

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 «_____» _____ 2025 р.

РЕЗНІК АННА МИКОЛАЇВНА
РІЗНОВИДИ КЛАСИЧНОГО ГОЛЛАНДСЬКОГО НАТЮРМОРТУ
ЗОЛОТОЇ ДОБИ

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

Керівник творчої частини:

Крюкова Анна Олексіївна,
доцент кафедри образотворчого
мистецтва, старший викладач

Керівник науково-дослідної частини:

Школьна Ольга Володимирівна,
завідувач кафедри образотворчого
мистецтва, доктор
мистецтвознавства, професор

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИЧНИЙ ТА СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ РОЗВИТКУ ГОЛЛАНДСЬКОГО НАТЮРМОРТУ ЗОЛОТОЇ ДОБИ ТА АНАЛІЗ ТВОРЧОСТІ ГОЛОВНИХ ХУДОЖНИКІВ.....	7
1.1. Золота доба голландського живопису: соціальні та економічні умови розвитку	7
1.2. Роль натюрмрту в голландському живопису XVII століття: етапи розвитку жанру	13
1.3. Аналіз творчості малих голландських художників, що працювали в жанрі натюрмрту	23
Висновки до першого розділу.....	31
РОЗДІЛ 2. АНАЛІЗ ТЕХНІЧНИХ АСПЕКТІВ РОБОТИ З НАТЮРМОРТАМИ ТЕХНІКА ТА ТЕХНОЛОГІЯ ЖИВОПІСУ.....	33
2.1. Матеріали та підготовчі етапи в живопису голландських майстрів	33
2.2. Техніка нанесення фарб, лесування та робота зі світлотінню як засоби створення глибини і реалістичності зображень	38
Висновки до другого розділу.....	42
РОЗДІЛ 3. ТВОРЧА РОБОТА ЗДОБУВАЧА: ХУДОЖНІЙ АНАЛІЗ І СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ НАТЮРМОРТУ БАНКЕТНОГО ЖАНРУ В ТЕХНІЦІ ЛЕСУВАННЯ.....	44
3.1. Пошук творчого задуму: вибір жанру натюрмрту, композиційне рішення.....	44
3.2. Застосовування техніки лесування та використання світлотіні у своїй роботі	49
3.3. Порівняльний аналіз авторського натюрмрту з творами майстрів Золотої добы.....	55

Висновки до третього розділу.....	59
ВИСНОВКИ.....	60
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	62
ДОДАТКИ	67

ВСТУП

Різновиди класичного голландського натюрморту Золотої доби становлять важливий об'єкт дослідження як з мистецтвознавчої, так і з культурологічної точки зору. Натюрморти цього періоду відображають не лише високий художній рівень та технічну досконалість, але й соціальні, економічні й філософські уявлення голландського суспільства XVII століття. Через предметні зображення митці висловлювали погляди на швидкоплинність життя, цінність праці, багатство, віру та мораль. Жанрове й тематичне розмаїття, поєднане з майстерним використанням світлотіні та лесування, робить голландський натюрморт надзвичайно показовим для вивчення художніх пріоритетів епохи та розвитку живописної мови в європейському мистецтві.

Актуальність теми є надзвичайно високою, тому що дослідження голландського натюрморту Золотої доби дозволяє не лише глибше зрозуміти художні процеси XVII століття, але й простежити взаємозв'язок між мистецтвом, культурою, соціальними запитами та світоглядом тогочасного суспільства. У межах цього жанру відбувається переосмислення ролі предметного світу в образотворчому мистецтві, формується нове ставлення до матеріального як до носія символічних значень. Зображення звичних речей – фруктів, посуду, квітів, книг у натюрмортах голландських художників набуває глибокої філософської наповненості, розкриваючи теми плінності життя, марності багатства, тлінності тілесного. Водночас надзвичайно важливою є й технічна складова живопису, що демонструє високий рівень володіння матеріалом: використання лесування, точна передача світлотіні, увага до деталей і фактур. У сучасному мистецькому середовищі інтерес до класичних форм і технік зростає, і тому звернення до досвіду голландських майстрів Золотої доби сприяє, як глибшому науковому осмисленню мистецтва минулого, так і його переосмисленню та інтеграції в сучасний художній процес.

Об'єкт дослідження – різновиди натюрмортів малих голландців XVII століття.

Предмет дослідження – техніка лесування та світлотіньова передача форми у голландських натюрмортів Золотої доби.

Мета дослідження – визначити різновиди голландського натюрмарту Золотої доби XVII століття, виявити їхні жанрові, стилістичні та технічні особливості, зокрема застосування лесування та світлотіні для передачі елементів повсякденного життя.

Завдання дослідження: дослідити історичні, економічні та культурні чинники, які вплинули на розвиток жанру натюрмарту в Голландії XVII століття; розглянути жанрове розмаїття натюрмартів у контексті повсякденного життя тогочасного суспільства; проаналізувати стилістичні особливості та технічні прийоми великих і малих голландських художників, які працювали в жанрі натюрмарту; застосувати здобуті теоретичні знання у власній творчій роботі, дотримуючись традицій голландського живопису;

До **методів дослідження**, використаних для досягнення поставленої мети, належать: **семіотичний метод**, що дозволив проаналізувати класичні голландські натюрморти як знакові системи, де зображені предмети та їхнє розташування несуть приховані символічні значення, розкриваючи тематику швидкоплинності життя (ванітас), тлінності матеріального буття та морально-етичних засад; **герменевтичний метод**, який забезпечив глибоку інтерпретацію творів, розкриваючи багатозначність їхніх значень у філософському та культурному контексті Золотої доби Голландії; **історико-культурологічний метод**, що дозволив дослідити соціально-економічні, політичні та культурні умови Голландії XVII століття, які зумовили становлення і розквіт жанру натюрмарту, а також простежити взаємозв'язок між натюрмартом і ментальністю голландського суспільства; **мистецтвознавчий метод**, що сприяв аналізу художніх, стилістичних і технічних особливостей натюрмартів, зокрема композиції, колористики,

техніки лисування та способів передачі світлотіні, а також виявленню характерних рис різних різновидів жанру; іконографічний метод, який орієнтував дослідження на розшифрування та систематизацію традиційних і авторських образів та символів, притаманних голландському натюрморту Золотої доби.

Наукова новизна даного дослідження полягає в комплексному підході до вивчення різновидів класичного голландського натюрморту Золотої доби з урахуванням соціально-культурного контексту XVII століття. Такий підхід дає можливість глибше зрозуміти роль натюрморту як носія філософських і моральних концепцій епохи, а також як візуальне відображення матеріального світу, відображаючи важливі аспекти соціальної, економічної та культурної реальності того часу.

Окрему цінність становить поглиблене вивчення особливостей технік лисування, як одного з головних засобів створення ілюзорної глибини та фактурності, що дозволяє досягати високого рівня реалістичності в зображеннях. Окрім того, у дослідженні звернуто увагу на важливість світлотіні, що у поєднанні з лисування формує специфічну живописну мову голландських майстрів. У роботі розглянуто технічні особливості творів таких майстрів, як Рембрандт Ван Рей, Ян Вермеєр, Віллем Клас Хеда та інших, чия майстерність у використанні живописних технік мала значний вплив на подальший розвиток жанру натюрморту.

Практичне значення роботи полягає в розширенні розуміння специфіки голландського натюрморту Золотої доби, що є важливим для наукових досліджень з історії мистецтва, культурології та символіки в образотворчому мистецтві. Також результати даного дослідження можуть бути корисними для розробки навчальних програм з історії живопису, зокрема в контексті голландського мистецтва XVII століття.

РОЗДІЛ І. ІСТОРИЧНИЙ ТА СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ РОЗВИТКУ ГОЛЛАНДСЬКОГО НАТЮРМОРТУ ЗОЛОТОЇ ДОБИ ТА АНАЛІЗ ТВОРЧОСТІ ГОЛОВНИХ ХУДОЖНИКІВ

1.1. Золота доба голландського живопису: соціальні та економічні умови розвитку

Золота доба голландського живопису припадає на XVII століття, саме в цей час у Нідерландах починається економічне та культурне зростання, розквіт мистецтва, науки й торгівлі [19].

Під час тривалої війни Нідерландів проти Іспанії, у 1579 році сім провінцій Північних Нідерландів підписали в місті Утрехт союз, завдяки якому утворилася Республіка Семи Об'єднаних Провінцій [50, с. 230]. У підсумку Нідерландам вдалося зберегти свою автономію, хоча ціна була високою: іспанці вчинили криваву розправу в місті Антверпен, під час якої загинуло приблизно 10 000 громадян. Через ці події стався масовий відтік населення з Фландрії на територію Об'єднаних Провінцій. Особливо численними були хвилі еміграції серед ремісників, художників, друкарів та представників торгового стану – це сприяло швидкому зростанню економічного й культурного потенціалу молодій республіці [8].

Мистецтво новоутвореної республіки випростало з художніх традицій історичних Нідерландів XV – XVI століть – регіону, до якого історично належали як Північні, так і Південні Нідерланди, а також Фландрія. Однак у XVII столітті єдиний культурний простір зазнав політичного і мистецького розмежування, таким чином утворилися дві окремі художні школи – фламандська та нідерландська [12, с. 188; 50, с. 245]. Фландрія залишилась у складі католицького світу та зберігала традиції, а також розвинула, традиції релігійного живопису, натомість Північні Нідерланди поступово відмовились від релігійних образів, оскільки кавільвіністська церква вважала їх неприйнятими для богослужінь. Це зумовило стрімкий розвиток світських

жанрів, таких як портрет, пейзаж, побутова сцена та натюрморт, які часто містили глибокий символізм і відображали морально-філософські цінності доби.

Зміцнення незалежної Республіки Об'єднаних Провінцій супроводжувалось потужним економічним підйомом, який вплинув на художній розквіт. Нідерланди перетворилися на лідерів європейської торгівлі: активну роль відігравали мореплавання, банківська справа та діяльність Ост-Індійської компанії (VOC), що отримала державну монополію на торгівлю з Азією, здійснювала торгівлю з Індією, Японією, Китаєм та Індонезією [20; 9, с. 28]. Завдяки компанії в країні з'явилися численні екзотичні товари, починаючи від спецій та закінчуючи фарфором, шовком і навіть опіумом. Наявність великої кількості екзотичних товарів звісно вплинула на мистецтво, в натюрмортах почали з'являтися екзотичні фрукти, мушлі, але найчастіше художники зображати китайські порцелянові вироби [38, с. 71].

З 1609 року Голландська Ост-Індійська компанія започаткувала торгові пости в Японії, а саме в містах Хірадо та Нагасакі, де для внутрішніх потреб використовувалася місцева газета. Папір, виготовлений у цих регіонах продавався в інших частинах Нідерландів, та на інших торгових постах. Даний папір мав певну характеристику – теплий жовтуватий відтінок та гладку текстуру, Відомо, що Рембрандт, один з перших, хто використовував японський папір для своїх робіт, починаючи з 1647 року [17]. VOC стала найпопулярнішою торговельною компанією свого часу, але згодом втратила свої позиції.

Формування розвиненої фінансової інфраструктури відіграло значну роль у становленні Нідерландів як торговельної держави. У 1609 році в Амстердамі було засновано фондову біржу та банківську установу, таким чином місто стало провідним фінансовим центром всієї Європи [34, с. 90]. Важливо зазначити, що на відміну від інших європейських країн, в Нідерландах торгівля вважалась престижною справою.

Соціальна структура, яка формувалася разом з економічними змінами в Голландії, відзначалася домінуванням ділових класів, які в подальшому отримали назву буржуазії. Зазвичай представниками голландської еліти не були великі землевласники, та менша частина з них проживала в економічно розвинених містах. Більшість еліти складали багаті городяни, які здобували статки завдяки торгівлі і фінансам. Багато з них обирали шлях управлінської кар'єри, ставши членами місцевих органів влади, вони отримували свої доходи від посад та інвестицій у державні облігації в нерухомість. Саме буржуазія стала основним замовником творів [25, с. 66–69; 33, с. 175].

Рівень життя в Нідерландах, на той час, характеризувався меншою соціальною нерівністю, в порівнянні з іншими країнами Європи. Проте, контраст між багатими купцями та звичайними робітниками звісно був колосальний. Багаті люди проживали в особняках біля каналів, а для робітників були спеціальні робітничі квартали. Утім, навіть простий народ в Нідерландах мав вищий рівень гігієни, міг дозволити собі нормальне харчування, а також мали права [37, с. 280].

З появою відкритих ринків мистецтва в Нідерландах сталася революція в європейській історії мистецтва – художники почали працювати не лише на індивідуальних замовників, а створювати твори для вільного продажу на ринку, таким чином мистецтво стало доступним для людей середнього класу: купців, лікарів, ремісників- буржуазії. Вперше картини та предмети розкоші почали купуватися не для публічних просторів, а для приватного користування – естетичного і морального задоволення, а також для прикрас інтер'єрів [6, с. 85; 34, с. 90].

Оскільки художники прагнули задовільнити різноманітні смаки нової клієнтури, ринок став високосегментованим, почали з'являтися нові формати, техніки та сюжети, експерименти з новими матеріалами аби задовільнити покупців.

Ринок активно підтримували професійні арт-дилери, які виступали посередниками між художниками та покупцями. Вони організовували продажі, координували внутрішній і міжнародний попит, здійснювали вплив на те, які жанри чи сюжети були найбільш комерційно вигідними. Також на розвиток мистецького ринку вплинули аукціони та ярмарки, які організовували арт-дилери, це дало змогу художникам представляти свої роботи на широку аудиторію, що сприяло конкуренції. [6, с. 85–89; 5, с. 26–27].

Через великий попит, художники вимушені були оптимізувати свої майстерні, таки чином створилось майже серійне виробництво: частину картин виконували учні, а майстер доводив її до фіналу. Такий підхід до праці дозволяв збільшити обсяг продукції та значно понизити собівартість, зазвичай майстерні художників знаходились у центральних районах міст, це забезпечувало постійний потік покупців. Звісно, що різноманітність цін на картини залежало від жанру, розміру і популярності художника. Оскільки в другій половині століття зростав попит на портрети, то на них були досить високі ціни, за даними досліджень, середня ціна портретів на той час становила 30,05 гульденів [33, с. 175–190].

