тричвертному розвороті – позі, яка дозволяє глядачеві не лише краще сприймати фізичну подоби моделі, а й відчувати її присутність. Його погляд – зосереджений, задумливий, можливо навіть трохи відчужений – ніби переносить нас у внутрішній простір героя. Рафаель уникає прямого драматизму, натомість створює образ, сповнений спокійної гідності, вишуканості та інтелектуальної глибини. Особлива увага до деталей не може не вражати глядачів. М'якість тіней на обличчі, ледь вловима гра емоцій, фактура одягу – все це створює реалістичне, але водночас ідеалізоване зображення. Художник надав чоловічому образу рис інтелектуальності: стрічка на рукаві та розмиті контури волосся і пейзажу натякали на те що чоловік не займається важкою працею, а відноситься до аристократії. Ліва долоня, покладена поблизу серця, підкреслювала самосвідомість.

«Портрет юнака» Рафаеля має також певну стилістичну спорідненість із «Портретом молодого чоловіка з медальйоном» Сандро Боттічеллі. Обидва художники зображують молодого чоловіка з гідністю та зосередженістю,

передаючи не лише зовнішність, а й внутрішній світ моделі. Композиційно фігури розміщені також в три чверті. І хоч в обох роботах художники прагнули розкрити внутрішній світ людини на полотнах, ми бачимо різницю між зародженням Ренесансу та Високим Ренесансом. У Боттічеллі це ще поєднання готичної витонченості з новим інтересом до особистості, де ідеалізовані риси все ще домінують над індивідуальністю. В його портреті помітна певна умовність, декоративна орнаментальність, яка відображає ранній етап гуманістичного мислення. Натомість Рафаель, працюючи вже у період Високого Ренесансу, вміло поєднує зовнішню досконалість із глибоким психологізмом. Його юнак – не лише зображення молодої людини, а складний, багатогранний образ, що втілює ідеали доби, в якій краса й духовність розглядаються як єдине ціле. Ми можемо побачити як Рафаель використовує нові знання та інтерпретує це у своєму власному стилі, синтезуючи попередні досягнення художників та наслідуючи технологію.

Рафаель Санті також активно використовував лінійну та повітряну перспективу, глибину простору він досягав не тільки архітектурними побудовами, а й тональними переходами. Його сцени завжди добре організовані – кожна фігура має своє місце, але вся композиція прочитується як цілісне гармонійне ціле.

Підсумовуючі, можна відзначити що італійський портрет епохи Відродження пройшов надзвичайно динамічну еволюцію – від символічного узагальнення до глибокої психологічної індивідуалізації. Починаючи з Джотто, який зробив перші кроки у створенні об'ємних, живих фігур, портретне мистецтво Італії поступово звільнялося від умовностей середньовічної традиції. Образи Боттічеллі, натхненні античною традицією, були сповнені витонченістю та ліричністю, поєднуючи декоративність із новою увагою до людської особистості. Леонардо да Вінчі здійснив революцію у портреті, запровадивши світлотінь, повітряну перспективу та надзвичайну глибину психологічного образу, і таким чином започаткував нову традицію та створив новий взірець портретного мистецтва. Рафаель, своєю чергою, довершив цей розвиток,

поєднавши гармонію композиції з витонченістю форм і ідеалізованою реальністю, вивівши італійський портрет на рівень вищого гуманістичного ідеалу.

У цьому розділі було виокремлено саме ці імена художників, адже вони були одними з ключовими фігур у формуванні та розвитку італійського портретного жанру. Їхня творчість не лише заклала основи нової образності, але й визначила напрями, у яких розвивалося мистецтво Ренесансу загалом.

2.2. Техніка олійного живопису: новаторство митців Північного Відродження.

У той час як італійські художники зазнавали сильного впливу мистецтва класичної Греції та Риму, митці Півночі шукали натхнення в повсякденному житті, природі, моральних та релігійних темах. Їхні твори вирізнялися глибоким символізмом, деталізацією та прагненням до реалістичного зображення навколишнього світу. З появою жанрового живопису та пейзажу північне мистецтво почало суттєво відрізнятися від італійського. Північні художники приділяли особливу увагу зображенню текстур – хутра, скла, металу, тканини – і передавали ці матеріали з вражаючою точністю. Однією з ключових відмінностей у створенні їхніх творів стало переважне використання олійного живопису замість темпер.

Олійні фарби почали використовувати на Півночі Європи ще у XII столітті. Ці кольори були набагато яскравішими, ніж темперні фарби, які використовувалися в Італії та Південній Європі. Рання темпера виготовлялася з використанням яєць для досягнення бажаної консистенції. Проте вона висихала швидше і ставала світлішою, ніж олійна фарба, через що кольори виглядали блідими. Олійний живопис став домінуючою формою живопису пізніше, у XVI столітті.

Олійна фарба відкривала нові можливості для художників, адже технічно можна було досягти глибших і яскравіших кольорів. Завдяки повільному висиханню фарби, митці могли довше працювати над деталями, створювати

м'які переходи між відтінками та ретельно моделювати об'єми. Цей ефект був особливо важливим для митців Північного Відродження, які прагнули до гіперреалізму, точності й багат шаровості у своїх роботах.

Серед найвідоміших митців, які стояли біля витоків технічного новаторства в олійному живописі, особливе місце займає Ян ван Ейк. Його внесок не лише закріпив популярність цієї техніки у Північній Європі, але й відкрив нові горизонти для художнього зображення реальності.

Цей художник започаткував стиль живопису, якому характерно дрібнореалістичне зображення ефектів поверхні та природного світла. Це стало можливим завдяки використанню олійних фарб, яке наносилось у вигляді прозорих шарів або глазури. Такий підхід дав змогу досягати виняткової глибини зображення, створювати візуальні ефекти прозорості, блиску, рефлексів і м'яких переходів тіней [36].

У свої ранні роки Ян ван Ейк, ймовірно, навчався як ілюстратор рукописів. Це могло пояснити його величезну майстерність у спостереженні та представленні предметів і фігур у великих деталях. Його найперші відомі роботи показують його інтерес до малювання людей у пейзажі, що було дуже незвичним на той час. Ван Ейк вперше працював художником у серпні 1422 року в Гаазі. Там він зайняв посаду придворного художника графа Голландії Іоанна Баварського. Після смерті графа він переїхав до Брюгге і став художником при дворі Філіпа Доброго, герцога Бургундського. Ця посада давала можливість художнику мандрувати, завдяки чому Яна ван Ейка надихали нові пейзажі та регіональні твори мистецтва [30].

У першому розділі зазначено про найвідоміший шедевр виконаний Яном ван Ейком, яким володіла Маргарита Австрійська – це картина «Портрет подружжя Арнольфіні» (1434 р.) (див. Додаток 1, рис. 1.22). Варто проаналізувати більш детально композицію твору. Робота вражає не лише технічною досконалістю виконання, а й глибоким символізмом, прихованим у, здавалося б, побутовій сцені. Завдяки використанню олійної техніки художник

досяг надзвичайного реалізму, де кожен предмет на полотні має як естетичне, так і змістове значення.

Вишукані деталі на полотні та рівень точності надають цьому знаменитому подвійному портрету автентичності, яка є дуже переконливою. Відчуття простору реалістичне, світло змальовано з величезною майстерністю, а композиція є чітко окресленою. Ван Ейк використовує перспективу, щоб додати відчуття глибини та створити ілюзію внутрішнього простору. Прямі лінії дощок підлоги, що повторюються кутом нахилу ліжка та віконних рам, привертають погляд до центру композиції – дзеркала на задній стіні.

Подружжя Арнольфіні, зображене на картині Яна ван Ейка, ймовірно, належало до заможного італійського купецького роду, що мешкав у Брюгге. Чоловік, Джованні ді Нікколо Арнольфіні, був впливовим торговцем і представником флорентійської спільноти у Фландрії. Їх портрет став не лише сімейною пам'яткою, але й першим у європейському мистецтві прикладом зображення інтимної сцени з приватного життя подружньої пари [22].

Великий капелюх Адольфіні свідчить про заможність та статус. Повіки трохи прикриті що демонструє спокій та серйозність. Цей вираз обличчя контрастує з його відкритим жестом та позою: права рука динамічна, в той час як ліва – люб'язно простягнута до його дружини.

Головний убір із тонкого льону зі складною оборкою обрамляє молоде обличчя дружини Адольфіні, залите світлом. Обличчя чоловіка і дружини видно на три чверті, ймовірно цей прийом було використано щоб надати фігурам максимальної природності. Положення фігур у просторі, їхні погляди та жести створюють враження інтимності й водночас урочистості моменту. Руки подружжя з'єднані в центрі композиції, що символізує акт єднання – можливо, шлюб або угоду.

Трохи призібрана сукня дружиною Адольфоні навіює на думку що жінка може бути при надії. Ще одним елементом, що може підтвердити цю думку є статуетка святої Маргарити з драконом, що була прикріплена на стовпчику біля ліжка. Свята Маргарита є покровителькою пологів, а пензлик ліворуч від

статуетки асоціюється зі святою Мартою – покровителькою домашнього затишку. Вираз обличчя жінки спокійний, майже відсторонений, але в ньому читається внутрішня зосередженість і гідність. Її погляд спрямований трохи вниз і вбік, що може свідчити про покірність і смирення – як традиційні чесноти жінки в шлюбі, так і можливу тривогу або очікування, пов'язані з материнством. У поєднанні з жестом, яким вона тримає трохи призібрану сукню на животі, це мимоволі викликає асоціацію з образами Богородиці в очікуванні немовляти, що було доволі поширеним мотивом у тогочасному мистецтві [11].

Чудове моделювання складок смарагдово–зеленої сукні підкреслює якість тканини. Ймовірно це був оксамит, який був надзвичайно дорогим у той час. Складні рюші та складки на рукавах підсилюють загальне враження розкоші та багатства. Завдяки майстерної передачі фактури тканини, складається враження ніби до сукні можна доторкнутися. Ян ван Ейк досконало володів технікою лесування – нанесення тонких прозорих шарів фарби один на один – що дозволяло відтворити найменші нюанси кольору та світла. Саме завдяки цій техніці тканини виглядають так розкішно.

В нижньому лівому курку стоїть взуття Адольфіні, схожі на сабо. Придивившись ми можемо побачити дрібні деталі текстури деревини та бризки бруду, що є просто вражаюче. Позаду під лавою, видно витонченіші червоні черевики дружини. Ці елементи взуття не випадкові – вони мають як побутове, так і символічне значення. Раніше взуття знімали під час важливих церемоній, зокрема шлюбних, згідно тодішнім традиціям, це додає ще більше інтимності. Крім того, делікатні туфельки дружини на контрасті з чоловічим взуттям підкреслює тендітність образу дружини й різницю в соціальних ролях подружжя у суспільстві XVI століття.

