

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
МІСЬКОГО ГОСПОДАРСТВА імені О. М. БЕКЕТОВА

С. П. ШКЛЯР



ІСТОРИЧНИЙ ГЕНЕЗИС ТА СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ В АРХІТЕКТУРІ

КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ

*(для студентів 2 курсу денної форми навчання
спеціальності 191 – Архітектура та містобудування)*

Харків
ХНУМГ ім. О. М. Бекетова
2018

Шкляр С. П. Історичний генезис та синтез мистецтв в архітектурі: Конспект лекцій (для студентів 2 курсу денної форми навчання спеціальності 191 – Архітектура та містобудування) / С. П. Шкляр ; Харків. нац. ун-т міськ. госп-ва ім. О. М. Бекетова. – Харків : ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2018. – 156 с.

Автор канд. арх., доц. С. П. Шкляр

Рецензент **О. В. Конопльова**, кандидат архітектури, доцент Харківського національного університету міського господарства імені О. М. Бекетова

Рекомендовано кафедрою архітектури будівель і споруд та дизайну міського середовища, протокол № 9 від 26.04.2017.

© С. П. Шкляр, 2018
© ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2018

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
ТЕМА 1 АРХІТЕКТУРА, МІСТОБУДУВАННЯ І МИСТЕЦТВО БАРОКО В ІТАЛІЇ XVII – ПОЧАТКУ XVIII СТОЛІТЬ.....	5
Лекція 1 – 3 Архітектура бароко в Італії	5
Лекція 4 – 5 Містобудування Італії періоду бароко	21
Лекція 6 Мистецтво бароко в Італії. Творчість Берніні – скульптора.....	30
Лекція 7 – 8 Мистецтво бароко в Італії. Живопис.....	35
ТЕМА 2 АРХІТЕКТУРА І МИСТЕЦТВО БАРОКО В ІСПАНІЇ XVII – ПОЧАТКУ XVIII СТОЛІТЬ.....	44
Лекція 9 – 10 Архітектура бароко в Іспанії.....	44
Лекція 11 Мистецтво бароко в Іспанії.....	53
ТЕМА 3 АРХІТЕКТУРА, МІСТОБУДУВАННЯ І МИСТЕЦТВО ФРАНЦІЇ XVII – ПОЧАТКУ XVIII СТОЛІТЬ.....	63
Лекція 12 – 13 Архітектурні стилі у Франції XVII – початку XVIII століть.....	63
Лекція 14 – 15 Мистецтво Франції XVII століття.....	82
Лекція 16 – 17 Живопис французького рококо. Скульптура XVIII століття.....	97
ТЕМА 4 АРХІТЕКТУРА І МІСТОБУДУВАННЯ АВСТРІЇ І НІМЕЧЧИНИ XVII – ПОЧАТКУ XVIII СТОЛІТЬ.....	110
Лекція 18 – 19 Архітектура і містобудування Австрії	110
Лекція 20 – 21 Архітектура і містобудування Німеччини.....	121
ТЕМА 5 МИСТЕЦТВО БАРОКО У ФЛАНДРІЇ ТА ГОЛАНДІЇ.....	135
Лекція 22 Мистецтво бароко у Фландрії. Творчість Пітера Пауля Рубенса.....	135
Лекція 23 Мистецтво бароко у Фландрії. Творчість «малих фламандців».....	141
Лекція 24 Мистецтво бароко в Голландії. Творчість Рембрандта ван Рейна.....	145
Лекція 25 Мистецтво бароко в Голландії. Творчість «малих голландців».....	151
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ТА РЕКОМЕНДОВАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	156

ВСТУП

Дисципліна «Історичний генезис та синтез мистецтв в архітектурі» є однією з базових серед нормативних дисциплін циклу професійної підготовки студентів напряму підготовки «Архітектура».

Мета дисципліни – здобуття студентами знань щодо загальних засад розвитку мистецтва, архітектури та містобудування Західної, Центральної та Північної Європи протягом XVII – початку XVIII століть, опанування методик їх аналізу.

Завдання вивчення дисципліни – спираючись на теоретичні та методичні критерії архітектурної науки, залучаючи історичний досвід і враховуючи типологічні вимоги архітектурного проектування, містобудування та мистецтвознавства, напрацювати знання і вміння, необхідні для вільної орієнтації студентів у стилістичних особливостях світового мистецтва та архітектури у різні історичні періоди, а також для застосування цього теоретичного досвіду в практичному творчому методі архітектурного проектування.

Предметом вивчення навчальної дисципліни є найвидатніші пам'ятки мистецтва, архітектури та містобудування Західної, Центральної та Північної Європи XVII – початку XVIII століть.

ТЕМА 1 АРХІТЕКТУРА, МІСТОБУДУВАННЯ І МИСТЕЦТВО БАРОКО В ІТАЛІЇ XVII – ПОЧАТКУ XVIII СТОЛІТЬ

Лекція 1 – 3 Архітектура бароко в Італії

План лекції

1. Загальні риси мистецтва і архітектури бароко
2. Ранній етап розвитку архітектури бароко в Італії
3. Архітектурна творчість Джованні Лоренцо Берніні
4. Архітектурна творчість Франческо Борроміні
5. Пізній етап розвитку італійського бароко

Загальні риси мистецтва і архітектури бароко

Бароко – це напрям у мистецтві (архітектурі, містобудуванні, живописі, скульптурі), що був провідним у Західній і Північній Європі протягом XVII, а в деяких регіонах і до середини XVIII ст. Для бароко притаманні складність композиційної побудови, динамізм і експресивність форм, чуттєвість, ірраціоналізм, криволінійні обриси.

Архітектори бароко не вводять нові типи будівель, але знаходять для старих типів будівель – церков, палаців, вілл – нові конструктивні, композиційні і декоративні прийоми, які докорінно змінюють форму і зміст архітектурного образу.

Для архітектури бароко властиві: - ускладнена композиція фасаду, - складна форма плану, - перевага криволінійних обрисів, - руйнування тектонічного зв'язку між інтер'єром і екстер'єром будівлі, - вільне використання ордерних форм, - динамічне просторове рішення, - трактування об'ємів мальовничими масами, - ірраціоналізм, - динаміка та експресія форм.

Характерні риси живопису і скульптури бароко: підвищений драматизм, чуттєвість, складна динамічна композиція.

Ранній етап розвитку архітектури бароко в Італії

Витоки архітектури бароко можна прослідкувати з періоду Відродження. Першим архітектурним об'єктом, що вважають прототипом і взірцем стилю бароко, є церква Іль Джезу (В ім'я Христа), зведена в Римі ще в XVI ст., у 1568–1584 рр., за проектом Джакомо да Віньоли (рис. 1). Застосований у ній прийом поєднання центрального високого об'єму з бічними завдяки декоративним волютам ліг в основу майже всіх культових об'єктів епохи бароко і в самій Італії, і в інших європейських країнах.

До прообразів архітектури бароко мистецтвознавці також відносять гробницю Медичі, виконану великим Мікеланджело Буонароті у 1520–1534 рр. У ній яскраво відобразилося свідоме порушення законів розміщення ордерних елементів заради підвищення пластичності та художньої виразності архітектурної форми.

До архітекторів, які першими почали працювати в стилі бароко, належать Доменіко Фонтана та Карло Мадерна.

Доменіко Фонтана (1543–1607 рр.) був талановитим архітектором, інженером та містобудівником. У 1585 р. папа Сикст V призначив Фонтану головним архітектором папської курії. У цей період Фонтана створив проекти перебудови *Квіринальського* (1573 р.)

та *Латеранського* (1586 р.) *палаців*. Ці об'єкти стали одними з перших барокових будівель Риму. Архітектурне рішення обох палаців дуже нагадує палаццо Фарнезе. З елементів, притаманних бароковій архітектурі, у Латеранському палаці можна відзначити розірвані фронти головної вхідної групи, а у Квіринальському – застосування декоративних волют для акцентування входу.

Протягом 1585–1590 рр. головним об'єктом, над яким працював Фонтана, був *собор Святого Петра*. Займаючи посаду головного архітектора собору, Фонтана видозмінює інтер'єр собору, подовживши його центральний неф і, спільно з Джакомо делла Порта, завершує будівництво купола, дотримуючись малюнків і моделей Мікеланджело. На верхівці куполу споруджується витончений ліхтарик.

Після смерті Доменіко Фонтани головним архітектором собору Святого Петра був **Карло Мадерна** (1556–1629 рр.). Він додав до нього величезну базилікальну частину, яку в 1612 р. закінчив громіздким фасадом. Величний монументальний фасад докорінно змінив ідеї Браманте та Мікеланджело: купол «відійшов» на задній план і в об'ємі собору домінує площа фасаду з великим ордером (рис. 3).

До архітектурних об'єктів Карло Мадерни, зведених повністю в стилі бароко, належить *церква Санта-Сусанна* (1596–1603 рр.). Її лейтмотивом є застосування декоративних волют для візуального поєднання на фасаді високого центрального і низьких бічних об'ємів (рішення, вперше застосоване в церкві Іль Джезу). До елементів барокової архітектури також належать розірвані фронти, ніші на фасаді, заповнені скульптурою, декоративні балкони і балюстради тощо (рис. 2).

Архітектурна творчість Джованні Лоренцо Берніні

Джованні Лоренцо Берніні (1598–1680 рр.) – один з найвидатніших архітекторів Італії XVII ст., що був найчистішим представником італійського бароко.

Лоренцо Берніні за багатогранністю обдарувань і невичерпною творчої енергією може бути поставлений в один ряд з таким титаном епохи Відродження, як Мікеланджело. Почавши свою діяльність як скульптор, він скоро з успіхом випробував свої сили і в архітектурі, дуже швидко досягнувши широкої загальноєвропейської слави. Відзначений всілякими почестями, Берніні посів таке високе становище в римському суспільстві, яке до того було недоступне для представника мистецтва. Невпинно працюючи над виконанням численних замовлень, за які отримував надзвичайні, навіть за тих часів, гонорари, Берніні вів блискуче світське життя вельможі, яке цілком відповідало його товариському, живому характеру. Така кількість замовлень пов'язана ще й з тим, що він був улюбленцем декількох пап Римських, які змінилися за його довге життя.

Берніні проектував світські будівлі, церкви, каплиці, церковні вівтарі, статуї і групи на міфологічні та релігійні сюжети, а також розробляв великі об'єкти, що поєднують в собі архітектуру і скульптуру, такі як публічні фонтани і урочисті надгробні пам'ятники. Переважно завдяки церквам, побудованим за його проектами, католицька столиця отримала бароковий характер.

Як скульптор і архітектор він ще в молоді роки виконав багато замовлень кардинала Барберіні, і коли той у 1623 р. став папою римським (Урбан VIII), Берніні став «улюбленим архітектором папи». Тепер він відігравав досить значну роль у масштабах міста, як

скульптор, архітектор і містобудівник. Після смерті Карло Мадерна у 1629 р. Берніні був призначений головним архітектором собору Святого Петра.

Серед його робіт у сфері світської архітектури безліч римських палаців: після смерті Карло Мадерна Берніні взяв на себе керівництво зведенням *палаццо Барберіні* (1630 р.). Над ним він працював у співавторстві з архітектором Франческо Борроміні і художником та архітектором П'єтро да Кортоні. Берніні, ймовірно, належить центральна частина головного фасаду. Форми триярусною ордерної аркади сповнені чіткості і суворості, як і її давньоримські і ренесансні прототипи. План палаццо вирізняється включенням великої кількості відкритих галерей і залів у першому поверсі, овальною формою парадних залів, складним об'ємно-планувальним рішенням чисельних сходів. Одні з них (квадратні) запроектував Берніні, а інші (овальні) – Борроміні (рис. 4). Саме вони відіграли провідну роль у виникненні римської архітектури бароко. Однак, в подальшому між ними розгорілася конкуренція за підряди, яка переросла у відверту ворожнечу.

Палацова архітектура – не та сфера, в якій з найбільшою яскравістю виявилася незвичайна різнобічність генія Берніні. Але авторству Берніні належать також *палаццо Монтечіторіо (Людовізі)* (поч. у 1650 р.) та *палаццо Одескалкі-Кіджі* (поч. у 1664 р.). Обидва палаццо витримані в суворих стриманих формах, барокових елементів дуже мало, і зосереджені вони, переважно на вхідних групах.

У композиції палацу Монтечіторіо проявилася властива всій архітектурі бароко увага до містобудівного стану будівлі. Весь його довгий головний фасад вигинається у відповідності з обрисами площі, на яку палац орієнтований, і з напрямком прилеглих вулиць. Середня частина виділена ризалітом і виступає вперед. Крила поступово відступають. Площина триярусного, увінчаного аттиком фасаду гладко оштукатурена. Лише межі ризалітів і злами бічних крил виділені пілястрами.

Палаццо Кіджі було розпочато Мадерною. Спочатку воно мало симетричну композицію з семипрольотним центральним ризалітом та боковими крилами. Берніні подовжив праве крило, обробивши і його пілястрами великого ордера. В результаті палац отримав 13 прольотів і два портали.

У культових будівлях Берніні, особливо в їх інтер'єрах, барокові мотиви зазвучали на повний голос. *Капела Раймонді* в церкві Сан-П'єтро-ін Монторіо показала, як Берніні міг користуватися прихованими джерелами освітлення для імітування «божественного втручання»: приховане вікно знаходиться за напівколонами і промені світла, немов божественне сяйво, освітлюють вівтар.

Капела Корнаро (1651 р.) в церкві Санта-Марія-делла-Вітторія стала прикладом уміння Берніні поєднувати скульптуру, архітектуру, фрески, ліпнину і освітлення в єдине ціле. Центральною точкою капели є скульптурна група, що зображає екстаз іспанської черниці Терези Авільської. Берніні представляє глядачеві яскраву картину, виконану в блискучому білому мармурі: завмерла Тереза і ангел з безтурботною посмішкою, що обережно направляє стрілу в серце святої. По обидві сторони від скульптури розташовані свого роду театральні ложі, з рельєфними зображеннями членів сім'ї Корнаро (венеціанської сім'ї, включаючи кардинала Федеріко Корнаро, який і замовив капелу), занурених у розмову між собою, ймовірно, про подію, що відбувається перед ними. Результатом стала складне, але тонко організоване середовище, що забезпечує піднесену духовну обстановку для

максимальної передачі глядачеві відчуття чудесної події. В капелі Корнаро Берніні об'єднав різні форми образотворчого мистецтва і технічні засоби, що були в його розпорядженні: приховане освітлення, позолочені промені, архітектурну перспективу, потаємні лінзи і більше двадцяти різних видів кольорового мармуру.

Серед інших капел, запроектованих Берніні, *капела Кіджі* в церкві Санта-Марія-дель-Пополо, *капела Святого Причастя* в соборі Святого Петра і т.д.

За проектами Берніні також зведено і реконструйовано багато церков. Перший архітектурний проект Берніні – ремонт *церкви Санта-Бібіана* (1624–1626 рр.).

При будівництві *церкви Сант Андреа аль Квірінале* (поч. в 1658 р.) Берніні зосереджується на простих геометричних формах, окружностях і овалах, створюючи духовно насичену обстановку. Також Берніні зменшив кількість кольору та прикрас в будівлі, фокусуючи глядачів на простоті. Скульптурне оздоблення теж мінімальне.

План церкви овальний, повернутий довгою віссю поперек осі, що йде від головного входу до вітаря. Це вносить динаміку в оточений капелами внутрішній простір. Однак поперечний розвиток немов зупинено устоями, які поставлені по довгій осі овалу, на відміну від звичайно прийнятого розташування, при якому по основних осях композиції знаходяться капели або ніші. Ритмічний ряд устоїв, сполучених антаблементом і розміщених навколо всього основного простору церкви, порушений по короткій осі овалу, де замість звичайної ячейки з капелою утворені більш широкі вхідна і вітарна ніші. Купол, суцільно вкритий шестигранними кесонами, додатково розчленований ребрами, що піднімаються від кожного устою вгору, до вузького літаря. В основі купола, над антаблементом, влаштовані вікна, які добре освітлюють церкву. Вся нижня ордерна частина церкви покрита темним мармуром, а пофарбований у білий колір купол оздоблений золотом.

Внутрішній простір церкви досить чітко виражено у зовнішніх об'ємах. Нижній овальний циліндр, що охоплює капели, за допомогою красиво промальованих волют переходить у верхній циліндр, що приховує купол. Однак не ці об'єми привертають увагу перехожих. Церква дещо відсунута в глибину ділянки і перед нею утворено невеликий простір. Увігнута невисока стінка, що обрамляє його і контрастує з об'ємом церкви, направляє віруючих до високого величного портику і легкої, піднятої на високих напівкруглих сходах вхідної напівротонди, увінчаної криволінійним розірваним фронтоном з вписаною в нього короною (рис 5, 6).

Церква *Санта-Марія дель Ассунсьон* в Ариччі (1662–1664 рр.) представляє в плані коло, оточене капелами. Весь циліндричний об'єм, як в Пантеоні, замкнутий великим куполом. До циліндра приставлений арочний портик. За задумом архітектора об'єм вписаний в дуже тісний двір, причому будівлі охоплюють церкву з трьох боків, залишаючи відкритою тільки сторону портика (рис. 5, 6).

Серед інших церков, зведених Берніні, можна відзначити *Сан-Томмазо да Вілланова* у Кастель-Гандольфо (1658–1661 рр.) і *Санта Марія ді Галоро* в Ариччі (1660-ті рр.)

Культовим об'єктом, над яким Берніні працював кілька десятиліть, був *собор Святого Петра*. Собор є витвором цілої плеяди майстрів епохи Відродження, які один за одним працювали над його розробкою і зведенням. Вирішальну роль в його створенні відіграв Мікеланджело, за проектом якого купол собору добудовувався вже після смерті автора. Базилікальна частина собору була зведена за проектом Мадерни.

Авторству Берніні всередині собору належать Балдахін Святого Петра (бронзовий ківорій над вівтарем, підтримуваний чотирма колонами), кафедра Святого Петра в апсиді, капела Святого Причастя у правому нефі і оздоблення (підлога, стіни, арки) в новому нефі. Перед собором Берніні спроектував і побудував площу і колонаду святого Петра (рис 7).

Балдахін Святого Петра (1624–1633 рр.) – це колосальний урочистий покров над гробницею святого Петра; парадна, громіздка й вигадлива споруда, що вирізняється складністю і дрібністю форм, неспокійною динамікою обрисів. Він був центральним елементом амбітного плану Берніні і Урбана VIII по оздобленню нещодавно закінченого, але ще не декорованого собору Святого Петра і коштував близько 200 000 скуді (приблизно 8 млн. доларів). Масивний ківорій з позолоченої бронзи, підтримуваний чотирма витими колонами, вознісся майже на 30 метрів над землею. Мотив витих колон з'являється вперше в готичній архітектурі; ця по суті деконструктивна форма використовується Берніні і набуває тут, у соборі Святого Петра, значення однієї з основних архітектурних тем. І колони, обплетені лавровими гілками, і сам балдахін покриті черню; на цьому тлі виступають позолочені блискучі деталі, що породжує сильний художньо-архітектурний ефект. Поліхромність, світлові контрасти, динамічність і яскравість підсилюють бурхливий пафос цього твору, характерного для офіційного церковного мистецтва Італії часу зрілого бароко (рис. 8).

Після балдахіна Берніні взявся за повномасштабне прикрашення масивних стовпів у центрі собору, що підтримують купол. Це включало в себе створення чотирьох колосальних статуй в нішах стовпів, серед яких «Святий Лонгін» роботи самого Берніні (три інших належать авторству Франсуа Дюкенуа, Франческо Моки і Андреа Больджи). Берніні також почав роботи над усипальницею Урбана VIII, закінченою лише після смерті Урбана в 1644 році, а дещо пізніше – над кафедрою святого Петра.

Кафедра святого Петра (1656–1665 рр.) – це грандіозна вівтарна композиція в центральній вівтарній ніші собору. «Кафедра» або «Трон святого Петра» – рід колосального релікварію понад 30 метрів заввишки. Це особлива велична споруда, в яку закладені залишки дерев'яного крісла, що, за переказами, належало апостолу Петру. Тому центральна частина споруди являє собою подобу трону, підтримуваного величезними статуями святих. Цоколь складається з кольорових кам'яних брил, трон і статуї виблискують позолотою; над ними літають ангели, клубочаться хмари, блищать металеві промені і світиться овальне вікно, в яке проникає ззовні сонячне світло. В «Кафедрі» все нагромаджене, все строкате, всі сліпить, не дає зосередитися на конструктивній, пластичній сутності споруди (рис. 9).

У 1636 р. папа Урбан VIII, поспішаючи закінчити з зовнішнім оздобленням собору Святого Петра, велів Берніні побудувати дві давно задумані дзвіниці на фасаді. Фундаменти під них були зроблені ще при Карло Мадерні. Після того, як у 1641 р. перша башта була побудована, на фасаді почали з'являтися тріщини, проте роботи на другій вежі були продовжені і був споруджений перший ярус. Роботи були зупинені тільки в 1642 р. Після смерті Урбана VIII у 1644 р. і сходження на престол Інокентія X, противники Берніні (особливо Борроміні) підняли великий галас через тріщини, передрікаючи руйнування всього собору і покладаючи провину на Берніні. Дослідження показало, що причиною були дефекти фундаментів, запроектованих Мадерна, і провину Берніні в події не було. Це було підтверджено і пізнішим розслідуванням, проведеним у 1680 р., в період правління папи

Інокентія XI. Тим не менш, репутація Берніні була серйозно підірвана, і в лютому 1646 року його противники переконали папу Інокентія X віддати наказ про знесення веж.

Втім, Берніні частково зберіг папське заступництво. Під керівництвом Берніні тривали роботи по оздобленню інтер'єрів собору та були збудовані величні площа та колонада перед собором.

Колонада Святого Петра (1656–1667 рр.) – це свого роду «обрамлення» площі перед собором; колосальні колонади у вигляді напівовалів, що охоплюють площу і перетворюють її на грандіозний «передпокій» будівлі. Колонада складається з чотирьох рядів колон (284 колони та 80 стовпів) тосканського ордеру, має 19 м заввишки, і складає суворе за малюнком, незамкнуте коло. Форми колон, капітелей, антаблементів, що утворюють напівкруглі галереї, Берніні обрав дуже прості і суворі; дух бароко проявляється тут у широті охоплення простору, в ансамблевості всього рішення в цілому, в овальній формі площі і колонади. Овальна форма колонади створює ілюзорну рухливість, бо ракурси змінюються в залежності від кута зору. Якщо стати в певних точках площі, то можна спостерігати задуманий Берніні оптичний ефект: колони всіх рядів колонади шикуються в один ряд. Колонади прості, суворі і зрозумілі за конструкцією, у них немає ускладнень, зайвих декоративних елементів. Разом з тим, колонади надзвичайно монументальні: величезні стовбури підтримують пружно вигнуту стрічку антаблемента, вище якої в чіткому ритмі – понад 140 статуй святих, виконаних учнями школи Берніні (рис. 7).

Останнім архітектурним об'єктом, пов'язаним з собором Святого Петра, була реконструкція *Скала Реджа* (1663–1666 рр.) – сходів, що поєднували собор і Ватиканський палац. Галерею прикрашає статуя Костянтина Великого роботи Берніні (1654–1668 рр.).

Завдання, яке стояло перед майстром, представляло великі композиційні труднощі. Клиноподібний простір, відведений для сходів, стиснуто між собором і стінами приміщень, над якими знаходиться Сікстинська капела. Нижні марші, розміщені по прямій один за одним, є продовженням правого коридору, що обрамляє трапецієподібну частину площі святого Петра. Потім сходи повертається на 180°, і останній марш, невидимий знизу, йде у зворотному напрямку. Обидва нижніх марші по мірі підйому поступово звужуються, а висота сходового простору знижується. Марші фланковані двома відставленими від стін іонічними колонадами, на які спирається внутрішня склепінчаста стеля, що зменшується за висотою відповідно зі зменшенням загальних габаритів сходів.

Архітектурна творчість Франческо Борроміні

Франческо Борроміні (справжнє ім'я – Франческо Кастеллі; 1599–1667 рр.) – великий італійський архітектор, найрадикальніший представник раннього бароко, який працював у Римі. Для його творчої манери були характерні відсутність прямих ліній, розмаїття вигадливих і химерних архітектурних деталей, ускладнене планування інтер'єрів з запаморочливими перепадами рівнів.

Син каменотеса, Борроміні сам вчився на каменотеса в Мілані. З 1619 р. працював у Римі у Карло Мадерна, свого далекого родича. Після смерті Мадерна співпрацював з Берніні, який добудовував палаццо Барберіні (*Сходи Борроміні* в палаццо Барберіні, 1629–1631 рр.) (рис. 4). Надалі почав самостійну кар'єру і працював у Римі в постійному суперництві з Берніні.

Одна з найперших робіт Борроміні – *Перспективна галерея палаццо Спада* (1632–1638 рр.). Вона була зведена в садовому корпусі палаццо Спада і представляє собою коридор зі склепінням, що спирається на розташовані уздовж стін два ряди тосканських колон. Архітектурне рішення дуже винахідливе: з допомогою штучної перспективи, сильного конусоподібного звуження простору коридору і використання енергійного світлотіньового контрасту Борроміні зумів короткому просторовому відрізьку (довжина галереї близько 9 м) надати вид протяжної склепінчастою галереї (сприймається близько 30 – 35 м), в далекому арковому отворі якої малюється освітлена сонцем садова статуя (реальна висота – 0,6 м, візуально сприймається – в людський зріст).

Церква Сан-Карло аль Кватро Фонтане (1633–1637 рр.; 1660-ті рр.) – одна з найкращих культових споруд в італійському бароко. За дивним збігом обставин вона відзначає не тільки початок найбільш активного періоду в діяльності майстра (1630-ті рр.), але також і фінал його творчості, оскільки фасад церкви залишався тривалий час незавершеним (після закінчення всіх інших робіт) і був виконаний майстром лише перед самою його смертю, ставши таким чином його останньою роботою.

У 1630-х рр. Борроміні розробив планувальне рішення церкви та інтер'єр внутрішнього дворику монастиря, а в 1660-их рр. – фасад.

У внутрішньому дворіку монастиря Борроміні домігся ефекту, не вдаючись до орнаменталізації та декору. Навпаки, він дуже стриманий в обробці, в чому легко переконатися з першого погляду на скромну обхідну галерею. Цей двір з його суворими архітектурними формами служить прикладом вирішення завдання виключно засобами архітектури. Його плавно вигнуті обриси в плані служать прикладом уміння Борроміні вдихнути нове життя в будь-які архітектурні форми. Він спарив колони по довгих сторонах двору, зрізав кути, обробивши їх кривими в плані антаблементами, і, ритмічно чергуючи архівольти з горизонталлю, по-новому подав мотив арочного та двох прямокутних отворів, що носять назву «палладіанського вікна».

План церкви і монастиря з великою віртуозністю вписаний в незначну за розмірами ділянку, кут якої зрізаний і був прикрашений згодом фонтаном. В основі об'ємів церкви Сан Карло лежить циліндр, перекритий куполом і орієнтований великою віссю по руху від головного входу до вівтаря. Однак простір церкви вкрай ускладнено розташованими хрест-навхрест еліптичними нішами і прорізами в сусідні приміщення. Розміщені з боків ніші невеликі по глибині, зате вхідні і вівтарна глибокі і підкреслюють глибинну орієнтацію основного овалу. Вся нижня частина церкви оброблена ордером з сильно виступаючими, майже вільно поставленими коринфськими колонами, які об'єднують антаблемент, що огинає всі обриси плану. Він чітко відокремлює нижню частину церкви від парусів і арок, що перекривають нерівні апсиди. Над всім панує високий овальний купол, оброблений серією різноманітних за формою, невеликих, але глибоких кессончиків. В інтер'єрі церкви немає площин, у ньому все неспокійно і напружено, всі поверхні викривлені, то виступають вперед, то западають, перетікаючи одна в іншу. Цим хвилеподібним рухом охоплені всі форми споруди. Це хвилеподібне ліплення поверхонь – специфічна риса архітектури, введена Борроміні.

У головному фасаді церкви Сан Карло отримали розвиток барокові форми, виконані з притаманною Борроміні динамікою і мальовничістю. В основу композиції розчленованого

двоюрусними колонами і прикрашеного нішами фасаду покладений той же прийом побудови складної хвилеподібної форми (опуклою середини і увігнутих країв), який складає основу композиції інтер'єру. Цим досягається стильова єдність фасаду та інтер'єру, а також багатство форм і ракурсів. Загальний рух архітектурних форм фасаду направлено до осередку композиції – вхідного portalу, над якими поміщена статуя св. Карла Борромея. Лише маленький клуатр церкви ясністю своїх форм вносить заспокійливу ноту в загальний драматичний задум цієї споруди.

Центральна вісь фасаду сильно виділена: над вхідним отвором, в ніші, утвореній крилами двох ангелів, поставлена фігура святого Карло Борромея, покровителя церкви; над балюстрадою балкончика, утвореного виступом карнизу нижнього ордера, – едікула, увінчана чимось на зразок шолома; потім, підтримуваний ангелами овальний медальйон, що рішуче перерізує антаблемент і балюстраду другого ярусу і увінчується своєрідним скульптурним кокошником.

В цілому ж фасад має форму фрагментарну, переривчасту, антимонументальну і задуманий як елемент інтер'єру вулиці чи релікварій. Розташований на розі вулиць, він навмисно розбиває симетрію перехрестя Кватро Фонтане. При створенні фасаду Сан-Карло Борроміні розрізував поверхні стін, розламував лінії, створював найтонший і примхливий візерунок декору; він уникав благородних матеріалів: замість мармуру застосовував цеглу, штукатурку, гіпс (матеріали дешеві, але податливі). Борроміні прагне до максимального стиснення простору, уникаючи великих мас, він загострює обриси і виставляє їх на розсіяне світло, перевертає, часто зміщує функцію перспективи, користуючись нею для того, щоб скоротити, а не продовжити простір (рис 10).

Церква Сант-Іво делла Сapiенца (1642 – 1660), збудована для римського університету ордена єзуїтів, – це яскравий приклад уміння Борроміні поєднувати в одному комплексі кілька архітектурних стилів. Церква розташована на задній стороні внутрішнього двору університету. Такий внутрішній двір характерний для будівель останньої стадії епохи Відродження. Борроміні з великим мистецтвом поєднав в єдине ціле лоджії внутрішнього двору, характерного для Ренесансу, і увігнутий фасад своєї церкви. Включення цієї церкви в абсолютно ренесансний замкнений ансамбль оживило його, додало йому динамічності. Навіть кульмінація внутрішнього руху, досягнута з допомогою купола незвичайної форми, нічим не порушує гармонії.

Церква Сант-Іво також демонструє ставлення Борроміні до трактування інтер'єру. План церкви Сант-Іво підпорядкований суворій математичній закономірності і будується на двох взаємно пересічних рівносторонніх трикутниках, що утворюють шестикутну зірку. Шестикінечна зірка – улюблений мотив Борроміні – являє собою невидиме центральне ядро, на якому базується план Сант-Іво. Шість точок в місцях перетину двох трикутників використовувалися Борроміні як вихідні пункти в його проектах. Вершини ідеально точного шестикутника, утворені ними, він перетворив у шість ніш. Кожному променю зірки відповідає ніша, додатково розчленована пілястрами. Кожній ніші відповідає секція шестилопастного купола, вкритого золотими зірками. Кожен архітектурний мотив, введений в інтер'єр, триває по всьому будинку до самої верхньої точки купола. Кожній пілястрі відповідає ребро купола. Завдяки цьому купол нерозривно пов'язаний з усім інтер'єром.

Зараз важко уявити собі, наскільки несподіваним здаватися цей купол сучасникам. До того ж були відомі лише восьмигранні, круглі і овальні в плані куполи. Тут же кожна секція куполу була відповіддю певному криволінійному елементу шестилопастного плану.

Барабан ліхтаря оточений шістьма групами спарених колонок, увінчаних криволінійним карнизом. Над ним піднімається фантастичне вінчання: йде догори спіраль, на яку надіта вінчаюча корона, – повне своєрідності, близьке по духу сучасній скульптурі завершення (рис. 11, 12).

В *Ораторії Філіпа Нері* (1637–1643 рр.) немає неспокійних хвилеподібних ліній, але поверхня фасаду злегка ввігнута. Вся поверхня фасаду оброблена двома ярусами ордерів, пілястри поставлені під кутом і при одному і тому ж освітленні завжди виглядають по-різному, причому бічні пілястри зроблені подвійними, вони немов накладені одна на іншу. Всі конструктивні частини будівлі нічого не несуть, іноді, навпаки, суперечать своїй функції, як антаблемент нижнього ярусу, розірваний трикутними фронтонами вікон. У другому поверсі над балкончиком зроблена побудована за законами перспективи, оброблена кесонами ніша. Середні три прольоти з п'яти увінчані фронтоном складних обрисів. Таким чином, навіть плоскому фасаду Борроміні зумів надати деяку глибину

При реставрації *інтер'єру базилики Сан-Джованні ін Латерано* (1646–1650 рр.) Борроміні довелося мати справу з великим внутрішнім простором, в якому не можна було змінити ні розміри, ні межі. Тому він немов заново одягає античні стіни, використовуючи освітлення для посилення значення світлих площин стін і їх елегантного вбрання, створюючи тим самим враження, що віруючі прикрасили квітами та пальмовим листям церкву в день свята.

Церква Сант-Аньезе-ін-Агоне (святої Агнеси, 1652–1661 рр.) була запроектована Джироламо Райнальдї, але будівництво відбувалося під керівництвом Франческо Борроміні, який суттєво змінив проект. Хрестоподібна в плані церква з восьмигранником в центрі отримала настільки сильно розвинені поперечні апсиди, що весь її підкупольний простір отримав поперечну організацію. Фасад ще сильніше розвинений в ширину, оскільки він приховує додаткові дрібні приміщення, що охоплюють церковний простір. Він також є поєднанням прямих та кривих поверхонь. Вся центральна частина ввігнута і наближена до середохрестя, завдяки чому не тільки купол, але і високий барабан, оточений сильно розкрепованими парними пілястрами, добре видно з вузькою площі. По боках фасаду височать дві дзвіниці, мабуть, данина архітектурним традиціям Ломбардії, батьківщини Борроміні. Але трактування їх абсолютно нове: це просторові, пронизані повітрям ордерні побудови. Борроміні збільшив відстань між дзвіницями, завдяки цьому підкресливши композиційну роль купола. Створений Борроміні таким чином тип купольної церковної споруди з двома дзвіницями отримав широке поширення в західноєвропейській архітектурі XVII–XVIII ст. (рис. 12, 13).

Серед інших архітектурних об'єктів Франческо Борроміні варто відзначити церкви *Сант-Андреа-делла-Валле* (1652) і *Сант-Андреа-делле-Фратте* (1653–1665 рр.).

Завершити реконструкцію церкви Сан-Джованні-деї-Фіорентіні Борроміні не дали. В ній він виконав лише *капелу Фальконьєрі* (1667 р.). Борроміні в черговий раз був звинувачений своїми «колегами-противниками» у культивуванні ексцентричності і в тому,

що дозволяв собі занадто багато вольностей в архітектурі. Це спровокувало у Борроміні тяжку депресію, в наслідок якої він спалив рукописи і малюнки, а потім покінчив з собою.

Пізній етап розвитку італійського бароко

Наприкінці XVII – початку XVIII ст. починається пізній етап розвитку архітектури італійського бароко. Настає час остаточного формування стильових принципів, що розроблялися протягом попереднього періоду. В цей період також переважне місце займає культове зодчество, яке накладає свій відбиток на всю архітектуру в цілому.

Еволюція фасаду, початок якій поклав Віньола в проекті церкви Іль Джезу, йде одночасно за напрямками все більшого композиційного об'єднання архітектурних форм та посилення їх пластичної виразності. Прямі площини змінюються вигнутими, замість колишніх пілястр з'являються напівколони, а потім і колони, які навіть починають відділятися від фасаду, завдяки чому його просторова структура ще більше ускладнюється і збагачується. Всі ці прийоми підсилюють патетичний характер культової архітектури, активізують силу її пластичного впливу.

Серед майстрів пізнього бароко, що працювали в Римі, варто відзначити **Карло Райнальдї** (1611–1691 рр.), сина архітектора Джироламо Райнальдї. Цікавою є побудована майстром *церква Санта Марія ін Кампінеллі* (1665–1667 рр.). Двох'ярусний фасад церкви нагадує церкву Іль-Джезу. Висока, вражаюча фасадна стіна, що «прикриває» основний об'єм споруди, тектонічно побудована на поєднанні двох колонних портиків, які то виступають вперед, то відходять назад. Сильно винесені вперед колони, важкий розкрепований фронтон і складний, розвинений у глиб простір, з боків якого влаштовані поперечні відсіки, що утворюють капели, – головні засоби пластичної розробки фасаду. Ефектно і красиво задумане завершення у вигляді вбудованих один в одного лучкових і трикутних фронтонів.

Серед північноіталійських архітекторів одним з найяскравіших був **Гваріно Гваріні** (1624–1683 рр.) – чернець-театинець, теолог, математик і архітектор; автор ряду книг з архітектури, філософії, фортифікації і математики. Талант Гваріні відрізнявся не меншою своєрідністю, ніж геніальна обдарованість Борроміні; по схильності до мальовничості та напруженості форм він мало не перевершував свого римського побратима. В його творчому наробку є світські споруди, але переважна більшість об'єктів – культові. *Церква Сан Лоренцо в Турині* (1668–1687 рр.), зведена Гваріні для чернечого ордену, до якого він належав, є, мабуть, шедевром майстра. За об'ємно-просторовим рішенням церква Сан-Лоренцо незвичайна: «прихована», «непомітна» зовні, що не має, на відміну від звичних нам храмів, фасаду. Вхід в неї виглядає, як вхід в звичайний будинок, але всередині відвідувача чекає буяння поліхромного мармуру та позолоти і незвичайна геометрія простору. Квадратний план тут ускладнений врізаними в нього криволінійними частинами, овальною апсидою й екседрами по кутах. Купол позбавлений чітких для глядача обрисів; він немов «літає» на 16 з'єднаних попарно і взаємно пересічних арках. Він здається наскрізним завдяки восьми овальним вікнам, що перебувають десь позаду цих арок. Ефекти світлотіні тут абсолютно виняткові. Снопи світла, що переміщаються разом з сонцем, вихоплюють з тіні то одну деталь, то іншу. Загалом світлий інтер'єр завжди має якісь затінені, оповиті сутінками частини з таємничим мерехтінням. Все це відображає містичні настрої церковної і світської верхівки суспільства у цю епоху. Разом з тим, математичний раціоналізм підштовхнув

майстра на милування функціональними конструктивними формами пересічних арок (рис. 14).

Окремою сторінкою розвитку італійського бароко є сицилійське бароко.

Сицилійське бароко – форма барокової архітектури, яка переважала на Сицилії в XVII і XVIII ст. Даний вид характеризується не тільки типовими для бароко криволінійними формами, але й містить всілякі різновиди усміхнених масок, путті і особливу пишність, завдяки чому Сицилія отримала унікальний архітектурний стиль. Сицилійське бароко зобов'язане своєю появою жакхливому землетрусу на острові в 1693 р., слідом за яким послідувало повсюдне відновлення міст і всіх архітектурних будівель. Це дало місцевим архітекторам велику свободу для втілення своїх найрізноманітніших проектів. Основні особливості даного стилю:

- широке застосування масок і путті, які, як правило, притримують балкони або антаблемент;
- балкони прикрашаються кованими залізними балясинами різних складних форм;
- зведення складних зовнішніх сходів;
- будівництво увігнутих або опуклих фасадів;
- будівництво дзвіниці окремо від церкви, врозріз із загальноталійською традицією;
- інкрустація кольоровим мармуром підлог і стін;
- переважно темний (від сірого до чорного) колір фасадів (будівництво з дешевого та доступного матеріалу – вулканічного каменю).

Найяскравіші представники сицилійського бароко – Розаріо Галіарди, Джованні Баттіста Ваккаріні, Стефано Іттар.

Найвидатнішою спорудою **Розаріо Галіарді** (1698–1762 рр.) був *Кафедральний собор Модіки* (1738 р.). **Стефано Іттар** (1724–1790 рр.) уславився завдяки зведенню *Колегіальної базиліки (Санта Марія дель Елемосіна)* в м. Катанія (1768 р.). **Джованні Баттіста Ваккаріні** (1702–1768 рр.) є автором *фасаду Кафедрального собору* в м. Катанія.

Одночасно з розвитком культової архітектури, в період пізнього італійського бароко значного розвитку отримало палацове і садибне будівництво.

Одним з найчудовіших палацових комплексів того часу є мисливський замок *Ступініджі* (з 1729 р.), зведений в околицях Турина для Савойських монархів за проектом **Філіппо Ювара** (1678–1736 рр.)

В основу будівництва замського мисливського замку Ступініджі була покладена ідея створення ансамблю, в якому б ландшафт, парк та будови поєднувалися один з одним за допомогою осей, причому будови знаходились в центрі, тобто в точці їх перетину. Римська школа допомогла архітектору домогтися класичної рівноваги будівлі. Виступивши як майстер модного в ту епоху стилю, Ювара надав просторовій композиції замку істинно барокового розмаху. Замок знаходиться на рівнині і широко розкинув свої крила, що охоплюють три частини головного двору, оточеного службами. Довга алея веде до головних воріт резиденції, за якими простір двору розсовується широким півколом. Потім іде вужча горловина, а за нею знову широкий шестигранний простір, в якому розбиті партери. З боків знаходиться низка корпусів і службових замкнутих двориків, розрахованих на приїзд грандіозної свити монарха.

Чергування просторів замикається парадними приміщеннями палацу: в центрі замкового комплексу, по осі симетрії, знаходиться центральний, еліптичний у плані об'єм. Це великий двоярусний зал, увінчаний куполом і прикрашений з усією пишнотою барокової фантазії. Він відрізнявся розкішною обробкою і багатством матеріалів. Балюстраду центральної частини будівлі прикрашають вази, декоровані скульптурними головами мисливських собак і мисливськими трофеями. Над куполом височіє бронзова фігура оленя роботи скульптора Франческо Ладатте. Добре видна здалеку, вона нагадує про мисливське призначення замку і служить фактично його емблемою.

Від овальної головної будівлі відходять чотири житлових крила, утворюючи косий хрест. Житлові корпуси доповнені бічними прибудовами і флігелями, до яких прокладені доріжки, що ведуть у ліс на полювання (рис. 15).

Центральний купол замку Ступініджі спирається на чотири вільно стоячих опори. Між опорами на середині висоти навколо всього залу проходить галерея.



Рисунок 1 – Церква Іль Джезу



Рисунок 2 – Церква Санта Сусанна



Рисунок 3 – Собор Святого Петра. Сприйняття фасаду і куполу з далекої і близької відстані

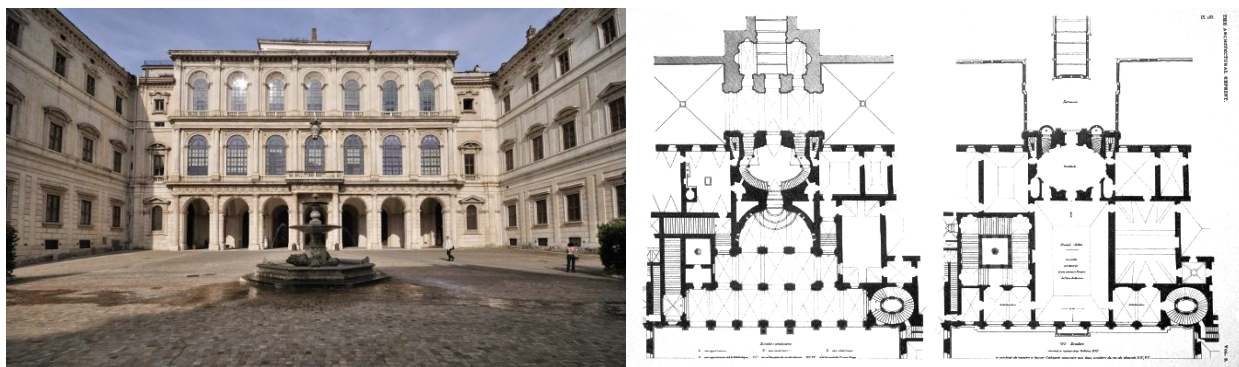


Рисунок 4 – Палаццо Барберіні. Загальний вигляд і креслення планів поверхів



Рисунок 5 – Церкви Сант Андреа аль Квірінале (ліворуч) і Санта Марія дель Ассунсьон (праворуч)

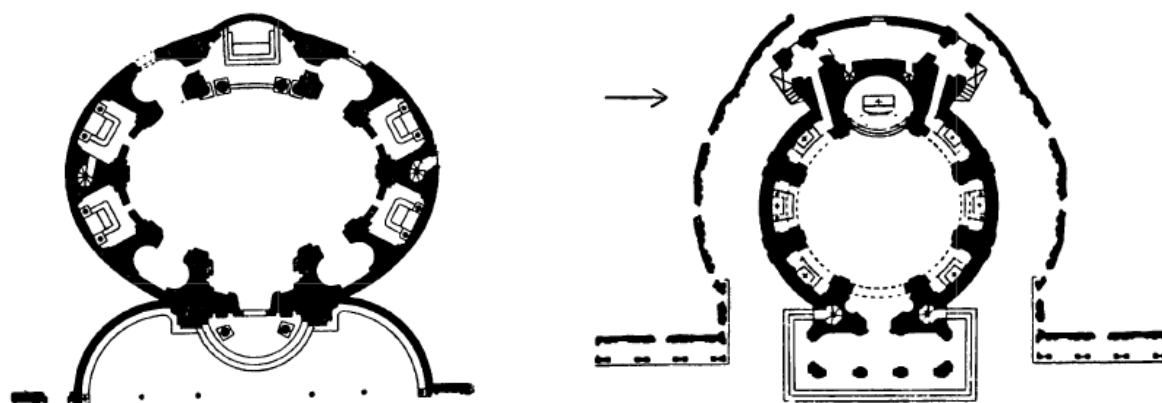


Рисунок 6 – Плани церков Сант Андреа аль Квірінале (ліворуч) і Санта Марія дель Ассунсьон (праворуч)



Рисунок 7 – Колонада Святого Петра. Загальний вигляд



Рисунок 8 – Балдахін Святого Петра



Рисунок 9 – Кафедра Святого Петра

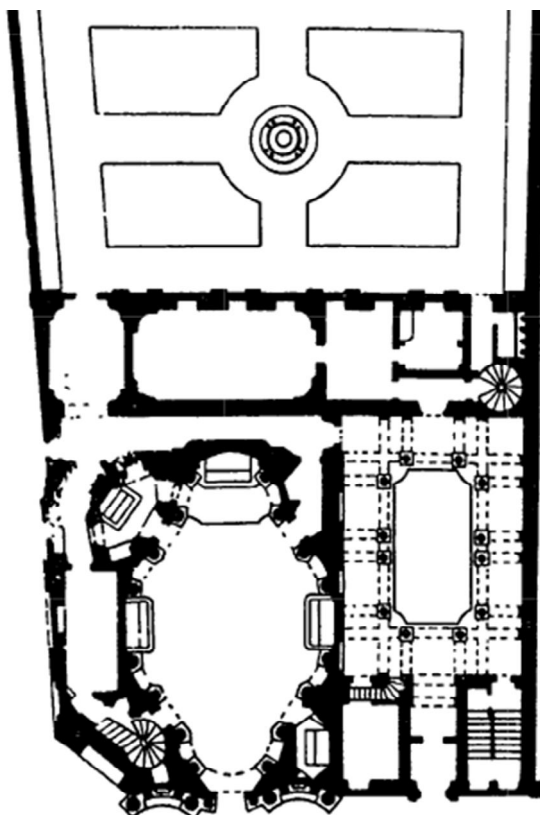


Рисунок 10 – Церква Сан Карло аль Кватро Фонтане: загальний вигляд, інтер'єр та внутрішній двір

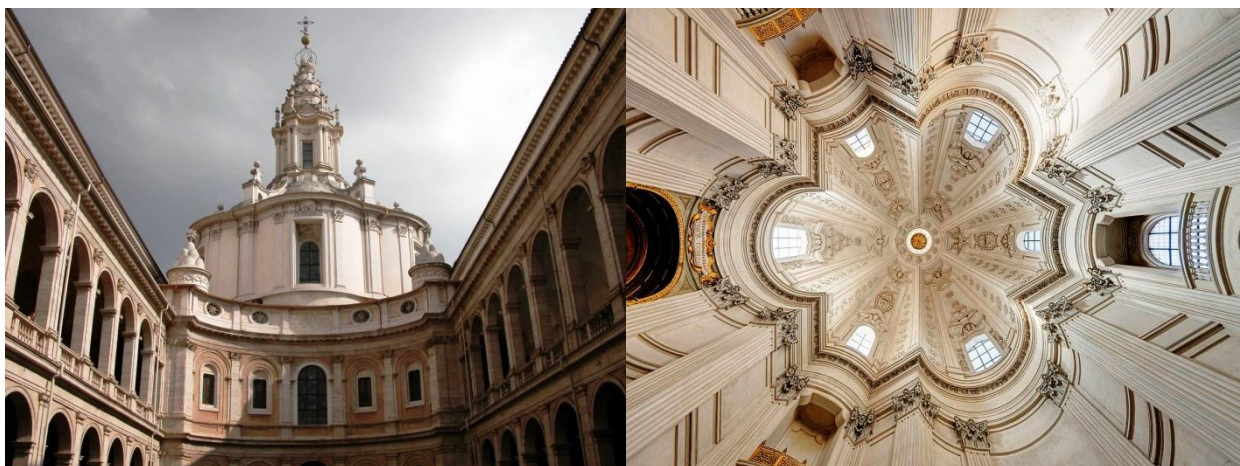


Рисунок 11 – Церква Сант-Іво делла Сapiєнца: загальний вид і купол

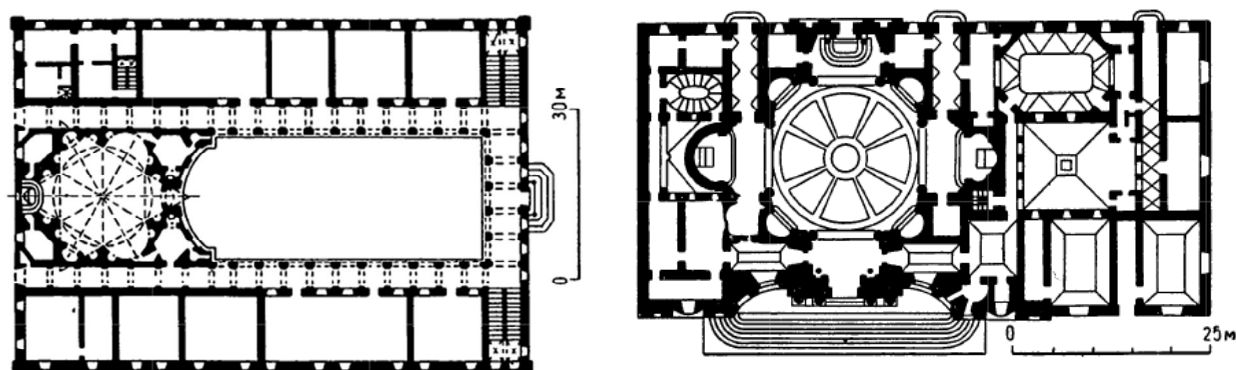


Рисунок 12 – Плани церков Сант-Іво делла Сapiєнца (ліворуч) та Сант Аньєзе ін Агоне (праворуч)



Рисунок 13 – Церква Сант Аньєзе ін Агоне: загальний вид та інтер'єр



Рисунок 14 – Церква Сан Лоренцо в Турині: загальний вид, план та інтер'єр



Рисунок 15 – Замок Ступиніджі: загальний вигляд комплексу

Настінні і стельові розписи на мисливську тематику виконані братами Доменіко і Джузеппе Валеріані з Венеції. Парк прикрашають мисливські скульптури, виконані Джованні Баттіста Бернеро.