На ціноутворення впливали й художні гільдії. Вступ до гільдії вимагав сплати внесків, що були досить високими, та був обов'язковим, для всіх художників, які прагнули відкрити майстерню та навчати учні, законно продавати свої твори – це інвестування в свою кар'єру. Окрім сплати внесків, художникам треба було представити пробну роботу, що мала продемонструвати майстерність, але і цього було не достатньо аби почати просто заробляти гроші [36]. В гільдіях були певні правила, вони могли різнитись, але найчастіше початкове навчання тривало від 3 до 5 років, лише після цього учень отримував статус «підмайстра», який дозволяв йому працювати на будь-якого майстра його гільдії

Уроки зазвичай включали копіювання творів самого майстра, а також учні мали готувати полотна та прибирати майстерню. Деякі художники датували і підписували свої роботи за рік чи два до отримання статусу «вільного майстра», але потрібно було сплатити гільдії. І лише після здобуття цього статуту, художник мав право вільно продавати свої картини, або відкривати свою майстерню. Зазвичай цей статус отримували у віці близько двадцяти років.

Окрім цього, гільдії влаштовували виставки, на яких художники мали змогу продемонструвати свої роботи. Бути художником гільдії означало, що роботи виконані по стандартам якості – це підвищувало довіру покупців. Таким чином, картини квалікованих майстрів мали більший попит та вищу ціну [33, с. 175–190].

Найвідомішою та найвпливовішою гільдією у Нідерландах XVII століття була Гільдія Святого Луки, свою назву вона отримала на честь святого Луки, що вважався покровителем усіх художників і живописців. За легендою саме святий Лука створив першу ікону Богородиці. Гільдія Святого Луки була не тільки в багатьох містах Нідерландів таких як, Амстердам, Гаага, Утрехт, Лейден та Брюгге, але ще у Римі та Флоренції в Італії. Гільдія об'єднувала не лише живописців, але й скульпторів, торговців та аматорів, а подекуди й просто поціновувачів – людей, яких називали ліфхебюерами, тобто тими, хто любить мистецтво.

У середньовіччі велика частина майстрів, що входили в гільдію, були мініатюристами, які займалися ілюмінацією рукописів, художниками по дереву, тканинах, а іноді навіть писарів. Меж між цими професіями майже не було і художники працювали в одній організації поруч з іншими ремісниками. Згодом, особливо в умовах нідерландського культурного середовища, професія художника почала відокремлюватися від інших, таким чином Гільдії святого Луки поступово стали простором, де живопис отримував статус самостійної мистецької діяльності [36].

У період Золотої доби Нідерландів, наука дуже стрімко розвивалась та відзначилась важливими відкриттями в астрономії, фізиці, анатомії та розвитку математичних принципів перспективи [19]. Наукові відкриття суттєво вплинули на художню практику та технічні особливості живопису. Голландські художники почали активно застосовували наукові досягнення у своїх творах, що сприяло появі нового рівня реалістичності, точності та символізму.

Яскравим прикладом є вплив оптики. Розвиток лінз та телескопів надав художникам краще розуміти природу світла, тіні й просторової перспективи. З найбільш значущих досягнень саме для художників створення камери-обскури [21]. Цей прилад дозволяв створювати чітке зображення зовнішнього світу на плоскій поверхні, тож художники активно почали використовувати його для точного зображення перспективи. Також вчені сформулювали хвильову теорію світла, вона дозволила художникам точніше відтворювати атмосферу в картинах, та дала змогу розуміти як світло взаємодіє з різними матеріалами та поверхнями, тож тепер художники почали звертати увагу на те, як світло впливає на колір, форму і текстуру [1, с. 120; 21].

Розвиток анатомії також відіграв важливу роль у тогочасному живописі. Вивчення мускулатури, скелету та функцій тіла дозволило художникам точніше передавати рухи та пропорції, емоції та міміку. Робота голландського анатома Андреса Вазелійя «Про будову людського тіла» (1543), стала основним джерелом для художників [29, с. 511; 35, с. 309–310].

На розвиток жанру натюрморту вплинув розвиток ботаніки, яка стрімко розвивалась завдяки подорожам голландських торгівельних компаній, зокрема Ост-Індійської компанії VOC [19]. Мандрівники завозили в країну екзотичні рослини з Африки, Азії та Америки. Завдяки цьому почали будувати ботанічні сади, де досліджувалися рослини, а також створювали ботанічні енциклопедії. Художники почали зображати квіти та рослини,

передаючи точність і наукову правильність. Картини із зображенням квітів були досить популярними серед буржуазії [43, с. 40; 14, с. 64–66].

Отож, після здобуття незалежності Нідерланди стали економічним центром Європи. Відмова від релігійного живопису, призвела до появи нових світських жанрів, таких як натюрморт, портрет та пейзаж. Розвиток науки також вплинув на стиль, техніку та реалістичність живопису. А також, соціальна структура вплинула на розвиток мистецтва, формування буржуазії, яка найбільше підтримувала мистецтво, розквіт торгівлі – це все змінило роль художників, які почали працювати не лише на замовлення аристократії, а й для широкого кола середнього класу.

1.2. Роль натюрморту в голландському живопису XVII століття: етапи розвитку жанру

Упродовж Золотої доби голландського живопису натюрморт вперше став самостійним жанром образотворчого мистецтва, який відображав соціально-культурних змін тогочасного суспільства. В умовах стрімкого економічного процвітання та формування нового соціального класу – буржуазії, натюрморт перетворився на потужний засіб самовираження, морального посилення та фіксації матеріального багатства [42]. Жанрова еволюція натюрмортів змінювалася паралельно з формуванням мистецького ринку, а жанрове розмаїття вражає широтою: від скромних сніданкових сцен і квіткових композицій до розкішних постановок із екзотичними делікатесами, символічних ванітасів і науково-ботанічних зображень [39, с. 150; 38, с. 78].

У XVII столітті жанр натюрморту пройшов кілька важливих етапів, що відображають як художні інновації, так і трансформацію суспільного запиту на зображення предметного світу. На початок століття припадає перший етап, з'являються квіткові натюрморти. Цей жанр був пов'язаний зі стрімким розвитком ботаніки та інтересом до природи, що набував популярності у цей

період. Серед буржуазії та аристократії стало популярним колекціонування екзотичних рослин, тож квіткові натюрморти були частими атрибутами їх домівок [45, с. 60].

Голландські художники зображували велику кількість різноманітних рослин, але найчастіше в композиціях можна зустріти тюльпани, півонії, троянди, незабудки, іриси та гвоздики. Ключовими критеріями до вибору флористичного матеріалу для композиції виступали, естетична привабливість та екзотичність. Зображення виконувались тільки з натури, оскільки найважливішим було передати ботанічну точність. Часто майстри поєднували квіти та рослини, що цвітуть в різні пори року, в межах одного натюрморту, тому така робота тривала значно довше.

Художники не обмежувались зображенням лише квітів та ваз, тож з часом у квіткових натюрмортах почали з'являтися тварини та комахи, хоч вони і не були важливими елементами композиції, але вони доповнювали загальний контекст та збагачували зміст картини. Завдяки торговим зв'язкам з тропічними країнами, голландці почали колекціонувати екзотичні мушлі, які також поступово з'явилися в натюрмортах.

Квіткові натюрморти були не лише естетичним декором, але й несли глибокий символічний зміст. Тюльпан вважався символом високого соціального статусу та багатства, але у 1630-х роках Нідерланди охопила так звана «тюльпаноманія», через яку квітка стала символом людської жадібності та непостійності успіху. Під час «тюльпаноманії» найціннішими вважалися червоні та фіолетові тюльпани сорту Семпер Агустус, ціна за одну цибулину дорівнювала цінам на будівлі.

Незабудки символізували вірність, пам'ять та постійність. Іриси символізували смуток, а півонії розкіш, а інколи були символом зрозумілості, або хтивості, суниця – родючість.

Окремої уваги заслуговує символіка комах у квіткових натюрмортах, які на перший погляд можуть здатися несуттєвими елементами в композиції,

але вони часто ставали носіями надзвичайно глибокого смислу, та виконували роль потужних метафор. Так, равлики вказували на потребу в усамітненні та замкнутість, інколи повільність часу, а метеликів і бабки прийнято пов'язувати із ідеями духовного переродження. Муха символізувала занепад, смерть та гріх, бджола – працьовитість та благочестя, мурахи нагадували про працьовитість та далекоглядність. Важливою була й фігура гусені, що символізувала людську природу, тісну пов'язану з гріховністю й обмеженістю земного існування. Мушлі ж демонстрували екзотику, рідкість, інколи навіть еротичні підтексти [48].

Варто зазначити, що часто символічний підтекст приховувався у латинських назвах істот, відомих лише освіченому глядачу. Згодом частина смислових нашарувань була втрачена, однак саме ця прихована багатозначність робить подібні твори особливо цінними для дослідників цієї культури [42].

Паралельно з квітковими натюрмортами у цей період з'являються «сніданкові» натюрморти – це досить прості та стримані композиції, з простою та зрозумілою їжею та посудом. Центром формування цього жанру був Харлем. Сніданкові натюрморти виникли внаслідок нових уявлень про повсякденність, особисту доброчесність та поміркованість. Ці твори стали своєрідним дзеркалом повсякденного життя, де навіть найпростіші предмети набували естетичного та морального значення [22, с. 225; 39, с. 167].

Найчастіше зображали хліб, варені яйця, сири, оселедець, тобто типові для середнього класу харчі. Їжа була скромною і це віддзеркалювало моральні цінності епохи, а саме стриманість та вдячність за Божу милість. На сніданкових натюрмортах часто можна помітити напівочищений лимон, який часто слугував акцентом в композиції та символізував оманливу природу насолод: привабливий ззовні, плід виявлявся гірким на смак. Сир же символізував простоту побуту, хліб та риба часто інтерпретуються як алюзія на євхаристію та аскетизм, що узгоджувалось з протестантською етикою.

Цікавою є символіка яєць, відкрите чи розбите яйце зазвичай вказувало на крихкість буття, а закрите є символом життя та початку воскресіння [38, с. 78].

Сніданкові натюрморти голландських майстрів XVII століття характеризуються збалансованими композиціями, які ґрунтуються на раціональному розташуванні предметів, уважному ставленню до простору та тонкій грі світлотіні. Центром таких творів зазвичай є горизонтальна побудова, яка відображає площину столу, зображеного фронтально або під невеликим кутом. Найчастіше фон залишається натуральним, темним чи слабо освітленим, для того щоб акцентувати увагу глядачів на предмети і текстури [1, с. 140–145]. Така уважність до організації простору в роботах передає глядачу відчуття тиші, затишку та інтимності. Але й порожнеча простору була не менш важливою, вона підсилювала ефект духовної ізоляції та давала предметам «дихати», не створюючи перевантаження.

Вражаючого натуралізму художники досягали завдяки світлу, воно найчастіше знаходить зліва згори, м'яко огортаючи предмети та створюючи глибокі тіні. Це можна помітити у відображеннях металевих, скляних і керамічних предметів.

Досить типовою особливістю для сніданкових натюрмортів є асиметрична композиційна побудова, завдяки якій з'являється в роботах динаміка. Художники найчастіше застосовували принцип «золотої діагоналі», який полягає в тому, щоб основні елементи розмістити так, аби погляд глядача рухався по задній траєкторії, поступово відкриваючи зміст нового предмету. Предмети частково перекриваються один одним, даючи нам ілюзію глибини, та натякаючи на людську присутність – як ніби хтось щойно вийшов із-за столу. Саме завдяки поєднанню стриманості, економії засобів та тиші, виявляється морально-філософська глибина цього жанру [31, с. 112–130].

У середині XVII століття скромні сніданкові натюрморти почали втрачати популярність і на заміну їм прийшли Банкетні натюрморти. Вони

базувались на сніданкових композиціях, але трансформувалися у складні сценографічні побудови, насичені елементами розкоші. Цей напрям виник через прагнення представників заміжньої буржуазії, не лише фіксувати, а й підкреслювати досягнутий добробут [40; 15].

Оскільки мета цього жанру – це демонстрація багатства, смаку й освіченості заможного замовника, то характерними предметами для цих натюрмортів є не просто оселедець, як в сніданкових натюрмортах, а устриці, омари й краби. Устриці сприймалися як афродизіак, тому виступали символом чуттєвості і спокуси, натякаючи на еротичні бажання. Присутність устриць в банкетних натюрмортах слугувала тонким нагадуванням про грішну природу людини й небезпеку надмірних насолод.

Зображали екзотичні фрукти: інжир, який прийнято було асоціювати з родючістю й чуттєвістю, виноград виступав символом достатку, інколи виступав прообразом насолод та спокус, які швидко минають. Персики дуже часто можна зустріти в натюрмортах, вони є символом любові і ніжності, а також крихкості людського життя. Ананас у XVII столітті був неймовірно рідкісним і дорогим фруктом, тож символізував екзотику й розкіш. Зображення ананасу в картинах було справжнім показником вищого статусу [38, с. 70–85]. Гранати асоціювали з родючістю, єдністю та воскресінням, а яблука мали подвійною символіку, з одного боку – спокуси і гріх, а з іншого краса та гармонія.

Серед інших предметів розкоші зустрічались срібні келихи, кубки з морських мушель-наутилусів, китайський фарфор, дорогі килими та тканини, шовк і оксамит. Часто келихи зображали перевернутими, а квіти зів'ялими, нагадуючи про минущість матеріального світу, тобто ідею ванітас [41; 39].

Як і в сніданкових натюрмортах художники в розміщенні композиції використовували принцип діагонального розгортання. В цьому випадку значну роль відіграє світлотіньова драматургія, зазвичай світло було спрямовано так, щоб акцентувати соковитість фруктів, фактуру металу та

прозорість скла, надаючи всім предметам ефектної матеріальності [38]. Тло було затемненнями, щоб ще більше підсилити ефект контрасту та глибини [8].

Художники підходили до питання колористики у банкетних натюрмортах дещо специфічно, обирали кольори, які контрастували з тлом, але при цьому гармонізували між собою. Палітра була дуже виважена та насичена, але не надмірно яскрава, найпопулярнішими були різноманітні відтінки коричневого, золотого, глибокі червоні, бордо та охри. Увага приділялась й тональній рівновазі, темні об'єкти врівноважувались світлими, наприклад розрізним лимоном. Це все відображає зміну функції жанру – від споглядального до символічно насиченого [13; 28].

Також на середину століття припадає ще піджанр Вісстіллевен [3], рибний натюрморт, часто зображували ринкові сцени. Даний жанр виник внаслідок соціально-економічних та культурних змін, що відбувались у цей час в країні. Голландська Республіка, будучи морською державою з розвинутими торгівельними зв'язками, мала доступ до різноманітних морських делікатесів. Другою причиною розквіту цього піджанру є бурхливий розквіт рибальської справи, яка також мала величезний вплив на економіку країни.