Релігійна символіка, вміло вплетена в побутовий інтер'єр, надає картині сакральної атмосфери. Як от латунна люстра на якій горить одна свічка, яка є символом всевидячого ока Бога. Вона підкреслює, що подія, зображена на полотні, виходить за межі простого щоденного життя – це момент, освячений присутністю Бога. Додатковими символічними об'єктами є також чотки на стіні

та мініатюрні картини Страстей Христових навколо дзеркала, що демонструють сильні християнські переконання пари. Наявність таких символів свідчить і про загальний релігійний настрій північного мистецтва епохи Відродження. Митці передавали не лише зовнішню реальність, а й глибокі морально–релігійні ідеї, додаючи навіть в такій побутовій сцені духовного змісту.

Собака між подружжям слугує символом вірності, вона ніби об'єднує їх у вірності. Привертає увагу і опукле дзеркало на задній стіні, в якому відображається сцена з іншого ракурсу, додаючи композиції глибини та загадковості. Над дзеркалом розміщено знаменитий напис «Jan van Eyck was here 1434», який водночас виконує функцію підпису художника і свідчення присутності – ніби ван Ейк засвідчує важливість моменту, надаючи йому юридичної чи навіть сакральної ваги. Загалом «Портрет подружжя Арнольфіні» – є не просто шедевром портретного жанру, а складною візуальною системою, що поєднує побут, віру та мистецтво в єдине ціле [11].

Поряд із Яном ван Ейком, одним із ключових представників раннього Північного Відродження був Роберт Кампін. Художник заклав основи у портретах та релігійних сценах, де надзвичайна увага до матеріальних деталей поєднується з тонким психологізмом, а ван Ейк вдосконалив цю техніку. Його творчість стала поєднувальною точкою між готичною традицією та новим, реалістичним баченням людської фігури та простору, що сформувалося у Північному Відродженні. У 1406 році Кампін був майстром живопису в Турне, що на території сучасної Бельгії, і став провідним художником цього міста на 30 років.

Найвідоміші портрети виконані Кампіном – є диптих «Чоловік і жінка» (1435 р.) (див. Додаток 1, рис. 1.23). Ці дві роботи написані олійними фарбами та яєчною темперою на дубовій панелі. І саме ці дві роботи є першим експериментом використання олійних фарб та започаткуванням нової техніки. Мистецтвознавці стверджують що на диптиху зображено чоловіка та дружину. На жаль, джерела не зазначають походження пари, але судячи з одягу можна сказати, що вони були заможними городянами, можливо, з Турне. Одяг та

обличчя чоловіка гарно передає стан людини: чоловік виглядає втомленим, серйозним і трохи розчарованим. У погляді відчувається досвід прожитих років і, можливо, тягар відповідальності. Портрет жінки, розміщений на сусідній панелі, контрастує з образом чоловіка своєю спокійною витонченістю. Її обличчя бліде й майже беземоційне, але уважний погляд, тонкі риси та вишукане вбрання свідчать про благородність і скромність. Її білий головний убір, типовий для заможних городянок того часу, охайно обрамляє обличчя [47].

Не можна не помітити схожості між обличчям цього чоловіка та автопортретом Яна ван Ейка «Чоловік у тюрбані» (1433 р.) (див. Додаток 1, рис. 1.24) – як у рисах, так і в погляді. Обидва образи вирізняються зосередженим, психологічно насиченим поглядом, поданим у позі три чверті, що дозволяє краще розкрити індивідуальність зображеного. Вираз обличчя у Кампіна більш стриманий і меланхолійний, тоді як ван Ейк дивиться впевнено й навіть виклично, ніби зустрічається поглядом із глядачем. Особливо показовим є спільний елемент – червоний головний убір. У Кампіна це м'який, складений капелюх, у ван Ейка – тюрбаноподібна пов'язка, замотана з художньою елегантністю. В обох випадках яскравий червоний колір головного убору контрастує з темним тлом, і є символом заможності. Тому можна ствердити що художники надихалися роботами один одному і традиціями виконання портретів.

Слід відзначити і внесок у портретне мистецтво Ганса Мемлінга. Його творчість була втіленням гармонії, вишуканості та духовної глибини Північного Відродження. Він майстерно поєднував традиції своїх попередників, зокрема Яна ван Ейка, з власним відчуттям спокою та благородної простоти. Портрети у його виконанні проникливі, стримані за емоціями, але сповнені внутрішньої шляхетності та вивіреного ритму форми. Роботи не містили яскравої емоційності чи драматизму натомість передає внутрішній стан через витончену міміку, ніжне світло й важливо прописані деталі.

Мемлінг був одним із найплідніших портретистів того часу; близько однієї третини його продукції становили самостійні портрети або диптихи, а додаткові

подібності з'являються як частина більших робіт. Одним із найхарактерніших його внесків було використання пейзажного фону, який виходить з вікна або повністю на відкритому повітрі. Він розвинув цей формат далі, ніж його сучасники, і використовував його більш послідовно.

Окремо варто відзначити жіночі портрети Мемлінга – в них художник досягає надзвичайної гармонії, поєднуючи витонченість рису, ідеалізовану красу й скромність поставити. Його героїні не є моделями в сучасному сенсі – вони радше уособлення внутрішнього світу, моральної досконалості, часто в межах релігійно–естетичного ідеалу.

Прикладом може стати невелика картина олійними фарбами на дубі – «Портрет Сивілли Самбети» (бл. 1480 р.) (див. Додаток 1, рис. 1.25). Жінка зображена в три чверті, її обличчя витягнуте, з високим чолом – типовим ідеалом краси того часу. Важко назвати пані вродливою, та вона постає добре одягнутою та елегантною. Про її багатство та статус вказує її хенін – головний убір у формі конуса, ланцюжок і каблучки. Її руки складені, а кінчики пальців лежать на нижній межі пофарбованої коричневої мармурової рами, таким чином художник намагався «злити намальований простір із реальним». Це тонкий приклад ранньої гри з ілюзорністю, характерної для майстрів Північного Відродження.

Фон картини нейтральний, що дозволяє зосередити всю увагу на фігурі. Митець на меті мав створити шляхетний образ, без зайвого прояву почуттів. Обличчя досить блідувате, але гарно контрастує з фоном, і таким чином привертає свою увагу. У погляді читається спокій, стриманість та можливо легкий сум, що розкриває її психологічний стан [7].

Ганс Мемлінг залишив відчутний слід у портретному мистецтві Північного Відродження, завдяки поєднанню технічної досконалості з глибинною духовністю та витонченістю образів, ну і новаторським композиційним рішенням, зокрема введення пейзажного фону в портретний жанр.

Великий вплив на розвиток Північного Ренесансу мав також німецький художник та гравер Альбрехт Дюрер. На його творчість вплинуло багато чинників такі як – релігія, політика, християнський гуманізм, завдяки яким він

почав інтерпретувати розуміння людини, Бога та світу в цілому абсолютно унікально. Він був художником що повністю розділяв усі гуманістичні погляди Ренесансу. Його портрети вирізняються глибоким психологізмом, увагою до індивідуальних рис особистості та віртуозною технікою, що стало новим етапом у зображенні людини. Дюрер першим у німецькому мистецтві зробив портрет самодостатнім жанром, який не просто фіксує зовнішність, а розкриває духовний світ зображеної особи. Митець був вихований в традиціях пізньої готики, та попри це поїздки до Італії справили велике враження на нього, результат чого пізніше видно на його роботах.

Автопортрет Альбрехта Дюрера (1498 р.) (див. Додаток 1, рис. 1.26) 1498 року, написаний у віці 26 років, став не лише демонстрацією технічної досконалості художника, а й ключовою віхою у переосмисленні ролі митця в епоху Північного Відродження. Це зображення стало символом нової художньої самосвідомості, в якій особистість творця виходить на передній план, стаючи повноправним об'єктом мистецтва. Якраз після першої поїздки до Італії, художник захопившись духом гуманізму відобразив усе це на своєму портреті, що було такою собі рефлексією [20].

На цьому портреті Дюрер постає в елегантному вбранні, типовому для італійської моди кінця XV століття, з розпущеним кучерявим волоссям і рукою, що недбало спирається на підвіконня. Альпи, що на задньому плані є посиланням вкладеним художником про його подорожі та відкритість до нових мистецьких рухів інших країн. Дюрер зображує себе не як ремісника, а як шляхетну, освічену людину, що здатна до філософського самопізнання. Саме ця інтелектуалізація образу митця була революційною для Північного мистецтва, яке до того фокусувалося переважно на релігійних сюжетах. У створенні свого автопортрету митець прагнув, окрім відтворення схожості, передати свій стан та індивідуалізм. Цей портрет не просто зображення, а візуальне послання: митець – не ремісник, а творець, гідний визнання, інтелектуал та індивідуальність. Саме цю ідею художник пропагував у Північному Відродженні, де людина постає не як частина загального релігійного сюжету, а як самостійна і цінна одиниця буття. Такий

підхід став важливим імпульсом для розвитку психологічного портрета на Півночі – його підхопили й інші німецькі художники [53].

Поки Альбрехт Дюрер створював свої зрілі шедеври на той час, свою успішну в майбутньому кар'єру починав інший художник – Ганс Гольбейн Молодший. Чия кар'єра охоплювала різні європейські школи, що стало символом перехрестя між німецьким, фламандським і англійським живописом, особливо завдяки своїм революційним портретам та майстерності у передаванні характеру своїх моделей.

Гольбейн був членом родини відомих художників. Його батько, Ганс Гольбейн Старший, і його дядько Зигмунд були відомі своїми дещо консервативними прикладами пізнього готичного живопису в Німеччині [17].

Художник був одним із найвидатніших портретистів XVI століття. Він провів два періоди свого життя в Англії (з 1526–1528 рік і з 1532–1543 рік), зображуючи знать двору Тюдорів. Знаменитий портрет Генріха VIII Гольбейна, про який було згадано в першому розділі, відноситься до другого з цих періодів. Подвійний портрет у повний зріст «Посли» (1533 р.) (див. Додаток 1, рис. 1.27), також того періоду, зображують двох відвідувачів двору Генріха VIII і є, наймайстернішою та найвідомішою його роботою.

Гольбейн зображував своїх підданих реалістично, але з глибокою повагою. Портрет був створений на замовлення Жана де Дінтевіля, розкішно одягнутого чоловіка ліворуч. Де Дінтевіль, молодий французький посол при англійському дворі Генріха VIII, зображений зі своїм другом, Жоржем де Сельвом, єпископом Лаворським, під час візиту до Англії в 1533 році в період політичної та релігійної кризи в Європі.