Лекція 4 – 5 Містобудування Італії періоду бароко

План лекції

- 1. Містобудівна реконструкція Риму на рубежі XVII–XVIII століть*
- 2. Система римських площ*
- 3. Малі міста-фортеці XVII століття*

Містобудівна реконструкція Риму на рубежі XVII–XVIII століть

Наприкінці XVI ст. папа римський Сикст V задумав проведення широкомасштабної містобудівельної реконструкції Рима. Це було зумовлено тим, що планувальна система Рима більше не задовольняла вимогам розміщення і пересування по місту величезної кількості паломників, що з'їжджалися до католицької столиці з усієї Європи. Оновлення і розширення потребувала велика кількість церков. Головною ж метою було створення презентабельного містобудівельного ансамблю перед головним католицьким храмом – собором Святого Петра, який на той час був оточений хаотичною забудовою.

Реалізацію свого грандіозного задуму Сикст V доручив головному архітектору папської курії – Доменіко Фонтані, який протягом 1585–1590 рр. розробив генеральний план Риму і здійснив велику реконструкцію міста. За проектом Доменіко Фонтани (за іншою версією автором проекту був сам папа Сикст V) була прокладена система прямолінійних вулиць і доріг. Завдяки Фонтані вперше в історії містобудування почали застосовувати так звану трипроменеву систему вулиць. Вулиці (Ріпетта, Корсо і Бабуїно) розходилися від площі дель Пополо, пов'язуючи головний в'їзд до Риму з основними його ансамблями. Прямолінійні вулиці об'єднали найголовніші культові і містобудівельні об'єкти міста, перед якими були створені (чи реконструйовані) площі, на яких встановили обеліски та фонтани.

У 1586 р. Фонтана оформлює площу перед собором святого Петра, прикрашаючи її центр знаменитим давньоєгипетським обеліском. Він же встановив обеліски на площах Сан Джованні ін Латерано (1588 р.) і дель Пополо (1589 р.). Повністю план Фонтани був реалізований вже після його смерті, протягом XVII ст. Таким чином, виявилися закріпленими геометрично і художньо пункти, які стали центрами наступних композиційних побудов, а нові, більш широкі вулиці, стали складовими елементами вуличної мережі в центральній частині сучасного Риму. Цей принцип суттєво вплинув на подальший розвиток всього європейського містобудування (рис. 16).

Система римських площ

В період бароко проблему організації цілісного міського ансамблю вирішують на основі докорінного перепланування частин середньовічного міста з застосуванням симетричних осевих побудов. У містобудівній практиці бароко не тільки споруди і сформований ними простір площі стають об'єктом архітектурної композиції, але і вулиця розглядається як цілісний архітектурний організм, як одна з форм ансамблю. Надаючи вулицям прямолінійних обрисів, відзначаючи їх початок і завершення площами або ефектними архітектурними і скульптурними акцентами, архітектори бароко досягають великого багатства і різноманітності архітектурних мотивів і в той же час створюють планувальну систему, що упорядковує хаотичну забудову середньовічного міста.

Улюбленою формою монумента, призначеного для встановлення на площах і вулицях, в епоху бароко є не статуя, як в епоху Відродження, а обеліск і прикрашений скульптурою фонтан. Динамічна форма обеліска, складні за композицією мас і пластичною різноманітністю форм фонтани цілком відповідали мистецьким завданням бароко. Фонтан організовував простір, фіксував основні осі композиції ансамблю динамікою і різноманітністю своїх скульптурних форм, контрастних з рівною поверхнею площі і відносно спокійними фасадами навколишніх будівель.

Протягом XVII ст. в Римі була проведена містобудівельна реконструкція, внаслідок якої було створено чимало нових та реконструйовано старих площ, організованих із застосуванням вище перерахованих принципів.

Площа Святого Петра (1656–1667 рр.) – грандіозна площа у вигляді двох симетричних півкіл, розбита перед собором Святого Петра в Римі за проектом Джованні Берніні. Проект площі Святого Петра став одним із найуспішніших і новаторських проектів того часу. Фасад собору, зведений Мадерна, не дозволяє бачити собор цілком, так, щоб купол брав участь у загальному сприйнятті. Змушуючи глядача дивитися на західний фасад собору з великої відстані, нова площа дала можливість бачити купол разом з фасадом, в якійсь мірі повернувши будівлі цілісність.

До собору прилягає трапецієвидна площа, яка завдяки системі сходів поєднується з великою овальною площею. Овальну площу обрамляють спроектовані Берніні напівкруглі колонади тосканського ордера, які у поєднанні з собором утворюють символічну форму «ключа святого Петра». Розміри площі дуже великі: овальна частину по великій осі – близько 200 м, а по короткій – 130 м; глибина трапецієподібної частини – 125 м.

Посередині площі ще у 1586 р. Доменіко Фонтана встановив єгипетський обеліск з Геліополя, привезений в Рим імператором Калігулою, який, за переказами, прикрашав цирк Нерона, в якому було страчено апостола Петра. Його висота становить 25,5 м, а разом з постаментом та хрестом на вершині становить 42 м (другий за висотою серед римських обелісків після Латеранського). Від обеліска по бруківці розходяться промені з травертину, влаштовані так, щоб обеліск виконував роль гномона.

На площі знаходяться два фонтани. Один – роботи Альберто да П'яченца (перебудований у 1586 р. Карло Мадерна); другий фонтан Берніні створив по моделі першого, щоб не порушувати гармонію площі, з єдиною різницею: чаша фонтану була розширена і опущена. Висота фонтанів близько 14 м.

У 1930-ті роки Муссоліні проклав з центру Риму на площу широку вулицю Примирення, яка завершила композицію ансамблю (рис 17).

Пьяцца дель Пополо (*Народна площа*) – площа в Римі, на якій з північного боку на час реконструкції були розташовані *Порта дель Пополо* (в'їзні ворота до Риму) і церква *Санта Марія дель Пополо*. Звідси походить і назва площі. В містобудівній реконструкції Риму *пьяцца дель Пополо* відігравала особливу роль, оскільки від якої променями розходяться на південь вулиці *Корсо* (веде на площу Венеції), *Бабуїно* (на площу Іспанії) і *Рипетта* (до мавзолею Августа). Кути між вулицями займають досить схожі за своїм виглядом церкви-пропілеї *Санта-Марія-деї-Міраколі* (1678–1681 рр.) і *Санта-Марія-ін-Монтесанто* (1675–1679 рр.). На північ від *Порта дель Пополо* (у бік Ріміні) йде давня *Фламінієва дорога*, по якій протягом століть прибуває в Рим основна маса подорожніх.

Посередині площі височіє єгипетський обеліск Фламінію (висота обеліска – 24 м, з постаментом та хрестом – 36 м), написи на якому вихваляють діяння фараона Рамзеса II. Цей обеліск був перевезений з Геліополя до Риму за наказом Октавіана Августа у 10 р. до н.е. і протягом століть стояв у Великому цирку, а до північних воріт Риму був перенесений за вказівкою папи Сикста V в 1589 р. і встановлений під керівництвом Фонтани. Враховуючи особливу важливість північних воріт Риму, рішення папи Сикста V встановити обеліск саме тут було частиною глибокої стратегії: обеліск повинен був підкреслити велич Риму. Навколо обеліска архітектор і скульптор Джакомо делла Порта спорудив фонтан: на чотирьох постаментах стоять чаші, прикрашені левами з білого мармуру.

У своєму нинішньому вигляді п'яцца дель Пополо розбив у 1811–1822 рр. архітектор Джузеппе Валадье. Завдяки Наполеоновим сходам він поєднав площу зі схилом пагорба Пінчіо, на якому простягаються сади вілли Боргезе. Стара прямокутна площа перетворилася на елегантний еліпс з балюстрадами і симетричними фонтанами з величними скульптурними групами. Фонтанів на площі два. З одного боку ми бачимо Нептуна в оточенні тритонів, з іншого – богиню Риму. Її оточують символічні фігури річок, а біля ніг богині знаменита Римська вовчиця годує немовлят Ромула і Рема (рис. 18).

П'яцца Навона – римська площа у формі витягнутого з півдня на північ прямокутника, влаштована на місці стадіону Доміціана, однієї з будівель Марсового поля. Колишня арена довго служила римлянам для свят та вистав, карнавалів та турнірів. Забудовувалася в XVII ст. в стилі бароко. На площу виходять дві церкви і кілька палаців. Через свою повну замкнутість площа Навона нагадує овальну залу: вулиці, що вливаються в неї, практично непомітні для глядача.

На площі знаходяться три чудових фонтани, запроектовані Берніні, який безпомилково визначив їх розміри, композицію і розташування. В центрі стоїть знаменитий фонтан Чотирьох річок, виконаний самим Берніні. Він вирішений як основа для єгипетського обеліска. Обеліск Агоналіс виготовлений в епоху Імперії за наказом імператора Доміціана і є копією єгипетських обелісків. За велінням папи Інокентія X в 1651 р. обеліск відшукали серед руїн Цирку Максенція і встановили на площі. Він має висоту 16,5 м, а з фонтаном, базаментом і голубом на вершині його висота досягає 30 метрів. Берніні оточив обеліск чотирма символічними фігурами. Статуї божеств, що сидять на скелі, символізують Ніл, Ганг, Дунай і Ла Плата, найбільші ріки Африки, Азії, Європи і Америки (у той час Амазонка була ще не відома). На вершині обеліска Берніні помістив голуба з оливковою гілкою – символ сім'ї Памфілі (папи Інокентія X).

Два бічних фонтана зводив Джакомо делла Порта. Фонтан Мавра, що знаходиться в південній частині, спочатку був без фігур, пізніше фігуру Мавра зробив Берніні. У північній частині площі знаходиться фонтан Тритона з фігурами Нептуна, що відносять до XIX ст. Ескіз Нептуна також приписується Берніні (рис. 19).

Площа Іспанії одержала свою назву завдяки розташованому на ній іспанському посольству. Вона являє собою 2 нерівних трикутника. У південній частині площі з 1620 р. знаходиться палац Іспанії, перед яким стоїть «колона Непорочного зачаття» або «Маріїнська колона», зведена в 1854 році в честь проголошення догми про непорочне зачаття. У північній частині площі знаходяться *Іспанські сходи* (1723–1726 рр.). Складаються сходи зі 138

сходинок, які ведуть з Іспанській площі до розташованої на вершині пагорба Пінчо церкви Трініті деї Монті (Пресвятої Трійці на горі).

Покровителями церкви Трініті деї Монті були королі Франції, а на Іспанській площі знаходилося представництво королів Іспанії. Французький дипломат Етьєн Геффьє вважав, що необхідно повзати ці дві точки сходами, і в своєму заповіті залишив 20 тисяч скудо на виконання цього колосального проекту. Почувши про заповіт Геффьє, у справу втрутився французький кардинал Мазаріні, який зажадав поставити на вершині сходів кінну статую короля Людовика XIV. Римський папа образився на цю пропозицію, і проект Іспанських сходів був покладений під сукно до самої смерті французького короля в 1714 р. У 1717 р. нарешті був проведений конкурс, який виграли архітектори Алессандро Спеккі і Франческо де Санктіс.

Втілення архітектурного проекту розпочали вже в 1723 р., витративши чимало часу на те, щоб спланувати землю пагорба, зміцнити площу і провести інші підготовчі роботи. В результаті Іспанські сходи отримала широкий центральний сегмент, обрамлений двома більш вузькими. Ближче до вершини пагорба влаштовано оглядовий майданчик, потрапити на який можна по двом бічним прольотам у формі півмісяців. З боків сходи були обмежені кам'яними бортиками в стилі італійського бароко. Від статуї короля відмовилися: над Іспанською сходами піднімається побудована в 1495 р. церква Трініта-деї-Монті, перед якою, по осі сходів, стоїть обеліск Саллюстія. Він належить до історичного періоду Імперії і є імітацією древніх єгипетських обелісків. Обеліск був знайдений в Садах Саллюстія. За велінням папи Пія VI обеліск перенесений та встановлений згідно з проектом архітектора Джованні Антінорі в 1789 році. Висота обеліска 14 м, але з базаментом і хрестом на вершині досягає 30 м.

Біля підніжжя сходів розташований фонтан «Баркачча» у вигляді човна (1627–1629 рр.). Цей фонтан – твір знаменитих архітекторів П'єтро і Джованні Лоренцо Берніні. Вважається, що ідея фонтану, який зображує потопаючий човен, прийшла після великої повені на Різдво 1598 р., коли поблизу, біля пагорба Пінчо, в Тібрі затонула баржа. Поширена версія про те, що Берніні навмисне «втопив» фонтан, тобто помістив нагнітач дуже низько, для того щоб він не перекривав сходинок Іспанських сходів, невірна, бо фонтан з'явився тут на ціле століття раніше сходів (рис. 22).

Площа Барберіні розташована між Квиринальським пагорбом і Садами Саллюстія. Сучасну назву площа отримала в 1625 р. після будівництва Палаццо Барберіні на південь від площі. Спочатку вхід у палац розташовувався в південно-східній частині площі. Однак він був знесений в XIX столітті при будівництві нової дороги. Тепер вхід в палаццо знаходиться на прилеглій вулиці Чотирьох фонтанів. У 1632–1822 рр. на площі височів античний обеліск, який пізніше був перенесений на Віллу Медичі.

У центрі площі розташований фонтан Тритона, створений в 1642 р. Лоренцо Берніні за замовленням папи Урбана VIII (Барберіні) незабаром після завершення будівництва палаццо. На цій же площі, на розі з Віа Вітторіо-Венето, знаходиться інша робота Берніні – Фонтан Бджіл, створений в 1644 р. На гербі родини Барберіні зображена бджола як символ родини, працьовитості та вміння. Фонтан являє собою розкриту раковину, нижня стулка якої наповнена водою, а на верхній написане ім'я замовника – папи Урбана VIII, вихідця з сім'ї Барберіні. Між стулками три бджоли пускають кришталеві струмені води (рис. 21).

Площа Мінерви розташована поруч з Пантеоном. Назва площі походить від храму, побудованого за замовленням Гнея Помпея і присвяченого богині мудрості Мінерві, на місці якого тепер знаходиться церква Санта-Марія-Мінерва. У центрі площі в 1667 р. був встановлений монумент роботи Берніні у вигляді слона з обеліском на спині (проект Берніні, скульптор Ерколе Феррата). Обеліс перенесений з колишнього храму Ісиди. Він є найменшим єгипетським обеліском Риму: його висота всього 5,5 м, але з базаментом, слоником і хрестом на вершині сягає 12,7 м. Місцеві жителі називають цю скульптурну композицію «il pulcin della Minerva» (порося Мінерви), бо слон дуже нагадує порося (рис. 23).

Комплекс чотирьох фонтанів – це маленька площа на перехресті вулиць Кватро Фонтане і Квірінале. Звідси, завдяки унікальному містобудівельному задуму папи Сикста V, одночасно видно три обеліска – біля церков Санта Марія Маджоре, Трінтіта деї Монті і на площі Квірінале. Фонтани створені в 1588–1593 рр. і символізують річки Тібр (символ Риму), Арно (символ Флоренції), а також богиню Юнону (символ жіночої сили) і богиню Діану (символ непорочності). Над ними працювали два відомих скульптора того часу – Доменіко Фонтана (фонтани річок Тібр, Арно і богині Юнони) і Пьетро да Картона (фонтан богині Діани) (рис. 21).

Латеранська площа – площа біля однойменних палацу і базиліки. Встановлений на ній Латеранський обеліск є найдавнішим та найвищим обеліском Риму. Обеліск датується другою половиною XV ст. до н. е., висота його перевищує 32 м, а з базаментом і хрестом на вершині висота обеліска досягає 45,70 м. Він привезений з Єгипту в Рим у 357 р. за велінням імператора Констанція II і був встановлений у центральній частині Великого Цирку, де вже більше трьох століть красувався обеліск Фламнія. У 1587 році обеліск відкопали, але він виявився розколотий на три частини. Відреставрувати і перенести обеліск з Великого Цирку Папа Сикст V доручив архітектору Доменіко Фонтана. Вважається, що вибір саме цього обеліска був обдуманим рішенням: оскільки Латеранський собор (собор святого Іоанна Хрестителя) є місцем знаходження папського трону і кафедри римського єпископа, то в католицькому світі цей собор стоїть вище за інших, а Латеранський обеліск є найбільшим обеліском Риму (рис. 25).

Квіринальська площа – площа перед палацом Президента Італійської Республіки на однойменному пагорбі міста Риму. На площі встановлено обеліск, який є частиною скульптурної групи фонтану Діоскурів. Раніше обеліск прикрашав вхід в Мавзолей імператора Августа і був знайдений у 1527 р. Оскільки на обеліску немає ієрогліфів, вважається, що він є імітацією давньоєгипетських обелісків. За велінням папи Пія VI в 1786 р. обеліск був включений у скульптурний ансамбль Діоскурів (за проектом архітектора Джованні Антінорі). Висота обеліска 14,7 м, з базаментом вона досягає 29 м (рис. 24).

Грандіозна мармурова скульптурна група Діоскурів була знайдена при розкопках Терм імператора Костянтина. Скульптурна група складається з двох фігур юнаків, Поллукса і Кастора, що стримують своїх коней. Згідно з міфом, Діоскури були братами-близнюками, народженими Ледою від Зевса в образі лебедя. Для народжених від Бога і земної жінки діяв божественний закон: одному з них була уготована доля бути смертним, ним став Кастор. Одного разу Кастор був смертельно поранений в бою і Поллукс заблагав до батька з проханням не розлучати його з братом, на що Зевс дав їм право жити один день на світлому

Олімпі разом з богами, а інший блукати в царстві Аїда. За іншою легендою, Зевс дозволив їм перетворитися на зірки і, оскільки вони були нерозлучними, стали сузір'ям Близнюків.

Малі міста-фортеці XVII століття

Містобудівні ідеї Ренесансу, що отримали своє вираження в трактатах і утопічних проектах «ідеальних міст» XV і XVI ст., були реалізовані лише в небагатьох, хоча й надзвичайно важливих проектах італійських міст XVII ст.

Один з яскравих прикладів – Пальманова – місто-фортеця з населенням близько 5400 чоловік, розташоване на північному сході країни приблизно в 25 км на південь від Удіне, що було закладений в кінці XVI ст., 1593 р., і повністю добудоване на початку XVII ст. при безпосередній підтримці уряду Венеціанської республіки. Автором проекту міста-фортеці став відомий італійський архітектор Вінченцо Скамоцци.

Пальманова повинна була стати зразком міста-фортеці згідно останнім військовим досягненням XVI – XVII ст.: фортеця була забезпечена двома кільцями фортифікаційних укріплень з куртинами, земляними валами, ровами та рavelінами. До міста, оточеного глибоким ровом, можна було потрапити через одні з трьох охоронюваних воріт. А форма дев'ятикутної зірки була утворена так, щоб будь-який з дев'яти «кутів» міг в разі атаки отримати підтримку та допомогу від сусіднього «кута». Саме тому довжина межі кожного променя в точності відповідає дальності стрільби середньовічних гармат. Задумане як досконала військова машина, місто було оснащений всім асортиментом наявної тоді зброї.

Всередині місто складається з трьох кілець-рівнів. Головна міська площа, Пьяцца Гранде, має форму правильного шестикутника, у центрі якого на п'єдесталі з істринського каменю піднімається штандарт – беззмінний свідок і символ міцності та її історії міста. До площі виходять шість радіальних вулиць і всі основні будівлі як цивільного, так і військового призначення: палац губернатора, будинок парафіяльного священика, ломбард, військовий госпіталь і т. д.



Рисунок 16 – Регулярні вулиці Риму за планом Фонтани

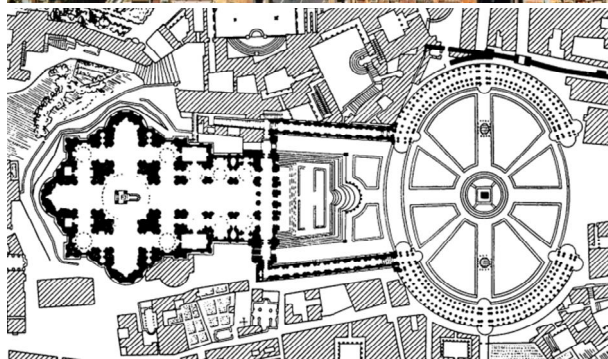


Рисунок 17 – Площа Святого Петра: загальний вид, план та панорама



Рисунок 18 – Пьяцца дель Пополо: загальний вид з різних ракурсів



Рисунок 19 – Пьяцца Навона: загальний вигляд і фонтани



Рисунок 20 – Фонтани площі Барберіні: «Тритон» (ліворуч) і «Фонтан бджіл» (праворуч)



Рисунок 21 – Комплекс Чотирьох Фонтанів

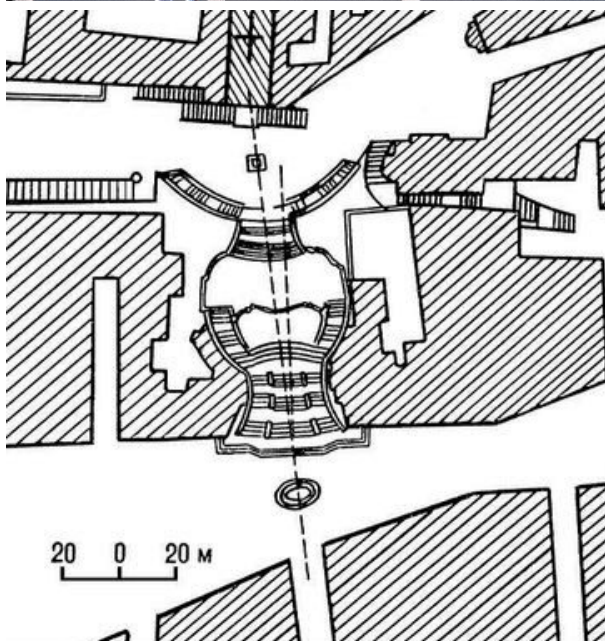


Рисунок 22 – Ансамбль Іспанських сходів та площі Іспанії з фонтаном Баркачча: види і план



Рисунок 23 – Площа Мінерви



Рисунок 24 – Квиринальська площа



Рисунок 25 – Латеранська площа



Рисунок 26 – Місто Пальманова



На цю ж площу звернений фасад Кафедрального собору – дивного зразка венеціанської архітектури, що будувався в перші роки XVII ст., можливо, за проектом того ж Скамоцци (рис. 26).

Лекція 6 Мистецтво бароко в Італії. Творчість Берніні - скульптора

План лекції

1. Ранній період творчості Берніні - скульптора. Міфологічна тематика
2. Жанр скульптурного портрету
3. Нові композиційні рішення скульптурного оформлення надгробків
4. Скульптурні образи святих

Ранній період творчості Берніні - скульптора. Міфологічна тематика

Берніні був видатним скульптором свого часу. Бурхлива динаміка і підвищена експресивність в органічному поєднанні з конкретними спостереженнями, досконалість пластичного моделювання, динамізм і експресивність образів, часом натуралістичні подробиці (характерні риси бароко), знайшли в його творчості закінчене вираження.

Будучи сином відомого в свій час скульптора П'єтро Берніні, Лоренцо почав займатися ваянням ще в дитинстві. У 1606 р, у віці восьми років, він супроводжував свого батька в Рим, де той брав участь у кількох великих проектах. Там на талановитого хлопчика

звернули увагу художник Аннібале Карраччі і папа Павло V, і незабаром він знайшов покровителя – кардинала Шіпіоне Боргезе. Самостійно працювати як скульптор Берніні почав з 1615 р., тобто з 17 років.

До ранніх (близько 1617–1620 рр.) скульптурних робіт Берніні належать: *«Коза Амалфея з немовлям Зевсом і юним сатиром»*, *«Проклята душа»*, *«Блаженна душа»*, *«Погруддя Павла V»*. Слідом за цим він кілька років (1619–1625 рр.) провів за створенням чотирьох великих мармурових скульптур, які замовив йому для саду при своєму палаці кардинал Боргезе. Для кожної статуї Берніні особисто обирав місце в парку, враховуючи умови її огляду з різних ракурсів і при різному освітленні. Першою була розроблена скульптурна група *«Еней, Анхіз і Асканій»* (1619 р.). Це скульптурна оповідь про те, як Еней разом зі своїм старим батьком Анхізом і маленьким сином Асканієм покидає палаючу Трою. У ній Берніні майстерно показав анатомічні особливості людського тіла в різному віці.

Скульптурна група *«Викрадення Прозерпіни»* (1621–1622 р.) – це два античних образи: Плутона і Прозерпіни, дочки богині родючості Церери, яку Плутон викрав, що б зробити дружиною. Цей архаїчний сюжет, який використовував Берніні, в черговий раз підкреслює ставлення майстрів бароко до античності. Скульптура вирішена дуже багатозначно, Берніні використовував живі, навіть філософські прийоми для того, щоб показати божественне начало Плутона, його велич і міць, а також незахищеність і відкритість Прозерпіни. Прозерпіна, на противагу потужній фігурі Плутона, значно менше в розмірах, що підкреслює марність її зусиль втекти від свого переслідувача (рис. 27).

В основі скульптурної композиції *«Аполлон і Дафна»* (1622–1625 рр.) лежить давньоримський сюжет поета Овідія *«Метаморфози»*. Бог Аполлон переслідує німфу Дафну, яка прагнула зберегти свою цнотливість. В момент, коли Аполлон все ж наздогнав її, сталося диво: боги вкрили її від очей Аполлона і вона стала лавровим деревом. Вражений цим, Аполлон вирішив вшанувати її пам'ять, і на її честь переможців різних змагань стали увінчувати лавровим вінком (рис. 28).

Роботи Берніні, навіть виконані на поширені сюжети, дуже відрізнялися від усього, створеного раніше. Таким є його *«Давид»* (1623–1624 рр.), ще одна зі статуй для саду Боргезе. Біблійна легенда малює образ сміливого юнака, який простою зброєю пастуха, каменем, пущеним з праці, убив грізного ворога, велетня Голіафа. Мистецтво епохи Відродження неодноразово зверталася до цього сюжету. Створені в XV ст. статуї Давида зображували його переможцем. У Берніні образ Давида звучить інакше, ніж у Донателло, Вероккіо або Мікеланджело. Берніні при вирішенні цієї теми знайшов новий ключ: дія, рух, душевне напруження; він обрав самий момент боротьби. Він зобразив Давида в той момент, коли всі його сили і почуття зібрані для вирішального удару; насупивши брови, міцно закусивши губи, він нахилився і відкинувся в бік: Давид цілиться в свого супротивника, спрямувавши на нього напружений, сповнений ненависті погляд. Його тонкі губи вперто стулені, маленькі очі зло звузилися, фігура гранично динамічна, тіло майже обернуто навколо своєї осі. *«Давид»* – це войовничий плебей, бунтар; в ньому немає ясності і простоти скульптур кватраченто, класичної гармонії Високого Ренесансу. Замість героїзму – драматизм, замість піднесеного узагальнення – гострота конкретної характеристики, замість суворої врівноваженості – бурхлива динаміка. Ця робота Берніні цілком належить бароко (рис. 29).

Жанр скульптурного портрету

Берніні як скульптор дуже швидко отримав загальне визнання свого таланту. Особливо підкреслював своє захоплення його мистецтвом папа Урбан VIII, при дворі якого Берніні зайняв почесне становище.

XVII ст. породило новий характерний тип портрета, і Берніні в цьому, здавалося б, камерному виді мистецтва, також проявив себе з великою повнотою. Берніні здобув популярність в Європі як один з найкращих майстрів мармурового портрета і почав отримувати замовлення навіть за межами Риму. Ранні портрети Берніні, вражають передусім реалізмом, підкупають жвавистію виразів, неймовірною передачею фактури тканин, шкіри, волосся і т. д. На зрілому етапі творчості, не відмовляючись від конкретності деталей, скульптор працює головним чином над створенням узагальненого образу видатної людини – аристократа, володаря.

До нового типу парадного скульптурного портрета належать: *«Бюст папи Урбана VIII»* (1630-ті рр.), *«Бюст кардинала Шініоне Боргезе»* (1632), *«Бюст папи Олександра VII»* (1655–1667 рр.), *«Бюст кардинала Рішельє»* (1640 – 1641), *«Бюст Людовика XIV»* (1665) та багато інших робіт.

Нові композиційні рішення скульптурного оформлення надгробків

Берніні був справжнім новатором скульптури. Це виявилось навіть у такій нетрадиційній сфері як скульптурне оформлення надгробків. Берніні створив нову композиційну схему організації надгробку римських пап, яка включала скульптурний портрет самого папи і образи святих чи алегоричних фігур.

«Надгробок папи Урбана VIII» (1630-ті рр.–1646 р.) – одна з перших робіт у цьому жанрі. Протягом довгих років працював Берніні над цим грандіозним надгробком папи, замовленим, всупереч звичаю, самим Урбаном. Цей пам'ятник, який прославляє і оспівує папу, являє собою групу, поєднану на основі яскравих контрастів: бронзова статуя Урбана виблискує позолотою; біля її підніжжя, біля темного мармурового саркофага, стоять яскраво-білі мармурові статуї чеснот, зображені в рухливих, виразних позах; цоколь складають дві строкаті мармурові брили (рис. 30).

«Надгробок папи Олександра VII» (1678 р.) – це велика скульптурна група, яка включає в себе самого Олександра, чотири жіночі фігури, що зображують чесноти, властиві покійному при житті, і Смерть з пісочним годинником у руках. Цей монумент став вершиною європейського похоронного мистецтва, творчу винахідливість якого наступні майстри не могли навіть сподіватися перевершити.

Скульптурні образи святих

До творчої спадщини Берніні належить багато статуй святих. Серед них сповнений барокової експресії *«Святий Лонгін»*, розміщений в колоні собору Святого Петра (1638 р.), суворі і величній фігурі апостолів перед входом до собору – *«Святий Петро»* з ключем від Раю в руках і *«Святий Павло»* з мечем як заступник християнства (обидві – 1650-ті рр.).

Шедевральними вважають 10 фігур ангелів, якими Берніні прикрасив римський *«Міст святого Ангела»* (1669 р.). Ангели, складки одягу яких ніби тріпочуть від вітру, зображують «Страсті Христови»: вони тримають в руках хрест, терновий вінок, спис, гвіздки, батіг та інші інструменти казні і знущання.

Разом з учнями своєї школи Берніні прикрасив статуями святих і церковнослужителів колонаду і собор Святого Петра.

«Екстаз святої Терези» (1645–1651 рр.) – улюблений твір скульптора, який Берніні виконав на замовлення приватної особи – кардинала Корнаро. Скульптура розміщена в капелі Корнаро (святої Терези) у римській церкві Санта Марія делла Вітторія. Свята Тереза Авільська – історичний персонаж: черниця, яка жила в Іспанії у другій половині XVI ст. В своїх листах, яких вона написала безліч, Тереза описує пристрасні душевні пориви, екстатичний стан, хворобливі видіння, що вражають її під час молитви (Тереза страждала на епілепсію). Мармурова група у вівтарі каплиці святої Терези в точності ілюструє один з листів черниці. У ньому вона описує видіння, що приголомшило її в момент релігійного екстазу: їй здається, що прекрасний ангел пронизує їй серце золотою стрілою з вогненним вістрям; біль, який вона відчуває, змішується з найбільшою насолодою. Берніні зобразив Терезу знемагаючої від потрясіння, втрачаючою свідомість, із закинutoю головою, з опущеними повіками і відкритим ротом, безсило опущеними руками – усіма рисами, що виражають пристрасність і знемогу. Складки її широкого чернечого вбрання, ламаючись і звиваючись у всіх напрямках, самою динамікою своїх обрисів викликають уявлення про сум’яття, що вирує в душі Терези. При цьому сюжеті ангела дуже складно відрізнити від амура, і це надає переконливість екстазу, робить його відчутним.

Дві фігури розташовані на легкій хмарі і освітлені (з невидимого вікна зверху) таким чином, що вони, у своїй блискучій близькі, здаються нам майже безтілесними. Глядач немов стає свідком видіння. Для створення повноти ілюзії Берніні навіть вбудовує «глядацький зал» для своєї «сцени»: по краях капели знаходяться балкони, які нагадують театральні ложі. В них знаходяться мармурові фігури, що зображують членів сім’ї Корнаро, які також стають свідками екстазу.

При всій насиченості духом часу ця мармурова група, будь вона ізольованим твором скульптури, не могла б повністю висловити все, до чого прагнув майстер. Емоційний вплив капели, цілком обробленою за задумом Берніні, залежить від вирішення всього ансамблю в цілому. Мармурова група поміщена на підніжжі з сірих хмар, на тлі яскраво виблискуючих металевих променів; архітектурне обрамлення вівтаря, що складається з пучків колон, які підтримують рваний фронтон, тривожне і урочисте водночас; стіни капели облицьовані кольоровим мармуром і оніксом ніжних відтінків. Скульптор немов фокусує увагу глядача за рахунок навколишнього простору (рис. 31).

Берніні володів здатністю не тільки зобразити драматичне оповідання з персонажами, які відчувають сильні переживання, але і організувати масштабні скульптурні проекти, що передають непідробну велич. Його талант простягався далеко за межі скульптури: він виявляв увагу до оточення, в якому знаходитиметься його робота, володів умінням об’єднати скульптуру, живопис і архітектуру в єдине концептуальне та візуальне ціле.



Рисунок 27 – Викрадення Прозерпіни



Рисунок 28 – Аполлон і Дафна



Рисунок 29 – Давид



Рисунок 30 – Надгробок папи Урбана VIII



Рисунок 31 – Екстаз святої Терези

Майстерність Берніні в обробці мармуру затьмарила інших скульпторів свого покоління, у тому числі його суперників, Франсуа Дюкенуа і Алессандро Альгарді, і зробило його гідним наступником Мікеланджело.

Лекція 7 – 8 Мистецтво бароко в Італії. Живопис

План лекції

2. *Творчість Караваджо*
3. *«Академічний» живопис бароко*
4. *Декоративний живопис бароко*

Творчість Караваджо

Мікеланджело Мерізі да Караваджо (1571–1610 рр.) – італійський художник, реформатор європейської живопису XVII ст., засновник реалізму в живописі, один з найбільших майстрів бароко. Одним з перших застосував манеру письма «кьяроскуро» – різке протиставлення світла і тіні. Караваджо працював за незвичною для його часу схемою: не виявлено жодного малюнка або ескізу, художник свої складні композиції відразу реалізовував на полотні. Реалістичність його живопису, контрасти світла і тіні, динамічні побудови багатофігурних композицій вплинули на весь європейський живопис XVII і наступних ст. Провідні італійські, іспанські та французькі художники працювали «в стилі Караваджо». Займатися живописом Караваджо почав дуже рано. У 1584 р. в Мілані Мікеланджело Мерізі приходить у майстерню Петерцано, що вважався учнем Тиціана. У той час у художньому світі Італії панував маньєризм, але в Мілані були сильні позиції ломбардського реалізму. Перші роботи художника, написані в Мілані (жанрові сцени та портрети), до наших днів не дійшли.

Вже з кінця 1580-х рр. життя запального за характером Мерізі супроводжується скандалами, бійками і ув'язненнями, які будуть супроводжувати його все життя. Восени 1591 р. він змушений тікати з Мілана після сварки за картковою грою, що завершилася вбивством. Заїхавши спочатку у Венецію, він направляється в Рим. У столиці, за звичаєм італійських художників того часу, він отримує прізвище, пов'язане з місцем народження. Так Мікеланджело Мерізі став Караваджо.

У 1593 р. Караваджо поступає в майстерню Чезаре д'Арпіно. До цього періоду належить картина «Юнак з кошиком фруктів» (1593–1594 рр.), на якій зображений Маріо Мінніті, що згодом став його учнем і моделлю для багатьох картин.

У тому ж 1593 р. Караваджо захворів римською лихоманкою (одна з назв малярії) і шість місяців він перебував у госпіталі на межі життя і смерті. Можливо, під враженням від хвороби він створює картину «Хворий Вакх» (1593 р.) – перший свій автопортрет (рис. 32).

Перші багатофігурні картини, створені Караваджо – це «Шулери» (1594 р.) (рис. 33) і «Ворожка» (1594 р.). В цих роботах він виступає як сміливий новатор, який кинув виклик головним художнім напрямкам тієї епохи – маньєризму і академізму, протиставивши їм суворий реалізм і демократизм свого мистецтва. Герой Караваджо – людина з вуличного натовпу, – римський підліток або юнак, наділений грубуватою чуттєвою красою і природністю бездумно-життєрадісного буття; герой Караваджо постає то в ролі вуличного торговця, музиканта, простодушного чепуруна, що слухає лукаву циганку, то в зовнішності і з атрибутами античного бога. Ці жанрові по своїй суті персонажі, залиті яскравим світлом, впритул присунуті до глядача, зображені з підкресленою монументальністю і пластичною відчутністю.

Восени 1594 р. Караваджо починає працювати на кардинала Франческо дель Монте і перебирається на його віллу Мадама. Цей період життя виявився досить плідним для Караваджо.

На картині «Музиканти» (1595 р.) в центрі зображено Маріо Мінніті, а поруч художник розмістив себе з різком. В образі Амура з виноградом деякі дослідники вбачають еротичний натяк на відносини з Мінніті. Розгорнуту до глядача партитуру прочитати неможливо. На картині «Лютняр» (1596) партитуру прочитати виявилось нескладно, це мадригал Якоба Аркадельта «Ви знаєте, що я люблю вас». Кому адресовано послання, невідомо. А моделлю для картини знову став Мінніті. Він же зображений на картині «Вакх» (1596 р.).

До багатьох своїх картин Караваджо вводив елементи натюрморту, і згодом написав перший натюрморт в історії італійського живопису – це «Кошик з фруктами» (1596 р.).

Справжню славу Караваджо принесли картини на біблійні сюжети.

«Каяття Марії Магдалини» (1597 р.) – перший жіночий образ у творчості Караваджо, що показує здатність художника на глибоке і поетично значне трактування образу.

Новаторською за виконанням є картина «Відпочинок на шляху до Єгипту» (1597 р.). Головне достоїнство картини – майстерно відтворене світло-повітряне середовище, яке створює атмосферу поетичності і спокою, доповнювану скромним пейзажем, написаним під явним впливом спогадів про рідну Ломбардію з її очеретом, осокою у водній гладі, сріблястими тополями на тлі пагорбів та вечірнього сизого неба.

Завдяки роботам на релігійну тематику Караваджо став знаменитим. Він покидає віллу Мадама і повертається в Рим.

В 1599 р. з Караваджо був укладений контракт на оформлення церкви Сан Луїджі деї Франчезі сценами з життя святого Матвія. Першим твором циклу було *«Покликання апостола Матвія»* (1600 р.). Караваджо зобразив жанрову сцену з участю митаря Левія, старого і трьох охоронців, продемонструвавши своє мистецтво в застосуванні кьяроскуро (контрасту світла і тіні). Художник вибудував емоційно сильну драматургію великої події – вторгнення світла Істини в самі низи життя. Світло, що проникає в темне приміщення слідом за Христом і святим Петром, висвічує фігури людей, що зібралися навколо столу, і одночасно підкреслює чудовий характер явлення Христа і святого Петра, його реальність і одночасно ірреальність, вихоплюючи з темряви лише частину профілю Ісуса, тонку кисть його простягнутої руки, жовтий плащ святого Петра, в той час як фігури їх смутно проступають з тіні (рис. 34). Христос закликає Левія жестом, схожим на жест Бога у *«Створенні Адама»* Мікеланджело. Рентгенограма показала, що художник багато разів переробляв картину, спочатку Христос перебував у центрі.

На відміну від інших картин, зосереджених у приватних зібраннях, ці твори Караваджо побачив весь Рим. До художника прийшла слава. Замовники залишилися задоволені і Караваджо було доручено виконати центральний образ для вівтаря – картину *«Святий Матвій і ангел»* (1602 р.), яка у першому варіанті не влаштувала замовників, бо святий Матвій був написаний в образі простого селянина. Другий варіант *«Святого Матвія і ангела»* був схвалений.

Схожі історії вийшли і з іншими замовленнями церков. У 1600 було оформлене замовлення церкви Санта-Марія дель Пополо на *«Розп'яття апостола Петра»* (1600 р.) і *«Навернення Савла»* (1601 р.). Духовенство відхилило перші варіанти картин і прийняло лише другі. Картина *«Навернення Савла»* стала найбільшою віхою тогочасного мистецтва, і не лише завдяки своєму потужному реалізму, а швидше завдяки новій революційній композиційній мові та стилю. Караваджо дійсно виявився першим, хто поглянув на життя відкритими очима, вільними від обмежень світської культурної та художньої традиції. Кінь на картині зображений в дусі імпресіонізму XIX ст. (рис. 35).

У 1601 р. Караваджо зняв власну майстерню. В цей час Караваджо створює багато картин на релігійні теми, серед яких найхарактернішою є *«Положення в труну»* (1603 р.), виконана на замовлення церкви Кьеза Нуово, але відкинута церковниками. Вони не зрозуміли, що Караваджо створив шедевр, який будуть копіювати багато художників від Рубенса до Сезанна. За своєю динамікою і експресією, неймовірними світлотіньовими контрастами ця робота може вважатися однією з найкращих у світовому живописі (рис. 36).

Створення шедеврів у Караваджо супроводжувалося розгульним життям, сутичками та бійками, штрафами і арештами. Він звинувачувався в тому, що поранив шпагою людину, яка погано відгукнулася про його картини, в тому, що написав образливі вірші про живописця Бальоне, у побитті нотаріуса Пасквалоне, у бійці в таверні. Кожен раз із в'язниці його рятували кардинали і колекціонер Джустіньяні, які були шанувальниками його творчості.

У 1606 р. суперечка на майданчику для гри в м'яч переросла в бійку, в ході якої був убитий Рануччо Томассон. У вбивстві звинуватили Караваджо. Павло V оголосив художника

«поза законом», його тепер могла убити будь-яка людина, і навіть отримати за це винагороду.

Караваджо переховувався, але продовжував писати. Картина *«Мадонна з чотками»* (1607 р.) є зразком складної і динамічної багатофігурної композиції, яка передає душевний неспокій персонажів.

В цей період стиль картин Караваджо став похмурим: в картині *«Бичування Христа»* (1607 р.) переважають темні кольори, лише невеликі фрагменти вихоплюються яскравими променями світла, а у виразі обличчя Христа сконцентровані неймовірні страждання, які, мабуть, переживав на той час і сам вигнанець-художник (рис. 37).

На картині *«Давид з головою Голіафа»* (1607–1610 рр.) в образі Голіафа художник зобразив себе. Таку символічну картину він возив з собою у вигнанні і постійно підправляв.

У 1610 р. кардинал Гонзага почав вести з папою Павлом V переговори про помилування Караваджо. Дізнавшись про це, художник вирішив перебратися ближче до Риму і чекати офіційного помилування. Він найняв фелюгу і відплив з Неаполя. Подальші події покриті таємницею. За відомостями з листування папського нунція Джентіле та кардинала Боргезе, яким не всі дослідники довіряють, Караваджо був затриманий у фортеці Пало, фелюга попливла, і він вирушив пішки в Порто-Ерколе, де і помер 18 липня.

31 липня 1610 р. у Римі було оприлюднено папський указ про помилування Караваджо та опубліковано повідомлення про його смерть.

«Академічний» живопис бароко

Наприкінці XVI ст., у 1585 р., в італійському м. Болонья була заснована перша в Європі Академія живопису. Це був перший навчальний заклад, де художники-початківці могли навчатися не в одного майстра, а у кількох художників-викладачів одночасно, отримувати широкий спектр теоретичних знань та практичних навиків і умінь. Болонська академія стала прототипом для усіх інших європейських Академій живопису. Головним її недоліком, на думку багатьох дослідників, була робота за певними «канонами»: переважали релігійні і міфологічні сюжети, вироблялися певні правила композиційної побудови для картин якоїсь сюжетної лінії. Через це картини багатьох художників-академістів були дещо схожими і одноманітними. Проте насправді талановиті майстри і в цих умовах створювали справжні шедеври.

До таких художників належить ***Аннібале Карраччі*** (1560–1609 рр.), один із засновників Болонської академії живопису. Він вважається найталановитішим з братів Карраччі.

У 1597 р. Аннібале Карраччі був запрошений у Рим кардиналом Фарнезе для оформлення Палаццо Фарнезе фресковим розписом на міфологічні сюжети під загальною назвою *«Любов богів»*. Ця грандіозна робота зайняла у Аннібале Карраччі, його брата Агостіно та їх учнів вісім років (1597–1604 рр.). Ці фрески, чудові по своєму вдалому розподілу, осмисленості та різноманітності композиції і по свіжості фарб, належать до числа особливо вдалих його творів (рис.38). У циклі фресок особливо виділяють такі сюжети, як *«Тріумф Вакха та Аріадни»* (центральна у композиції, наймасштабніша з фресок), *«Пан та Діана»*, *«Юпітер і Юнона»*.

Разом з тим, коли Аннібале Карраччі працював не на замовлення, а «для душі», він створював роботи зовсім іншого характеру, зі справжніми, а не театралізованими, емоціями, в такій вільній техніці, в якій згодом працювали майстри XIX ст. До найхарактерніших з таких робіт належать *«Двоє дітей, що дразнять кішку»* та *«Людина з мавпочкою»*.

Гвідо Рені (1575–1642 рр.) також був представником болонської школи. В сюжетах і композиційних побудовах продовжував традиції братів Карраччі. До його найвідоміших робіт належать *«Смерть Клеопатри»* (1595–1598 рр.), *«Марія Магдалина»* (1610-ті рр.), *«Аврора»* (1620-і рр.). Дві перші з цих робіт можна назвати «занадто театралізованими»: персонажі, немов недосвідчені актриси, намагаючись передати страждання, сильно переграють і роблять їх неправдоподібними. *«Аврора»* ж стилістично і композиційно повторює монументальні фрескові роботи Аннібале Карраччі.

Гверчино (справжнє ім'я – Франческо Барбєрі, 1591–1666 рр.) – ще один представник болонської школи. Його картинам притаманні сміливі композиційні побудови, незвичайні ракурси, драматизовані жести. Деякі з робіт Гверчино за сюжетом перекликаються з картинами Гвідо Рені: *«Клеопатра»* (1630-і рр.), *«Марія Магдалина»* (1630-і рр.).

Серед загалу картин художника дещо вирізняється *«Увінчання Христа терновим вінцем»* (1647 р.). У центрі картини зображений Христос. Кат в лицарських обладунках тільки що увінчав його голову терновим вінцем, і Христос відчув біль, хоча відчайдушно молився. Фігура в арабському одязі і лицарські обладунки ката різко контрастують з теплим, оголеним тілом Бога. Ці деталі окреслені Гверчино віртуозно, натхненно і так добре, що немає сумнівів у їх матеріальності. Серед картин Гверчино ця – в числі кращих.

Декоративний живопис бароко

Під назвою «декоративний живопис бароко» мистецтвознавці розуміють напрям в монументальному живописі, в якому художніми засобами створювалася ілюзорна архітектура чи навіть ілюзія прориву простору.

Одним із засновників цієї творчої манери був **П'єтро да Кортоне** (1596–1669 рр.). У свою манеру, засновану на принципах класицизму майстрів болонської школи та наслідуванні Карраччі, він привносив живі, повні фантазії деталі, динамічні ракурси, часто запозичені з античної пластики, а також урочистість і святковість.

Його талант був помічений папою Урбаном VIII, який став його покровителем і замовив розпис плафону Головного залу палаццо Барберіні. Ця фреска отримала назву *«Тріумф Божественного провидіння»* (1633–1639 рр.). Саме тут Кортоне розробив новий тип монументального барокового розпису з ілюзорним спрямованим вгору небесним простором, який немов прориває всі перепони, з хмарами, що увірвалися до зали, з літаючими над ними фігурами героїв міфів, Священного писання, алегоричних персонажів. Всі вони немов плывуть по небу в оточенні розсіяного золотавого сонячного чи божественного світла (рис. 39). Релігійний сюжет поєднується у фресці з ідеєю прославлення папи Урбана VIII Барберіні як глави католицької церкви і вченого, а також його славного роду. Тому в розпис введені елементи геральдичної символіки у вигляді зображення бджіл з розправленими крилами.

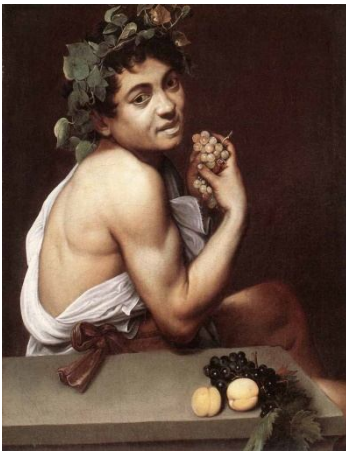


Рисунок 32 – Хворий Вакх



Рисунок 33 – Шулери



Рисунок 34 – Покликання апостола Матвія



Рисунок 35 – Навернення Савла



Рисунок 36 – Положення в труну

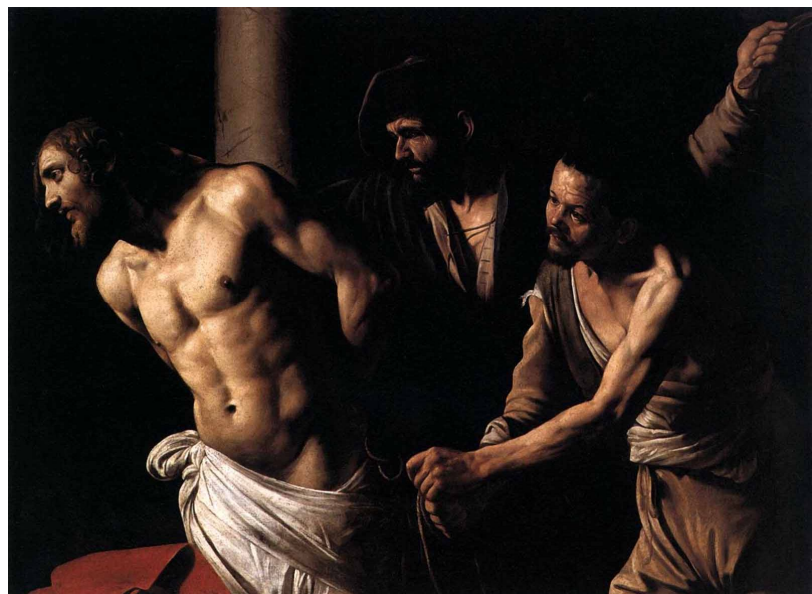


Рисунок 37 – Бичування Христа



Рисунок 38 – Розпис палаццо Фарнезе: «Любов богів»



Рисунок 39 – Розпис плафону головного залу палаццо Барберіні «Тріумф Божественного провидіння»



Рисунок 40 – Розпис церкви Іль-Джезу



Рисунок 41 – Розпис церкви Сант-Іньяціо

За цю грандіозну роботу П'єтро да Кортон був удостоєний звання князя римської Академії Сан Лука – почесного звання, що затвердило його в положенні першого художника Риму.