Рибальство і торгівля були невід'ємною справою в житті багатьох людей і цей факт не міг не відобразитись на полотнах. В рибних натюрмортах зображували не лише рибу і морепродукти, а й інколи додавали рибачкі знаряддя, натомість в ринкових натюрмортах зазвичай зображувались сцени торгівлі, часто з присутністю людей [3]. В таких роботах художники намагались зафіксувати і продемонструвати справжність і споживчі цінності продуктів, які мали важливе значення в повсякденному житті. Іншою метою була демонстрація праці рибаків, які витрачали години на вилов і обробку цих продуктів.

Рибу і морепродукти зображали в різноманітних позах: висячи з гачків, на дерев'яних підставах або просто лежачи на столі, це все робилось для уникнення плоскості в композиціях. До того ж, риба що висловлювалась в Північному морі або голландських річках мала досить темний та сірий колір, тому щоб зробити натюрморти більш емоційними та живими, художники почали використовувати різноманітні методи, наприклад, вводили контрастні елементи, часто в роботах можна побачити червоного омара, який слугував яскравим акцентом [3, 35].

Цікавим є те, що рибні натюрморти не містили в собі глибокого символічного змісту, на відміну від інших жанрів. У XVII столітті рибу асоціювали з християнством, символізуючи віру та благословення, але в цілому риба виступала як продукт, що символізував економічне процвітання і буденність більшості [41].

У 1630 роках в межах голландського натюрмарту почав формуватися, можливо, найважливіший піджанр – Ванітас, свого піку він досяг в другій половині XVII столітті, приблизно в 1680 роках. В цей період у протестантських регіонах жанр набув популярності завдяки хвилі філософських настроїв пов'язаних з ідеєю Memento mori (пам'ятай про смерть) та етичним самозаглибленням, що було характерним для доби бароко [11, с. 168].

Назва жанру походить від вислову «Vanitas vanitatum et omnia Vanitas», що з латинської перекладається як «Марнота марнот – усе марнота», цей вислів вказує на ілюзорність матеріального успіху та слави, які несуть цінність у світському розумінні, але вони є тимчасовими та не здатними врятувати людину від кінцевого результату – смерті. Основною концепцією жанру ванітас є нагадування про швидкоплинність життя, неминучість смерті та марність земних благ.

У контексті культури та релігії тогочасних протестантських Нідерландів жанр ілюстрував не лише тематику смерті, а й закликав людей

самозаглиблюватись, морально очищуватись та усвідомлювати вищі, вічні цінності. Жанр був «провідницьким», через свої образи слугував нагадуванням про необхідність жити та усвідомлювати кінець з відповідальністю перед Богом [26, с. 168].

В композиціях кожен об'єкт майстри ретельно підбирали не лише з точки зору естетики, а й для передачі глибокого та комплексного смислового навантаження. Таким чином звичайні предмети перетворюються на знаки, кожен елемент в таких композиціях виконує функцію якогось попередження та сприяє глядача до самозаглиблення. Жанр натюрморту ванітас виступає як морально-філософські концепція, яка передає характерне для того часу світовідчуття: драматичне, суперечливе, пронизливе страхом перед тлінністю та надією на спасіння.

Саме в цьому випадку тлумачення символів було найголовнішим. Найчастіше у центрі композиції можна було помітити череп, він був як знаком смерті, так і знаком зниклої індивідуальності. Атрибути людських утіх, наприклад, люльки та гральні карти являються метафорами, фальші й надмірності, які відволікають від вищих цінностей. Музичні інструменти та ноти символізують людську зацікавленість до знань і творчості, але попри високу цінність, вони також підвладні часу та забуттю.

Скло та розбитий слугують образами крихкості та вразливості, годинники акцентують безперервний рух та плин часу. Засохлі квіти є прообразом швидкоплинної краси, зігнивши фрукти акцентують на процес старіння, а стиглі фрукти підкреслюють достаток і плодовитість. Завдяки глибокому філософському змісту та витончені в художній мові жанр ванітас став вагомим внеском у культурну спадщину барокової Європи [4, с. 82].

У другій половині століття з'являються мисливські натюрморти. Замовниками таких робіт була аристократія та заможна буржуазія, оскільки полювання на той час вважалось привілеєм високих шарів суспільства, ці картини були показником високого соціального статусу та влади [53, с. 183].

Основними рисами мисливських натюрмортів є зображення впольованих трофеїв, зокрема птахів, оленів та зайців, та зображення мисливських інструментів, рушниць та кошиків, що підкреслювало розкіш цього заняття. В таких натюрмортах увага приділялася техніці зображення тварин, надзвичайно детально намагалися передати різноманітні текстури, пір'я, шкіри та хутра.

Композиція, в таких натюрмортах, відрізнялася складністю, трофеї розміщалися з великою увагою до симетрії та гармонії, таким чином намагалися акцентувати увагу не лише на естетиці але й на глибокому символічному змісту. На фонах таких картин досить часто можна побачити природу, зображали, ліси поля та водойми, це додає контекст до зображених трофеїв.

Сюжетним акцентом в таких картинах була метафора людської влади та її здатність підкоряти навколишній світ, окрім цього мертві тварини були нагадуванням про тимчасовість життя і неминучість смерті [32, с. 88–90]. В даних творах можна прогледіти відображення змін у світогляді того часу, коли природа почала розглядатися як ресурс для задоволення людських потреб та прагнень.

Отож, мисливські натюрморти являються важливою складовою частиною мистецької спадщини Золотої доби голландського живопису, завдяки яким ми можемо простежити зміни соціальної структури та економіці того часу.

Наприкінці XVII століття в голландському живопису виникає новий напрям в натюрмортах – науковий натюрморт. Цей напрям відображав наукові досягнення того часу, в галузях ботаніки, хімії, астрономії, та медицини. Також одним з чинників появи цього напрямку, вважається поява наукових товариств та бібліотек, тож в творах можна відстежити новітні наукові досягнення того часу. Основним замовником таких творів

була аристократія та буржуазія, оскільки вони мали намір продемонструвати свою освіченість та підтримати науку [16].

Характерними рисами наукових натюрмортів є деталізовані зображення наукових інструментів, книг, глобусів, гербаріїв, карт і компасів. Окрім цього часто зображували натуральні об'єкти, наприклад рослини та мушлі, що на той час використовувалось для наукових досліджень. Аби продемонструвати наукові дослідження в галузі медицини нерідко додавали анатомічні моделі, такі як черепи або інші частини тіла. З технічних характеристик виділяється висока деталізація предметів, художники які працювали у цьому жанрі приділяли величезну увагу точності і деталям у зображенні предметів. Як і в багатьох інших жанрах натюрмортів того часу, художники активно використовували ефект світло тіні, аби підкреслити найголовніші предмети в композиції [49].

Наукові натюрморти займають важливе місце в історії мистецтва, вони демонструють високий рівень технічної майстерності художників, а також служать свідченням інтересу до наукових досягнень і технологічного процесу [27, с. 47].

В кінці XVII століття жанр натюрмарту в Голландії поступово втрачав популярність, на це вплинуло декілька факторів. Першим фактором є економічний спад в країні, через це попит на натюрморти, особливо ті, що відображали розкіш та матеріальне багатство, поступово зникав. Багаті верства населення втратили інтерес до таких картин, то ж це сприяло скорочення їх [30, с. 31–32]. Другим фактором є поступова зміна художніх вподобань у живописі, появляються нові жанри, такі як відображення історичних сцен та міфологічні композиції [52, с. 95].

Отож, цей жанр за століття пережив значну еволюцію, починаючи від квіткових натюрмортів та закінчуючи науковими. Жанр став надто важливою частиною художньої культури країни, який відображав соціально-економічні та культурні зміни того часу.

1.3. Аналіз творчості великих і малих голландських художників, що працювали в жанрі натюрморту

Золота доба голландського живопису вирізняє жанр натюрморту, який став найяскравішим та найхарактернішим. Саме у жанрі натюрморту, майстри зосереджували увагу на матеріальних об'єктах, на повсякденному житті, символізму речей та наповнювали їх філософією.

Художників золоті доби поділяють на «великих» і «малих». Якщо великі художники – такі як Вермеєр чи Рембрандт – розглядали натюрморт, як допоміжний елемент у композиціях портретів, або жанрових сцен, то для малих художників натюрморт був основним методом художнього самовираження. Однак, назва «малі художники» є лише умовністю, оскільки їх внесок у розвиток жанру натюрморту є надзвичайно вагомим. Їхні твори не лише демонстрували технічну віртуозність та увагу до найменших деталей, але й виступали своєрідним дзеркалом світогляду суспільства того часу. Вражаючим є й те, що майстри розкривали глибокі філософські теми, наприклад марноти, швидкоплинності життя, насолод матеріального світу, через, здавалося б, звичайні речі [53, с. 180–195].

У підпункті буде виявлена спроба дослідити творчість провідних представників напряму натюрморту. Розгляд особливостей їх художньої манери, символіки й тематики, дозволить глибше зрозуміти роль та значення натюрморту у культурному просторі Нідерландів XVII століття.

Амбросіус Босгарт Старший вважається першим і найвпливовішим художником, який працював у жанрі натюрморту в період ранньої Золотої доби. Художник родом з Антверпену, але проживав у Мідделбурзі, де у 1613 році став членом художньої гільдії Святого Луки, а згодом став її деканом. Творчість Амбросіуса формувалась переплетаючись з фламандськими художніми традиціями й новими запитами Республіки Сполучених провінцій, яка була на піку економічного й наукового піднесення [43, с 40].

Художник спеціалізувався на жанрі квіткових натюрмортів, саме він започаткував цей жанр. В роботах Амброзіуса простежується точність та симетрія. У композиціях часто зустрічаються вази з тюльпанами, нарцисами та ліліями, нерідко він поєднував в одній композиції квіти, які квітнуть у різні пори року – це свідчить про декоративність і символізм. Більшість композицій розміщені на темному тлі, аби підкреслити яскравість кольорів квітів [43, с. 40; 14, с. 64–66].

Роботи художника характеризуються увагою до найменших деталей. Прикладом є одна з його відомих картин пізнього періоду творчості «Букет квітів у скляній вазі» (1621) [див. Додаток 1]. Робота виконана на мідній основі, цей матеріал був популярним для вишуканих замовлень того часу. Центром композиції є скляна ваза в якій зібрано букет з досконалою пропискою квітів. Амброзіус зобразив екзотичні квіти того часу, тюльпани, троянди, іриси, анемони, конвалії і гілочку розмарину – кожна із цих рослин має власну форму та відтінок, і найголовніше, відтворена точна фактура, завдяки якій демонструється майстерність художника. Кожен елемент натюрморту виписано з надзвичайною точністю – пелюстки мають легкий прозорий блиск, стебла і листя відкидають тіні на скляну вазу, створюючи враження справжньої тривимірності.

Саме в цій роботі зібрані квіти, які цвітуть у різні пори року – від ранньої весни до пізнього літа. Біля жовтого іриса художник зобразив бабку, яка вдало вписується у флористичне середовище, додаючи руху та життя. У нижній частині композиції художник зобразив метелика, який осів на квітці цикламена. Істоти зображені з мікроскопічною точністю, вони не лише візуально збагачують композицію, а й несуть символічне навантаження [48].

Абрахам ван Беєрен також один з найвідоміших представників жанру натюрморту в Голландії XVII століття. Художник на початку своєї творчої діяльності працював у жанрі морського пейзажу, але згодом зосередився на створенні натюрмортів жанру прокстіллевен. На його полотнах часто

присутні келихи з вином, порцеляна, срібний посуд, та найрізноманітніші делікатеси – це все відображає матеріальне благополуччя та смак тогочасної еліти [38, с. 70–71].

Абрахам ван Беєрен вирізняється віртуозним володінням технікою лесування, яка є характерною для голландського живопису Золотої доби. Саме завдяки цій техніці живопис художника виняткової глибини і м'якого оксамитового блиску. Також художник намагався уникати різних контрастів, що дозволяє предметам на полотні ніби виринати з темного фону – це створює враження театралізованої сцени [1, с. 122].

На окрему увагу заслуговують особливості колористики у творчості Беєрена. Переважно його роботи виконані в дуже теплій кольоровій гамі, що включає бронзові, коричневі, золотисті, та бурштинові відтінки. Саме така кольорова гама створює ефект стриманої розкоші, властивої естетиці бароко, яка захоплює своєю пишністю. Яскравим прикладом є картина «Бенкетний натюрморт» (1667) [див. Додаток 2]. В цій роботі особливої уваги заслуговує зображення металу, скла і морепродуктів – художник демонструє майже фотографічну точність у передачі фактур, блиску та вологи. Таким чином, ця картина являється зразком технічної майстерності Ван Беєрена, художнім маніфестом епохи, в якому розкіш слугує засобом роздумів про швидкоплинність життя і тлінність земних насолод [38, с. 70; 13, с. 200–211].

Клара Пітерс є однією з перших жінок художниць у Європі, яка здобула звання як майстер натюрморту. Її творчість датується періодом з 1607–1621 років, документальні свідчення щодо її життя досить обмежені. Попри це, творчість Клари стала великим внеском у встановленні жанру натюрморту, а її новаторський підхід до зображення об'єктів в подальшому вплинув на цілу низку фламандських і голландських художників [14, с. 64–66; 54, с. 158–159].

Клара Пітерс являється яскравою представницею жанру сніданкових натюрмортів, в яких вона зображала скромні страви: сири, хліб, горіхи. Однак навіть ці прості предмети трактуються з винятковою увагою до фактури і

світла. [39, с. 167]. Вона вміло використовувала світлотінь для створення об'єму. Роботи художниці відзначаються гарним балансом строгої композиції і делікатної колористики, в них переважають холодні сріблясто-сірі відтінки [22, с. 225].

Варто відзначити уважність художниці до оптичних ефектів і відображень – у деяких своїх натюрмортах можна помітити її автопортрет, що являється ознакою технічної майстерності, а також бажанням художниці самоствердитись у сфері мистецтва. Одним з таких прикладів є натюрморт «Натюрморт із сирами, мигдалем та кренделями» [див. Додаток 3, рис. 3.1; рис. 3.2]. Композиція наповнено стриманою елегантністю: м'які сири та мигдаль зображено з філігранною точністю, можна розгледіти ніжну поверхню маслянистого сиру та хрустку скоринку [11, с. 168].