В процесі аналізу сюжетної композиції увагу привертають двоє молодих чоловіків, які позують на насиченому смарагдово–зеленому фоні. Їх впевнений та спокійний погляд одразу привертає увагу глядачів. Кожен з них спирається однією рукою на стіл позаду, на якому стоїть багато різних предметів, в кожен з яких закладений певний символ та значення. Музичні інструменти, наукові інструменти, текстури, деталі одягу – усе намальовано абсолютно бездоганно.

Важкі мантиї гарної якості, відібрані предмети і впевнена постава обох чоловіків свідчать про їхній могутній статус, багатство та вченість.

Зображати вчених людей з їх книгами та атрибутикою на портретах було розповсюдженим явищем на той час, однак було те що виділяло цей портрет з поміж інших – і це сенси та зміст який був вкладений у кожен річ на роботі. Предмети на верхній полиці, на яку спираються де Дінтевіль і де Сельв, є науковими інструментами, тоді як предмети на нижній полиці вказують на інші інтелектуальні та мистецькі заняття, такі як музика. Однак найбільш незвичайним спотвореним елементом на картині є дивний спотворений диск, встановлений під кутом на передньому плані між двома людьми. Це розтягнутий череп, який стає впізнаваним, якщо дивитися на картину з точки праворуч.

Таким чином митець демонстрував свої технічні здібності та бездоганне використання перспективи. Череп мав нагадувати про миттєвість життя та що багатство та статус, а також дорогоцінні предмети – лише тимчасові блага, які не можуть подолати неминучої смерті.

Мистецтвознавці припускають, що картина була замовлена для того, щоб розмістити її на сходах або біля дверей, щоб до неї можна було підійти з правого боку. Тільки з цієї точки зору череп видно в правильній перспективі. Такий своєрідний візуальний трюк художники використовували для розваги, але водночас і для глибшого символічного посилення. Гольбейн поєднує технічну майстерність із філософським змістом, запрошуючи глядача до роздумів про життя, смерть і сенс людського буття [11].

Митці Північного Відродження доклали багато зусиль у розвиток техніки олійного живопису, перетворивши її на головний художній інструмент епохи. Завдяки своїм експериментам з прозорими шарами фарби, світлотінню та детальним фактурам, живопису набув надзвичайної глибини, реалістичності й емоційної виразності. Роботи Яна ван Ейка, Роберта Кампіна, Ганса Мемлінга, Альбрехта Дюрера та інших майстрів стали прикладами технічного новаторства й естетичної довершеності.

2.3. Спільні риси і відмінності у портретному мистецтві італійського та північного Ренесансу.

Досліджуючи особливості портретного жанру в Італії та Північних країнах, є чимало схожих рис та прийомів, які художники переймали один у одного. Також кожен регіон мав свої певні унікальні особливості, що були зумовлені різними чинниками, такими як: релігія, економічна ситуація, культура та поширення гуманістичних ідей. Італійські митці прагнули ідеалізувати людину, досліджуючи античні канони гармонії й пропорцій, тоді як північні художники зосередилися на точному відтворенні зовнішності та внутрішньому світі індивіда.

Мета цього розділу – з'ясувати взаємовплив регіонів та різне інтерпретування гуманістичних ідей художниками в портретах. Важливо, що кожен регіон обирав власний шлях для глибшого розуміння природи і їх порівняння дозволить глибше осягнути багатогранність ренесансного портрета як мистецького явища. Для з'ясування спільних і відмінних рис слід порівняти портрети італійських майстрів з майстрами Півночі, внесок яких був описаний у попередньому розділі, відібравши роботи створені приблизно в однаковий період.

У контексті означеного питання варто порівняти портрет Сандра Боттічеллі «Портрет молодого чоловіка з медальйоном» (бл. 1480 р.) з портретом Барбари ван Влаенденберг, Ганса Мемблінга (бл. 1470–1480 рр.) (див. Додаток 1, рис. 1.28). Ці дві роботи є досить схожими за композицією: обидва портрети зображують фігури по пояс, повернуті в три чверті, на нейтральному тлі, що дозволяє зосередити увагу на виразі обличчя та жестах зображеного.

На картині «Портрет молодого чоловіка з медальйоном» юнак тримає медаль із зображенням святого, імовірно святого Козьми – покровителя родини Медічі, – що може бути знаком його релігійної відданості або символічної причетності до впливового флорентійського роду; на жаль, джерела не містять достовірної інформації щодо самої особи, зображеної на портреті. Цей портрет є найвідоміший зразок флорентійського портретного мистецтва доби Раннього

Відродження, що яскраво ілюструє особливості стилю Сандро Боттічеллі. У першому розділі було зазначено що з роботами Боттічеллі закріпилась традиція малювання портретів у три чверті, однак ще одним новаторським прийомом було те що художник розмістив фігуру на тлі пейзажу, який відкривається з високої точки огляду. Цей новаторський прийом має витоки з картин фламандських живописців. І якраз Ганс Мемблінг часто використовував його у своїх роботах, як от при зображенні Барбари ван Влаенденберг. Різниця полягає у акцентах які розставляють художники. На італійському зразку перспектива зображення простору, де пейзаж слугує фоном для фігури – у дусі античної традиції, а на фламандському взірці – зберігається площинність, лише у якості заглиблення фону.

Юнак у Боттічеллі має легку ідеалізацію в обличчі – м'які риси, спокійний погляд. Однак ми можемо ще прочитати впевненість дивлячись на позу та обличчя юнака, Сандро створив гуманістичний образ. Мемлінг же прагнув підкреслити статусність та скромність, до таких роздумів нас наводить вишукане чорне вбрання з білим головним убором в який вдягнута жінка. Барбара ван Влаенденберг у Мемлінга зображена з великою вагою до деталей. Риси обличчя жінки змальовані реалістично без жодної ідеалізації. Її руки складені в молитовному жесті – що є ознака побожності. Стриманий, навіть дещо сумовитий погляд, демонструє строгу моральну зосередженість, характерну для північного мистецтва. Адже ми пам'ятаємо що гуманістичні традиції прийшли пізніше у країни Північної Європи, і досить довгий час художники звертались до канонів релігійного зображення та середньовічних традицій, що були зосереджені навколо прославлення Бога.

Підсумовуючи, слід зазначити, що в Італії портрет стає особливим підкресленням індивідуальності, ідеалізованої краси та гармонії, а на Півночі домінує інтерес до правдивості, моральної зосередженості та внутрішнього світу.

Італія стала центром гуманістичного руху епохи Відродження, нові традиції портретного жанру та ідеї започатковувались саме там. Ми не можемо знецінювати внесок у розвиток портрету Північних майстрів, адже вони грали

ключову роль у формуванні технічної досконалості й глибокого психологізму в образі особистості. Проте варто відзначити, що своє натхнення митці Півночі часто черпали саме з Італії – з її класичних ідеалів, перспективних рішень, відтворень анатомічної схожості тощо. Ці ідеї поступово проникли на Північ, трансформуючись під впливом місцевих традицій і культурного контексту.

І цей вплив ми можемо простежити у творчості Ганса Гольбейна Молодшого. Досліджуючи джерела було виявлено що художник здійснив дві подорожі до Італії, які дуже відобразились на його полотнах, образах, манері написання картин. Дивлячись на його портрети помітно прийоми італійських художників, таких як Леонардо да Вінчі та Рафаеля. Митець перейняв від них тонке відчуття гармонії, увагу до деталей і глибину психологічного портрету.

Леонардівський портрет був дуже популярним у північній Європі протягом 1520–х років, і вважається, що ряд творів Гольбейна цього періоду були прямими спробами спокусити та завоювати прихильність потенційних заможних меценатів.

Насамперед, варто звернути увагу на портрети, створені Гольбейном під час його поїздки в Базелі та під час перших поїздок до Англії. У цих роботах помітне тяжіння до ідеалізованої композиції, м'якої світлотіні, спокійної гідності постатей – рис, притаманних «леонардівському» стилю, зокрема пізнім портретам да Вінчі.

Наприклад, «Портрет сера Томаса Мора» (1527 р.) (див. Додаток 1, рис. 1.29) нагадує «Портрет музиканта» Леонарда да Вінчі (бл. 1485 р.) (див. Додаток 1, рис. 1.30). Це два приклади, які демонструють різні регіональні підходи, але також мають спільні риси. Обидва твори розкривають не тільки зовнішність зображених, а й прагнуть передати свій внутрішній світ, соціальний статус та інтелектуальну глибину, обираючи унікальний спосіб бачення та створення.

Портрет Мора – це взірець північного портретного реалізму. Гольбейн зображує гуманіста та вченого з великою увагою до деталей: мантия з хутра, ланцюг з орденем, глибокий погляд, стиснуті вуста – усе опрацьовано до ідеалу. Ці деталі акцентують на сильній внутрішній стійкості та глибокому інтелекті.

Гуманіст розміщений у три чверті, фон нейтральний, що ще більше акцентує увагу на фігурі. Шнур у верхньому правому куті зав'язаний вільним францисканським вузлом, що символізує духовні переконання Мора. Це портрет, створений для підкреслення соціального статусу та вченості [6].

Натомість твір «Музикант» Леонардо постає перед глядачем у більш інтимному, м'якому образі [5]. Композиція, є виконана у звичній для Леонарда да Вінчі манері світлотіні (сфумато), де межі обличчя наче розчиняються у повітрі. Вираз обличчя музиканта задумливий та романтичний, трохи відсторонений – такий, ніби юнак заглиблений у власні думки. Він не змагається за увагу глядача, не «демонструє» себе, як це робить Мор, – він радше відображає внутрішній рух душі, ніж зовнішні ознаки статусу. Він – є алегоричним образом що відображає ліричність та античну красу.

І в цьому криється ключова відмінність: Гольбейн у своїх портретах часто говорить про суспільну роль особи, її місце в структурі світу, а Леонардо – про внутрішній світ людини, про вічне й особисте. Але обидва художники прагнули передати багатогранність людської природи, і саме в цьому сталася глибока спорідненість їх портретів.

Ще одна цікава робота яка перебуває на межі жанрів, і її можна розглядати як поєднання міфологічної сцени та портретного мистецтва – «Венера і Амур» Ганса Гольбейна (бл. 1526–1528 рр.) (див. Додаток 1, рис. 1.31), створена приблизно в середині 1520-х років. Особливість картини полягає в тому, що це чудовий приклад того, як жанри перетиналися у добу Ренесансу, та на якому видно риси портретів створених Леонардо да Вінчі. Ймовірно після повернення Гольбейна до Базеля з Франції, де Гольбейн мав доступ до колекції Франциска I, ця робота стала результатом його вражень від італійських портретів.