П'єтро да Кортон також розписав *Анфіладу парадних залів Палаццо Пітті* у Флоренції (1640-і рр.). Серед фресок привертають особливу увагу «Золотий вік», «Олександр Великий» та інші.

Джованні Баттіста Гаулі (1639–1709 рр.) також працював у стилі декоративного живопису. Він створював складні багатофігурні розписи, що викликають відчуття ірраціонального прориву в небеса. Найвідомішою і найвиразнішою з його робіт є плафон церкви Іль Джезу «Сяйво імені Ісуса» (1668–1683 рр.). За бажанням замовників, потрібно було зобразити не тільки праведників, що піднімаються в небо, але і грішників, що спускаються в пекло. Постаті грішників художник сміливо вивів за межі своду, причому поставив їх у такі ракурси, що здається, ніби вони падають вниз, в реальний простір храму. Межі між стінами і склепінням стираються, і всі присутні виявляються залученими в єдине містичне дійство. Однак сама чудова деталь розпису – це світло, що виходить від монограми імені Ісуса Христа. Саме мальовнича виразність світлових променів створює ефект «вібрації» всіх фарб. Уміло розставлені художником яскраві соковиті плями підсилюють емоційний вплив, народжують атмосферу тонкої художньої гри, що поєднує світ реальний і світ зображений. Ілюзорний простір живопису перекриває реальне архітектурне обрамлення, розверзає стелю в небо. Безперервний рух людських мас вгору і запаморочливі ракурси їхніх фігур, потужні контрасти тіні і потоків сліпучого світла викликають у глядача почуття релігійного захвату, відводять його погляд від реальності до недосяжного містичного сяйва, переконують у справжності видіння (рис. 40).

Подібним чином Гаулі вирішує і *розпис плафона і купола церкви Сант Аньезе ін Агоне* (1668–1671 рр.). Купол прикрашено фресками із зображенням чотирьох основних чеснот, якими в християнстві є справедливість, мужність, розсудливість та поміркованість.

Андреа Поццо (1642–1709 рр.) – ще один майстер декоративного живопису бароко. Шедевром Поццо вважаються фрески апсиди, стелі і розпис підкупольного простору римської церкви Сан-Іньяціо (1685–1699 рр.). У церкві, освяченій ще в 1642 р., через брак коштів так і не було зведено купол. Поццо на полотні діаметром 17 м створив майстерну ілюзію: глядач, перебуваючи в церкві, бачить свод неіснуючого купола із зображенням Апофеозу Святого Ігнатія (рис. 41). Світло, виходячи від Бога-отця через Бога-сина падає на Святого Ігнатія і, розбиваючись на чотири променя, осяває чотири континенти. Так Поццо ілюстрував слова Христа: «Вогонь прийшов я кинути на землю, і як я прагну, щоб він уже запалав!». Фрески прославляють місіонерську діяльність ордену єзуїтів у всіх частинах світу. Поццо трактує тему в дещо войовничому ключі – замість традиційних євангелістів і отців церкви художник зобразив героїв Старого завіту: Юдиф і Олоферна, Давида і Голіафа, Яіла і Сисару, Самсона і філістимлян.

ТЕМА 2 АРХІТЕКТУРА І МИСТЕЦТВО БАРОКО В ІСПАНІЇ XVII – ПОЧАТКУ XVIII СТОЛІТЬ

Лекція 9 – 10 Архітектура бароко в Іспанії

План лекції

1. *Умови розвитку і загальна характеристика іспанської архітектури XVII століття*
2. *Культова архітектура бароко в Іспанії*
3. *Міські площі та громадські будівлі*
4. *Палацова архітектура Іспанії в стилі бароко*

Умови розвитку і загальна характеристика іспанської архітектури XVII століття

Вже наприкінці першої чверті XVII ст. в Іспанії починає назрівати реакція проти сухості і аскетизму архітектурного стилю, що панував у часи запеклої боротьби Філіпа II з реформацією і єресю, і тепер перестав задовольняти найбільших замовників – з королівський двір і церкву.

Неухильне падіння економічної та політичної могутності Іспанії поставило королівський двір перед необхідністю підтримувати престиж королівської влади хоча б чисто зовнішніми засобами. Пишний придворний церемоніал, блискучі свята і театральні вистави, якими було насичене придворне життя, вимагали відповідного архітектурного оформлення. Архітектурний орнамент, що зазнавав гонінь протягом ряду десятиліть, починає проникати в палацові споруди, поступово змінюючи їх внутрішній і зовнішній вигляд.

Королівський двір початку XVII ст. далеко не володів тими грошовими ресурсами, які дозволили Філіпу II створити величний гранітний Ескоріал. У пошуках засобів нової художньої виразності архітектори вже не мали можливості застосовувати дорогі будівельні матеріали. Граніт і піщаник замінюються цеглою і штукатуркою. Грубуваті, але ефектні ліпні прикраси зі стука стають улюбленим прийомом архітектурної декорації.

Так само, як і в епоху Ренесансу, нові віяння стикалися в різних провінціях Іспанії з традиціями місцевої художньої культури. Тому в межах загального стилю розвиток бароко в різних провінціях Іспанії має ясно виражений регіональний характер.

В Іспанії в XVII ст. будівництво будівель громадського призначення було дуже обмеженим. У деяких містах будувалися ратуші (аюнтаменто), зали міських рад (кабільдо), лікарні, богадільні і духовні навчальні заклади – колегії.

Основна увага приділялася церковному будівництву.

Культова архітектура бароко в Іспанії

В Іспанії XVII ст. особливо широку будівельну діяльність розвинув орден єзуїтів.

В єзуїтських храмах, призначених для мирян, найбільше поширення отримала планова схема у вигляді подовженого латинського хреста, створена Віньолюю для римського храму Іль Джезу. За статутом ордену участь співочого хору у богослужінні була виключена. Тому в храмах були ліквідовані високі монументальні огорожі хорів, які займали простір середнього

нефа. Таке ж планування у формі латинського хреста почало застосовуватися і в будівництві соборів, парафіяльних церков та храмів інших орденів.

У планах єзуїтських храмів, призначених тільки для членів ордену, застосовувалися форми кола, еліпса, октагона.

У Каталонії і баскських провінцій велике поширення мав давній для Іспанії тип зальної церкви з широким середнім простором і вузькими бічними капелами. У південних і східних провінціях мав поширення і тринефний багатопрольотний тип храму, що нагадує стародавні арабські приміщення для молитов.

Одним із зачинателів стилю бароко в культовій архітектурі як нового архітектурного і художнього напрямку був *Хуан Гомес де Мора* (1586–1648 рр.).

У монастирі *Бернардино в Алькала де Енарес* (1615–1618 рр.) де Мора безперечно належить тільки план, бо будівництво велось Себастьяном дель Пласа, який вніс в первісний задум значні зміни.

Де Мора вже не приваблює сувора центрична композиція, що так активно володіла увагою майстрів високого Ренесансу. Центральне ядро плану він проектує у формі еліпса, по довгій осі якого розташовані головний вхід і вівтар. Центральне ядро де Мора оточив кільцем капел, поперемінно то еліптичних, то прямокутних. Майстра приваблювала форма еліпса у плані, що дозволяє домогтися ускладненої, динамічної композиції інтер'єру, контрастує зі статичністю центричних споруд. Ставка на мальовничий ефект відчувається і в композиції світлової башточки. Вікна світлового барабана дають мало світла інтер'єру, але змушують яскраво світитися на тлі темного склепіння гербовий щит, виліплений на плоскій стелі вежі.

Ближче до середини XVII ст. барокові споруди з'являються і в Андалусії. Під впливом традицій барвистого і життєрадісного арабського зодчества барокові композиції набули тут зовсім іншого характеру, ніж в Кастилії.

Собор в Гранаді будувався дуже довго (1525–1667 рр.). Початковий проект розробив Е. де Егас, в 1525 р. план був змінений (у вівтарній частині) Д. де Сілоє. Фасад близько 1667 р. запроєктував і звів *Алонсо Кано* (1601–1667 рр.). Незважаючи на те, що Алонсо Кано був пов'язаний тут кресленнями початкового проекту, йому все ж вдалося створити дуже яскраву і своєрідну композицію головного фасаду собору. Торець будівлі скомпонований у вигляді величезної, трипрольотної, розділеної по висоті на два яруси тріумфальної арки. У розробці цього мотиву Алонсо застосовує ордер, але використовує його не для виявлення тектоніки споруди, а скоріше лише в якості декоративного прийому, для збільшення пластичної виразності архітектурних форм. Він змінює канонічні ордерні співвідношення і пропорції пілястр і антаблементів. Там, де йому здається необхідним, він замінює антаблемент лише однієї карнизної плитою. Площину пілястр він обробляє рамкою і завершує їх скульптурними медальйонами. Більшу виразність фасаду собору надають ритм його членувань, прекрасна розробка рельєфу, віртуозне промальовування декоративних прикрас. Переважання вертикальних елементів в архітектурі фасаду роблять його легким і струнким. Алонсо застосовує для оздоблення фасаду собору і круглу скульптуру. Зменшивши розмір людських фігур, він досягає зорового збільшення масштабу будівлі. Характерні і дуже складні чисто барочні завершення верхнього парапету: пінаклії своєрідного і витіюватого малюнка (рис. 42).

Собор в Хаєні (1552–1686 рр.) належить до числа найпереконливіших свідчень перемоги нового архітектурного стилю в Андалусії. Будівництво цього собору було розпочато у 1552 р. майстром Педро де Вальдельвіра (пом. у 1565 р.). Будівництво затягнулася на багато десятиліть. Головний фасад собору був закінчений за проектом *Евфразіо Лопеса де Рохаса* у 1686 р.

Фасад Хаєнського собору різко відрізняється від споруд південних провінцій попереднього періоду своєю багатою пластикою. Величні трьохчетвертні напівколони коринфського ордера, що стоять на високих п'єдесталах, прикрашають центр собору. Їх чисто декоративний характер стає зрозумілим з першого погляду: основна частина антаблемента в інтерколумніях прорізана вікнами. Таким чином, колони фасаду пов'язані лише виносною плитою вінчаючого карниза і не несуть навантаження від антаблемента. Вони підтримують лише легку балюстраду і скульптури святих, що стоять на невисоких постаментах. У композиції верхнього аттикового поверху капітелі пілястр замінені своєрідними орнаментальними картушами. Верхній парапет прикрашають дуже типові для іспанського бароко другої половини XVII ст. тонкі фігурні обеліски. Потужна пластика центру поєднується з тонкою розробкою верху веж, виконаної з властивою іспанській архітектурі ажурністю і витонченістю (рис. 43).

Найбільш повно та виразно художні ідеали кінця XVII – початку XVIII ст. втілились у працях династії чудових кастильських майстрів, що належать до родини Чуррігера. Їх творчість знаменує розквіт іспанського бароко. Головним майстром цієї мистецької династії був *Хосе Чуррігера* (1665–1725 рр.). Ім'я архітектора і скульптора персоніфікує цілий напрям у мистецтві Кастилії («Чуррігереск»), і дуже часто йому приписують твори інших членів сім'ї Чуррігера і його учнів.

Родині Чуррігера належить завершення *Собору єзуїтській колегії в Саламанці* (1713–1733 рр.). Нижня частина цієї будівлі (до карниза головного ордера) була виконана Хуаном Гомесом де Мора (розпочата в 1617 р.). Прямокутний в плані собор має 150 м. завдовжки, 50 м. завширшки, висота підкупольного простору – 80 м, висота дзвіниці – 93 м.

Зіставлення верхньої частини цієї величезної споруди з його низом дає дуже наочне уявлення про характер тієї еволюції іспанської архітектури, яку вона зазнала за минулі десятиліття. Низ будівлі спокійний, простий і величний. Трьохчетвертні могутні коринфські колони, збагачуючи рельєф стіни, не порушують цілісності і єдності масиву її важкої кам'яної кладки. Верхня частина головного фасаду, що складається з двох кутових веж, поєднаних декоративним фронтоном, має зовсім інший характер. Численні, сильно розкреповані колони, пілястри, завершені статуями і загострені пінаклії різко акцентують устремління вгору. Ритм цих вертикальних елементів дуже складний і наповнює всю архітектурну композицію верху неспокійним і напруженим рухом. Єдність цього ритму перебивається складною композицією декоративного фронтона, що представляє собою свого роду кам'яну кулісу, примхливо прикрашену складними обрамленнями ніш, рельєфами і статуями. Автори верхньої частини собору уникають ефекту гладкої поверхні стіни, суцільно покриваючи її сильними виступами різноманітних вертикальних розкреповок, дроблячи її нішами, декоративними фронтончиками та барельєфними вставками (рис.44). Навіть поверхню напівкуполів (у формі розрізаного навпіл апельсина) не залишили гладенькою, а обробили суцільними кільцеподібними нашаруваннями.

У 1755 р. стався знаменитий Лісабонський землетрус, тріщини від якого досі видно в стінах. Купол собору впав, а дзвіниця тріснула. Новим архітекторам довелося звести купол заново (вже в класичному стилі), а також зміцнити фундамент дзвіниці (ці тяги можна розгледіти і сьогодні).

Крім будівництва храмів, Хосе Чуррігера виконав величезну кількість різних декоративних робіт. З найбільшим блиском його талант проявився у композиції ретабло. Найвідомішим з них є *ретабло храму Сан Естебан в Саламанці* (1693 р.).

Ретабло Чуррігери з величезними витими позолоченими колонами, оповитими виноградними лозами, відрізняється рідкісною красою. Бездоганне відчуття пропорцій пов'язує цю прекрасну споруду із значним за розміром і величним по суті простором храму.

Собор в Мурсії був закладений ще в середині XIV ст. У 1737 р. зодчий *Хайма Борт* за завданням капітули склав проект переробки головного фасаду, але здійснення його затягнулося до кінця XVIII ст. Закінчений в цей час фасад може служити одним з прикладів прагнення до крайнього декоративного перевантаження композиції і втрати ясності провідної художньої теми, характерних для останньої стадії розвитку іспанського бароко. Ця безперервна гонитва за новими ефектами призвела до серйозних наслідків – до втрати розуміння тектонічного сенсу архітектурних форм, в першу чергу ордера. Уже до середини XVIII століття почали з'являтися твори, в яких декоративна обробка не тільки порушує конструктивну роль пілястр і колон, але і призводить до повного руйнування їх структури.

Дзвіниця заввишки 93 метрів (98 метрів разом з флюгером) була побудована між 1521 і 1791 роками. Вона складається з п'яти рівнів різної ширини. Башта також поєднує у собі змішання архітектурних стилів. Перші два яруси виконані в стилі епохи Відродження; третій (на якому знаходяться баштові годинники) збудований згідно з канонами бароко. Четвертий ярус примітний чотирма каплицями, прикрашеними зображеннями святих покровителів Єпархії; і, нарешті, на п'ятому поверсі, виконаному в стилі рококо, знаходиться дзвіниця. Вінчає вежу купол в стилі неокласицизму, на верхівці якого знаходиться ліхтар (рис.45).

Міські площі та громадські будівлі

Пласа Майор у Мадриді (1617–1619 рр.; перебудова 1672–1679 рр.) – це перша спроба створення цілісного міського ансамблю. У 1617 р. у міської влади Мадрида виникла думка створити в центрі міста парадну площу, призначену для проведення свят, бою биків і аутодафе (урочистих релігійних церемоній). Будівництво площі було доручено *Хуану Гомес де Мора*. Відведена ділянка 100 x 200 м була забудована чотириповерховими будинками, перший поверх яких являв собою відкриту арочну галерею. Найзначніша будівля де Мора на площі – будинок хлібної біржі (Каса де ла Панадерія), балкони якого були призначені для обслуговування королівського двору під час проведення урочистостей (рис. 46).

Після пожежі 1672 р. будівлю Панадерії на Мадридській Пласа Майор перебудовував *Хосе Хіменес Доносо* (1628–1690 рр.). Від старої будівлі Панадерії збереглася лише аркада першого поверху. При реконструкції будівлі Панадерії Доносо зберіг ці залишки і, добудовуючи будівлю, прагнув зберегти і загальну схему композиції Хуана Гомеса де Мора. Однак головна відмінність Панадерії полягає в зовсім іншій трактовці стіни. Стіна трьох верхніх поверхів, розташованих над відкритою арковою галереєю, зовсім не створює враження єдиної площини. Великі віконні прорізи, оброблені красивими наличниками з дуже

складними і багатими завершеннями, розбивають її на ряд простінків, розташованих один над іншим по вертикалі. Доносо покрив ці простінки фресковим розписом (виконані ним спільно з Коельо). У цьому творі Доносо позначилося прагнення виявити не тектонічні, структурні властивості стіни, а її декоративні якості. Далеко виступаючі карнизи, енергійно підкреслюючи гру світлотіні, розчленовують стіну на ряд горизонтальних ярусів. Декоративна насиченість фасаду Панадерії збільшується дуже складною розробкою віконних наличників, сміливим моделюванням королівського герба, що прикрашає центр фасаду. Доносо дуже вільно використовує архітектурні форми. У своєрідному накресленні верху віконних наличників, розриві фронтона над центральною нішею і промальовуванні профілів відчувається набагато більше турботи про декоративний ефект, ніж про тектонічну логіку (рис. 46).

Пласа Майор в Саламанці (1729–1765 рр.) – це реалізація найбільшого містобудівного проекту того часу. Пласа Майор, головна площа Саламанки, запроектована на місці колишньої площі Сан Мартін дель Меркадо. У будівництві площі брало участь кілька членів родини **Чуррігера**. Тут працювали: Хосе Чуррігера, брат Хосе – Альберто, син Хосе – Ніколас і племінник знаменитого майстра – Хосе де Лара.

В першу чергу була побудована східна сторона з так званим Королівським павільйоном (1729–1733 рр.). Площину його стіни над аркадою оздоблено пишною орнаментикою та різьбленням. Головну роль в тематиці павільйону відіграють гербові щити, також рясно прикрашені глибоким різьбленням. Над головним карнизом підноситься декоративний фронтон, увінчаний трьома вазами чудернацької форми.

У 1765 р. площа була закінчена будівництвом ратуші – Аюнтаменто – в центрі північної сторони площі. Вона виділяється укрупненим масштабом своїх членувань, сильним рельєфом бічних колон, багатством декоративного завершення центру. Фасад Аюнтаменто в Саламанці не належить до числа найвищих досягнень іспанського бароко. У його композиції відсутня ясність побудови. Сильне виділення бічних осей тричетвертними колонами послаблює центр, відзначений більш дрібними по рельєфу вертикалями. Проте, саме ця споруда панує у загальній композиції площі.

По периметру пласа Майор забудована житловими чотириповерховими будівлями з відкритими аркадами на першому поверсі. Вулиці, що сходяться до пласа Майор, вливаються в простір площі через великі арочні отвори. Створені таким чином композиційні осі відзначені багатою архітектурною обробкою ділянки стіни, розташованої над проїзними арками. Фасади чотириповерхових будинків, які складають основний фронт забудови, об'єднані простим і спокійним архітектурним прийомом, в якому головну роль відіграють горизонтальні членування (рис. 47).

Палацова архітектура Іспанії в стилі бароко

Найзначнішим архітектурним твором **Хосе Чуррігери** є ансамбль містечка *Нуево Бастан* (1709–1713 рр.) неподалік від Алькала де Енарес. Це замовлення він отримав від багатого банкіра і підприємця Хуана Гоенече. Містечко об'єднало в собі скляну фабрику, житлові будинки і головну площу з розташованим на ній палацом Гоенече. Як і всі іспанські палацові будівлі того часу, *палац Гоенече* має два поверхи. Силует його ускладнений введенням не тільки кутових, але і двох центральних невисоких веж, що фланкують

головний вхід. Обробка бічних частин фасаду дуже проста. Їх прикрашають лише віконні наличники нескладного малюнка і низькі портали також досить скромних обрисів. Вежі, розчленовані на яруси і оброблені пілястрами, масивні й огрядні.

Незважаючи на те, що центр будівлі скомпонований вже набагато складніше (тут є сильні розкреповки колон, фронти, плоскі волюти і своєрідні пінаклі), простота загального вигляду палацу здається дивною для творчості одного з найбільш темпераментних майстрів іспанського бароко. В ній позначається не тільки економія коштів на обробку граніту, з якого виконаний фасад, але і властива житловій архітектурі стійкість традиції, яка не дозволила здочму повністю відійти від звичного типу палацового будинку.

Палац маркізів Мірафлорес (1731–1732 рр.) зведений за проектом **Педро Рібера**, який залишив глибокий слід у бароковій архітектурі Мадрида численними приватними палацами та громадськими будівлями. Палац Мірафлорес дає чітке уявлення про його улюблені композиційні прийоми. Площина фасаду, виконана з цегли, дуже проста. На цій гладкій поверхні виділяються лише тесані з граніту обрамлення вікон і вінчаючий карниз з модульйонами. Центром декоративної композиції є дуже складний головний портал, що охоплює два поверхи. У першому поверсі портал завершено потрійним, складно вигнутим фронтом і перекритий виступаючою плитою балкона. Наличник балконних дверей увінчаний пишною декоративною композицією з майстерно намальованих архітектурних, орнаментальних і геральдичних елементів (рис. 48).

Богадільня в Мадриді або *Госпіталь Сан Фернандо* (1722–1799 рр.) є самим знаменитим твором **Педро Рібери**. Спорудження цього будинку, розпочате у 1722 р., тяглася дуже довго. Воно була повністю закінчене тільки в 1799 р. У центрі спокійного, дещо монотонного фасаду богадільні Рібера створив двох'ярусний портал абсолютно виняткової складності і пишності – свого роду муроване ретабло, висічене з граніту. Верх portalу здіймається над покрівлею, ламаючи спокійну лінію карниза динамічним силуетом потрійного розірваного фронту. Пілястри, що утворюють каркас композиції, звужуються донизу. Вся поверхня portalу заповнена складним рослинним орнаментом, збагаченим геральдичними емблемами і включенням у композицію фігурок дітей. Замість звичайного віконного або дверного отвору (виходу на балкон) у другому ярусі portalу Рібера застосував тут напівкруглу нішу і помістив у ній скульптурну групу, яка ще більше посилила враження незвичайного пластичного багатства споруди. Не обмежуючись орнаментальним прикрашенням поверхні portalу, Рібера вводить в композицію круглі, овальні і трипелюсткові отвори, декорує край portalу майстерно висіченим з каменю зображенням складок матерії, перевитих стрічками і квітковими гірляндами (рис. 49).

Палац Сан Тельмо чи *Інституту навігаційної корпорації* в Севільї (1682–1796 рр.) є одним з найзначніших архітектурних творів севільського зодчества XVII ст. Початковий проект будівлі належав **Антоніо Родрігесу**. Фундамент будівлі був закладений під його керівництвом у 1682 р. Будівництво, в силу різних обставин, затягнулося до 1796 р.

Найбільш яскраві сторінки в історію будівлі вписали майстри родини Фігероа – **Леонардо Фігероа** (1650–1730 рр.), його син, онук та інші родичі.

Будівля бежево-теракотового кольору має квадратну форму, по кутах красуються вежі з витонченими шпилями. Як і безліч будинків епохи бароко, Сан-Тельмо вражає внутрішнім двором, просторим і засадженим апельсиновими деревами. Крім навчальних аудиторій в

будівлі навігаційного інституту розміщувалися велика бібліотека, музей та житлові приміщення для викладачів і учнів.

Леонардо Фігероа належить розробка загальної композиційно планувальної структури палацу та проект головного portalу, виконаного в натурі вже після його смерті (1775–1796 рр.). Прийом яскравого виділення основної декоративної плями на тлі фасадної площини, з яким ми вже зустрічалися в архітектурі Кастилії, отримав тут свій подальший розвиток і завершення. Портал палацу Сан Тельмо – це досить значна триярусна споруда. Верхній ярус піднімається над лінією головного карнизу і увінчаний складним за силуетом фронтоном. У центрі відкритого арочного отвору поставлена статуя покровителя мореплавців – Сан Тельмо з кораблем в руках, яка чітко виступає на глибокому синьому тлі андалузського неба. Крім статуї Сан Тельмо, портал прикрашений алегоричними фігурами: Навігації, Геометрії, Математики, Астрономії, Архітектури, Скульптури, Живопису і Музики. Фасад палацу прикрашений 12 статуями знаменитих жителів Севільї: Мурільйо, Веласкеса та ін.

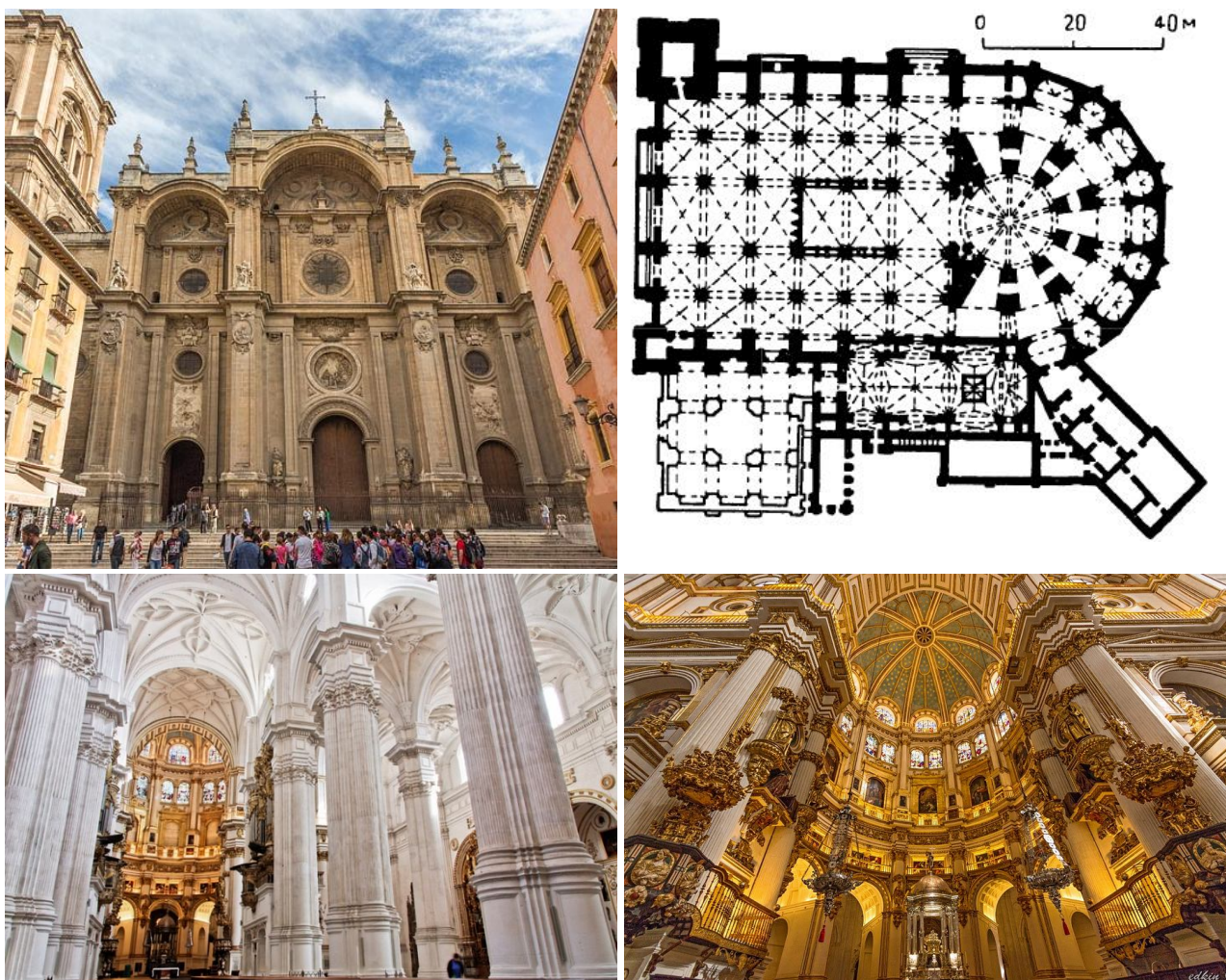


Рисунок 42 – Собор в Гранаді: загальний вид, план та інтер'єр

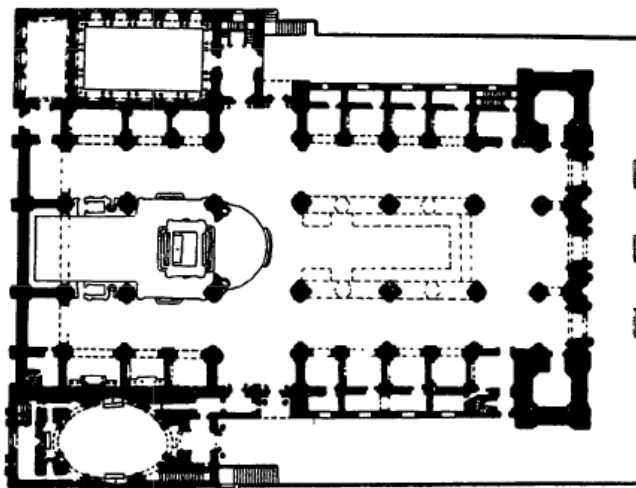


Рисунок 43 – Собор в Хаєні: загальний вид і план



Рисунок 44 – Собор в Саламанці

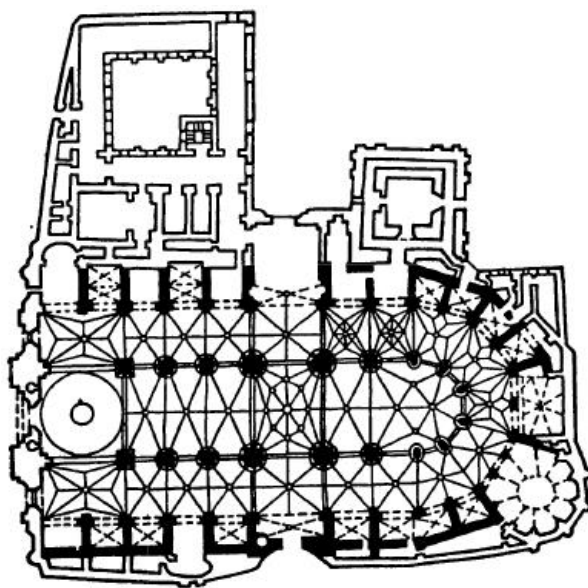


Рисунок 45 – Собор в Мурсії: загальний вид і план



Рисунок 46 – Пласа Майор в Мадриді: загальний вид (ліворуч) та Панадерія (праворуч)



*Рисунок 47 – Пласа Майор в Саламанці:
загальний вид (зверху), ратуша (зліва знизу) та Королівський павільйон (справа знизу)*



Рисунок 48 – Палац маркізів Мірафлорес



Рисунок 49 – Королівський госпіталь Сан Фернандо



Рисунок 50 – Палац Сан Тельмо в Севільї: загальний вид та фрагменти фасаду

У композиції ярусів порталу застосовані спарені, густо орнаментовані колони. Поряд з рослинним використовується геометричний орнамент, що свідчить про стійкість традицій народного мавританського мистецтва (рис. 50).

Лекція 11 Мистецтво бароко в Іспанії

План лекції

1. Творчість Хосе де Рібери
2. Творчість Франсіско де Сурбарана
3. Творчість Дієго де Веласкеса

Творчість Хосе де Рібери

Хосе де Рібера (1591–1652 рр.) – іспанський караваджист (послідовник творчої манери Караваджо) епохи бароко, який жив і працював в італійському Неаполі. Відомості про молодість Рібери вкрай уривчасті. Навчався в майстерні Франсіско Рібальти у Валенсії. Ймовірно, не пізніше 1613 р. він перебрався в Італію, де вдосконалював свою майстерність. З 1616 р. облаштувався в Неаполі – столиці держави, підлеглої іспанському королю. Всі збережені роботи художника датуються неаполітанським періодом. Працював на замовлення

місцевого духовенства і віце-короля герцога Осуна, а також його наступників, у яких був придворним художником. Ранні картини Рібери знаходяться в руслі традиції тенебризма (живописна манера, техніка і тип композиції, в основі якого лежить робота зі світлотінню) і, подібно робіт його наставника Рібальти, виконані під сильним впливом Караваджо. Як і у випадку з Караваджо, стильова манера Рібери будується на контрастах світла і тіні. Приблизно з середини 1630-х рр. Рібера переходить до більш врівноважених рішень: світлотінь в його творах стає м'якше, колірна гамма насичується золотавими або сріблястими відтінками.

Рібера став відомим як майстер художнього відтворення тортур, страждань і мучеництва. В драматичних сценах мучеництва він виявляв перемогу духу і волі над тілесною неміччю і стражданням. Щоб максимально правдиво зображувати людські страждання, Рібера багато років робив замальовки під час допитів у в'язницях, спостерігаючи, як поведуться люди під тортурами. В його картинах страшні у своїй реалістичності деталі підкреслюються грубими мазками пензля. Драматичний ефект ран, зморшок, борід найчастіше досягається потовщенням барвистого шару. Натуралістичність полотен Рібери зробила його героєм моторошних легенд і пліток.

До яскравих прикладів «мученицьких» картин Рібери належать: *«Прометей»* (1630 р.), *«Катування апостола Варфоломія»* (1634 р.) (рис. 51), *«Мучеництво святого Філіпа»* (1639 р.), *«Святий Себастьян»* (1651 р.).

У творчому доробку Рібери переважають міфологічні і релігійні теми, наприклад *«Святий Ієронім і ангел»* (1626 р.), *«Каяття святого Петра»* (кін. 1620-х рр.), *«Святий Онуфрій»* (1637 р.). Одним з кращих творів художника вважається картина *«Свята Інеса і ангел, що вкриває її покривалом»* (1641 р.). За переказами, юна християнка Інеса (Агнеса) мала бути виставлена оголеною перед натовпом за відмову поклонитися язичницьким богам. Але сталося чудо: у Інеси несподівано виросло довге волосся, яке приховало її наготу, а ангел, що зійшов з небес, накинув на неї покривало (рис. 52).

В якості тематики картин Рібери вабили також Євангельські сюжети: *«Непорочне зачаття»* (1635 р.), *«Вознесіння Марії Магдалини»* (1636 р.).

Рібера добре знався на античній історії і відображував у своїх картинах її події чи окремих видатних осіб, вчених та філософів: *«Архімед»* (1630 р.), *«Діоген»* (1637 р.).

Збереглося також кілька портретів: *«Дівчина з тамбурином»* (1637 р.) (рис. 53), *«Хромоножка»* (1642 р.). Саме ці роботи за своїм художньо-композиційним рішенням найближчі до реалістичного напрямку в живописі, бо відображують справжніх, сповнених життєвої енергії людей, а не вигаданих, хоча і дуже реалістично зображених, персонажів.

Незвичайною за сюжетом є картина *«Жіноча дуель»* (1636 р.). У 1552 р. в Неаполі відбулася неординарна подія – дві дами, Ізабелла де Карацци і Діамбра де Петтіселла, билися на дуелі через молодого чоловіка на ім'я Фабіо де Зересола в присутності маркіза де Васта (за іншою версією – герцога д'Авалоса). На основі цього сюжету Рібера написав картину, яка входила в цикл із понад 30 картин на тему історії Риму, замовлений Рібери та іншим митцям.

Всі персонажі картини розбиті на дві групи. На передньому плані різко виділяються фігури дам, озброєних мечами і щитами. Переможена дама викликає глибокі симпатії, вона жіночна і красива. Її врагиня, яка холоднокровно поглядає на поранену суперницю, виглядає менш жіночною і більш масивною. Одяг дуелянток нагадує давньоримський, що робить їх

схожими на античних амазонок. Чоловік на задньому плані спокійно спостерігає за вбивством. Сюжет картини також інтерпретувався як алегорія боротьби між пороком і доброчесністю.

Творчість Франсіско де Сурбарана

Франсіско де Сурбаран (1598–1664 рр.) – іспанський художник, представник севільської школи живопису, учень Хуана де Роеласа. На самому початку своєї діяльності, поставивши собі за правило писати не інакше, як з натури, Сурбаран не відступав від цього правила протягом всього свого життя. Композиція в його картинах при правильності малюнка переважно проста і складається з небагатьох фігур, поставлених в прості природні пози, але всі персонажі вирізняються благородством і чудово задраповані. У колориті і світлотіні Сурбаран наслідував Мікеланджело да Караваджо (внаслідок чого був прозваний «іспанським Караваджо»), надаючи переднього плану вражаючу рельєфність шляхом зіставлення сильного світла з глибокими тінями.

У 1622 р. він вже був відомим майстром, отримував замовлення для храмів і монастирів. У 1626–1627 рр. за контрактом з орденом домініканців він пише 21 картину на релігійні сюжети, в тому числі знамениту картину «Христос на хресті» (1627 р.).

У 1628–1630 рр. Сурбаран пише цикл картин про життя святого Бонавентури, найвідомішою з яких є «Поховання святого Бонавентури» (1629 р.).

У 1631 році Сурбаран створює один з кращих своїх творів – картину «Апофеоз святого Фоми Аквінського», яка була визнана шедевром ще сучасниками живописця. Полотно було традиційно розділене на земну та небесну сфери. На землі відбувається створення колегії святого Фоми у присутності імператора Карла V, засновника колегії єпископа Дієго де Десси та інших духовних осіб. В небесній сфері в оточенні отців церкви височить постать святого Фоми Аквінського (рис. 54).

У 1630-ті рр. Сурбаран пише багато жіночих образів. У цих жіночих образах святих, які він писав з красивих севільянок, переважала декоративна і світська тональність. Майстерність живописця проявилася тут в передачі дорогих тканин і прикрас, в насиченому і ошатному колориті. У цій серії можна відзначити картини «Свята Касільда» (1630–1635 рр.) (рис. 55), «Свята Маргарита Антіохійська» (1631 р.), «Свята Аполлонія» (1636 р.), «Свята Урсула» та ін.

У 1634 р. художник здійснив подорож до Мадрида, де отримав титул придворного живописця. У Мадриді при роботі над оздобленням нещодавно збудованого палацу Буен-Ретіро майстер відійшов від релігійної тематики – ним був написаний цикл з десяти полотен, що зображують *подвиги Геркулеса* (1634 р.): «Геркулес і Немейський лев», «Геркулес і Лернейська гідра», «Геркулес і Цербер», «Смерть Геркулеса» та інші.

Для цього ж палацу Сурбаран написав також історико-монументальне полотно «Оборона Кадіса від англійців» (1634 р.). Картина відповідає традиційній схемі зображення, в якій широка, схожа на театральні декорації, морська панорама з безліччю іспанських кораблів становить фон для воєначальників і офіцерів (рис. 58).

Після повернення в Севілью Сурбаран написав чудову серію картин для монастиря в Хересі: «Поклоніння волхвів» (1638–1639 рр.), «Поклоніння пастухів» (1639 р.) (рис. 56), «Благовіщення» (1650 р.).

У пізній період творчості Сурбаран звертається до ліричних образів Христа і Богоматері, а також до образів дітей, досягаючи у них високого рівня передачі людської теплоти. Чорноока іспанська дівчинка в картині *«Отроцтво Мадонни»* (1660 р.), можливо, написана з його дочки (рис. 57).

Творча спадщина Сурбарана включає також декілька натюрмортів. В натюрмортах він поєднував принцип статичної композиції, вирішеної в одній фронтальній площині, з граничною об'ємністю і чіткістю фігур. В його натюрмортах всі предмети розташовані в один ряд, жоден не закриває інший: *«Натюрморт з лимонами, апельсинами і трояндою»* (1633 р.), *«Натюрморт з чотирма ємностями»* (1632–1634 р.) (рис. 59).

У 1658–1664 роках Сурбаран жив у Мадриді. Його популярність йшла на спад; він, забутий замовниками, відчував матеріальні труднощі і помер в 1664 р.

Творчість Дієго де Веласкеса

Дієго Веласкес (повне ім'я – Дієго Родрігес де Сільва-і-Веласкес; 1599–1660 рр.) – іспанський художник, представник «золотого віку» іспанського живопису.

Дієго Веласкес народився в Севільї. Художній талант Веласкеса відкрився в ранньому віці. У 1610 р. Дієго відправили на навчання в майстерню відомого севільського художника Франсіско Еррери Старшого. У 1611 р. Веласкеса на шість років віддали на навчання до Франсіско Пачеко. Школа живопису Пачеко, що мала назву *«Academia Sevillana»*, відображала академічний, офіційний погляд на виклад релігійних сюжетів і образів. Саме в цій школі молодий Веласкес отримав свою першу технічну підготовку та естетичні навички.

У 1617 р. Веласкес склав іспит на звання майстра і за дорученням Пачеко був прийнятий в гільдію живописців Севільї, де отримав ліцензію для роботи в якості художника-живописця і право «практикувати своє мистецтво в королівстві, мати майстерню і наймати підмайстрів». У 1618 р. дев'ятнадцятирічний Веласкес одружився на п'ятнадцятирічній доньці Пачеко, Хуані Міранді. Незабаром у них народилися дві дочки: Франціска та Ігнасія (померла в дитинстві).

Перші роботи Веласкеса були виконані в жанрі бодегонес (bodegón – трактир) і представляли собою побутові сценки з народного життя, в зображенні яких Дієго показав себе чудовим спостерігачем. Цей етап творчості художника характеризується впливом караваджизму – підкресленим реалізмом в зображенні предметів і точною передачею рис натури, посилені контрастним освітленням фігур переднього плану. Всі роботи виконані в лаконічній і виразній манері з використанням темного, часто умовного фону, позбавлені глибини, що залишає відчуття відсутності повітря. При цьому слід зазначити, що не виникає сумнівів у життєвості і достовірності зображених образів і сцен.

До числа найвідоміших картин раннього Веласкеса належать: *«Сніданок»* (1617 р.) (рис. 61), *«Двоє юнаків біля столу»* (1618 р.), *«Стара куховарка»* (1620 р.).

Художник демонструє свою майстерність шляхом гри світла на фігурах переднього плану, підкреслює поверхні і текстури. Яскравим прикладом є *«Водонос»* (*«Продавець води із Севільї»*) (1622 р.) – картина, відома своїми візуальними ефектами: великий глиняний глек відбиває світло горизонтальними борозенками на зовнішніх стінках, одночасно з його поверхні скочуються прозорі краплі води. Робота також являє собою певну алегорію: літній водонос пропонує юнакові келих з водою. На дні прозорого келиха помітний плід інжиру,

який не тільки надає воді особливий смак, але і є еротичним символом. Так картина може представляти собою варіант спокуси юнака «чашею любові». Цей сенс посилюється фігурою міцного молодого чоловіка на задньому плані, який допиває свій келих (рис. 62).

Робота «Христос у дім Марії і Марфи» (1620 р.) являє собою «картину в картині» і наповнена більш глибоким змістом, ніж інші роботи цього періоду. За сюжетом молода кухарка на хвилину відривається від приготування їжі, підкоряючись жесту старої жінки, яка вказує їй на картину, що висить на стіні. Картина, у свою чергу, зображує сцену з Євангелія, згідно з якою Христос прийшов у дім Марії і Марфи, і вони, відклавши домашні справи, стали слухати його вчення. Обидві картини перегукуються між собою і можуть сприйматися і як звичайне зображення життєвого епізоду, і як алегоричне нагадування про вічні цінності (рис. 60).

Молодий художник отримав у Севільї вже досить гарну репутацію. Його вчитель Пачеко, а також друзі і земляки намагалися допомогти його кар'єрі. І як тільки в Мадриді стало вакантним місце придворного живописця, Веласкес попрямував до двору, де йому допомогли продемонструвати свій талант королю. Молодий монарх відразу зрозумів і оцінив ступінь художнього дарування Дієго.

Результатом першого позування короля стала картина «*Портрет Філіпа IV з клопотанням*» (1623 р.), що здійснила справжній фурор (до нашого часу не збереглася, відома в копіях).

У 1623 р. Веласкес був призначений придворним живописцем з платнею в двадцять дукатів на місяць, не включаючи майбутні гонорари за картини. Згодом вона тільки збільшувалася.

Головними завданнями придворних живописців було створення портретів королівської родини і картин для прикрашення королівських покоїв. Останнє надавало велику свободу у виборі теми і взагалі в творчості, якої не мали художники, прив'язані до замовлень і попиту на ринку. Веласкес також мав право приймати приватні замовлення, але після переїзду в Мадрид йому було рекомендовано писати тільки впливових персон королівського двору.

Саме портрети, створені Веласкесом в цей період, принесли йому заслужену славу майстра цього жанру. Незважаючи на відсутність у них жестів і рухів, вони надзвичайно реалістичні і природні. Фон підібраний так, щоб максимально відтіняти фігуру, колірна гамма сувора, але поживляється ретельно підібраними поєднаннями кольорів. Подібним же чином виписаний пейзаж: найчастіше він умовний і надає портрету символічний характер, але разом з тим він реалістичний і достовірно відображає іспанська ландшафт. Серед парадних портретів, написаних Веласкесом, варто відзначити: «*Кінний портрет герцога Олівареса*» (1635 р.), «*Кінний портрет короля Філіпа IV*» (1635 р.) (рис. 63), «*Кінний портрет королеви Ізабелли де Бурбон, дружини Філіпа IV*» (1635–1636 рр.), «*Філіп IV Іспанський*» (1656 р.).

Всього протягом 37 років було написано близько півтора десятка портретів короля.

Особливе місце серед парадних портретів Веласкеса займають портрети королівських дітей. Цим портретам великою мірою властивий артистизм і психологічна завершеність: «*Кінний портрет принца Балтазара Карлоса*» (1635 р.), «*Інфанти Балтасар Карлос на полюванні*» (1635–1636 рр.), «*Портрет Марії Терези, принцеси Іспанії*» (1654–1655 рр.),

«Портрет принцеси Маргарити Марії» (1654 р.) (рис. 64), «Інфанта Марія Тереза в блакитному платті» (1659 р.), «Інфанта Маргарита Австрійська» (1660 р.).

У 1629–1631 рр. Веласкес відвідував Італію з метою вдосконалення професійної майстерності. Знайомство з творами великих італійських художників справило помітний вплив на живописця: його стиль став більш вільним і блискучим, колорит – менш темним в тінях, натура передавалася в яскравому освітленні.

Після повернення до Іспанії Філіп IV доручив живописцю керівництво оформленням інтер'єру нового королівського палацу в Буен Ретіро. Художник не тільки керував роботами, але і сам брав активну участь в оформленні палацу.

До цього ж часу належить створення Веласкесом серії картин, що оспівують військові перемоги Філіпа IV. Найбільш значною з цієї серії є картина «Здача Бреди» (1634–1635 рр.). Художник не тільки відобразив історичну подію (здачу оточеного голландського міста іспанською армією 2 червня 1625 р.), але і за допомогою численних красномовних деталей висловив своє ставлення до цієї події і її учасників. В подальшому подібне використання деталей стало однією з найхарактерніших особливостей стилю Веласкеса.

У 1648 р. Веласкес здійснив другу подорож в Італію. Цього разу його поїздка здійснювалась за наказом короля з метою придбання для королівської колекції шедеврів італійського живопису і античної скульптури. Неофіційною метою візиту художника, як придворного чиновника, було встановлення дипломатичних контактів з різними високопоставленими особами Італії. У Ватикані Веласкеса прихильно прийняв новий папа римський Інокентій X, який замовив художнику свій портрет. Картина «Портрет папи Інокентія X» (1650 р.), над якою художник працював три місяці, в результаті приголомшила весь Рим. З неї було зроблено чимало копій. Сам же папа, побачивши портрет, вигукнув: «Надто правдиво!» і нагородив художника золотим ланцюгом і папською медаллю. Живописець був обраний членом Римської академії, на нього посипалося безліч інших замовлень, однак художник був змушений повернутися в Мадрид, бо король підганяв його з поверненням.

До цього ж часу належить створення Веласкесом своєї самої, мабуть, незвичної картини «Венера перед дзеркалом» (1648 р.). Незвичайним у ній було все – від теми (до Веласкеса ніхто подібних полотен в іспанському живописі не створював) до її втілення і навіть сенсу. По суті на полотні в образі богині любові зображена звичайна жінка, яка дивиться в дзеркало, що додає картині відтінок доброї іронії автора: Веласкес немов підсміюється над очікуваннями глядачів побачити в черговий раз античну Венеру і в той же час дає зрозуміти, що будь-яка жінка є богинею такого високого почуття. При наявності зовнішньої міфологічної атрибутики в особі послужливого купідончика божественного в картині надзвичайно мало, вся вона пронизана теплом, людяністю, щирим захопленням земною, а не небесною красою, оскільки зображена модель не така ідеальна, як того вимагали б канони подібного живопису. У той же час в картині є інтрига у вигляді нарочито затемненого відображення богині в дзеркалі, що немов провокує глядача на питання: хто ж вона, Венера Веласкеса? Існує припущення, що живописцю позувала для цієї роботи відома італійська художниця Фламінія Тривіо. Деякі дослідники припускають, що між ними в той час спалахнув бурхливий роман, який закінчився з від'їздом художника на батьківщину, і що Фламінія народила від нього сина. З цієї точки зору «Венера перед дзеркалом» – це дуже

чуттєвий еротичний портрет коханої, аналога якому на той момент в живописі ще не було, створений Веласкесом собі на пам'ять.

Відомо, що після повернення в Мадрид художник, перебуваючи під враженням від робіт італійських майстрів, створив цілий ряд подібних картин, які заслужили схвалення самого короля і прикрасили стіни палацу. Проте до наших днів вони не збереглися.

В 1651 р. Веласкес повернувся в Мадрид. З цього часу починається пізній період його творчості. Крім вже звичних портретів членів королівської родини, в цей період були створені дві картини, які вважаються вершиною творчості великого художника – «Меніни» («Фрейліни») (1656 р.) і «Прялі» («Міф про Арахну») (1658 р.). Кожна з них не тільки є чудово зображеним епізодом з життя, але і наповнена глибоким підтекстом завдяки багатьом деталям, позам фігур, їх розташуванням, освітленню. Все це дозволило говорити про загадки в пізній творчості Веласкеса.

До цих пір йдуть суперечки про сюжет і сенс «Менін». Існує кілька версій, які суперечать одна одній. За однією з них, Веласкес зобразив перерву в роботі над портретом інфанти, коли в майстерню заглянули її батьки. По другій, навпаки, інфанта зі своєю свитою прийшла в гості під час позування короля і королеви художнику. За третьою версією, художник написав своєрідний автопортрет у колі менін, тим самим натякаючи на своє становище при дворі (рис. 65).

Не менше суперечок викликають і «Прялі». За однією версією, Веласкес створив алегорію на іспанську монархію. За другою версією, картина являє собою варіацію на теми відразу трьох античних міфів – про мойр (богинь долі у давньогрецькій міфології), про Арахну (майстерну ткалю, яка наважилася змагатися у майстерності з Афіною і була перетворена в павука) і про викрадення Європи – в оригінальній авторській трактовці. За третьою версією, «Прялі» – це своєрідний, наповнений глибоким змістом, емоціями і переживаннями портрет двох улюблених художником жінок: Хуани Міранди у вигляді літньої прялі і Фламінії Тривіо у вигляді молодої, зображеної спиною до глядача (рис. 66).

Поступово відходячи від традицій своїх попередників, художник прагнув до психологічної точності в зображенні своєї моделі і ставив своїм завданням передати не лише характер людини, але й показати суперечливість його рис. В найбільшій мірі це вдалося йому в серії портретів придворних блазнів, яких, за деякими відомостями, при дворі Філіпа IV було більше сотні. Кожен портрет передає не тільки характер, але й трагедію людини, найчастіше благородного походження, освіченої і розумної, волею долі примушеної грати певну роль. Серед таких робіт найвідомішими є: «Дон хуан де Калабасас (придворний блазень)» (1636–1637 рр.), «Блазень Пабло де Вальядолід» (1636–1637 рр.), «Придворний карлик Франсіско Лескано» (1643–1645 рр.), «Портрет придворного карлика дона Себастьяно дель Морра» (1645 р.).