У період коли жінки мали обмежений доступ до офіційної художньої освіти в гільдії, Пітерс використовувала витончену й рішучу стратегію самопрезентації. Вона була першою художницею, яка інтегрувала своє ім'я в об'єкти, які на перший погляд можуть здатися звичайними елементами натюрморту, на картині «Натюрморт із сирами, мигдалем та кренделями» свій підпис вона поставила на ножі [див. Додаток 3, рис. 3.3]. Такий художній прийом виконує одразу декілька дуже важливих функцій: по перше, підпис художника на картині не завжди був нормою, особливо для жінок у XVII століття; по друге, підпис органічного інтегрується в композицію, стаючи частиною художнього образу; по третє, такий же слугує своєрідною декларацією професійної присутності жінки у сфері, яка традиційно вважалась чоловічою [39, с. 168].

Віллем Клас Хеда також один із провідних художників голландського натюрморту. Його роботи вважаються зразками «сніданкових» натюрмортів, які відображали щоденне життя через призму лаконічної естетики. Хеда віддавав перевагу продуманим та врівноваженим композиціям, позбавлення надмірної декоративності. Ключовою ознакою художньої манери Віллема

Класа Хеди є його витончили користування стриманою та гармонійно підбраною палітрою кольорів, яка стала своєрідною візиткою художника. На його полотнах можна розгледіти холодні сірі, бурштинові, коричнево-золотисті й оливкові відтінки [31, с. 122].

Зі сніданковими натюрмортами ще асоціюється ім'я провідного майстра голландського натюрморту Пітера Класа. Сам художник ймовірно народився в Німеччині, але більшість свого життя прожив у Харлемі, же з 1620-х років став членом місцевої гільдії святого Луки. Його картини відображають типову для голландської культури XVII століття поєднання ощадливості, стриманості та одночасно тонкого відчуття краси повсякденних речей [10, с. 191].

Живописна манера художника вирізняється надзвичайною майстерністю передачі фактур, завдяки стриманій кольоровій гамі, зображення об'єктів є реалістичними у просторі. Картини часто виконані у теплих приглушених тонах, які надають композиціям відчуття гармонії і умиротворення. Художник працював у техніці олійного живопису на дерев'яних панелях або полотні [10, с. 189–190].

Вирізняючою рисою живопису Пітера Класа є зображення моменту «зупиненого часу»: зрізаний лимон, зламаний шматок хліба, ніж, що ось-ось впаде зі столу або надпитий келих. Такі елементи в композиції надають його натюрмортам динаміки, при тому що самі предмети залишаються статичними. До того ж, такі деталі створюють відчуття присутності глядача в моменті – ніби хтось щойно встав із-за столу [31].

Окрему роль у формуванні композиційної глибини натюрмортах відіграє вибір ракурсу. Зазвичай художник підходив до об'єкта з низької точки огляду, завдяки чому предмети на передньому плані набували монументального вигляду. Крайні предмети, що розташовані ближче до заднього плану, нерідко злегка розмиті або менш деталізовані, цей прийом надає роботі більшої натуралістичності. Це можна відстежити на прикладі

роботи «Натюрморт з кам'яним глечиком, келихом для вина, оселедцем та хлібом» (1642) [див. Додаток 4].

Також у натюрмортах Пітера Класа простежується глибокий філософський зміст. Значна частина його творів відображає не тільки матеріальний світ, але й символічне навантаження, властивий жанру ванітас. Він майстерно вплітав у своїй композиції символи, що апелювали до теми тлінності. Найчастіше це були очевидні знаки часу – пісочні годинники або черепи, але найулюбленішими мотивами художника були палаюча або вже згасла свічка, згасла люлька або перевернутий келих, як от в роботі «Натюрморт з марнославством» 1660 рік [див. Додаток 5] [26, с. 168].

Попри зовнішню стриманість і буденність сюжетів, живопис Пітера Класа сповнений внутрішньої напруги – у тиші застиглих речей ховається неспокій, який важко помітити з першого погляду, його картини ніби підштовхують, а не промовляють, залишаючи глядачеві простір для тлумачення.

Ян ван Гейсум народився в мистецькому середовищі – його батьком був Юстус ван Гейсум, який працював з різноманітними жанрами натюрмортів. Саме батько заклав Яну перші художні навички, проте досить швидко він перевершив свого наставника і зосередився на тому, що стало його творчою візитівкою – вишукані квіткові натюрморти [43, с. 50].

Композиції Яна ван Гейсума вражають глядача багатством деталей і продуктивністю структури, а твори вирізняються винятковою точністю у зображенні кожної пелюстки, листка чи краплини роси [14]. На відміну від інших художників, які віддавали перевагу стриманим тонам, картини Яна вирізняються яскравим кольоровим різноманіттям. Завдяки майстерному володінню кольором, він досяг візуального ефекту розкішної живої гармонії [43, с. 55].

Однією з інновацій художника стало використання світлих фонів, що надавали його натюрмортам відчуття легкості, повітряності й елегантності –

це була відмінність від традиційного темного тла, характерного для усіх голландських натюрмортів. Яскравим прикладом такого підходу є його картина «Квіти, фрукти, метелики та інші комахи» (1730) [див. Додаток 6], де на світлому фоні майстерно зображені квіти, плоди та комахи, створюючи вираження живої та динамічної композиції, що буквально випромінює світло.

Ще одним яскравим прикладом вершини його творчості є картина «Фрукти та квіти» (1722) [див. Додаток 7]. Це полотно яскраво демонструє зрілий стиль художника і характерні риси класичного натюрморту доби бароко. Композиція насичена великою кількістю елементів, які створюють складну, але злагоджену структуру, що демонструє ідеальне володіння формою, світлом і кольором. Деталізація вражає: видно краплини роси, м'яке ворсисте покриття персиків, прозору структуру пелюсток і навіть відблиски на винограді. Розкішне зображення природи контрастує з прихованим мотивом її тлінності – цей внутрішній конфлікт формує глибокий сенс твору, який залишається актуальним і сьогодні [14, с. 66].

Ян ван Гейсум відомий своєю винятковою замкнутістю в роботі – він ретельно оберігав свої художні прийоми та техніку змішування фарб, побоюючись, що інші зможуть їх скопіювати і досягти подібного успіху. Саме тому він категорично не дозволяв нікому заходити до своєї майстерні, навіть найближчим родичам.

Проте, винятком стала лише одна його учениця – Маргарета Гаверман, яка здобула його довіру і вважалась найобдарованішою з усіх, хто вчився у нього, але коли її запитання щодо техніки стали наполегливими, Гейсум дуже роздратувався і заборонив їй з'являтися у своєму домі. Художник був надзвичайно вимогливим до себе і не любив коли йому хтось заважав, але його секретність і скрупульозність дозволили йому досягти унікальної якості в деталях його робіт.

Отож, творчість Яна ван Гейсума стала кульмінацією розвитку голландського квіткового натюрморту, поєднуючи бездоганну техніку з витонченою естетикою та символічною глибиною.

Балтазар Ван дер Аст також один із визначних представників голландського натюрморту початком XVII століття. Художник родом з Мідделбурга, але пізніше переїхав до Утрехта, частиною художньої родини Босгартів – його сестра вийшла заміж за Амброзіуса Босгарта Старшого, під його ж керівництвом Балтазар і здобув художню освіту. Вплив вчителя відчувається у ранніх роботах, однак з часом він виробив власну манеру, витонченішу та більш насичену деталями [46; 14, с. 64–66].

Особливої популярності ван дер Аст здобув завдяки зображенню мушель і морських раковин, не лише стали його «візитівкою», але й надали роботам науково-природничого характеру. У його картинах мушлі стають не просто декоративними елементами, а важливими частинами композиції, що додають глибини та символічного змісту. Він зображав їх з величезною увагою до деталей, часто використовуючи різні види раковин, що відображали інтерес до екзотичних і рідкісних природних об'єктів, а у поєднанні з іншими предметами, мушлі не тільки збагачували натюрморти художника візуально, але й надавали творам більш глибокий філософський підтекст, прикладом є картина «Натюрморт з мушлями та осіннім крокусом» (бл. 1630) [див. Додаток 8].

Художня мова Балтазара вирізняється стриманістю та врівноваженістю, його натюрморти позбавлені динаміки і драматичної виразності, яка була властива бароковим композиціям. Замість цього він віддавав перевагу гармонійним та врівноваженим рішенням, використовуючи спокійну кольорову палітру та насичену побудову композицію [46].

Однією з цікавих картин Балтазара ван дер Аста є «Маленька ваза з тюльпаном» (бл. 1625) [див. Додаток 9]. Це невелике панно зображує лише один квітучий тюльпан, саме це і вирізняє цю роботу серед усіх, оскільки

зазвичай зображували великі і пишні композиції. Цікаво, що на одній з пелюсток тюльпана зображено блакитного метелика, який символізує переродження і нове життя, а поряд із вазою розташована кімнатна муха, що вказує на смерть і розпад. Цей контраст між метеликом і мухою додає картині глибокого філософського сенсу. У XVII столітті популярними були тюльпани з кольоровими пелюстками, схожими на полум'я. Саме такі тюльпани можна побачити на будь-яких картинах того часу, але насправді тоді ніхто не знав, що таке забарвлення було наслідком вірусної інфекції, і що з кожної цибулини цвів інший тюльпан.

Ще однією особливістю його підходу стало використання заготовлених раніше замальовок рослин, це дозволяло поєднувати у натюрмортах квіти, які не могли одночасно цвісти в реальному житті. Таким чином ван дер Аст виступає не лише як майстер композиції, а як художник спостерігач. Це неймовірно і витончене поєднання мистецтва та природознавства, де кожен об'єкт – не просто прикраса, але й носій змісту.

ВИСНОВКИ ДО ПЕРШОГО РОЗДІЛУ

Розквіт голландського натюрморту Золотої доби став яскравим свідченням того, як мистецтво не лише відображає, але й формує соціально-культурний ландшафт епохи. Це був період, коли Нідерланди, виборовши незалежність та досягнувши економічного процвітання, переживали трансформацію суспільних цінностей та мистецьких заходів. Саме в цьому контексті натюрморт перетворився з вторинного елементу на самостійний та впливовий жанр, який слугує дзеркалом нової буржуазної культури.

Художники Золотої доби, зокрема «малі голландці», являлися справжніми новаторами, які наділяли предмети побуту глибоким символічним та філософським змістом. Їхні полотна – це не просто фіксація матеріального світу, але й складні алегорії, що спонукають до роздумів про швидкоплинність життя, цінність праці, марнославство, та духовні пошуки.

Через зображення квітів, їжі, наукових інструментів мисливських трофеїв митці вели діалог із глядачем, торкаючись фундаментальних питань людського існування.

Діяльність художньої гільдії, наукові відкриття та формування нового арт-ринку, орієнтованого на середній клас, стали тими каталізаторами, що забезпечили неймовірну продуктивність та жанрове розмаїття натюрмортів. Творчість Амброзіуса Босгарта Старшого, Клари Пітерс та інших художників не лише продемонструвало віртуозну технічну майстерність, але й заклала основи для подальшого розвитку європейського живопису, вплинувши на цілі покоління художників. Період Золотої доби голландського натюрморту залишається джерелом для дослідження взаємозв'язків між мистецтвом, культурою та суспільством [53; 34].

РОЗДІЛ II. АНАЛІЗ ТЕХНІЧНИХ АСПЕКТІВ РОБОТИ З НАТЮРМОРТАМИ. ТЕХНІКА ТА ТЕХНОЛОГІЯ ЖИВОПИСУ.

2.1 Матеріали та підготовчі етапи в живопису голландських майстрів

Упродовж XVII століття в Нідерландах сформувалась унікальна художня система, що поєднувала технічну майстерність із раціональним і поетапним підходом до створення живописного твору. Голландські майстри Золотої доби розробили послідовну й детально продуману технологію виконання натюрморту, де кожен етап – від вибору основи до нанесення останнього шару фарби – мав вагоме значення. Особлива увага приділялася підготовчим процесам, а саме вибору матеріалів, проклеюванню, ґрунтуванню, а також підготовці пігментів і живописних середовищ [27, с. 5; 49]

Підготовка живописної поверхні відігравала вирішальну роль у технічному процесі створення натюрморту. Вибір основи та її правильна обробка безпосередньо впливали не лише на довговічність твору, а й на його візуальну якість – гладкість мазків, чистоту кольору та детальність зображення.

Найпопулярнішими основами у голландських художників були льняні полотна та дерев'яні панелі [16]. В той час льняні полотна виготовлялись переважно в північних регіонах Європи – зокрема на територіях сучасної Бельгії, Нідерландів та Франції, але особливе місце в цьому процесі займала Фландрія, яка відома високою якістю текстилю. Льон, який був основною сировиною для виготовлення полотна, ідеально підходив до кліматичних умов цих регіонів.

Перед живописом полотна ретельно обробляли, зокрема покривали спеціальним ґрунтом, щоб зробити поверхню придатною для нанесення фарб, бо полотно без відповідної обробки не придатне для олійного живопису, оскільки активно вбирає маслянисті компоненти, що може призвести до

втрати кольорової насиченості і глибини. До того ж, нерівна текстура такої поверхні заважає досягти візуальної чіткості та ілюзії об'ємності. Тому художники перед початком живопису приділяли особливу увагу підготовці полотна.

До того як полотно стало розповсюдженим, художники надавали перевагу дерев'яним панелям, які забезпечували стабільну довговічну основу. В Нідерландах найчастіше використовували самі дубові панелі – вони були високо ціновані за свою твердість, стійкість до змін вологості та мінімальну деформацію з часом. Якісний дуб не завжди був доступним матеріалом, найчастіше його імпортували з регіонів уздовж Балтійського моря.

Для невеликих живописних робіт художники зазвичай використовували цільні шматки деревини, тоді як для масштабних картин виготовляли панелі зі з'єднаних між собою дощечок. Їх ретельно підганяли, склеювали та шліфували, аби досягти однорідності поверхні. Товщина основи вирівнювалась залежно від розміру майбутнього полотна, і могла сягати кількох сантиметрів – це додавало міцності конструкції, але й робило її масивною та менш зручною для транспортування або монтажу на стіну, на відміну від полотна, яке легше транспортувати [28].

Наступним важливим етапом було – проклеювання полотна, це слугувало початковим бар'єром між тканинною основою та наступними шарами фарби. Це робилось для того, щоб полотно не увібрало в себе вологу та жирні речовини з фарб і ґрунтів.

Для створення клею використовували тваринний желатин, який отримувався шляхом виварювання обрізків шкіри кроликів та свиней. Клей зазвичай мав форму сухих гранул, кількість вперше замочували в холодній воді, щоб вони набухли, а після цього вже масу обережно підігрівали на водяній бані, уникаючи кипіння, скільки перегрів міг зруйнувати білкову основу клею, внаслідок чого він втрачав еластичність і ставав непридатним для ефективного проклеювання полотна [49].