Цей міфологічний портрет можна порівняти з «Моною Лізою» та «Іваном Хрестителем» Леонардо да Вінчі, адже їх об'єднує не лише зовнішня схожість, а й спільний підхід до зображення людської фігури, навколишнього світу, емоційного виразу та внутрішньої психології. Венера, спокійна, з легким, загадковим поглядом, майже усмішкою – безсумнівно нагадує Мона Лізу. Її

обличчя з м'яким моделюванням форм, використання світлотіні, ідеалізовані, але живі риси – все це вказує на вплив техніки сфумато, яку Гольбейн адаптує до власного стилю. Але відмінним є що на фоні Мона Лізи є загадковий пейзаж, а Венера Гольбейна розташована на багатому зеленому текстильному тлі, що додає сцені приватності та інтимності.

У Гольбейна Купідон витягує стріли з сагайдака, можливо, натякаючи на якісь непередбачувані зміни подій. Його обличчя має ту саму напівіронічну грайливість, що й у Леонардових фігурах, які ніби знають щось більше за глядача.

Руки Венери розведені у сторони, а її погляд, спокійний і зосереджений, ніби запрошує глядача до діалогу або роздумів. Цей жест – відкритий, симетричний, з ледь помітним рухом плечей – нагадує центральну фігуру Христа на фресці Да Вінчі «Тайна вечеря». Таке перегукування жестів, поз і психологічного настрою демонструє, як художники Північні, зокрема Гольбейн, не тільки знайомі з італійськими зразками, а й здатні переосмислювати їх, вкладаючи нові змісти. У цій картині художник поєднує північну ретельність і психологізм із італійським ідеалом краси та композиційною завершеністю. Її спорідненість із роботами Леонардо да Вінчі – не випадкова: це свідоме діалогічне протиставлення, яке демонструє, як гуманістичні ідеали поширювалися Європою, трансформуючись у локальні шедеври [1].

Ще одним впливом наслідування Леонардовських рис є «Автопортрет» Дюрера (1500 р.) (див. Додаток 1, рис. 1.32). Щоб довести цю думку, важливо проаналізувати роботи та виявити їх схожість.

Картина «Спаситель світу» написана Леонардо да Вінчі (1500 р.) (див. Додаток 1, рис. 1.33) є однією з найзагадковіших та водночас найбільш обговорюваних робіт, написаних Леонардо да Вінчі і на це є декілька причин. Першою причиною слід зазначити що цей портрет Христа, був втрачений й лише у ХХІ столітті повернувся в історію мистецтва. І про атрибуцію предмету та побутування ми майже не маємо жодної інформації. Та попри це, науковці

визнають що портрет був створений пензлем Леонардо. І коли робота з'явилась то здобула неабияку славу та багато обговорень та її досліджень [14].

Підхід Леонарда Да Вінчі до створення образу Христа в «Спасителі світу» – це не проста релігійна інтерпретація, а глибока рефлексія над природою божественного в людському тілі. Христос зображений фронтально, тримаючи праву руку у традиційній релігійній благословляючій позі, а в лівій тримає кришталеву сферу – що є символом всесвіту, або, у християнській інтерпретації, Його панування над світом. Цей композиційний прийом перегукується з візантійськими іконами Спасителя, однак з іншим емоційним та художнім доповненням. Христос зображений не як суддя, а як втілення мудрості та космічного порядку [51].

Робота виконана в техніці сфумато, фігура здається справді живою, з дещо ідеалізованими рисами обличчя. Саме на цій роботі ми бачимо довершеність техніки, обличчя змодельоване світлом, дуже ніжними кольорами, в той час як темно-синє вбрання Христа оздоблене золотими візерунками. Контраст між ефемерністю обличчя й реалістично змальованим одягом посилює символізм картини: дух і матерія з'єднані в образі Спасителя. Це образ, у якому злилися віра, наука, гуманізм і мистецька майстерність. Він є свідченням того, що Ренесанс був епохою не лише зовнішньої краси, а й глибоких пошуків істини.

Ймовірно натхненний «Спасителем світу» Да Вінчі, Альбрехт Дюрер написав свій другий автопортрет, що вражає своїм фронтальним зображенням, яке порушує канони портретної композиції епохи. Фігура зображена симетрично, з тими самими рисами як на «Спасителі Світу» Леонарда да Вінчі: темний фон, статичність пози, піднята рука – усе це походить від візантійських традицій, як було зазначено раніше. Обличчя вражає своєю схожістю з Христом, однак немає такого ніжного моделювання як на роботі Леонардо. Лінія є більш чіткою, а контраст набагато виразнішим. Дюрер намалював себе з каштановим волоссям, хоча на інших автопортретах видно, що воно насправді було рудувато-русявим. Така схожість до образу Христа може трактуватися по-різному, але ймовірно художник лише прагнув показати цим те що талант і майстерність у

живописі – то божественний дар. Надпис латиницею, який супроводжує автопортрет, проголошує не лише авторство, а й рівень самосвідомості митця: «Альбрехт Дюрер норімбержець сам себе зобразив у віці 28 років». Нюрнберг – був осередком гуманізму, тому не дивно, що саме в цьому середовищі сформувалася унікальна постать Дюрера – митця, яка поєднала традиції північного мистецтва з ідеалами італійського Відродження. Таким чином, Дюрер стверджує нову роль художника в суспільстві – не як ремісника, а як інтелектуала, гідного пошани й самовираження [52; 32].

Альбрехт Дюрер – це одна з найвидатніших фігур у європейському мистецтві, чия творчість поєднує дві культурні традиції: сувору духовність Північного та гармонію італійського Відродження. І певно він був першим хто так усвідомлено вивчав італійську спадщину та пробудив самосвідомість на своїй батьківщині. У середньовічному світі художник був радше ремісником, ніж творцем. Митець своїми роботами він показав що художник – це мислитель, інтелектуал та особистість гідна визнання.

Можна припустити, що «Портрет молодої венеціанки» (бл. 1505 р.) (див. Додаток 1, рис. 1.34), виконаний Дюрером, міг бути натхненний картинами Боттічеллі. Цю роботу було виконано разом із низкою інших портретів представників вищого суспільства під час мандрівки до Італії. Ця робота є одним із найтонших втілень ідеалу жіночої краси початку XVI століття. Це є поєднанням північної деталізованості із витончістю та легкістю півдня.

На полотні зображено молоду жінку в профільно–тричвертому повороті, її обличчя спокійне, ніжне, погляд м'який та впевнений, з легкою посмішкою. Дівчина одягнена в модне венеційське вбрання: фігурно вирізане декольте, вишукано вкладене волосся, прикраси – усе досконало намальоване. Колорит – теплий, м'який, живий. На відміну від суворих північних портретів, тут панує відчуття легкості й грації. Дюрер не намагається психологічно занурити глядача в глибину характеру моделі – радше передає ідеальний образ.

Перебуваючи у Венеції, митець ймовірно також захоплювався колористикою та декоративністю місцевого живопису. Його «Молода

венеціанка» – це спроба засвоїти нову візуальну мову: м'яке моделювання світла, плавні лінії, увага до краси поверхні. Жінка на його полотні є дуже близькою до італійського розуміння жіночності [45].

Хоча прямий вплив Сандро Боттічеллі не задокументований, між «Молодою венеціанкою» Дюрера та образами Боттічеллі, існує вочевидь стилістична й духовна спорідненість. По-перше, це лінійність мислення: як і у Боттічеллі, фігура жінки у Дюрера обрамлена чітким контуром, обличчя окреслено ніжно, але визначено.

По-друге, обличчя «Молодої венеціанки» нагадує жіночі образи Боттічеллі – такі як Венера або Мадонна. Ця жінка – символ гармонії та античної краси. У її посмішці читається невиразна меланхолія, та що на роботах «Весни» чи «Народження Венери». Цей портрет не містить притаманної художникам Півночі суворості індивідуальності, а радше несе переважно естетичну функцію, де молодість та краса – постає цінністю.

Варто зосередити увагу на творі створеному в 1520 році італійським художником Бартоломео Венето «Флора» (бл. 1520 р.) (див. Додаток 1, рис. 1.35), який також має спільні риси з портретом «Молодої венеціанки» Дюрера. Попри різницю у п'ятнадцять років та належність авторів до різних мистецьких традицій – північного Ренесансу у випадку Дюрера та Венеційної школи Бартоломео – обидва образи мають спільні видимі та концептуальні характеристики. Виявлення цих спільних рис відкриває перспективу для більшого порівняльного аналізу, що дозволяє глибше осмислити питання трансформації жіночого ідеалу в різних регіонах Ренесансної Європи та відстежити візуальні діалоги між художниками Півночі та Півдня.

Портрет Флори стоїть на межі жанрів, адже це алегоричне втілення античного божества, змальоване з реальної дівчини, однак дуже ідеалізоване. Цей твір є яскравим прикладом синтезу ренесансної естетики, античної тематики та італійської візуальної чуттєвості, характерної для венеційської школи початку XVI ст.

Дивлячись на портрет, одразу впізнаємо римську богиню весни, квітів та родючості. Її обличчя спокійне, майже застигло в задумливому виразі, очі звернені до глядача, але в них читається легка підозра, ніби дівчина намагається розвиднити нашу сутність. Кожен локон її золотого волосся, що спадає на плечі, є детально вимальовано. Саме ця надзвичайна увага до деталей зробила його портрети такими популярними та принесла художнику багато замовлень від заможних меценатів. Флору часто зображували в мистецтві Відродження. Її біле вбрання трохи оголює її груди. Ця сміливість є притаманна італійському мистецтву Відродження. Художники не бояться додавати трохи еротизму у роботи, вони вбачають в цьому естетику, як на античних скульптурах, чого ми ніколи не побачимо на роботах Північних майстрів. У своїй правій руці Флора тримає невеликий букет з польових квітів, як символ весни. Розкішний коштовний камінь прикрашає її чоло. Над дорогоцінним каменем синя шовкова смуга, а її волосся вкрите фатою, увінчаною миртом, це наводить нас на думку про те, що ця жінка заміжня. «Флора» Бартоломео Венето – не просто портрет, а видима поема про жіночу красу, весну, цвітіння та природну гармонію, яка знаходиться на перетині між реальним і міфологічним [44].