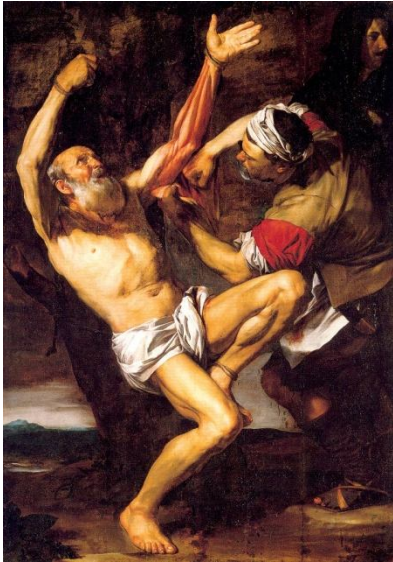


Рисунок 51 – Катування апостола Варфоломія



Рисунок 52 – Свята Інеса і ангел, що вкриває її покривалом



Рисунок 53 – Дівчина з тамбурином



Рисунок 54 – Апофеоз святого Фоми Аквінського



Рисунок 55 – Свята Касільда



Рисунок 56 – Поклоніння пастухів



Рисунок 57 – Отроцтво Мадонни



Рисунок 58 – Оборона Кадіса від англійців



Рисунок 59 – Натюрморт з чотирма ємностями



Рисунок 60 – Христос у домі Марії і Марфи



Рисунок 61 – Сніданок



Рисунок 62 – Водонос



Рисунок 63 – Кінний портрет короля Філіпа IV



Рисунок 64 – Портрет принцеси Маргарити Марії



Рисунок 65 – Меніни



Рисунок 66 – Прялі

У 1660 р. Дієго Веласкес помер. Художник був похований у церкві Івана Хрестителя в Мадриді, пізніше там же була похована і його дружина. Під час наполеонівських воєн в Іспанії і церква, і могили були знищені французами.

ТЕМА 3 АРХІТЕКТУРА, МІСТОБУДУВАННЯ І МИСТЕЦТВО ФРАНЦІЇ XVII – ПОЧАТКУ XVIII СТОЛІТЬ

Лекція 12 – 13 Архітектурні стилі у Франції XVII – початку XVIII століть

План лекції

1. *Специфіка архітектури Франції XVII – початку XVIII століть. Синтез стилів*
2. *Культова архітектура Франції XVII – початку XVIII століть*
3. *Палацова архітектура Франції XVII – початку XVIII століть*
4. *Житлова архітектура (міські отелі)*
5. *Архітектура рококо*

Специфіка архітектури Франції XVII століття. Синтез стилів

Франція протягом XVII – першої половини XVIII ст. кілька разів змінювала напрямок в архітектурі, при цьому різні стилі не по черзі змінювали один одного, а розвивалися паралельно, і навіть могли об'єднуватися в межах однієї будівлі. Стилiстичні зміни, що відбувалися в архітектурі, були тісно пов'язані із соціальними зрушеннями, що відбувалися у Франції. Архітектура відобразила духовні пошуки й запити різних класів і верств французького суспільства і дала одночасний розвиток стилів бароко, рококо і класицизму.

Зміна стилістичних форм в XVII – XVIII ст. не супроводжувалася докорінною зміною попередніх ідей і смаків; нове поступово визрівало в надрах старого, беручи від нього прогресивне, необхідне для подальшого зростання. Весь цей двовіковий період характеризується високою будівельною культурою, що веде своє коріння з далекого минулого Франції. Стійкість традицій дозволила створити нову високу мистецьку культуру на базі попередніх епох.

Французькі архітектори проходили сувору школу практики. Як правило, вони були вихідцями з будівельних артілей або сімей потомствених будівничих, об'єднаних у корпорації, які суворо зберігали свої професійні прийоми, що походили ще з середньовічних традицій готики. Французькі архітектори, які були одночасно конструкторами, практиками-будівельниками та підрядниками, чудово володіли конструктивними принципами готики. Звідси критичне ставлення до всього привнесеного ззовні, в тому числі і до бароко.

У всіх стилях французької архітектури XVII – XVIII ст. відбилася боротьба світського і церковного початку. Католицизм на початку XVII ст. прагнув до пишності і емоційності барокових архітектурних образів, але вже в цей перший період йому протиставлялися стримані за формою, засновані на математичних закономірностях споруди раннього класицизму. У другій половині XVII – першій половині XVIII ст. хвиля «просвітництва», яка охопила широкі верстви населення, сприяла звільненню мистецтва від церковності. Саме тому відгомін бароко в церковній архітектурі Франції викликав негативне до себе ставлення. Посилення світського початку, смаки якого тяжіли до класицизму, призвели врешті до його повної перемоги.

Рациональна система мислення, яка тяжіла до світського тлумачення художніх образів, сприяла створенню архітектури, побудованої на закономірностях класичного ордеру. Ця архітектура була провідною в кінці XVII ст. Переплетення пізньоренесансних, готичних і

барокових рис з рисами класицизму дуже характерне для Франції першої половини XVII ст. Класицизм другої половини XVII ст. дуже репрезентативний і не відмовлявся для створення виразних, величних і блискучих образів від застосування декоративних прийомів, притаманних бароко. Однак, саме класицизм з кінця XVII ст. аж до середини XIX ст. є основним напрямком, всі інші є супутніми.

Утвердженню класицизму сприяло створення Академії архітектури (1677 р.). Основним завданням Академії було узагальнення накопиченого досвіду архітектури з метою вироблення «ідеальних вічних законів краси», яким повинно було слідувати все подальше будівництво. Академікам ставилося в обов'язок написання праць з теорії архітектури, дозволялося викладати, але заборонялося будувати. Академія дала критичну оцінку принципів бароко, визнавши їх не прийнятними для Франції. Основою краси визнавалися пропорції. Вважалося абсолютно обов'язковим, щоб центральній осі завжди відповідав виступ будівлі, балкон, отвір вікна або фронтон. Крила фасаду належало замикати павільйонами або виступами. Від вертикальної розчленованості об'ємів (включаючи дах) переходять до горизонтальних композицій, до загального даху, підтримуваного антаблементом і оформленого балюстрадою, з чітко вираженим поверховими членуванням.

На початку XVIII ст. як реакція на раціоналізм виникає нова безордерна система, що зародилася в придворних аристократичних колах і отримала назву рококо.

Культова архітектура Франції XVII століття

Із закінченням релігійних війн у Франції відразу почалося відновлення зруйнованих церков і будівництво нових. В одному тільки Парижі в першій половині XVII ст. їх зведено понад двадцять. У культовій архітектурі Франції цього часу, дуже різноманітній стилістично, були ще досить сильними традиції готики і Ренесансу. Бароко не знайшло широкого відображення в церковній архітектурі, хоча і вона в якійсь мірі віддала йому данину. Цілий ряд барокових церков був побудований в південних районах Франції, які зазнали сильного впливу італійського бароко. Значну кількість храмів у стилі бароко було зведено і в Парижі. Але на всій території держави були дуже сильні риси національної архітектури. В результаті цього, культова архітектура Франції розглянутого періоду стала унікальним синтезом готичної і ренесансної конструктивних систем храму, а також барокових і класицистичних художньо-архітектурних прийомів пластичного та об'ємно-просторового рішення будівель.

Французькі єзуїти вважали ідеалом краси барочну церкву Іль-Джезу в Римі. Французькі архітектори, які працювали спочатку в Італії, ввели у Франції церкви типу Іль-Джезу. Вплив цієї італійської споруди безумовно мав місце, але ряд церков, побудованих за її планом, має зовсім інший архітектурний вигляд, інакше організовані фасади. Така *церква Сен-Жерве* в Парижі (1616 р.), авторами реконструкції якої були **Жан Клеман Метезо** (пом. у 1652 р.) і **Саломон де Бросс** (1571–1626 рр.). За їх проектом був зведений новий бароковий фасад з декоративними волутами і розірваними фронтонами, який заслонив собою стару готичну будівлю (рис. 67).

Церква Сорбонни (1629–1642 рр.) архітектора **Жака Лемерсьє** (1585–1654 рр.) є яскравим прикладом того, як у культовій архітектурі проявляються пишні барокові мотиви, але все ж загальний лад цієї архітектури далекий від бароко Італії. Схема церкви Сорбонни стала згодом традиційною; це – основний хрестовий в плані об'єм, колонні портики з

фронтами на торцях гілок хреста, купол на барабані над середохрест'ям. Церква Сорбонни була першою у Франції будівлею з куполом, який у Сорбонні ще не став домінуючим. Розвинена як в Іль-Джезу фасадна площа закриває барабан, а подовжений неф погано поєднується з центричним купольним об'ємом. Купольна система цієї церкви походить від собору Петра в Римі, але Лемерсьє ввів у конструкцію купола готичні аркбутани, надавши їм вигляд невеликих волут. У церкві Сорбонни все вишукано і витончено (рис. 68).

Церква Візиток в Парижі (1632–1634 рр.), зведена за проектом **Франсуа Мансара** (1598–1666 рр.), різними теоретиками архітектури трактується або як ренесансно-класицистичний мотив, або як барокова споруда. Архітектурні концепції, в основі яких часто лежали ренесансні споруди Італії, сприймалися французами XVII ст. як зразки класичного мистецтва. У цьому контексті церква Візиток в своєму образі віддалено пов'язана з Темплето Браманте. Разом з цим, за своєю планувальною структурою, заснованою на складному поєднанні криволінійних форм, церква Візиток є безперечно бароковою.

Церква Валь-де-Грас (1635–1653 рр.), над якою працювали **Франсуа Мансар** і **Жак Лемерсьє**, і яку згодом доробляли (переважно, в оздобленні інтер'єру) П'єр Лемює і Габрієль Ледюк (1665 р.) – це одна з найвеличніших барокових споруд Франції. В основі композиції плану лежить традиційна схема купольної базиліки. Центральний неф досить широкий і перекритий циліндричним сводом. Купол знаходиться над середохрест'ям і піднятий на високому барабані, розчленованому пілястрами. Однак, в композиції фасаду купол ще не став домінуючим, провідну роль відіграють два розміщених один над одним фронти та декоративні спіральні волоти. За об'ємно-просторовою схемою Валь-де-Грас побудована на тих же поєднаннях, що і церква в Сорбонні, але взаємозв'язок між частинами завдяки великій кількості важкого декору значно ускладнений (рис. 69).

Аж до Великої французької революції турбота про хворих, навчання дітей і викладання наук були в руках духовенства. Але вже на початку XVII ст. на вклади короля і приватних осіб починають будуватися спеціальні будівлі лікарень та середніх навчальних закладів – колегів. Колегі складалися, як правило, з окремих корпусів, що утворюють кілька об'єднаних в єдине ціле груп.

В *колегії Чотирьох націй* (1661–1668 рр.) **Луї Лево** (1612–1670 рр.), ще використовуючи прийоми бароко, досягає більш ясного співвідношення головного і другорядного. Він затулив декоративною, вільно поставленою стіною, що має форму напівкруглого фасаду, прямокутні корпуси будівлі. Разом з тим, Лево робить низькою фасадну площину і висуває вперед бокові крила, а також збільшує барабан і купол, що робить саме їх домінантою в загальній композиції будівлі. Розміщення колегі у композиційно важливому місці Парижа (навпроти Лувра, на протилежному березі Сени) зумовило таке акцентування простору для завершення візуально-просторових осей (рис. 70).

Собор Будинку Інвалідів (1693–1706 рр.), зведений за проектом **Жюль Ардуена Мансара** (1664–1708 рр.), знаменував остаточну перемогу класицизму як провідного напрямку французької архітектури. Лібераль Брюан у стриманих, сухих і важких формах побудував Будинок військових інвалідів – найбільшу зі споруд цього роду, чудово продуману функціонально. Будівля преобразилася із введенням в цей ансамбль величезної купольної ротонди, що стала ще однією висотною домінантою Парижа поряд з куполами церков Валь-де-Грас та Сорбонни. Ясність композиції суворо центричного об'єму, спокійна

врівноваженість мас поєднуються в цьому творі з урочистою піднесеністю образу. Майстер досяг цього, взявши елементи композиції церков Сорбонни, Валь-де-Грас та колегіу Чотирьох Націй і по-новому підпорядкувавши їх єдиному цілому. Собор Інвалідів, увінчаний потужним позолоченим куполом, панує над сірими будівлями Парижа.

Ротонда собору Інвалідів має в плані квадрат, кути якого між гілками хреста утворені капелами. Фасадна площа, що закриває в церквах Сорбонни і Валь-де-Грас торці гілок хреста, стала частиною паралелепіпедної основи, над якою височить барабан з куполом. Купол ротонди собору Інвалідів складається з трьох частин. Нижній купол має великий круглий отвір, через який видно другий параболічний свод з розписом, підсвічений з пазах нижнього склепіння. Верхній дерев'яний купол з ліхтарем діаметром 27 м вінчає й охоплює всю систему. Унікальним і надзвичайно майстерним є візуальне поєднання в інтер'єрі існуючої церкви та нового собору. Надзвичайно ефектна підлога центральної частини ротонди, занижена на 1 м. Жовті шибки у вікнах створюють всередині собору відчуття постійного сонячного світла. Внутрішній простір цієї споруди будується на суворій пропорційності всіх частин, в основу яких покладений єдиний модуль (рис. 71).

Палацова архітектура Франції XVII століття

В XVII ст. у Франції відбувається процес переродження укріпленого замку в неукріплений палац. У цей період палац вже включається в загальну структуру міста, а за містом поєднується з великим парком. Наприкінці XVI і на початку XVII ст. тісні зв'язки з Італією, глибокий інтерес до її культури і мистецтва, розкіш її палаців і вілл викликали природне наслідування у французьких вищих колах. Але мистецтво бароко не отримало широкого розвитку у всій Франції. Можна говорити лише про поодинокі барокові будівлі. Провідним стилем був класицизм, і дуже часто в одній будівлі поєднувалися елементи класицизму і бароко.

До барокових споруд належить один з корпусів замку Блуа, який є неперевершеним взірцем синтезу і гармонійного поєднання різних стилів (бароко, ренесанс, готика) в різних корпусах однієї будівлі. В стилі бароко в замку Блуа за проектом **Франсуа Мансара** був зведений *корпус Гастона Орлеанського* (1635–1638 рр.), молодшого брата короля Людовіка XIII. В композиційній побудові палацу поєднуються риси класицизму і бароко. Центральна, класицистична, частина, яка виступає вперед разом з головним порталом і поверхом над ним, виділена колонним портиком з трикутним фронтоном. Невеликі напівкруглі колонади, які мають явно бароковий характер, маскують кути, що утворилися в переходах до бокових ризалітів, пом'якшуючи поєднання прямокутних форм. Композиція фасаду завершена високою покрівлею. Напівциркульний фронтон в центрі підкреслений картушем з гербом і мармуровим бюстом Гастона Орлеанського (рис. 72, 73).

Палац Мезон-Лаффіт (1642–1649 рр.) побудований **Франсуа Мансаром** для президента Паризького парламенту Рене де Лангей поблизу Парижа, на високому березі Сени. Будівля ще зберігає П-подібний план з центральним ризалітом та виступаючими крилами, проте вільна від традиційної замкнутості французьких замків. Кожен об'єм споруди перекритий індивідуальною покрівлею. У декорі фасадів Мансар наслідував майстрів італійського і французького Відродження, застосовуючи поверхові ордерні членування.

Малюнок орнаменту і ритміка усіх елементів є дуже чіткими, правильними і, водночас, витонченими.

Твори Ф. Мансара відзначені вишуканим смаком і тонким малюнком. Цей видатний майстер ішов від свого індивідуального розуміння класичної спадщини і створив свій стиль, в якому знайшов ту золоту середину, коли барокова декоративна збагаченість форм не затуляє простоти і ясності загальної композиції об'ємів і мас, чіткості рішення плану, що особливо властиво замку Мезон (рис. 73, 74). Цей шедевр Мансара дає ясне уявлення про риси французької архітектури першої половини XVII ст. Замок Мезон зіграв велику роль у подальшому розвитку типу малих «інтимних» палаців, у тому числі і споруджених у Версалі: Фарфорового, Великого і Малого Трианонів.

Авторами проекту *Люксембурзького палацу* (1611–1631 рр.) були архітектори **Саломон де Бросс, Жан Клеман Метезо і Жак Лемерсьє**. Палацово-парковий комплекс на лівому березі Сени, на вулиці Вожирар, був зведений на замовлення Марії Медичі. Стиль цього палацу можна назвати перехідним від ренесансу до бароко. Марія Медичі хотіла бачити в палаці риси рідної Флоренції, тому С. де Бросс при розробці проекту взяв за прототип флорентійське палаццо Пітті. Проте у Люксембурзькому палаці суворі русти ренесансних палаців Італії зазвучали по-новому. Південний фасад прикрашений великим фронтоном і красивою терасою з балюстрадою. Розірвані фронтони на головній осі палацу є специфічною рисою бароко (рис. 75). Інтер'єри палацу прикрашали 24 картини Рубенса під загальною назвою «Життєпис Марії Медичі». Парадний двір оточений арковою галереєю. Сади Люксембурзького палацу, створені Буассо, по праву вважалися кращими на початку XVII ст. Загальна площа палацово-паркового комплексу становить 23 га.

Лувр, який добудовувався і перебудовувався протягом кількох століть, був найзначущішим палацом Парижа (рис. 76). В XVII ст. найбільший внесок в його формування зробили архітектори **Жак Лемерсьє, Луї Лево та Клод Перро**.

Після перебудови архітектора Леско в середині XVI століття, створений ним корпус утворив південно-західний кут сучасного комплексу. Завдяки благородству пропорцій, своєрідному застосуванню класичного ордера, суворій рівновазі горизонтальних і вертикальних членувань, багатству і вишуканості скульптурного декору крило Леско визнане одним з шедеврів французького Ренесансу. Центральна частина крила акцентована парадним оформленням входу і напівкруглим фронтоном.

Реконструкцію і розбудову старого Луврського замку розпочали з 1624 р. З північно-заходу Жак Лемерсьє симетрично побудував такий самий корпус, а на стику поставив *Годинниковий павільйон (павільйон Сюллі)* (1626 р.). Так був створений західний фронт фасадів Лувру і до половини побудовані південний і північний корпуси. Однак новий корпус цілком наслідував корпусу Леско, а більш високий павільйон Сюллі з його трьома арковими проходами, куполом і каріатидами був за своїми формами ще ренесансною спорудою (рис. 77). Лише *Велика галерея* (1608 р.), яка з'єднувала з боку Сени Луврський палац з палацом Тюільрі і примикала західним кінцем до *павільйону Флори* (1608), стала новим словом в архітектурі Лувру. Це була принципово нова архітектура, розрахована на візуальний ефект. Він досягався застосуванням на фасаді колосального ордера і декоративною бароковою пишністю інтер'єрів. Павільйон Флори увінчаний масивним мансардним дахом, прикрашеним скульптурними напівкруглими фронтонами, доповненими

статуями грецьких богів. Галерею і павільйон Флори будували архітектори Жак II Андруэ Дюсерсо і Луї Метезо.

Луї Лево приступив до завершення Лувру у 1661 р., і до 1664 р. «чотирикутник» Лувру був побудований. У трьох нових дворових фасадах Лево повторив західний фасад Леско і Лемерсьє. Для головного вуличного фасаду Лувру (східного) Лево взяв за зразок фасад церкви Сен-Жермен-Л'Оксерруа, що стояла навпроти палацу. Проект Лево знайшли недостатньо представницьким, і Кольбер звернувся до італійських архітекторів Кондіні, Райнальді, Пьетро да Картона і Лоренцо Берніні з проханням взяти участь у конкурсі. Окрім італійців, на конкурс представили проекти Лемерсьє, Моро, Готтар, Уден, Леблон, Перро і ін. Здобув перемогу Клод Перро.

Східний фасад Лувру (колонада Перро) (1667 р.) підкорює своїм органічним масштабом, величавим спокоєм, ясним підпорядкуванням частин, парадністю і урочистістю всієї композиції. Фасад Перро підкорив собі весь навколишній простір. Саме східний фасад Лувру став головною частиною всього величезного палацового ансамблю. Східний фасад Лувра прикрашений масивною колонадою коринфського ордера, яка складається зі здвоєних колон. Центральне місце фасаду займає трикутний фронтон з рельєфом, що зображує колісницю Аполлона – образа, якого король Людовік XIV вважав своєю алегорією. Важко знайти більш яскравий і досконалий приклад французького класицизму другої половини XVII ст. за багатством та виразністю форм, за просторовою організованістю і пластичною виразністю.

Слід зазначити, що, споруджуючи свій фасад, Перро не порахувався з будівлею Лево. Фасад Перро на 15 м перевищив реальну довжину будівлі, що призвело до необхідності звести по південному фронту нову, суто декоративну фасадну стіну, яка, як ширмою, загородила з боку Сени фасад будівлі Лево. Це надзвичайно характерно для прийомів бароко і говорить про наявність в XVII ст. спільності між класицизмом і бароко (рис. 77).

В 1629 р. за замовленням кардинала Рішельє навпроти Люксембурзького палацу, на іншому березі Сени, поблизу Лувру (північного фасаду), **Жак Лемерсьє** споруджує *Пале-Кардиналь* чи *палац Рішельє*, який пізніше отримав назву *Пале-Рояль* (1629–1636 рр.). Ця споруда – приклад включення в середньовічне місто великих палацових будівель, характерне для французьких палаців першої половини XVII ст. До складу палацу, окрім житлових покоїв і парадних залів, увійшли бібліотека, картинна галерея, театр, гвардійський зал і т.д. У 80-ті рр. XVIII ст. палац був суттєво перебудований: за проектом Віктора Луї був зведений пасаж у вигляді будинків з аркадами, в яких розміщувалися магазини і кафе. У 1871 р. палац згорів, але за два роки був відбудований. Наприкінці XX ст., у 1986 р., на площі перед палацом з'явилися сучасні інсталяції – так звані Колони Бюрена: 260 чорно-білих колон різної висоти символізують мінливу долю палацу. Автор проекту – архітектор Данієль Бюрен.

Замок Во-ле-Віконт (1656–1661 рр.), був побудований для Ніколя Фуке, міністра фінансів Франції. Для будівництва палацово-паркового комплексу Фуке запросив найвідоміших тогочасних майстрів у різних сферах: архітектор – **Луї Лево**, дизайн інтер'єрів – **Шарль Лебрен**, ландшафтний дизайн – **Андре Ленотр**.

Палац Во-ле-Віконт представляє собою суворий триповерховий будинок, оточений глибоким ровом. В ньому ще багато від більш ранньої архітектури: окремі високі покрівлі

над кожним об'ємом; в центральній частині будівлі, по головному фасаду, – поверховий ордер з рустованих колон. Будівля в стилі французького класицизму увінчана високим дахом. В його центрі знаходиться луковичний купол, оформлений пілястрами і фронтоном. Вхідний портал з фронтоном, прикрашеним лежачими скульптурами, нагадує твори С. де Бросса або Дюсерсо (рис. 78). З колокольні, що здіймається над центральною частиною палацу, відкривається чудова панорама садово-паркового ансамблю. У цьому парку Ленотр вперше окреслив осьову систему композиції плоских партерів, підпорядковану палацу. Однак тут великоваговий палац ще не злився в єдиний організм з парком, а осьовий розвиток парку від палацу, вдалину, в нескінченність, порушується поперечним розташуванням басейну в кінці саду. Ці проблеми будуть вирішені Ленотром у Версалі.

Після урочистого відкриття палацу, на який був запрошений і король Людовік XIV, Фуке був звинувачений у розкраданні державної казни і закінчив своє життя у в'язниці.

Особливе місце серед усього замкового будівництва Франції займає **Версаль** – резиденція короля (твір *Лево, Ж. А. Мансара, Лебрена, Ленотра, Ж. А. Габріеля* та ін.). Протягом XVII ст. тут проводяться величезні будівельні і паркові роботи, створюється незнаний до того за грандіозністю і цілісністю архітектурний ансамбль палацу, парку і міста (рис. 79).

Королівська резиденція Версаль, що виникла в 1624 р., була спочатку невеликим мисливським замком. Перші сади Версальського парку були розбиті Жаком Буассо і Жаком де Менуар. В 1631 р., за участю архітекторів Лемерсьє і Леруа, палац було збільшено.

Це була П-подібна в плані споруда з ровом і позолоченими решітками, які огорожували парадний двір. Перед замком розташовувалися чотири корпуси з каменю та цегли, з металевими решітками на балконах. Двір старого замку, який отримав згодом назву *Мармуровий двір*, зберігся до сьогоднішнього дня (рис. 80).

Перебудову Маленького замку Людовика XIII в період правління кардинала Мазаріні доручили архітектору Лево, який приступив до неї в 1661 р. Роботи Лево у Версалі велися двома етапами. У 1661 р. оновлювалося декоративне оздоблення палацу, будувалася *Оранжерея*, перебудовувався *Звіринець* (1662 р.). У 1668–1671 рр. замок Людовика XIII був забудований новими приміщеннями так, що стіни корпусів, які утворюють Мармуровий двір, що виходив на схід, в сторону дороги на Париж, зберігалися; стіни зовнішніх фасадів замку в значній своїй частині були знищені. В результаті цього західний, парковий фасад подовжився втричі, причому Лево будував старий корпус тільки на першому поверсі; його два верхні поверхи виходили тепер на терасу, яка утворила рід пропілеїв, що поєднували парк з Мармуровим двором. Південний і північний фасади також подовжилися за рахунок двох вишуканих за формами корпусів, якими був утворений перед Мармуровим двором більш широкий двір. У північній, новій прибудові розмістили сходи Послів, а в південній – сходи Королеви. Лево помер, не закінчивши оформлення передньої частини двору, яку здійснив Франсуа Д'Орбе, поставивши по лінії східних торців палацу грати з двома павільйонами. Так був утворений *Королівський двір* (рис. 80).

В результаті цього другого будівельного циклу Версаль склався в цілісний палацово-парковий ансамбль, що являє собою чудовий приклад синтезу мистецтв – архітектури, живопису, скульптури та садово-паркового мистецтва французького класицизму XVII ст. Однак після смерті Мазаріні Версаль, створений Лево, став здаватися недостатньо величним,

щоб виражати ідею абсолютної монархії, втілення якої в архітектурі королівської резиденції вважалося справою першорядної державної ваги.

З цією метою для перебудови Версаля був запрошений у 1678 р. Ж. А. Мансар, з ім'ям якого пов'язаний третій будівельний період в історії створення цього комплексу (1678–1708 рр.). Мансар ще більше збільшив палац, звівши по лінії господарських будівель Людовика XIII два крила довжиною 500 м кожне під прямим кутом до південного (1678–1682 рр.) і північного (1684–1689 рр.) фасадів палацу.

У північному крилі він помістив церкву (1699–1710 рр.), вестибюль якої закінчував Робер де Котт (1709–1710 рр.). Крім того, Мансар надбудував над терасою Лево ще два поверхи, створивши вздовж західного фасаду *Дзеркальну галерею*, що замикається залами Війни і Миру (1680–1686 рр.). На осі палацу з боку під'їзду від міста на другому поверсі Мансар помістив королівську спальню з видом на місто і кінну статую короля, поставлену пізніше в точці сходу тризуба доріг Версаля. В північній частині палацу розміщувалися *покої короля*, в південній – *покої королеви* (1671 р., 1673–1681 рр.). Мансар побудував також два *корпуси Міністрів* (1671–1681 рр.), які утворили третій, так званий *двір Міністрів*, і поєднав ці корпуси багатою, золоченою решіткою (рис. 81).

Все це абсолютно змінило вигляд споруди, хоча Мансар залишив ту ж висоту будівлі. Зникли контрасти і свобода фантазії; нічого не залишилося, крім протяжної горизонталі триповерхової споруди, єдиної в ладі своїх фасадів з цокольним, парадним і аттиковим поверхами. Майже ніякого різноманіття, крім протиставлення вікон головного поверху невеликим квадратним отворами мезоніну. Враження грандіозності, яке викликає ця блискуча архітектура, досягнуто великим масштабом цілого, простим і спокійним ритмом всієї композиції (рис. 82).

Майже всі інтер'єри центральної частини палацу були виконані Шарлем Лебреном особисто або у співпраці з Мансаром, при постійній консультації братів Перро. У період роботи з Лево творчість Лебрена мало барокові тенденції, яскраво виражені в сходах Послів, де майстер користується прийомами ілюзорної перспективи, застосованої досить вміло і цікаво. В Дзеркальній галереї, як і в залах Війни і Миру, створених Лебреном разом з Мансаром, вже ніщо не нагадує бароко. Ясність задуму, композиційна чіткість, витончена пишність архітектурної форми роблять ці інтер'єри видатними пам'ятками класицизму кінця XVII ст.

Палац Версаля немислимий без його парку. Цей парк створений чудовим майстром, архітектором-садівником Ленотром. У своїх садах і парках Ленотр послідовно проводить принципи класицизму – регулярність, строгу симетрію, ясність композиції, чіткість підпорядкування головного і другорядного. За поглядами Ленотра, палац має добре оглядатися і бути оточеним повітрям. Від центру палацу повинна йти головна алея, вісь симетрії парку. Вона не повинна замикатися, але, йдучи в нескінченність, має зливатися з даллю. Ленотр не любить обмежених просторів, він захоплює безмежним розкриттям простору. Головну алею перетинають поперечні алеї, що утворюють прямокутні або квадратні ділянки боскетів. Боскети розміщуються симетрично, однак відрізняються всередині. Перед будівлею мають бути розбиті на терасах добре видні партер і басейни з водою. Весь парк повинен добре проглядатися. Хороший сад не може бути схожим на ліс з його неорганізованістю і свавіллям. Кладучи в основу своїх композицій ці принципи, Ленотр

створив вражаючий за розмахом і грандіозністю парк, який можна порівняти тільки з будівництвом міст (рис. 83).

Ленотр у Версальському парку створив три променя, що сходяться біля вершини великого каналу. У композиції парку він застосував оптимальне число три, побудувавши парк з трьох частин: партерів перед палацом, боскетів по обидва боки головної осі та масиву вільно зростаючої зелені, згрупованої вздовж великого каналу, який у 1671 р. отримав форму хреста. Зв'язок палацу з парком особливо відчувається з вікон Дзеркальної галереї, звідки видно всі три сторони зелених килимів газонів: з півночі – водні площини фонтану Драконів, з півдня – партери Хреста і Швейцарців. Велике планувальне значення мають численні скульптури роботи Ф. Жирардона і А. Кузевокса, які допомагають стверджувати порядок навіть в лісистій частині парку, де також рясніють вази і скульптура. Ленотр вільно відступає від своїх суворих принципів у бічних алеях, замкнутих фонтаном Латони, які не мають вільної перспективи. Для влаштування водних партерів і фонтанів був споруджений акведук, який постачає воду в Версаль з Кланьї, з річок Жуїн і Луари.

Версальський палац і Версальський парк пригнічують своєю величчю. Щоб тут було легко і приємно жити, в глибині вільної частини парку за проектом Лево був побудований так званий *Фарфоровий Тріанон* (1670–1672 рр.). Ця мальовнича споруда з дахом з позолоченого свинцю і декором з блакитного, жовтого і білого фарфору, яка спочатку відповідала моді на все китайське, пізніше перестало відповідати суворим вимогам стилю, і у 1687 р. Фарфоровий Тріанон був зламаний, а на його місці Ж. А. Мансар за участю Робера де Котта вибудував новий, *Великий Тріанон* (1687–1708 рр.) – одноповерхову будівлю з плоскою покрівлею, виконану з дорогоцінних сортів мармуру. Вигляд цієї споруди, вишуканої і витонченої, відображає інтимне життя палацу (рис. 84).

Таким чином, у Версальському замку чітко розмежувались дві основні функції цієї споруди: одна – офіційно-представницька, державна і інша – інтимна, пов'язана з особистим життям короля і його наближених.

В часи Людовіка XV Версальський палац з частинами, побудованими Лево і Лебреном, здавався занадто емоційним – бароковим, тому король здійснив перебудову центральної частини палацу, його східного фасаду та інтер'єрів за проектом Габріеля (1742 р.). В результаті цих перебудов від грандіозних інтер'єрів Лево і Ж. А. Мансара збереглася тільки Дзеркальна галерея, зали Війни і Миру і спальня короля. Була повністю зруйнована частина палацу зі сходами Послів, що примикала з півночі до королівського палацу. На цьому місці Габріель збудував новий корпус, схожий за своїми зовнішніми формами з фасадом Лувру. В торці цієї споруди він поставив павільйон з портиком і фронтоном, який закрив східний фасад церкви. Аналогічно була зламана і за зразком північної побудована знову архітектором Луї Філіпом південна сторона забудови, що утворює Королівський двір. Величезні крила палацу Ж. А. Мансара залишилися майже без змін, лише до торця південного крила Габріель пристроїв театр, задуманий ще Людовіком XIV.

Вольтер писав про Версаль: «Якби Людовик XIV витратив на Париж одну п'яту того, що йому коштувала перемога над природою у Версалі, то весь Париж був би так само гарний, як біля Тюїльрі і Пале-Рояля, і він став би найкрасивішим з міст світу».

Житлова архітектура (міські отелі)

Найрозповсюдженішим типом житла французької знаті XVII – XVIII ст. був отель. Отель – це міський житловий будинок, як правило, розташований всередині дворової ділянки (на відміну від особняка, який розміщувався вздовж вулиці).

До кінця XVI ст. в Парижі склався тип отелю, який панував у французькій архітектурі протягом двох століть, з житловим будинком між двором і садом. Двір, обмежений службами, виходив на вулицю, а житловий корпус розташовувався в глибині, відокремлюючи двір від саду. Той же принцип планування в отелях початку XVII ст. Ця планувальна схема мала незручність: єдиний двір був і парадним, і господарським. В подальшому розвитку житлова та господарська частини будинку розмежовуються. Перед вікнами житлового корпусу розташовують парадний двір, а збоку від нього – другий, господарський двір. Франсуа Мансар, який будував багато отелів, робить по вулиці невисоку кам'яну глуху огорожу, відносячи служби на бічні сторони двору, що пізніше стало звичайним.

Велике значення у формуванні нового вигляду будинків мали дахи, конструкція і форма яких тепер змінювалися. Із зростанням кількості приміщень і збільшенням габаритів будинків виникла потреба у зменшенні крутизни дахів, які стали занадто високими. В 1630 р. Мансар запропонував ломану форму даху з використанням горища під житло. Ця система, названа по імені автора мансардою, отримала міжнародне визнання і поширення.

Яскравим прикладом означеного типу отелів є *отель Карнавале* (1655–1666 рр.), перебудований за проектом **Франсуа Мансара** і оздоблений скульптором П'єром Леско. В отелі Карнавале Мансар створює чітке планування приміщень. Щоб зробити будинок зручним з мінімумом прохідних приміщень, Ф. Мансар вводить велику кількість різноманітних сходів. Вестибюль і парадні сходи стають обов'язковою частиною отелю. Кути будівлі, віконні та дверні прорізи оброблювалися рустами. Вхідні двері та в'їзні ворота в будинках на вузьких вуличках середньовічного міста прикрашалися плоскими наличниками. Багатим різьбленням покривалися стулки дверей і воріт (рис. 85).

Починаючи з середини XVII ст. у багатих житлових будинках придворної знаті, а також фінансових верхів збільшується кількість кімнат, ускладнюється планування. У цей період виникає кілька варіантів планування отелів за типом будинку між двором і садом. У ряді володінь планування асиметричне, двір і сад розташовуються з одного боку, а житлові і господарські будівлі – з іншого. Але, як правило, при асиметричному плані витримується симетрія фасаду, що часто створюється штучними прийомами. В отелях цього періоду збільшується кількість кімнат для прислуги, яка відділяється від господарів, і вводиться коридорна система. З'являються передня, велика кімната, спальня, кабінет, гардеробна, до них примикає ряд кімнат, які мають самостійні входи. Парадні входи часто розташовуються з кута будинку.

У вишуканому *отелі Ламбер* (1640–1644 рр.), зведеному за проектом **Луї Лево**, сильно розростається комплекс господарського двору, який намагаються ізолювати від парадного. Отель Ламбер багато в чому відходить від традиційної схеми будинку між двором і садом завдяки дотепному використанню кутової ділянки, з повним поділом господарських і парадних частин будинку. Інтер'єри отелю Ламбер, що збереглися до наших днів, дають уявлення про організацію внутрішнього простору і оздоблення житлових приміщень кінця

XVII ст., які істотно відрізнялися від готелів рококо початку XVIII ст. Салони Любові і Миру та галерея є урочистими і величними, і позбавлені затишку і комфорту рокайльних житлових інтер'єрів.

Архітектура рококо

Рококо (від французького *rocaille* – дроблений камінь, декоративна раковина, ракушка) – стиль у мистецтві (в основному, в дизайні інтер'єрів), що виник у Франції в першій половині XVIII ст. як розвиток стилю бароко. Характерними рисами рококо є вишуканість, велика декоративна обтяженість інтер'єрів і композицій, граціозний орнаментальний ритм, велика увага до міфології, особистого комфорту.

Основні елементи стилю: рокайль – завиток і картель – забутий нині термін, що застосовувався для найменування рокайльних картушів.

Відкинувши холодну парадність класицизму і пихатість мистецтва бароко, архітектура рококо прагне бути легкою, привітною, грайливою; вона не дбає ні про органічне поєднання і розподіл частин будівлі, ні про доцільність їх форм, а розпоряджається ними з повним свавіллям, що доходить до капризу, уникає строгої симетричності, без кінця варіює розчленування і орнаментальні деталі. У творах цієї архітектури прямі лінії і плоскі поверхні майже зникають або, принаймні, замасковуються фігурною обробкою; не використовується в чистому вигляді ні один з встановлених ордерів; колони то подовжуються, то коротшають і скручуються гвинтоподібно; їх капітелі спотворюються кокетливими змінами і збільшеннями, карнизи поміщаються над карнизами; високі пілястри і величезні каріатиди підпирають незначні виступи із сильно винесеним вперед карнизом; дахи оточуються по краю балюстрадами з флаконовидними балясинами і з розміщеними на деякій відстані один від одного постаментами, на яких розставлені вази або статуї; фронтони, представляючи опуклі і запалі лінії, увінчуються також вазами, пірамідами, скульптурними фігурами, трофеями і іншими подібними предметами. Усюди, в обрамленні вікон, дверей, стінних просторів усередині будівлі, у плафонах, пускається в хід вигадлива ліпна орнаментация, яка складається з завитків, що віддалено нагадують собою листя рослин, опуклих щитів, неправильно оточених такими ж завитками, з масок, квіткових гірлянд і фестонів, раковин, необроблених каменів (рокайль) і т. п.

На стелях і стінах також у великих кількостях використовується ліпнина, різьба і позолота. Стіни оформляються дерев'яними панелями. На підлозі – візерунковий паркет і килими-гобелени. Колірна гамма інтер'єрів в стилі рококо – дуже ніжна, використовуються пастельні тони: рожевий, блакитний, світло-зелений у поєднанні з золотом і сріблом. В якості декору використовується велика кількість дзеркал в різьблених рамах та освітлювальні прилади: величезні розкішні люстри, бра, свічники. Крім того, обов'язкові різні скульптури, статуетки та інші декоративні предмети інтер'єру.

Архітектура рококо ще сильніше, ніж бароко, прагнула зробити обриси споруд динамічними, а їх оздоблення – декоративним, однак вона відкинула урочистість бароко та його тісний зв'язок з Католицькою Церквою. Рококо, на відміну від всіх попередніх йому стилів французької архітектури, не було також і придворним мистецтвом. Більшість споруд рококо – це приватні будинки французької аристократії: багаті міські отелі і замиські палаци.

Як правило, висока огорожа відділяла отель від міста, приховуючи життя власників будинку. Кімнати отелів часто мали криволінійні обриси; вони не розташовувалися анфіладою, як було прийнято в XVII ст., а утворювали дуже витончені асиметричні композиції. У центрі зазвичай містився парадний зал, так званий салон. Кімнати були набагато менше, ніж зали палаців епохи класицизму, та з нижчими стелями. А вікна в цих мастках робили дуже великими, майже від підлоги.

Взірцем архітектури рококо здавна вважається *отель Субіз*, побудований в Парижі для принца де Субіза за проектом **П'єра Алексіса Деламера** (1705–1709 рр.). Як і інші отелі, він відгороджений від прилеглих до нього вулиць високою стіною з розкішними в'їзними воротами. Екстер'єр отеля є прикладом синтезу архітектурних стилів: класицистичний портик поєднується з бароковим овальним внутрішнім двором. В інтер'єрі отелю Субіз особливо цікавий Овальний салон (1735–1738 рр.), створений у стилі рококо архітектором, скульптором і декоратором **Жерменом Боффраном** (рис. 86). Тут всі кути закруглені, немає жодної прямої лінії, навіть перехід від стін до стелі замаскований картинами, поміщеними в рами криволінійних обрисів. Всі стіни прикрашені різьбленими панелями, позолоченими орнаментами і дзеркалами, які ніби розширюють простір, надаючи йому невизначеність.

Палаців в стилі рококо у Франції було створено дуже мало. Це не типово для французької архітектури. Проте в м. Нансі і його околицях було створено ряд споруд, в яких мотиви рококо, характерні для інтер'єрів, застосовані для організації зовнішнього вигляду будівлі. Таким є *палац у Мальгранжі* (1711 – 1715 рр.), зведений за проектом **Жермена Боффрана** (найталановитішого учня архітектора-класика Ж. А. Мансара). Саме завдяки йому нарівні з творами класицизму виникають замки у формах рококо.

В епоху рококо був створений також один із найкрасивіших міських ансамблів Франції – *ансамбль трьох площ у місті Нансі* (1752–1755 рр.) в Лотарингії (на сході країни), побудований на замовлення Станіслава I, герцога Лотаринзького. Автором цього проекту був учень Боффрана **Емманюель Ере де Корні**.

Королівська площа перед Палацом уряду являє собою величезний парадний двір, майже овальний. Всю площу оббігає колонада, яка включає в себе також портик Палацу. З нього відкривається вид на вузьку і довгу, засаджену деревами площа Кар'єр, яка завершується тріумфальною аркою. Вона позначає вхід на головну площу ансамблю – прямокутну площу Станіслава (125 x 126 м).



Рисунок 67 – Церква Сен-Жерве: вид з різних ракурсів

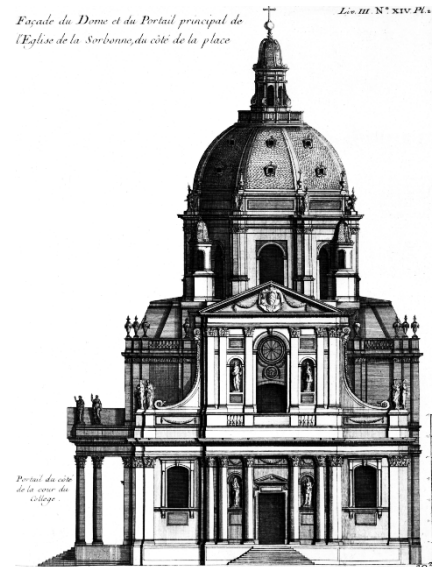
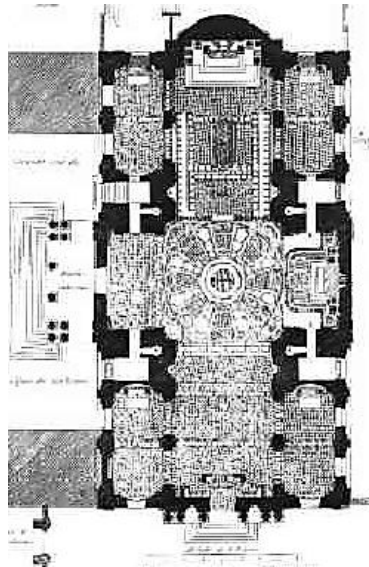


Рисунок 68 – Церква Сорбонни: загальний вид та креслення плану і фасаду

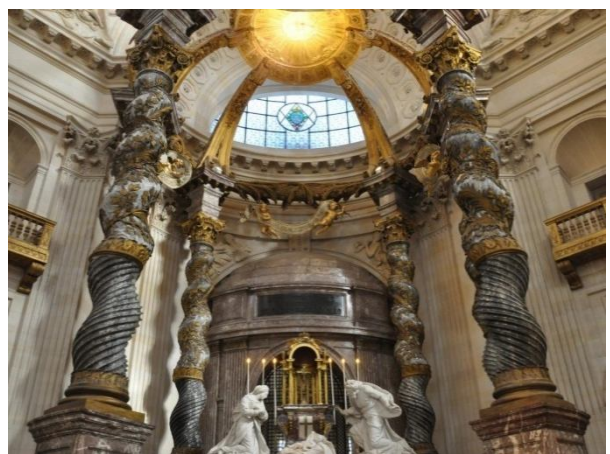
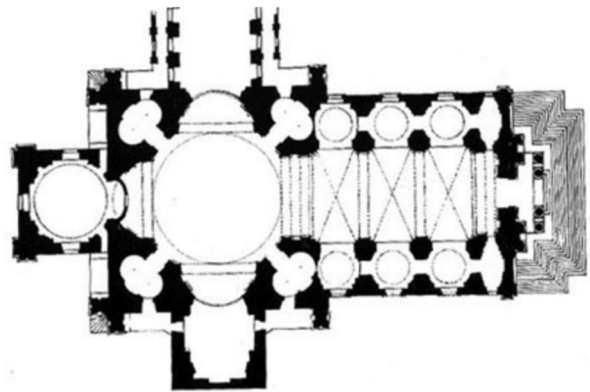


Рисунок 69 – Церква Валь-де-Грас: загальний вид, план та інтер'єр

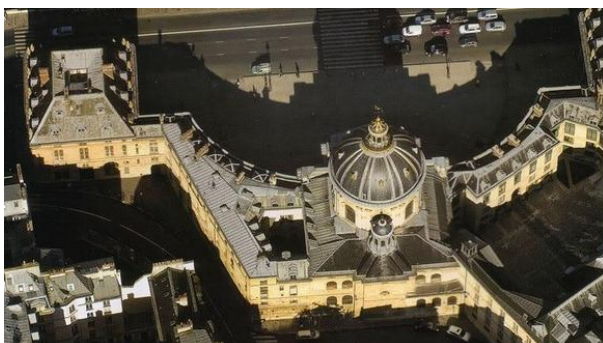


Рисунок 70 – Колеж Чотирьох націй

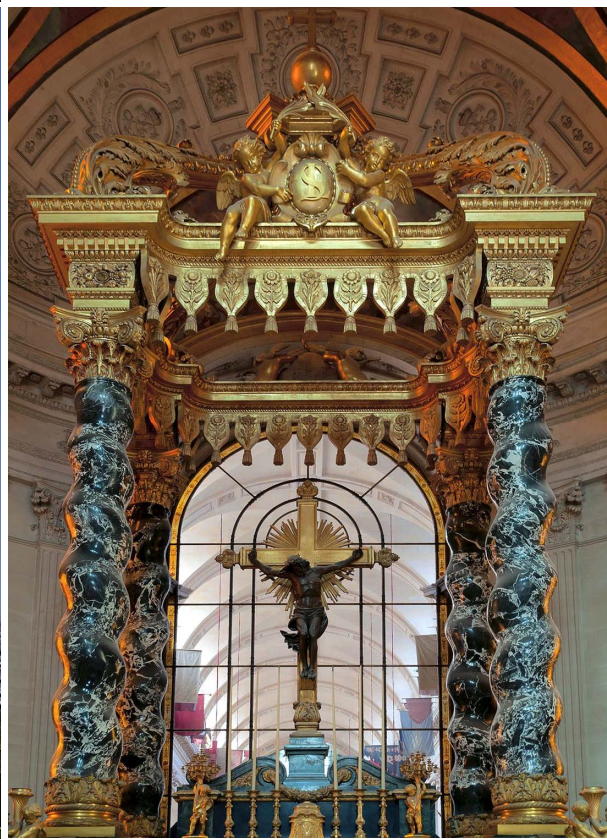
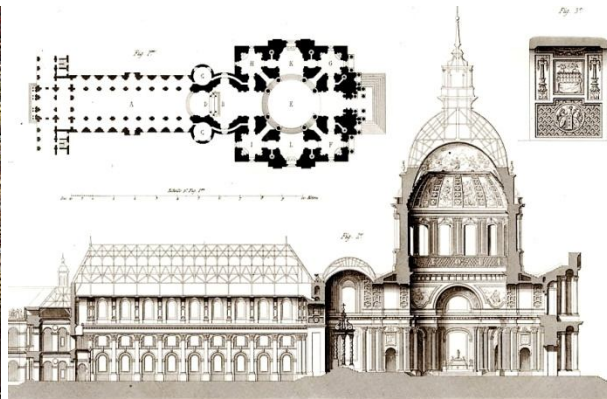


Рисунок 71 – Собор Будинку Інвалідів: загальний вид, креслення плану і розрізу та інтер'єр



Рисунок 72 – Корпус Гастона Орлеанського в замку Блуа

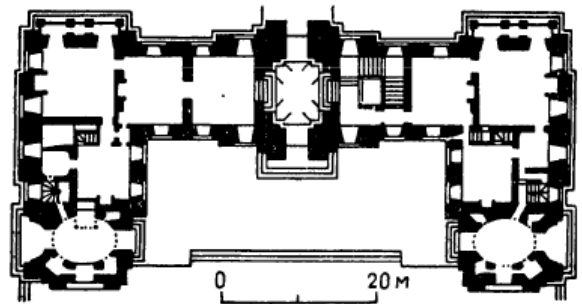
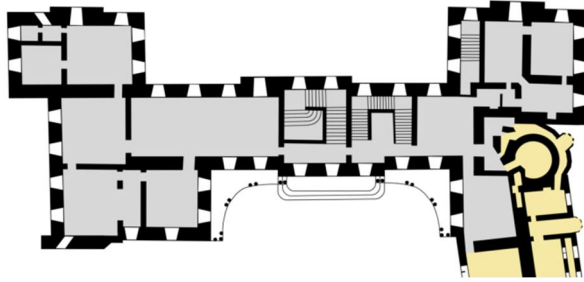


Рисунок 73 – Плани палаців у Блуа (ліворуч) та Мезон-Лаффіт (праворуч)



Рисунок 74 – Палац Мезон-Лаффіт

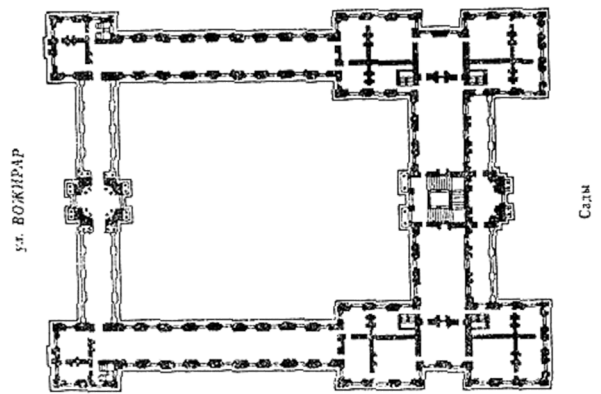


Рисунок 75 – Люксембурзький палац: загальний вид та план

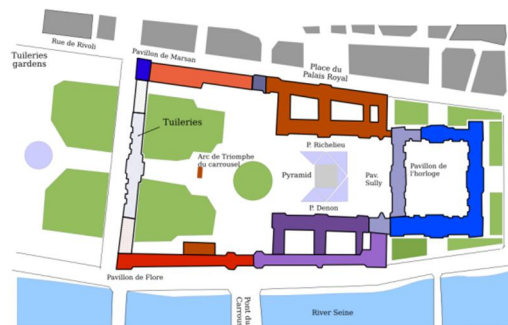
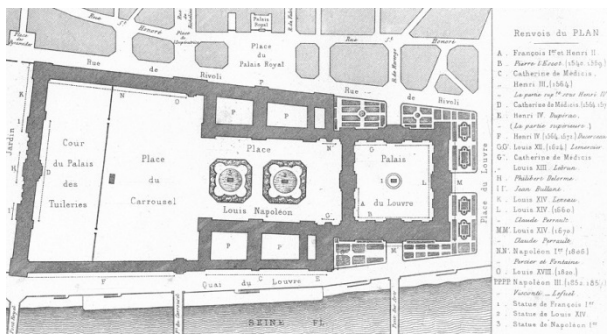