Наступним основним етапом, після проклеювання, було ґрунтування. Саме цей процес забезпечував необхідну адгезію між живописною поверхнею та фарбами та істотно впливав на візуальні характеристики майбутнього живопису.

У голландському живопису XVII століття художники застосовували два основні типи ґрунтів: крейдяний (водорозчинний) та масляний (олійний). Кожен із них мав свої технологічні властивості та застосовувався залежно від типу живописної основи, а також від індивідуального підходу митця до композиції, палітри оптичних ефектів.

Крейдяний ґрунт готувався із суміші подрібненої крейди й тваринним клеєм. Такий ґрунт давав гладку, білу та пористу поверхню, що добре вбирала фарбу, а також такий ґрунт мав добру поглинаючу здатність і забезпечував чистоту та яскравість кольорів. Майстри обирали цей ґрунт для роботи з жорсткими дерев'яними основами.

Ґрунт наносився в кілька тонких шарів, кожен із яких потребував ретельного висихання. У випадку роботи з дощечками, художники часто додатково шліфували поверхню для досягнення максимальної гладкості. Якість ґрунтування суттєво впливала на подальшу поведінку фарби, її стійкість до механічних ушкоджень та впливу часу.

Олійний ґрунт використовували переважно для роботи з полотном. До його складу входили льняна або горіхова олія з додаванням мінеральних пігментів – свинцевих білів, охри чи сажі. Масляні ґрунти могли мати різні відтінки – від світло-сірого до теплих жовтуватих-коричневих. Застосування та нових ґрунтів давало можливість одразу закласти базову тональність композиції, щоб було особливо актуально для темних натюрмортів. На відміну від крейдяного ґрунту, маслянистий створював менш поглинаючу поверхню, що дозволяло фарбі лягати плавніше.

Отож, при виборі ґрунту опиралися не лише на технічні особливості, але й на художні задачі, які вели перед собою митці. Світлі крейдяні ґрунти

підсилювали прозорість і світіння фарб, натомість тоновані олійні ґрунти забезпечували гармонійне занурення об'єктів у напівтемне середовище, що було характерним для натюрмортів Золотої доби [27, с. 49].

Після ґрунтування основи наступним важливим етапом у підготовці до живопису було виготовлення та добір фарб, основою яких слугували пігменти. Знання фізичних та хімічних властивостей пігментів, їх стійкості до світла, схильності окислюватись або змінювати тон були необхідні художнику, аби досягти високого ступеня реалістичності та глибини зображення в своїх картинах [27]. Художники застосовували широку гаму пігментів – від доступних земляних до коштовних імпортованих барвників. Вибір пігментів залежав від художнього задуму та від фінансових можливостей замовника, або від традиції майстерні та особистих уподобань художника [28].

Найчастіше в якості білого пігменту використовували свинцеві білила, хімічно вони являють собою основний карбонат свинцю [16]. Виробляли цей пігмент завдяки тривалій хімічній реакції між свинцевими пластинами, оцтовою кислотою та вуглекислим газом, що утворювався при розкладанні органічних матеріалів. Білила мали високу укривність та швидко висихали у складі олійної фарби, з часом вони могли набувати жовтуватого відтінку. Білила являються основою живопису і використовували їх як самотійно так і мішали з іншими пігментами.

Наступним найціннішим пігментом вважався ультрамарин, який добувався з дорогоцінного мінералу лазуриту, який транспортували переважно з близького сходу. Цей пігмент вирізнявся інтенсивним синім кольором і винятковою стійкістю до дії світла. Він був дороговартісним, тож використовувався дуже обережно, найчастіше для написання ключових елементів композиції або дорогоцінних драперій.

Доступною альтернативою ультрамарину – був азурит, але поступався за оптичними характеристиками. Його синій колір під впливом світла або

вологи міг зеленішати, втім його все одно активно використовували для фонових ділянок або декоративних елементів у композиції. Ще одним джерелом синіх тонів був смальт – подрібнене скло, забарвлене сполуками кобальту. Цей пігмент був доступнішим і зручнішим у роботі, однак мав схильність вицвітати. Його особливо часто застосовували в техніці лесування, де прозорість і багатошаровість були визначальними.

Серед червоних пігментів були розповсюджені кіновар і вермільйон, що хімічно є сульфідом ртуті. Кіновар мала природне походження, а вермільйон виготовляли синтетично, але вони обидва давали яскравий і теплий червоний тон, що вирізнявся високою насиченістю та покривною здатністю.

До категорії земляних пігментів належать охра, сієна та умбра – мінерали з високим вмістом залізних сполук. Ці пігменти давали широкий спектр жовто-коричневих відтінків, мали добру стабільність і не втрачали свій колір з плином часу.

Кістяний чорний [51] має глибокий синьо-чорний колір і гладку текстуру, що робить його щільним. Його отримують шляхом обвуглювання кісток або відходів слонової кістки, що дає йому характерні властивості. Завдяки високому вмісту фосфату кальцію, пігмент має менш чистий відтінок, надаючи фарбам тепліші тони порівняно з іншими чорними пігментами.

Зелений колір був одним із найбільш дорогих пігментів у XVII столітті, тому його використовували для відображення соціального статусу і багатства. Іспанська зелень, яку використовували художники, була найбільш популярна в той час. І лише в XIX столітті винайшли відтінок «стандартний зелений» – доступніший і більш стійкий зелений пігмент [28; 51].

Фарби, як правило, готували вручну. Порошкоподібний пігмент розтирали на твердий поверхні, поступово додаючи невелику кількість олії – частіше за все льняної або горіхової. Для досягнення потрібної текстури використовували спеціальні гладилки, а також додавали смоли, віск або

скипидар, залежності які властивості фарби були потрібні. Даний процес вимагав високої майстерності, знання пропорцій, адже якість замісу впливала на поведінку фарби під час нанесення та подальшого висихання [27; 41, с. 25–40].

2.2 Техніка нанесення фарб, лесування та робота зі світлотінню як засоби створення глибини і реалістичності зображень

Живописна техніка голландських художників XVII століття вирізняється високим ступенем технологічної досконалості, у процесі створення картини, кожен етап нанесення фарби відігравав важливу роль. У жанрі натюрморту особливого значення набуває опрацювання глибини простору, передання текстури та створення ілюзії матеріальності предметів [14, с. 65]. Ключову роль у цьому процесі відігравало лесування – метод нанесення прозорих тонких шриф фарби, які надавали зображенню насиченості та глибини. Також художники приділяли особливу увагу моделюванню форми через світлотіньові переходи, що дозволяло створювати об'ємні і майже тактильні образи [24, с. 110–113].

Після завершення етапу підготовки полотна або дощечок, художники переходили до створення попереднього рисунка. Такий рисунок закладав композиційно та пропорційну структуру майбутнього твору, а також був основою для подальшої світлотіньової побудови об'єму. Найчастіше рисунок виконувався за допомогою м'яких матеріалів: графіт, вугілля або тонке чорнило. У випадку роботи на дерев'яній основі могли застосовуватися і гравірувальні інструменти або загострений стилус для легкого накарбування ліній [28].

Існує два основні типи попереднього рисунка: контурний і тональний. Контурна побудова була типовою для натюрмортів і дозволяла точно визначити форму, розмір і розміщення об'єктів. У складніших композиціях

використовували тональний рисунок з легкими тінями, це допомагало одразу моделювати об'єм і полегшувати подальше нанесення кольору [27].

Наступним етапом голландські художники наносили підмальовок – перший тональний шар фарби, який визначав загальний настрій і тональну структуру майбутнього зображення. Залежно від концепції композиції, використовували два варіанти підмальовку.

Першим є імприматура – це тонкий напівпрозорий тональний шар теплого або нейтрального кольору, який наносили на білу ґрунтовану поверхню. Основною функцією імприматури є пом'якшення візуального контрасту яскраво-білого ґрунту та створення тональної бази для подальших кольорових шарів. Другим варіантом була техніка гризалі – це побудова зображення в межах сірих та коричневих спектрів кольорів, яка давала змогу ретельно працювати об'єм та світло-тінь ще до введення кольору.

Далі в багат шаровому живописі було нанесення так званого «мертвого шару». Цей шар виконував функцію проміжного кольорового моделювання, слугуючи основою для наступного лесування. Цей етап виконувався непрозорими фарбами, які мали високий вміст пігменту та мінімальну кількість олії, що сприяло швидкому висиханню і забезпечувало добре зчеплення з наступними шарами. Часто художники обмежували палітру на цьому етапі, аби уникнути яскравих кольорів, та не давали перевагу стриманим й нейтральним відтінкам. Колір на цьому етапі ще не був остаточним, однак відображав основну логіку колірного рішення. Завдяки матовості цього шару художник міг оцінити тональні співвідношення в композиції без впливу світлових рефлексів. Лише після повного просихання мертвого шару художник переходив до наступного етапу – лесування.

Техніка лесування дозволяла художникам досягти значної глибини, прозорості та світлотіні. Ця техніка ґрунтується на нанесенні тонких прозорих або напівпрозорих шарів олійної фарби на повністю прописаний попередній шар. Кожен шар фарби додає нові відтінки і колірні ефекти, що

змінюють оптичні властивості попередніх шарів, даючи ефект об'ємності та глибини.

Лесування використовується для досягнення ефектів світлотіні, особливо на таких об'єктах, як тканини, скляні предмети, вода, метал та шкіра. У скільки тонкі шари фарби дозволяють світло проникати крізь них і відбиватись від попередніх шарів, то створюється ефект світіння або мерехтіння, що дає відчуття реалістичності і натуральності [1, с. 145]. Це дає можливість досягти високого рівня деталізації, особливо в натюрмортах, де кожен предмет має свою текстуру та відображення світла [24, с. 113; 47, с. 40].

Для якісного лесування художники використовували спеціальну підготовлені медіуми – суміші лляної або горіхової олії з скипидаром, дамарним лаком чи каніфоллю. Ці медіуми дозволяли фарбі залишатися прозорою та водночас достатньо в'язкою, щоб не стікати [28].

У скільки робота з прозорими шарами потребувало високого володіння матеріалом, лесування часто вважалося ознакою художньої зрілості та технічної досконалості. Це було особливо важливо в умовах конкуренції між художниками в гільдіях [36].

Світлотіньові ефекти також використовувались для точного передавання різних матеріалів, наприклад, блиск металу передавався за допомогою жорстких контрастів між світлом і тінню, а скло чи вода – завдяки використанню м'яких рефлексів, холодних відблисків і мінімального тонального діапазону [24]. Крім відтворення об'єму, світлотінь виконувала важливу композиційну функцію. Контрасти освітлення дозволяли художнику направляти погляд глядача, виділяти головні об'єкти в натюрморті, залишаючи другорядні елементи в напівтіні. Це створювало ефект камерності та інтимності – властивий для багатьох голландських натюрмортів [14].

Остаточним етапом у процесі створення картини полягав у ретельному пророблені деталей та підсвічуванням рефлексів. Саме ці фінальні дії забезпечували зображенню атмосферність і вражаючу реалістичність.

Однією з важливих і характерних для голландських картин були освітлені контури – тонкі лінії світла, які художники наносили вздовж країв об'єктів, щоб відокремити їх від темного світла. Такі акценти дозволяли точно розмежувати предмети при цьому не втрачаючи їхній об'ємності.

Також увагу приділяли мікродеталям – дрібним, але високоточним мазкам, що імітували природні ефекти: шерстинки на тканинах, напівпрозорість винограду, зморшкувату поверхню лимона та пухнасту шкірку персика. Це все відіграло важливу роль, у скільки художників прагнули відтворювати усі предмети з ботанічною точністю [47, с. 40].

Після завершення усіх живописних шарів, включно з фінальними акцентами, картину потрібно було повністю просушити перед фінальним етапом – покриття захисним лаком. Цей етап мав не лише естетичну, і консерваційну функцію, забезпечуючи довговічний живописного шару, стабілізацію кольорів і створення оптичної глибини. Лак наносили тонким рівномірним шаром за допомогою м'якого пензля, або руками розігрівуючи його. В деяких випадках застосовувалась техніка « подвійного лакування» – перше нанесення для фіксації, а друге для оптичного ефекту [27, с. 44].

Завершальне покриття живописних творів здійснювало за допомогою лаків на основі натуральних смол. Смоли розчинялися в органічних летких речовинах, що дозволяло створити прозору та рівномірну плівку на поверхні картини. Вибір компонентів лаку залежав від бажаного ступеня блиску, прозорості, стійкості до зовнішніх чинників, а також від технологічних можливостей художника.

Найпоширенішим варіантом у художників XVII століття був мастиковий лак, який утримувався із мастикового дерева. Лак відзначався м'якою консистенцією та здатністю створювати тонку, рівномірну плівку. Завдяки своїй оптичній частоті, лак забезпечував глибину кольорів, не спотворюючи нижні шари лесування. Проте він мав схильність до помутніння та жовтіння з часом, особливо при впливі світла [28].

У пізній період Золотої доби нідерландські художники почали експериментувати з дамарною смолою та її властивостями. Ця смола утворює прозорий, дещо м'який лак з характерним жовтуватим відтінком. Її перевагою була здатність швидко сохнути та створювати еластичну плівку, менш схильну до тріщин, що було важливо для довготривалого збереження живописних картин.

Бурштинові смоли, а саме копал і янтар, вимагали нагрівання для їхнього розчинення, оскільки належать до твердих природних смол. Їх застосовували рідше, зазвичай для створення особливо міцного фінішного шару. Завдяки своїй щільності, ці лаки були стійкі до механічного зношення, але мали певні обмеження у прозорості та могли надавати надмірну товсту поверхневу плівку [28].

ВИСНОВКИ ДО ДРУГОГО РОЗДІЛУ

Технічна майстерність голландські художники XVII століття, особливо в жанрі натюрморту, постає як феномен, що поєднує в собі глибокі знання матеріалів, доскональне володіння прийомами та раціональний, поетапний підхід до створення картини. Технологічний процес створення живописного твору голландськими майстрами характеризувався системним підходом, де кожен етап – від вибору матеріалу основи до нанесення фінішного лакового шару – відігравав важливу роль у досягненні високого ступеня ботанічної реалістичності, просторової глибини та символічною насиченості [14, с. 65].