Висновки до другого розділу

Підсумовуючи, можна визначити що портретне мистецтво Ренесансу, як в Італії, так і в Північній Європі, стало виявом нового бачення людини – її гідності, індивідуальності та зв'язку з навколишнім світом. Гуманізм у портреті набув різних форм у двох регіонах, відображаючи культурні, філософські та естетичні відмінності.

Італійський портрет найчастіше був про тяжіння до античних ідеалів та культу краси. Художники надавали перевагу ідеалізованому зображенню моделі, де фізична врода була невід'ємною ознакою внутрішньої досконалості. Жіночі портрети нерідко набували алегоричного звучання, поєднуючи реальні риси з образами міфологічних постатей. Роботи Леонардо да Вінчі дали новаторський поштовх новим традиціям, що пізніше ширилися усією Європою. Митці фокусувались на м'якому моделюванні за допомогою світла та мінімальної

лінійності. Італійський портрет – це про новий виклик, експерименти, вивчення перспективи та гуманізм.

У той же час північні художники, такі як – Альбрехт Дюрер, Ян ван Ейк, Ганс Мембінг, Робер Кампін, Ганс Гольбейн Старший, Ганс Гольбейн Молодший – більше зосереджені на символізмі. Їхні портрети вражають увагою до деталей: фактура тканини, зморшки, глибокий погляд – все це формує психологічний характер що несе портрет. Це був плавний вихід з–під тіні релігійних канонів зображень, однак це впевнений крок на зустріч новій епосі людства.

Попри ці відмінності, італійське та північне портретне мистецтво не існували ізольовано, мандрівки художників та замовлення аристократії сприяли взаємному впливу. Таким чином, портретна традиція Ренесансу – це не лише діалог Північного й Південного, а й образ самої епохи, яка трактувала роль та сутність людини з нової точки зору.

РОЗДІЛ 3. СТВОРЕННЯ КАРТИНИ «СЕКРЕТ ВІДРОДЖЕННЯ»

3.1. Процес виникнення творчого задуму, пошук художнього образу, композиції, ескізування.

Творчий імпульс, що зумовив виникнення картини «Секрет Відродження», сформувався під впливом моїх подорожей та вражень від них. Початок цього творчого шляху припадає на літо 2022 року, коли я мала нагоду долучитися до університетської ініціативи – участі у середньовічному фестивалі в місті Сучава, Румунія. Ця подія стала можливою завдяки запрошенню приєднатися до студентської групи факультету суспільно–гуманітарних наук Київського столичного університету імені Бориса Грінченка, під керівництвом професора кафедри історії України Михайла Відейка.

Відверто кажучи, мої очікування були досить низькими, і я думала, що це буде невеликий фестиваль, де люди одягаються як лицарі та принцеси, розігрують театр і все, я ніколи не могла уявити наскільки я помилялась. Перед від'їздом нам роздали одяг епохи Київської Русі і ми рушили в дорогу до Румунії.

Після прибуття до міста Сучави стало очевидним, що воно досить велике, а звіддала відкривався краєвид на пагорб з руїнами середньовічної цитаделі – місця проведення фестивалю.

Перевдягнені та готові до події ми підійшли до цитаделі, і там усі мої очікування змінилися. Нічого такого я не бачила раніше: середньовічна легка піхота, важка піхота в обладунках, лучники, лицарі верхи на конях – усе було абсолютно точно відтворено до епох, які групи реконструювали.

Серед багатьох учасників фестивалю особливу увагу привернула група реконструкторів, що презентували епоху Відродження. Їхня реконструкція вирізнялася високим рівнем автентичності, що проявлявся як у поведінці, так і в одязі, який був ретельно відтворений за історичними зразками. Костюми вражали деталізацією: використовувалися тканини, наближені до тих, що були

поширені у XV–XVI століттях, з характерними кроєм та оздобленням. Особливу увагу привертали головні убори, прикраси, вишивка та аксесуари, які доповнювали образи та надавали їм переконливості. Цей досвід став одним із ключових моментів у формуванні мого інтересу до теми Ренесансу, зокрема до портретного мистецтва того часу.

Наступного 2023 року мною було здійснено подорож до Німеччини, зокрема до міста Дрездена, де я продовжила дослідження мистецтва епохи Відродження, відвідуючи Галерею старих майстрів. Цей музей став важливою складовою в особистому пізнанні художньої спадщини Відродження, оскільки дозволив безпосередньо ознайомитися з творами видатних митців.

Відвідуючи галереї, я акцентувала свою увагу окремо на картини шедеври насамперед німецького та голландського мистецтва, створені наприкінці XV століття. На виставці були представлені вівтарі та картини на релігійні теми Альбрехта Дюрера, Лукаса Кранаха Старшого та його сина, Кранаха Молодшого, Георга Бреу, Зигмунда Гольбейна, Рогіра ван Вейдена, Йоса ван Клеве та інших ранніх нідерландських художників.

Особливе враження справила картина «Сікстинська Мадонна» (1512 р.) Рафаеля, яка не лише ілюструє духовні ідеали епохи, а й демонструє витончену майстерність у змалюванні постатей. Перебування в цій галереї дало мені розуміння про технічні особливості, естетичні принципи та символіку митців Відродження. Я вкотре переконалась у тому що на мистецтво Ренесансу Північної Європи мало великий вплив релігія, та зрозуміла яке було світобачення художників та їх уявлення про людину в цьому світі.

Однак не лише Дрезденська галерея була місцем, де я ознайомлювалася з особливостями портретного Відродження, а й Краківський музей князів Чарторийських. Відвідання цього музею, у якому зберігається одна з найвідоміших робіт Леонардо да Вінчі – «Пані з горностаєм» (1489 р.), справило на мене глибоке враження. Зокрема, моєю головною метою було побачити роботу Да Вінчі, щоб вирізнити різницю між регіональними особливостями італійського та північного Ренесансу.

Тонке моделювання світлотіні та надзвичайна майстерність у передачі фактури тканин і хутра горностая – є приголомшливим, і це стало вихідною точкою мого розуміння щодо технічності, до якої я прагнула протягом періоду створення дипломного портрету. Спостереження за живописною технікою Леонардо, його вмінням поєднувати реалістичність із символічністю, стало для мене прикладом і натхненням щодо власних творчих пошуків. Побачити такий шедевр наживо дає глибше розуміння процесу його створення.

Тоді я сформувала свій творчий задум: портрет дівчини в стилі майстрів епохи Відродження. Протягом тривалого часу вивчення цього періоду – як у контексті подорожей до ключових європейських музеїв, так і через теоретичне осмислення – в мене сформувалося переконання, що саме ренесансний портрет є одним із найвищих досягнень європейської художньої культури. Мене захоплює те як митці створювали неймовірно реалістичні портрети з глибоким розкриттям індивідуальності, і на мою думку це є вершина досконалості, яка також завжди буде високою цінністю у мистецтві, до якої прагнуть всі художники. Намір написати сучасний портрет у стилі Ренесансу став моєю спробою не лише візуально відтворити стилістику тієї епохи, а й знайти спосіб переосмислити її ідеали в сучасному контексті.

Перед тим як почати роботу над дипломною картиною постало питання щодо композиційного рішення, символіки та моделі. І першим ділом я зробила візуальний ряд з робіт художників, які мені найбільше сподобались, серед яких були такі роботи як: «Пані з горностаєм» Леонарда да Вінчі, «Пані з єдинорогом» Рафаеля, «Спаситель світу» Леонардо да Вінчі, «Портрет молодої венеціанки» Альбрехта Дюрера та «Флора» Бартоломео Венета.

У процесі роботи над композицією авторської картини «Секрет Відродження» я вирішила обрати позу у три чверті, як на роботі «Пані з єдинорогом» Рафаеля Санті. Композиційна структура портрета Рафаеля вирізняється витонченим балансом між фігурою моделі та простором картини. Її фронтальне положення з легким поворотом корпусу, спокійне положення рук та врівноважений погляд створюють відчуття гармонії, шляхетності й стриманої

величі, що надзвичайно приваблює своєю візуальною ясністю. Для досягнення цього балансу руки моделі мають бути попереду зібрані, щоб фігура утворювала умовно композиційну форму трикутника як на роботі Рафаеля. Ідея також полягала в тому щоб максимальний акцент зробити на дівчині, тому фон узгоджено зробити темним і однотонним, як це робив Да Вінчі на портретах «Пані з горностаєм» та «Спаситель світу». Така комбінація двох різних підходів – рафаелівської симетрії та леонардівської загадковості – дала змогу створити портрет, у якому збережено спадкоємність із ренесансною традицією, водночас наповнивши її сучасним особистісним змістом.

У мене не виникло жодних роздумів щодо того де шукати модель і відвідавши ще один середньовічний фестиваль в Румунії в місті Дробета–Турну–Северин, мені пощастило зустріти дівчину, яка ідеально відповідала естетичним канонам краси того часу. Крім того, вона була одягнена у вишукану блакитну сукню, прикрашену золотим орнаментом, що відразу викликало асоціації з ренесансними портретами знатних дам. Її волосся було елегантно зібране у зачіску за допомогою обруча, характерну для моди початку XV – XVI століть, а теплий рудий відтінок волосся нагадував образ, створений Рафаелем у картині «Пані з єдинорогом». Особливу увагу привертали аксесуари: перлинне намисто та сережки, що доповнювали її образ та додавали ніжності. У процесі роботи над портретом було прийнято рішення адаптувати орнамент сукні, замінивши його на дамаський візерунок, що був популярним у тканинах доби Відродження і краще відповідав художній концепції створення стилізованого, але історично вивіреного образу. Зробивши пару фотографій в якості референсів я приступила до символічної частини роботи та ескізуванню.

Підхід до символізму як мови натяків і багатошарових сенсів Яна ван Ейка у портреті «Подружжя Арнольфіні» стало надзвичайно близьким та цікавим мені при створенні власного твору. Прагнучи передати не лише зовнішній вигляд зображеної дівчини, а й надати образу глибший смисловий підтекст, я вирішила інтегрувати в композицію символічні елементи. Так, було домовлено з моїм

керівником практичної частини, щоб дівчина в руках тримала квітку, і вибір припав на ірис.

У мистецтві епохи Відродження квітка ірису мала багатогранне символічне значення. З одного боку, ірис часто асоціювався з чеснотами Діви Марії, зокрема чистотою, відданістю та смиренністю, завдяки чому ця квітка нерідко з'являлася на релігійних полотнах поряд із зображеннями Богородиці, як от наприклад на картині «Благовіщення» Леонардо да Вінчі. У світському мистецтві ірис був символом надії і нових початків, а його витончена форма й благородна кольорова гама відповідали естетичним ідеалам Ренесансу. Синій колір квітки підкреслював вірність і духовну чистоту, а також гармонійно контрастував із сукнею дівчини.