Рисунок 76 – Луврсько-Тюльрійський ансамбль: історичний план (ліворуч) та сучасний (праворуч)



Рисунок 77 – Лувр: західний фасад з Павільйоном Сюлі (ліворуч) та колонада Перро (праворуч)

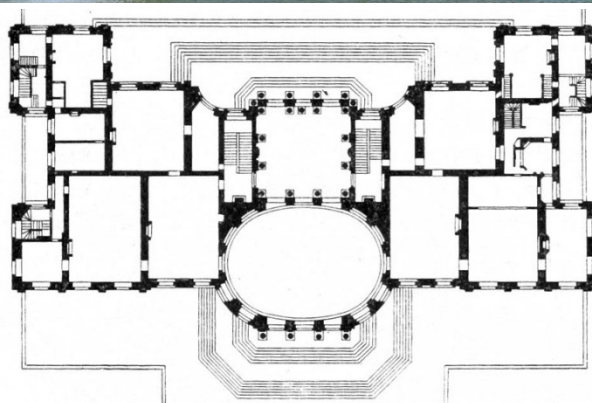
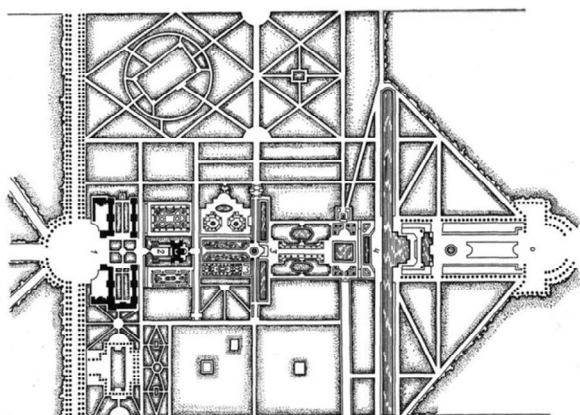


Рисунок 78 – Палацово-парковий комплекс Во-Ле-Віконт: генплан, загальні види, фасади та план



Рисунок 79 – Загальний вид палацово-паркового комплексу Версаль: з боку Парижа (ліворуч) і з боку парку (праворуч)

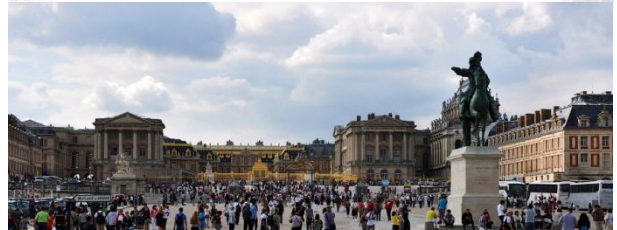
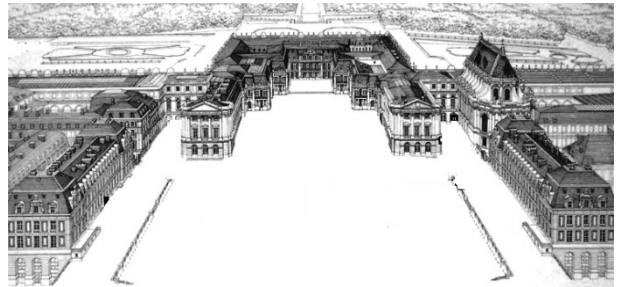
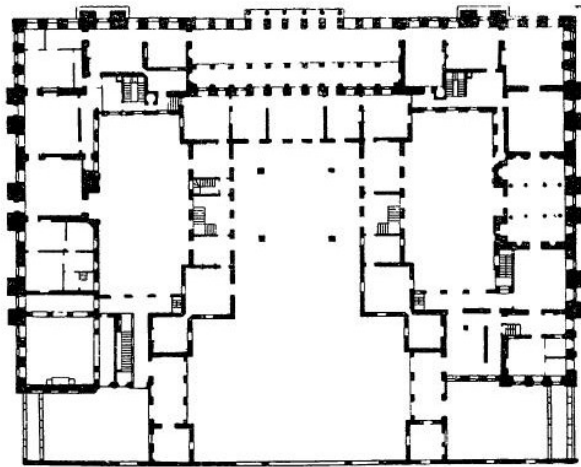


Рисунок 80 – Центральна частина Версальського палацу: план, вид, Мармуровий і Королівський двори

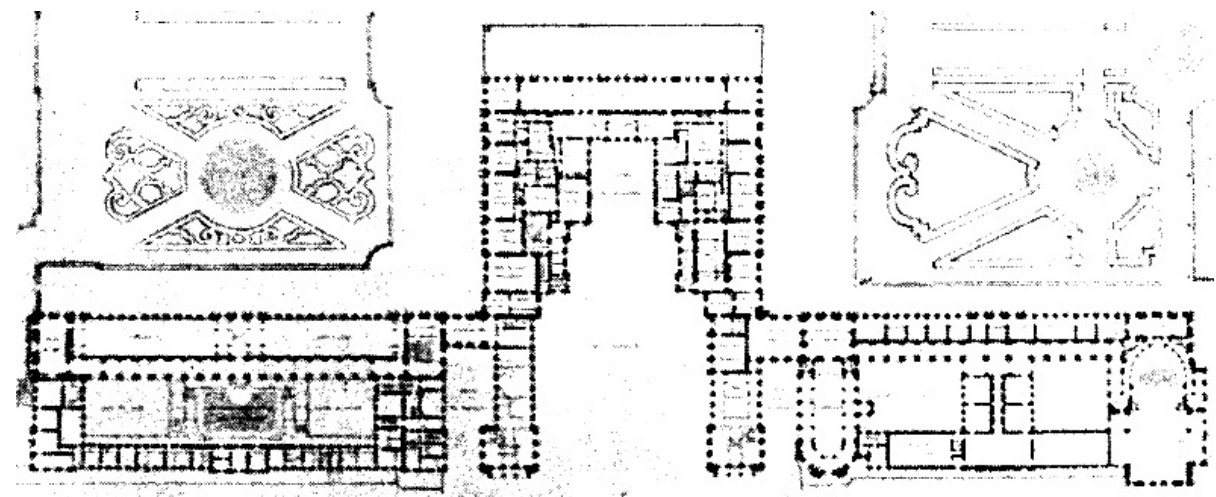


Рисунок 81 – План Версальського палацу з результатами різних етапів добудови



Рисунок 82 – Фрагменти фасадів Версальського палацу

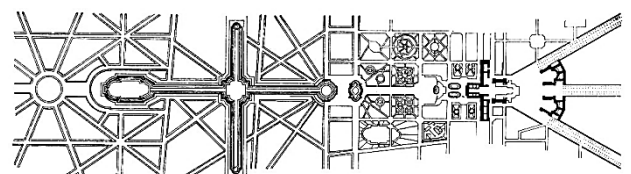
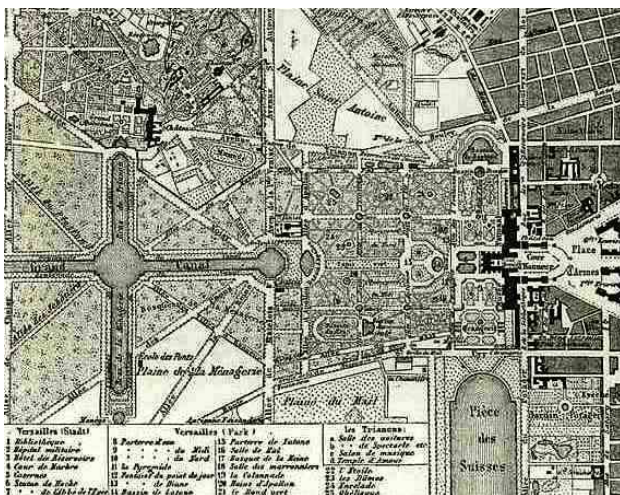


Рисунок 83 – Композиційно-планувальна структура і види Версальського парку

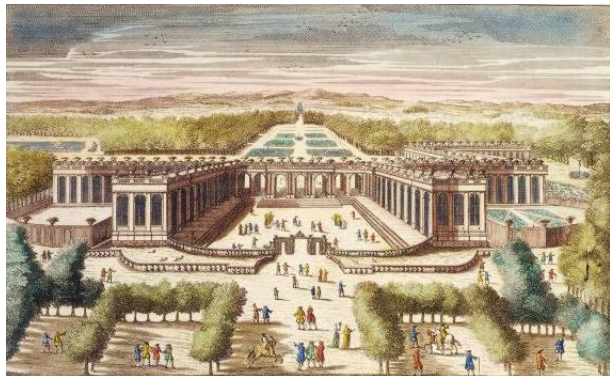
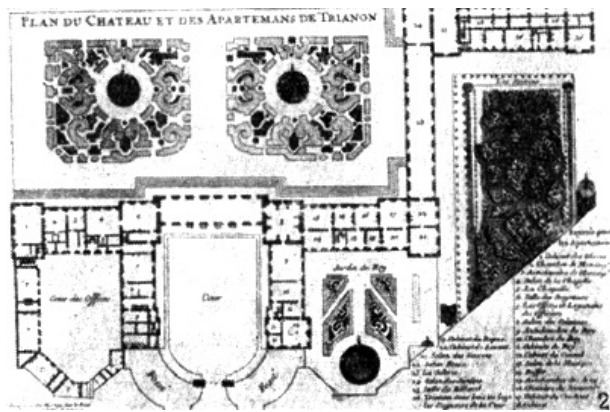
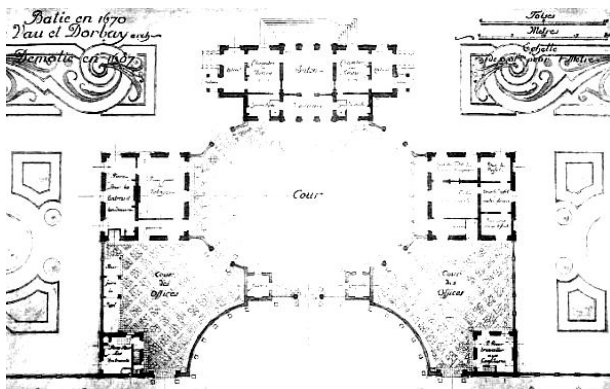


Рисунок 84 – Палац Тріанон у Версальському парку:
Фарфоровий Тріанон (ліворуч) і Великий Тріанон (праворуч)

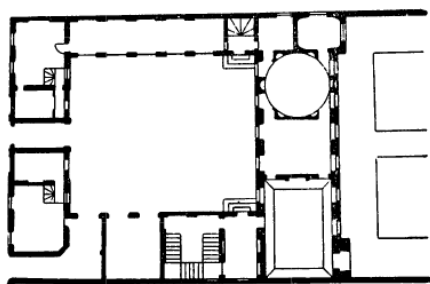
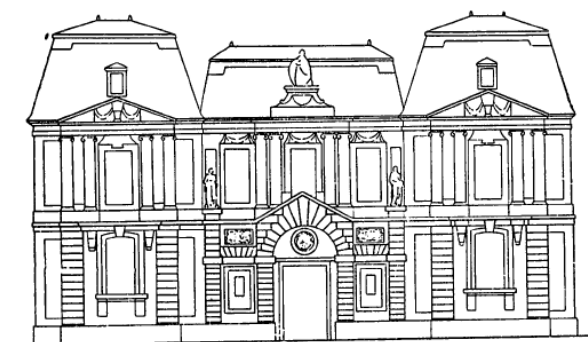


Рисунок 85 – Отель Карнавале: креслення фасаду і плану та види



Рисунок 86 – Інтер'єри отелю Субіз

Кутові в'їзди на неї оформлені кованими решітками і воротами з витонченим позолоченим візерунком (майстерня Жана Ламура) та скульптурними композиціями. У центрі розташований кінний монумент герцога Станіслава І (скульптор – Гибаль).

Лекція 14 – 15 Мистецтво Франції XVII століття

План лекції

1. Французький живопис в стилі бароко. Творчість Симона Вуе
2. Французький живопис в стилі класицизму. Творчість Нікола Пуссена
3. Класичний французький пейзаж. Творчість Клода Лоррена
4. Реалістичний напрямок у французькому живописі XVII століття. Творчість Луї Ленена
5. Французький офорт XVII століття. Творчість Жака Калло

Французький живопис в стилі бароко. Творчість Симона Вуе

Симон Вуе (1590–1649 рр.) – французький живописець-монументаліст, портретист і декоратор. Дитинство пройшло в обложеному Парижі (епоха релігійних війн у Франції). У той час його батько художник Лоран Вуе працював в Луврі, брав участь у створенні Королівської площі, виконував безліч декоративних і ремісничих робіт. Симон допомагав батькові і дуже рано оволодів майстерністю.

В 1611 р. – Симон у свиті французького посольства в Константинополі, де він пише з пам'яті портрет султана Ахмеда І. Пейзажі, східні костюми, тюрбани, каравани, китайський шовк, індійські бавовняні вироби назавжди запам'яталися художнику; з цим пов'язана своєрідна «естетика тканин», прозорості і вуалей, а також особлива запаморочлива легкість, яка пронизує декоративно-монументальні роботи цього живописця. У той же час, зрілий стиль Вуе вирізняє велика точність і докладність у відтворенні деталей архітектури; зазвичай він зображує неглибокий простір, зосереджуючись на експресії рухів окремих фігур.

У листопаді 1612 р. Вуе вирушає у Венецію, а на початку 1614 р. оселяється в Римі. У нього численні замовники, серед них кардинал Барберіні (майбутній папа Урбан VIII). Італійський період (до 1627 р.) – «темний період», оскільки Вуе знаходиться під впливом «караваджизму». Потім, з початку 1630-х рр., характер його робіт змінюється: його палітра висвітлюється і живопис стає більш віртуозним, барвистим і пастозним. Він виконує

численні розписи, портрети, картини на релігійні сюжети, алегорії (знаменита алегорія *«Переможений час»* (1627 р.) з динамічними фігурами дівчат).

У 1624 р. Вуе обраний князем Академії святого Луки (Художньої Академії) в Римі; в 1626 році він одружується на Вірджинії да Веццо (1606–1638 рр.), юній римлянці, яка була його моделлю і ученицею, а пізніше – талановитою художницею і матір'ю його десяти дітей (у 1638 р. померла під час пологів).

Король, через свого посла в Римі, передає художнику свою волю бачити Вуе в Парижі. Вуе повертається в Париж, отримує квартиру і майстерню в Луврі. З 1630 року Вуе – Перший художник короля. Йдуть численні замовлення на розписи, оформлення і картини для замків, церков, приватних будинків знаті в Парижі і в замських резиденціях. 1634–1637 рр. – найбільш блискучий період його творчості. Картини-алегорії *«Багатство»* і *«Милосердя»* – з числа шедеврів цього періоду. Колоризм (золото, кіновар, перванш), особлива увага до подробиць, складок, драпувань, до їх руху – характерні риси його картин.

У 1640 р. Вуе одружився другим шлюбом на юній і чарівній вдові Радегонді Беранже, що надихнуло художника на написання ряду чудових картин на міфологічні та релігійні сюжети.

Один із шедеврів пізнього Вуе – *«Сатурн, переможений Надією, Красою і Любов'ю»*, (1645–1646 рр.) – алегорія переможеного часу з ліричним музичним рухом, спіральною композицією і неперевершеним колористичним блиском.

В цілому ж, творчу спадщину Симона Вуе можна розділити на кілька тематичних блоків. Перший з них – портретний жанр: *«Автопортрет»* (1615 р.), *«Автопортрет»* (1626–1627 рр.), *«Портрет Верджинії Веццо»* (1625–1626 рр.), *«Портрет дочки Анжеліки Вуе»* (1635–1638 рр.).

Другий тематичний блок – алегоричні образи: *«Алегоричний портрет Людовіка XIII між Францією і Наваррою»* (рис. 87), *«Анна Австрійська в образі Мінерви»* (1643 р.), *«Алегорія миру»* (1627 р.), *«Розсудливість, що веде до Миру і Достатку»* (рис. 88), *«Алегорія багатства»* (1634–1637 рр.), *«Алегорія Перемоги»* (рис. 89) (1634–1637 рр.), *«Алегорія Небесного (піднесеного) Кохання»* (1634–1637 рр.), *«Надія, любов і краса торжествують над часом»* (1627 р.), *«Сатурн, переможений Надією, Красою і Любов'ю»*, (1645–1646 рр.) (рис. 90).

Третій тематичний блок – міфологічна тематика: *«Аполлон і музи»* (1640 р.), *«Викрадення Європи»* (1640 р.), *«Спляча Венера»* (1640 р.), *«Венера і Адоніс»* (1642 р.).

Четвертий блок – релігійна тематика: *«Магдалина»* (1614–1615 рр.), *«Магдалина (Верджинія Веццо)»*, *«Каяття Магдалини»* (1630 р.), *«Представлення Ісуса в храмі»* (1640–1641 рр.) (рис. 91), *«Юдіф з головою Олоферна»* та багато інших робіт.

Французький живопис в стилі класицизму. Творчість Нікола Пуссена

Нікола Пуссен (1594–1665 рр.) – французький художник, що стояв біля витоків живопису класицизму. Довгий час жив і працював у Римі. Практично всі його картини – на історико-міфологічні сюжети. Майстер карбованої, ритмічної композиції. Одним з перших оцінив монументальність локального кольору.

Творчість Пуссена в історії живопису важко переоцінити: він є засновником такого стилю живопису, як класицизм. Пуссен був першим французьким художником, який

сприйняв традицію класичного стилю Леонардо да Вінчі та Рафаеля. Звертаючись до тем античної міфології, стародавньої історії та Біблії, Пуссен розкривав теми сучасної йому епохи. Своїми творами він виховував досконалу особистість, показуючи і оспівуючи приклади високої моралі, громадянської доблесті. Ясність, стабільність і впорядкованість образотворчих прийомів Пуссена, ідейна і моральна спрямованість його мистецтва пізніше зробило його творчість еталоном для Академії живопису і скульптури Франції, заснованої у 1648 р., яка зайнялася виробленням естетичних норм, формальних канонів і загальнообов'язкових правил художньої творчості.

Нікола Пуссен народився в Нормандії. Юному Пуссену було забезпечено гарну освіту і можливість вивчити початкові етапи мистецтва художника: у 1610 році він навчався у Квентіна Варена. Більш детальне знайомство з секретами майстерності він отримав уже після переїзду в Париж в 1612 р., де навчався у історичного живописця Жоржа Лаллемана, а потім у портретиста Фердинанда ван Елі. З раннього паризького період творчості художника до нашого часу збереглися тільки ілюстрації. У 1618 і 1622 роках Пуссен відвідує Італію, де також значно підвищує рівень своєї професійної майстерності.

Повернувшись до Франції, Пуссен виконує *«Смерть Богородиці (Успіння)»* (1623 р.) для вівтаря паризького собору Нотр-Дам. Це полотно, яке вважалося в XIX – XX ст. загубленим, було знайдено в церкві бельгійського міста Стерребек.

В 1624 р. ім'я Пуссена вже було відоме серед цінителів живопису, а його самого все більше захоплювала творчість італійських майстрів. Вирішивши, що у французьких наставників він дізнався все, що міг, Пуссен перебрався до Риму. В Римі Пуссен став вхожий у двори кардинала Барберіні і папського радника Марчелло Саккетті, що забезпечило йому велику кількість замовлень. У цей період Пуссен виконує малюнки та полотна на міфологічні теми. Він вивчав трактати Леонардо да Вінчі і Альбрехта Дюрера, замальовував і обмірював античні статуї, займався анатомією і математикою, що знайшло відображення у художніх творах, переважно на теми античної давнини і міфології, дало неперевершені зразки геометрично точної композиції і продуманого співвідношення колірних груп.

У 1632 році Пуссен був обраний членом Римської Академії Святого Луки.

У 1640 р., за наказом короля, Пуссен повертається в Париж, де отримав статус першого королівського художника.

Найбільш успішними в кар'єрі Пуссена були роки, які він провів у роботі над оздобленням Луврської галереї. Окрім галереї, Пуссен в статусі першого королівського живописця працював і над безліччю інших замовлень.

У 1642 р., віддаляючись від інтриг королівського двору, Пуссен їде з Парижа з обіцянкою повернутися. Але смерть кардинала Рішельє (1642 р.) і Людовика XIII (1643 р.) дозволили живописцю залишитися в Римі назавжди. Відтепер художник працює тільки з форматами середнього розміру, які замовляли йому великі любителі живопису.

На ранньому етапі творчості і протягом всього життя Пуссен звертався до релігійної тематики. Особливо його приваблювали сюжети з життя Діви Марії: *«Смерть Богородиці (Перша Пречиста)»* (1623 р.), *«Вознесіння Діви Марії»* (1630–1632 рр.), *«Вознесіння Діви Марії»* (1650 р.). Майже всім образами Богородиці притаманна барокова динаміка, хоча інші роботи Пуссен виконував у класицистичній манері.

Ціла низка картин присвячена євангельським оповідям на тему життя Ісуса Христа.

До них належать: «Різдво» (1650–1660 рр.), «Поклоніння пастухів» (1633–1634 рр.) (рис. 92), «Поклоніння волхвів» (163 р.3), «Відпочинок на шляху до Єгипту» (1627 р.), «Таїнство Євхаристії» (1640 р.; для вітваря королівської каплиці Сен-Жерменського палацу), «Зняття з хреста» (1625–1630 рр.; чудова за силою експресії і найбільш життєво правдива картина), «*Noli me tangere (Не торкайся до Мене)*» (1657 р.). Усім цим картинам притаманна чітка композиційна побудова; сюжет розгортається на фоні класичної архітектури чи досконалого пейзажу.

Важливе місце в роботах живописця займає біблійний Мойсей. Лише картин під назвою «Знаходження Мойсея» Пуссен, написав близько десятка, а були й інші картини про життя цього біблійного персонажа: «Знаходження Мойсея» (1624 р.), «Знаходження Мойсея» (1647 р.), «Знаходження Мойсея» (1654 р.), «Манна небесна» (1637–1639 рр.). Пейзаж у цих картинах переважно італійський чи французький, а Єгипет символізують показані на задньому плані піраміди.

Біблійний «Суд Соломона» (1649 р.) – зразок чіткої, суворої, ідеально врівноваженої класицистичної композиції для передачі складного драматичного сюжету (рис. 93).

У період 1629–1633 рр. тематика картин Пуссена змінюється: він рідше пише картини на релігійну тематику, звертаючись до міфологічних і літературних сюжетів. Антична тематика переважала. Він представляв Стародавню Грецію як ідеально-прекрасний світ, населений мудрими і досконалими людьми. Навіть у драматичних епізодах давньої історії він намагався побачити торжество любові і вищої справедливості.

За сюжетом давньоримського історика Тацита Пуссен написав картину «Смерть Германіка» (1627 р.), яка вважається програмним твором класицизму; в ній показується прощання легіонерів з вмираючим полководцем. Загибель героя сприймається як трагедія суспільного значення. Тема інтерпретована в дусі спокійною і суворою героїки античного оповідання. Ідея картини – служіння обов'язку. Художник розмістив фігури і предмети в неглибокому просторі, розділивши його на ряд планів. У цьому творі виявилися основні риси класицизму: ясність дії, архітектонічність, стрункість композиції, протиставлення груп персонажів (рис. 94). Ідеал краси в очах Пуссена складався в рівновазі і єдності частин цілого, в упорядкованості, гармонії, ясності композиції, що стане характерними рисами зрілого стилю майстра.

Картина «Великодушність Сципіона» (1640 р.) належить до зрілого періоду творчості майстра, де чітко виражені принципи класицизму. Їм відповідає сувора ясна композиція і сам зміст, що прославляє перемогу честі і суспільного боргу над особистим почуттям. Сюжет запозичений у римського історика Тита Лівія. Полководець Сципіон Старший, який прославився під час війн Риму з Карфагеном, повертає ворожому воєначальнику Аллуцію його наречену Лукрецію, захоплену Сципіоном під час взяття міста разом з військовою здобиччю.

Героїчний дух сповнює цикл картин за мотивами поеми Торкватто Тассо «Звільнений Єрусалим»: «Рінальдо і Арміда» (1625–1627 рр.), «Танкред і Ермінія» (1630-ті рр.). В основі твору лежать події Першого хрестового походу під проводом Готфріда Бульйонського, що завершився взяттям Єрусалиму і створенням першого на Близькому Сході християнського королівства. У цих полотнах він показував досконалих героїв, вірних громадянському обов'язку, самовідданих, великодушних, при цьому демонструючи абсолютний

загальнолюдський ідеал громадянськості, патріотизму, душевної величі. Створюючи ідеальні образи на основі реальності, він свідомо виправляв природу, беручи з неї прекрасне і відкидаючи потворне.

Пуссен захоплювався вченням античних філософів-стоїків, які закликали до мужності і збереження гідності перед обличчям смерті. Роздуми про смерть займали важливе місце в його творчості. Думка про тлінність людини і проблеми життя та смерті лягли в основу раннього варіанту картини, до якої він повернувся пізніше. Так виникли дві картини з однаковою назвою *«Аркадські пастухи»* (перша 1629–1630 рр.; друга – 1650 р.). За сюжетом, жителі Аркадії, де панують радість і спокій, знаходять надгробок з написом: «І я в Аркадії». Це сама Смерть звертається до героїв і руйнує їх безтурботний настрій, змушуючи задуматися про неминучість майбутніх страждань. Одна з жінок кладе руку на плече свого сусіда, вона немов намагається допомогти йому примиритися з думкою про неминучий кінець. Однак, незважаючи на трагічний зміст, художник розповідає про зіткнення життя і смерті спокійно. Композиція картини проста і логічна: персонажі згруповані біля надгробка і пов'язані рухами рук. Фігури написані за допомогою м'якої і виразною світлотіні, вони чимось нагадують античні скульптури (рис. 95).

Пуссен створює не тільки картини високого громадянського звучання, а й поетичні композиції на літературні та міфологічні теми, відзначені піднесеними образами та емоційністю: *«Намхнення поета»*, *«Парнас»* (1630–1635 рр.).

Багато картин присвячено темі кохання і краси: *«Нарцис і Ехо»* (1629 р.), *«Леда і Лебідь»*, *«Орфей і Еврідіка»*, *«Народження Венери»*, *«Спляча Венера»* (1630 р.). На полотні *«Спляча Венера»* богиня любові представлена земною жінкою, залишаючись при цьому недосяжним ідеалом.

«Царство Флори» (1631 р.) – це один з кращих творів Пуссена на античну тему, написаний за мотивами поем Овідія, що вражає красою мальовничого втілення античних образів. Це поетична алегорія походження квітів, де зображені герої античних міфів, перетворені в квіти. У картині художник зібрав персонажів епосу Овідія *«Метаморфози»*, які після смерті перетворилися на квіти (Нарцис, Гіацинт та інші). Танцююча Флора знаходиться в центрі, а інші фігури розташовані по колу, їх пози і жести підпорядковані єдиному ритму – завдяки цьому вся композиція пронизана круговим рухом. М'який за колоритом і ніжний за настроєм пейзаж написаний досить умовно і більше схожий на театральну декорацію. Картина розкриває важливу для майстра думка: герої, які страждали й дочасно загинули на землі, знайшли спокій і радість у чарівному саду Флори, тобто після смерті відроджується нове життя, відбувається круговорот природи (рис. 96).

Ще один варіант цієї картини – *«Тріумф Флори»* (1631 р.).

В останній період творчості (1650–1665 рр.) Пуссен все частіше звертався до пейзажу, герої його були пов'язані з літературними, міфологічними сюжетами. Але фігури міфічних героїв малі і майже непомітні серед величезних гір, хмар і дерев. Персонажі античної міфології виступають тут як символ одухотвореності світу. Цю ідею висловлює і композиція пейзажу – проста, логічна, впорядкована. У картинах чітко відокремлені просторові плани: перший план – рівнина, другий – гігантські дерева, третій – гори, небо або морська гладь. Поділ на плани підкреслювався і кольором. Так з'явилася система, названа пізніше *«пейзажним триколомом»*: в живописі першого плану переважають жовтий і коричневий

кольори, на другому – теплі і зелений, на третьому – холодні, насамперед блакитний. Але художник був переконаний, що колір – це лише засіб для створення об'єму і глибокого простору, він не повинен відвертати очей глядача від ювелірно точного малюнка і гармонійно організованої композиції. В результаті народжувався образ ідеального світу, влаштованого згідно вищим законам розуму. Серед таких картин найвідомішими є *«Пейзаж з Діогеном»*, *«Пейзаж з великою дорогою»*, *«Пейзаж з Поліфемом»*.

У період 1660–1664 рр. він створює серію пейзажів «Чотири пори року» з біблійними сценами, які символізують історію світу та людства: *«Весна»*, *«Літо»*, *«Осінь»*, *«Зима»*.

Пейзажі Пуссена багатопланові, чергування планів підкреслювалося смугами світла і тіні, ілюзія простору і глибини надавала їм епічну міць і велич. Пейзажі Пуссена пройняті серйозним, меланхолійним настроєм.

«Аполлон і Дафна» (1664 р.) – останнє, незавершене полотно майстра.

Нікола Пуссен помер в листопаді 1665 р., і, згідно з заповітом, був похований скромно, без почестей, поруч з дружиною.

Класичний французький пейзаж. Творчість Клода Лоррена

Клод Лоррен (1600–1682 рр.) – французький живописець і гравер, один з найбільших майстрів класичного пейзажу.

Клод Лоррен народився в селянській родині. Рано залишився сиротою. Отримавши початкові знання в малюванні від свого старшого брата (гравера), в 1613–1614 рр. він відправився разом з одним із своїх родичів до Італії. Працюючи слугою в будинку художника-пейзажиста Агостіно Тассі, Лоррен засвоїв деякі технічні прийоми і навички. З 1617 по 1621 рік Лоррен жив у Неаполі, будучи учнем Готфріда Вельса, і немає сумнівів, що цей період наклав незгладимий відбиток на майбутню творчість художника. Саме тут молодий Лоррен захопився зображенням морських і прибережних пейзажів, і цей жанр в майбутньому посів значне місце в його творчому доробку.

З 1622 р. художник знову удосконалювався в пейзажному живописі під керівництвом Агостіно Тассі в Римі, де після цього пройшло все життя Лоррена, за винятком двох років (1625–1627 рр.), коли Лоррен повернувся на батьківщину і жив у Нансі. Тут він декорував свод церкви і писав архітектурні фони у замовних роботах Клода Дерюе, придворного живописця герцога Лотаринзького.

В епоху бароко пейзаж вважався другорядним жанром. Лоррен, тим не менш, отримав визнання і жив у достатку. Він знімав великий триповерховий будинок в центрі італійської столиці, неподалік від площі Іспанії. Його сусідом був, зокрема, Нікола Пуссен.

Серед замовників Лоррена були французький посол у Ватикані, іспанський король Філіп IV, папа Урбан VIII, кардинал Бентівольт, принц Колона.

З 1634 р. Лоррен – член Академії святого Луки (тобто мистецької академії). Пізніше, в 1650 р., йому пропонували стати ректором цієї Академії, але від такої честі Лоррен відмовився, вважаючи за краще спокійно працювати.

Спочатку він виконував на замовлення декоративні роботи, так звані «пейзажні фрески», але пізніше йому вдалося стати професійним пейзажистом і зосередитися на станкових роботах. Лоррен писав невеликі роботи з пасторальними фігурами на полотні або міді; потім – морські порти, осяяні сонцем. З часом під впливом художників-класиків його

композиції стають все масштабнішими, з літературними сюжетами (сам Лоррен не отримав особливої освіти – він був самоучкою; проте вільно читав і писав французькою та італійською). У пізньому періоді роботи художника стають більш інтимними за характером і вирізняються дуже делікатною фактурою (часто це епізоди «Енеїди» Вергілія).

У його творчості можна розрізнити дві манери: картини, які належать до ранньої пори його діяльності, писані сильно, густо, в теплих тонах; пізніші – написані більш плавно, в холоднуватому тоні. Фігури, якими звичайно оживлені його пейзажі, належать, переважно, не його пензлю, а його друзів – Ф. Лаурі, Я. Миля, Ф. Алегрі і Н. Колонбеля. З великою майстерністю художник зображував гру сонячних променів в різні години дня, свіжість ранку, полуденну спеку, меланхолійне мерехтіння сутінків, прохолодні тіні теплих ночей, блиск та погойдування хвиль, прозорість чистого повітря і далину, вкриту легким туманом.

Лоррен, на відміну від Пуссена, виходив за межі академічного пейзажу. У його роботах завжди важливе світло. Він – перший, хто досліджував проблему сонячного освітлення, ранкового і вечірнього; перший, хто серйозно зацікавився атмосферою, її світлонасиченням. Його роботи суттєво вплинули на розвиток європейського пейзажу.

Особливо вдалимися вважаються морські пейзажі Лоррена.

Зображаючи на своєму полотні *«Ранок в гавані»* (1630 р.) звичайний ранок на узбережжі, художник, як завжди, створив нереальний, підказаний власною фантазією пейзаж, з мотивами римських околиць. Всі будівлі на картині – античні споруди, напівзруйновані, порослі чагарниками чи травою і позбавлені колишньої величі. Моряки на передньому плані вантажать на корабель важкі пакунки і бочки – готуються до відплиття. Портові хлопчики ловлять рибу на саморобні вудки. Гавань живе своїм звичним, повсякденним життям. Але все ж головний персонаж на шедевр Лоррена – це сонце, в сліпучих променях якого хлюпоче вічне море з великими і малими вітрильниками і зовсім крихітними човниками рибалок. М'яке, охристо-золоте світло об'єднує композиційні плани і найтоншими переходами від яскравого світла до глибоких тіней створює віртуозно побудовану світло-повітряну перспективу. Вузька сонячна доріжка, за задумом автора, зміщена в бік від глядача, простяглася до берега, посилюючи враження глибини і широти морського простору.

Морські порти, ледь торкнуті сідаючим сонцем, або ж навпаки охоплені останніми фарбами схованого за горизонт світила – лейтмотив, які зустрічається у творчості Лоррена досить часто: *«Морська гавань»* (1636 р.), *«Вечір в гавані»* (1639 р.), *«Порт на закаті»* (1630-і рр.). Цей сюжет дуже приваблював майстра, саме в природі Лоррен шукав натхнення, дивуючись гармонією навколишнього світу. Сучасники зберегли спогади, як живописець міг годинами лежати або сидіти в застиглій позі, спрямувавши свій погляд в небо, намагаючись вловити і запам'ятати найдрібніші зміни сонячного світла. Цей метод пильного спостереження буде в фаворі у імпресіоністів століття потому.

У картині *«Порт на закаті»* колірною домінантою є охристо-червоні тони. Майстер зобразив ту пору дня, коли всього через мить темрява опуститься на порт, а зараз він ще осяяний червоними сполохами. Композиція вирішена улюбленим способом – рух вглиб картини підкріплюється сонячною доріжкою на воді і будівлями та щоглами, що оточують порт. Як завжди для Лоррена неважливі люди, не надає він і значення відсутності

динамічного сюжету. Головна роль відведена природі, а архітектура покликана лише допомогти скласти композицію, спрямовану на оспівування краси і барвистості заходу.

Багато робіт Лоррена трактуються як якийсь історичний, біблійний чи міфологічний сюжет, де головні діючі особи припливають чи відпливають на кораблях.

Картина *«Прибуття Клеопатри в Таре»* (1642 р.) присвячена подіям далекої історії: у 41 р. до н. е. єгипетська цариця Клеопатра припливла в місто Таре з метою спокусити красою римського імператора Марка Антонія і підпорядкувати його своїй владі. Однак увага художника займає не любовна перипетія, пов'язана з політичною грою Клеопатри, а морський пейзаж з золотим сліпучим сонцем, пришвартованими біля берега кораблями і прекрасними архітектурними спорудами. Фігури людей майже стаффажні, вони потрібні Лоррену для пожвавлення цього прекрасного виду.

Картина *«Відплиття святої Урсули і одинадцяти тисяч дів»* (1646 р.) належить до цього ж циклу. Свята Урсула – легендарна мучениця, яка була вбита разом з одинадцятьма тисячами своїх супутниць. Сюжетом картини Лоррена служить один з останніх епізодів життя – від'їзд святої з Риму після паломництва до папи Римського Киріака. Це пояснює багатолюдність сцени і присутність у світі одних дів. Сама Урсула зображена з традиційним атрибутом – білим прапором з червоним хрестом Воскресіння. У дів інший атрибут: лук і стріли, «інструменти» мученицької смерті святої. Будівля зліва є архітектурним мотивом, що виразно вказує на Рим, – це каплиця-ротонда Темп'єтто ді Сан-П'єтро, пам'ятник Донато Браманте. Таким чином, можна стверджувати, що Лоррен зобразив паломниць, які вирушають у свій останній шлях, в Кельн, де їх чекала смерть.

Клод Лоррен повною мірою втілює свій рідкісний дар у картині під назвою *«Відплиття цариці Савської»* (1648 р.). Робота була написана на замовлення, на обрану самим замовником тему. Завдяки цьому людству дістався шедевр, де, ніби живе, хлюпається синьо-зелене море, виблискуючи дзеркальною гладдю і розчиняючись в даліні безтурботно-блакитного неба. Крізь серпанок напівпрозорих хмаринок опускається за горизонт променисте сонце, заливаючи все навколо золотисто-янтарним кольором. Люди на передньому плані картини трудяться над навантаженням парусного судна цариці Савської. Нечисленні високопоставлені пасажири парусника, у супроводі почту вийшли на набережну для відплиття. Величні архітектурні будівлі в римському стилі бездоганно вписані майстром в пейзаж і тим підсилюють його нереальну красу. Тут все легко і прекрасно, все гармонійно і все на своїх місцях: кожен мазок, кожне лесування (прозорий шар фарби). Перед нами, без сумніву, найкращий пейзаж Лоррена (рис. 97).

Картину *«Пейзаж з купцями»* (1628 р.) можна назвати хрестоматійною у плані вивчення техніки майстра. Програма картини заявлена в назві, однак глядач може помітити, що власне купці в художньому просторі займають незначне місце. Тут панує природа у всій своїй красі! Для переднього плану Лоррен обирає темні кольори, в той час як фон зображений світлою палітрою. Ефект глибини досягається шляхом зображення кожного з наступних планів більш світлим колоритом, ніж був відтворений попередній – таке поступове висвітлення створює реалістичну правдиву картину. Здається, ніби глядач сам оглядає розкинутий перед ним мальовничий ландшафт, що йде далеко до горизонту. У цій роботі рух вдалину нарочито підкреслюється звивистою річкою, яка відводить погляд до тієї точки, де земля зустрічається з небом.

«Пейзаж з Марією Магдалиною» (1636–1638 рр.) є прекрасним прикладом творчих пошуків майстра. У цій роботі композиція будується на типових для класицизму прийомах. Художник використовує лаштунки – дерева, розташовані в правій і лівій частинах композиції, що надає їй симетричності; в центральній частині відкривається вид на безкрайні рівнини, які біля самого горизонту замикаються вкритим серпанку силуетом гір. На першому плані зображена Марія. Опустившись на коліна перед розп'яттям, вона звертається до Бога зі своїм покайням. Її фігура, дещо зміщена від центру, осяяна неяскравим світлом, що привносить в полотно деякі інтонації театральності.

В останні десятиліття (1650–1680 рр.) Лоррен працює повільніше, але завжди з успіхом. У пізніх роботах Лоррен сам пише фігури. Він поміщає їх в уявні будови; тематично – це вільні інтерпретації римських поетів, особливо Овідія і Вергілія.

Вирішивши створити морський пейзаж, Лоррен оживив його міфологічним сюжетом. Так з'явилася картина «Пейзаж з Ацисом і Галатеєю» (1657 р.). Це полотно, як і інші твори Лоррена, нічого б не втратило, залишившись просто пейзажем без будь-якого літературного сюжету. І все ж, якщо є сюжет, він повинен бути зрозумілий. З «Метаморфоз» Овідія, Галатея любить красивого юнака Ациса, але в неї був закоханий жадливий одноокий велетень Поліфем, який, сидючи на мисі і оглядаючи море, грав їй любовну пісню на своїх дудках. Згодом, поневіряючись безутішно серед скель, він знайшов кохану в обіймах суперника. Закохані втекли, а Поліфем у гніві вбив Ациса, метнувши в нього величезний валун. Лоррен зобразив кілька моментів цієї історії: Галатея припливає до берега на своєму човні, її парус – атрибут римського духа Повітря; Поліфем (на картині постать справа вгорі в горах) грає свою пісню на сиринксі (як всяка флейта – символ жадань); в шатрі Галатея і Ацис насолоджуються любов'ю.

В картині «Викрадення Європи» (1655 р.) історія з викраденням дочки фінікійського царя служить позначенням сюжету, даниною моді на античність і не більше того. Фігури дійових осіб занадто дрібні і схематичні, щоб звертати на них пильну увагу. Головні дійові особи картини – це небо, море, дерева, гори. Чисте блакитне небо накриває картину, хмари лише підкреслюють чистоту блакитного кольору, відтіняють глибокий зеленуватий колір моря і зелень берега. Гори на дальньому плані роботи манять своєю величною красою. Величезні дерева, на тлі яких люди виглядають маленькими і беззахисними, складають основу «декорації» сюжету. Корабель, що стояв у гавані, додає в сюжет натяк на швидке розставання Європи з рідним краєм. Пози зображених людей неприродні, картинні і статичні. Вони покликані лише оживити пейзаж, створити відчуття гармонії, що панує в природі. Сама атмосфера роботи повна умиротворення і спокою. Станеться те, що повинно статися. Тільки і всього.

Вибір персонажів на картині «Вид берега Делоса з Енеєм» (1672 р.) переносить нас в ідилічний світ розквіту античної культури. В основу сюжету лягла історія, як Еней розшукував оракула Аполлона на священному острові Делос на шляху з Трої. Перед нами цар і жрець Делоса Алій вітає Енея, його батька Анхіза і сина Асканія. Він вказує на оливкове дерево і пальму в центрі картини, за які чіплялася Лето (Латона), народжуючи близнюків Аполлона і Діану (Артеміду). Храм Аполлона зображений у вигляді величної стародавньої будівлі Риму – Пантеону. У цьому храмі оракул передбачив Енею, що його нащадки будуть правити над самими великими просторами Землі. Поетична композиція цієї

сцени, в якій врівноважені вертикальні і горизонтальні лінії, прозоре повітря і вид на широкі простори далекого горизонту викликають почуття ідилічної безтурботності золотого віку.

До творчої спадщини Лоррена належить також серія картин, які можна об'єднати умовною назвою «пори доби». При цьому, кожній з картин відповідає певний біблійний сюжет.

Картину *«Ранок (Яків і дочка Лавана)»* (1666 р.) можна сміливо назвати найтоншою і ліричнішою серед його полотен. Лоррен своїм піднесенням пейзажем поетизує Біблійний сюжет – зустріч Якова, що пасе стадо овець, і дочок Лавана, зустріч, яка стала початком його довгої любові до Рахілі. Асоціація пробудження від сну природи із зародженням між юними серцями почуттям – ось що найбільше займає думки художника, і саме про це його мальовниче оповідання. Лоррен цілком і повністю поглинений оспівуванням одухотвореного і величного, ідилічно-мирного пейзажу, лише зображення фігур на картині він довіряє своєму однодумцеві Філіпа Лаурі. Легкими і світлими фарбами художник пише небо і дерева, пагорби і напівзруйновану будівлю. Панорама залита ніжним, об'єднуючим все навколо, рожево-блакитним світлом.

Картина *«Полудень (Відпочинок на шляху до Єгипту)»* (1661 р.) – це ідеалістична оповідь про природу з величними деревами, мостами і витонченими дальніми планами, з отарою, що мирно пасеться вдалині. І вся ця краса – лише тимчасове пристанище самого Бога, маленького Ісуса. Він грає на колінах у своєї матері Марії, перед ним уклінний Ангел, трохи далі – розчулений старець Йосип. Хлопчик-пастушок, зникновівши, поспішно віддаляється – хто знає, може бути для того, щоб розповісти людям про свою чудесну зустрічі? Неймовірно легке і тепле, ніжно-золотисте світло пронизує весь простір картини, об'єднує передній, середній та задній плани. Лоррен зобразив свій «Полудень» надзвичайно свіжим, як травневий ранок, майже «райським» і умиротвореним (рис. 98).

Завершують цей чудовий цикл картини *«Вечір (Товій і ангел)»* (1663 р.) та *«Ніч (Боротьба Якова з ангелом)»* (1672 р.).

Остання робота Лоррена – *«Пейзаж з Асканієм, що стріляє в оленя Сильвіні»* (1682 р.) закінчена в рік смерті художника і вважається справжнім шедевром.

Реалістичний напрямок у французькому живописі XVII століття.

Творчість Луї Ленена

Луї Ленен (1593–1648 рр.) – французький художник, один з трьох братів Ленен. Майстер групових портретів з життя селян.

Разом зі своїми братами кілька років навчався живопису. Першим вчителем братів Ленен вважають іноземця, можливо фламандського живописця, який жив у Лані, звідки походили художники. Незадовго до 1630 р. брати Ленен відправилися в Париж. В 1629 р. старший брат Антуан вступив у корпорацію сен-жерменських живописців в Парижі і став на чолі спільної з братами майстерні. На початку 1630-х рр. Луї з братами-художниками жив в абатстві Сен-Жермен-де-Пре. Разом з Антуаном і Мат'є Луї працював над оздобленням знаменитої каплиці Юної Діви в Сен-Жермен-де-Пре.

Але Луї, Антуан і Мат'є Ленен увійшли в історію французького образотворчого мистецтва як родоначальники побутового жанру. Ймовірно, Ленени ніколи не поривали зв'язків з рідним Ланом, хоч і жили в Парижі. Напівдеревенське, напівміське середовище

заможних селян міцно входить в їхні твори, складаючи їх сюжетну основу і джерело образного змісту.

Брати не завжди підписували свої твори, тому і досі такі роботи без авторства важко зарахувати особисто до когось із них. До таких «невизначеним» належить рання робота «*Юні музиканти*» (1620-ті рр.). Авторству виключно Луї Ленена мистецтвознавці приписують картини 1630-х рр. «*Кузня*», «*Дві дівчинки*» та «*Чотири фігури за столом*».

Луї Ленен був найталановитішим з трьох братів. В кінці 1630-х рр. Луї Ленен, ймовірно, побував в Італії і зазнав впливу модної на той час течії – караваджизму. Повернувшись із запасом яскравих, свіжих вражень, він свідомо звернувся до монументалізації своїх жанрових робіт, прагнучи надати їм якийсь синтетично узагальнюючий характер. Сюжети, самі прості і невибагливі, отримували у його виконанні особливу значущість, мальовничу красу, навіть урочистість. У них дуже продумана композиція з контрастом між легкістю пейзажу і відчутною матеріальністю першопланових фігур, з чіткою і майже геометрично правильною побудовою і рівновагою мас. Колористична гама не скупа, але дуже благородна у поєднанні сірих, білих, коричневих тонів з ударами рожево-червоного, жовтого, синього, зеленого кольорів при домінуванні сріблясто-сірого. Точний малюнок, національний типаж осіб, якийсь епічний спокій загальної емоційної атмосфери картин складають основні особливості творчої манери Луї Ленена.

Образи селян в його картинах – це серйозні люди: трудівники з чесними, відкритими обличчями і впевненою неквапливістю в рухах. Їх манери сповнені гідності, у вигляді вгадується свідомість власної сили. Таке трактування образів простолюдинів було досить сміливим і новаторським на той час. Світ селян Ленена – це аж ніяк не світ принижених і ображених: ні тіні затурканості, життєвої пригніченості. Навпаки, внутрішнє благородство, величезна людяність при досконалій художній переконливості.

Кращі полотна Ленена: «*Селянська підвода (Повернення з сінокошу)*» (1641 р.), «*Селянська трапеза*» (1642 р.), «*Щасливе сімейство*» (1642 р.), «*Візит до бабусі*» (1642 р.) (рис. 99), «*Зупинка вершника*», «*Сімейство молочниці*» (1640-і рр.) (рис. 100).

Нечисленні пейзажі Ленена вирізняються вірністю спостереження, деякою інтимністю сприйняття природи і надзвичайною майстерністю передачі сріблястого, прозорого повітря. До таких робіт належить «*Пейзаж з селянами*».

У 1648 р. брати Ленен були прийняті до Королівської Академії живопису і скульптури. Незадовго потому, 23 травня 1648 р., Луї Ленен помер, а через два дні після його смерті раптово помер брат Антуан.

Французький офорт XVII століття. Творчість Жака Калло

Жак Калло (1592–1635 рр.) – лотаринзький гравер і малювальник, найбільший майстер французького офорту.

Жак Калло з дитинства проявляв пристрасть до малювання, прагнучи зобразити все, що бачив на вулиці. У 1609 р. вирушив пішки в Рим, за однією з версій – з бродячими циганами. Спочатку навчався у Флоренції, у живописця Реміджіо Кантагалліні, а потім у Римі, в майстерні відомого гравера Антоніо Темпести, де юний художник освоїв мистецтво офорта. З 1611 р. Калло працював у Флоренції, де в 1612 р. поступив вчитися в майстерню Джуліо Паріджі. Мистецтво Калло дуже швидко завойовує популярність – вже у 1617 р.

французький художник працює при дворі Медічі. Найбільшої популярності він зазнав в жанрі офорту.

Оскільки гравюра на дереві і різцева гравюра на міді лише виключно в руках видатних майстрів представляли собою закінчені чудові твори, сповнені художньої виразності та мальовничості, то на початку XVI ст. виникає ще один вид гравюри на металі, який став улюбленим жанром для багатьох великих художників – офорт. Основна його перевага – легкість у виготовленні, чого не можна сказати ні про різцеву гравюру, ні про ксилографію. Справа в тому, що якщо в двох поименованих техніках потрібно прорізати вручну лінії на дереві або металі, то в офорті всю цю найтяжчу роботу виконує кислота. Металева дошка (в XVI ст. частіше залізна, у XVII – XVIII мідна, пізніше – цинкова), що вживається для звичайної різцевої гравюри, покривається спеціальним ґрунтом, стійким до впливу кислоти. На дошку за допомогою гострої сталевий голки, що проникає крізь м'який ґрунт, наноситься малюнок. Після цього дошка поміщається в азотну кислоту (мідна – в розчин хлорного заліза), і зроблений голкою малюнок протравлюється до бажаної глибини. Після цього ґрунт змивається з дошки, втирається фарба і робиться відбиток.

Калло відкриває новий вид кислотоупорного лаку, який дозволяє йому істотно змінити і вдосконалити техніку гравірування.