Ретельно підготовка основи, будь то ляне полотно чи дубова панель, створення ідеального ґрунту, що забезпечував адгезію та впливав на кольорову палітру, ручне виготовлення фарб із знаннями властивостей кожного пігменту – все це свідчить про надзвичайно високий рівень професіоналізму художника [27; 28].

Послідовність етапів – від попереднього рисунку, який закладав композиційну основу, до підмальовки, «мертвого шару» та фінальних

лесувань – дозволяла художникам досягти безпрецедентної точності у передачі форми, об'єму і текстури.

Саме техніка лесування візитівкою голландського живопису, дозволяючи створювати ілюзію глибини простору, м'якого світіння та складних світло-тіньових переходів. Це був не просто технічний прийом, а філософія бачення, що прагнула проникнути у сутність речей, розкрийте їх приховану красу та символічне значення.

СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ НАТЮРМОРТУ БАНКЕТНОГО ЖАНРУ В ТЕХНІЦІ ЛЕСУВАННЯ

3.1. Пошук творчого задуму: вибір жанру натюрморту, композиційне рішення

Цей розділ дипломної роботи являється переходом від поглибленого теоретичного дослідження різновидів класичного голландського натюрморту, від ознайомлення з представниками голландського живопису Золотої доби до втілення набутих знайомих у власній практичній роботі. Після детального вивчення історичних та соціально-культурних умов розвитку жанру, символізму та технічних особливостей живопису голландських художників, я поставила перед собою завдання не просто проаналізувати надбання періоду Золотої доби, а й створити власну картину, яка стала результатом осмислення цих знань та відображенням мого особистого бачення.

Вибір жанру натюрморту для творчої частини роботи був викликаний не тільки загальною темою дослідження, а ще особистим захопленням цим видом живопису. Серед розмаїття жанрів натюрмортів, що процвітали в Голландії XVII століття, особисто мою увагу привернув жанр пишних натюрмортів. Цей вибір пояснюється прагненням відтворити відчуття достатку та пишності, що були характерними для заможних верств голландського суспільства тієї епохи [47, с 40]. Але існує зв'язок між ідеєю достатку, закладеною в пишному натюрморті, та її актуальністю у сучасному світі. Навіть звичні для нас фрукти, зібрані разом у такій кількості та різноманітності, можуть слугувати нагадуванням про цінність і доступність базових благ, які, на жаль, досі є недосяжними для багатьох людей. Таким чином мій натюрморт стає не просто візуальним відтворенням предметів, а певним віддзеркаленням сучасної реальності крізь призму історичного жанру, піднімаючи тему достатку в новому контексті.

Найважливішим джерелом натхнення для створення цієї роботи стало відвідування музею Каподімонте в місті Неаполь, Італія. Знайомство з колекцією творів нідерландських та італійських художників, які працювали в рамках гільдії Святого Луки, справило на мене незабутнє враження [36]. Особливо вразила надзвичайно ботанічна точність зображень, те, як художники передавали форми, текстури та кольори природних об'єктів. Так само глибоко мене вразили формати картин, які варіювалися від невеликих, до монументальних полотен, що насправді є досить незвичним для жанру натюрморту [24, с. 110–113]. Тож, це виявило в мене інтерес до глибокого вивчення не тільки естетичних, але й технічних аспектів тогочасного живопису, зокрема техніки лесування. Досвід, який я отримала під час відвідування музею, будучи ще на третьому курсі, закріпив у мене бажання присвятити дипломну роботу голландському натюрморту та спробувати власні сили у створенні подібного твору.

Наступним етапом після визначення жанру та ідеї, почався пошук композиційного рішення. Під час цього процесу, я експериментувала з різними варіантами розташування предметів, оскільки перша спроба створити композицію виявилась занадто симетричною – це не відповідає динаміці та присутності життя, що притаманне багатьом зразкам голландського натюрморту.

Робота над композицією вимагала численних змін та коригувань, пошуків балансу між різноманіттям форм різних розмірів. Найважливішим аспектом стало правильно підібране тло, на фоні якого усі предмети стали яскравішими та виразнішими, уникаючи при цьому зайвої перевантаженості.

Драперія білого кольору, використана моєму натюрморту, створює ефектний контраст із темним глибоким коричневим тлом, що робить композицію більш виразною та привертає увагу до її центру. Окрім цього, на мою думку, самий білий колір драперії якнайкраще підкреслює соковитість та яскравість фруктів, таким чином вони виглядають більш насиченими та

живими. Драперія не просто слугує підкладкою в моїй роботі, але й активно бере участь у формуванні простору та візуального руху [47, с. 40].

Складки білої драперії спадають м'якими хвилями та утворюють тіньові ділянки, додаючи композиції живописності та об'єму. Яким чином вони створюють гру світла і тіні, контрастуючи з більш гладкими або текстурованими поверхнями фруктів.

Виправивши симетричне розташування драперії на асиметричне, я уникла статичності та додала відчуття природності і легкості [24].

Спочатку розглядалися ідея світлого тла, для створення більш легкої та повітряної атмосфери. Однак, проаналізувавши класичні приклади голландських натюрмортів, я вирішила використовувати типово темнокоричневе тло, яке дозволяє предметам на передньому плані максимально виділитись.

Ще один важливий елемент у композиції, який надає відчуття життя та динаміки – є лоза виноградного листя. Цікава форма листя та гнучкі лінії лози створюють візуальний рух, балансуючи більш статичні та округлі форми усіх інших фруктів. Після усіх змін та уточнень мені вдалося досягти кінцевого варіанту, який, на мою думку, вийшов досить вишуканим та візуально привабливим [див. Додаток 10, рис. 10.1]

Ключову роль у формуванні композиції відіграв вибір предметів, кожен з яких був вибраний не випадково. Головним елементом у моєму натюрморті став гарбуз, що досить незвично і відходить від класичних канонів пишного натюрмарту. Однак, саме це робить його акцентним елементом у композиції та додає оригінальності.

Гарбуз, як символ осіннього врожаю та достатку, чудово вписується в загальну ідею жанру. Поруч розташовані фрукти, які є більш типові для голландських натюрмортів XVII століття і мають власну символіку. Наприклад, виноград та виноградне листя є класичними символами достатку

та родючості, їх присутність у композиції натюрморту є прямим зв'язком із традиціями жанру [26, с. 168].

У композиції зібрано три сорти винограду, аби підкреслити багатство та візуальне розмаїття. Насичений гранат, асоціюється з процвітанням життя та родючістю, його присутність в композиції додає східного колориту. Лимони додають композиції яскравого колірнього акценту, та матюкають на марність земних насолод, гарних, але швидкоплинних речей. Сливи додають композиції вишуканості та витонченості, слугуючи темними акцентними плямами. Їхня присутність підкреслює багатство врожаю та асоціюється із солодкістю життя.

Окрім основних об'єктів, композиція включає кілька дрібних деталей, а саме – окремі, яскраво-червоні зернятка гранату, які розсіпані на краєчку бронзової тарілки та столу. За задумом такі маленькі акценти мають розбавити монотонність та привернути погляд глядача до найдрібніших деталей. Додавати у композицію такі, здавалося б, незначні елементи є характерним прийомом для голландських картин.

Важливо було правильно підібрати посуд, який би відповідав жанру пишних натюрмортів, та гармонійно вписався б у загальну композицію. серед обраного мною посуду, особливим місцем посідає скляна та елегантна фруктівниця на ніжці, яка є характерною для зображень заможного побуту у XVII столітті. Прозорість фруктівниці створює цікавий візуальний контраст із щільними формами фруктів, а витончена ніжка підкреслює висоту композиції. З нею витончено звисає виноград, додаючи ефекту недбалої пишноти [23, с. 97-99; 24].

Металевий посуд, особливо з дорогоцінних металів часто зустрічався у голландських банкетних натюрмортах, як спрямований символ достатку та заможності, тому було прийнято рішення додати в композицію бронзову тарілку, на якій розміщені центральні елементи: гарбуз, гранати та сливи.

Тепла та насичена поверхня бронзи гарно контрастує з кольорами плодів, додаючи композиції глибини та матеріальності.

Цікавим доповненням є плетений кошик, який прийнято було розташувати в композиції під кутом, він гарно контрастує з вишуканістю скляного та металевого посуду. З кошика ніби «випадають» груші та яблука і це несе в собі певний символізм, підкреслюючи ідею надмірного багатства або навіть жадібності. Таким чином я хотіла вийти за рамки простої демонстрації достатку, натякаючи на його надлишок, який вказує на негативні наслідки ненаситності [26, с. 168].

Окрім вибору предметів та їх розташування, я експериментувала з освітленням. Спочатку я спробувала використовувати лише штучне тепле освітлення, яке падало з лівої сторони і створювало різкі тіні справа, які могли б добре виявити об'єм, але при цьому загальне враження від натюрморту було б менш яскравим, оскільки воно не так ефектно підкреслювало б насиченість фруктів. Тож, в результаті пошуку оптимального освітлення, я обрала основним джерелом світла – денне світло, що падало з правої сторони і натюрморт. Додатково до денного світла, я використовувала штучне тепле освітлення, спрямоване зверху. Це освітлення менше інтенсивне за денне, але воно призвело до появи подвійних бліків, особливо на винограді, що надає цікавий акцент [18, с. 93].

Загалом, така комбінація джерел освітлення, сприяла утворенню досить плавних світлотіньових переходів, без глибоких тіней, які могли б додати у композицію драматичності або жорсткості. Але, варто зазначити, що робота з таким яким освітленням, створює певні складнощі у передачі об'єму предметів. Відсутність сильних контрастів вимагає ретельнішого опрацювання півтонів.

Відповідальним кроком також був вибір формату майбутньої картини.

Надихнувшись великими форматами натюрмортів під час відвідування музею Каподімонте, спонукало мене до експериментів з масштабом. З огляду

на обраний жанр пишних натюрмортів, який передбачає зображення великої кількості предметів та прагнення передати відчуття достатку, в мене виникло бажання спробувати свої сили на великому форматі.

Був обраний формат розмірами 80x100 см горизонтальному положенні. Враховуючи, що в композиції задіяно дуже багато предметів, такий масштаб дозволив детально опрацювати кожен елемент, а також уникнути відчуття скупченості. На великому форматі багатство фруктів та предметів виглядає особливо гармонійно та переконливо, підкреслюючи ідею достатку.

Таким чином, етап пошуку творчого задуму та розробки композиційного рішення є фундаментальним у процесі створення кваліфікаційної бакалаврської роботи. На основі дослідження різновидів класичного голландського натюрморту Золотої доби, та аналізу його характеристик, було сформовано концепцію авторського натюрморту. Ретельний підбір предметів, в кожен з яких я заклала візуальне та символічне значення, роботу над їх розташуванням, свідомий вибір формату та продумана схема освітлення – були спрямовані на створення гармонійної та насиченої картини.

3.2. Застосовування техніки лесування та використання світлотіні у своїй роботі

Коли етап формування художнього задуму та розробки композиційного рішення був узгоджений, розпочалась робота над його втіленням. На цьому етапі теоретичні знання про історичні живописні техніки та властивості матеріалів, здобуті мною під час дослідження, знаходять своє пряме практичне застосування. Технологічний процес створення авторського натюрморту ґрунтується на двох фундаментальних аспектах, що суттєво вплинули на його візуальне втілення: застосування багатошарової техніки олійного живопису, відомої як лесування, та використання світлотіні як головного інструменту для створення об'єму та просторової глибини [1].

Першим кроком стала побудова детального рисунка майбутньої картини у натуральну величину, що відповідала формату обраного полотна – 80 на 100 см. Цей етап мені важко давався, оскільки це був перший досвід роботи з таким великим форматом, що вимагало адаптації до масштабу. Тож, в мене виникли певні складнощі з точним розташуванням предметів та визначенням їхніх пропорцій у новому масштабі. Спочатку в мене вийшов занадто великий гарбуз, тоді як розміри винограду та сливи виявились надто дрібними, це виглядало неприродньо. На цьому етапі я неодноразово коригувала та шукала оптимальні співвідношення між усіма предметами композиції. Лише після того, як я досягла повністю точної виваженою побудови на папері, я перейшла до наступного кроку.

Принесення рисунка з паперового ескізу на підготовлене полотно я здійснювала за допомогою копіювального паперу. Цей метод був обраний як найбільш практичний та ефективний для даного завдання, оскільки мені потрібні були чіткі контури рисунка без зайвого забруднення поверхні полотна, що є важливим для подальшого багат шарового живопису.

Після перенесення чіткого контуру рисунку на полотно, наступним етапом було виконання підмальовки. Даний етап є невід'ємною частиною традиційної техніки олійного живопису, яку використовували голландці. Виконуючи підмальовку, я визначила основні тональні співвідношення майбутньої картини, та попередньо проробила об'єми предметів, заклала міцний фундамент для подальших шарів лесування. Для підмальовки я використовувала марс коричневий темний.

Я прагнула зробити підмальовку якомога детальнішим, наскільки це можливо на даному етапі, припрацьовуючи об'єми фруктів, текстуру металевого та скляного посуду і інших елементів. Однак, виникали труднощі з рівномірним залиттям фону, що вимагало триразового перероблені цією ділянки для досягнення бажаного ефекту. Також складним виявились

прописування листя, через їх дрібну форму та складну структуру [див. Додаток 10, рис. 10.2].

Після завершення підмальовки, картина повністю просохла, тож я приступила до наступного етапу традиційного голландського живопису, який називається «мертвий шар». Як і голландські художники, за допомогою цього шару я намагалася закласти холодну колірну основу, яка в подальшому дозволить мені досягти особливої глибини, насиченості та цікавого мерехтіння [27].

Оскільки основна задача «мертвого шару» – це висвітлення основних бліків та найбільш освітлених ділянок, то для цього я використовувала титанові білила. Саме ці білила і використовували голландські художники, для цього етапу в живописі, оскільки їх висока покривна здатність дозволяє чітко проробити найяскравіші світлові акценти [51]. Я прописала бліки на поверхнях, який максимально відбивають світло, зокрема на ягодах винограду, скляної фруктовниці бронзовій тарілці, а також на складках білої драперії. Окрім основних бліків, я, як і було потрібно, зробила прописку основними холодними відтінками, зробивши колірну підкладку, яка буде просвічувати крізь наступні шари лесування.

До прикладу, листя я прописувала синіми відтінками, що додавало їм глибини у тінях, на грушах та лимонах тіньові ділянки я прописала фіолетовими відтінками. Виноград, який має бути на світлі червонуватим, я прописала холодними рожевуватими відтінками, а білий виноград прописувався блакитними відтінками, і на цьому етапі виглядав занадто неприродньо [див. Додаток 10, рис. 10.3].