Іншим символом став метелик, що в європейській культурі Відродження часто уособлював душу, відродження і метаморфози. Цей елемент було додано як посилення про те, що мистецтво Відродження завжди повертається, в цьому і криється його секрет. Таким чином, метелик у картині виступає не тільки декоративним елементом, але й важливим носієм концептуальної ідеї: мистецтво Відродження не зникає, а знову і знову знаходить нове життя у творчості наступних поколінь.

Ескізування дозволило детальніше визначити композиційне рішення та окремі елементи зображення. Було виконано загальний ескіз усієї картини простим олівцем, з метою визначення розташування фігури у просторі, пропорцій та основних мас композиції (див. Додаток 2, рис. 2.1.). Окрему увагу було приділено рукам, для відпрацювання анатомії кистей. Для цього було створено окрему замальовку рук, також виконану олівцем. Після завершення графічних етапів було здійснено ескіз у кольорі олійними фарбами, який допоміг визначити гармонію кольорової гами та освітлення (див. Додаток 2, рис. 2.2.), наближаючи попереднє бачення до фінального живописного втілення.

Кольорова гама моєї роботи стримана, що відповідає естетичним засадам портретного живопису Ренесансу, натхненна картиною Леонарда «Спаситель світу». Основні тони – глибокий блакитний, кремовий, охристий та коричневий –

що сприяють гармонії, внутрішнього спокою і вишуканості образу. Така палітра допомагає передати не тільки зовнішню красу моделі, а й підкреслює її символічний зв'язок із класичними ідеалами Відродження.

Підсумовуючи, можна ствердити що створення концепції картини «Секрет Відродження» стало моїм результатом глибокого художнього дослідження епохи, осмислення її ідеалів краси, символізму та технічних прийомів. Моя робота є містком між XV століттям та сучасністю, що є натхнення найкращими досягненнями епохи Ренесансу, і способом переосмислення їх.

3.2. Основна робота над твором, завершальна стадія.

Створення безпосередньо картини «Секрет Відродження» став завершальним етапом мого творчого та дослідницького процесу. Процес поєднав у собі вивчення мистецтва епохи Відродження, аналіз композиційних і колористичних рішень, а також переосмислення символіки, притаманної портретам тієї доби.

Після завершення та узгодження ескізів я неодмінно приступила до виконання роботи. Було обрано полотно 80 на 60 сантиметрів – формат, який дозволив зберегти камерність портрета та водночас достатній простір для відтворення усіх деталей та гармонійного розташування форм у просторі.

Для охайності, я зробила лінійну побудову на папері того ж формату. Після ретельного опрацювання контурів фігури, я підготувала рисунок до перенесення на полотно за допомогою класичного методу, що застосовувався ще в добу Ренесансу. Зворотну сторону паперу було рівномірно покрито тонким шаром олійної фарби – сіною паленою, змішаною з олійним розчинником, що дозволяло використовувати її як своєрідну копіювальну основу. Після чого папір був прикладений лицьовою стороною вгору до охристого заґрунтованого полотна, і за допомогою олівця я обережно обводила всі основні лінії композиції. Таким чином я зробила чіткий відбиток на полотні, що дозволив перенести

композицію з мінімальними втратами і зберегти пропорції фігури, закладені в початковому ескізі.

Саму роботу я вирішила робити у фламандській техніці для створення максимальної реалістичності. Імприматура грає дуже важливу роль при створенні картини. У моїй роботі імприматура охристого відтінку виконувала функцію теплої підоснови, що дозволяла гармонізувати кольорову палітру та підкреслити світлотіньову модель. На тлі такого тону краще «звучать» холодні відтінки блакитного, тілесного та білил. Прозорі шари лесувань, які накладалися поступово, від світлих до темних, дозволяли досягти глибини тону та ефекту світіння зсередини.

На портретах створених Леонардо да Вінчі можна помітити це тепле світіння, створене в процесі підмальовку «мідним» кольором, що поєднував у собі – марс коричневий, сієну палену, умбру та вохру світлу. Важливим було також писати з мінімальним контрастом і уникати лінійності, щоб досягти ефекту сфумато.

Було промальовано «мертвий шар» на обличчі та руках, замішуючи білила з ультрамарином. Метою цього етапу є побудова форми без кольору, зосередившись лише на об'ємі, напрямку світла та анатомічній точності. Таким чином фламандські майстри задавали чітку світлотіньову модель майбутнього образу. Цей прийом було використано для того щоб обличчя не виглядало плоским, а навпаки, мало глибину, м'якість переходів і витонченість виразу. Після завершення «мертвого шару» і його повного висихання, я поступово переходила до нанесення кольорових лесувань – прозорих шарів фарби, які зберігали світлотіньову структуру, але надавали їй теплоти та глибини.

Після завершення обличчя та рук я перейшла до етапу лесування сукні, що вимагало особливої зосередженості та технічної точності. В моїй роботі цей етап відігравав важливу роль у передачі тканинної фактури та благородного саява матеріалу. Блакитна сукня була виконана замісами ультрамарину, сієни паленої, вохри та королівської блакитної. Після першого моделювання драперії та

повного висихання шару, було додано глибини в тінях лесуванням та біликом для створення саява та акцентів.

Особливу увагу було приділено опрацюванню орнаменту на тканині, що був стилізований під дамаський візерунок – мотив, характерний для розкішного вбрання аристократії епохи Відродження. Для змалювання орнаменту я використала тонку розписну техніку із застосуванням золотої вохри, неаполітанської жовтої та сієни паленої для затемнення в тіньових зонах. Орнамент прописувався поступово, у декілька шарів, останнім з яких був написаний рідкою золотою поталлю. У результаті, сукня набула не лише реалістичної глибини, але й вишуканого декоративного звучання.

Також завдяки фламандській техніці вдалося досягти тонкої гри світла на опуклих поверхнях прикрас, зберігаючи загальну гармонію композиції. Перли та аксесуари вимагали особливої точності й уваги до дрібних деталей, адже ці елементи надають вишуканості та елегантності портрету. Саме тому я використовувала тонкі шари білил із додаванням блакитно–сірого у тінях та неаполітанської жовтої у світлі, щоб передати їхній характерний перламутровий блиск. Цей прийом створив ефект мерехтіння і підкреслювали шляхетність образу.

Ірис та метелик, є не менш важливими акцентами як з композиційної, так і з концептуальної точки зору. Квітка прописувалась тонкими шарами блакитних, фіолетових і фіолетово–синіх тонів, що дозволило передати напівпрозору текстуру пелюсток та ніжність квітки. Метелик, зображений на фоні поблизу дівчини, був доданий як алюзія на мотив душі, переродження та трансформації – ідей, що також мали важливе значення в європейській культурі XV–XVI століть. Його білі крила гарно контрастують із коричневим фоном і привертають увагу глядача. За допомогою лесування вдалося створити ефект тонких, майже прозорих крилець, що додають легкості й піднесеності всій композиції. Ці символи втілюючи ідеї краси, духу і вічного повернення до ренесансної традиції мистецтва.

У результаті вийшла досить деталізована робота (див. Додаток 2, рис. 2.3.), яка відображає мої технічні вміння, які я здобувала протягом навчання в університеті.

Висновки до третього розділу

Підсумовуючи, слід сказати, що робота над створенням картини «Секрет Відродження» стала для мене не лише художнім проектом, а й викликом, глибоким досвідом особистого і професійного зростання. Занурення в естетику епохи Відродження, вивчення творчих підходів великих майстрів, таких як Леонардо да Вінчі, Рафаель та Ян ван Ейк, дозволило мені краще зрозуміти класичні принципи композиції, символіки та технічної досконалості живопису.

Опрацювання форми через фламандську техніку з використанням імприматури, «мертвого шару» та багатошарового лесування дало змогу досягти глибини кольору, м'якості переходів та виразного моделювання об'ємів. Ця техніка навчила мене терпінню та уважності.

Але найголовнішим уроком стало для мене те, що попри труднощі які виникали при роботі, такі як: анатомічна побудова, схожість та робота з кольором, цей мистецький процес навчив мене тому що треба працювати та робити спроби знову та знову, задля неймовірного результату. Лише завдяки спробам та наполегливій праці художники досягають високій майстерності. Як зазначав Леонардо да Вінчі: «Мистецтво ніколи не завершується, воно лише може бути залишене», – що нагадує нам, що досконалість не має меж, і завжди є можливість удосконалювати свої вміння, потрібно лише рухатись на зустріч мистецтву [54].

ВИСНОВКИ

Опрацювавши різні джерела мистецтвознавців, науковців та істориків вдалось простежити вплив регіонального контексту на портрети Відродження, порівняти їх символіку, атрибути та традиції. Створивши цілісну картину епохи стало зрозуміло як хід історії та регіон впливав на портрет Ренесансу.

Проведене дослідження дозволило дійти таких висновків: в Італії зародився гуманістичний рух, що став першим кроком до початку нової епохи. Суспільство прагнуло змін і почало звертатись, досліджувати та переосмислювати античні праці по-новому. Таким чином людство починає розвивати свій творчий потенціал та індивідуалізм, що прийшов в наслідок гуманістичних поглядів, які швидко ширились Європою. Знову набуває популярності портрет – жанр, яким переважно нехтували з часів класичної античності.

Суспільство в Італії на фоні гарного економічного розвитку, включаючи не лише правителів та вище духовенство, починає проявляти велику цікавість до розвитку мистецтва. З'являються меценати, що активно та охоче залучають художників до створення мистецьких творів, а особливо – індивідуальних портретів.

У ході дослідження проаналізовано меценацтво північних регіонів Європи та Італії. За результатами розвідки, можна ствердити що більшість меценатів почали використовувати свої портрети як політичний інструмент. Портрети правителів та високих чиновників підкреслювали їх велич та статус. Навіть зображення папської особи поєднувало ознаки як світської, так і духовної влади, і також було «обличчям» папської влади в межах римського двору та у взаємодії з іншими політичними особами.

Окрема увага сконцентрована на взаємовпливі символізму в північному мистецтві з гуманістичними ідеалами в італійському портреті. В результаті дослідження було визначено характерні особливості регіонів: на Півночі, зокрема у фламандському живописі, символізм відігравав не лише декоративну

роль, а й ніс морально–етичні цінності епохи, у той час як італійський портрет зосереджувався на розкритті індивідуальності, внутрішньому світі та гідності людини. Північні майстри підкреслювали духовність на портретах, а італійські – звертались до античних ідеалів.