У 1621 р. художник повертається до Франції. У 1627–1629 рр. він здійснює подорож до Нідерландів, з 1629 по 1631 рр. живе в Парижі.

Всі подорожі Калло знаходять відображення в його гострохарактерних роботах – він зображує типажі і види Лотарингії, Італії, Франції, створює портрети військових, циркачів, жебраків, акторів і т. п.

В гравюрах Жака Калло вражає не тільки віртуозна техніка і майстерність композиції. Його роботам притаманні варіативність, різноманітність сюжетів, до яких звертався майстер: тут і благочестиві релігійні композиції – біблійні сюжети, образи святих, – і зображення урочистих свят, і вуличні вистави італійської комедії дель арте, прості міські замальовки, образи людей з різних верств суспільства, і, нарешті, жорстока панорама військового часу зі сценами грабежів, насильства, пожеж, убивств – найважливішого для Європи періоду Тридцятилітньої війни (1618–1648 рр.).

Найбільше визнання принесла Калло серія великоформатних офортів *«Великі лиха (жахи) війни»* (1632–1633 рр.), яка відображає хаос і жахи Тридцятирічної війни. Історики називають ці офорти першим антивоєнним (пацифістським) висловом в історії. Очима очевидця Калло показав незліченні страждання, які обрушилися на його народ: кровопролитні битви, страти, грабежі, натовпи калік і жебраків на дорогах, поранених у шпиталях. Найхарактернішими з цієї серії вважаються офорти *«Повішені (Дерево повішених)»* (1633 р.) (рис. 101), *«Розстріл»* (1632–1633 рр.), *«Поранені і каліки»* (1633 р.).

У серії *«Каприччи»* (1617 р.) він показав існуючі у флорентійському суспільстві соціальні контрасти – парадоксальне сусідство багатства і бідності, розкоші і убогості, благополуччя і потреби. Яскравим прикладом є робота *«Селянин, що знімає черевик»*.

Схожою за змістом була серія *«Жебраки»* (1622 р.): *«Стара з чотками»*, *«Сліпий з собакою»*. Серія *«Лотаринзьке дворянство»* (1626 р.) демонструє іншу грань тогочасного суспільства – пишне, безтурботне і яскраве життя дворянства: *«Синьйора Лучія Трастулло»*, *«Дама в шапочці»*.

Звертаючись до біблійних і євангельських сюжетів, Калло трактував їх зазвичай в алегоричному чи жанровому ключі.

В серії гравюр «Сім смертних гріхів» (1617–1618 рр.) Калло зобразив вади, що лежать в основі інших гріхів: «Гнів», «Жадібність», «Обжерливість», «Гордия (марнославство)», «Смукток (лінь)», «Заздрість», «Блуд».

За релігійною тематикою також виконані серія «Життя блудного сина» (1634 р.), офорти «Мучеництво святого Себастьяна» (1632–1633 рр.), «Побиття невинних» тощо.

У пейзажних малюнках і офортах Калло, створених на основі замальовок з натури, як правило, присутні жанрові мотиви (сцени селянського праці, рибної ловлі, полювання, купання, прання білизни). Такими є серія «10 італійських пейзажів» (1620 р.): робота «Водяний млин»; серія «Великі види Парижа» (1630 р.): робота «Вид Сени»; серія «Місяці»: робота «Березень» та ін.

До творчої спадщини Жака Калло також належить серія «Ярмарки», найвідомішим офортом в якій став «Ярмарок в Імпрунеті» (1620 р.). Завдяки цій роботі Калло прославився як майстер масових сцен з народного життя, які включають іноді більше 1000 персонажів. Так, Тенірс Молодший, який зробив мальовничу копію з цього офорта, підрахував, що в цій композиції зображено 1138 людських фігур, 45 коней і 137 собак. Офорт «Ярмарок в Імпрунеті», до якого Жак Калло виконав близько 200 етюдів з натури, являє собою шедевр гравірувального мистецтва художника і є одним з найяскравіших творів європейської реалістичної графіки XVII ст. (рис. 102).

Калло помер у рідному місті Нансі в 1635 р. у віці 43 років.

Ім'я Жака Калло для французького мистецтва таке ж знакове, як ім'я Рембрандта для голландського мистецтва або Дюрера для німецького. Творчість художника ще при його житті була високо оцінена знавцями і колегами по цеху. Буквально з самого моменту створення гравюри майстра привертала велику увагу цінителів мистецтва.



Рисунок 87 – Алегоричний портрет Людовіка XIII між Францією і Наваррою



Рисунок 88 – Розсудливість, що веде до Миру і Достатку



Рисунок 89 – Алегорія Перемоги



Рисунок 90 – Представлення Ісуса в храмі



Рисунок 91 – Сатурн, переможений Надією, Красою і Любов'ю



Рисунок 92 – Поклоніння пастухів



Рисунок 93 – Суд Соломона



Рисунок 94 – Смерть Германіка



Рисунок 95 – Аркадські пастухи



Рисунок 96 – Царство Флори



Рисунок 97 – Відплиття цариці Савської



Рисунок 98 – Полудень



Рисунок 99 – Візит до бабусі



Рисунок 100 – Сімейство молочниці



Рисунок 101 – Повішені (Дерево повішених)



Рисунок 102 – Ярмарок в Імпрунеті

Гравюри Калло друкувалися великими накладками і продавалися в крамницях книготорговців Флоренції, Нансі, Парижа та інших міст. Його офорти колекціонували Рембрандт, Ван Дейк, Д. Тенірс Молодший та інші видатні люди того часу.

Лекція 16 – 17 Живопис французького рококо. Скульптура XVIII століття

План лекції

1. Творчість Антуана Вато
2. Творчість Нікола Ланкре
3. Творчість Франсуа Буше
4. Творчість Жана Оноре Фрагонара
5. Творчість Едме Бушардона
6. Творчість Жана-Батіста Пігаля
7. Творчість Етьєна Моріса Фальконе

Творчість Антуана Вато

Антуан Вато (1684–1721 рр.) – французький живописець початку XVIII ст., чия творчість стала прологом загальноєвропейського стилю рококо.

З початку 1710-х рр. у творчість Вато починають міцно входити теми, пов'язані з життям театру і акторів. Смак до театральної образності став однією з найяскравіших прикмет його стилю. Але в творах Вато немає реальних театральних сцен. Він придумує свої ситуації, свої мізансцени, замінюючи декорації умовним пейзажним фоном. Театр захоплював Вато як художньо втілене життя, як вираз людських пристрастей, очищених від випадковостей буднів, освітлених вогнями рампи, розцвічених яскравими костюмами. Ярмарковий театр, в якому багато походило від комедії дель арте, не знав замкнутості сцени,

розриву між видовищем і життям. Актори перекидалися репліками з партнером, виходили в глядацький зал. І це підкріплювало властиве Вато відчуття життя як гри, а характерів як масок. Так, дійсно, театр – це друге життя, а життя – подоба сцени. І там і тут – лицедійство, гра, обман, удавана любов, удавані смутки і веселість.

Картин на тему театру та акторів Антуан Вато написав дуже багато: *«Актори Французької комедії»* (1712 р.), *«Арлекін і Коломбіна»* (1716–1718 рр.), *«Любов на італійській сцені»* (1716 р.), *«Італійські комедіанти»* (1720 р.), *«Жиль»* (1718–1719 рр.).

В історії мистецтва картина *«Жиль»* практично не має аналогій. На той час, мало хто взагалі писав акторів. Тим більше ніхто не наважувався показати актора у повній бездіяльності. Для самого Вато це було кроком відважним: написати фігуру в самій середині полотна, заповнивши більшу його частину широким балахоном, що приховує тіло комедіанта, а в глибині зобразити особи інших акторів, які веселощами і пожвавленням різко контрастують з майже нерухомим обличчям героя. Позбавлений жестів і міміки, симетрично і плоско вписаний в полотно, він спокійно існує у часі, немов назавжди зупиненому для нього. Йому чуже все, що швидкоплинне й минуще. Суєта за його спиною – в рухах акторів. Сміх і веселощі глядачів – перед ним. А він залишається незмінно нерухомим, зі смішним і зворушливим докором в круглих, ласкавих і розумних очах (рис. 103).

Найбільшу популярність Вато отримав, створюючи картини в жанрі «галантних сцен». Жанр «галантних свят» не був нововведенням, придуманому Вато. Театралізовані видовища на тлі парків були в моді ще з часів молодості Людовика XIV, коли сам король і придворні танцювали балети в садах Фонтенбло. З тієї пори французькі художники стали писати і гравірувати сцени «галантних свят», але лише в розробці Вато ця тема набула особливої художньої глибини.

Наприкінці XVII ст. виробилося своєрідне поняття галантності, яке позначає не тільки вузьку сферу витонченості любовної поведінки, але й значно ширше: стиль і спосіб життя, заснований на приємному мистецтву бути приємним. Словом «галантний» називають все те, що є найбільш вправного і вишуканого, рафінованого та духовного в мистецтві. Уявлення про галантність як про сутність мистецтва взагалі дозволяє дещо по-новому поглянути на жанр «галантних свят» в живописі. Ймовірно, сучасники знаходили в цьому жанрі не просто зображення світського проведення часу з фліртом на лоні природи. Вони розуміли цей жанр швидше як «свято мистецтва».

До жанру «галантних сцен» належать такі картини Вато: *«Венеціанське свято»* (1718–1719 рр.), *«Товариство в парку»* (1718–1719 рр.), *«Вечірні розваги в саду»* (1718–1721 рр.), *«Любовна пісня»* (1717 р.) (рис. 104), *«Урок любові»* (1716 р.), *«Капризниця»* (1718 р.) (рис. 105), два варіанти *«Паломництво на острів Киферу (Цитеру)»* (1717 р. і 1718 р.). За цей твір Вато був прийнятий в Королівську Академію мистецтв. Картини Антуана Вато із зображенням «галантних сцен» мали у сучасників такий успіх, що це дало можливість членам Академії не розглядати обов'язкову роботу художника в системі класичних жанрів. Для Вато було зроблено виняток: його картині був наданий спеціальний статус «галантне свято», тим самим Академія відзначила заслуги художника (рис. 106). Вато був обраний у повні члени Академії.

У творчому доробку Вато є ряд картин, що оспівують красу оголеного жіночого тіла: *«Ранковий туалет»* (1716–1718 рр.), *«Суд Париса»* (1718–1720 рр.).

Наприкінці 1719 р. у Вато виникли серйозні проблеми зі здоров'ям, і він їде в Англію в надії впоратися з туберкульозом. Однак лікування не дало помітних результатів, лондонський клімат лише загострив його важкий стан. Повернувшись в Париж влітку 1720 р. зовсім хворим, він оселився у свого друга Жерсена, який нещодавно купив престижну антикварну крамницю «Великий монарх» на мосту Нотр-Дам, і несподівано запропонував написати картину-вивіску для нового закладу. Так виникла робота, що стала всесвітньо відомою під назвою «*Вивіска лавки Жерсена*» (1720–1721 рр.).

Вато написав картину-вивіску на двох окремих полотнах, потім вставлених у єдину раму. Значно більша за розмірами, ніж інші твори майстра, «Вивіска лавки Жерсена» відрізняється від них ще й тим, що дія в ній перенесена з пейзажу в інтер'єр. Втім, глядачеві надається можливість побачити цей інтер'єр безпосередньо з вулиці, «крізь стіну». Полотно зображує простору лавку, перетворену з волі художника у відкриту сцену, що виходить прямо на паризьку бруківку. Внутрішні стіни антикварної крамниці суспіль завішані картинами: пейзажі, натюрморти, міфологічні сцени. На передньому плані зліва слуги укладають в ящик портрет недавно померлого Людовіка XIV. Праворуч знавці ретельно вивчають картину в овальній рамі – можливо, роботу самого Вато. Головна особливість цього твору полягає в тому, що Вато під виглядом вивіски представив історію живопису, якою він її знав; разом з тим, це картина творчої еволюції самого живописця, яка стала його художнім заповітом (рис. 107).

Вато був не лише видатним живописцем, а й чудовим графіком. Він робив безліч підготовчих студій та начерків до картин, причому одного і того ж персонажа часто малював з різних ракурсів. Зібрання його малюнків свідчить про те, що, володіючи винятковою спостережливістю, він шукав у натурній формі різноманітних відтінків змісту, і в нескінченних варіаціях поз, рухів, жестів довів свою техніку до віртуозності. У той же час саме підготовчі малюнки Вато дають можливість зрозуміти, наскільки кожен жест, поворот голови, складки одягу персонажів його картин ставали плодом аналітичного пошуку найбільш виразної композиції. Видатний колорист, Вато був невтомним рисувальником і виробив свій особливий графічний стиль. Як правило, він користувався сангіною і поєднував її зі свинцевим або італійським олівцем (чорною крейдою), що дозволяло і в малюнку домогтися мальовничих ефектів (сангіна дає теплий тон, а олівець – холодний) і особливо трепетної фактури в поєднаннях тонкої лінії та силуетного, підкреслено рельєфного, розтушовування.

Серед його замальовок варто відзначити: «*Купання Діани*» (1715–1717 рр.), «*Сидяча жінка і напівлежачий чоловік*» (1716 р.), «*Сидяча жінка*» (1715–1717 рр.), «*Три начерки*» (1718 р.), «*Три етюди дівчинки в капелюшку*» (1716 р.), «*Етюд восьми голів*» (1715–1716 рр.).

Творчість Нікола Ланкре

Нікола Ланкре (1690–1743 рр.) – французький художник жанру рококо. Писав у дусі Антуана Вато: персонажів італійської комедії дель арте, галантні сцени, сільські прогулянки та розваги, пасторалі, маскаради тощо. Найталановитіші гравери його епохи займалися відтворенням його картин. Менш вдалим були у нього портрети та історичні сюжети.

У 1719 р. прийнятий в члени Королівської академії живопису і скульптури як «майстер галантних сюжетів».

Сюжети картин Нікола Ланкре нерідко повторюються, їх можна об'єднати в кілька груп. Найчастіше у нього зустрічаються сюжети типу «Компанія у парку», «Концерт», «Ловці птахів», «Купання». До сюжетної групи «Компанія в парку» належать картини «Товариство в саду» (1720–1730 рр.), «Качелі» (1730 р.) (рис. 108), «Родючість (На природі)» (1730 р.). До серії «Концерт» можна віднести «Концерт на лоні природи» (1738 р.), «Концерт в парку», «Менует» (1720–1740 рр.), «Танці біля фонтану» (1730–1735) (рис. 109), «Танці в павільйоні» (1730–1735 рр.). Прикладом сюжетної групи «Ловці птахів» може бути картина «Птах у клітці» (1730-ті рр.). Картини «Купання дам» (1720–1730 рр.) і «Купальниці (Літо)» належать до серії «Купання».

Художник звертається також до зображення театральних сцен, відомих акторів і актрис свого часу, наприклад, «Портрет танцівниці Камарго» (1730 р.) (рис. 110).

Нарешті, Ланкре створює серії картин, що зображують уособлення різних стихій природи і етапів життя людини. Так виникла серія «Пори року», до якої увійшли картини «Весна» (1730 р.), «Літо» (1730-ті рр.), «Осінь» (1730-ті рр.), «Зима» (1738 р.).

Серію «Чотири віка людини» (1735 р.) складають картини «Дитинство» (рис. 111), «Молодість», «Зрілість», «Старість».

Ланкре – своєрідний і тонкий живописець. Він прекрасно володів мистецтвом будувати групу фігур і об'єднувати кілька груп в єдине гармонійне ціле. Причому групи в полотнах живописця об'єднані швидше за декоративним принципом, ніж за змістовим сюжетом.

У XVIII ст. картини Ланкре збирали не тільки паризькі знавці, але і Фрідріх II, який прагнув відтворити в палаці Сан-Сусі стиль життя французького двору, російська імператриця Катерина II, англійський аристократ сер Річард Уоллес. Картини Ланкре досі зберігають свою тендітну чарівність, нагадуючи нам про один з найблисучіших періодів в культурі та історії Франції.

Творчість Франсуа Буше

Франсуа Буше (1703–1770 рр.) – французький живописець, гравер, декоратор. Яскравий представник художньої культури рококо. Працював у багатьох видах декоративного і прикладного мистецтва: створював декорації для опер і вистав, картини для королівських шпалерних мануфактур; виконував орнаментальні розписи виробів севрської порцеляни, розписував віяла, виконував мініатюри і т. п. Творчість Буше-живописця винятково багатогранна, він звертався до алегоричних і міфологічних сюжетів, зображував сільські ярмарки і фешенебельне паризьке життя, писав жанрові сцени, пасторалі, пейзажі, портрети.

Буше був удостоєний безлічі почесностей, включаючи звання придворного художника (1765 р.). Активно залучався до оздоблення резиденцій короля і мадам де Помпадур, приватних особняків Парижа. В останні роки життя був директором Королівської академії живопису і скульптури і «першим живописцем короля».

Кращі роботи Буше відрізняються незвичайною чарівністю і досконалим виконанням. Його картини ефектні по композиції, написані у вільній живописній манері з яскравою сріблястою кольоровою гамою, виконані динамічним мазком. Він вдавався до рясних

лесувань, надаючи живопису вид мініатюри або порцелянової поверхні, писав вільними рідкими мазками.

Декоративний хист і фантазія художника проявилися в міфологічних сценах. Вони зображувалися на тлі уявних античних споруд, із зображенням чуттєвих рожевих тіл богів і богинь, німф, наяд, амурів. З чудовою майстерністю виписані тіла богинь і аксесуари. Яскраві фарби зведені в них до єдиної сяючої золотавої гами, що нагадує палітру венеціанських майстрів. До таких картин належать: *«Геркулес і Омфала»* (1730-ті рр.), *«Викрадення Європи»* (1732–1734 рр.) (рис. 112), *«Венера просить Вулкана викувати зброю для Енея»* (1732 р.), *«Народження Венери»* (1740 р.) (рис. 113), *«Тріумф богині Венери»* (1743 р.), *«Туалет богині»* (1743 р.), *«Туалет Венери»* (1751 р.), *«Купання Діани»* (1742 р.) (рис. 114).

Буше часто вдається до зображення модного типу граціозної краси з ляльковим примхливим рожевим личком, мигдалеподібними очима, маленьким носиком і ротом-сердечком – це «портрети стану», поширені у XVIII ст. Такі його жіночі образи в картинах *«Темноволоса одаліска»* (1745 р.) (рис. 115) і *«Портрет мадемуазель О'Мерфі (Світловолоса одаліска)»* (1752 р.). Оголена молода жінка лежить на ліжку в обрамленні розкішних драпувань. Відкрито кидаючи виклик, вона фліртує з глядачем, виглядаючи зі свого будуара. Обидві картини не позбавлені пікантної еротики і виконані з великою живописною майстерністю.

Буше не був портретистом, але часто писав свою покровительку, фаворитку Людовика XV мадам де Помпадур. Так, на картині *«Портрет маркізи де Помпадур»* (1756 р.) вона зображена у зеленому шовковому платті з книгою і фортепіано на тлі вишуканого, по моді оздобленого будуара в своєму замку Бельвю. На відміну від кокетливих «одалісок», маркіза де Помпадур зображена як жінка епохи Просвітництва.

Творчість Жана Оноре Фрагонара

Жан Оноре Фрагонар (1732–1806 рр.) – французький живописець і гравер. Спершу учень Ж.-Б. Шардена, а потім Франсуа Буше. Працював у стилі рококо. Створив понад 550 картин (не рахуючи малюнків та гравюр).

У 1752 р. за картину *«Жертвоприношення Єровоама»* отримав Велику Римську премію і відправився в Рим. Картина відома також під назвами *«Єровоам поклоняється ідолам»* і *«Єровоам приносить жертви ідолам»*.

Проте незабаром після того він припинив займатися історичним родом живопису і, слідуючи смакам епохи, став писати в дусі Вато і Буше, сцени інтимного життя пікантного, інколи безсоромно-еротичного змісту. Твори Фрагонара увійшли у велику моду і продавалися за високою ціною, завдяки чому він заробив гарні статки. Його картини, хоча і не чужі манірності, полонять глядача розумно винайденої композицією, граціозністю малюнка, вишуканістю і делікатністю колоритних тонів, плавністю і соковитістю мазків і взагалі великим смаком виконання.

До теми залицянь і побачень належать картини *«Щасливі можливості гоїдалок (Качелі)»* (1767 р.), *«Любовний лист»* (1770-ті рр.), *«Побачення»* (1771–1772 рр.), *«Поцілунок крадькома»* (1787–1789 рр.) (рис. 116), *«Виграний поцілунок (У відсутності батька і матері)»* (1760 р.).

Друга половина 60-х рр. XVIII ст. для Фрагонара – це період, коли в його творчості панують еротичні сюжети: «Дівчинка в ліжку, яка грає з собачкою» (1765–1772 рр.), «Дівчина, що грається з песиком (Бублик)» (1765–1772 рр.) (рис. 118), «Засувка» (1777 р.) (рис. 117).

Художник ставав буквально невпізнаним, коли писав для себе по натхненню, коли в ньому прокидався темперамент живописця. Майстер моментальних начерків з натури або ескізів за уявою, на деяких полотнах він розписувався так: «Фраго написав це за одну годину». Так, картина «Купальниці» (1772–1775 рр.) – чудовий приклад натхненного ставлення до живопису. На невеличкому полотні Фрагонар протиставляє й зіставляє прекрасне буяння рослинності і красу пустуючих оголених дівчат, які рухаються в тісному декоративному вихорі разом із купами хмарин. Тут на повну силу проявився його талант живописця. Кожен сантиметр живопису цього невеликого полотна безцінний.

Наприкінці 60-х – початку 70-х рр. XVIII ст. Фрагонар звернувся до портретного жанру. В цей час були написані: «Балерина Марі Мадлен Гюймар» (1765–1769 рр.), «Портрет Дені Дідро» (1769 р.).

В цей же період Фрагонар створив серію «Фантастичні портрети», в якій він опанував стрімкою і бурхливою манерою живопису. У манері художника крізь витонченість і легкість, властиві мистецтву рококо, все чіткіше починають просвічувати риси суворого неокласичного стилю. Образи друзів художника і придуманих їм фантастичних персонажів, написаних Фрагонаром з таким натхненням, були нічим іншим, як блискучою імпровізацією. Фрагонар демонстрував ніжну любов до тих, кого зображав, або ж створював твори, що вражали швидкістю виконання і благородною зарозумілістю, що ніби виходила з самих форм. Або ж сплітав з фарби буквально візерунки, виручними мазками, нашаровуючи або зливаючи їх один з одним, щоб зберегти вигадливість форми. Серед цих картин однією з найкращих є «Молода читачка (Молода дівчина з книгою)» (1776 р.) (рис. 119).

Кожен образ у серії портретів «Фантастичні фігури» наділений особливою емоційною виразністю, як і в серії портретів, що передають творчі стани («Натхнення», «Спів», «Музика» та ін). Моделі зображені в поривчастих, незвичайних контрапозах. Французький портрет ще не знав такої композиційної і мальовничій експресії. Особливо варто відзначити картини «Портрет воїна» (1769 р.) та «Натхнення» (1769 р.).

Французька революція, що вибухнула в 1789 р., знецінила в очах сучасників творчість Фрагонара. Вона стала здаватися чимось далеким, що безповоротно зникло разом з блискучою, зманиженою дворянською культурою XVIII ст.

Фрагонар серйозно захворів і на початку 1790-х рр. повернувся в своє рідне м. Грасс, сподіваючись поправити там своє фізичне і душевне здоров'я. На початку XIX ст. Фрагонар повернувся в Париж. За допомогою відомого на той час художника Давида йому вдалося отримати посаду хранителя Лувру. На цій посаді він перебував аж до самої смерті. Наступні події, що потрясли всю Європу, – крах революції, Директорія і прихід до влади Наполеона Бонапарта – ніяк не торкнулися життя старого художника.

У 1806 р. він помер у своєму паризькому будинку, майже повністю забутий як художник.

Яскравий імпровізатор, Фрагонар зумів поєднати в своїй творчості легкість рококо, височину історичного стилю і сентиментальність сюжетів.

Творчість Едме Бушардона

Едме Бушардон (1698–1762 рр.) – французький скульптор, який намагався прищепити сучасникам смак до форм античного мистецтва; придворний скульптор Людовіка XV, попередник естетики класицизму.

Бушардон був учнем Гійома Кусту. У 1722 р. отримав Римську премію і незабаром отримав таку популярність, що в 1732 р. герцог д'Антен викликав його з Риму в Париж, де обладнав йому майстерню в Луврі. Він стає скульптором короля Людовіка XV, членом Академії живопису і скульптури, професором.

Скульптурні композиції 1730-х рр. пронизані патетикою і енергією бароко. Яскравими прикладами можуть бути *«Приборкувач лева»* (1737 р.) і *«Приборкувач ведмедя»* (1737–1738 рр.).

У 1745 р. Бушардон був прийнятий в академію живопису за мармурову статую *«Христос, який несе хрест»*, яка втілювала одночасно зовнішній спокій і душевні страждання, фізичну слабкість і велич духа (рис. 120).

Ще однією з найвідоміших робіт Бушардона є *«Амур, що робить собі лук з палиці Геркулеса»* (1750 р.). Фігура Амура витончена, його рухи сповнені грації, що відповідає смакам епохи рококо. Ідея скульптури не втратила своєї актуальності – любов, що перемагає і обеззброює силу (рис. 121).

«Кінна статуя Людовіка XV» (1748–1762 рр.) зруйнована в 1792 р. під час революції; зменшена копія роботи Вассе знаходиться в Луврі. Король представлений в римських обладунках і своєю урочистою репрезентативністю нагадує пам'ятники римських імператорів.

«Фонтан Пори року» (1739–1745 рр.) на вулиці Гренель в Парижі – це найбільша робота Бушардона. Ясна композиція, стрункі колони, велична пластику алегоричних фігур, які уособлюють річки Франції – Сену і Марну, – свідчення творчої переробки класичних традицій. Алегорії річок дані в обрамленні прибережних заростей очерету, в яких плавають лебеді, качки і т. д. Це надає фонтану особливу мальовничість, перетворюючи його в куточок живої природи серед галасливої міської вулиці (рис. 122).

Творчість Жана-Батіста Пігаль

Жан-Батіст Пігаль (1714–1785 рр.) – різнобічний французький скульптор. Початкову художню освіту отримав під керівництвом Лелоррена і Лемуана, потім деякий час жив у Італії. Працюючи в стилі, перехідному від рококо до класицизму, Пігаль виконав ряд статуй і скульптурних груп алегоричного та міфологічного змісту.

За скульптуру *«Меркурій, який зав'язує сандалію»* (1744 р.) Пігаль був обраний членом французької Академії. З усього населення Олімпу скульптор вибирає не величавого Юпітера або войовничого і грізного Марса, а зовсім не героїчного, але підприємливого, плутоватого і винахідливого Меркурія. Заздалегідь позбавивши сюжет холодної урочистості і величчя, Пігаль надає йому ще більше невимушеності вибором моменту. Меркурій не позує перед глядачем зі своїми атрибутами, а, присівши на ходу, квапливим і недбалим рухом зав'язує на нозі сандалю, вже готовий в наступну хвилину кинутися далі, в ту сторону, куди він зараз нетерпляче озирається. З цього незначного мотиву Пігаль створив справжній шедевр, повний свіжих знахідок, жвавості і спостережливості (рис. 123).

Мармурова *«Венера»* (1748 р.) – зразок декоративної скульптури середини століття. Вона представлена сидячою на хмарі. В нестійкій позі відчувається томна млість, здається, що фігура ось-ось зісковзне зі своєї опори. М'якість співучих ліній, витонченість пропорцій, ніжна обробка мармуру, ніби оповитого серпанком, – все це типово для вишуканого ідеалу раннього Пігалья. Але вже тут інтимні ноти рококо поєднуються з дивовижною природністю форм жіночого тіла.

Протягом 1750-х рр. Пігаль користувався заступництвом маркизи де Помпадур. Для неї він створив кілька статуеток дітей – привабливих, але з елементами сентиментальності. Серед них найвідомішою є *«Хлопчик з кліткою для птахів»* (1750 р.). В цей же час був створений *«Бюст мадам де Помпадур»* (1751 р.), вирішений в легкій невимушеній манері.

Значно відрізняється за своїм рішенням *«Дідро»* (1768–1777 рр.). У бронзового погруддя Дідро Пігаль виявляє велику глибину і серйозність думки. Його Дідро – старіючий чоловік з важкими рисами обличчя і різкими лініями зморшок. У нього зосереджено-сумний погляд людини, що пройшла через важку боротьбу і пережила немало розчарувань. Але похмурі ноти перемагаються відчуттям сили духу і людської значущості. Манера Пігалья стає тут зовсім іншою, ніж у *«Меркурії»*, в ній з'являється тверда точність ліній, особлива вагомість форм, і це, незважаючи на відмову скульптора від будь-якої ідеалізації, створює твір справді високого стилю (рис. 124).

Скульптура *«Оголений Вольтер»* (1770–1776 рр.) – це бездоганне з точки зору анатомії зображення голого Вольтера, виконане незадовго до смерті філософа, яке викликало скандал, будучи виставленими в Салоні. Пігаль вирішує зобразити старого філософа у вигляді *«Вмираючого Сенеки»*, оголеного, але не засоромленого своєю наготою. Незважаючи на те, що критика вороже зустріла таку інтерпретацію, не кажучи вже про ніяковість самого портретованого, цей твір має великі переваги. Він служить прикладом безжальної пильної спостережливості і безкомпромісної чесності бачення (рис. 125).

Пігалю довелося брати участь і в оформленні надгробків. *«Гробниця маршала Саксонського»* (1753–1776 рр.) в церкві Сен-Тома в Страсбурзі – найкраща його робота в даному жанрі. Вже загальне рішення гробниці масштабне і мальовниче. На тлі суворого обеліска і схилених прапорів, на вершині широких сходів з'являється фігура маршала. Франція, яка сидить нижче на сходах, утримує його за руку і повертається з благальним жестом до загорнутої в траурне покривало Смерті, яка відкриває перед героєм кришку труни. Центральну фігуру маршала Пігаль зумів наділити величавим і мужнім благородством. Зберігши портретні риси людини, яку він, ймовірно, знав і зображував ще за життя, скульптор ідеалізував і узагальнив їх, перетворивши Моріса Саксонського у збірний образ французького воїна.

Творчість Етьєна Моріса Фальконе

Етьєн Моріс Фальконе (1716–1791 рр.) – французький скульптор, який втілював у своїх творах емоційно-ліричну лінію європейського класицизму XVIII ст. Вчився у свого дядька, мармурівника за професією, потім працював під керівництвом придворного скульптора-портретиста Жана Батіста Лемуана, одночасно вивчаючи у версальському парку роботи відомих французьких майстрів.

За представлену на конкурсї групу *«Мілон Кротонський»* (1744 р.) прийнятий в Паризьку Академію, а в 1754 р. за виконання цієї групи в мармурі отримав звання академіка. У цьому ранньому творі, як і в ряді інших робіт, Фальконе зберіг властиву пластиці бароко динаміку і театральність, одночасно тяжіючи до класицистичної ясності форми.

У роботах, виконаних за замовленням мадам де Помпадур, фаворитки Людовика XV, прагнув слідувати поширеній при дворі моді на мистецтво рококо. Статуї *«Музика»*, *«Амур»* (1755–1757 рр.) (рис. 126), *«Купальниця»* сповнені рокайльної вишуканої грації, природні і витончені без манірності. Це алегоричні образи, але, водночас, вони цілком земні і конкретні.

Схиляючись перед античним мистецтвом, майстер, однак, ніколи не сприймав його як холодний і млявий канон. Образи Фальконе сповнені ніжного елегійного настрою, силуети фігур плавні і витончені, легкі нахили повні музичної грації. Такими є ніжні та ліричні жіночі образи в статуях *«Флора»* (рис. 127), *«Пігмаліон і Галатея»* (1763–1767 рр.) (рис. 128), *«Зима»* (1771 р.) (рис. 129). Саме ця статуя стала справжнім шедевром майстра. Вигляд сидячої дівчини, яка уособлює зиму і прикриває плавними складками вбрання, немов сніговим покривом, квіти біля ніг, сповнений тихого мрійливого смутку. А ілюзією зими є знаки зодіаку, зображені по сторонах постаменту, і чаша біля її ніг, розколота від замерзлої води.

Все життя Фальконе мріяв про створення монументального твору. Втілити цю мрію йому вдалося в Росії. За порадою Дідро імператриця Катерина II доручила скульпторові створення кінного пам'ятника Петру I. Так виник знаменитий *«Пам'ятник Петру I (Мідний вершник)»* (1766–1778 рр. (1782 р.)). Відмовившись від алегоричного рішення, Фальконе вирішив представити царя як «творця, законодавця і благодійника своєї країни», який «простягає правицю над країною». Голову статуї він доручив моделювати своїй учениці Марі Анн Колло, але згодом вніс свої корективи, намагаючись виразити в особі Петра поєднання думки і сили. В статуї царя, що осаджує коня, чудово передано єдність руху і спокою; особливу велич монументу надають царствено горда посадка Петра, наказовий жест руки, поворот скинутої голови в лавровому вінку, що втілюють опір стихії та затвердження державної волі (рис. 130).

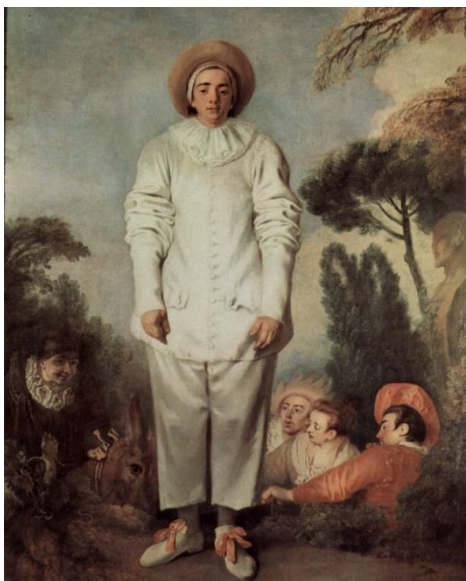


Рисунок 103 – Жиль



Рисунок 104 – Любовна пісня



Рисунок 105 – Капризниця



Рисунок 106 – Паломництво на острів Киферу (Цитеру)



Рисунок 107 – Вивіска лавки Жерсена



Рисунок 108 – Качелі



Рисунок 109 – Танці біля фонтану



Рисунок 110 – Портрет танцівниці Камарго



Рисунок 111 – Дитинство



Рисунок 112 – Викрадення Європи



Рисунок 113 – Народження Венери



Рисунок 114 – Купання Діани



Рисунок 115 – Темноволоса одаліска



Рисунок 116 – Поцілунок крадькома



Рисунок 117 – Засувка

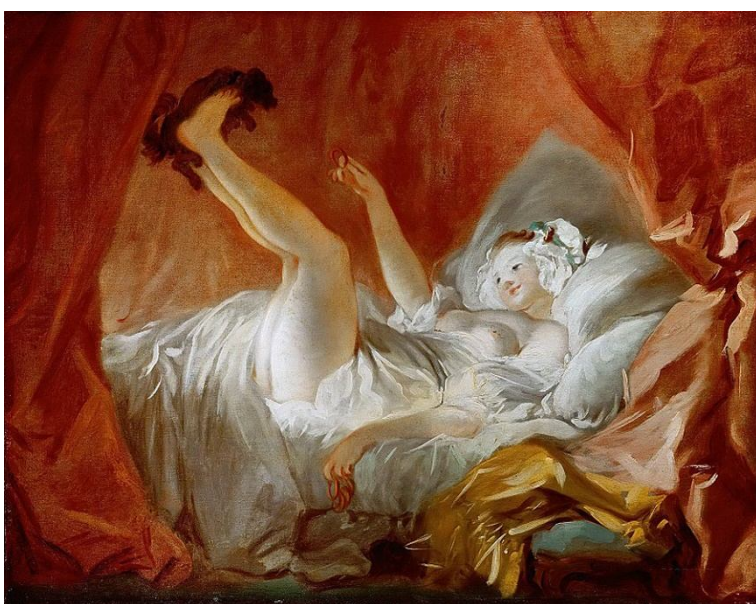


Рисунок 118 – Дівчина, що грається з песиком (Бублик)



Рисунок 119 – Молода читачка
(Молода дівчина з книгою)



Рисунок 120 – Христос, що несе хрест



Рисунок 121 – Амур, що робить собі лук з палиці Геркулеса



Рисунок 122 – Фонтан Пори року



Рисунок 123 – Меркурій, який зав'язує сандалію



Рисунок 124 – Дідро



Рисунок 125 – Оголений Вольтер



Рисунок 126 – Амур



Рисунок 127 – Флора



Рисунок 128 – Пігмаліон і Галатея



Рисунок 129 – Зима



Рисунок 130 – Пам'ятник Петру I (Мідний вершник)

Роботу над скульптурою Фальконе завершив у 1778 р., а її урочисте відкриття відбулося у 1782 р.

ТЕМА 4 АРХІТЕКТУРА І МІСТОБУДУВАННЯ АВСТРІЇ І НІМЕЧЧИНИ XVII – ПОЧАТКУ XVIII СТОЛІТЬ

Лекція 18 – 19 Архітектура і містобудування Австрії

План лекції

1. Загальна характеристика архітектури Австрії XVII – початку XVIII століть
2. Культова архітектура Австрії
3. Міське палацове та громадське будівництво в Австрії
4. Палацово-паркові комплекси Австрії

Загальна характеристика архітектури Австрії XVII – початку XVIII століть

В Австрії в період XVII – початку XVIII ст. архітектура стає провідною галуззю художньої творчості, що підкоряє, вбирає в себе і живопис, і скульптуру. Як центр монархії особливо висувається Відень. Провідними типами монументальних споруд стають палаци імператора та придворних і католицькі монастирі.

Період від початку до 90-х рр. XVII ст. належить до часу раннього бароко.

Вплив бароко проникає в першу чергу в область культового будівництва. Саме храм стає найхарактернішим типом монументального будівництва раннього бароко. Архітектура цього періоду визначалася італійськими архітекторами.

Високе бароко – найбільш блискучий і величний період у розвитку архітектури Австрії, що охоплює час від 1690 рр. до 1740 рр. В цей період австрійський абсолютизм стає рушійною силою загальноєвропейської політики. Його зростаюча міць знаходить пряме відображення в архітектурі. Загальний підйом культури, зростання національної самосвідомості позначилося переходом провідної ролі в архітектурі від зодчих італійців до місцевих майстрів, які висунули австрійську архітектуру на перше місце в розвитку зодчества германських країн.

Найвидатніші монументальні твори були створені місцевими архітекторами, основоположниками стилю, зазвичай іменованого австрійським або віденським бароко. Найвизначнішими з них були Йоганн Бернгард Фішер фон Ерлах (1656–1723 рр.) та Іоганн Лукас фон Гільдебрандт (1668–1745 рр.). Творчість обох майстрів розквітла й визріла в столиці Габсбурзької імперії – Відні. Після другої турецької облоги 1683 р., коли зі стратегічних міркувань були спалені віденські передмістя, починається період найінтенсивнішого в історії Відня будівництва. Майже цілком була перебудована найбільш постраждала під час облоги західна частина міста, яка перетворилася в центр австрійського бароко першої половини XVIII ст.

Культова архітектура Австрії

В період раннього бароко над зведенням культових будівель працювали переважно італійські майстри, які в своїх проектах поєднували традиційний для Австрії тип двобашенної церкви з композиційним і планувальним рішенням римської церкви Іль-Джезу.

Собор у Зальцбурзі (Собор святих Руперта та Віргілія) (1611–1628 рр.), зведений за проектом італійських архітекторів *Сантіно Солярі* та *Вінченцо Скамоцци*, є однією ранніх

пам'яток барокового мистецтва. Перший собор був закладений в 774 р., але за час свого існування кілька разів горів при пожежі. Після четвертої пожежі 1598 р. за вказівкою архієпископа Вольфдїтріха фон Райтенау стара будівля разом з 55 іншими пошкодженими спорудами була знесена і на їхньому місці було закладено будову нового собору, освячену в 1628 р. Зведення веж собору було закінчене лише в 1655 р.

Архітектурі собору вже властиві елементи, характерні для наступних культових споруд раннього бароко. Кафедральний собор має фасад з мармуру і дві симетричні вежі. Фасад собору чітко розчленовано по вертикалі трьома ярусами пілястр, які одночасно підкреслюють межі окремих частин будівлі. Довжина собору становить 101 м при ширині 45 м. Висота основної будівлі – 32 м, висота купола – 79 м, висота веж – 81 метр. Собор має 11 віктарів, 5 органів і безліч дзвонів. Собор обладнаний 900 сидячими місцями, а стоячи у ньому одночасно можуть перебувати до 10000 осіб (рис. 131).

Усередині собор багато оздоблений в бароковому стилі і майстерно прикрашений фресками, деякі з яких, зокрема над самим віктарем, були виконані флорентинцем Пьстро Масканьї. Соборна площа є свого роду атриєм для Кафедрального собору. В 1660 році була споруджена Соборна арка, а в центрі площі розташувалася статуя Діви Марії. Окрім неї, перед головним фасадом знаходяться чотири статуї: апостол Павло з мечем, апостол Петро з ключами і єпископи, які зараховані до лику святих і вважаються покровителями Зальцбурга.

Нова, п'ята за рахунком, пожежа сталася під час реставраційних робіт у 1859 р. У 1944 р. Зальцбургський собор був пошкоджений при бомбардуванні міста американською авіацією: авіабомба зруйнувала частину віктаря і купол. При цьому купол будівлі впав. Відновлювальні роботи були в цілому закінчені до 1959 р.

До кінця раннього бароко площинні фасади храмів змінюються багатоплановими; їх архітектурне декорування стає більш рельєфним і насиченим. Прикладом може служити *Єзуїтська (Університетська) церква* у Відні (1662 р.; 1703–1705 рр.). Церква була побудована в XVII столітті після злиття факультетів філософії і теології Віденського університету за проектом **Карло Карлоне**, і перебудована на початку XVIII століття за проектом **Андреа Поццо**. Він прибудував до церкви дві вежі і переробив основний фасад, створивши на ньому ряд вузьких горизонтальних і вертикальних секцій. Також Андреа Поццо створив бароковий неф, головний віктар і стельові фрески. На тлі досить суворого зовнішнього оздоблення інтер'єр церкви відрізняється багатим декором. Для оздоблення широко використовуються мармур, позолота, фресковий живопис. Справжнім шедевром образотворчого мистецтва є живописний плафон Поццо, де він використовує прийоми обману зору для створення ілюзії об'ємного простору на площині. З великою майстерністю він створив на площині стелі реалістичну імітацію купола. Ілюзія об'ємної купольної споруди настільки достовірна, що багато хто відмовляється вірити, що це всього лише оптичний ефект (рис. 132).

Високе бароко висунуло на перший план архітекторів національної школи. Проте їх твори, особливо в композиції планів, були більш бароковими і складними, ніж роботи їх попередників-італійців.

Яскравим прикладом може бути *церква Трійці в Зальцбурзі* (1694–1704 рр.), зведена за проектом видатного австрійського архітектора **Й. Б. Фішера фон Ерлаха** (1656–1723 рр.). Окрім нього, до зведення церкви і її внутрішнього оформлення були залучені професійні

живописці і скульптори та каменотеси: Вольф Вайсенкірхнер, Лоренц Дрекслє та інші. Будівництво тривало близько восьми років, при цьому, не чекаючи закінчення зведення, її відкрили для парафіян.

Церква Святої Трійці була споруджена в кращих традиціях стилю бароко і є симетричною спорудою, яка складається з двох крил і центральної будівлі з куполом. Це перше культова споруда Фішер фон Ерлаха, в якості зразка для наслідування в якій він взяв церкву святої Агнеси в Римі. Фасад церкви звернений до площі Макартплатц, верхівку виділяє темний купол з двома вежами по боках. Спочатку вежі були невисокими, але потім їх вирішили зробити трохи більше і вище, а наконечники веж були встановлені вже на початку XIX ст., а ось дзвіницю звели раніше, в середині XVIII ст. Перед самим куполом на двох виступах ліворуч і праворуч стоять чотири статуї, що символізують віру, надію, любов і мудрість, а між ними розташований герб самого глави єпископського князівства.

Дуже цікава внутрішня частина – центр у вигляді витягнутого овалу. Внутрішнє оздоблення церкви Святої Трійці захоплює фресками, які передають історію церкви і святих, ліпниною та статуями. Фреска купола створена Йоганном Ротмайером протягом трьох років, до відкриття храму, і представляє собою гігантське зображення коронування Марії Святою Трійцею (рис. 133). Підлога встелена мармуром, посередині якого розкреслене коло, а від самого кола йдуть прямокутні промені. Всередині дуже світло за рахунок великої кількості вікон під куполом. Головний вівтар створений в 1700 р. все тим же Фішером фон Эрлах. На ньому головний сюжет храму: свята Трійця і два Ангела.

Церква святого Карла Борромея або Карлскірхе (1716–1737 рр.) служить одним з видатних прикладів стилю віденського бароко. Своєю появою церква святого Карла у Відні зобов'язана імператору Карлу VI Габсбургу, який в подяку своєму покровителю, католицькому святому Карлу Борромею, за порятунк міста від пошесті чуми, пообіцяв звести на його честь церкву у Відні. Був оголошений конкурс, який виграв **Й. Б. Фішер фон Ерлах**. Цією чудовою будівлею Фішер задумав не тільки прославити святого Карла, але і створити пам'ятник імператору.

Церква вийшла дуже незвичайною, бо об'єднувала елементи різних стилів і епох. У цій церкві Эрлах спробував використати і привести в гармонію основні ідеї, закладені в найважливіших священних будовах – Єрусалимському храмі, Пантеоні, Соборі святого Петра в Римі, святій Софії в Стамбулі, а також в Будинку інвалідів у Парижі і Соборі святого Павла в Лондоні (рис. 135). Тому вона вражає своєю унікальністю. Висота храму – 72 м. Споруда складається з центрального ядра овальної форми, яке оточують додаткові відсіки. Внутрішній простір овальної форми перекрито овальним куполом. В основі композиції чисто декоративний прийом: церква прихована за фасадною прибудовою. Незвичайний зовнішній вигляд церкви, завершеної великим куполом витягнутої форми. Спереду до притвору прибудований шестиколонний класичний (давньогрецький) портик з трикутним фронтоном. Між портиком і бічними бароковими павільйонами поставлені дві дзвіниці, що нагадують за формами римську колону Траяна. Великий купол нагадує купол Собору Святого Петра.

Поєднання формальної та символічної структури будівлі виникло в результаті подвійного призначення. Наприклад, найбільш вражаюча деталь церкви – пара величезних тріумфальних колон, що стоять на протилежних кінцях портика, оздоблених рельєфами на духовні теми, що прославляють життя святого Карла. Однак дві колони також натякають на

герб імператора – «Геркулесові стовпи». Розкішні колони, овальний купол, низькі вежі – все це розкриває величезний талант архітектора. На жаль, архітектору Фішеру фон Эрлаху не судилося завершити своє творіння. В 1723 р. Йоганн Фішер помер, і будівництво продовжив його син Йозеф Еммануїл Фішер фон Ерлах. У 1737 р. будівництво було завершено.

Міське палацове та громадське будівництво в Австрії

Палацове міське будівництво та особливо будівництво громадських споруд в Австрії почало розвиватися значно пізніше культового.

Палац Даун-Кінскі у Відні (1713–1716 рр.) зведений за проектом видатного австрійського архітектора **І. Л. фон Гільдебрандта**. У відповідності з творчою манерою Гільдебрандта, фасад палацу не володіє потужною пластикою, проте споруда насичена легким, динамічним і подрібненим декором. Головний фасад палацу оформлений в римському бароковому стилі, прикрашений безліччю деталей. Обидва верхніх поверхи розчленовані пілястрами вільної, далекої від класичної форми: розширюються догори і розкреповані каннелюрами в нижній третині.

Характерна особливість всіх барокових австрійських палаців, у тому числі і палацу Даун-Кінскі, – провідну композиційну роль відіграє сходовий хол. Домінантою внутрішнього простору служать парадні сходи роботи скульптора Матієллі, створені за проектом Бедуцци. Розпис бельєтажу, присвячений графу Даун – робота Карло Карлоне. Стельові прикраси вестибюля і залу виконав Альберто Камесіна. Сходові клітки палацу оформлені вибагливим декором і її прикрашають не атланти, а грайливі путті (рис. 134).

Чеська придворна канцелярія або канцелярія Чеського суду у Відні (1708–1714 рр.) зведена за проектом **Фішера фон Ерлаха**. Ця споруда, як і більшість громадських та адміністративних споруд, що зводилися в невеликій кількості, наслідує в організації плану і композиції фасаду палацам. Середня частина фасаду підкреслена багатими наличниками вікон, скульптурними фігурами, гермами-атлантами. Згодом будівля, що складається з 9 віконних осей, була розширена. У цьому будинку Эрлаху вдалося поєднати риси як італійського, так і французького бароко. Скульптури, що прикрашають будівлю канцелярії, виконані Лоренцо Маттіє. Будівля колишньої Чеської канцелярії під час війни сильно постраждала, але було відновлено в період 1946–1951 рр.

Придворна Бібліотека у Відні (1722–1735 рр.) також зведена за проектом **Фішера фон Ерлаха**. У цьому проекті, більш стриманому за формами, ніж його палаци, Фішер виявив зрілу майстерність. Придворна бібліотека вважається однією з найкрасивіших бібліотечних будівель Європи. Вона завершує собою ряд чудових залів монастирських бібліотек. Подібно палацовій споруді, довгу прямокутну будівлю Придворної бібліотеки перетинає величезний, перекритий куполом овальний зал, висоту якого ілюзорно збільшують фрески купола. Протяжний інтер'єр бібліотеки підпорядковується майже центричному простору цього залу. Зовні залу і куполу відповідає виступ фасаду. У центрі купольного залу-ротонди, під склепінням, розписаним у 1730 р. Даніелем Граном на тему Апофеозу Карла VI, знаходиться статуя цього імператора в стародавніх римських шатах. Шістнадцять інших статуй імператорів Дому Габсбургів (Пауль і Петер Штрудель) розміщені біля колон, які оточують приміщення (рис. 136).

Великої чарівності всій бібліотеці надає гармонійне колірне оформлення: світло-сірі колони, блакитні фрески, темні з позолотою корінці книг. Інтер'єр бібліотеки послужив зразком для багатьох бібліотечних залів бароко. Проект був завершений сином Фішера.

Квадригу, що прикрашає будівлю, виконав відомий скульптор Л. Маттіеллі.

Палацово-паркові комплекси Австрії

Основним типом монументальної архітектури Австрії XVII – початку XVIII ст. стає палац – символ зростаючого абсолютизму. Майстром, який створив новий тип палацу, був видатний архітектор австрійського бароко Й. Б. Фішер фон Ерлах.

Остаточно закріпивши свою владу в Австрії Габсбургам знадобився свій Версаль. **Фішер фон Ерлах**, якому було замовлено проект, не став сліпо наслідувати французькому зразку. Ідея парадної заміської резиденції була втілена ним у проекті більш складного, побудованого за іншими композиційними принципами, комплексу – *палацово-парковому комплексі Шенбрунн (1696–1704 рр.)*.