На більш світлих предметах, таких як груші або лимони, я наносила фарбу більш щільним шаром, аби створити світло-основу, натомість, найтемніших об'єктах, наприклад сливах, я використовувала менш щільний шар фарби, розведений олійним розчинником. Таким чином, я намагалась

зберегти напівпрозорість шару, аби просвічувався нижній підмальовок, набираючи глибини тону.

Після висихання попереднього шару, я зрозуміла, що холодні відтінки не достатньо яскраві. Тож, я почала активно набирати колір, використовуючи перші шари лесування, які були середньої щільності – достатньо насиченими, щоб вплинути на колір, але при цьому попередній шар залишався видимим.

Після чергової повної просушки роботи, я приступила до ще одного шару лесування, метою якого було саме задати тепло в роботі, та досягти більш-менш природних відтінків. Для перетворення синього кольору листя, закладеного на етапі «мертвого шару», у насичений зелений, я використовувала напівпрозорі лесувальні відтінки жовтуватих, а місцями помаранчевих кольорів. Цими ж теплими жовтуватими відтінками я працювала освітлені ділянки на поверхню груш та лимонів, також частково і на яблуках, до їхній тон мав бути світлішим та теплішим.

Для мене, одним із найскладніших моментів на цьому етапі виявилась робота зі сливами, особливо з центральною, досягнення правильних відтінків цих фруктів, вимагало особливої уваги, та більшої кількості подальших шарів. Але все ж таки найскладнішим, виявилась робота над головним предметом в композиції – гарбузом. Його колір виявився занадто блідим і зливався з білою драперією, аби це виправити, я задала йому необхідного тону за допомогою складного помаранчевого відтінку, наносивши його прозорим шаром.

Для досягнення натурального кольору білого винограду, поверх синьої підложки, я застосувала напівпрозоро теплу охру. Це поєднання холодного синього і теплий охри зверху дало дуже гарний, натуральний зеленуватий колір із відчуття внутрішнього світіння, характерного для ягід що пропускають світло [30, с. 31–32].

Також необхідно було пролесувати світло-коричневим кольором плетений кошик. Таким чином я прибрала з нього неприродні білі бліки, які

виникли на попередніх етапах, та в потрібних місцях його затемнила, таким чином з'явився об'єм і відчуття глибини цього предмету.

Вже на цьому етапі активного застосування кольорових листувань, в моїй роботі почав проявлятися своєрідний «вітражний» ефект, особливо помітний на лимонному та виноградному листі.

На наступному етапі роботи я зосередилась на посиленні тіней, оскільки було видно, що не вистачає об'єму, особливо на гарбузі. Тож я застосувала лесування фіолетовими відтінками в нижній та лівій частинах гарбузу, заокругливши його та підкресливши контраст. Окрім цього, я наносила на драперю, щоб підкреслити її складки, під тарілку, та під гранатом, а також пропрацювала падаючу тінь від сливи на поверхню лимона [11, с. 168; 13, с. 66–68].

Після цього було прийнято рішення затемнити лесуванням зверху так по боках драперію, оскільки вона виглядала занадто вирізаною, що відрізняється від зразків голландських натюрмортів, в яких форми м'яко виходять з напівтемряви, утворюючи живописну глибину. Крім цього, я прибрала чіткість ліній заднього плану, а саме столу, щоб вони також гармонійно розчинялись у просторі [2, с. 125–130].

На завершальному етапі роботи я приділила особливу увагу деталізації, використовуючи ледь помітні тонкі мазочки для досягнення високого ступеня реалістичності. Цей етап є важливим, оскільки частково завдяки йому, роботи голландських художників, виглядають настільки реалістично. Для цього я використовувала тонкі пензлі, якими зручно пропрацьовувати найтонші деталі кожного предмету [55].

Таким чином, я опрацювала м'якоть розрізаного лимона, прописуючи кожную прожилку та намагаючись передати її соковитість і текстуру. Шкірка лимона також була ретельно відтворена з усіма її порами та нерівностями, аби передати реалістичність фактури. На шкірку груші я додала дрібні

коричневі цятки, які можна побачити, якщо добре придивитися до них [23, с. 99].

Розрізану половинку сливи, я опрацювала з особливою увагою, оскільки вона знаходиться найближча до нас і привертає на себе багато уваги. Я передала їй вологість, та ніжну текстуру м'якоті, промальовуючи кожную ворсинку та найменші білки. Кожна зернина гранату, особливо ті що знаходяться окремо на краєчку тарілки, була прописана з урахуванням світло тіні, щоб передати їй об'єм та блиск. На кірці гранату я намагалася відварити усі її подряпини, та маленькі пошкодження. Наостанок я деталізувала текстуру дерев'яного столу, намагаючись відтворити його нерівності, та відблиски світу на полірованій поверхні [44].

Також увага була приділена деталізації листя, я намагалась передати не лише їхню загальну форму та колір, але й найдрібніші нюанси, такі як прожилки, зазубрині краї, та ледь помітні пошкодження. Такі дрібні деталі, як от маленькі плями, погризи від комах або засохлі ділянки, додають листя індивідуальності та реалістичності, роблячи зображення більш переконливим.

Завдяки цій фінішній роботі над деталями, картина набула особливої реалістичності, яку можна розгледіти не тільки здалеку, ай дивлячись на картину максимально близько.

Після завершення живописного процесу та повного висихання картини, я перейшла до її лакування та підбору рами. Для покриття картини я обрала матовий дамарний лак. Оскільки цей лак, використовувався багатьма голландськими художниками Золотої доби. Матовий фініш лаку не створює відблисків, дозволяючи зосередитись на живописній техніці та деталях твору, а також забезпечує захист від пилу та зовнішніх впливів [28].

Підбір рами для мене був важливим моментом, скільки рама має не лише захищати картину, а й гармонійно поєднувати з її стилем та підкреслювати її візуальні особливості. Керуючись цими факторами, обрала

масивну класичну раму з позолотою. На мою думку, ця рама гармонійно поєднується з пишністю та багатством деталей, які є характерними для жанру банкетних або пишних натюрмортів, в якому виконана моя робота «Натюрморт з гарбузом, гранатами та виноградом». Золотисте оздоблення рами перекликається з теплими тонами натюрмарту, створюючи цілісний та завершений образ [див. Додаток 10, рис. 10.4].

3.3. Порівняльний аналіз авторського натюрмарту з творами майстрів Золотої доби

У цьому підрозділі я проведу детальний порівняльний аналіз написаного мною натюрмарту у жанрі пишного натюрмарту, з визначними зразками голландських натюрмартів періоду Золотої доби. Метою цього аналізу є не лише виявлення спільних рис та відмінностей між моєю роботою та роботами голландських художників, але й більш глибоке розуміння впливу традиції цього жанру на мої власні творчі пошуки. Я розгляну композиційні рішення, колористичні підходи, технічні прийоми та символічний зміст, щоб визначити, які традиції відобразились у моїй картині, а які індивідуальні особливості я самостійно додала.

Для порівняльного аналізу з моєю роботою я обрала натюрмарт «Натюрмарт з кошиком фруктів» (1631) [див. Додаток 11]. голландського художника Корнеліса де Хема. Цей твір є показовим прикладом жанру пишних натюрмартів і має значні стилістичні та композиційні перегуки з моїм власним натюрмартом. Обидва натюрморти, демонструють ретельно продуману композиційну структуру. Горизонтальний формат полотна в обох випадках сприяє розгортанню оповіді та розміщенню значної кількості предметів, створюючи відчуття достатку [39, с. 150–167]. Предмети розташовані таким чином, аби зацікавити погляд глядача та провести його через цю композицію, розкриваючи красу кожного елемента [38, с. 70–85].

У «Натюрморт з кошиком фруктів» Корнеліса де Хем зобразив кошик, переповнений фруктами, який являється композиційним центром картини. У нідерландському живописі Золотої доби, такий кошик часто виступає символом достатку та за них благословень. В цьому випадку, фрукти, які випадають з кошика, можуть символізуватиплинність часу та нагадувати про швидкоплинність насолод [26, с. 168].

В моїй роботі «Still Life with Pumpkin, Pomegranates, and Grapes» кошик також присутній, але не являється домінуючим елементом композиції, а скоріш доповнює загальну картину достатку. Фрукти, що випадають з нього підкреслюють інший сенс – жадібність. А головним предметом у моїй композиції виступає гарбуз, навколо якого розташовані усі інші плоди.

Є відмінності у драпіруванні, в картині Корнеліса, воно не надто яскраве, має зелений колір з жовтуватим підтоном, гармонійно вписуючись до усіх інших елементів композиції. В моїй композиції, біле драпірування є досить контрастним, та використовується для того, щоб фрукти на його фоні були більш яскравими та соковитими.

Колористична палітра обох натюрмордів, базується на насичених і теплих тонах, що є характерними для жанру *pronkstilleven* створюємо атмосферу розкоші та багатства [42]. У «Натюрморт з кошиком фруктів» художник використовує багато гаму золотистих, зелених, жовтуватих та червоних відтінків, які ефективно контрастують з досить темним та глибоким тлом [52, с. 95]. Найтемнішим об'єктом у цій картині є темні сливи, які знаходяться в кошику, в моїй роботі темна, яскрава слива також є найтемнішим об'єктом.

У своїй роботі я також використовую теплу колірну палітру, але з більшим розмаїттям відтінків, що надає натюрморту більшою динамічністю. У моїй роботі жовті, червоні та фіолетова відтінки є більш яскравими, та домінують помаранчеві відтінки. Таким чином, таке багатство кольорів створює колірну гармонію, де кожен відтінок підкреслює інший.

Натюрморт Корнеліса де Хема демонструє високий рівень технічної майстерності у передачі фактур та матеріальності предметів [53, с. 190]. Він з надзвичайною ретельністю відтворює текстуру шкірки фруктів, прописуючи кожну нерівність та блиск, а також майстерно передає фактуру плетеного кошика та м'якість тканини [11, с. 171–177]. Особливу увагу художник приділив грі світла і тіні, що створює відчуття об'ємності та глибини, роблячи зображені предмети майже тактильно відчутними [22, с. 210].

У своїй роботі я також намагалася досягти максимальної реалістичності у передачі фактур, наскільки це було можливо. Я детально опрацювала текстуру пористої шкірки лимона, ніжну м'якоть розрізаної сливи та текстуру деревини.

Порівнюючи свій натюрморт з «Натюрморт з кошиком фруктів» Корнеліса де Хема, можна зробити висновок, що для своєї роботи я увібрала багато традицій у композиціях голландських натюрмортів даного жанру [39]. Водночас, моя робота не є просто імітацією, а має індивідуальні особливості, які відображають моє власне бачення та стиль.

Для наступного порівняльного аналізу та виявлення впливу традиції голландського натюрморту на свою роботу, я обрала картину «Натюрморт з пташиним гніздом» [див. Додаток 12]. художника Яна Давідса де Хема [44]. Цей твір, як і моя робота, належать до жанру пишній натюрморт, але має свої унікальні особливості, що робить її цікавою для порівняння.

Обидва натюрморти, мають досить складну та ретельно продуману композицію, але з певними відмінностями. У своєму натюрморті Ян Давідс де Хем використовують діагональну композицію, яка створює відчуття руху та динаміки. Таким чином, глядач ніби занурюється в простір картини, розглядаючи різноманітні предмети, що розташовані на різних рівнях [13, с. 67]. Одним із композиційних центрів – є пташине гніздо, але воно не єдине. На себе увагу також бере досить велика, стигла диня. Окрім цього, увагу на

себе бере невеликий гарбуз, який трохи прикрив листям, та пейзажний мотив на задньому плані.

В моїй роботі, в порівнянні з картиною Яна Давідса де Хема, композиція більш статична, хоча вона також має свою складність та глибину завдяки розташуванню предметів на різних планах. В мене ж гарбуз виступає, як домінуючий елемент.

Для картини «Натюрморт з пташиним гніздом» художник використовує багату гаму червоних, коричневих, золотавих, зеленуватих відтінків. Робота виглядає надзвичайно тепло. Він особливо приділив увагу, контрастом між світлими та темними ділянками [4, с. 85–92].

Я також використовую досить теплу палітру кольорів, але в моїй роботі акцент на яскравість та насиченість. Контрасти між світлами та темними ділянками також присутні, але вони є більш м'якими та гармонійними.

Обидва натюрморти мають певний символічний зміст, але з різними акцентами. У зразковому натюрморті використовуються пташине гніздо з яйцями, як символ життя, родючості та продовження роду [48]. Водночас, в цій роботі присутній елементи ванітас, такі як комахи та плоди, які слугують нагадування про плинність часу та неминучі смерті [47, с. 40].

В моїй роботі символічний зміст пов'язаний насамперед з темою достатку та щедрості, з акцентом на швидкоплинність краси та насолод [42]. Розрізані фрукти нагадують про плинність часу, але водночас підкреслюють красу та соковитість життя в його моменті.

Під час цього аналізу, стає очевидним, що естетика та принципи голландського живопису Золотої доби, суттєво позначились у моєму підході, проте традиція виступає не як обмеження, а як джерело натхнення та розвитку власного стилю.

ВИСНОВКИ ДО ТРЕТЬОГО РОЗДІЛУ

У третьому розділі своєї кваліфікаційної роботи, я здійснила комплексний аналіз творчої роботи, в контексті класичного голландського натюрморту Золотої доби, зокрема жанру пишного натюрморту, з акцентом на техніці висування.

Процес пошуку творчого задуму передбачав ретельний відбір жанру натюрморту, розробка композиційного рішення та визначення ключових стилістичних особливостей. Практичне застосування техніки висування та ефективне використання світлотіні стали важливими елементами у створенні моєї роботи, дозволивши досягти ілюзію глибини та матеріальності, характерних для живопису голландських майстрів XVII століття.

Проведений порівняльний аналіз авторського натюрморту з творами видатних представників Золотої доби, таких як Корнеліса де Хем та Ян Давідс де Хем, виявив як точки дотику, так відмінності у творчому підході.

Результати проведеного дослідження підкреслюють важливість глибокого вивчення історичного контексту та технічних прийомів голландського натюрморту для збагачення сучасної художньої практики.

ВИСНОВКИ

Кваліфікаційна бакалаврська робота на тему «Різновиди класичного голландського натюрморту Золотої доби, є ґрунтовим дослідженням одного з найвпливовіших напрямів у розвитку європейського живопису XVII століття. У роботі розкриті питання формування жанру натюрморту в Голландії, проаналізовано його ключові стилістичні риси, технічні засоби, також глибинний й символічне навантаження, властиве творам цього періоду.