Усі поставлені завдання було успішно виконано, шляхом порівняння регіональних портретів встановлено схожість та відмінність художніх особливостей. Зокрема, італійські портрети доби Відродження тяжіють до ідеалізації образу, гармонійної побудови композиції та підкреслення інтелектуальних рис особистості, що відповідає гуманістичній традиції. Були започатковані нові принципи пов'язані з новою реалістичною концепцією живопису. Італійські митці доби Відродження зробили низку ключових відкриттів, які суттєво вплинули на подальший розвиток європейського мистецтва: винайдення лінійної перспективи, нової техніки «сфумато» Леонарда да Вінчі, анатомічна точність тощо. Перейнявши цей досвід майстри Півночі, зокрема Ян ван Ейк, пізніше розробили методику пошарового живопису, яка забезпечувала оптичну глибину та реалістичність зображення.

Уперше в межах даного дослідження було виокремлено групу надзвичайно схожих портретів, створених в Італії та Північній Європі. Такий порівняльний підхід дозволив не лише виявити стилістичну близькість окремих творів, але й простежити глибші закономірності взаємовпливу художніх традицій. Це дало змогу по–новому осмислити як подорожі північних митців до Італії змінювало їх підсвідомість та гуманізм відображався у їх подальшій творчості.

Отримані результати можуть бути використані у подальших дослідженнях, присвячених порівняльному аналізу мистецьких шкіл Європи, а також для глибшого розуміння процесів культурної взаємодії між Північчю та Півднем у добу Відродження.

Результат творчої роботи «Секрет Відродження» – слугує гарним прикладом репрезентації отриманих мною протягом навчання навичок та сумлінності в дослідженні обраної теми. Вона втілює не лише художні прийоми, характерні для ренесансного портрету, а й глибше розуміння змістових і

стилістичних особливостей, що сформувалися на перетині італійських гуманістичних і північних символічних традицій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Венера і Амур (Гольбейн). Wikipedia. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Венера_і_Амур_\(Гольбейн\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Венера_і_Амур_(Гольбейн)) (дата звернення: 25.04.2025).
2. Кізенко І. О. Внесок видатного діяча епохи Відродження Леонардо да Вінчі в розвиток анатомії людини. *Вісник Сумського державного університету. Серія «Медицина»*. Суми, 2007. С. 1–6.
3. Клінгер В. Клан Медічі: від банкірів до гуманістів. *Молодий вчений*. 2018. № 1 (53). С. 363–367.
4. Кристина Бутко. Від темряви до світла: як зароджувалась епоха Відродження. *PRAGMATIKA*. 2021. URL: <https://pragmatika.media/vid-temriavy-do-svitla-iak-zarodzhuvalas-epokha-vidrozhennia/> (дата звернення: 02.03.2025).
5. Портрет музиканта. Wikipedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_a_Musician (дата звернення: 25.04.2025).
6. Портрет сэра Томаса Мора. Wikipedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_Sir_Thomas_More (дата звернення: 16.04.2025).
7. Портрет Сивілли Самбети. Wikipedia. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Портрет_Сивілли_Самбети (дата звернення: 16.04.2025).
8. Револуційна роль культури епохи Відродження і реформації. Освіта.UA. URL: <https://osvita.ua/vnz/reports/culture/10820/> (дата звернення: 04.03.2025).
9. Ренесанс: основні ідеї, образотворче мистецтво, італійські представники. Освіта.UA. URL: <https://osvita.ua/vnz/reports/culture/10909/> (дата звернення: 04.03.2025).
10. Хохун-Політова С. В. Європейське відродження в культурі та мистецтві. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2007. С. 115–120.
11. Great Paintings: The World's Masterpieces Explored and Explained. Видавництво DK, 2018. – 26–69 с.

12. Albert Van Helden. The Medici Family. Saylor Academy. URL: <https://resources.saylor.org/wwwresources/archived/site/wp-content/uploads/2011/10/ARTH-206-The-Medici-Family.pdf> (дата звернення: 13.03.2025).
13. Burckhardt J. The Civilization of the Renaissance in Italy. Translated by S. G. C. Middlemore, 1878. URL: <https://www.paduan.dk/Kunsthistorie%202008/Tekster/The%20Civilization%20of%20the%20Renaissance%20in%20Italy%20-%20Burckhardt.pdf> (дата звернення: 02.03.2025).
14. Carol King. Salvator Mundi by Leonardo da Vinci. *Encyclopedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/topic/Salvator-Mundi-by-da-Vinci> (дата звернення: 25.04.2025).
15. Christine Zappella. Raphael, Pope Leo X. Smarthistory. URL: <https://smarthistory.org/raphael-pope-leo-x/> (дата звернення: 28.03.2025).
16. Craig H. The Art of the Northern Renaissance. *The Everyman Art Library*, 1995. URL: <https://archive.org/details/artofnorthernren0000crai> (дата звернення: 02.03.2025).
17. Craig S. Harbison. Hans Holbein the Younger. *Encyclopedia Britannica*.. URL: <https://www.britannica.com/biography/Hans-Holbein-the-Younger> (дата звернення: 16.04.2025).
18. Doge Andrea Gritti by Titian. National Gallery of Art. URL: <https://www.nga.gov/artworks/46144-doge-andrea-gritti> (дата звернення: 28.03.2025).
19. E. H. Gombrich. Leonardo da Vinci. *Yale University Press Blog*. 2020. URL: https://yalebooksblog.co.uk/2020/05/15/an-a-z-of-the-world-e-h-gombrich-on-leonardo-da-vinci/?utm_ (дата звернення: 09.04.2025).
20. Eberhard Ruhmer. Albrecht Dürer. *Encyclopedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/biography/Albrecht-Durer-German-artist> (дата звернення: 16.04.2025).
21. Eichberger D. Margaret of Austria's Portrait Collection: Female Patronage in the Light of Dynastic Ambitions and Artistic Quality. *Journal of the Society for Renaissance Studies*, 1996. Vol. 10, № 2. С. 259–279.

URL:

https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/904/1/Eichberger_Margaret_of_Austrias_p_ortrait_collection_1996.pdf (дата звернення: 26.03.2025).

22. Emilie E.S. Gordenker. Portrait of Giovanni Arnolfini and His Wife by Jan van Eyck. *Encyclopedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/topic/Portrait-of-Giovanni-Arnolfini-and-His-Wife> (дата звернення: 16.04.2025).
23. Emma Wise. Renaissance Techniques of Italy and Northern Europe: Comparison and Contrast of Regional Techniques. *Parkland College*, 2018. URL: <https://spark.parkland.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1251&context=ah> (дата звернення: 28.03.2025).
24. Francis I of France. Portrayals. Wikipedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Francis_I_of_France#Portrayals (дата звернення: 20.03.2025).
25. Frank Zollner. From the Face to the Aura: Leonardo da Vinci's Sfumato and the History of Female Portraiture. *De Gruyter*, 2013. С. 67–83. URL: https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/4475/1/Zoellner_From_the_Face_to_the_Aura_2013.pdf (дата звернення: 14.04.2025).
26. Giorgio Vasari. Lives of the Artists: Leonardo da Vinci. *Fordham University*. URL: <https://sourcebooks.fordham.edu/basis/vasari/vasari14.asp> (дата звернення: 09.04.2025).
27. Giorgio Vasari. Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors, and Architects. URL: <http://www.travelingintuscany.com/art/giorgiovasari/lives.pdf> (дата звернення: 02.03.2025).
28. Gombrich E. H. The Story of Art. *Phaidon Press*, 1950. URL: <https://ia600800.us.archive.org/8/items/in.ernet.dli.2015.29158/2015.29158.The-Story-Of-Art.pdf> (дата звернення: 02.03.2025).
29. Isabella d'Este. Art patronage. Wikipedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Isabella_d%27Este#Art_patronage (дата звернення: 28.03.2025).

30. Jan van Eyck. Wikipedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Jan_van_Eyck (дата звернення: 16.04.2025).
31. John Humphreys Whitfield. Moral and literary evolution (1340) of Petrarch. *Encyclopedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/biography/Petrarch/Moral-and-literary-evolution-1340-46> (дата звернення: 04.03.2025).
32. Kathleen Veatch. The Influence Of The Intellectual Movement Of The Renaissance On The Art Of Albrecht Dürer. *OAKTrust, Texas A&M University*, 1995. URL: <https://oaktrust.library.tamu.edu/items/f38d5094-8bc9-417f-bf64-b5bb530175a1> (дата звернення: 25.04.2025).
33. Kristel Thalström. Renaissance portraits. Pairs in art and marriage. *Uppsala universitet*, 2023. URL: <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1768461/FULLTEXT01.pdf> (дата звернення: 04.03.2025).
34. Leonardo Bianchi. Ludovico Sforza. Leonardo da Vinci's Inventions. URL: <https://www.leonardodavincisinventions.com/war-machines/ludovico-sforza/> (дата звернення: 28.03.2025).
35. Machiavelli N. The Florentine Histories. *Paine and Burgess, New York Public Library*, 1845. URL: <https://archive.org/details/florentinehisto01machgoog/page/n15/mode/2up> (дата звернення: 13.03.2025).
36. Manfredi Faldi. Van Eyck – Oil painting in Flanders. ARTEnet. URL: <https://artenet.it/en/van-eyck/> (дата звернення: 16.04.2025).
37. Mansour O. Prince and Pontiff: Secular and Spiritual Authority in Papal State Portraiture between Raphael's Julius II and the Portraits of Pius V and Clement VIII. Art and Identity in Early Modern Rome. *Ashgate*, 2008. С. 209–230. URL: https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/57421725/Q_-_Chapter_11_-_BURKE_AND_BURY-libre.pdf (дата звернення: 28.03.2025).
38. Margaret of Austria, Duchess of Savoy. Wikipedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Margaret_of_Austria,_Duchess_of_Savoy (дата звернення: 26.03.2025).

39. Mark Cartwright. Renaissance Humanism. *World History Encyclopedia*, 2020. URL: https://www.worldhistory.org/Renaissance_Humanism/ (дата звернення: 04.03.2025).
40. Mona Lisa. Wikipedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Mona_Lisa (дата звернення: 15.04.2025).
41. Northern European Renaissance. The Art Story. URL: <https://www.theartstory.org/movement/northern-renaissance/> (дата звернення: 09.04.2025).
42. Ognissanti Madonna. Wikipedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Ognissanti_Madonna (дата звернення: 09.04.2025).
43. Panofsky E. Early Netherlandish Painting. *Harvard University Press*, 1958. URL: <https://archive.org/details/earlynetherlandi01pano/page/n17/mode/2up> (дата звернення: 02.03.2025).
44. Portrait of a Woman by Bartolomeo Veneto. My Daily Art Display. URL: <https://mydailyartdisplay.uk/2012/05/31/portrait-of-a-woman-by-bartolomeo-veneto/> (дата звернення: 19.05.2025).
45. Portrait of a Young Venetian Woman. Wikipedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_a_Venetian_Woman (дата звернення: 19.05.2025).
46. Portrait of Pope Julius II. Wikipedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_Pope_Julius_II#cite_note-Gould-3 (дата звернення: 28.03.2025).
47. Robert Campin. Portrait of a Man. Art UK. URL: <https://artuk.org/discover/artworks/a-man-114044> (дата звернення: 16.04.2025).
48. Robert Grudin. Humanism. *Encyclopedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/topic/humanism> (дата звернення: 04.03.2025).
49. Ronald W. Lightbown. Sandro Botticelli. *Encyclopedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/biography/Sandro-Botticelli> (дата звернення: 09.04.2025).