Палац за проектом Фішера було вирішено побудувати поблизу Відня, на місці старого мисливського королівського замку з однойменною назвою. На противагу італійським віллам, будівлі яких розташовувалися біля підніжжя пагорба, Фішер планував зайняти своїм протяжним палацом, який мав розкриватися до Відня як гігантська фігурна дужка, вершину пагорба. Палац Шенбрунн інакше, ніж Версаль, був пов'язаний з прилеглим до нього парком і містом. Парк не мав прямокутно-променевого планування. Він служив терасоподібним підніжжям для палацу і був більш відкритим і легше досяжним, ніж парк Версая. Палац панував не тільки над грандіозним парком, але і над містом. З анфілади парадних залів мав відкриватися широкий вид на старий Відень, що розкинувся далеко на задньому плані, і на регулярно розбитий на п'яти терасах схилу пагорба, багатий фонтанами, сходами, пандусами, статуями і підстриженою зеленню парк. Палац, парк та місто візуально зливалися воедино.

Проект Шенбрунна не був здійснений. Замість нього Фішер склав новий проект, в якому менший за розмірами палац займав підніжжя пагорба. На вершині пагорба був розміщений павільйон Глоріетта. Другий проект і послужив основою будівництва, розпочатого на цьому новому місці в 1696 р. Згодом будівля зазнала значних переробок, які сильно змінили задум Фішера.

Резиденція Габсбургів налічує 1441 кімнату різних розмірів. З них 190 приміщень, які не належать музею і здаються в оренду приватним особам. Для відвідування відкриті тільки сорок кімнат.

Глоріетта представляє собою колонну будівлю, виконану в стилі раннього класицизму. Її центральна секція у вигляді тріумфальної арки засклена, а зверху коронована імперським орлом на земній кулі. Два крила Глоріетти мають високі напівкруглі арки. Всередині відкритих секцій проходять сходові марші, які беруть свій початок з бічних сходів. Самі сходи декоровано великими скульптурними групами. У XIX ст. цей павільйон використовували в якості обіднього залу, зараз тут розміщується кафе (рис. 137).

Парк Шенбрунна величезний, красивий і дуже цікавий. Тут знаходиться найстаріший зоопарк в Європі, ботанічний сад, лабіринт, фонтани та інші садово-паркові споруди. Найбільшим з паркових фонтанів є фонтан Нептуна, розміщений на головній осі парку між

палацом і Глоріеттою. Його загальну композицію розробив Йоганн Фердинанд Хецендорф, а мармурову скульптурну групу створив майстер Вільгельм Бейер.

Ще один символ парку, фонтан Обеліск, розташований в кінці алеї, поблизу Майндлигських воріт. Його основа нагадує скелястий виступ, в якому розміщені дві печери. Задня напівкругла стіна фонтану Обеліск прикрашена квітковими вазами, а грот – скульптурами річкових богів. Цей фонтан нагадує історію палацу і походження його назви: «шенбрунн» у перекладі означає «прекрасне джерело», а перший мисливський замок, за легендою, був заснований поряд з цим джерелом, яке знайшов підчас полювання один з імператорів. Композицію фонтана вінчає обеліск, встановлений на чотирьох позолочених черепахах, які в свою чергу символізують мудрість і стабільність Габсбурзької династії.

Ідея першого проекту Фішера фон Ерлаха була реалізована іншим провідним майстром австрійського бароко – *Іоганном Гільдебрандтом*. Також за межами віденських укріплень, для принца Євгенія Савойського, їм було розпочато будівництво двох літніх палаців, що згодом отримали назву *Бельведер*. Спочатку біля підніжжя пагорба був зведений невеликий одноповерховий палац, так званий *Нижній Бельведер* (1714–1716 рр.). Незабаром Гільдебрандт приступає до зведення другого палацу – *Верхнього Бельведера* (1721–1723 рр.) на вершині пагорба – там, де раніше проектувався невеликий павільйон для огляду околиць.

Саме у Верхньому Бельведері була реалізована ідея першого проекту Шенбрунського палацу. Він розташований ближче до міста, ніж Шенбрунн, поблизу вільного від будівель зеленого поясу, залишеного за умовами оборони за межами укріплень Відня (Старого міста). З пагорба відкривалася вільна перспектива на древню столицю. В центрі картини, що відкривається з Верхнього Бельведера, знаходиться шпиль головного храму міста – собору святого Стефана. По боках його, на одній лінії з Нижнім Бельведером, – два барочних купола церков Карла Борромея і монастиря Салесіанок, що обрамляють і доповнюють вертикаль древнього собору. Старий Відень і симетрично розміщені відносно осі ансамблю Бельведера церкви є фоном для розташованого на пагорбі регулярного барокового парку, багатого різними садовими спорудами. Таким чином, відкритий, цілком осяжний, як і Шенбрунн, ансамбль Бельведера, на відміну від вілл Італії і замських палаців Франції, пов'язувався в єдину систему не тільки з ближнім бароковим оточенням, але і з далеким видом старого міста.

Протилежний парковому, в'їзний фасад палацу відкритий до величезного штучного ставка, який заповнює простір до в'їзних воріт. У відвідувача, що стоїть перед ставком, створювалася ілюзія невагомості палацу, який здавався плаваючим по воді, що візуально підступає до його підніжжя.

Сам палац («Верхній Бельведер») являє собою прямокутну в плані будівлю з восьмигранними павільйонами по кутах. Його найвища центральна частина з головними сходами і парадним залом відзначена зовні трьохарковим під'їздом з атлантами і прикрашеним пишним гербом фронтоном химерних криволінійних обрисів. Більш низькі, прилеглі до центрального залу бічні частини палацу з парадними кімнатами розчленовані по фасаду орнаментованими пілястрами, найнижчі, крайні частини будівлі – гладкими лопатками між вікон. Такими засобами підкреслюється значення центральної парадної частини споруди (рис 138).

Вхідні центральні приміщення і високий парадний зал були особливо розвиненими і багатими. В'їзний відкритий трьохарковий портик підводив до величезних сходів, що розходилися на дві гілки. Сюди ж вели сходи з низького, відкритого арками в сад залу (типу «Sala terrena»). Склепіння залу підтримують застигли в страшному напруженні мармурові атланти, які втілюють силу землі. Візуально вони служать закінченим переходом від штучної природи саду до витончених інтер'єрів палацу.

Приміщення палацу були призначені для всіляких прийомів, свят, розваг. Лише Нижній Бельведер частково міг служити для повсякденного життя власника. Верхній Бельведер, особливо його другий поверх, містить чудові зали для прийомів, парадні спальні, картинну галерею, і призначався виключно для представництва.

Палац виглядає особливо легким і ошатним через те, що складається з семи павільйонів, причому кожен увінчаний окремим дахом. Розділення на частини дозволило тісніше пов'язати будівлю з навколишньою природою. Можливо, кутові восьмигранні павільйони стали відлунням наріжних замкових веж попереднього періоду. Різновисотні павільйони об'єднували єдиний цокольний поверх, карниз і однаково оформлені вікна.

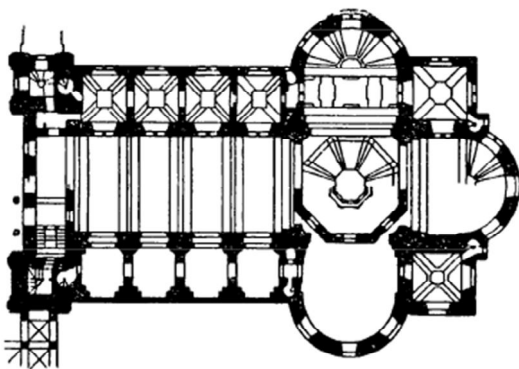


Рисунок 131 – Собор у Зальцбурзі: загальний вид, план та інтер'єр

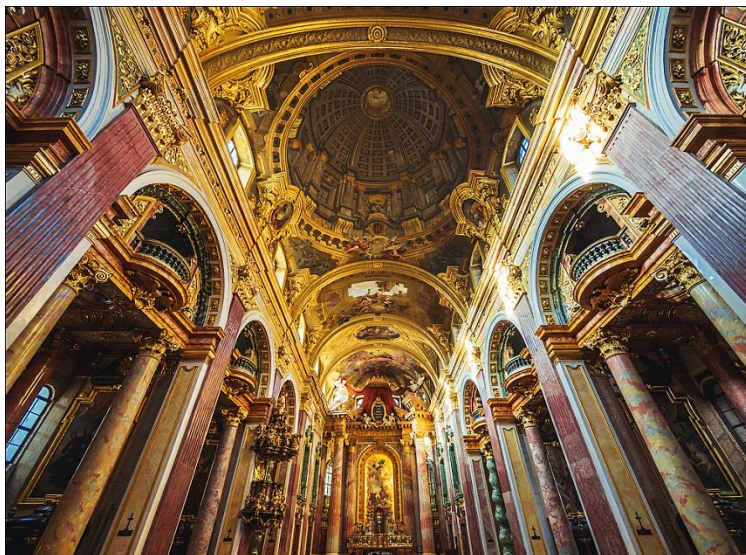


Рисунок 132 – Єзуїтська (Університетська) церква у Відні: загальний вид та інтер'єр

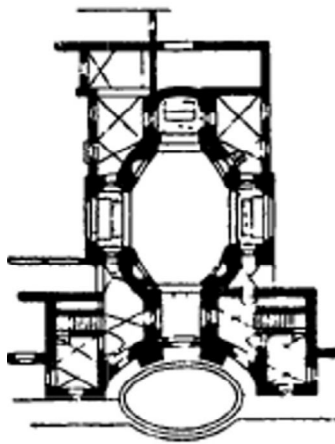
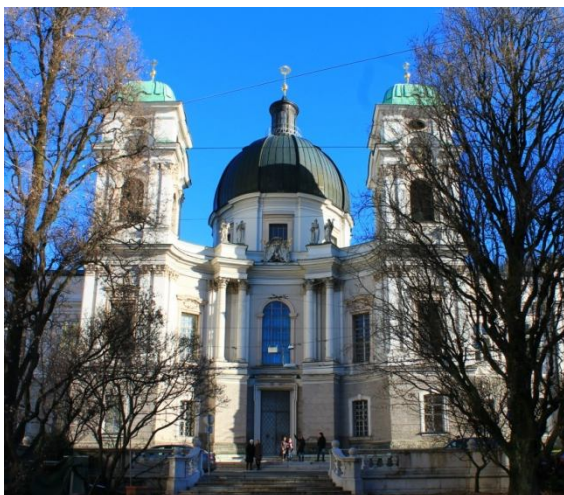


Рисунок 133 – Церква Трійці в Зальцбурзі: загальний вид, план та інтер'єр



Рисунок 134 – Палац Даун-Кінські: загальний вид та інтер'єр

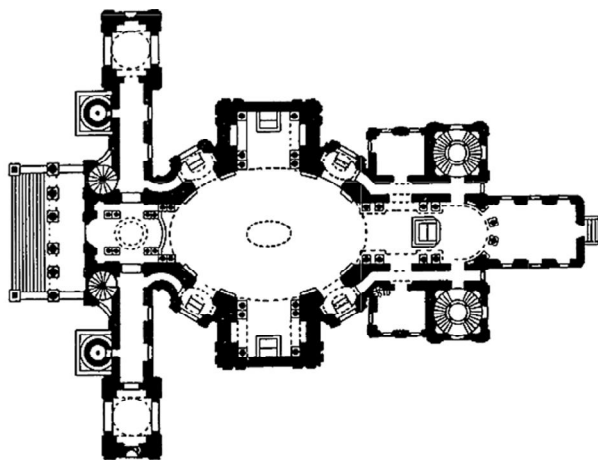
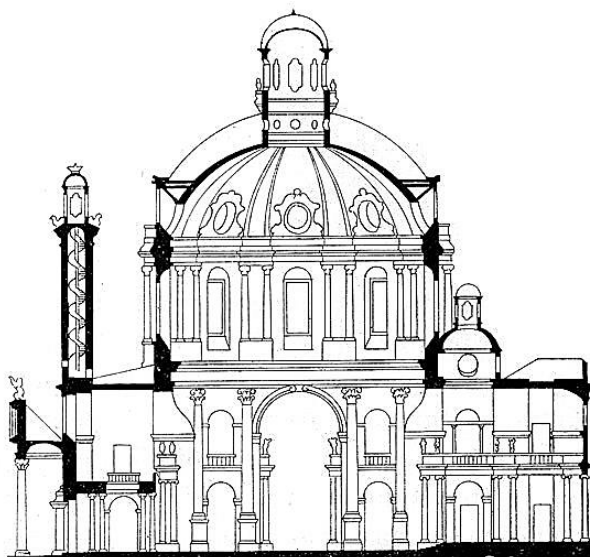


Рисунок 135 – Церква святого Карла Борромея або Карлскірхе: фасад, інтер'єр та креслення розрізу і плану

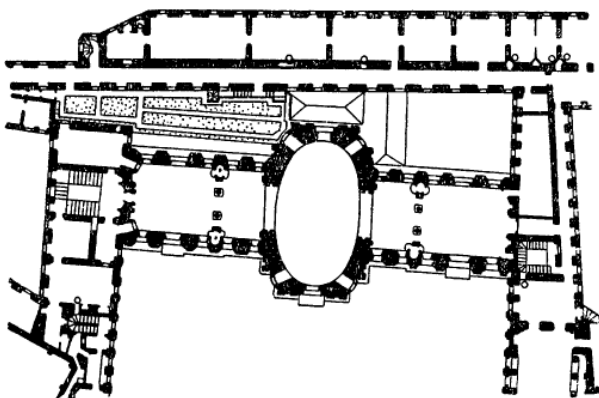
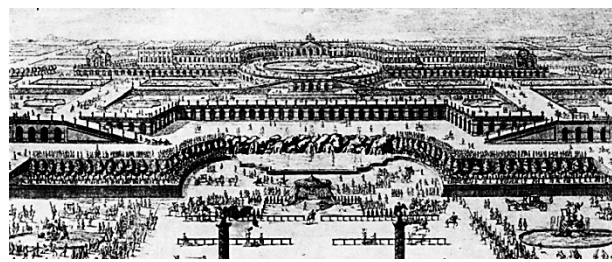
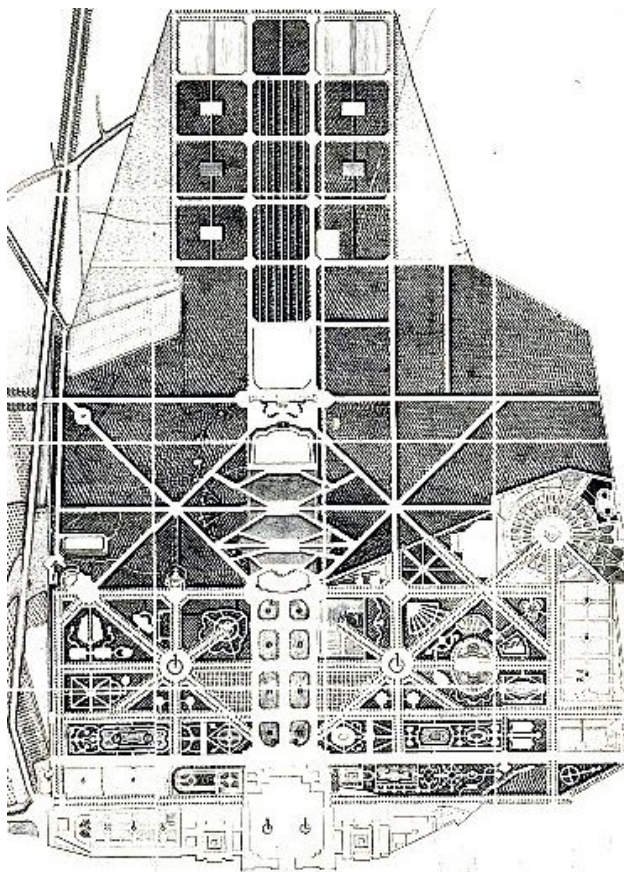


Рисунок 136 – Придворна Бібліотека у Відні: загальний вид, план та інтер'єр



Palace of Schönbrunn

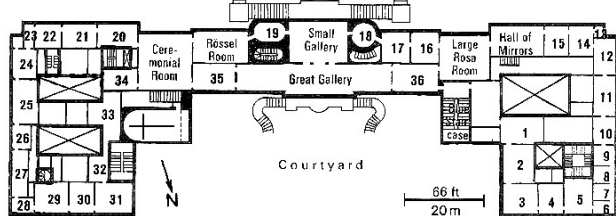


Рисунок 137 – Палацово-парковий комплекс Шенбрунн: генплан, план, види та інтер'єр

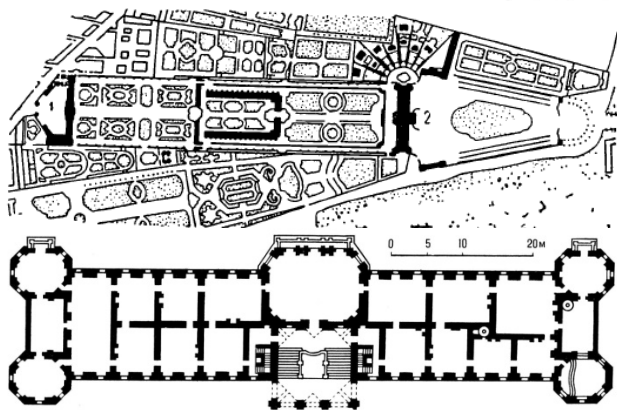
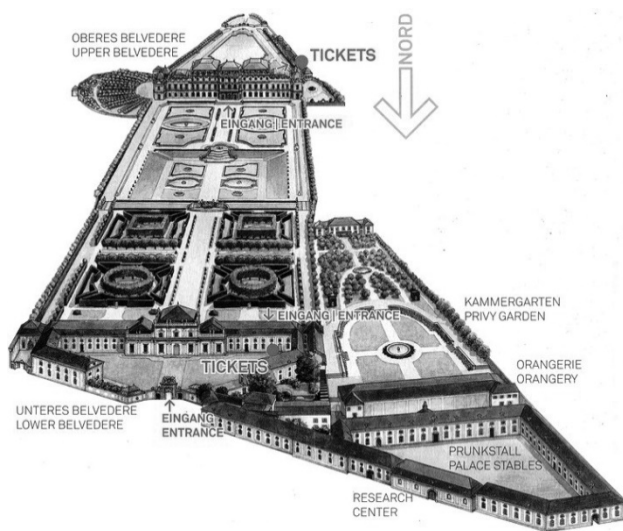


Рисунок 138 – Палацово-парковий комплекс Бельєдер: генплан, план, види та інтер'єр

Тонкий і витончений декор, що в достатку прикрашає фасади, робив палац ще більш святковим (рис. 138). Новий бароковий місто-сад став важливим елементом в історії європейського містобудування.

Лекція 20 – 21 Архітектура і містобудування Німеччини

План лекції

1. *Особливості німецької архітектури XVII – початку XVIII століть*
2. *Культова архітектура Німеччини*
3. *Палацово-паркове будівництво в Німеччині*

Особливості німецької архітектури XVII – початку XVIII століть

Палацові резиденції світських і церковних князів, а також пишні монастирські комплекси і церкви католицького Півдня Німеччини (Баварія, Франконія) становили протягом півтора століть головну типологічну основу німецької архітектури. При цьому поділ Німеччини за конфесійною ознакою на дві частини – протестантську й католицьку – ясно проходить і в архітектурній типології. На Півночі вона, безумовно, визначається світським, палацовим будівництвом. На Півдні поряд з палацами розвивається і часто навіть займає переважне місце культове будівництво. Відмінності в типології мали свою специфіку. Протестантські монархи Півночі були політично пов'язані з французьким абсолютизмом. Французький тип палацу служив зразком в архітектурі німецьких палацових резиденцій Півночі. На відміну від Півночі, церковно-католицьке будівництво Півдня країни матеріально і духовно було тісно пов'язано з Італією. Це розділення поглиблювалося тим, що майже до кінця XVII ст. Німеччина ще залишалася без власних кадрів будівельників та архітекторів. На Півночі будували французькі, а також голландські майстри. Церковна архітектура Півдня створювалася здичими-італійцями, які перенесли сюди прийоми і типи церковної архітектури римського бароко.

Культова архітектура Німеччини

Ситуація в німецькому культовому будівництві багато в чому нагадувала культову архітектуру Австрії. У зовнішньому вигляді церков XVII ст. дуже часто зберігався традиційний тип двобашенної будівлі. Планувальна структура організовувалася за базилікальною схемою. Інтер'єри були переважно монохромними.

Прикладами такого рішення культових споруд можуть бути: *церква Театинців у Мюнхені (1663 р.)*, зведена за проектом архітекторів *Агостіно Бареллі і Енріко Цукаллі* (рис. 140); *собор святого Стефана в Пассау (1668–1693 рр.)*, автором якого є *Себастьяно Лугано*; *монастир Августинців у Вюрцбурзі (1670 р.)*, автор – *Антоніо Петріні*.

Наприкінці XVII ст. склалася німецька національна архітектурна школа, і провідну роль у всіх сферах архітектурно-будівельної діяльності почали відігравати місцеві спеціалісти. Зберігаючи національні традиції, вони по-новому переосмислили досягнення італійської і французької архітектури. Планувальні рішення церков набули такого рівня складності, що могли сперечатися навіть з кращими роботами Гваріно Гваріні чи Франческо Борроміні. Причому дуже часто інтер'єр і екстер'єр не відповідали одне одному. Ще одна характерна риса німецької архітектури – стиль рококо, який саме в Німеччині досяг найвищого розвитку.

У *Кармелітській церкві в Бамберзі (1694 р.)*, зведеної за проектом *Леонарда Динцхофера*, спостерігається тенденція відходу від базилікального розрізу більш ранніх

церков XVII ст. (типу Іль Джезу) і розробка зального внутрішнього простору. Зальність створювалася за рахунок включення в загальний простір церкви її бічних балконів-галерей, що утворюють другий ярус церкви над капелами по сторонах нави.

На початку XVIII ст. формується тип зальної церкви зі стовпами замість поперечних несучих стін, де простір галерей і нави повністю злило. Подальше збагачення зального простору йшло по шляху поєднання в ньому поздовжнього розвитку з центруючим початком. Така *церква монастиря Вейнгартен* (1715–1723 рр.) з могутнім куполом і поперечним нефом на середині поздовжнього, зведена за проектом **Франца Вєєра** (рис. 139).

Із загального кола церков початку XVIII ст. виділяється за характером і багатством задуму *церква монастиря Банц* (1710–1718 рр.), авторами якої були брати **Йоганн і Крістофер Дініхофери**. Складним п'ятичленим ритмом устоїв з напівпролетами, якому відповідає система пересічних поперечних овалів і напівовалів своду, створюється повний руху, ритмічно розвинений в глибину і одночасно центрований простір. Вираз руху простору церкви, досягнутий в Банці складною системою перетинів овальних обрисів, отримав нове забарвлення у церквах середини століття (рис. 141).

Фрауенкірхе або *церква Богородиці* в Дрездені (1726–1738 рр.) представляє собою грандіозну купольну ротонду. Автором проекту був **Георг Бер**, але в лютому 1945 р. церква була повністю зруйнована під час бомбардування Дрездена. Відновлена Фрауенкірхе була багато часу потому, в період з 1996 по 2005 рр. Створення Фрауенкірхе в якості традиційної висотної домінанти переслідувало за мету закріпити в архітектурі Дрездена незалежність його протестантської бюргерською громади перед обличчям католицького двору, який будував у ці роки велику офіційно-придворну Хофкірхе. Внутрішній простір Фрауенкірхе вміщує 2500 місць для сидіння.

Вищі художні досягнення церковного бароко Німеччини належать до його пізнього періоду, часу «рококо» (30–40-і рр. XVIII ст.), потім – з середини століття – швидкий спад німецького церковного бароко. Композиційні пошуки цих років вели до злиття просторових і пластичних компонентів інтер'єру в нову єдність. Саме простір естетично переосмислювався в якості особливої архітектурної форми, візуально проникної і в той же час наділеної виразними якостями пластичного об'єму. Тепер форми внутрішніх об'ємів споруди були функцією того живого, образного начала, яке полягало в багатстві пластичних модуляцій простору як прозорі скульптурної форми, видимої зсередини, одночасно єдиної і нескінченно різноманітної. Подібна естетична концепція простору в церковному інтер'єрі була подальшим розвитком художніх ідей і просторового мислення майстрів пізнього італійського бароко, але також несла в собі і власний початок, властивий національній естетичній культурі тієї епохи.

Монастирська церква в м. Цвіфальтен (1741–1754 рр.), зведена за проектом **Йоганна Міхаеля Фішера**, є подальшою розробкою традиційної просторової схеми: видовженої, з її більш простими ритмами протяжного і розвиненого в ширину зального простору. «Родзинкою» церкви є її інтер'єри, виконані в стилі рококо. Поєднання штучного кольорового мармуру, позолоти та фрескових розписів, що плавно перетікають зі стелі на стіни, дає змогу досягти високого художньо-емоційного ефекту (рис. 142).

В *Паломницькій церкві м. Віз* (1746–1754 рр.), автором якої був **Домінікус Циммерман**, характерним є поєднання центрального овалу із загальним поздовжнім

розвитком простору. Тенденція розвитку висотного зального простору і витягнуті легкі опори ясно говорять про живучість в народних традиціях німецького церковного бароко пізньоготичних просторових уявлень. Водночас, інтер'єри церкви вирішені в стилі рококо (рис. 144).

Йоганніскірхе або *Азамкірхе* в Мюнхені (1733–1750 рр.) – шедевр творчості **братів Азам: Космаса Даміана** (1686–1739 рр.) і **Егіда Квірінія** (1692–1750 рр.). Церква тісно пов'язана зі світом образів Борроміні. Це справжня перлина німецького церковного бароко та рококо і мрія життя її творців – церква, збудована на власні кошти зодчих поруч з їх будинком.

У трактуванні внутрішнього простору характерне стирання кордонів між його окремими частинами. Купол стає плоским, широким і низьким. Архітектурні межі простору церкви створюються не стільки стінами будівлі, скільки внутрішнім кільцем легких аркад на колонах, які формують цей простір як прозоре середовище, пронизане світлом і повітрям, повний візуального руху. Змінюється образний лад інтер'єру: він народжує почуття світлого, радісного свята (рис. 145).

Церква Фірценхейліген (1743–1771 рр.) є витвором архітектора **Йоганна Бальтазара Неймана** і скульптора **Міхаеля Фейхтмайера**. Церква розташована високо над паддю, і перше враження при підході до неї створюється струнким, спрямованим вгору двобашенним фасадом. Народження композиції цієї церкви було незвичайним. В результаті вимушеного зсуву корпусу церкви на схід, її вітвар, закріплений на місці згідно з легендою, опинився в середині будівлі. Незвично відцентроване місце вітваря при традиційному плані у формі латинського хреста вимагало переробки всього проекту. Але завдяки цьому архітектор був вільний від канонічної схеми. Загальні габарити плану він вписав у ланцюг з трьох поздовжньо розташованих овалів з великим овалом посередині, а на лініях їх торкання створив поперечні простори, що включають овали і кола капел і хору. Ритмічний крок триєдиного простору поздовжніх овалів синхронний ритму поперечних просторів. Створюється суміщений ритмічний ряд двох взаємно переплєтених систем овальних просторів. Таким чином, Нейман прийшов в цій церкві до нового в мистецтві бароко вирішення внутрішнього простору, побудованого за законом музичного контрапункту. Новим було і розуміння ролі світла у композиції. Церква залита світлом. Велика кількість світла створює безліч нюансних світлових переходів, і це робить зримим багатство просторових модуляцій, які тут становлять активний емоційний початок і образну мову архітектури. Рух в просторі церкви знову і по-новому розкриває погляду закладену в ньому складну гармонію, невіддільну від того архітектурного цілого, в якому рух, світло і світла колірні гамма (білий, рожевий і золотий) і, нарешті, велика кількість багатоступінчастої і легкої пластики декоративних форм складаються в мажорний за звучанням образ. У внутрішній обробці церкви Фірценхейліген – світ декоративних форм рококо (майстер Й. М. Фейхтмайр, вітвар – Йоганн Якоб Міхаель Кюхель) (рис. 146).

На відміну від аристократичної витонченості і камерності мистецтва рококо паризьких отелів, у німецькій церковній архітектурі 30–50-х років XVIII ст. форми рококо виявилися близькими традиціям народного декоративного мистецтва. Проте в інтер'єрі німецьких церков тієї пори ці форми стали частиною того нового, що було закладено в самому трактуванні архітектурного простору. У новий образний лад простору таких церков,

як Фірценхейліген, Цвіфальтен, витончена і ошатна Віз, а також багато інших, органічно вплітається, як його необхідний компонент, скульптурний світ рокайля. Повні руху фігури рокайля, утворюючи складний «рухливий» малюнок, візуально нівелюючи одиничне і орієнтуючи на широке глядацьке охоплення простору в його русі, дають відчуття «пластику» цього простору в цілому.

Палацове будівництво в Німеччині

Австрія як найзначніша з німецьких держав XVII – XVIII ст. і віденський двір були центром передових, національних устремлінь німецької культури. В області розвитку архітектурних ідей бароко естафета лідерства переходить до столиці Австрії – Відня. На нього «рівнялися» усі німецькі землі і князівства. Римсько-класичні зразки академічного французького класицизму стають в австрійській, а відповідно і в німецькій архітектурі вираженням ідеї державності. Барочно-римське і французьке у цій національній архітектурі утворили складний сплав, який став для німецьких майстрів наочним зразком сучасної, не тільки італійської, але і французької творчої манери.

Королівський палац в Берліні (1698–1706 рр.), побудований за проектом **Андреаса Шлютера**, був одним з перших барокових німецьких палаців. Особистому авторству Шлютера в Берлінському палаці належали загальна композиція будівлі, зведеної Шлютером до єдиного цілого монументального каре, а також головний портал з боку площі, східний двір і головні сходи. Членування і деталі зовнішніх фасадів були виконані Шлютером, мабуть, за заданим зразком, в якому видно руку італійця і майже повну тотожність римським палаццо. Проте, Шлютер вніс в цей величавий «римський» лад фасадів нову рису. Він перетворив багато розроблений фасад на фон, на якому дав насправді бернінієвської міці портал у всю висоту величезної будівлі, перебивши його спокійну горизонталь домінуючою вертикаллю. Класичний за формами портал – це своєрідний тріумфальний мотив, введений в архітектурний вигляд палацу в якості знака королівської резиденції. Так, могутня пластику величких римських храмів, французький архітектурний зразок (строга класика ордера), нарешті, глибока народна традиція німецької архітектури, його прихильність до композиційного розвитку вгору, закладена в підкреслено висотній побудові portalу – були злиті Шлютером у виразну єдність (рис. 143).

В еволюції типу німецького палацу-резиденції (переважно у поєднанні з парком) помітний перехід від ранніх форм (XVII ст.) у вигляді каре з кутовими вежами і внутрішнім двором, іноді відкритим з боку під їзду (схема, що йде від більш ранніх французьких зразків) до більш вільної композиції (рубіж XVII – XVIII ст.), розкритої до просторового розвитку вишир і в глибину.

Багатьом зі збудованих німецьких палаців першої половини XVII – XVIII ст. притаманний грандіозний розмах. Таким є *палацовий комплекс Німфенбург* (1663 р. – перша пол. XVIII ст.) поблизу Мюнхена, архітектори: **А. Бареллі, Дж. А. Віскарді, В. Еффнер, Ф. Кювільє** (рис. 147). Початковим ядром палацу послужив невеликий ізольовано поставлений компактний замський «палаццо» (друга пол. XVII ст., Агостіно Бареллі). До цієї будівлі в 1702–1704 рр. було прибудовано бічні флігелі (Джованні Антоніо Віскарді). В подальшому (з 1714 р.) Еффнер розвинув запланований прийом ступеневого висунення флангів вперед (а ля Версаль) новими прибудовами, довівши загальну протяжність по фронту палацу до 600 м.

Палац Амалієнбург (1734–1737 рр.) – один з малих палаців, розташованих на території парку палацового комплексу Німфенбург. Автором проекту був **Франсуа Кювільє**. Це яскравий приклад того, що форми рококо отримали в Німеччині широкий розвиток не лише в культовій, а також і в світській, палацовій архітектурі. В області будівництва палаців нове створюється майже виключно в тих маленьких палацах-казино, які власне є виразом зрілих форм рококо у палацовій архітектурі. Їх об'єднує нова тенденція – прагнення до пошуків інтимності і затишку, що досягаються насамперед зручністю та невимушеністю планування, невеликими розмірами і формою кімнат, тісним зв'язком з природою. З цих пам'яток найбільш ранній і найбільш граціозний – павільйон Амалієнбург, в якому витонченість плану поєднується з його комфортабельністю (рис. 148).

Резиденцію Людвігсбург поблизу Штутгарта (1704–1733 рр.) розробив творчий тандем у складі Йоганн Фрідріх Нетте і Донато Джузеппе Фрізоні. Палац виконував функції літньої резиденції герцогів Вюртемберзьких і був зведений за ініціативою герцога Еберхарда Людвіга (звідси походження назви) фон Вюртемберга. З трьох сторін палац оточений парком. З 1718 р. західніше резиденції розпочалося будівництво м. Людвігсбург. Палац і палацовий парк ділять територію міста на дві частини, з'єднані поперечною магістраллю, що проходить через парк. Зліва від палацу – бюргерська частина міста з ринковою площею.

Складна палацова група Людвігсбурга з широким фронтальним розкриттям корпусу, зверненого до парку, формувалася в різний час. В результаті утворився найбільший в Німеччині палац в стилі бароко з розкішними залами і галереями, красивий і величний водночас. Палацовий комплекс складається з 18 корпусів, до складу якого входять понад 450 приміщень (рис. 149).

Палац архієпископа у Вюрцбурзі (1719–1744 рр.) зведений за проектом **Й. Б. Неймана**. Палац створювався під сильними перехресними впливами: віденського «метра» Гільдебрандта і французьких зодчих Р. де Котта і Ж. де Боффрана, консультаціями яких користувався німецький майстер в Парижі. Палац являє собою величезний, розвинений в ширину, але в цілому симетричний П-подібний блок (167 x 92 м) з великими внутрішніми дворами і парадним під'їзним двором (еренхоф). В середині палац вражає грандіозністю простору, розмахом і розкішню обробки, але особливо знамениті його головні сходи і великий купольний зал (Кайзерзаль) з фресками Тьєполо. Цей зал – шедевр декоративного мистецтва бароко. Сфера купола немов розламується на очах у глядачів, розкриваючись у вигляді монументального драпірування і захоплюючи погляди в ілюзорні простори розписів. Фрески та оздоблення залу (стук – Джузеппе Антоніо Боссі) виконані в 1749–1753 рр.

Зазвичай, центральна група палацових приміщень включала великий вестибюль, парадні сходи і великий урочистий зал в бельетажі, звичайно звернений у бік парку. Ці приміщення і складали основний об'єм центрального корпусу палацу. При чому, саме урочистий сходовий зал займав центральне місце в композиції парадного інтер'єру німецьких палаців. Виняткові за багатством і майстерністю композиції сходові зали становлять одне з найвищих досягнень національного бароко Німеччини першої половини XVIII ст. (рис. 150).

У komponуванні цієї групи характерні два поширених типи планування: перший – з наскрізним вестибюлем і бічним примиканням до нього головних сходів, іноді, де можливо, симетрично повторених з іншого боку вестибюля, і другий – з низькими «садовим» залом

позаду вестибюля – прийом, перейнятий від італійських барокових палаців (тип «sala terrena»). Сходи при такому плануванні або, як у першому типі, розташовані збоку чи симетрично по боках вестибюля, або утворюють з ним єдиний високий центрально розташований сходовий зал.

Вищим прикладом планування першого типу безперечно є знамениті сходи Неймана у палаці Вюрцбурга. Завдяки широкому верхньому обходу, що огинає сходи, стіни сходового залу, які несуть склепіння, не видно для тих, хто йде знизу, і склепіння сходів з прекрасним розписом Тьєполо (1752–1753 рр.) немов би вільно літає над головами людей. Це склепіння прольотом 18 м було видатним за сміливістю і новизною досягненням тогочасної конструктивної думки.

Над *палацом Брухзаль* (1720–1726 рр.), резиденцією єпископа Шпейєрського, працювали два архітектора. Загальний комплекс проектував **Максиміліан фон Вельш**; сходи (1729–1732 рр.) – **Йоганн Бальтазар Нейман**. Замість зібраної воєдино кам'яної громади Вюрцбурга як типово міської резиденції, у палаці Брухзаль, планувально «прив'язаного» до маленького містечка, переважали риси великого замиського палацу-вілли. Під'їзд до палацу вів через парадний двір (еренхоф), якому передувала під'їзна площа, утворена службовими павільйонами. З боку парку загальним фасадом центру і крил палацу створювалася немов еспланада, розкрита до просторів парку.

Сходи палацу Брухзаль були центральним, самим великим і значним за художньою виразністю внутрішнім простором палацу. До побудови сходів Нейманом головний корпус палацу (спочатку без крил) мав замкнутий кареподібний план з внутрішнім двором і анфіладою парадних покоїв по периметру будівлі з двома великими залами по його осі. У центр двору між цими залами і вмонтував Нейман сходи, вписавши у внутрішні габарити старого корпусу купольний об'єм у формі овалу в плані, цілком зайнятий сходовим простором з освітленням зі світлових двориків.

У центр об'єму, по осі великого овалу сходів, вписаний малий овал, їх «серцевина» з низьким і затемненим купольним гротом в нижньому поверсі, який пов'язує між собою вестибюль і «sala terrena». Між стінами великого і малого овалів йшли, огинаючи грот, два симетрично вигнутих марші. Зустрічаючись вгорі, вони приводили в яскраво освітлений ошатний купольний зал з немов вільно вставленим в нього (не торкаючись його стін) також овальним відкритим майданчиком з балюстрадою (над гротом), який пов'язував обидва зали між собою. Важливим, якщо не головним художнім чинником цієї композиції була майстерно проведена зодчим «режисура» світла. Розвиток композиції – по ходу маршів – дано у двоєдиному плані; поступове вивільнення спочатку затісненого простору переплітається з поступовим наростанням сили його світлового «регістру». Від зануреного у сутінок грота, куди були розкриті арками початки маршів, майже не освітлених зовні, сходи йшли в зону все більш щедрого світла і, нарешті, завершувалися блискучою «каденцією» – залитим світлом верхнім майданчиком-ротондою, навколо якої, здавалося, самі стіни відступають, щоб дати місце звільненому простору, що долає власні кордони (рис. 151).

Декор сходового залу (1752 р.) був виконаний майстром Йоганном Міхаелем Фейхтмайром, з ім'ям якого багато в чому пов'язане декоративне мистецтво рококо в Німеччині.

Цвінгер в Дрездені (1711–1722 рр.) вважається одним з найвідоміших і найзначніших пам'яток німецької архітектури. Його авторами були архітектор **Маттеус Даніель Пеппельманн** і скульптор **Бальтазар Пермозер**. Цвінгер – це найголовніший пам'ятник періоду розквіту німецького бароко і коронне творіння всієї німецької архітектури нового часу. Назва «Цвінгер» пов'язана з місцем розташування споруди: так називалося у фортифікаційному мистецтві вільне місце всередині кільця укріплень для масових зборищ, парадів і свят. У 1711 р., у зв'язку з політичним висуненням Саксонії, її курфюрст Август починає будівництво Цвінгера. Але ще до того передбачалося створення більш скромного Цвінгера в якості княжої оранжереї для розміщення у ній унікальної колекції апельсинових дерев. Спочатку утилітарна функція теплиці була основною.

У 1710 р. для консультацій зі створення нової князівської резиденції Пеппельманн їде до Відня, а потім – до Рима. В результаті Цвінгер – це споруда для тріумфів і видовищ, яка поєднує у своїй композиції чіткі планувальні форми антично-класичних римських площ-форумів та стадіону-цирку. При цьому вона зберігає своє первісне призначення оранжереї і відповідно зберігає садово-парковий характер, але з абсолютно новим звучанням всієї архітектури. Вона уподібнена фантастичному святковому феєрверку. Світле золото каменю (піщаник) і бурхлива динаміка силуетів, казково багатий світ скульптури і шум іскристих каскадів – усе це зливається у багатоголосу мелодію ритмів і пластики тієї скульптурно-просторової єдності, яку являє собою Цвінгер, – всього-навсього трибуни для придворних видовищ, в якому, однак, сама його архітектура є самим дивним і небаченим з видовищ.

Центральний, близький до квадрату простір Цвінгера (106 x 107 м) симетрично розвинений за рахунок двох бічних просторів, які сегментоподібно завершені і утворюють в плані немов частини єдиної витягнутої циркової арени. Загальний периметр цих просторів обрамляють засклені одноповерхові арочні галереї (власне приміщення оранжереї) з плоским дахом – «променад». По верху галерей всі павільйони Цвінгера (двоповерхові) пов'язувалися між собою. З них головні: овальні павільйони зі сходами на серединах заокруглень (трибуни королівської свити) і павільйон «під короною» (Кронентор), де містилася ложа короля. Кронентор — це своєрідне поєднання надбрамної вежі і двохярусної тріумфальної арки. Прохід під вежею Кронентор вів на легкий місток через обводнених рів.



Рисунок 139 – Церква монастиря Вейнгартен: загальний вид та інтер'єр

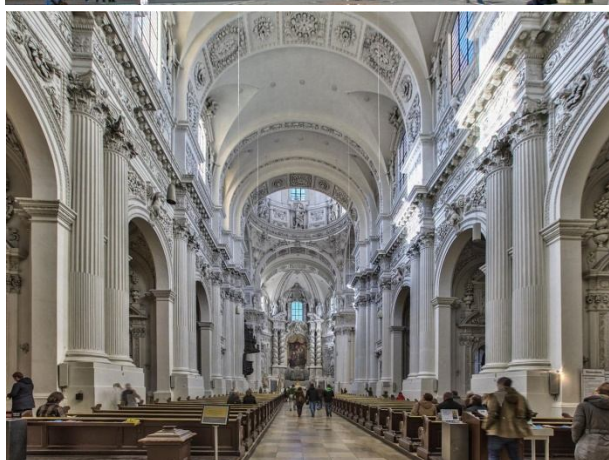


Рисунок 140 – Церква Театинців у Мюнхені: загальний вид та інтер'єр

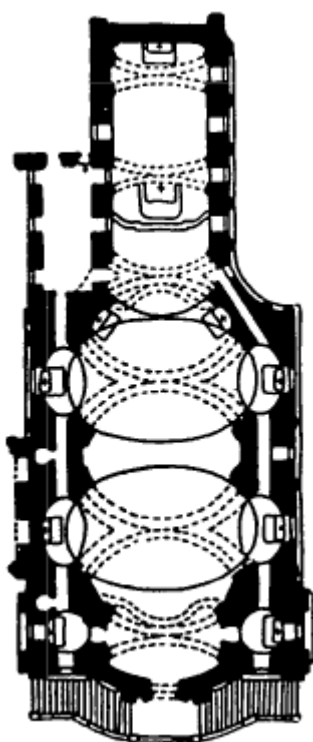
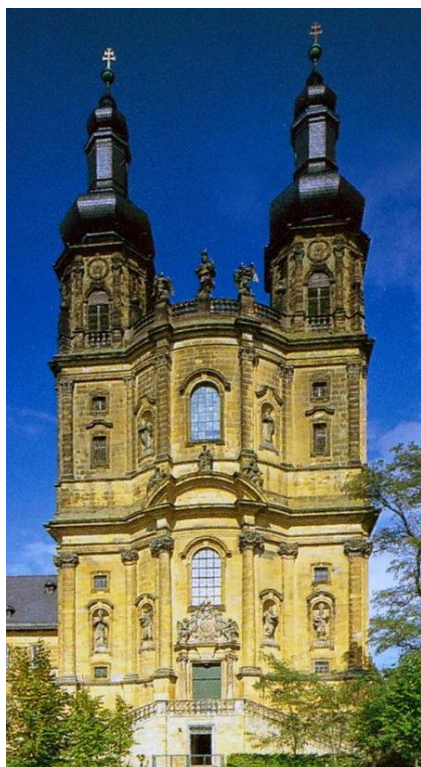


Рисунок 141 – Церква монастиря Банц: загальний вид, план та інтер'єр



Рисунок 142 – Монастирська церква в м. Цвіфальтен: загальний вид, план та інтер'єр



Рисунок 143 – Королівський палац в Берліні

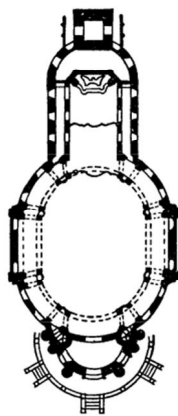


Рисунок 144 – Паломницькій церкві м. Віз: загальний вид, план та інтер'єр

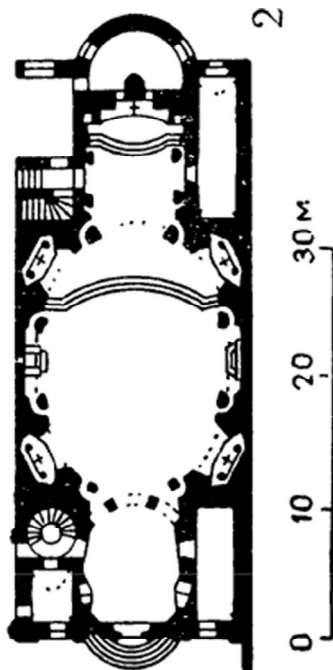


Рисунок 145 – Йоганніскірхе або Азамкірхе в Мюнхені: загальний вид, план та інтер'єр

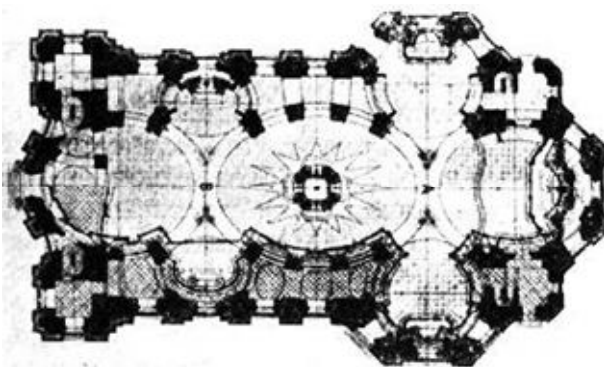


Рисунок 146 – Церква Фірценхейліген: загальний вид, план та інтер'єр

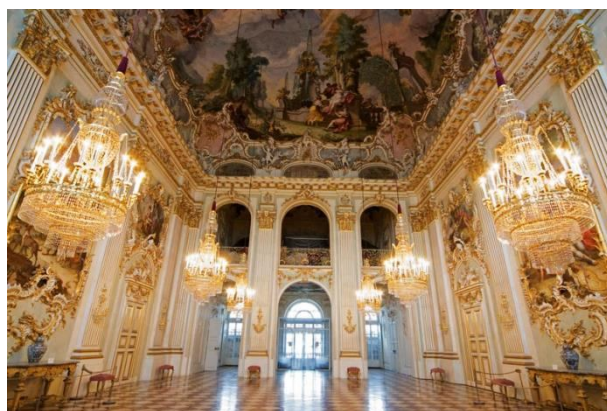


Рисунок 147 – Палацовий комплекс Німфенбург: загальний вид, інтер'єр і фасад

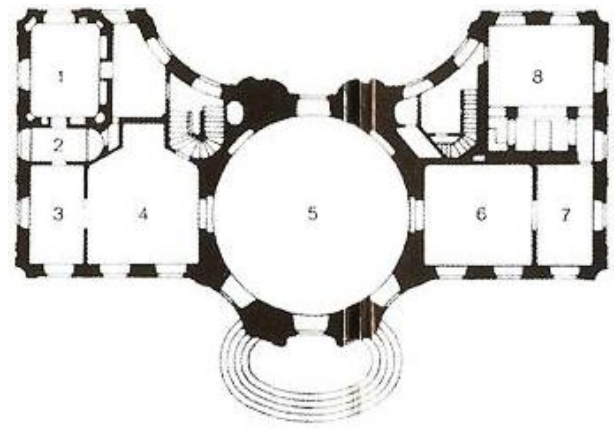


Рисунок 148 – Палац Амалієнбург: загальний вид, інтер'єр і план

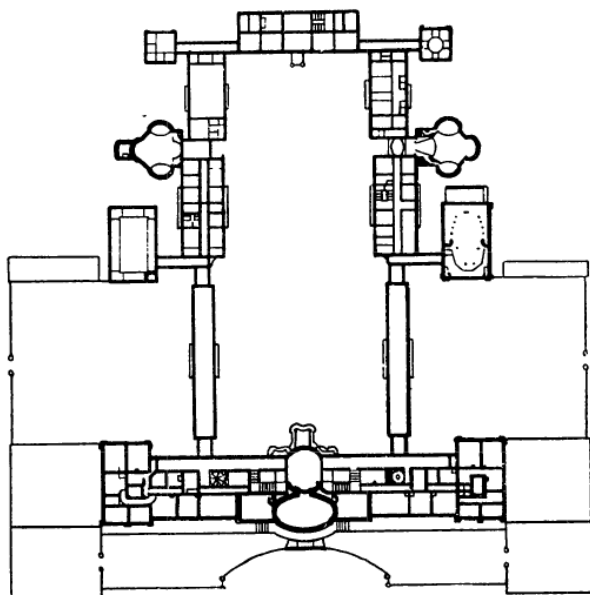


Рисунок 149 – Резиденція Людвігсбург: загальний вид і план

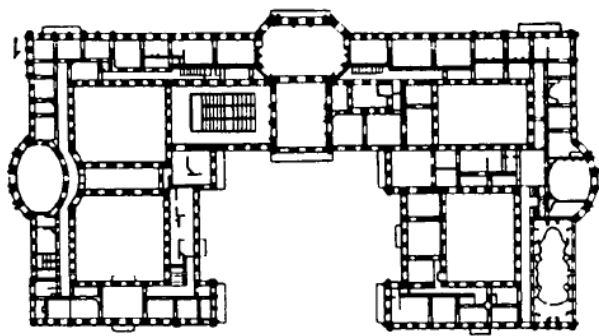


Рисунок 150 – Палац архієпископа у Вюрцбурзі: загальний вид, план та інтер'єр

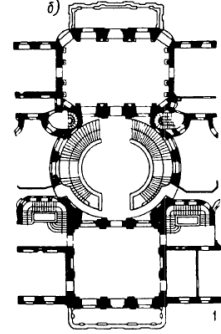
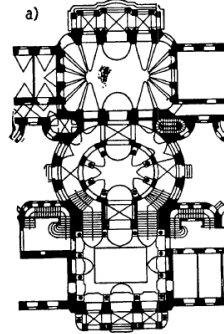
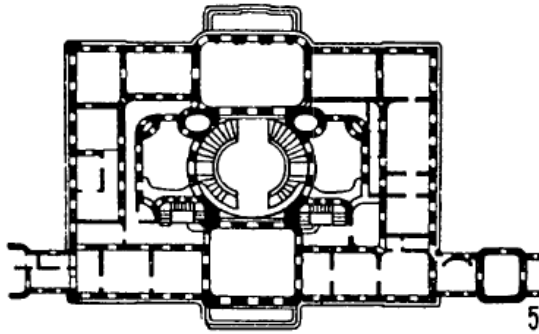


Рисунок 151 – Палац Брухзаль: загальний вид, план поверху і план сходів



Рисунок 152 – Цвінгер в Дрездені: види з різних ракурсів

Бокові сторони центрального простору утворені чотирма іншими павільйонами з характерними назвами та призначенням («Французький», «Німецький», «Математично-фізичний салон» і «Галерея фарфору»). Позаду «Французького павільйону» розташований грот з фонтанами – «Німфенбад» (рис. 152).