Поставлено мету – охарактеризувати основні типи голландського натюрморту Золотої доби та визначити їх жанрові, художні технічні особливості – було успішно досягнуто. У процесі дослідження зосереджено увагу на таких важливих аспектах, як застосування техніки лесування, роль світлотіні, зображення побутових сцен та предметів, що відображало матеріальний світ та естетичні ідеали того часу.

Особливо цінним стало розкриття історичних, соціальних і культурних чинників, що сприяли появі та розквіту натюрморту як самостійного жанру. Виявлено, що золота доба голландського живопису стала унікальним періодом, в якому економічне процвітання, наукові досягнення та глибокі зацікавленості людства навколишнім світом. Натюрморти цього часу не лише демонстрували розкіш і матеріальне багатство, хай виступали інструменти морального і філософського осмислення буття.

В роботі проаналізовано різноманіття натюрмортних жанрів композиції – від простих побутових сцен, до пишних святкових столів, і алегоричних зображень типу «ванітас». Детальне вивчення усіх піджанрів, дозволило розкрити глибину символіки предметів, багатозначність образів та індивідуальний стиль художників. Робота включає огляд творчості як відомих майстрів, так і менш znаних, але не менш значущих представників цього напрямку.

Окремий розділ дослідження було присвячено вивченню технічних прийомів, які відігравали ключову роль у створенні натюрмортів

голландськими художниками. Особливу увагу було зосереджено на методах багат шарового живопису, насамперед в техніці лесування – нанесення напівпрозорих шарів фарби один на одного. Не менш важливою складовою майстерності художників того часу було використання світлотіні, як засобу не лише формотворення, а й композиційної побудови.

Практичне значення цієї роботи полягає у можливості застосування її результатів у сфері освіти та культури. По-перше, матеріали дослідження можуть бути використані при розробці навчальних курсів та методичних посібників з історії мистецтва, зокрема при вивченні голландського живопису XVII століття. Детальний аналіз жанрового розмаїття, стилістичних особливостей та технічних прийомів голландських майстрів, представлений у роботі, сприятиме глибшому розумінню процесів того часу.

По-друге, дослідження може бути корисним для музейних працівників, кураторів виставок та мистецтвознавців, які займаються вивченням та популяризацією голландського натюрморту.

По-третє, результати дослідження можуть зацікавити сучасних художників, особливо тих, хто працює в жанрі натюрморту або прагне поглибити свої знання про класичні живописні техніки.

Окрім цього, матеріали дослідження можуть бути використані при проведенні міждисциплінарних досліджень, наприклад у галузі культурології або соціальною історії.

Загалом, тему класичного голландського натюрморту Золотої доби можна вважати надзвичайну перспективною для подальших досліджень, адже вона дає не лише глибоке уявлення про художнє мислення минулого, а відкриває нові можливості для сучасного мистецького переосмислення класичних традицій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Alpers, S. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. University of Chicago Press, 1983, pp. 120–145.
2. Ashby, Thomas. *Art and Patronage in the Dutch Golden Age*. Thames & Hudson, 2009, pp. 32–36.
3. Baudouin, Frans. *Metropolis of the Arts In: Antwerp's Golden Age: the metropolis of the West in the 16th and 17th centuries*, Antwerp, 1973, pp. 23–33.
4. Berger, J. *Ways of Seeing*. Penguin Books, 2016, pp. 85–92.
5. Boers, Marion 2012 *De Noord-Nederlandse kunsthandel in de eerste helft van de zeventiende eeuw*, pp. 26–27.
6. Bok, Marten Jan. “The Art Market in the Dutch Republic.” *The Rijksmuseum Bulletin*, Vol. 45, No. 2 1997, pp. 85–89.
7. Bol, Laurens J. *Goede onbekenden: Hedendaagse herkenning en waardering van verscholen, voorbijgezien en onderschat talent*. Utrecht, 1982, pp. 52–56.
8. Briels, Jan, *De Zuid-Nederlandse immigratie en de dageraad van de Gouden Eeuw*, uit: *Neerlandia/Nederlands van Nu*. Jaargang 2005, p. 109.
9. Bruce, John 1810, *Annals of the Honorable East-India Company*. Black, Parry, and Kingsbury. p. 28.
10. Brunner-Bulst, Martina, Pieter Claesz – *der Hauptmeister des Haarlemer Stillebens im 17. Jahrhundert: kritischer Oeuvrekatalog* , Lingen, 2004, pp. 189–192.
11. Brusati, Celeste 1990–1991. *Stilled Lives: Self-Portraiture and Self-Reflection in Seventeenth-Century Netherlandish Still-Life Painting*. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*. 20 (2/3): pp. 168–182.
12. Campbell, Lorne. «The Art Market in the Southern Netherlands in the Fifteenth Century.» In: *The Burlington Magazine*, vol. 118, no. 877 Apr., 1976, pp. 188–198.

13. Chapman, H. P., et al. Jan Steen: Painter and Storyteller. National Gallery of Art, 1996, pp. 55–68.
14. Chong, Alan. Still-Life Paintings from the Netherlands, 1550–1720. Yale University Press, 2000, pp. 64–66.
15. Cornelis Norbertus Gijsbrechts, Pronkstilleven in an open cabinet Archived 2015–02–15 at the Wayback Machine at barokinvlaanderen (in Dutch)
16. CULTUURWIJS.NL. Reis door cultuur in Nederland. URL: <https://search.app/bMxSXPFnM43igqNK6> .(Дата звернення : 09.03.2025).
17. De Lange, William, Pars Japonica: the first Dutch expedition to reach the shores of Japan, 2006, p. 376.
18. Ekkart, R.E.O. стаття: Dutch family ties: painter families in seventeenth-century Holland у: Family ties : art production and kinship patterns in the early modern Low Countries , pp. 77–84. W.C. Heda, A.van Beyeren, W. Kalf , passim Schilders en de markt : Haarlem 1605–1635, p. 93.
19. EMBASSY OF IRELAND, NETHERLANDS. The Glory of the Dutch Golden Age: A Historical Exploration. URL: <https://www.irishembassy.nl/the-glory-of-the-dutch-golden-age-a-historical-exploration/> . (Дата звернення: 06.03.2025).
20. ENT ToenNu. De VOC (Verenigde Oost-Indische Compagnie). URL: <https://web.archive.org/web/20181226124943/https://www.entoen.nu/voc> . (Дата звернення: 06.03.2025).
21. ESSENTIAL VERMEER. The Camera Obscura and Painting in the 17th Century: Did Vermeer Use a Camera Obscura?. URL: https://www.essentialvermeer.com/camera_obscura/co_one.html . (Дата звернення: 06.03.2025).
22. Franits, W. Dutch Seventeenth-Century Genre Painting: Its Stylistic and Thematic Evolution. Yale University Press, 2004, pp. 210–225.
23. Gelder, Henrik Enno van. W. C. Heda, A. Van Beyeren, W. Kalf. Paletserie Amsterdam, n.d. 1941, pp. 97-99.

24. Groeneweg, Gijsbert. *De Nederlandse stillevenkunst in de Gouden Eeuw*. Amsterdam University, 2010, pp. 110–113.
25. Heller, Joseph. *The Birth of Capitalism and the Rise of Dutch Art*. Yale University Press, 2007, pp. 66–69.
26. Honig, Elizabeth Alice, *Making Sense of Things: On the Motives of Dutch Still Life*, *RES: Anthropology and Aesthetics* 1998, p. 168.
27. Kirby, Jo 1999 *The painter's trade in the Seventeenth Century: Theory and practice*, *National Gallery Technical Bulletin*, vol. 20, pp. 5–49.
28. Kirby, Jo, Susie Nash, Joanna Cannon (eds.) 2010 *Trade in artists materials: Markets and commerce in Europe to 1700*, *Archetype*, London.
29. Kugler, Franz, Gustav Friedrich Waagen, *Handbook of painting: The German, Flemish, and Dutch schools*, vol.II, John Murray, Londra, 1860, pp. 511–512
30. Liedtke, Walter A., *Dutch Paintings in the Metropolitan Museum of Art*, Volumes 1–2, Metropolitan Museum of Art, 1 Jan, 2007, pp. 31–32
31. *Dutch Paintings in the Metropolitan Museum of Art*. Metropolitan Museum of Art, 2007, pp. 112–130.
32. Lloyd, Christopher. *Masterpieces of Dutch Painting*. Thames & Hudson, 2002, p. 88–90.
33. Montias, J. M. *Artists and Artisans in Delft: A Social-Economic Study of the Seventeenth Century*. Princeton University Press, 1982, pp.175–177.
34. North, M. *Art and Commerce in the Dutch Golden Age*. Yale University Press, 1997, pp. 90–105.
35. Perkins, Charles Callah, John Denison Champlin, *Cyclopedia of Painters and Paintings*, 2009, pp.309–310.
36. Prak, Maarten, 2008, *Painters, Guilds and the Art Market during the Dutch Golden Age*, in Epstein, Stephen R. And Prak, Maarten (eds), *Guilds, innovation, and the European economy, 1400–1800*, Cambridge University Press, 2008.

37. Schama, S. The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age. University of California Press, 1987, pp. 280–300.
38. Segal, S. A Prosperous Past: Golden Age Painting in the Thyssen-Bornemisza Collection. Davaco Publishers, 1988, pp. 70–85.
39. Slive, S. Dutch Painting 1600-1800. Yale University Press, 1995, pp. 150–167.
40. SPRUIT, Paul J. Economic Histories of Netherlandish Art. JOURNAL OF HISTORIANS OF NETHERLANDISH ART. URL: <https://jhna.org/articles/economic-histories-of-netherlandish-art/>. (Дата звернення: 01.03.2025).
41. Static.kunstelo. URL: <https://search.app/URXQnTokgcrz3vPU8>. (Дата звернення: 21.03.2025).
42. STRUCHAIEVA, Kateryna. Голландський натюрморт: історія та символізм золотого віку живопису. Kateryna Struchaieva Art. URL: <https://struchaieva.art/uk/blog/gollandskij-natyurmort?srsltid=AfmBOopx9x2T6s4lm5NXOqAkG89CSjKUPi63nG XK2xsM5R4EAkLNAPS8>. (Дата звернення: 21.03.2025).
43. Sullivan, H. Dutch Flower Painting: 1600–1720. Waanders Publishers, 1999, pp. 40–55.
44. Sullivan, Scott A. «Beyeren, Abraham van.» Grove Art Online. Oxford Art Online. Oxford University Press. Web. 11 Apr. 2014
45. Taylor, P. Dutch Flower Painting. Yale University Press, 1996, pp. 60–75.
46. THE NATIONAL GALLERY. Ambrosius Bosschaert the Elder. URL: <https://www.nationalgallery.org.uk/artists/am>. (Дата звернення: 06.03.2025).
47. Tokumitsu, Miya, The Currencies of Naturalism in Dutch Pronk Still-Life Painting: Luxury, Craft, Envisioned Affluence, RACAR: Revue D'art Canadienne / Canadian Art Review 41, no. 2 2016, p. 40.

48. TYNE & WEAR ARCHIVES & MUSEUMS BLOG. Would You Adam and Eve It?. URL: <https://blog.twmuseums.org.uk/would-you-adam-and-eve-it/> . (Дата звернення: 08.04.2025).
49. UNIVERSITY OF AMSTERDAM (UvA). Analysis and Reconstructions of Historical Recipes. URL: <https://www.uva.nl/en/discipline/conservation-and-restoration/research/phd-research/historical-recipes/analysis-and-reconstructions.html> . (Дата звернення: 08.04.2025).
50. Vlieghe, H. Flemish Art and Architecture 1585–1700. Yale University Press, 1998, pp. 230–245.
51. WEBEXHIBITS. Pigments through the Ages: Bone Black. URL: <https://www.webexhibits.org/pigments/indiv/overview/boneblack.html> . (Дата звернення: 10.04.2025).
52. Welzel, C. J. Dutch Painting of the Seventeenth Century. Phaidon Press, 1941, pp. 95-110.
53. Westermann, M. A Worldly Art: The Dutch Republic 1585–1718. Yale University Press, 1996, pp. 180–195.
54. Willigen, Adriaan van der; Meijer, Fred G. 2003. A dictionary of Dutch and Flemish still-life painters working in oils: 1525–1725. Leiden: Primavera. pp. 158–159.
55. Wisse, Jacob Stern College for Women, Yeshiva University URL: http://www.metmuseum.org/toah/hd/nman/hd_nman.htm . (Дата звернення 06.03.2025).

ДОДАТКИ

Додаток 1

Амброзіус Босгарт Старший.

«Букет квітів у скляній вазі» 1621 р.



Додаток 2

Абрахам ван Беерен.

«Бенкетний натюрморт» 1667 р.



Додаток 3, рис. 3.1

Клара Пітерс.

«Натюрморт із сирами, мигдалем та кренделями» бл. 1580 р.



Додаток 3, рис. 3.2

Клара Пітерс.

«Натюрморт із сирами, мигдалем та кренделями» бл. 1580 р.



Додаток 3, рис. 3.3

Клара Пітерс.

«Натюрморт із сирами, мигдалем та кренделями» бл. 1580 р.



Додаток 4

Пітер Клас.

«Натюрморт з кам'яним глечиком, келихом для
вина, оселедцем та хлібом» 1642 р.



Додаток 5

Пітер Клас.

«Натюрморт з марнославством» 1660 р.



Додаток 6

Ян ван Гейсум.

«Квіти, фрукти, метелики та інші комахи» 1730 р.



Додаток 7

Ян ван Гейсум .

«Фрукти та квіти» 1722 р.



Додаток 8

Балтазар Ван дер Аст.

«Натюрморт з мушлями та осіннім крокусом» бл. 1630 р.



Додаток 9

Балтазар ван дер Аст.

«Маленька ваза з тюльпаном» бл. 1625 р.



Додаток 10, рис. 10.1
Постановка натюрморту



Додаток 10, рис. 10.2

Резнік Анна.

«Still Life with Pumpkin, Pomegranates, and Grapes»

Імприматура



Додаток 10, рис. 10.3

Резнік Анна.

«Still Life with Pumpkin, Pomegranates, and Grapes»

Холодний шар



Додаток 10, рис. 10.4

Резнік Анна.

«Still Life with Pumpkin, Pomegranates, and Grapes»

Фінальний етап роботи



Додаток 11

Корнеліс де Хем.

«Натюрморт з кошиком фруктів» 1631 р.



Додаток 12

Ян Давідс де Хем.

«Натюрморт з пташиним гніздом»