50. Rose Marie San Juan. The Court Lady's Dilemma: Isabella d'Este and Art Collecting in the Renaissance. *Oxford Art Journal*, 1991. Vol. 14, №1, С. 67-78. URL: <https://www.jstor.org/stable/1360278> (дата звернення: 17.04.2025).
51. Salvator Mundi (Leonardo). Wikipedia. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Salvator_Mundi_\(Leonardo\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Salvator_Mundi_(Leonardo)) (дата звернення: 25.04.2025).
52. Self-Portrait (1500) by Albrecht Dürer. Web Gallery of Art. URL: https://www.wga.hu/html_m/d/durer/1/03/1self28.html (дата звернення: 25.04.2025).
53. Self-Portrait (Dürer, Madrid). Wikipedia. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Self-Portrait_\(D%C3%BCrer,_Madrid\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Self-Portrait_(D%C3%BCrer,_Madrid)) (дата звернення: 16.04.2025).
54. Skillicorn N. Art is never finished, only abandoned. Idea to Value, 2022. URL: <https://www.ideatovalue.com/insp/nickskillicorn/2022/10/art-is-never-finished-only-abandoned/> (дата звернення: 19.05.2025)
55. The Marriage of the Virgin (Giotto, c. 1305). Artchive. URL: <https://www.artchive.com/artwork/the-marriage-of-the-virgin-giotto-c-1305/> (дата звернення: 09.04.2025).
56. Titian. The Metropolitan Museum of Art. URL: <https://www.metmuseum.org/essays/titian-ca-148590-1576> (дата звернення: 28.03.2025).
57. Vincent Finnan. Ginevra de' Benci. Italian Renaissance Art. URL: <https://www.italian-renaissance-art.com/Ginevra.html> (дата звернення: 14.04.2025).
58. Young Woman with Unicorn. Wikipedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Young_Woman_with_Unicorn (дата звернення: 15.04.2025).

ДОДАТОК 1

Репродукції творів



Рис. 1.1. Дж. Белліні. «Мадонна Онїссанті», полотно, олія, 1488.



Рис. 1.2. Бронзіно. «Портрет Козімо І Медічі в обладунках», полотно, олія, 1545.



Рис. 1.3. Рафаель. «Афінська школа», фреска, 1509–1511.



Рис. 1.4. Рафаель. «Портрет Юлія II», полотно, олія, 1511.



Рис. 1.5. Рафаель. «Портрет Папи Лева Х з кардиналами Джуліо де Медічі та Луїджі де Россі», полотно, олія, 1517.



Рис. 1.6. Джованні Белліні. «Портрет дожа Леонардо Лоредана», полотно, олія, 1501.



Рис. 1.7. Тіціан. «Портрет дожа Андреа Грітті», полотно, олія, 1546.



Рис. 1.8. Леонардо да Вінчі. Ескіз маркізи Ізабели де Есте, малюнок, 1499.



Рис. 1.9. Ганс Гольбейн Молодший. «Портрет Генріха VIII», полотно, олія, 1536–1537.



Рис. 1.10. Жан Клуе. «Портрет Франциска I», полотно, олія, 1540.



Рис. 1.11. Ян ван Ейк. «Подружжя Арнольфіні», дерево, олія, 1434.



Рис. 1.12. Джотто. «Заручини Марії» (або «Шлюб Діви Марії»), фреска, XIV ст.



Рис. 1.13. Сандро Боттічеллі. «Портрет молоді жінки», полотно, темпера, бл. 1480.



Рис. 1.14. Сандро Боттічеллі. «Портрет Симонетти Веспуччі», полотно, темпера, бл. 1480.



Рис. 1.15. Сандро Боттічеллі. «Портрет молодого чоловіка з медальйоном», полотно, темпера, бл. 1480.



Рис. 1.16. Сандро Боттічеллі. «Весна», полотно, темпера, бл. 1482.



Рис. 1.17. Леонардо да Вінчі. «Джінєвра де Бенчі», дерево, олія, бл. 1474–1478.



Рис. 1.18. Леонардо да Вінчі. Лаврова та пальмова гілки (фрагмент з портрета «Джінєвра де Бенчі»), дерево, олія, бл. 1474–1478.



Рис. 1.19. Леонардо да Вінчі. «Мона Ліза», дерево, олія, бл. 1503–1506.



Рис. 1.20. Рафаель. «Пані з однорогом», полотно, олія, бл. 1505–1506.



Рис. 1.21. Рафаель. «Портрет юнака», полотно, олія, бл. 1514.



Рис. 1.22. Ян ван Ейк. «Портрет подружжя Арнольфіні», дерево, олія, 1434.



Рис. 1.23. Робер Кампін. «Чоловік і жінка» (диптих), дерево, олія, бл. 1435.



Рис. 1.24. Ян ван Ейк. «Чоловік у тюрбані», дерево, олія, 1433.



Рис. 1.25. Ганс Мемлінг. «Портрет Сивілли Самбети», дерево, олія, бл. 1480.



Рис. 1.26. Альбрехт Дюрер. «Автопортрет», дерево, олія, 1498.



Рис. 1.27. Ганс Гольбейн Старший. «Посли», полотно, олія, 1533.



Рис. 1.28. Ганс Мемлінг. «Портрет Барбари ван Влаенденберг», дерево, олія, бл. 1470–1480.



Рис. 1.29. Ганс Гольбейн Молодший. «Портрет сэра Томаса Мора», полотно, олія, 1527.



Рис. 1.30. Леонардо да Вінчі. «Портрет музиканта», дерево, олія, бл. 1485.



Рис. 1.31. Ганс Гольбейн Молодший. «Венера і Амур», полотно, олія, бл. 1526–1528.



Рис. 1.32. Альбрехт Дюрер. «Автопортрет», дерево, олія, 1500.



Рис. 1.33. Леонардо да Вінчі. «Спаситель світу», дерево, олія, бл. 1500.



Рис. 1.34. Альбрехт Дюрер. «Портрет молоді венетіанки», полотно, олія, бл. 1505.



Рис. 1.35. Бартоломео Венето. «Флора», полотно, олія, бл. 1520.

ДОДАТОК 2

**Послідовність виконання творчої роботи. Автор – Горбатюк Катерина
Павлівна**



Рис. 2.1. Ескізування композиції «Секрет Відродження» в тоні



Рис. 2.2. Ескізування композиції «Секрет Відродження» в кольорі



Рис. 2.3. Готова робота «Секрет Відродження»

Department of Humanitarian Policy Vinnitsa Regional State Administration

Vinnitsa Regional Art Museum

International Poland Foundation of Ukrainian-Polish-Slovak Relations «Braterstwo»

CERTIFICATE

This certifies that

Horbatiuk Kateryna

participated in the
II International Youth Scientific and Practical
Conference on the topic:

*«Attribution - the key to understanding:
challenges and opportunities in the restoration
of works of art»*

Partners and organizers:

Ruslan PALAMAROVSKY

director of the Vinnitsa Regional Art Museum

Vladyslav KREYCHY

president of the international fund «Braterstwo»

September 30 - October 1, 2024 online format

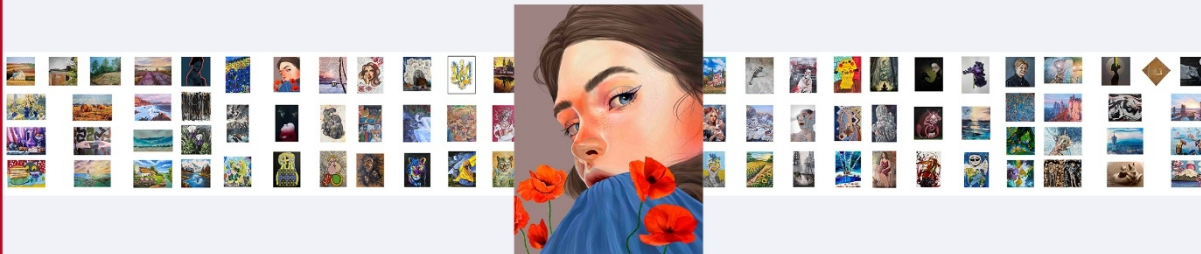
Вінницька область
ВІННИЦЬКИЙ ОБЛАСНИЙ
МУЗЕЙ
№ 02131/99
В.В.Вінниця

PRZEWODNICZĄCY
Rady Fundacji
Vladyslav Kreychy



ДИПЛОМ

ХІІІ МІЖНАРОДНОГО ХУДОЖНЬОГО ФЕСТИВАЛЮ МАЛЮЙ.UA



ПЕРЕМОЖЕЦЬ

Катерина Горбатюк

Нагороджується за участь у виставці до третьої річниці повномасштабного вторгнення росії в Україну "ПОКОЛІННЯ ВІЙНИ. ТРЕТІЙ РІК"

20 лютого-31 березня 2025 р. у Центральному парку культури і відпочинку м. Києва біля Арки Свободи українського народу (Володимирський узвіз, 2). Це десятий етап арт-марафону "ПОКОЛІННЯ ВІЙНИ", що є частиною масштабного Міжнародного Художнього Фестивалю МАЛЮЙ.UA.WAR - єдиного культурного проєкту в Україні, який без перерви триває з першого тижня повномасштабного вторгнення. Це єдиний у світі проєкт, який через мистецтво аналізує зміну свідомості різних поколінь протягом сучасної війни. Організатори: Асоціація з розвитку міжнародних відносин ADRUM, промоушен і продакшен компанія "STUDUIORAR" за сприяння Міністерства культури та стратегічних комунікацій, Міністерства закордонних справ та Київської міської влади.

Київ
2025

Керівник Міжнародного Художнього Фестивалю
МАЛЮЙ.UA
Президент Асоціації з розвитку міжнародних
відносин ADRUM
Тетяна Колесніченко