ТЕМА 5 МИСТЕЦТВО БАРОКО У ФЛАНДРІЇ ТА ГОЛАНДІЇ

Лекція 22 Мистецтво бароко у Фландрії. Творчість Пітера Пауля Рубенса

План лекції

1. Життєвий і творчий шлях Рубенса
2. Біблійна тематика в картинах Рубенса
3. Міфологічні сюжети Рубенса
4. Мисливські сцени
5. Парадні портрети у творчості Рубенса
6. Портрети членів сім'ї
7. Пейзажі Рубенса

Життєвий і творчий шлях Рубенса

Пітер Пауль Рубенс (1577–1640 рр.) – найбільший південнонідерландський (фламандський) живописець, який втілює у своїх творах рухливість, нестримну життєвість і чуттєвість європейської живопису епохи бароко. Творчість Рубенса – органічний сплав традицій брейгелевського реалізму з досягненнями венеціанської школи. На всю Європу гриміла слава його масштабних робіт на міфологічні і релігійні теми, крім того, Рубенс був віртуозним майстром портрета і пейзажу.

Композиційні рішення Рубенса відрізняються винятковою різноманітністю (діагональ, еліпс, спіраль), багатство його фарб і жестів ніколи не перестає дивувати. Цілком відповідають цій життєвості і важкі жіночі форми, так звані «рубенсовські», які можуть відштовхнути сучасного глядача своєю дещо великоваговою тілесністю.

Рубенс походив зі старовинної сім'ї антверпенських громадян. Його батько, Ян Рубенс, був адвокатом. Дитинство Пітера Рубенса проходило спочатку в Зігені, потім в Кельні, а у 1587 р. його сім'я переїхала в Антверпен, де він отримав всебічну гуманітарну освіту. Рубенс Рано присвятив себе живопису: вчився (з 1591 р.) у Тобіаса Верхахта, Адама ван Ноорта, Отто ван Веєна. У 1598 р. Рубенс був прийнятий вільним майстром в антверпенську гільдію Святого Луки (гільдію художників).

У 1600–1608 рр. Пітер Пауль Рубенс побував в Італії, де жив і працював при Мантуанському дворі герцога Гонзага, а потім у Римі, де вивчав твори художників Відродження. Вивчення і копіювання кращих зразків античного та ренесансного мистецтва допомогли закріпити та застосувати отримані раніше знання, відточити майстерність та виробити власну манеру і індивідуальний стиль, так легко впізнаний у всіх творах митця.

Спробував себе Рубенс і в якості дипломата, виконуючи доручення герцога Гонзага при іспанському королівському дворі, де написав ряд парадних портретів і високо себе зарекомендував.

Повернувшись до Антверпена, Рубенс зайняв місце головного придворного живописця правительки Фландрії інфанти Ізабелли Австрійської. Повернення в Антверпен молодого, але вже відомого в Італії художника змусило шукати його послуг багатьох заможних бюргерів, клерикальні кола і намісників іспанських Габсбургів. До брюссельського двору останніх Рубенс виявився прив'язаний «золотими оковами».

Встановлена йому платня була така, що він зміг відкрити простору майстерню, найняти безліч підмайстрів і збудувати для себе один з найкращих особняків Антверпена.

Біблійна тематика в картинах Рубенса

Вже в перших після повернення з Італії картинах Рубенса проявилася прагнення до переробки італійських вражень в дусі національних художніх традицій. Створені ним на початку 1610-х рр. монументальні релігійні композиції відзначені характерними для живопису бароко театральністю композиції, драматизмом, бурхливим рухом, яскравими колірними контрастами. Вінцем його співпраці з церквою стали грандіозні вівтарні картини, найвідомішими з яких є «Воздвиження хреста» (1610 р.) для церкви Святої Вальбурги (рис. 153), «Зняття з хреста» (1611–1614 рр.) та «Успіння Пресвятої Діви Марії» (1626 р.) для собору Антверпенської Богоматері, «Поклоніння волхвів» (1626–1627 рр.) (рис. 154). На останню тему написав кілька робіт, варіюючи різні композиції багатофігурної сцени. Це взагалі було характерне для творчості Рубенса – деякі сюжети багаторазово повторювалися в різних композиційних інтерпретаціях.

Ще одна характерна риса його творчості – навіть картинам на біблійну тематику притаманні яскраві кольори, драматизм, чуттєвість і пристрасність. Такою є картина «Самсон і Даліла» (1609 р.).

Міфологічні сюжети Рубенса

На початку XVII ст. Рубенс досяг в Європі такої слави, якою з художників попередніх епох міг зрівнятися тільки Тиціан. Ґрунтувалася вона на релігійних полотнах, для яких він вибирав найдраматичніші епізоди біблійної історії, а також на сповнених нестримної енергії, соковитих за палітрою, безсоромних за еротизмом сценах з античної міфології.

Серед ранніх міфологічних картин Рубенса варто відзначити роботи: «Суд Париса» (1605 р.), «Туалет Венери» (1608 р.), «Венера байдужа» (1613 р.), «Венера біля дзеркала» (1615 р.), «Прометей закутий» (1610–1612 рр.), «Ромул і Рем з вовчицею» (1616 р.).

У 1612–1620 рр. складається зрілий стиль Рубенса. Звертаючись до тем, почерпнутих з античної міфології, художник трактував їх з винятковою сміливістю і свободою. Фігури людей, античних божеств, тварин, зображені на тлі квітучої і плодоносної природи або величної фантастичної архітектури сплітаються в картинах Рубенса в складні композиції, то гармонійно врівноважені, то пронизані бурхливою динамікою. З пристрасним «язичницьким» життєлюбством Пітер Пауль Рубенс відтворює повнокровну красу оголеного людського тіла, оспівує чуттєву радість земного буття. Поступово відмовляючись від характерного для його ранніх робіт локального кольору, художник досяг виняткової майстерності в передачі найтонших відтінків світла і кольору, повітряних рефлексів; теплі і свіжі тони його картин м'яко перетікають один в одного, тілесно-рожеві, перлинно-сірі, червоно-коричневі м'які зелені відтінки зливаються в триумфуючу святкову гаму.

У зрілих роботах художника барокові драматизм, чуттєвість і пристарасність ще більше посилюються.

Картина «Чотири стихії» (1615 р.) відома також під назвою «Чотири континенти» (рис. 155). Стихія у стародавній натурфілософії – одна з першоречових основних елементів природи (наприклад, у давньокитайській філософії – вода, вогонь, дерево, метал, земля; у

давньогрецькій філософії – земля, вода, повітря, вогонь, пізніше ефір, і т. п.). Власне, стихія – це явище природи, що виявляється як могутня, руйнівна сила. На картині Рубенса чотири стихії представлені в образах олімпійських богів; композиція передає легкий флірт і чуттєве збудження персонажів. У цій картині художник в черговий раз виявив себе майстром моделювання оголеного тіла.

Картині *«Союз Землі і Води»* (1618 р.) побудована на протиставленні сили й граціозності, жадання і грайливості.

В картині *«Викрадення дочок Левкіа»* (1619–1620 рр.) драматизм пристрастей, що охоплюють героїв, досягає апогею. Тіла молодих жінок, які борються з викрадачами, здиблені коні утворюють складний за лінійним і колірним ритмом візерунок – він підкреслює структуру композиції. Неспокійний силует групи розривається бурхливими жестами. Патетика композиції посилюється низьким горизонтом, завдяки якому фігури героїв підносяться над глядачем і чітко виглядають на тлі бурхливого неба (рис. 156).

Свою променистою палітрою в картині *«Персей і Андромеда»* (1620–1621 рр.) Рубенс прославляє лицарську доблесть героя, який переміг морське чудовисько, в жертву якому призначалася Андромеда. Рубенс славить велику силу любові, що долає перешкоди. Героїчна тема розкрита мальовничо-пластичними засобами, напруженою внутрішньою динамікою ліній, форм, ритмів.

В картині *«Три грації»* (1634 р.) Рубенс зобразив свою молоду другу дружину Єлену Фаурмент в образах античних богинь. З часу їх знайомства її образ міцно увійшов у творчість художника, і молода світловолоса пишнотіла красуня стала втіленням античних богинь, біблійних персонажів і земних жінок (рис. 157).

За міфологічними сюжетами написані також картини *«Німфи і сатири»* (1634 р.), *«Орфей і Еврідіка»* (1636–1638 р.) та багато інших.

Мисливські сцени

У 1610-х рр. Рубенс розробляє нові для фламандського живопису форми, зокрема, жанр мисливських сцен, які пройняті жагучою динамікою зрілого бароко. У цих роботах вихор композиційного руху зносить обмеження, що традиційно накладаються на художників лінією і формою.

У сценах боротьби людини з природою ярість схватки, фізичної і духовної напруги доведені до граничного накалу.

Серед найвідоміших картин Рубенса на мисливську тематику варто відзначити такі: *«Каледонське полювання на кабана»* (1612 р.), *«Полювання на кабана»*, *«Полювання на крокодила і гіпопотама»* (1618 р.), *«Полювання на левів і тигрів»* (рис. 158).

Парадні портрети у творчості Рубенса

Рубенс відрізнявся ввічливістю, був начитаний, знав шість мов і листувався з багатьма коронованими особами. Його називали «королем художників і художником королів». Писати парадні портрети Рубенс не любив, але написав їх безліч, бо отримував від них великі доходи.

До творчого наробку Рубенса в жанрі парадного портрета належать: *«Герцог Лерма»* (1603 р.), *«Маркіза Бригіта Спінола Доріа»* (1606 р.), *«Кінний портрет Філіпа II»* (1628 р.).

У 1622 р. Рубенса запросила в Париж вдовуюча королева Марія Медичі, яка багато чула про його славу і майстерність; йому було доручено заповнити картинами з її життя два довгих переходи в новозбудованому Люксембурзькому палаці. Над виконанням цього замовлення Рубенс працював в Антверпені два роки. У 1625 р. в його присутності 24 полотна (21 картина з життя королеви та 3 портрета) були вивішені в Люксембурзькому палаці. Це новий тип історичної картини, достовірної по зображенню обстановки і конкретних персонажів, але одягненої в пишну алегоричну форму. З винятковою майстерністю і чуттєвою переконливістю відтворював Рубенс фізичний вигляд і особливості характеру моделі.

До серії картин, що прославляли королеву Марію Медичі, увійшли полотна *«Прибуття в Марсель»*, *«Зустріч Марії Медичі і Генріха IV у Ліоні»*, *«Коронація Марії Медичі»* (рис. 159), *«Взяття герцогства Юліх»* та ін.

Портрети членів сім'ї

У жовтні 1609 р. Рубенс поєднався шлюбом з Ізабеллою Брант, дочкою відомого гуманіста Яна Бранта. Ця життєва обставина надихнула художника на створення цілої низки портретів, сповнених ліризму, ніжності і душевного тепла.

Портрети членів сім'ї Рубенса відрізняються інтимною простотою композиції, любовною ретельністю відтворення вигляду моделі і гарних шат, стриманим вишуканим колоритом.

До портретів цього часу належать: *«Автопортрет з дружиною Ізабеллою Брант»* (1609 р.) (рис. 160), *«Портрет Ізабелли Брант»* (1630-і рр.), *«Портрет сина художника»*, *«Син Альберт»*, *«Портрет Ніколаса Рубенса»*, *«Портрет Альберта і Ніколаса Рубенса»* (1626–1627 рр.), *«Дочка Клара»* (1618 р.) (рис. 161), *«Портрет камеристки інфанти Ізабелли»* (1624–1625 рр.) (рис. 162).

Вважається, що в цьому образі тендітної юної дівчини Рубенс спробував втілити ідеалізоване уявлення про передчасно померлу доньку Клару Сирену. Обличчя дівчини, оточене перлинно-білою піною коміра, виділяється на темному тлі. Легкість письма, золотисті рефлекси і прозорі тіні, пов'язані з вільно накладеними холодними відблисками, передають ясність і чистоту її душевного світу. У вологих, трохи сумних зелених очах іскриться світло. Воно тремтить у золотистому волоссі, мерехтить в перлах. Хвиляста лінія мазка породжує ілюзію вібрації поверхні, відчуття внутрішнього життя, руху.

Створював Рубенс і чимало своїх автопортретів (1632 р.; 1639 р. та ін.).

Наприкінці 1620-х рр. Рубенс овдовів. У 1630 р. він взяв у дружини 16-річну дочку свого друга, Єлену Фаурмен. В останнє десятиліття життя вона стає улюбленим предметом його портретів: *«Єлена Фаурмен»* (1629 р.), *«Портрет Єлени Фаурмен у весільній сукні»* (1630–1631 рр.), *«Єлена Фаурмен»* (1630 р.), *«Шубка»* (1638–1639 рр.) (рис. 163), *«Портрет Єлени Фаурмен зі старшим сином Франсуа»* (1638 р.), *«Єлена Фаурмен з дітьми»*, *«Автопортрет з Єленою Фаурмен і сином»* (1639 р.).

Пейзажі Рубенса

З 1630-х рр. почався пізній період художньої діяльності Рубенса. Пересичений славою і почестями, живописець пішов з дипломатичної служби, відмовився від офіційних

замовлень і проводив більшу частину життя в замському замку Стен, в маєтку Элевейт неподалік від Мехелена, який придбав у 1635 р. Кошти на купівлю надало отримане від іспанського короля замовлення на 120 ілюстрацій до текстів класичних авторів, переважно Овідія.

Рубенс став нерідко писати картини невеликого формату, що несуть відбиток його особистих переживань. Сприйняття світу митцем стало глибше, спокійніше. Композиції набули стриманого і врівноваженого характеру. Рубенс зосередив увагу на мальовничій досконалості своїх картин: колорит втратив багатоколірність, став узагальненим. Це останнє десятиліття творчості Рубенса становлять вершину його мистецького розвитку.

Набагато частіше, ніж раніше, пізнього Рубенса ваблять пейзажі: *«Пейзаж з веселкою»* (1636 р.) (рис. 164), *«Замок Стен»* (1637 р.), *«Пейзаж з вежею замку Стен»*, *«Пейзаж з доярками і коровами»*, *«Селяни, які повертаються з полів»*.

Життя в сільській місцевості наблизило Рубенса не тільки до природи, але й до селян. Він намагається перевершити Брейгеля в зображенні молодецької стихії народного свята: *«Селянська ярмарок»*, *«Селянський танець»* (рис. 165).

Працювати йому з кожним роком ставало все важче через прогресуючу подагру. У 1640 р. Рубенса не стало.

У 1620-ті рр. твори майстерні Рубенса заповнили не тільки Іспанські Нідерланди, але і всю Європу. Можна припустити, що для полотен великого розміру сам майстер виконував тільки початковий ескіз композиції і фарби наносив на ті ділянки, які вимагали особливої опрацювання. Найчастіше він представляв клієнтам мініатюрний гризайльний ескіз майбутнього полотна і, отримавши їх схвалення, довіряв його виконання підмайстрам.



Рисунок 153 – Воздвиження хреста



Рисунок 154 – Поклоніння волхвів



Рисунок 155 – Чотири стихії



Рисунок 156 – Викрадення дочок Левкіпа



Рисунок 157 – Три грації



Рисунок 158 – Полювання на левів і тигрів

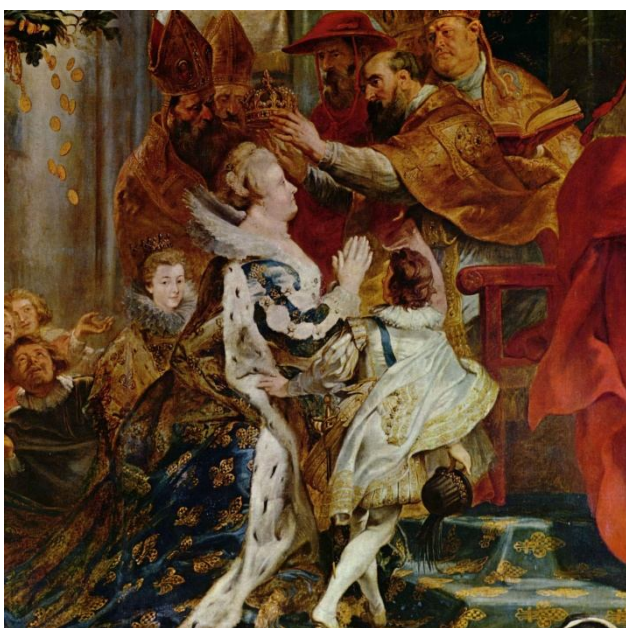


Рисунок 159 – Коронація Марії Медичі



Рисунок 160 – Автопортрет з дружиною Ізабеллою Брант



Рисунок 161 – Дочка Клара



Рисунок 162 – Портрет камеристки інфанти Ізабелли



Рисунок 163 – Шубка



Рисунок 164 – Пейзаж з веселкою



Рисунок 165 – Селянський танець

Численність підписаних Рубенсом робіт (які обчислюються тисячами) свідчить про те, наскільки велику допомогу художнику надавали його учні, серед яких – такі віртуози, як Якоб Йорданс і Франс Снейдерс.

Лекція 23 Мистецтво бароко у Фландрії. Творчість «малих фламандців»

План лекції

1. Загальна характеристика фламандського живопису XVII століття
2. Портретний жанр. Творчість Антоніса ван Дейка
3. Фламандський натюрморт XVII століття. Творчість Франса Снейдерса
4. Жанровий живопис. Творчість Якоба Йорданса та Андріана Браувера

Загальна характеристика фламандського живопису XVII століття

На початку XVII ст. у фламандському мистецтві були остаточно подолані середньовічні релігійні форми і жанри. Поширеними стали світські жанри і сюжети: історичний і алегоричний, міфологічний, портретний і побутовий, пейзаж і натюрморт. З Італії у Фландрії поширилися маньєризм, академізм болонської школи і караваджизм. На

основі схрещення реалістичних традицій старонідерландського живопису і караваджизму розвивався реалістичний напрям, досяг розквіту монументальний стиль бароко.

Однак фламандське бароко суттєво відрізнялося від італійського. Барочні форми сповнені почуттям вируючого життя і яскравого багатства світу, відчуттям стихійності сили могутньої людини і плодородної природи. У фламандському бароко значно сильніше виявилися реалістичні риси.

Найвидатнішим художником фламандського бароко був Пітер Пауль Рубенс. Решту майстрів, не зважаючи на рівень їх обдарування, традиційно прийнято називати «малими фламандцями».

Портретний жанр. Творчість Антоніса ван Дейка

Антоніс ван Дейк (1599–1641) був найвидатнішим фламандським, а згодом англійським живописцем, що на початку XVII ст. працював у жанрі парадного придворного портрета.

У 1609 р., в 10-річному віці, його віддають в майстерню відомого живописця Хендріка ван Балена. З 1615 р. у ван Дейка вже була власна майстерня. До цього періоду належить його *«Автопортрет»* (1615) (рис. 166). У лютому 1618 р. ван Дейк був прийнятий майстром в гільдію живописців Святого Луки і, вже маючи власну майстерню, співпрацює з Рубенсом, працює як помічник в його майстерні (1618–1620 рр.). Це було вкрай вигідно для обох: ван Дейк не тільки відточував майстерність, а й отримував гонорари; Рубенс отримав чудового виконавця для багаточисельних замовлень, що надходили до його майстерні.

Наприкінці 1620 – початку 1621 рр. ван Дейк працював при дворі англійського короля Якова I, але потім повернувся в Антверпен. Деякий час жив в Італії, де написав віртуозний *«Портрет кардинала Бентівольо»* (1621 р.).

Протягом 1621–1627 рр. Ван Дейк живе і працює в Німеччині. В 1627 р. ван Дейк повернувся в Антверпен і став придворним художником Ізабелли Клари Євгенії. До цього періоду належить *«Портрет Марії-Луїзи де Тассіс»* (1629 р.) (рис. 167).

Паралельно з парадними портретами ван Дейк продовжував створювати власні автопортрети: *«Автопортрет з соняшником»* (1632).

З 1632 р. живописець знову жив у Лондоні, працюючи придворним художником Карла I. У 1632 р. король посвятив його в лицарі, а в 1633 р. подарував йому статус королівського художника. Живописець один за одним писав портрети короля і членів королівської родини: *«Портрет Карла I»* (1635 р.) (рис. 168), *«Портрет Генрієти Марії, королеви Англії»*, *«Портрет лордів Стюартів»*.

Ван Дейк був чудовим майстром дитячого портрета. Ніколи не впадаючи в ляльку вість і слащавість, він тонко підкреслював особливості юного віку, вміло передавав свіжість і наївність сприйняття світу. До серії дитячих портретів належать: *«Троє старших дітей короля Карла I»*, *«Діти Карла I»* (рис. 169), *«Портрет дітей Бальбі»*, *«Портрет сестер Уортон»*, *«Портрет Вільгельма Оранського з його нареченою Марією Стюарт»*.

В Англії у 1639 році він одружився з дочкою лорда Рутвена Мері Ратвен. Картину *«Сімейний портрет»* багато мистецтвознавців вважають його автопортретом у колі родини. Продовженням цієї сюжетної лінії стала робота *«Портрет молодої жінки з дитиною»*.

Ван Дейк помер 9 грудня 1641 р. в Лондоні.

Фламандський натюрморт XVII століття. Творчість Франса Снейдерса

В XVII ст. у Фландрії натюрморт затвердився як самостійний жанр. У ньому відобразилась зацікавленість матеріальним світом, яка зародилася ще в нідерландському живописі XV ст. Фламандські «лавки живності» вражають шумною життєрадісністю і святковою декоративністю. Великі за розміром і яскраві за колоритом полотна призначалися для прикрашення просторих палаців фламандської знаті, прославляли красу земного буття, багатство сільського життя, плоди землі, морів і річок.

Франс Снейдерс (1579–1657 рр.), друг Рубенса, був одним з найбільших майстрів декоративного натюрморту з дарів природи і «мисливських сцен». Його натюрморти – це казково щедre розмаїття їжі. Соковиті плоди, овочі, вбиті птахи, олені, кабани, морські і річкові риби нагромаджені на великих дубових столах, заповнюючи увесь живописний простір – предмети закривають один одного, звисають зі столів і падають на підлогу. Яскраві контрасти фарб, різноманітні фактури виділяють їх на нейтральному фоні, виявляють їх декоративні властивості.

До найвідоміших натюрмортів Снейдерса належать: *«Натюрморт з відерцем для охолодження вина»* (1610–1620 рр.) (рис. 170), *«Натюрморт з дичиною»* (1614 р.), *«Натюрморт з кошиком фруктів»* (1635–1639 рр.), *«Натюрморт з лебедем»* (1640 р.).

Жанровий живопис. Творчість Якоба Йорданса та Андріана Браувера

Широкого розвитку у фламандському живописі XVII ст. набув жанровий напрям. Картини відтворювали сцени з буденного життя простих людей, показували специфіку якихось робітничих професій, а дуже часто демонстрували життя «низів»: картярів, пияків, злиднів.

Якоб Йорданс (1593–1678 рр.) був одним з майстрів жанрового живопису. Особливості його реалізму – пристрасть до повнокровних селянських і бюргерських типів, міцних великовагових фігур і соковитих деталей, перевага побутового жанру та жанрове трактування релігійних і міфологічних тим, енергійний і сильний живопис з переважанням теплих звучних тонів.

Серед творчого наробку Якоба Йорданса найвідомішими є картини: *«Сатир в гостях у селянина»* (1620 р.) (рис. 171), *«Свято бобового короля»* (1638 р.).

Андріан Браувер (1605/06–1638 рр.) у своїх картинах відтворював життя народних низів. Покинувши дім заможних батьків, Браувер юнаком поїхав до Голландії, де працював у Харлемі в майстерні Франса Хальса (1623–1624 рр.) та в Амстердамі.

У Голландії Браувер засвоїв практику створення невеликих картин з життя низів суспільства, а також тональний колорит і передачу світлоповітряного середовища. Він перевершив голландських живописців не тільки блиском мальовничої майстерності, але й сміливістю образів, які не знали повчальності і пісної благопристойності. У невеликих полотнах Браувер звичайно зображував невігядливі сцени в похмурих убогих шинках, де селяни, бідняки, бродяги пиячать, грають в карти та кості, розпочинають запеклі бійки. Його герої – задавлені злиднями, озлоблені люди з тупими обличчями.

До найвідоміших картин Браувера належать: *«Сварка за грою в карти»* (1627 р.), *«Бійка селян при грі в карти»* (1630 р.) (рис. 172), *«Сцена в шинку»* (1632 р.), *«Бійка селян»*, *«Гіркі ліки (Гіркий напій)»* (1636–1637 рр.) (рис. 173), *«Селянський квартет»* (рис. 174).

Наприкінці 1631 р. Браувер повернувся в Антверпен, де став членом гільдії живописців святого Луки.



Рисунок 166 – Автопортрет



Рисунок 167 – Портрет Марії-Луїзи де Тассіс



Рисунок 168 – Портрет Карла I



Рисунок 169 – Діти Карла I



Рисунок 170 – Натюрморт з відерцем для охолодження вина



Рисунок 171 – Сатир в гостях у селянина



Рисунок 172 – Бійка селян при грі в карти



Рисунок 173 – Гіркі ліки (Гіркий напій)



Рисунок 174 – Селянський квартет

За своє недовге життя отримав образ «вічного гуляки». Останні роки прожив у будинку відомого гравера П. Понтіуса, співробітничав з Рубенсом, який матеріально підтримував Браувера, що завжди потребував грошей, купував його картини. Великий майстер відчував у роботах молодого живописця щось набагато більше, ніж виклик загальноприйнятій моралі.

Помер Браувер у 1638 р. від чуми.

Лекція 24 Мистецтво бароко в Голландії. Творчість Рембрандта ван Рейна

План лекції

1. Ранній період творчості Рембрандта
2. Сімейні портрети
3. Нічний дозор
4. Творчість Рембрандта 1640-х рр.
5. Пізній період творчості Рембрандта

Ранній період творчості Рембрандта

Рембрант Харменс ван Рейн (1606–1669 рр.) – голландський художник, малювальник і гравер, великий майстер світлотіні, найбільший представник «золотого століття» голландського живопису. Він зумів втілити у своїх творах весь спектр людських переживань з такою емоційною насиченістю, якої до нього не знало образотворче мистецтво. Роботи Рембрандта, надзвичайно різноманітні по жанровій приналежності, відкривають глядачеві позачасовий духовний світ людських переживань і почуттів.

Рембрант народився в Лейдені. У 13 років його віддали вчитися образотворчому мистецтву до лейденського історичного живописця Якоба ван Сваненбюрха. У 1623 р. Рембрант навчався в Амстердамі у Пітера Ластмана, що спеціалізувався на історичних, міфологічних і біблійних сюжетах. Повернувшись в 1627 р. в Лейден, Рембрант разом з

другом Яном Лівенсом відкрив власну майстерню і почав набирати учнів. За кілька років він придбав широку популярність.

У 1631 р. Рембрандт переїхав у Амстердам, де властива естетиці бароко динамічність і зовнішня патетика його полотен забезпечила йому безліч заможних шанувальників, які побачили в ньому нового Рубенса.

Слава про Рембрандта як про неабиякого майстра поширилася по Амстердаму після завершення ним групового портрета *«Урок анатомії доктора Тульпа»* (1632 р.), на якому уважні хірурги не були зібрані у паралельні ряди звернених до глядача голів, як то було прийнято в портретному живописі того часу, а строго розподілені в пірамідальній композиції, що дозволила психологічно об'єднати всіх діючих осіб у єдину групу (рис. 175). Багатство міміки кожної особи і драматичне використання світлотіні підводить підсумок під роками експериментування, засвідчуючи про настання творчої зрілості митця.

Період переїзду в Амстердам ознаменувався у творчій біографії Рембрандта створенням безлічі портретів. Саме портретний живопис дозволяв у той час художнику залучити замовлення заможних амстердамських бюргерів і тим самим домогтися комерційного успіху. Однією з таких замовних робіт є *«Портрет Джона Елісона»* (1634 р.).

В цей же час Рембрандт створив цілий ряд картин на біблійну тематику. Картини *«Зняття з хреста»* (1633–1634 рр.) та *«Невіра апостола Фоми»* (1634 р.) є яскравими прикладами дивовижного вміння Рембрандта передавати світлотінь; єдиним джерелом світла у них є фігура Ісуса Христа, що осяває все навколо; інші фігури виринають із темряви. *«Зняття з хреста»* взагалі більше нагадує театральну сцену з декораціями, а барокові драматизм і динамізм композиції – чудову гру акторів (рис. 176). При цьому Рембрандт не копіює манеру Караваджо, а виробляє власний творчий почерк світлотіньового моделювання об'ємів і простору.

Сімейні портрети

Перші роки в Амстердамі були найщасливішими в житті Рембрандта. Шлюб з Саскією ван Ейленбурх у 1634 р. відкриває перед художником двері особняків заможних бюргерів, до числа яких належав її батько – бургомістр Леувардена. Замовлення сиплються до нього одне за одним; не менше півсотні картин датуються саме першими роками перебування Рембрандта в Амстердамі. Матеріальний добробут Рембрандта дозволив йому придбати власний будинок, який він наповнював скупленими у антикварів предметами мистецтва. Це були картини італійських майстрів, гравюри, антична скульптура, зброя, музичні інструменти тощо.

До числа найзначніших портретів тих років належать зображення дружини Саскії, яку він показував у різних образах: в домашній обстановці – *«Портрет Саскії»* (1633 р.); в розкішних шатах – *«Саскія в образі Флори»* (1634 р.) (рис. 177); лежачою в ліжку – *«Даная»* (1636 р.).

Надлишок життєвих сил художника в роки шлюбу з Саскією з найбільшою бравурністю виражений в картині *«Блудний син у таверні (Автопортрет з Саскією на колінах)»* (1635 р.) (рис. 179). Іконографія цієї прославленої роботи походить від моралістичних зображень розпусти блудного сина з біблійної притчі.

У 1641 р. у Рембрандта і Саскії народився син Тітус. А через рік після народження сина Саскія померла, і в житті Рембрандта почався період безперервних особистих втрат.

Його автопортрети початку 1640-х рр. є повною протилежністю до безтурботності і життєлюбства «Блудного сина» і відтворюють зміни душевного стану і світогляду художника. Дуже характерним у цьому сенсі є *«Автопортрет»* (1640 р.).

Замість портретів коханої дружини Саскії Рембрандт почав малювати сина. *«Портрет Титуса»* (1650 р.) сповнений батьківської любові і ніжності, виконаний у легкій вільній манері, широким мазком.

Нічний дозор

У 1642 р. Рембрандт отримав замовлення на один з групових портретів амстердамських мушкетерів для нової будівлі Стрілецького товариства, який в подальшому отримав назву *«Нічний дозор»* (1642 р.). Така помилкова назва пов'язана з тим, що до реставрації 1940-х рр. робота була прихована під потемнілим лаком і кіптявою, через що у глядачів складалося враження нічного походу (рис. 178).

При створенні цієї чотириметрової картини – наймасштабнішого зі своїх творів – Рембрандт порвав з канонами голландського портретного живопису, за два століття передбачивши художні знахідки ХІХ ст. – епохи реалізму та імпресіонізму. Моделі були зображені безпосередньо в русі, що зовсім не сподобалося замовникам, багато з яких виявилися при цьому відсунутими на задній план.

Монументальне створіння Рембрандта, що зафіксувало раптовий виступ у похід стрілецької роти, очолюваної її командирами, вирішено художником як масова сцена, пронизана рухом натовпу конкретних і безіменних персонажів і побудована на мерехтливому контрасті яскраво освітлених колірних плям і затінених зон. Випадковість зображеної на полотні ситуації створює враження різнобою і напруженості, але разом з тим пройнята урочистістю і героїчним підйомом, що за своїм звучанням зближує її з історичною композицією.

Таке сміливе поєднання групового портрета з військовими спогадами Нідерландської революції відштовхнуло багатьох замовників. Біографи Рембрандта сперечаються про те, наскільки неуспіх *«Нічного дозору»* вплинув на подальшу кар'єру художника. Проте, якими б не були причини охолодження амстердамської публіки до Рембрандта, результатом стало згасання його слави і поступове зубожіння. Після *«Нічного дозору»* в майстерні Рембрандта залишаються поодинокі учні. Його колишні учні, запозичивши і розвинувши якусь одну рису раннього Рембрандта, стають більш удачливими і затребуваними художниками, ніж їх вчитель.

Ймовірно, те, що впродовж 1640-х років від Рембрандта відвертаються замовники і залишають учні, пояснюється не стільки неоднозначною оцінкою *«Нічного дозору»*, скільки загальним поворотом художньої моди в бік ретельної деталізації, до якої сам Рембрандт був найбільш схильний в ранні роки. Логіка творчого розвитку вела художника в прямо протилежному напрямку. З роками він став віддавати перевагу сміливим мазкам кисті і різким контрастам світла і тіні, що приховували майже всі фонові деталі.

З цього часу Рембрандт лише одного разу повертається до створення багатофігурних композицій. Груповий портрет *«Синдики»* (1662 р.) (рис. 180), незважаючи на природність

поз, жвавність міміки і спаяність композиційного вирішення, являє собою крок назад у порівнянні з безкомпромісним натуралізмом «Нічного дозору». Зате всі вимоги замовників були виконані.

Творчість Рембрандта 1640-х рр.

Відсутність великої кількості замовлень на живописні роботи спонукала Рембрандта до занять іншими художніми жанрами, у тому числі – офортом. Протягом усього життя офорти приносили Рембрандту не менший дохід, ніж власне живопис. Як офортист він особливо славився застосуванням сухої голки, динамічного штриха і техніки затяжки. В офортах, яким нерідко передували численні підготовчі малюнки, Рембрандт так само розробляв ефекти світла й тіні. Дуже яскравим прикладом цього є офорт «Христос зцілює хворих» (1643–1649 рр.), більш відомий, як «Лист у сто гульденів», – саме за таку величезну для XVII століття ціну він одного разу був проданий. Над цим офортом, вражаючою тонкістю світлотіньової гри, він працював сім років (рис. 184).

Живописні роботи цього періоду нечисленні. У них Рембрандт відходить від тем, що мають грандіозне національне або загальнолюдське звучання. Поетичне тлумачення отримують сцени повсякденного домашнього життя. Ці роботи зігріті теплими почуттями родинної близькості, любові, співчуття. Світлотінь в них досягає небаченого раніше багатства відтінків. Колорит особливо теплий, з переважанням мерехтливих червоних і золотисто-коричневих тонів. Справжнім шедевром цього періоду вважається картина «Святе сімейство» (1645 р.) (рис. 181).

Наприкінці 1640-х рр. Рембрандт зійшовся зі своєю молодою служницею Хендрикьє Стоффелс. Парафіяльна рада засудила Хендрикьє за «гріховне співжиття». Проте вона стала новою музою для художника, її образ вгадується у багатьох портретних роботах цього періоду: «Хендрикьє Стоффелс», «Хендрикьє біля вікна» (1655 р.), «Купальниця» (1654 р.) (рис. 182), «Купання Вірсавій» (1654 р.).

Пізній період творчості Рембрандта

У 1653 р., відчуваючи матеріальні труднощі, художник передав майже все своє майно синові Тітусу, після чого в 1656 р. заявив про банкрутство. Після розпродажу в 1657–1658 рр. будинку і майна, художник перебрався на околиці Амстердама, в єврейський квартал, де провів решту життя.

Останні два десятиліття життя Рембрандта стали вершиною його майстерності як портретиста. Моделями виступають не тільки товариші художника, але і невідомі солдати, старі й старенькі – усі ті, хто подібно самому художнику, пройшли через роки сумних випробувань. Їхні обличчя і руки осяяні внутрішнім духовним світлом. Яскравим прикладом може бути «Портрет старого в червоному» (1652–1654 рр.).

«Портрет Яна Сікса» (1654 р.), на якому зображуваний натягує на руку рукавичку, вирізняється рідкісною гармонією колориту, широтою пастозних мазків (рис. 183).

Характерна риса рембрандтівської творчості 1650-х рр. – ясність і монументальність великофігурних композицій. Характерна в цьому відношенні робота – «Аристотель з бюстом Гомера» (1653 р.). Аристотель занурений у роздуми; внутрішнє світло, здається, виходить від його особи і від бюста Гомера, на який він поклав свою руку.

В картині «Гомер» (1663 р.) близькі за колоритом і тональністю; невидиме джерело світло вихоплює із темряви лише обличчя сліпого поета, який немов дивиться крізь час і простір, розуміє сенс земного буття.

Художній геній Рембрандта розвивався по висхідній. Його останні роботи представляють собою унікальне явище в історії живопису. Монументальні фігури нарочито наближені до передньої площини полотна. Секрет липких фарб, що немов стікають по полотну, досі не розгаданий. Художник зупиняється на окремих біблійних сюжетах. Його тягнуть такі моменти буття, коли людські переживання виявляються з найбільшою силою. Однією з таких картин є «Зречення Петра» (1660 р.).

Датування усіх цих творів умовне, обставини їх створення оточені таємницею. Дослідники насилу підбирають слова для опису їх густих фарб, нанесених на полотно шпателем або мастикіном, що переливаються і тліють в золотавій імлі.

Після смерті коханої Хендрикьє, найближчою до Рембрандта людиною в останні роки життя залишався син Тітус. Смерть Тітуса в 1668 р. стала для художника одним з останніх ударів долі; його самого не стало роком пізніше.

Ймовірно, саме ця трагічна життєва обставина спонукала Рембрандта до написання картини «Повернення блудного сина» (1669 р.). В образі сина, який в пориві каяття кинувся до ніг батька, втілено трагічний шлях пізнання життя, а в образі батька – найвище людське щастя, межа почуттів, що сповнюють серце. Активна дія в композиції відсутня; статичні, зовні стримані персонажі, часом оповиті сяйвом парчевого одягу, виступають з оточуючого їх затіненого простору. Панівні темні золотисто-коричневі тони підпорядковують собі всі фарби, серед яких особлива роль належить палаючим зсередини, подібно тліючим вугіллям, відтінкам червоного. Густі рельєфні мазки, пронизані рухом світлоносною барвистою маси, поєднуються в затінених зонах з написаними тонким шаром прозорими лесуваннями. Фактура фарбової поверхні творів пізнього Рембрандта здається мерехтливою коштовністю. Зворушлива людяність його образів відзначена печаткою таємничої краси (рис. 185).



Рисунок 175 – Урок анатомії доктора Тульпа

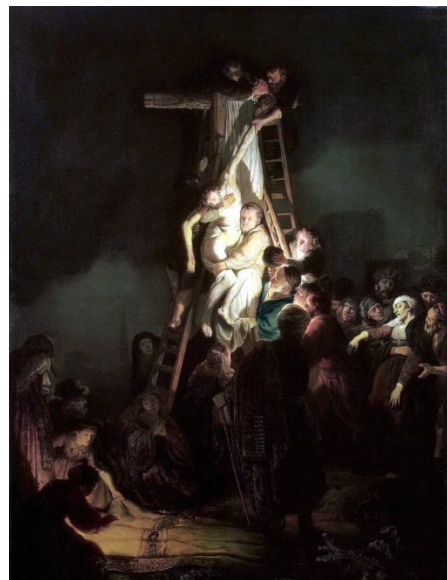


Рисунок 176 – Зняття з хреста



Рисунок 177 – Саскія в образі Флори



Рисунок 178 – Нічний дозор



*Рисунок 179 – Блудний син у таверні
(Автопортрет з Саскією на колінах)*



Рисунок 180 – Синдики



Рисунок 181 – Святе сімейство



Рисунок 182 – Купальниця



Рисунок 183 – Портрет Яна Сікса



Рисунок 184 – Христос зілює хворих



Рисунок 185 – Повернення блудного сина

Рембрандт помер 4 жовтня 1669 р. в Амстердамі. На останніх автопортретах 1660-х рр. він, незважаючи на очевидну фізичну неміч, спокійно дивиться в обличчя долі: «Автопортрет» (1660-і рр.).

Лекція 25 Мистецтво бароко в Голландії. Творчість «малих голландців»

План лекції

1. Загальна характеристика голландського живопису XVII століття
2. Портретний жанр. Творчість Франса Хальса
3. Побутовий живопис і жанровий портрет. Творчість Яна Вермеєра
4. Голландський пейзаж XVII століття
5. Голландський натюрморт XVII століття

Загальна характеристика голландського живопису XVII століття

Характерною рисою розвитку голландського мистецтва було значне переважання серед усіх видів живопису побутового жанру, портрета, пейзажу і натюрморту. У кожному жанрі існували свої «підтипи». Так, наприклад, серед пейзажистів були мариністи, художники, що спеціалізувалися на зображенні зимових пейзажів, пейзажів з місячним сяйвом, рівнин чи лісів. Серед жанристів виділялись художники, що зображували селян, бюргерів, сцени домашнього побуту, полювання чи ринки. Були майстри церковних інтер'єрів, а також різних видів натюрмортів: «сніданків», «десертів», «лавок» тощо.

Концентрація кожного з художників на певному жанрі сприяла відточеності майстерності живописця. Тільки найвидатніші з голландських живописців працювали в різних жанрах.

Найвидатнішим голландським художником XVII ст. був Рембрандт ван Рейн. Решту майстрів традиційно прийнято називати «малими голландцями».

Портретний жанр. Творчість Франса Хальса

Франс Хальс (1580–1666 рр.) був засновником голландського реалістичного портрету. Художник широкого світосприйняття, сміливий новатор, він зруйнував усталені до нього канони сослівного (дворянського) портрету. Його цікавила не людина, зображена згідно свого дворянського положення у величній позі та парадному костюмі, а людина у всій своїй природній сутності, з характером, почуттями, інтелектом, емоціями.

Хальс розширив рамки портрета введенням сюжетних елементів, зображуючи людей в дії, в конкретних життєвих ситуаціях, акцентуючи позу, жест, міміку.

В портретах Хальса представлені всі верстви суспільства: бюргери, стрільці, ремісники, представники «низів».

У 1620–1630-х рр. Хальс написав цілий ряд портретів, на яких зображені сповнені життєвої енергії представники простого народу. Найяскравішою з робіт цього періоду є *«Циганка»* (1630 р.). Хальс немов милується гордою поставою дівчини, її пухнастим волоссям, посмішкою, блиском очей, виразом незалежності (рис. 186). До цього ж періоду належать картини *«Усміхнена дитина»* (1620–1625 рр.), *«Співаючий хлопчик з флейтою»* (1630 р.) та багато інших.

Хальс радикально реформував груповий портрет, порвавши з умовними системами композиції, вводячи в твори елементи життєвих ситуацій, що забезпечують безпосередній зв'язок картини і глядача. Широку популярність принесли йому роботи *«Бенкет офіцерів стрілецької роти св. Георгія»* (1627 р.) (рис. 187) та *«Груповий портрет офіцерів стрілецької роти св. Адріана»* (1633 р.). У них Хальс подолав чисто зовнішній зв'язок персонажів, характерний для портретів його попередників. Тут немає головного героя, усі присутні – рівні учасники свята. Єдність асиметричної композиції досягнута живим спілкуванням.

В портретах 1640-х рр. заглиблюються психологічні характеристики персонажів. Характерним прикладом може бути картина *«Регенти госпіталю св. Єлизавети»* (1641).

Пізні твори Хальса виконані в дуже вільній манері і вирішені скупю колірною гамою, побудованою на контрастах чорних і білих тонів, в деяких з них проявилось почуття глибокого песимізму. Проте саме ці роботи, особливо *«Регентши притулку для престарілих»* (1664), вважаються вищими творчими досягненнями Хальса. Композиція стала спокійною і суровою. Розрідження простору, розміщення фігур, рівне розсіяне світло, що однаково освітлює усіх зображуваних, сприяють концентрації уваги на характерах персонажів і підкреслюють їх справжню сутність: тщеславність, холодність, духовну спустошеність, властолюбство, чванливість (рис. 188).

У старості Хальс перестав отримувати замовлення і впав у злидні. Художник помер у харлемській богадільні у 1666 р.

Побутовий живопис і жанровий портрет. Творчість Яна Вермеєра

Ян Вермеєр (Вермеєр Делфтський) (1632–1675 рр.) – нідерландський художник-живописець, майстер побутового живопису і жанрового портрета. Вермеєр вважається третім після Хальса і Рембрандта великим голландським живописцем. Художня спадщина Вермеєра відносно невелика, бо над кожною картиною він працював повільно і з надзвичайною старанністю.

Більшість робіт Вермеєра являють собою композиції в ретельно прописаному інтер'єрі, з невеликою кількістю фігур. Це зображення жінок (господинь) з листом, книгою чи за туалетом; служниць за різною домашньою роботою; дам з кавалерами. На останньому з сюжетів до Вермеєра мало хто з художників акцентував увагу зважаючи на його «непристойність». А Ян Вермеєр десь натяком, а в деяких роботах і досить відверто показав цю грань життя – спілкування продажних жінок з чоловіками. До цієї серії картин належать: «У сводні» (1656 р.) (рис. 189), «Дама з двома джентльменами» (1659 р.), «Офіцер і дівчина, що сміється» (1657–1659 рр.), «Келих вина» (1660–1661 рр.). Характерно, що в роботах Вермеєра немає засудження, бо для більшості продажних жінок в тогочасному голландському суспільстві це був чи не єдиний можливий спосіб заробітку і забезпечення родини. Ці картини, як і всі твори Вермеєра, сповнені ліризму і поетичності, виконані сміливою насиченою палітрою, пронизані світлом і повітрям.

Голландський пейзаж XVII століття

Голландський пейзаж XVII ст. суттєво відрізнявся від загальноєвропейського (італійського, французького), бо був не надуманим та ідеалізованим, а реалістичним. Автори реалістичних пейзажів звернулись до зображення дійсної, реальної природи Голландії з її дюнами і каналами, селами і містами. Вони не тільки відтворювали характер місцевості з усіма прикметами, створюючи типові мотиви національного пейзажу, але і прагнули передати атмосферу пори року, вологе повітря і простір. Це сприяло розвитку тонального живопису, підпорядкуванню усіх елементів картини єдиному тону.

Ян ван Гойєн (1596–1656 рр.) – художник-пейзажист, один з найвидатніших майстрів голландського реалістичного пейзажу. Улюблений мотив його пейзажів – долини і водяна гладь великих річок з містами на їх берегах у сірі, похмурі дні. Багато місця, приблизно дві третини картини, він залишав небу з насиченими вологою хмарами. Однією з таких картин є «Вид на Еммеріх» (1645 р.).

Якоб ван Рейсдал (1628–1682 рр.) не обмежувався певними темами зображення. Коло його пейзажних мотивів дуже широке: види міст і сіл, рівнини і дюни, лісні болота і море. При чому зображував він їх в різні пори року, в різних погодних умовах і в різний час доби. Поєднував усі ці різнохарактерні роботи глибокий драматизм, що передає внутрішнє життя природи.

Найбільшої емоційної сили і глибини філософського смислу Рейсдал досяг у картині «Єврейське кладовище» (1660 р.) (рис. 191).

Голландський натюрморт XVII століття

Значного розвитку в Голландії отримав натюрморт. Голландські художники обирали для своїх натюрмортів найрізноманітніші предмети, уміли їх чудово скомпонувати, виявити особливості кожного предмета і його внутрішнє життя, нерозривно пов'язане з життям людини.

Пітер Клас (1597–1661 рр.) вважається засновником харлемської школи натюрморту. Його натюрморти діляться на дві групи. До першої належать «сніданки» і «бенкети». На них зазвичай зображені глечики, келихи, фарфор, хліб, сир, вино, устриці, риба, птиця, шинка, маслини і горіхи. Дуже часто він використовував лимон.



Рисунок 186 – Циганка



Рисунок 187 – Бенкет офіцерів стрілецької роти св. Георгія



Рисунок 188 – Регентії притулку для престарілих



Рисунок 190 – У сводні



Рисунок 191 – Єврейське кладовище



Рисунок 192 – Натюрморт з крабом

Картини Класа із зображенням накрытих столів відрізняються скромністю підібраних предметів (глиняний глечик, оселедець, стакан, айва, трубка) і простотою композиції. Клас

першим з майстрів натюрмортного живопису оцінив роль світла, повітряного середовища і єдиного тону в колориті як важливих засобів, якими може бути виражено єдність предметного світу і навколишнього середовища. Яскравими прикладами картин Класа першої групи можуть бути «*Натюрморт з крабом*» (1643 р.) (рис. 192), «*Натюрморт з фруктами*» (1644 р.), «*Сніданок*» (1646 р.).

До другої групи натюрмортів Класа належать різновиди популярного в той час в Голландії натюрмарту «ванітас», в яких за допомогою символів (свічки, черепа, годинників, музичних інструментів, стародруків і т. п.) виражається біблійна концепція суєтності життя. Прикладом таких робіт може бути «*Натюрморт з черепом*» (1630 р.).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ТА РЕКОМЕНДОВАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко Г. Вельфлин. – М. : Азбука-классика, 2004. – 288 с.
2. Всеобщая история архитектуры в 12 т. Том 7. Западная Европа и Латинская Америка / [Бунин В. А. и др.]; Под ред. А. В. Бунина, А. И. Каплуна, П. Н. Максимова. – М. : Издательство литературы по строительству, 1969. – 620 с.
3. Всеобщая история искусств в 12 т. Том IV. Искусство 17-18 веков / [Колпинский Ю. Д. и др.] ; Под ред. Ю. Д. Колпинского и Е. И. Ротенберга. – М. : Искусство, 1963. – 495 с.
4. Гнедич П. П. Всеобщая история искусств. Живопись. Скульптура. Архитектура П. П. Гнедич. – М. : Эксмо, 2007. – 848 с.
5. Гомбрих Э. Г. История искусства Э. Г. Гомбрих. – М. : Искусство-XXI век, 2013. – 356 с.
6. Гуляницкий Н. Ф. Архитектура гражданских и промышленных зданий в 4 т. Том 1. История архитектуры Н. Ф. Гуляницкий. – М. : Стройиздат, 1984. – 334 с.
7. Дасса Ф. Барокко. Архитектура между 1600 и 1750 годами Ф. Дасса. – М. : Астрель. АСТ, 2002. – 160 с.
8. История зарубежного искусства / [Кузьмина М. Т. и др.] ; Под ред. М. Т. Кузьминой и Н. Л. Мальцевой. М. : Изобразительное искусство, 1980. – 472 с.
9. Локтев В. И. Барокко от Микеланджело до Гварини (проблемы стиля) В. И. Локтев. – М. : Архитектура-С. 2004. – 496 с.
10. Лучкова В. И. Краткая история градостроительства доиндустриального мира В. И. Лучкова. – М. : АСС, 2007. – 225 с.
11. Раздольская В. И. История искусства зарубежных стран XVII – XVIII века В. И. Раздольская. – М. : Изобразительное искусство, 1988. – 512 с.
12. Саваренская Т. Ф. История градостроительного искусства Т. Ф. Саваренская. – М. : Стройиздат, 1984. – 376 с.

Навчальне видання

ШКЛЯР Світлана Петрівна

ІСТОРИЧНИЙ ГЕНЕЗИС ТА СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ В АРХІТЕКТУРІ

КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ

*(для студентів 2 курсу денної форми навчання
спеціальності 191 – Архітектура та містобудування)*

Відповідальний за випуск *Г. О. Осиченко*

За авторською редакцією

Комп'ютерне верстання *І. В. Волосожарова*

План 2017, поз. 46 Л

Підп. до друку 26.05.2017. Формат 60 x 90/8
Друк на ризографі. Ум. друк. арк. 9,2
Тираж 50 пр. Зам. №

Виконавець і виготовлювач:
Харківський національний університет
міського господарства імені О. М. Бекетова,
вул. Маршала Бажанова, 17, Харків, 61002.
Електронна адреса: rectorat@kname.edu.ua.
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи:
ДК 5328 від 11.04.2017.